

GACETA

*Lo sagrado
universal*



© JUAN CAMILO SEGURA



**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**
Carolina Ethel Martínez

**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

...



Descargue aquí
Gaceta
Etapa 3 / Año 3 /
Número 12 y 13

**GACETA Etapa 3 / Año 3
/ Número 12 y 13**

Edición: abril-mayo 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

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 la Imprenta Nacional
en Bogotá en junio 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).

Página opuesta: Álvaro Cepeda Samudio, s.f.
© Quique Scopell.

Página 184: Totó La Momposina con su grupo:
Eduardo Martínez, Abelino Sánchez, Darío
Castro, Maite Montero, Eurídice Oyaga, Rafael
Ramos y Paulino «Batata» Salgado. Estudio
de Inravisión, antiguos bajos de la Biblioteca
Nacional. © Juan Camilo Segura

Contracarátula: Fragmentos de obras presentadas
durante el festival *Lo Sagrado Universal*
(2026). © Milton Ochoa / Centro Nacional de
las Artes.

Carátula: Pies de Álvaro Restrepo en *Rebis* (versión
1992). © Ruven Afanador.

Guardas: *What the day owes to the night*, de la
Compañía Hervé Koubi (Francia), en el festival
Lo Sagrado Universal (2026). © Milton Ochoa /
Centro Nacional de las Artes.

Página anterior: Totó La Momposina y su grupo
(1992). Estudio de Inravisión, antiguos bajos de
la Biblioteca Nacional. © Juan Camilo Segura.

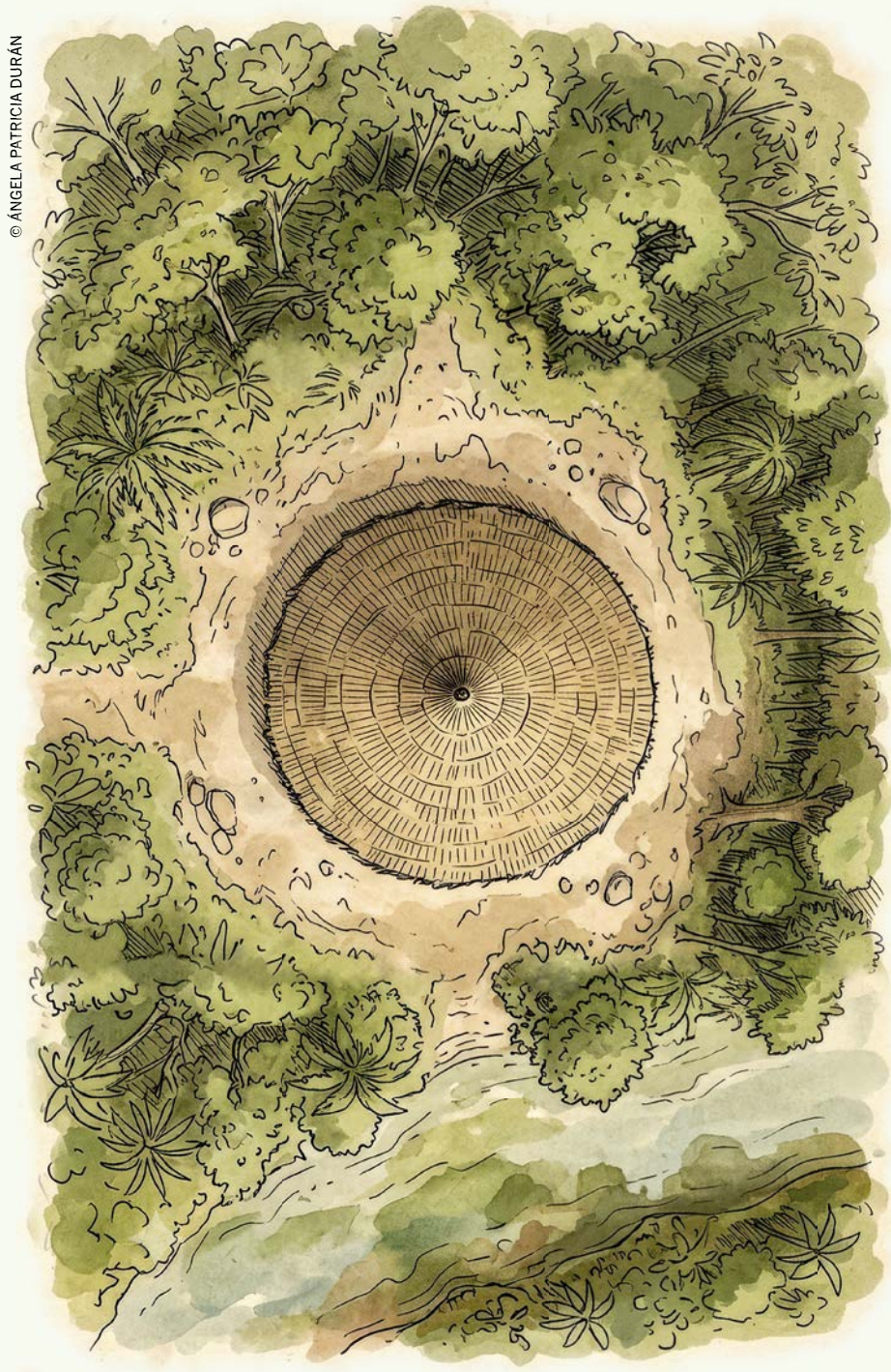
Arriba: *Nayra: La memoria*, Teatro La Candelaria,
en el festival *Lo Sagrado Universal* (2026).
© Milton Ochoa / Centro Nacional de las Artes.



Contenido

ETAPA 3 / AÑO 3 / NÚMEROS 12 Y 13 / 2026 / ISSN 3028-306X
MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y LOS SABERES DE COLOMBIA

© ÁNGELA PATRICIA DURÁN



PUERTAS ABIERTAS
6 Un regalo a la posteridad
8 Una misteriosa fiebre
9 La orquidiócesis de Tegualda
11 Un papiro en la memoria
13 A propósito de un verbo multiusos
TERRAZA
14 De mis conversaciones con Gabriel García Márquez POR DASSO SALDÍVAR
SÓTANO
32 Dios en los insectos. El viaje de Maria Sibylla Merian a Surinam POR ÁNGELA PÉREZ MEJÍA
ÁTICO
39 Lancelot del Zarzo POR FERNANDO MORA MELÉNDEZ
SALÓN DE FUMADORES
43 Vivir como un obstáculo: una conversación con Óscar Martínez POR WILLIAM MARTÍNEZ
VERANDA
51 La espera de Cepeda Samudio POR ARIEL CASTILLO MIER

61 El laboratorio caribe: Cepeda Samudio y la revuelta cultural barranquillera POR ÁLVARO MEDINA
70 Vestirse de payaso. La casa grande como escenario POR SANDRO ROMERO REY
JARDÍN
77 ¿Puede la cultura degenerar? POR CHRISTY WAMPOLE
CUARTO DEL REBLUJO
85 El nadaísta que quiso elegir presidente POR MARIO JURSIK
ORATORIO
94 Tres poemas inéditos POR HÉCTOR ABAD FACIOLINCE
VENTANAS DE GUILLOTINA
98 Maradona y el periodismo POR JORGE VALDANO
99 Contra la simplificación de Totó POR CAROLINA SANTAMARÍA DELGADO, FEDERICO OCHOA ESCOBAR Y JUAN SEBASTIÁN OCHOA ESCOBAR
103 Los secretos de la longevidad POR WILLIE NELSON
104 Rubem Fonseca: con la alegría de un niño POR SÉRGIO AUGUSTO

SALÓN DE VISITAS
106 El hombre que dibujaba al revés POR ALBERTO ESCOBAR WILSON-WHITE
BIBLIOTECA
119 Emoción por Quintín Lame POR JAIME PAREDES
PATIO CENTRAL
127 Sobre la posibilidad de reencantar el mundo POR REDACCIÓN DE GACETA
130 El cuerpo como templo, la danza como rito POR YANNAI KADAMANI FONRODONA
134 Consolaciones: Arvo Pärt POR ALEX ROSS
141 La sombra de lo sagrado POR ROBERTO PALACIO
147 En el templo de Rosalía POR JORGE CARRIÓN
157 Los dioses siguen ahí POR ENRIQUE SERRANO
160 La belleza como caricia de Dios POR ANDREA CAMPODÓNICO
167 El cuerpo g(rito) POR ÁLVARO RESTREPO
AZOTEA
173 Fiebre POR ROBERTO RUBIANO VARGAS

CUARTO OSCURO
175 Las gambetas de Pingüino POR JOSÉ MIGUEL ÁLVAREZ
LA CASA EN EL AIRE
182 Ascender a lo hondo ILUSTRACIÓN Y TEXTO DE LIZETH LEÓN
MARGINALIA
7 Barba-Jacob y el dinero POR PORFIRIO HERNÁNDEZ
9 Un señor aburrido POR LINO GIL JARAMILLO
Más se perdió en la guerra POR ANA MARÍA SHUA
Elogios POR RODRIGO BLANCO CALDERÓN
11 ¡Que vuelva! POR JOSÉ LUIS DÍAZ-GRANADOS
Prosapia y abolengo de la ruana POR THOMAS CARLYLE
Madera fina TRADICIÓN ORAL COLOMBIANA
113 Colombia no fue un destino periférico para Williams, sino un laboratorio temprano UNA ENTREVISTA CON GARY RIICHIRO FOX
143 A fin de cuentas, ¿qué es lo sagrado? POR RAÚL DORRA



León de Greiff en su estudio (1966). El lector curioso puede descargar las obras completas del poeta antioqueño a través del siguiente QR:



UN REGALO A LA POSTERIDAD

En la pasada Feria del Libro de Bogotá, la Universidad Nacional hizo algo que merece más atención de la que recibió: puso a disposición gratuita, en formato digital, las obras completas de León de Greiff en diez volúmenes. No hubo lanzamiento propiamente dicho, ni coctel, ni discursos. Simplemente, las obras quedaron disponibles para cualquiera que quisiera descargarlas. El gesto —silencioso, casi discreto— es el preludio de las celebraciones que en julio marcarán el cincuentenario de la muerte del poeta, y también el paso previo para que la familia De Greiff, anticipándose a lo que la ley establece, declare la obra de su ilustre pariente como de dominio público.

Desde *Gaceta* queremos aprovechar la ocasión para hacer una sugerencia cordial, respetuosa y, esperamos, bienvenida, a todos los herederos de escritores colombianos cuyo apellido no sea García Márquez: sigan ese ejemplo.

La razón es sencilla. Las dinámicas actuales de la vida editorial no son piadosas con los autores de fama mediana o incluso considerable. Un libro agotado cuyos derechos están en manos de herederos que no tienen ni los recursos ni el interés de relanzarlo es, en la práctica, un libro que no existe. La insistencia en mantener vivos los derechos patrimoniales de un autor —con la esperanza de una reedición que nunca llega, o de regalías que nunca superan el costo de administrarlos— equivale, en muchos casos, a borrarlo del panorama literario con más eficacia que el olvido. El dominio público, por el contrario, es una invitación abierta: cualquier editorial, universidad, biblioteca o lector puede reproducir, difundir y celebrar la obra sin pedir permiso ni pagar un peso.

Sabemos, por supuesto, que los familiares tienen todo el derecho de hacer con la herencia lo que consideren conveniente. No pretendemos darles lecciones. Pero si alguno de ellos está considerando seguir el camino

de la familia De Greiff, conviene saber que el proceso, aunque riguroso, es perfectamente manejable.

Lo primero que se necesita es un documento firmado por todos los herederos —todos, sin excepción— en el que se declara la voluntad de liberar la obra. Ese documento debe ser preciso: hay que identificar cada obra por su título, su género y el año de su primera publicación, y consignar el nombre completo del autor, incluyendo seudónimos. Los firmantes deben declarar bajo juramento que son los únicos titulares legítimos de los derechos, porque si falta una sola firma o hay un heredero en desacuerdo, el documento pierde validez jurídica.

El corazón del trámite es la renuncia patrimonial, y conviene entender bien lo que implica: es definitiva e irrevocable. Una vez firmado el documento, no hay marcha atrás. Los herederos renuncian al derecho de cobrar por la reproducción de la obra —en libros impresos o digitales—, por su distribución, por su uso en eventos públicos o plataformas en línea, y por cualquier adaptación o traducción que alguien quiera hacer a partir de ella.

Hay, sin embargo, una buena noticia: los derechos morales no se pierden. Por más que la obra pase al dominio público, nadie podrá atribuirse su autoría ni alterarla de manera que afecte la integridad o el honor del escritor. La ley colombiana garantiza de manera perpetua e irrenunciable el derecho a que siempre se diga de quién es la obra y a que el texto sea respetado. La familia puede quedarse tranquila en ese sentido.

El paso final es el más formal: el documento firmado debe autenticarse ante una notaría pública y luego inscribirse en la Dirección Nacional de Derecho de Autor. Con eso, la renuncia tiene plena validez jurídica frente a cualquiera.

Es un trámite que requiere acuerdo, paciencia y algo de papeleo. Pero el resultado es que la obra de un escritor deja de ser un asunto de familia para convertirse, de nuevo, en un bien de todos. Que es, si se piensa bien, lo que siempre quiso ser. ■

MARGINALIA

BARBA-JACOB Y EL DINERO

Era un poeta estrictamente personal y subjetivo. Escribió poco y, en lugar de buscar la notoriedad, la rehusaba. En cambio, como periodista, era de una fecundidad increíble. Para poder ganar un buen sueldo, se presentaba en las redacciones y ofrecía escribir: un editorial, una crónica o reportaje, un artículo de crítica, un comentario. ¡Todo a la vez y diariamente! Se sentaba a la mesa y los escribía uno tras otro en muy poco tiempo. Naturalmente que este esfuerzo no podía durar mucho, y antes de unos cuantos meses renunciaba a su puesto y huía. Tal sucedió en el caso de *Churubusco*, periódico de combate que fundó en tiempos de Huerta y que redactaba desde la primera hasta la última página con diversos seudónimos. Desapareció sin despedirse siquiera de los tipógrafos.

—Nada le da a uno la impresión de un descanso —decía— como hacer un viaje. Cuando yo exclamo «me voy», me parece que con eso quedan arreglados todos mis problemas.

¡Infeliz! Podía escapar momentáneamente a la miseria, al trabajo, al aburrimiento, pero no podía escapar de sí mismo, y esto constituía su tragedia cotidiana. Era un ser indefenso frente al problema económico. Pero se salvaba a ratos, por su inmensa capacidad de trabajo y por su talento. Al regresar de su viaje a Nueva York, en 1918, fue a ver al autor de este artículo y le dijo:

—He conseguido un buen trabajo, pero estoy sin un solo centavo. Quiero que usted me haga un servicio....

Yo creí que se trataba de dinero, pero él me atajo rápidamente y agregó:

—No necesito que me preste nada, sino únicamente que escriba lo que le voy a dictar.

Tomé un papel de sobre la mesa y entonces él me dictó: «Señor Ricardo Arenales (todavía no había cambiado su nombre): he venido a buscarle para entregarle los quinientos pesos y no lo encontré».

—¿Qué quiere decir esto? —pregunté.

Y él:

—Resulta que estoy desde hace quince días en una casa de huéspedes.

La señora comenzó a ponerme mala cara desde anteayer y hoy cerró la puerta con candado para que yo no entrase. Haga usted el favor de ir a buscarme. Al preguntar por mí, saldrá la patrona y le contestará de muy mal humor. Entonces usted le dejará un papel con lo que le acabo de dictar. Eso es todo.

Efectivamente, pregunté por él, la señora me dijo:

—No está, ni creo que vuelva. Pero aquí tengo sus cosas encerradas y no las entregaré hasta que no me pague lo que me debe.

Hice entonces lo que él me dijo y horas más tarde el cuarto de Porfirio Barba Jacob estaba abierto. Aun se veía un florero con flores sobre la mesa.

Pero no he de escribir aquí la biografía de Barba Jacob, que merece un libro. Era el Oscar Wilde hispanoamericano, y, como tal, tenía su *humour*, que constituía una de sus múltiples facetas. Relataré únicamente unas cuantas anécdotas de las muchas que podrían contarse sobre su vida.

En cierta ocasión le criticaba yo su despilfarro. Decíale:

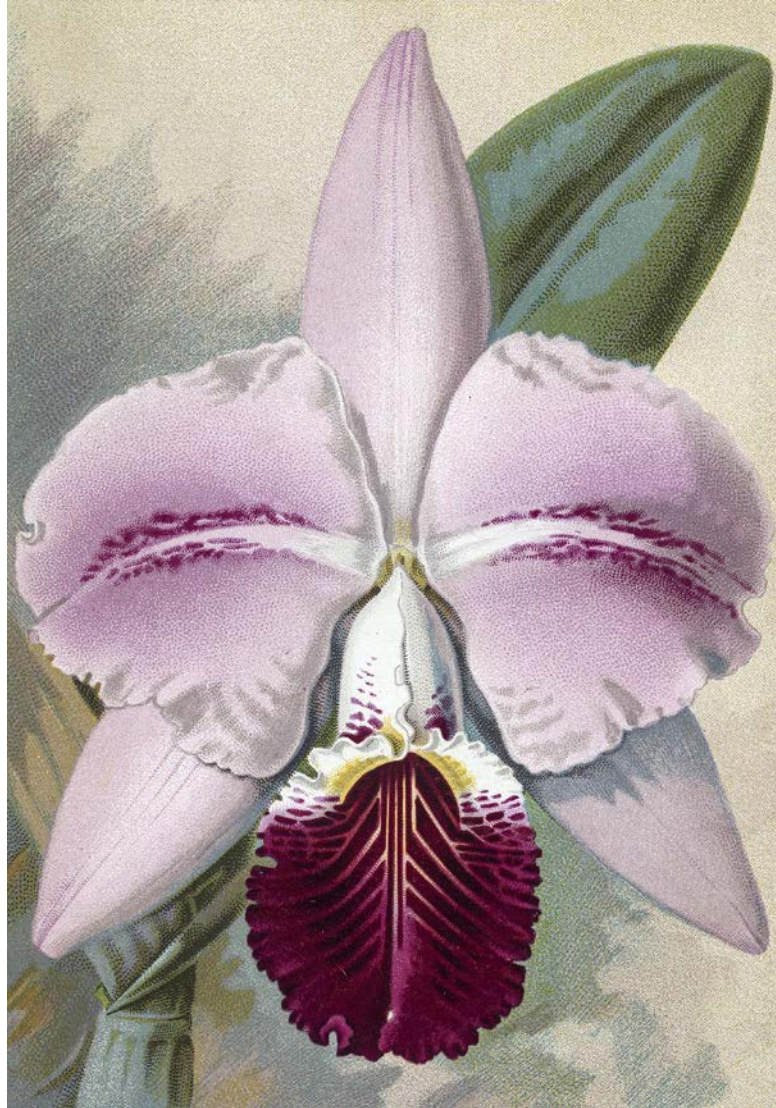
—Usted, amigo Barba Jacob, sufre porque quiere. Gana buenos sueldos y es solo, sin obligaciones. No tiene hijos...

Levantó los ojos, con aquella malignidad infantil que le era muy suya:

—Ajá, ¿y mis vicios?

Alguien lo acusaba, alguna vez, de que nunca había tratado de economizar y que lo gastaba todo; pero Barba Jacob respondió inmediatamente:

—¿Y cuándo he ganado yo diez mil dólares diarios?



Cattleya mendelii.
Variedad: Empress of
India. Colectada por
Albert Millican.

UNA MISTERIOSA FIEBRE

Antes de las orquídeas estuvieron los tulipanes. En la Holanda del siglo xvii, un solo bulbo de la variedad *Semper Augustus* podía valer lo mismo que una casa en el canal de Ámsterdam. La tulipomanía —como la llamaría más tarde el periodista escocés Charles Mackay, que la convirtió en el ejemplo canónico de la irracionalidad de los mercados— duró apenas unos años, entre 1634 y 1637, y terminó como terminan estas cosas: con un colapso abrupto y una resaca de arrepentimiento colectivo. Pero dejó instalada en la imaginación occidental la idea de que una flor podía ser, al mismo tiempo, objeto de deseo,

instrumento de especulación y símbolo de una civilización que ha perdido el norte.

Dos siglos después, el mundo repitió la operación con las orquídeas, y la repitió con una intensidad que hacía parecer la tulipomanía un capricho pasajero. El orquidelirio —el término es del botánico británico John Lindley, aunque el fenómeno lo desbordó ampliamente— se extendió por Europa desde mediados del siglo xix hasta bien entrado el xx, alimentado por una confluencia de factores que raramente se dan juntos: el auge del invernadero moderno, que permitió cultivar especies tropicales en latitudes imposibles; el trabajo de Darwin sobre la coevolución de insectos y flores, que convirtió a las orquídeas en objeto de fascinación científica además de estética; y una cultura victoriana obsesionada con lo exótico, lo raro y lo lejano. Una sola orquídea podía alcanzar el equivalente a veinticinco mil dólares actuales. Las casas de subastas de Londres organizaban remates que concitaban la misma expectación que hoy despiertan las obras de arte.

Colombia fue, en ese contexto, algo parecido a una mina de oro: el territorio más rico en especies orquidáceas del planeta, con más de cuatro mil variedades catalogadas, muchas de ellas endémicas. Los Andes colombianos —y en particular las vertientes húmedas que descienden hacia los valles interandinos— concentraban una biodiversidad que los cazadores de orquídeas europeos contemplaban con la misma mezcla de codicia y asombro con que los conquistadores habían mirado el oro de El Dorado. No es una analogía arbitraria: el saqueo fue comparable. Colectores enviados por grandes casas comerciales británicas, alemanas y belgas recorrieron el país talando árboles enteros para arrancar los ejemplares que crecían en sus ramas. Albert Millican, uno de los más activos, reconoció haber derribado más de cuatro mil árboles para capturar una sola especie, la *Cattleya mendelii*, y lo consignó en sus memorias sin el menor remordimiento. Los barcos salían de Barranquilla y Buenaventura cargados de miles de bulbos; menos del uno por ciento sobrevivía el viaje.

La *Cattleya* fue la estrella de ese comercio. El género debe su nombre al comerciante inglés William Cattley, quien encontró sus raíces mezcladas con el material de embalaje de un envío llegado de Brasil, las cultivó casi sin saber lo que hacía y produjo una floración que dejó sin palabras a los botánicos de la época. Durante décadas se perdió el rastro de su lugar de origen exacto, lo que disparó expediciones de búsqueda y convirtió a ciertas especies en objetos de una cacería casi mítica. La *Cattleya labiata*, la *Cattleya trianae* —hoy flor nacional de Colombia, llamada también «la flor de Navidad»—, la *Cattleya mendelii*: cada descubrimiento de una nueva localización generaba una carrera en la que los colectores competían con métodos que incluían el engaño, el sabotaje y, en algún caso, el crimen. ■

LA ORQUIDIÓCESIS DE TEGUALDA

Todo esto se lo cuenta Guillermo Angulo a quienes lo visitan en su casa finca a cuarenta kilómetros de Bogotá, mientras sirve generosos vasos de vino y va explicando, con una calma no exenta de malicia, que el orquidelirio revela algo que las locuras por las plantas tienen en común desde los ya lejanos tiempos en que Rembrandt pintaba sus misteriosos claroscuros en su taller de la calle Jodenbreesstraat: la capacidad de la belleza para suspender el juicio y perder a los hombres en la búsqueda de un intangible que los espíritus menos indulgentes llamarían una quimera.

Angulo nació en Anorí, Antioquia, el 9 de abril de 1928. Ha sido fotógrafo de prensa, crítico de cine, diplomático, cónsul general en Barcelona y en Nueva York, escritor cuando le ha dado la gana y memorioso profesional. Pero si hoy alguien le pregunta a qué se dedica, la respuesta es invariable: jardinero.

La historia de su amor tardío por las plantas empieza en los años ochenta, cuando se enamoró a primera vista de una finca en Choachí, Cundinamarca. La propiedad tenía su propia historia: la casa original, de madera, había pertenecido al presidente conservador

Una vez me lo encontré muy triste y pensativo, parado en una esquina. Era la época del marxismo rabioso y los líderes ofrecían acabar con el capital antes de pocos meses. Barba Jacob, con melancolía, se volvió hacia mí y me dijo: —¿Qué le parece, amigo! Se va a acabar el capital... ¡y nosotros nunca lo hemos conocido!

—En «Anécdotas de Barba Jacob», de Porfirio Hernández, publicado en *El Universal*, de Ciudad de México, 17 de enero de 1942.

UN SEÑOR ABURRIDO

Barba Jacob se adaptó fácilmente al ambiente bogotano. Con Ricardo Rendón y el Mono Uribe Piedrahíta bebía whisky o cerveza en el Café Rivière, contigo a *El Tiempo*. Con Rafael Vásquez, poeta de sonetos esculturales, y Víctor Amaya González, su grande amigo, consumía cerveza barata en El Bodegón de San Diego o en las fondas de la Estación de La Sabana. Y con Helios [Efraín de la Cruz], el bardo Cañizales y otras gentes de menor cuantía literaria ingurgitaba chicha en cualquier cantina de barriada. Sin embargo, a veces se aburría y gritaba:

—Mierdolandia, capital Bogotá...

—En *El hombre y su máscara*, de Lino Gil Jaramillo.

MÁS SE PERDIÓ EN LA GUERRA

Más se perdió en la guerra, mucho más. Se perdió un perno y todos los bulones y la billetera y una mano, se perdió la vergüenza, el territorio, el pelo, la alegría, se perdió el control, los depósitos en acciones y en divisas, las ilusiones, se perdió la cabeza, la foto de casamiento de tía Nilda, el recuerdo del primer viaje a París, la receta del dulce de quinotos, las valijas, se perdió la dignidad, el muñeco de los ojos lindos, la dentadura y la cordura, se perdieron las elecciones y la elegancia y casi todos los cuadros de pintores ignotos y también los de pintores conocidos, se perdieron ciudades, se perdió el juicio, se perdió un puente y varios alfileres, se perdió lo mejor, se perdió el tiempo, las tijeras, el miedo, el cepillo de mango de nácar, la inteligencia, el tapón mucoso, y tanto se perdió, pero tanto, que juraron no hacer la guerra nunca más y juraron en falso y no cumplieron.

—En *La guerra*, de Ana María Shua.

ELOGIOS

Qué divertido es Borges. En una entrevista hablando sobre la poesía española, Garcilaso y la estructura de la frase latina, cuenta esto: «Cuando estuve en Colombia, un señor que era poeta para elogiarme me dijo: “Qué bien se lo ve, señor Borges, redondo y colorado como un queso”. Terrible pasión por la metáfora, ¿no? Y una influencia de la métrica de Garcilaso: “Corrientes aguas puras cristalinas”. “Redondo y colorado como un queso”».

—Rodrigo Blanco Calderón
en @atajoslargos, su cuenta de X.



Guillermo Angulo (Anorí, 1928) en Tegualda.

Miguel Abadía Méndez, quien la mandó reemplazar por una construcción de cemento y ladrillo —tipo inglés, resistente a los pirómanos— después de que un grupo rival de su mismo partido le incendiara la anterior. Angulo llegó a un lugar que apenas tenía vegetación. Lo que hizo después merece un nombre propio, y él se lo dio: la Orquidiócesis de Tegualda.

Porque lo que sembró en esa tierra no fueron simplemente plantas, sino una obsesión. El jardín que fue creciendo allí es, según sus propias palabras, «muy cuidado para ser

un bosque, y muy descuidado para ser un jardín»: un lugar donde la naturaleza y el fotógrafo llevan décadas negociando en silencio los términos de su convivencia. Las orquídeas fueron el eje de esa negociación, y Angulo las fotografió —y las sigue fotografiando— con el mismo ojo que había posado antes sobre García Márquez, Manuel Mejía Vallejo y tantos otros personajes de la Colombia cultural de medio siglo.

Su obra fotográfica —18.000 archivos analógicos y más de 21.000 digitales— ingresó a los fondos de la Biblioteca Nacional de Colombia a finales de 2023, para custodiarse y convertirse en patrimonio de todos los colombianos. Fue esa misma institución la que acaba de publicar *El jardín de Thanatos* (2026): un libro de fotografías y textos suyos sobre ese vergel de Choachí que hoy lleva un nombre más sombrío, porque su autor ha decidido llamar las cosas por su nombre. «Es la historia de mi jardín que, como yo, se está muriendo», dice sin ningún dramatismo. «Ya no celebro años sino que hago cuenta regresiva. La mayoría de esas flores ya murieron. Solo viven, como nuestros abuelos, gracias a la fotografía».

Antes que un archivo, el libro es el testimonio de un hombre que, cerca de los sesenta años, se dejó hechizar por las orquídeas y convirtió un potrero pelado en uno de los jardines más singulares del país. Lo publicó a sus noventa y ocho años; los días previos a su cumpleaños los pasó fotografiando flores como la *Brownea ariza*, el *Hibiscus schizopetalus* y la *Aechmea fulgens*. Si volviera a nacer, dice, no hubiera perdido tanto tiempo en oficios dispersos y se hubiera entregado más temprano a la que ha sido la pasión dominante de su vida. Los lectores, por el contrario, agradecemos que en su época no fuera tan popular la Ritalina y él pudiera dedicarse sin culpa a tan variados menesteres. Sus espléndidas fotos, sus divertidísimos textos y su jardín en permanente renacimiento son la mejor prueba de que hay vidas que necesitan desparramarse por todos los rincones posibles antes de encontrar, al final y casi de casualidad, el único lugar en el que de verdad querían estar. ■

UN PAPIRO EN LA MEMORIA

A finales de 2025, un grupo de arqueólogos de la Universidad de Barcelona hacía excavaciones en Egipto. Su área de trabajo era la necrópolis de Al Bahnasa, la antigua ciudad de Oxirrincó, a unos 190 kilómetros al sur de El Cairo. Después de varias semanas de remover tierra aquí y allá, dieron con una infraestructura funeraria compuesta por tres cámaras de piedra caliza. Dentro de ellas, y a pesar de que a través del tiempo los saqueadores han hecho de las suyas, encontraron cosas muy singulares: restos humanos calcinados, huesos de bebés, láminas de oro con forma de lengua, estatuillas en terracota y en bronce, el cráneo de un gato envuelto en tela y sarcófagos de madera decorados. En el interior de los sarcófagos —cómo no— había momias. Y sobre el abdomen de una de ellas, algo en verdad sorprendente: un papiro. Pero no era un papiro como los que suelen hallar los arqueólogos en compañía de las momias, esos que resguardan hechizos cuyo fin es proteger al alma del difunto en su viaje al más allá.

Este papiro, en cambio, contenía un fragmento de la *Iliada*. Más precisamente, una parte del famoso catálogo de las naves: ese conjunto de doscientos sesenta y seis versos en el que Homero, con una paciencia que raya en la crueldad, enumera todas las flotas y ejércitos griegos que partieron hacia Troya. Es un pasaje que los filólogos estudian con fervor y que los lectores comunes atraviesan como quien cruza un desierto. Que alguien haya sido enterrado con él es una ironía que el propio Homero hubiera apreciado: la *Iliada* tiene pasajes de una belleza y una intensidad que cortan el aliento; el catálogo no es uno de ellos. (Hay incluso algún experto anónimo que ha asegurado que al embalsamado lo que lo mató fue el aburrimiento).

Dicho esto, el hallazgo, que se reveló el pasado mes de abril, no carece de interés. Oxirrincó es una de las grandes cunas de papiros literarios griegos —de allí procede, entre otros tesoros, la mayor parte del corpus de Safo que la humanidad conserva—, pero la importancia de este hallazgo no reside en

¡QUE VUELVA!

Luis Vidales estuvo preso en varias ocasiones. En 1931, la Junta de Control de Bucaramanga lo multó por negarse a publicar en el periódico que dirigía la lista oficial de precios del mercado. Como se rehusó a pagar los 180 pesos de la sanción, el gobernador ordenó encarcelarlo: un día de prisión por cada peso adeudado.

Su detención más grave, sin embargo, ocurrió en abril de 1979. Ese mes, el Ejército irrumpió en su apartamento del barrio La Soledad, en Bogotá, y lo condujo a las caballerizas de Usaquén. Una vez recuperó la libertad gracias a la presión de la opinión pública, recordó el episodio con el humor que lo caracterizaba:

«Fue una experiencia maravillosa, porque siempre que me han metido a la cárcel monto mi escuela de marxismo y comienzo por dictarle mi catecismo a los propios oficiales y soldados. Cuando el teniente me trajo de regreso a mi casa, lo invité a un whisky. Estábamos encantados conversando. Los soldados me decían:

—Qué lástima que no podamos decirle: “¡Que vuelva!”»

—en «Conversación con Luis Vidales»,
de José Luis Díaz-Granados,
revista Gato Encerrado, abril-mayo, 1990.

PROSAPIA Y ABOLENGO DE LA RUANA

Algún lector lo pondrá en duda, pero la ruana tiene categoría histórica en la independencia y, además, sitio en la literatura universal. En un libro muy famoso, pero poco leído, el estafalario profesor Diógenes Teufelsdröckh la pone como el ejemplo más radical de sencillez en la historia del vestido humano, el grado cero de la indumentaria.

«La vestimenta más sencilla», observa Teufelsdröckh, «que he encontrado mencionada en la Historia es la utilizada como uniforme por la caballería de Bolívar en las recientes guerras de Colombia. Se provee una frazada cuadrada de unos tres metros y medio de lado: en el centro se le practica un corte de unos cuarenta y cinco centímetros de largo; a través de él, el soldado, desnudo como Dios lo trajo al mundo, introduce la cabeza y el cuello, y así cabalga protegido de toda inclemencia del tiempo y, en la batalla, de no pocos golpes (pues la enrolla sobre el brazo izquierdo). De ese modo queda no solo vestido, sino pertrechado y drapeado».

—En Sartor Resartus, de Thomas Carlyle.

MADERA FINA

—Cuidado, se quema —le dijo un senador a Esmeralda Arboleda.

Sin perder el aplomo, ella le respondió:

—¿Y como por qué? Las esmeraldas nunca se queman.

—Pero los bosques sí.

—Tradición oral colombiana



Leopoldo López Álvarez (al centro, portando una condecoración), acompañado por algunos de sus colegas de la Universidad de Nariño.

el lugar sino en lo que permitirá hacer: comparar el texto con los manuscritos medievales que constituyen la base de las ediciones modernas del poema. Si hay variantes de lectura, omisiones o adiciones, los lingüistas tendrán trabajo. Y si las divergencias son mínimas, eso también dirá algo: que la tradición textual homérica es más estable de lo que a veces se supone. Lo que no cabe esperar es una revolución: para que este papiro sacudiera los fundamentos de la filología clásica, tendría que ser mucho más antiguo de lo que es.

En todo caso, la noticia invita a recordar que Homero ha inspirado gestas menos conocidas pero igualmente admirables. Una de ellas ocurrió en Pasto, Colombia, a comienzos del siglo xx, y la protagonizó un hombre prácticamente desconocido fuera de Nariño. Leopoldo López Álvarez (1891-1940) fue un abogado y profesor que se hizo célebre por traducir al español directamente del griego la *Iliada*, la *Odisea*, los *Himnos homéricos* y las *Siete tragedias* de Esquilo. Para poder publicar edi-

ciones bilingües de sus traducciones, importó desde Europa una imprenta de tipos griegos, empresa que llevó a cabo en la soledad de su estudio con un empeño que sus contemporáneos calificaron de quijotesco. La imprenta, los manuscritos en griego y latín que empleó para sus traducciones y una colección extraordinaria de objetos formaban parte del museo que funcionó en su casa hasta 1975, cuando todo fue repartido entre sus parientes. Hoy, una parte de aquella imprenta reposa en el Museo Taminango de Pasto, como reliquia de un humanismo periférico que nadie premió con titulares.

«Clásico» es lo que no pierde vigencia y siempre se presenta bajo una luz nueva. Una momia en una necrópolis egipcia y un abogado en una ciudad del sur colombiano lo confirman, cada uno a su manera: los poemas del aeda ciego llevan más de dos mil años encontrando lectores en los lugares más improbables, y a juzgar por lo que sigue apareciendo, todavía no han terminado de sorprendernos. ■

A PROPÓSITO DE UN VERBO MULTIUSOS

El verbo «honrar» descende del latín *honorare*, derivado a su vez de *honos* (después *honor*), una palabra que en Roma designaba el premio o cargo político que se otorgaba a quien se consideraba justo e íntegro. Honrar, en su sentido más antiguo, no era un gesto retórico sino un acto institucional: conferir a alguien un reconocimiento público —con frecuencia un cargo— en virtud de un mérito verificable. En el español medieval naciente, además, la palabra tenía un origen culto: «honra» pertenecía al lenguaje poético, mientras que en la prosa se prefería «honra», y el plural «honras» llegó a significar exequias, con el sentido implícito de demostración de aprecio. Es decir: incluso cuando el verbo se popularizó, conservó un aire de solemnidad, de ocasión excepcional.

Esa genealogía explica por qué la actual epidemia de «honrar» resulta tan empobrecedora. Cuando una entidad dice que «honra» la memoria de alguien, o que cierto evento «honra» a la ciudad, o que tal funcionario «honra» su cargo con su presencia, está invocando —casi siempre sin saberlo— la maquinaria simbólica de la Roma republicana: el premio público al mérito comprobado. Pero el uso actual ha vaciado esa maquinaria de su contenido específico. Ya no se honra para distinguir un mérito particular, sino para llenar el silencio de cualquier discurso institucional que necesite sonar solemne sin comprometerse con nada. El verbo se ha vuelto, paradójicamente, lo contrario de lo que originalmente significaba: en vez de un acto excepcional reservado a méritos excepcionales, es ahora la fórmula por defecto para cualquier ocasión que requiera un mínimo de gravedad ceremonial.

Hay además una segunda capa, más sutil, en esta inflación verbal. Honrar también significaba, y sigue significando, cumplir con fidelidad una promesa, un deber o un compromiso —de ahí que en inglés se «honre» un contrato o una letra de cambio—. Es decir, el verbo siempre tuvo dos caras: una pública y ceremonial (honrar a alguien con un reconocimiento) y otra privada y ética (honrar la palabra dada). Lo que el uso colombiano contemporáneo ha hecho, casi sin darse cuenta, es quedarse solo con la cáscara ceremonial y desechar el núcleo ético. Se «honra» la memoria de las víctimas, se «honra» el legado de un maestro, se «honra» el compromiso con la comunidad, se «honra» la amistad con una persona o se «honra» a la mamá en el Día de la Madre en tuits o posts que rara vez incluyen el cumplimiento efectivo de nada. El verbo, despojado de su exigencia, queda reducido a un gesto verbal de cortesía institucional: la versión lingüística de un minuto de silencio que nadie respeta.

Quizás el síntoma más revelador de esta erosión sea precisamente su omnipresencia. Las palabras que conservan su fuerza semántica tienden a ser ahorradas; uno no dice que «honra» el café de la mañana ni que «honra» la puntualidad de un avión de pasajeros. El verbo se reserva, por instinto, para los contextos que merecen su peso etimológico. Que hoy se use indiscriminadamente —para alcaldes, para festivales gastronómicos, para aniversarios corporativos— no es un signo de que el país se haya vuelto más reverente, sino exactamente lo contrario: una palabra que se usa para todo ha dejado, en la práctica, de significar nada en particular. Es el destino habitual de las palabras nobles cuando se convierten en comodines: no desaparecen, pero se quedan vacías, como esas medallas que se reparten tan generosamente que terminan sin distinguir a nadie. ■

DE MIS CONVERSACIONES CON

Gabriel García Márquez

POR DASSO SALDÍVAR

Dasso Saldívar llevaba casi dos décadas leyendo a García Márquez e investigando sobre su vida cuando por fin se vio con él en persona. Fueron apenas dos tardes, el 14 y el 17 de marzo de 1989, en la casa del barrio Pedregal de San Ángel. De esas horas surgió buena parte del material que sustentaría García Márquez: El viaje a la semilla, la biografía que el propio Gabo definiría, años después, como un libro que «realmente se parece a mí». En estas páginas, escritas en exclusiva para Gaceta, Saldívar reconstruye aquellos dos memorables encuentros.

Su casa, en el barrio Pedregal de San Ángel, calle de Fuego 144, al sur de Ciudad de México, sigue siendo un paraíso de luz, verdor, silencio, orden y tranquilidad. Es solar incluso por dentro, pues solo tiene paredes a la calle y las que dan al jardín son de cristal con marcos de madera barnizada, que, junto al ladrillo, la piedra, el cuero y los arcos, le dan una reminiscencia de casa colonial caribe tocada de modernidad. Con todo, su mayor lujo es la sobriedad: nada sobra y la mayoría de las cosas tiene la disposición generosa de la belleza o de la utilidad. El hada madrina de este museo vivo es Mónica Alonso, que sigue siendo su secretaria, mientras el maes-

Gabriel García Márquez, Festival Internacional de Cine de Venecia, Hotel Lido (1992).



© MARCELLO MENCARINI / LEBRECHT MUSIC & ARTS / ALAMY

tro viaja repartido entre sus lectores por todo el mundo, en una vida constante más allá de la muerte.

De pronto, lo vi descender de la segunda planta con sus botas negras de piel, un pantalón gris liso, una camisa negra y una chaqueta beis sport de cuatro bolsillos. Bajó despacio, haciéndose visible a medida que descendía los peldaños, mientras limpiaba las gafas, y cuando me vio esperándolo sentado en uno de los sofás blancos e impolutos de la sala, me saludó con un «cómo estás» y «qué hay de nuevo». Después de darnos la mano, se sentó frente a mí, hizo un comentario sobre el estado de la luz en la sala, miró al cielorraso y dijo: «Esta casa la compramos en escombros y la fuimos haciendo a pedazos, a nuestro gusto».

Luego me invitó a su estudio, al fondo del jardín, adosado a los muros de la casa vecina, y que es como la quintaesencia del silencio. «Debo mantenerlo a treinta grados de temperatura, porque de lo contrario no me funciona el cerebro». Aparte del diploma del Premio Nobel, pude ver pocas fotos: algunas de la entrega del premio en Estocolmo, otras con sus amigos y una grande y central en la que aparece con Mercedes, Rodrigo y Gonzalo, apiñados en la cama, cuando escribía en Barcelona *El otoño del patriarca*. «En esa época íbamos cambiando de piso cada tres meses, según iban aumentando los derechos de autor», bromeó.

Al fondo a la izquierda, una mesa de madera sólida era la base de su trabajo cotidiano. Estaba siempre rodeado de música abundante y variada, de una biblioteca selecta, con varios diccionarios y enciclopedias, y un ordenador. Pero lo más notorio de él seguía siendo su timidez y su eterna ironía mezclada con la mamadera de gallo. Llamó para que nos trajeran algo de beber, y apareció Mercedes, que deseaba saludar al visitante. Ella era una presencia liviana, discreta y amable. Y después de que yo pedí un refresco al uso, su esposo pidió «un té de mentiras», es decir, una infusión de manzanilla con hielo.

Todos los días se despertaba a las cinco de la mañana y leía hasta las ocho. Escribía de nueve a dos o tres de la tarde. El resto del día y parte de la noche los dedicaba a sus amigos o a algunos compromisos, a conceder una entrevista, algo que ya empezaba a ser una rareza en su vida. Cada vez tenía menos tiempo, quería leer más y escribir más. No solo era un escritor de genio inagotable; era sobre todo un hombre comprometido con la creación las veinticuatro horas del día. Acababa de publicar *El general en su laberinto* y ya estaba trabajando en su próxima novela, para empezar después a escribir el primer tomo de sus memorias.

■ ■ ■

Cuando lo visité ese mes de marzo de 1989, era la primera vez que nos veíamos, aunque él ya sabía de mis andanzas y de mis búsquedas, pues yo llevaba casi veinte años leyendo y estudiando su obra e investigando sobre su vida. Conversamos unas cinco horas, repartidas entre las tardes del 14 y el 17 de marzo de 1989. Fue un anfitrión tan atento y exquisito, con una atención relajada e intensa a la vez, y tan excluyente, que tuve la sensación de que el escritor no estaba preocupado por nada ni por nadie más en ese momento. Era la forma como solía atender a todas sus visitas. Y es que García Márquez era tan buen oidor como conversador. Podía hablar una hora seguida o escuchar una hora a su interlocutor sin interrumpirlo. Pero tenía por norma, tal vez por la costumbre del periodista que siempre fue, escuchar primero a su interlocutor, a quien calaba hasta el alma con sus ojos serenos y profundos, los mismos ojos que pude apreciar en su madre, Luisa Márquez Iguarán.

Como él mismo lo repetía, García Márquez fue un nostálgico incurable, y pocas cosas le resultaban más agradables que conversar sobre los tiempos de su infancia, de su adolescencia, de su juventud y de su primera formación literaria. En su caso, era mucho más que un mero ejercicio de la nostalgia: era un retorno a las raíces primigenias de su ser y de su obra. En ese estado de gracia, en aquellas dos tardes de marzo, pudimos repasar los primeros veinte años de su vida, que eran entonces los menos documentados y los más enredados de su biografía. En algún momento, me dijo que mis inquietudes de biógrafo lo estaban llevando a pensar seriamente en sus memorias, que no serían unas memorias al uso. En ellas quería contar, develar, parte de su cocina literaria: cómo había escrito la mayoría de sus libros, a partir de qué retazos de la realidad y de las personas habían surgido sus historias y sus personajes, y qué trampas le había hecho él a la literatura y la literatura a él.

■ ■ ■

Le aclaré que no quería quitarle mucho tiempo, pues yo cumplía justamente en ese momento veinte años de haberlo estado leyendo y husmeando en su vida, en sus viajes, lecturas y escrituras, con varias visitas a Cartagena, Barranquilla, Santa Marta, Ciénaga, Aracataca, Guacamayal, Sevilla y Fundación. De modo que nos fuimos centrando en ciertos hechos, vivencias, miembros de la familia, como los abuelos, los padres, las tías, algunos personajes del pueblo y la maestra que le enseñó a leer, esparcidos a lo largo de su infancia, adolescencia y primera juventud, en Aracataca, Sincé, Barranquilla, Sucre, Bogotá y Zipaquirá.

La información que me dio fue, desde luego, un tesoro invaluable que no solo me permitió completar la documentación de *El viaje a la semilla*, sino redondear una concepción estructural de su biografía: la idea ya expuesta por Thomas De Quincey, y luego repetida y ampliada por Baudelaire y Rilke, de que «todo lo que florece en la mente del hombre hasta alcanzar la plena conciencia en la madurez tiene que haber preexistido en germen durante la infancia».

Dos cosas me llamaron especialmente la atención del creador de Macondo: que en ningún momento tuviera un gesto o una palabra para enfatizar quién era. Su manera de estar y de conversar fueron tan empáticas y espontáneas, que yo solo sentía la presencia y la conversación de un hombre sencillo y afable, de un hombre sin los estorbos de la gloria y de la fama. Es como si mi interlocutor no fuera el Premio Nobel colombiano, el más grande fabulador y narrador de la lengua española después de Cervantes y el escritor vivo de mayor proyección mundial en ese momento.

El otro aspecto que me llamó la atención es que, cuando empezamos a hablar de Aracataca y de su infancia, de los lugares y de los personajes de su infancia, el hombre maduro, el escritor consagrado, se convirtió de pronto en Gabito, alguien cercano al niño que había sido muy feliz al lado de su abuelo, el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía. Porque, me confesó, gracias a que había nacido en ese pueblo del Caribe colombiano y a que se había criado con sus abuelos maternos hasta los diez años en la casa de Aracataca, él llegó a ser el hombre y el escritor que era. «Sin mis abuelos, sin esa casa llena de espíritus y sin ese pueblo ardiente, yo no estoy seguro de haber sido alguien en la vida. Todo se lo debo a ellos». Y ahí sí fue enfático.

Yo seguí viajando, investigando y preguntando, hasta que el 6 de marzo de 1997, a modo de conmemoración de su septuagésimo cumpleaños, la editorial Alfaguara de Madrid, dirigida entonces por Juan Cruz, me publicó la biografía *García Márquez: El viaje a la semilla*. Él no la leyó entonces, o no toda, pues hacía años que había dejado de leer libros sobre él, fueran buenos o regulares, porque temía que lo hicieran consciente de su persona y de su proceso creativo, lo que, según confesó alguna vez, entorpecía su trabajo de escritor. Desde entonces solo tuvimos dos o tres breves conversaciones por teléfono, hasta que la tarde del 20 de agosto de 2008, a raíz de mi problema renal



y pasados ya once años de haberse publicado *El viaje a la semilla*, me llamó desde México. Después de saludarme con su clásica expresión «¿qué es la vaina?», empezó contándome que en esos días le habían estado organizando la biblioteca, y que «entonces tu libro apareció por ahí, lo cogí, lo empecé a leer y lo tuve que seguir leyendo de corrido durante tres noches sin parar, porque no lo pude dejar. ¡Qué gran libro has hecho, qué bien escrito y qué bien documentado está! Es una magnífica biografía... Y me gusta porque realmente se parece a mí».

De los veinte minutos que hablamos, él estuvo unos quince comentando los diferentes niveles del libro, y de pronto me preguntó:

«¿Tú crees que el inglés que va a publicar una biografía sobre mí habrá leído tu libro?».

«Creo que sí, maestro, porque es un inglés riguroso, que habrá tenido que consultar lo escrito previamente sobre usted, como lo han hecho otros y yo mismo».

«Ojalá, ojalá...», comentó con un suspenso final. «Bueno», me dijo a modo de despedida, «cuídate mucho y no te dejes morir, porque aquí tienes un lector entusiasta de tu libro».

Y luego me pasó a la secretaria para que me diera su teléfono y su correo personales, de modo que pudiéramos estar en contacto directo.

Diez días después, habló del tema con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, con quien había escrito a cuatro manos *El olor de la guayaba* y había compartido años de amistad, aventuras periodísticas y lecturas entusiastas. Plinio me escribió un correo tan pronto colgó el teléfono, y anotó en el primer párrafo: «Acabo de hablar por teléfono con Gabo desde Bogotá. Claro, hablamos de ti. Dice que si hubiera leído tu libro no habría escrito sus memorias».

La misma idea habría de expresar en la última reunión que tuvo años después con sus hermanos, hermanas y otros familiares en la casa materna de Bocagrande, según me contó su hermana Aída, la exmonja, precisando que su hermano había comentado que «de haber leído *El viaje a la semilla* se habría ahorrado los dolores de cabeza que le causó la ardua investigación cronológica e histórica que le impuso *Vivir para contarla*».

Arriba:
Gabriel García Márquez a los dos años (c. 1928).
© Biblioteca Nacional de Colombia.

Conversación del 14 de marzo de 1989

¿En qué momento su madre regresó desde Riohacha para que usted naciera en la casa de los abuelos, y por qué fue bautizado apenas en julio de 1930, con casi tres años y medio?

—En ese entonces (entre finales de enero y comienzos de febrero de 1927) mi mamá ya está en Aracataca para nacer yo, y como nazco ahogándome, con el cordón umbilical enredado en el cuello, mi tía Francisca Simodosea Mejía, la tía Mama, del Carmen de Bolívar, prima de mi abuelo y quien era la que tomaba las decisiones en casa, dijo que me echaran el agua bautismal por si me moría, y quedé bautizado legalmente. De ahí que cuando van a bautizar a mi hermana Margot, entonces dijeron: «Pero si este no está bautizado oficialmente», y me llevaron y me pararon ahí y me echaron el agua helada. Eso lo recuerdo perfectamente. Ahora, la partida de bautizo dice que nací el 6 de marzo del año pasado, o sea, en 1929. Mi madre dice que fue en 1928 y mi padre decía que fue en 1927. Pero qué raro, porque no pudo haber pasado mucho tiempo ni poco tiempo. Entonces, fíjate lo que sucede: mi padre en ese momento todavía está en Riohacha, cuando mi madre se encuentra en Aracataca para nacer yo, como telegrafista de aquel lugar, y viene a Aracataca a verme y se produce la reconciliación con los abuelos.

Cuando me bautizaron, yo debía de tener más de tres años; te voy a decir por qué, porque por en medio está mi hermano Luis Enrique y a la que estamos bautizando es a mi hermana Margot, quien nació en Barranquilla, y yo recuerdo cuando fuimos a visitar la casa de maternidad donde nació ella. Luego se la llevaron a Aracataca.

—Pero luego tendría un recuerdo aún más nítido de Barranquilla, cuando lo llevaron al nacimiento de su segunda hermana Aída Rosa, que nació el mismo día del centenario de la muerte de Bolívar.

Página opuesta:
Gabriel García Márquez, Barcelona (1970).

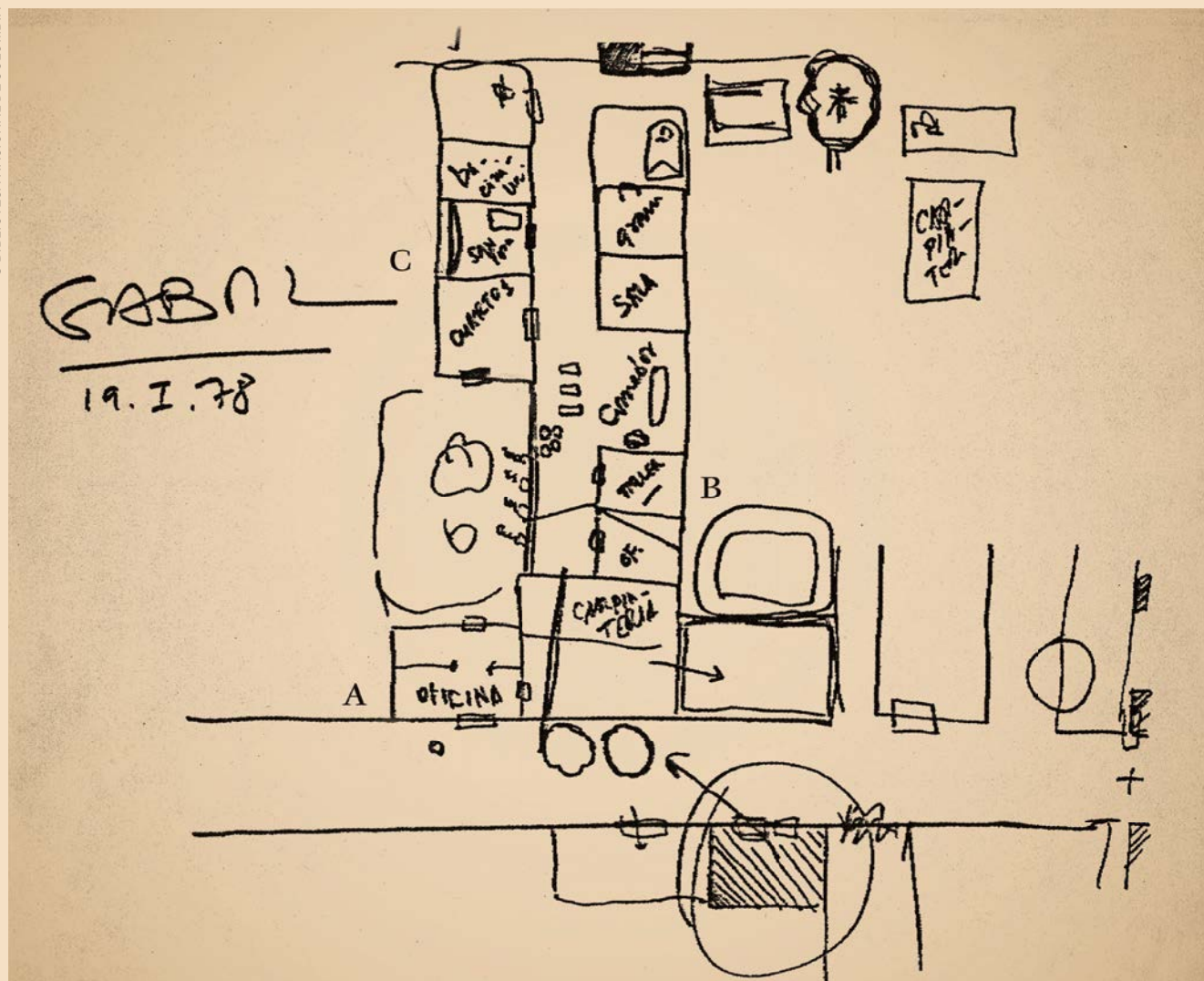
—Sí, fue precisamente ese día cuando nació Aída, y era la tercera o cuarta vez que me habían llevado a Barranquilla. Lo recuerdo porque oí pasar los aviones; esto fue el 17 de diciembre de 1930. Y no solo recuerdo perfectamente la clínica y a la hermanita recién nacida, sino la ciudad que estaba de fiesta conmemorando el centenario de la muerte de Bolívar. Un avioncito negro, como un gallinazo enorme, sobrevolaba la ciudad en círculos, y yo me quedé fascinado con el avioncito. Entonces oí a alguien preguntando qué era lo que pasaba y a mi mamá contestando que estaban celebrando el centenario de la muerte de Bolívar, pero yo creí que se refería a la mantequilla Bolívar que nos daban al desayuno. Fue la primera vez que escuché el apellido del Libertador.

—Después de que su padre regresa a Aracataca para conocerlo, ¿qué sucede?

—Después de que mi padre viene de Riohacha a Aracataca porque nací yo, poco tiempo después se va a vivir a Barranquilla con mi mamá y a mí me dejan con los abuelos. Pero mi hermano Luis Enrique, el que me sigue, también nació en Aracataca, lo cual quiere decir que mi mamá volvió a Aracataca al año siguiente, y se fue a Barranquilla con Luis Enrique recién nacido y yo seguí quedándome con los abuelos. O es muy probable también que hubiera nacido en Aracataca, me llevaran a Barranquilla y que, cuando volvió mi madre para que naciera mi hermano en Aracataca, me dejaron a mí con los abuelos y se llevaron a Luis Enrique.

—¿Usted vio morir a su abuelo? ¿Qué sentimiento le produjo su muerte?

—Yo estaba en Sincé desde diciembre de 1936, con mi padre y Luis Enrique, y mi abuelo muere en Santa Marta en marzo del 1937. Pero yo no estaba viviendo en Sincé, el pueblo natal de mi papá, sino que él nos llevó para que conociéramos a la abuela paterna, Argemira García Paternina. Tendría unos dos meses de haber llegado cuando murió el abuelo, pero solo oí hablar de eso, no me lo



Plano de la casa de Aracataca, que inspiró la casa de *Cien años de soledad*, dibujado por García Márquez en 1978.

dijeron directamente. Recuerdo que yo tuve la noción de que debía llorar, pero de que no lloraba, no podía hacerlo. La verdad es que yo no tenía ninguna noción entonces de lo que era la muerte, por lo menos no tenía una noción trágica de la muerte, de su desgarramiento. Yo recuerdo que en esa época me pegaban piojos en la escuela de Sincé y eso me causaba mucha pena. Decían que cuando uno se moría se le salían los piojos. Entonces yo recuerdo que me preocupé muchísimo: ¡coño, si ahora me muero como el abuelo, se van a dar cuenta de que tengo piojos! Entonces a mí no me importaba la muerte, sino los piojos. Así que, en esas circunstancias, no me podía haber impresionado la muerte del abuelo, mi gran preocupación eran los piojos. En realidad, a mí me empezó a hacer falta el abuelo cuando, ya grande, no encontré con quién sustituirlo, porque nunca fue sustituido por mi papá. Éste estaba en otra onda.

—¿Dónde murió su abuela, también en Aracataca?

—No, ella murió en Sucre diez años después del abuelo, en abril de 1947, estando con mi familia. Murió delirando. Cuando muere mi abuela yo estaba en primero de derecho en la Universidad Nacional de Bogotá.

—Ahora que lo menciona, le agradecería, maestro, si pudiéramos ordenar un poco los años y los centros de sus estudios primarios, secundarios y universitarios.

—Estudié el kínder y los dos primeros cursos de primaria en la escuela Montessori de Aracataca con la maestra Rosa Elena Fergusson, quien todavía anda por ahí jodiendo. Estuvo detrás de mí durante el festival vallenato de 1983 (el que se hizo durante la época de Belisario), aparecía en cuanta fiesta había, se subía a la tribuna donde yo era jurado... Ella fue, en efecto, la que me enseñó a leer

y a escribir. Ella se había casado con un borracho que le dio una muy mala vida, eso lo supe después.

Bueno, hice el kínder y el primero y segundo de primaria en Montessori, el tercero lo hice en la escuela pública de Aracataca y el cuarto en el colegio Cartagena de Indias, de Barranquilla. Aparte de Montessori, había la escuela pública de Aracataca. Mientras tanto, estaban los viajes a Sincé, entonces ya no se estudiaba ese año, fueron unos años erráticos aquellos, con varias interrupciones en los estudios de la escuela elemental.

A ver: en 1938 yo ya había hecho los dos años de Montessori y el tercero en la escuela pública. Así que esos cursos los hago durante los años 35, 36 y 38. En diciembre del 36 es cuando me voy a Sincé con mi papá y mi hermano Luis Enrique a conocer la abuela paterna. En Sincé estuve en una escuelita con el profesor Luis Gabriel Mesa, que era un antiguo seminarista, pero eso no era un curso oficial, sino que este profesor daba clases por ahí... Así que durante el 37 no estudio. Creo que el cuarto lo hice en el 39 en el colegio Cartagena de Indias, de Barranquilla, pero en ese año se fueron mis padres y mis hermanos para Sucre, y en el 40 es cuando vuelvo a Barranquilla y me matriculo en primero de bachillerato en el colegio San José.

Entonces ahí tienes, primero Montessori: 33, 34 y 35 con Rosa Elena Fergusson; luego la escuela pública en el 36 con el profesor Enrique Antonio Aarón (empecé a aprender a leer como a los seis años y, a los ocho, leía un poco de todo). En el primer año de Montessori no aprendí a leer, porque yo recuerdo que me llamaba mucho la atención ver a los que aprendían a leer, y tengo la noción exacta de lo que es no saber leer ni escribir, una noción que por cierto es muy extraña, pero no tuve la ansiedad de llegar a saber leer; en el fondo, sabía que me tocaría, que eso llegaría fatalmente, saber leer no era para mí nada sacralizado.

—Usted lo que hacía entonces era dibujar a todas horas, ¿verdad?

—Yo recuerdo que dibujaba y dibujaba, me expresaba continuamente dibujando, dibujaba cómics por todas partes: en los muebles, en las cajas, en las paredes, todo lo rayaba. El abuelo me daba papel y lápiz siempre. Esto yo lo hacía ya a los cuatro años, antes de Montessori. Dibujar fue mi primera forma de expresión. Mi abuelo me dejaba y se armaba un escándalo porque lo rayaba todo.

—Y, mientras tanto, ¿dónde andaban sus padres y el resto de la familia?

—Cuando estoy en la escuela pública de Aracataca, teniendo siete años, mis padres regresan de Barranquilla

a Aracataca a vivir, pero de pronto mi padre decide irse a Sincé a ver qué sucedía allí, conozco a la abuela paterna y entro en una escolita. Lo de Sincé fue una aventura corta y no resultó, y mi padre decide irse a Barranquilla en el 37, donde monta una farmacia (lo que no sé es cómo pasa de la telegrafía a la farmacia).

—Así que usted deja la casa de los abuelos, a finales de 1937, y se va a vivir por primera vez con sus padres en Barranquilla, donde cursa el cuarto de primaria. Creo que, a partir de ahí, su recorrido de estudiante es menos enredado en el tiempo y en el espacio, ¿verdad?

—Sin duda. Yo hice el cuarto elemental en el colegio Cartagena de Indias, de Barranquilla, que era un colegio externo. Mi profesor se llamaba Juan Ventura Casalíns; y no hice quinto porque entonces solo era hasta cuarto la escuela elemental. Así que esto fue en el 39, y en el 40 llego al colegio San José de Barranquilla, hago primero de bachillerato, me retiro de segundo en el 41, por problemas de salud, y lo reanudo en el 42. En el 43 me voy a Zipaquirá con una beca que me gané en el Ministerio de Educación, en Bogotá, hago el examen de ingreso y empiezo el tercero de bachillerato. De ahí todo va seguido: el cuarto lo hago en el 44, el quinto en el 45 y sexto en el 46; y fui el mejor alumno... En las vacaciones iba a Sucre a ver a la familia, a estarme con ellos durante esos meses y a ver a Mercedes. A comienzos del 47, regreso a Bogotá y me matriculo en febrero en primero de Derecho en la Universidad Nacional. Me retiro en el 48, después del Bogotazo, me voy a Cartagena y en la Universidad de Cartagena termino segundo de Derecho. Ese año pierdo una materia. Durante 1949 curso tercero, pero no apruebo porque pierdo tres materias. Cuando quiero matricularme en febrero de 1951 para cursar cuarto en la misma universidad, me dijeron que tenía que repetir tercero, entonces dije que ni hablar, además, ya no me importaba la universidad, porque para entonces había publicado seis o siete cuentos en *El Espectador* y escribía mis artículos periodísticos en *El Heraldo* y *El Universal*, que no sé cómo carajos aprendí a escribirlos, pero los escribía.

—Parece que su primera afinidad por el teatro se dio en la Montessori, a los siete u ocho años. ¿Cómo fue eso?

—En Montessori se hacía «Sesión Solemne». No es que fuera un grupo de teatro, sino que hacíamos representaciones de los cuentos clásicos de Perrault, y yo hacía de príncipe que va a despertar a la bella durmiente del bosque. Desde entonces sería una de mis heroínas favoritas de la literatura fantástica.

—Hay quien afirma que sus primeros escritos, supuestamente titulados «El tintero y yo» y «Por qué soy mentiroso», los escribió en Aracataca, siendo muy niño, mientras otros dicen que fue en Barranquilla,

—Las primeras cosas que escribí de mi propia cosecha las hice en Barranquilla, cuando estaba en el colegio San José, que, por cierto, se publicaron en la revista *Juventud*; antes, no. Lo que hacía era dibujar y dibujar. Esta pasión excluyente de dibujarlo todo y a toda hora se terminará en Zipaquirá a lo largo de 1943.

—¿Ya leía a los prosistas?

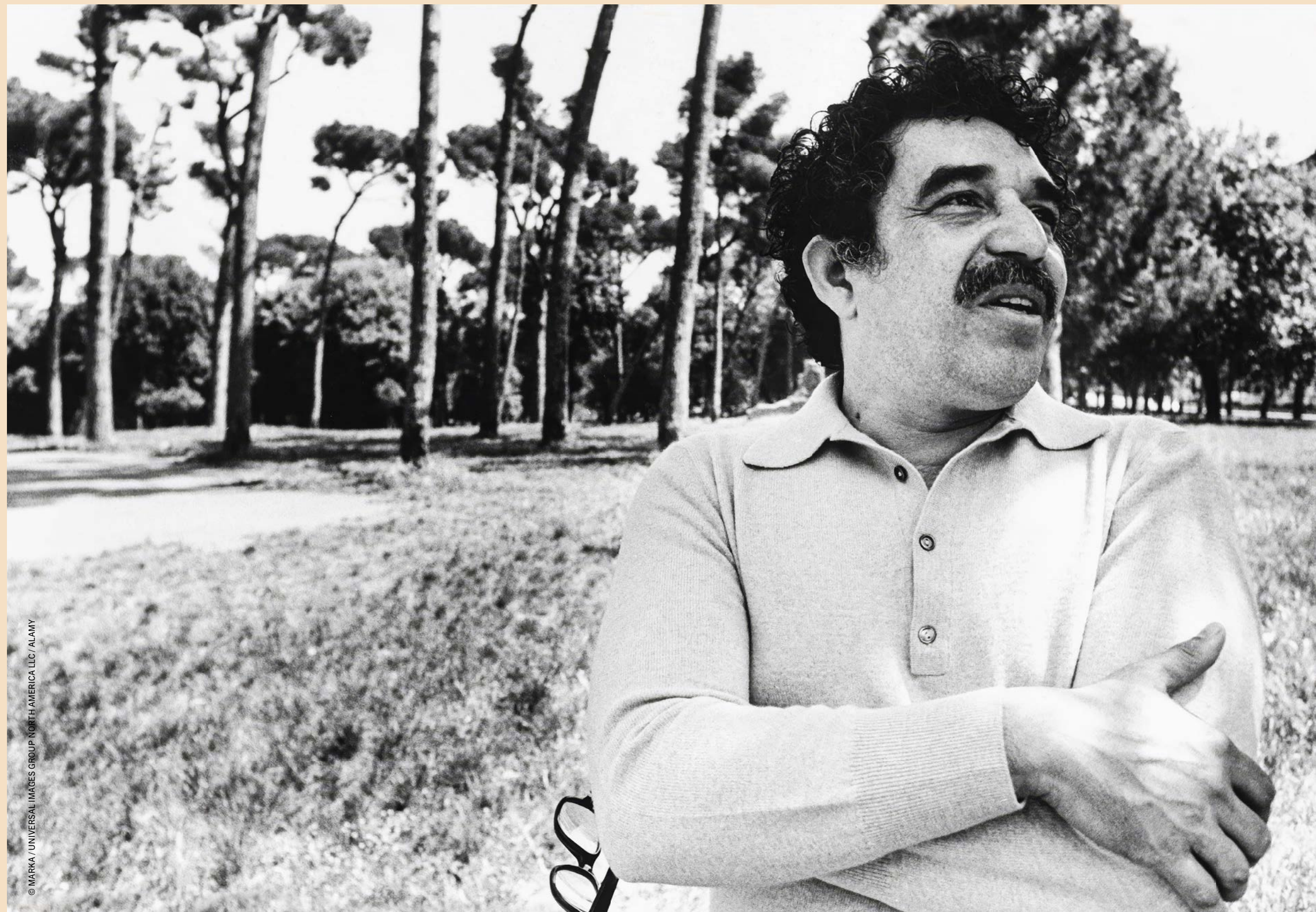
—En el San José yo jugaba con los versos, a hacer versos. Lo que pasa es que La Segunda División tenía un libro de literatura en el cual estaban hasta los clásicos, no solo los poetas nacionales y regionalistas, y yo me los llegué a saber de memoria. Siempre empecé por la poesía, por el verso. Recitaba de memoria aquel largo poema de Núñez de Arce, «El vértigo». Quiero decir que entonces yo jugaba con los versos, pero todavía no estaba en la literatura, no tenía aquello una dimensión creativa, aún no había despertado a la literatura, estaba empezando.

Lo de «El tintero y yo» y «Por qué soy mentiroso» es imposible precisarlo ahora, si existieron o no; ojalá las encontraras. No creo que existan esas redacciones escolares de la época de Montessori, porque solo aprendí a leer al cabo del segundo año; yo solo leía constantemente en el tercero de escuela pública y a partir de ahí, y dibujaba.

Creo que ahí empecé a leer a algunos prosistas. Ante todo, era un eterno mamador de gallo, pues mantenía loco a todo el mundo, y la prueba de ello está en esos versos y crónicas que escribía para la revista *Juventud*.

—¿Fue entonces cuando empezó su sarampión literario?

—No, para mí el verdadero sarampión literario empieza en Zipaquirá, pero la verdad es que en el San José empecé a orientarme por la literatura, porque los jesuitas tenían una buena cosa: ir orientado a los alumnos hacia lo que más les gustaba, y a mí me empezaron a orientar por la literatura, pues tenía fama de buen lector. Lo que pasa es una cosa, que en Aracataca yo ya había leído *Las mil y una noches*, estando en tercero de escuela, a los nueve años. Yo no supe que era *Las mil y una noches* hasta mucho después. Era un libro des encuadernado que apareció por ahí en un baúl. Entonces yo lo agarré, lo abrí, y había un tipo que destapaba una botella y salía un genio de humo, y dije: «¡Coño, esto es una maravilla!». Esto me fascinó más que todo lo que había visto u oído, y ya no volví a levantar



© MARKA / UNIVERSAL IMAGES GROUP NORTH AMERICA LLC / ALAMY



Gabriel García Márquez, Festival Internacional de Cine de Venecia, Hotel Lido (1992).

cabeza. Y recuerdo que había un tipo que iba a la casa, era el novio de mi prima Sara Márquez, y decía: «Este muchacho va a ser una lumbrera, se la pasa leyendo a toda hora». Por la puerta grande de *Las mil y una noches*, agarré a Salgari, Perrault y otros. Recuerdo que en tercero de elemental leía todos los cuentos de Perrault, de Grimm, en las versiones infantiles antiguas. Además, yo leía una cosa y era como si la fotocopiara: todo se me quedaba fijo y para siempre.

—Entonces esa lectura de *Las mil y una noches* fue el primer gran hito literario de su ida, un hito parecido al que tendría años después con *La metamorfosis*.

—Lo de *Las mil y una noches* fue un impacto tan grande, que eso me marcó, pues para mí fue mejor que todo lo que me había ocurrido en la vida hasta ese momento. Y no he vuelto a encontrar jamás esa edición de *Las mil y una noches*.

Como dices, la otra gran conmoción fue en julio de 1947, cuando, estando en primero de carrera, leí en Bogotá *La metamorfosis* de Kafka. Yo estaba en una pensión de la calle Florián, hoy carrera Octava, entonces estudiaba primero de Derecho en la Universidad Nacional, cuando ocurrió mi descubrimiento de Kafka. Yo vivía en el mismo cuarto con el hoy doctor Domingo Manuel Vega, de Sucre; compartíamos el cuarto entre los dos; en otros cuartos había hasta tres y cuarto. Quedaba en un segundo piso y subíamos por una escalera.

Jorge Álvaro Espino, de Sincé, un gran lector, era mi mentor literario en esa época (yo esto lo conté en una entrevista que me hizo Cobo Borda). Ahí yo ya leía mucho; en realidad, desde Zipaquirá, donde me leí la biblioteca entera. Era la época de mi gran sarampión literario. Entonces estaba la Biblioteca Aldeana, que había hecho el Ministerio con los autores colombianos seleccionados de cada provincia. De ahí me vino a mí una formación rigurosa de literatura colombiana que muy pocos tuvieron, excepto quienes la estudiaron como carrera universitaria. Pero era una biblioteca de pocos libros relativamente. Recuerdo que había dos tomos de las obras completas de Freud, y yo me los leí completitos, claro que entonces no entendía un carajo. Ya entonces leí también a los piedracielistas, que era su época.

—Y ¿qué fue lo más importante que encontró en los piedracielistas?

—Lo que me dieron ellos fue un elemento de rebeldía contra el academicismo. Cuando yo leí lo que estos poetas se atrevían a hacer, me sentí alentado una vez más en el

difícil camino de la literatura, y esto me volvió a suceder otra vez con Kafka. Dije: «¡Coño, entonces esto se puede hacer en literatura, esto me gusta, me quedo con esto!» Me pareció, en definitiva, que se podía estremecer el pedestal de Valencia, la bardolatría de los poetas parnasianos. Esto me pasó primero en poesía y después en prosa con Kafka. Ahí empecé a romper con todos los académicos, a caer en otro academicismo.

—¿En qué edición leyó la obra de Kafka?

—*Las metamorfosis* la leí en la colección Austral, en la traducción de Borges, a quien no conocía a la sazón. El libro era rosado en su cubierta, llegué, me acosté, me acomodé, abrí y leí... Entonces pensé: «¡De modo que esto se puede hacer en literatura, entonces esto sí me gusta, esto seré yo!». Porque yo creía que esas cosas no se podían hacer en literatura, pues hasta entonces tenía una deformación literaria: creía que la literatura era otra cosa. Me dije: «¡Si se puede sacar un mago de una botella y se puede hacer lo que hace Kafka, entonces sí se puede, entonces sí existe otra línea, otro canal para hacer literatura!».

—Me imagino que ahí fue cuando se sintió con arres-tos para escribir su primer cuento, «La tercera resignación».

—Ahí fue cuando empecé inmediatamente a escribir los cuentos de *Ojos de perro azul*, y escribí «La tercera resignación». Cuando salió aquella nota de Eduardo Zamea Borda en *El Espectador*, que fue el otro impulso importante en la misma dirección, yo ya estaba escribiendo ese primer cuento al impulso de Kafka; entonces me senté y lo terminé de un solo tirón.

Pero *La metamorfosis* fue derrotada después cuando regreso a mi tierra, después del Bogotazo. Cuando al principio de los cuarenta, llego a Bogotá y a Zipaquirá, perdí toda mi cultura caribe, y cuando regreso otra vez a Cartagena después del 9 de abril de 1948, yo me di cuenta de que estaba metido en una cosa totalmente intelectual, que estaba en pura mierda. De pronto, me di cuenta de que lo que estaba en la calle, los cuentos y cosas que se oían, los vallenatos, la vida que andaba por las calles, que eso era lo que me interesaba. Lo que hoy me sorprende es que en esas circunstancias yo haya tomado conciencia de eso y me hubiera salvado.

Entonces, cuando llego a Cartagena, Kafka y otras cosas se van para el carajo, y escribo «Ojos de perro azul», «La noche de los alcaravanes», «La mujer que llegaba a las seis» y «Alguien desordena estas rosas». Ahí es cuando yo descubro a los norteamericanos.



Conversación del 17 de marzo de 1989

Maestro, ¿cómo fue su primer encuentro consciente con su madre, recuerda en qué año ocurrió?

—Para mí es imposible situar el año en que conocí a mi madre, pero la escena la recuerdo perfectamente. Yo entré y mi madre estaba sentada en una de las sillas ubicadas junto a la pared de la casa de Aracataca. Tenía un vestido color rosado y un sombrero verde de campana de pajilla. Entonces me dijeron: «Saluda a tu mamá», y recuerdo que me sorprendió que me dijeran que esa era mi mamá. Solo la recuerdo a partir de ese momento, pero también, a partir de ese momento, dejó de ser para mí una de las tantas visitantes que llegaban a esa casa. Desde entonces mi madre y yo tenemos una relación muy seria, la relación más seria del mundo, sin sentimentalismo.

—Hay otro hecho importante en la relación con su madre, y es el momento en que usted la acompaña a Aracataca a vender la casa de los abuelos. El año no está muy claro.

—Te voy a decir exactamente en qué año acompañé yo a mi madre a Aracataca a vender la casa de los abuelos (el escritor se levanta, coge el tomo de *Textos costeños* y hace una comprobación de fechas en el índice temático): ¡fue entre el 23 y 28 de febrero de 1950! En esos días estuve yo en Aracataca con mi madre. Creo que la casa la vendieron por unos tres mil pesos.

—Después de haberse marchado con sus padres a Barranquilla, ¿cuándo visitó usted por última vez a su abuela en la casa de Aracataca?

—Yo fui a Aracataca por última vez con la abuela en 1940, cuando hacía primero de bachillerato en el colegio San José, de Barranquilla. Mientras yo estaba en Barranquilla, a la abuela la llevaron a esta ciudad para que se operara de las cataratas. Eso era en el 40. Después volvió a Aracataca y regresó ciega. Lo más que estuvo en esa casa debió de ser hasta el 43, es decir, hasta cuando murió la tía Francisca Simodosea Mejía, tía Mama, quien la cuidaba con la tía Elvira Carillo, tía Pa. En este año la abuela y tía

Pa se trasladaron a Sucre con mis padres, donde murió ciega y delirando cuatro años después.

—¿Es verdad que su bisabuelo, Nicolás del Carmen Márquez Hernández, conoció a Bolívar? ¿Cómo en qué año sería?

—Mi abuelo murió de setenta y tres años, en 1937, o sea que nació en 1864. Y mi bisabuelo, que nació en Castilla, España, hacia el año veinte del siglo pasado, conoció a Bolívar teniendo como diez años. Esto es lo que dice mi mamá. Entonces eso debió de ocurrir mientras Bolívar hacía su viaje hacia la muerte por el río Magdalena, o sea en 1930.

—Cuando ocurrió el duelo entre su abuelo y Medardo Pacheco, ¿dónde vivían sus abuelos y en qué época fue eso? Me parece que, junto a su participación en la guerra de los Mil Días, este es uno de los dos hechos más legendarios y trágicos del abuelo, pues no solo cambió su vida y la de su familia, sino que hizo que usted mismo naciera dos décadas después en la casa fantasmal de Aracataca.

—Cuando ocurrió eso, o «cuando mi papá tuvo su asunto», como dice mi mamá, ellos ya vivían en Barrancas, un pueblo verde y tranquilo al pie de las estribaciones orientales de la Sierra Nevada de Santa Marta. Ella siempre se refirió a ese tema como el «asunto de mi papá» cuando quería hablar del tipo a quien el abuelo tuvo que matar por un pleito, pues aquel hombre lo jodió mucho durante meses. Y el abuelo, con su espíritu de artesano, estuvo como seis meses preparando el duelo. Cuando ya tenía todo listo, le hizo saber a Medardo Romero que se armara para que arreglaran ese asunto. Y así lo esperó en un callejón sin salida que había en Barrancas. El abuelo le preguntó desde la esquina si estaba armado. Medardo le

Página opuesta:
Gabriel García Márquez, Festival de Cine de Cannes (1982).

dijo que sí, que estaba armado, y mi abuelo lo mató de dos tiros certeros. Claro, él tenía una puntería legendaria desde su participación en la guerra de los Mil Días, en la que se hizo coronel.

Entonces empezó el drama del abuelo, de la abuela, de los hijos y otros familiares. Porque, como los familiares del Medardo querían asaltar la cárcel para vengar a su muerto, el abuelo fue trasladado a la cárcel de Riohacha, y el resto de la familia se fue con él.

—Ya el abuelo era un joyero de prestigio en Barrancas, además de un exmilitar y un hombre de gran reputación, ¿no?

—El abuelo había aprendido ese arte de su padre Nicolás del Carmen Márquez Hernández y era un coronel legendario, que seguía esperando su pensión de jubilación por su participación en la guerra, y era una de las grandes referencias del liberalismo de Barrancas. Y esto hizo que la mayoría de la gente estuviera de su parte. Pero, de todos modos, el abuelo y su familia tuvieron que emigrar a Santa Marta, donde le impusieron la ciudad por cárcel durante un año.

El trayecto entre Riohacha y Santa Marta lo hicieron, no por tierra, como ocurre en *Cien años de soledad*, sino en la goleta de Fermina Daza, de esas que van bordeando.

(García Márquez, antes de hacerme esta precisión, hizo un paréntesis para llamar a su madre a Cartagena y preguntarle cómo habían viajado la abuela y ellos de Riohacha a Santa Marta cuando el abuelo tuvo su asunto, y doña Luisa le explicó que el viaje había sido en la goleta. «Ah, ¿entonces eso está mal en la novela?», le preguntó el hijo, y ella le contestó: «Sí, Gabito, eso está equivocado en la novela»).

—De modo que sus abuelos se trasladaron luego a Aracataca, donde se radicaron finalmente. ¿Cuándo fue ese traslado?

—A ver, los hechos debieron de ocurrir como en 1908, y el abuelo tuvo que pagar un año en la ciudad por cárcel, lo que debió de ser durante 1909, de modo que apenas se pudieron radicar en Aracataca como a finales de 1910, porque el pueblo era entonces muy insalubre. De modo

Arriba:

Tranquilina Iguarán Cotes, abuela materna de García Márquez (1916). © Biblioteca Nacional de Colombia.



que mi abuelo dejó la familia en Santa Marta casi un año, y primero estuvo solo en Aracataca, que era, además de insalubre, un pueblo perdido de Dios.

—Luego llegó el resto de la familia hacia finales de año, como usted dice. ¿Quiénes eran esos otros miembros?

—Eran mi tío Juan de Dios, Juanito, mi tía Margarita, Margot, quien murió justo a los cuatro meses de haber llegado a Aracataca, quien era la mayor y es como la Rebeca de *Cien años de soledad*. Mi tío Juanito era mucho mayor que mi mamá, pues era su padrino, ahora tendría unos cien años. Llega también Wenefrida Márquez, señora de Quintero, la hermana a quien mi abuelo estaba muy unido. ¿Tú sabes que ese Quintero era el tío del actual presidente del Instituto Caro y Cuervo? También llega con ellos Francisca Simodosea Mejía, quien siempre vivía con ellos.

Traían tres indios que mi abuelo había comprado por trescientos pesos en La Guajira: Alirio, Apolinar y Meme, que son los que aparecen en *La hojarasca*. Yo conocí a Apolinar y a los otros indios porque ellos, al haber salido ya de casa, iban a visitarnos y se quedaban unos días con nosotros. Cundo yo tenía seis o siete años, ya no quedaba en casa ninguno de los indios. Así que ese cuento de la india que originó el personaje de Remedios la bella no es cierto.

—Parece que todas las personas que fueron importantes en su vida, empezando por la familia, llegaron siempre a Aracataca de otros lugares, ¿no?

—Hasta Gabriel Eligio García, mi padre, que llega a Aracataca en julio de 1924, pero no llega desde Cartagena, sino a través de una ronda por los pueblos de Bolívar. Y hay una lista amplia de personajes que, empujados por las consecuencias de la Primera Guerra Mundial, llegaron a Aracataca, a la casa de mis abuelos y terminaron siendo personajes entrañables de mi vida y luego pasaron a mis relatos y novelas.

—Maestro, para cerrar estas conversaciones, quisiera, para mayor claridad, que retomáramos algunos temas que usted ya ha mencionado o comentado. ¿Cuál fue el gran revulsivo en su vida de escritor y la orientación en su obra inicial que le aportó el viaje a Aracataca con su madre?

—Antes de llegar en 1950 con mi madre a Aracataca para vender la casa de los abuelos, yo ya estaba escribiendo *La casa*. Cuando regreso de Bogotá y me enfrente de nuevo a mi cultura caribe, que parecía que hacía siglos había dejado, me doy cuenta de que estaba metido en cuestiones puramente intelectuales, y entonces empecé a leer a los norteamericanos, y sobre todo a Faulkner, a los norteamericanos del sur, que a uno se le olvida que son caribes. Faulkner trabaja en un medio geográfico y cultural que es el mismo de Jamaica y del Caribe en general. Entonces, al identificarme con ellos, encontré un método y encontré que contaban cosas que merecían contarse. Entonces me dije: si todo esto que yo sé interesa, entonces hay que contarlo. Ahí fue cuando empecé a escribir *La casa*. Pero de todas maneras estaba completamente perdido. Me di cuenta cuando fui a Aracataca: «¡Esto está muy lejos de lo que estoy viendo aquí!». Entonces dejé *La casa* y escribí *La hojarasca* cuando regresé; es decir, empecé por otro lado.

—Después de sus primeros diez años con los abuelos en ese pueblo de Babel que era Aracataca, de las aportaciones de Barranquilla con sus padres y de lo importante que fueron esos dos o tres años en el colegio San José, con sus primeros escritos en la revista Juventud, creo que el otro gran polo, por lo antitético y complementario, fue Zipaquirá, pues, desde la distancia, el frío y la soledad, le aportó también experiencias definitivas para que usted se convirtiera, desde «La tercera resignación», en un escritor de gran vocación literaria.

—Yo creo que en Zipaquirá lo importante fue la confrontación de culturas con el resto del país, no solo con el interior. Yo creo que al final la gran suerte que tuve fue que me enviaran al Liceo Nacional de Zipaquirá, porque era el internado de todos los pobres becados del país. Yo recuerdo haberme peleado por el San Bartolomé de Bogotá, pero ahí no había nada que hacer, era el colegio de las grandes recomendaciones, de las grandes familias del país, de los políticos... Entonces me enviaron para Zipaquirá, que era el siguiente y que era mucho mejor. Todo lo que aprendí se lo debo al bachillerato. Ahí fue donde yo aprendí a conocer a los colombianos de otras culturas. Ahora ha cambiado mucho.

Entonces, de un lado tienes la distancia respecto de mi tierra, la confrontación cultural con el país, las lecturas, la



soledad, el frío y la disciplina de lector que adquirí.

—La disciplina académica era entonces muy férrea en ese liceo de Zipaquirá.

—A nosotros nos hacían levantar a la cinco de la mañana. Pero es que además a ese colegio habían mandado a todos los marxistas de la Escuela Normal Superior, de la época de Socarrás, entonces los profesores habían salido marxistas todos y los mandaban para Zipaquirá, para no contaminar a lo otros en los colegios de los blancos. Pero era todo puramente ideológico, no hacían proselitismo político.

De noche, hacíamos reuniones y nos contábamos todas las historias, costumbres, todo. Y los costeños teníamos la vida resuelta porque nos invitaban a bailar, pues en esa época los cachacos no sabían bailar; ahora bailan mejor que los costeños.

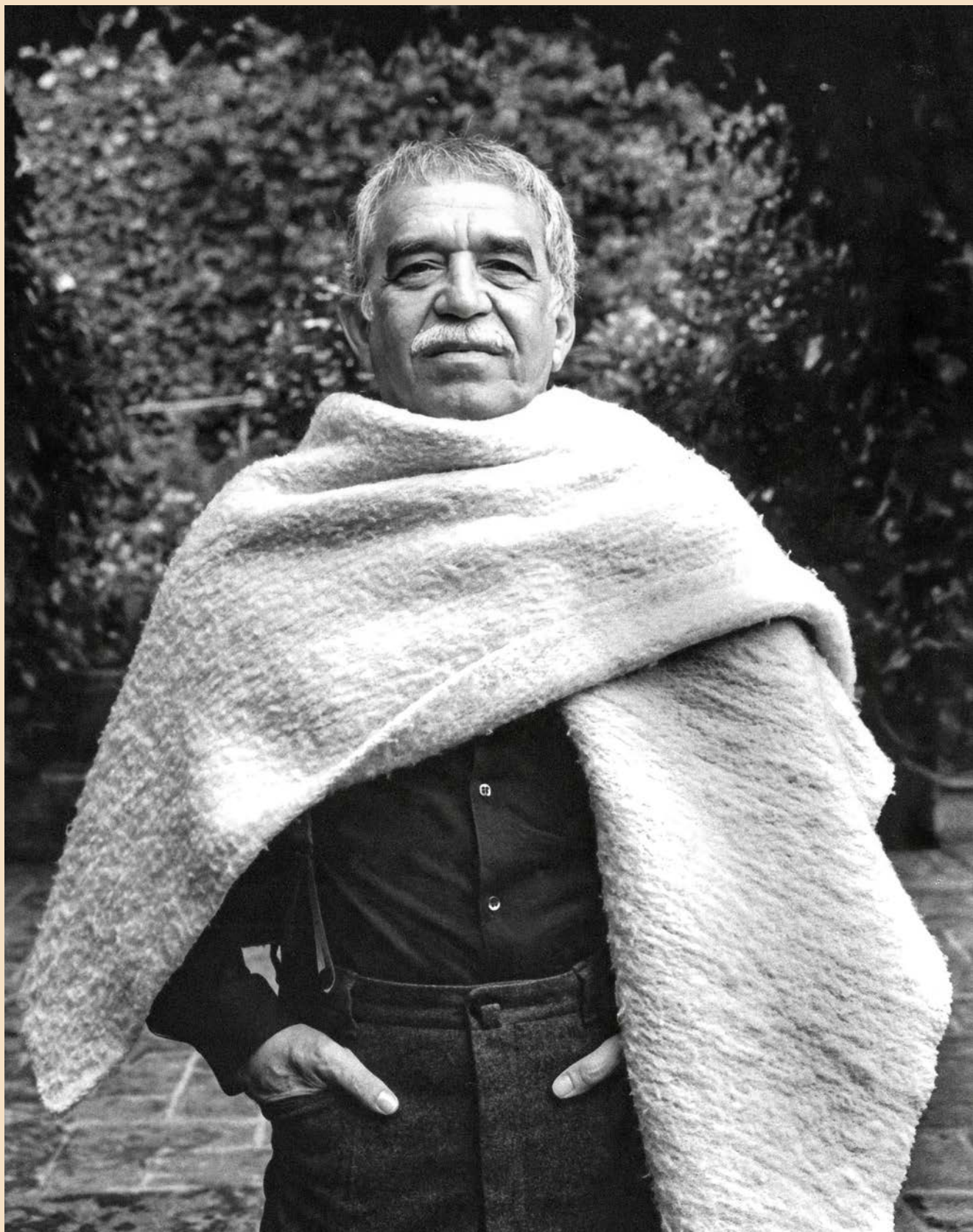
—Ha señalado, como una de las aportaciones más importantes, la confrontación cultural que tuvo con el resto del país.

—Yo viajaba una noche con un piloto en Avianca, de Bogotá a Nueva York. Después de haber hablado un rato con él, le dije: «Usted es de Sogamoso». Él me preguntó: «¿Por qué lo sabe?». Y le dije: «Por el acento; usted habla como todos los de Sogamoso que estaban conmigo en el colegio de Zipaquirá». Pues allí aprendí cómo hablaban los de Honda, los de Cali y los demás; se notaba mucho la diferencia entre los vallunos y los chocoanos, los paisas y los quindianos, que en esa época pertenecían al mismo departamento. Ahí, en el colegio, me di cuenta de lo distintos que éramos los unos de los otros en el mismo país. Eso fue lo más importante, aparte del tiempo que tuve para leerme toda la biblioteca.

(Le enseñó al maestro algunas fotos de lo que quedaba de la parte original de la casa de su infancia, que tomó en mi segundo viaje a Aracataca en marzo de 1973, así como del solar, donde estuvo el castaño, y de la casa nueva que se hizo tumbando la parte frontal de la original, y el escritor repasa sus recuerdos a medida que observa las fotos).

Arriba:

El coronel Nicolás Márquez Mejía, abuelo materno de García Márquez (1917). © Biblioteca Nacional de Colombia.



Gabriel García Márquez, Ciudad de México (1990).

Mi abuelo tenía su oficina a la izquierda de la entrada de la casa, donde estaba su escritorio lleno de carpetas, algunos libros y sobre todo el diccionario, y después tenía la platería en un cuarto aparte limitando con el salón comedor, que quedaba frente al corredor de las begoñas y el jardín; la platería la tuvo siempre. Mi mamá me decía ahora que él trabajaba de platero en Barrancas. Siempre trabajó la platería, porque su padre, quien también era platero, le enseñó ese arte.

—¿Maestro, usted tuvo alguna relación especial con la casa mientras vivió en ella?

—Yo no tuve ninguna relación especial o de fascinación con la casa, ni con ninguno de los cuartos de la misma. La fascinación es en el recuerdo, en la nostalgia. En la casa vivía normalmente. Tenía mucho miedo de noche porque siempre vivían asustándose para que me quedara quieto, pues a los niños los manejaban por el terror, y a mí me aplicaban el de los espíritus de nuestros antepasados.

—Además, usted se crio solo en esa casa llena de mujeres, con la excepción del abuelo. Y sus hermanos, que iban aumentando año tras año, ¿solían visitar la casa de Aracataca?

—Mis hermanos son dieciséis: once de mi madre y cinco de fuera; dos antes del matrimonio y tres fuera del matrimonio, pero todos estuvieron en la casa, mi madre los recogía porque decía que la sangre de sus hijos no podía andar rondando por ahí. Es el mismo caso de los hijos del abuelo, que tuvo muchos naturales. Pero solo venían a la casa en *Cien años de soledad*, y no en la realidad, pues vivían dispersos y no era fácil llegar a reunirlos en la casa. Solo venían de cuando en cuando. Además, en esa época el transporte no era fácil, se viajaba en mula o en la goleta, que era una auténtica pesadilla.

Hablabas de las mujeres... Los Cotes del Magdalena eran familiares de ambos abuelos. La abuela era Iguarán Cotes y el abuelo era Márquez Mejía, pero era hijo de Márquez Cotes. Es la *cotería* que llaman allá, y los Cotes tienen sus árboles genealógicos que ya vienen a ser verdaderas junglas genealógicas. Ellos son guajiros y tienen una conciencia de tribu muy fuerte.

Aparte de la abuela, las tías fueron muy importantes en mi vida. Francisca Simodosea prácticamente fue la que me crio a mí, porque era la que tenía los pies sobre la tierra; mi abuela andaba en la pura fantasía, deliraba y murió delirando. Esta abuela cantaba muy bien y se la pasaba cantando todo el día, y antes de que Margot y yo

nos durmiéramos, ella nos cantaba alguna canción que contaba una historia.

—Pero la que lo sabía y lo decidía todo en la casa era la tía Francisca, la tía Mama, como usted lo contó alguna vez.

—Sí, la tía Francisca Simodosea era la tía sabia de la casa y del pueblo. A ella se le consultaba todo. Pero ella era de otra cultura, era del Carmen de Bolívar, no era del Magdalena. Esta tía es la que prácticamente me crio y la mágica era mi abuela. Lo que pasa es que esta tía era la que conocía más el folclor y la gente.

Luego estaban la tía Petra y la tía Elvira, pero solo conocí a Elvira, que era media hermana de mi mamá y quien murió hace poco. Petra era tía de mi mamá y ella ya había muerto cuando yo nací.

La puerta de esa casa no se cerraba: todo el día entraba y salía gente de ella.

(El maestro vuelve a mirar las fotos con una nostalgia evidente).

La parte de la casa de adelante, la que daba a la calle, se había quemado antes de que yo naciera; solo existía la parte de atrás. Entonces hicieron un antejardín, donde ahora hay una casa nueva que no tiene nada que ver con los escombros de atrás, que veo ahora en tus fotos. Ahora, no sé por qué dejaron esos escombros cuando lo normal es que la hubieran tirado, porque desde que mi madre se la vendió a la familia Acuña Acosta pasaron muchos años hasta la publicación de *Cien años de soledad*.

—Usted tiene un sentido del humor que bien podría ser también parte de sus herencias familiares. ¿Cómo era el humor del abuelo?

—En cuanto al humor, no sé cómo era mi abuelo, pero mi madre es una mamagallista de primera. La relación con ella es de este tipo: «Oye, madre, ¿cómo es que me dejaste abandonado en el año tal?». Y ella me responde: «Ay, hijo, perdóname, te dejé con mi madre porque estabas mejor con ella que conmigo; lo hice por bondad». ■

DASSO SALDÍVAR

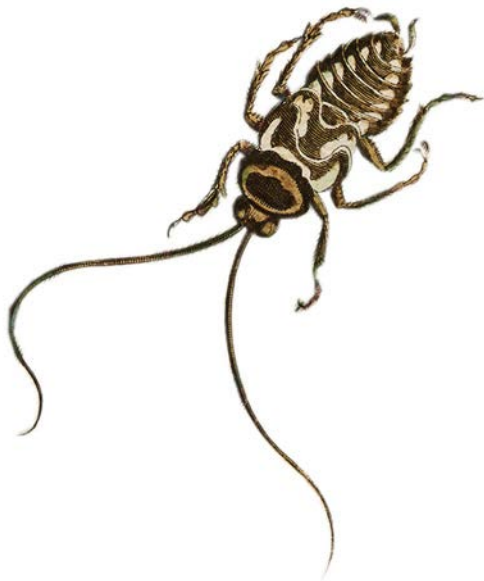
(San Julián, Antioquia, 1951). Después de publicar la biografía *García Márquez: El viaje a la semilla* (1997), considerada una obra de referencia sobre el Nobel colombiano, incursionó en la ficción con la novela *Los soles de Amalfi* (2014).

Dios en los insectos

El viaje de Maria Sibylla Merian a Surinam

POR ÁNGELA PÉREZ MEJÍA

En 1699, una mujer de cincuenta y dos años zarpó de Ámsterdam rumbo a Surinam con su hija menor, una lupa y sus pinceles. Quería observar, de cerca, la metamorfosis de las orugas en mariposas y, en ese proceso, encontrar a Dios en los seres más minúsculos de la naturaleza. ¿Cómo deberíamos leer hoy su obra? ¿Como la de un ave rara rescatada del olvido o como la de una científica que alcanzó exactamente aquello que su tiempo y su formación le permitieron?



Página opuesta: Retrato de Maria Sibylla Merian (1647-1717) por Jacob Marrel; óleo sobre lienzo. Kunstmuseum Basel.

La artista y científica Maria Sibylla Merian (Fráncfort, 1647-Ámsterdam, 1717) es recordada generalmente por sus ilustraciones de la metamorfosis de los insectos de Surinam, que la convirtieron en una celebridad en su época y marcaron un cambio en la representación naturalista; también, por ser una viajera de falda con enaguas y cofia blanca que se atrevió a cruzar el Atlántico hacia América. De su grandeza como artista y científica no cabe duda, de lo intensa que fue su vida tampoco, pero vale la pena reconsiderar la insistencia en verla como un ave rara, una artista única que debemos rescatar del olvido. El hecho de que un libro suyo llegase hasta la biblioteca de José Celestino Mutis y se conserve hoy en la Biblioteca Nacional de Colombia es un buen pretexto para recordar cómo viajó y cómo ha viajado su imagen hasta llegar a nosotros.

Maria Sibylla Merian, lejos de ser una rareza, fue el resultado lógico de una exquisita formación y de haber nacido en el momento y lugar propicios. Perteneció a un círculo de ilustradores, grabadores y entomólogos que protagonizaron un *boom* de la ilustración botánica y las técnicas de impresión y reproducción. Fue hija del célebre grabador y entomólogo suizo Matthäus Merian el Viejo, uno de los herederos del taller del reconocido Theodor de Bry. El padre murió cuando ella era muy pequeña, pero su primer aprendizaje fue copiar los tratados de entomología que él había dejado. Su madre, Johanna Catharina Sibylla, se volvió a casar con Jacob Marrell, quien dirigía un taller de pintura de flores y bodegones. En el taller de su padrastro y en el de sus hermanos perfeccionó técnicas de dibujo, pintura al óleo y acuarela. Ahí conoció al pintor Johann Andreas Graff, con quien se



© KUNSTMUSEUM BASEL



Guayabo. *Psidium guajava* L.
Nombre dado en la obra *Guajave*.



Maracuyá. *Passiflora edulis* Sims.
Nombre dado en la obra *Marquiaas*.



Berro. *Nasturtium officinale* W. T. Aiton.
Nombre dado en la obra *Cresson*.

casó a los dieciocho años. Se mudaron a Núremberg, donde Sibylla tuvo sus hijas y continuó pintando mientras enseñaba a niñas de la élite el bordado de flores, recibía comisiones de obra, pintaba bodegones para vender y experimentaba con pigmentos. En 1675 publicó *Florum*, su primer libro, y en 1679 su tratado *Maravillosa transformación y plantas de las que se alimentan las orugas*, con lo que abrió un capítulo en la historia de la ilustración científica.

Según contó ella misma, observó directamente ese proceso en un criadero de gusanos de seda instalado en la ciudad. Ningún artista había representado antes la relación entre el capullo, el gusano, la planta que lo alimenta y su transformación en mariposa. Conviene recordarlo: presentó estas observaciones en un contexto científico que aún aceptaba la idea aristotélica de la generación espontánea de los insectos, en pleno siglo xvii, cuando apenas se habían descrito algunas especies y faltaban cincuenta años para que Carl von Linné estableciera su sistema clasificatorio.

En 1691 se divorció y se mudó a Ámsterdam, entonces un centro dinámico para ilustradores e impresores, donde además reinaba una verdadera fiebre por los tulipanes. Allí sus hijas ingresaron en el mercado del arte y

se convirtieron en ilustradoras. También en esa ciudad vio por primera vez especímenes de plantas y animales traídos de Surinam, la colonia que acababa de pasar de dominio inglés a holandés. En una de sus cartas cuenta que su necesidad de comprender aquellas metamorfosis fue tan grande que decidió emprender, por sus propios medios, un costoso viaje a Surinam. En 1699 se embarcó con la menor de sus hijas, Dorothea.

En 1705 apareció el fruto de sus investigaciones: *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, la obra que fijó para siempre su lugar en la historia. Hasta aquí, una científica nada extraordinaria: más bien una de tantas mujeres formadas, disciplinadas y talentosas que han existido, movida por una obsesión clara —dibujar, a partir de la observación directa, los ciclos de la naturaleza y no solo el insecto fijado con un alfiler—.

Su reconocimiento ha sido, aunque esporádico, recurrente. Carl von Linné la citó 136 veces en su famosa taxonomía. Robert Erskine, el médico personal de Pedro el Grande, coleccionó sus ilustraciones y las reprodujo ampliamente. Dorothea, su hija, se encargó de divulgar el legado de su madre. A la biblioteca de José Celestino Mutis llegaron



Cerezas. *Prunium cerasus* L. Nombre dado en la obra *Cerises d'Amérique*.



Banano. *Musa paradisiaca* L.
Nombre dado en la obra *Banane*.



Ají. *Capsicum annum* L.
Nombre dado en la obra *Poivre d'Inde*.

copias bellamente impresas en Francia en 1768 y 1771; es decir, cincuenta y cuatro años después de su muerte, su obra seguía siendo un referente para naturalistas de todo el mundo, y sus libros continuaban cruzando el Atlántico. En su *Diario de observaciones*, Mutis la nombra en varias ocasiones: las ilustraciones conservaban toda su utilidad, y gracias a las lecturas que de Mutis hicieron los naturalistas colombianos del siglo xix, su imagen permaneció viva.

En 1986, Carlos Valencia Editores publicó una selección de ilustraciones de Sibylla bajo el título *La flora de Indias*, un volumen que reconstruyó la historia del ejemplar conservado en la biblioteca de Mutis y subrayó su lugar en la historia del arte. En la Bienal de Venecia de 2022, la curadora Cecilia Alemani incluyó una ilustración de Sibylla como un eslabón fundamental dentro de las genealogías artísticas femeninas. Su propuesta buscaba contrarrestar esa narrativa persistente en la historia del arte que presenta a las mujeres artistas como figuras únicas, raras o surgidas por «generación espontánea». Alemani recuperó estos «referentes», como los llama, para recalcar que las mujeres siempre han producido arte y han resistido el empeño por borrarlas y obligar a

cada nueva generación a cargar con el peso de ser de nuevo «las primeras».

El viaje de Sibylla a Surinam también merece ser visto en contexto. Lo más interesante no es que haya viajado: si algo caracterizó el siglo xvii fue el intercambio transatlántico impulsado por la empresa colonial. Entre quienes se embarcaban había muchas mujeres: monjas, esposas, criadas, prostitutas y miles de mujeres africanas esclavizadas que viajaban hacinadas en barcos negreros. Las mujeres siempre han viajado, porque el viaje es un instrumento del intercambio y de la saga humana —y ni qué decir de la colonización de las Américas—. Lo particular en Sibylla es que emprendiera el viaje con sus propios recursos, por un interés científico específico y sin un hombre que le tendiera la mano al bajar del barco en Paramaribo, para que todos supieran que era una mujer «legítima».

Hubo una gran rebeldía en tomar esa decisión. Los pintores que se formaron en los talleres de su padrastro y de sus hermanos habían sido financiados para hacer el *Grand Tour*, y varios incluso habían viajado a las colonias. Sibylla, en cambio, tuvo que financiarse a sí misma, y a nadie agradeció en sus libros. No viajó en busca de las formas tradicionales

Página opuesta:
Cacao. *Theobroma cacao* L. Nombre dado en la obra *Cacao*.

de representación de la naturaleza, como lo hacían sus colegas; su interés era la naturaleza misma: observarla y dibujarla directamente. Para lograrlo recurrió a sus propios medios: se embarcó ya mayor, con el dinero obtenido de la venta de su propia obra, acompañada por su hija, sus pinceles, su papel holandés y un enorme acervo como naturalista. Y argumentó, desde su lógica religiosa, que en los insectos —las más pequeñas de las criaturas— estaba Dios, y que allí iba a buscarlo.

Llegó a una selva pantanosa con una extraordinaria riqueza biológica, que alimentó su imaginación barroca. Era 1699: en el mismo continente, sor Juana Inés de la Cruz acababa de morir y sor Josefa del Castillo comenzaba a escribir. La coincidencia no es un accidente sino una condición: donde existían las circunstancias —formación, obsesión, una cuota de fortuna—, las mujeres producían.

Según sus cartas y escritos, en Surinam compró esclavos —africanos e indígenas— que la acompañaban en sus expediciones a la selva y le ayudaban a recoger plantas y animales para cultivarlos en su jardín, observarlos y dibujarlos. A pesar de los avances de su época, solo contaba con una lupa para hacer sus observaciones. Pronto se hizo conocida entre los pobladores locales por ser una europea interesada en algo distinto al azúcar. Le llevaban insectos y compartían con ella sus conocimientos en un creole que madre e hija aprendieron con rapidez. Permanecieron dos años en Paramaribo y regresaron a Ámsterdam en 1701, pues el clima malsano las afectó seriamente. Volvieron cargadas con pinturas en vitela enrolladas, mariposas conservadas en coñac, botellas con cocodrilos y serpientes, huevos de lagartija, bulbos, crisálidas que aún no habían abierto y muchas cajas redondas llenas de insectos prensados para su venta... y su «india». Esta mujer sin nombre sería parte de la creación de su nuevo libro sobre América.

Viajar sin la tutela de un hombre le permitió escuchar directamente a los indígenas y africanos y aprender de ellos sobre los pigmentos con los que pintaban su cuerpo, técnica que incorporó en sus dibujos. Atendió con particular interés a los usos medicinales de las plantas, incluidos aquellos relacionados con las prácticas abortivas de las mujeres esclavizadas. Los conocimientos que adquirió reforzaron su comprensión de la naturaleza como un sistema interdependiente y cíclico, y consolidaron su interés por representar la metamorfosis. Esa mirada crítica la llevó también a cuestionar el monocultivo del azúcar que los europeos imponían en Surinam en medio de profundas disputas.

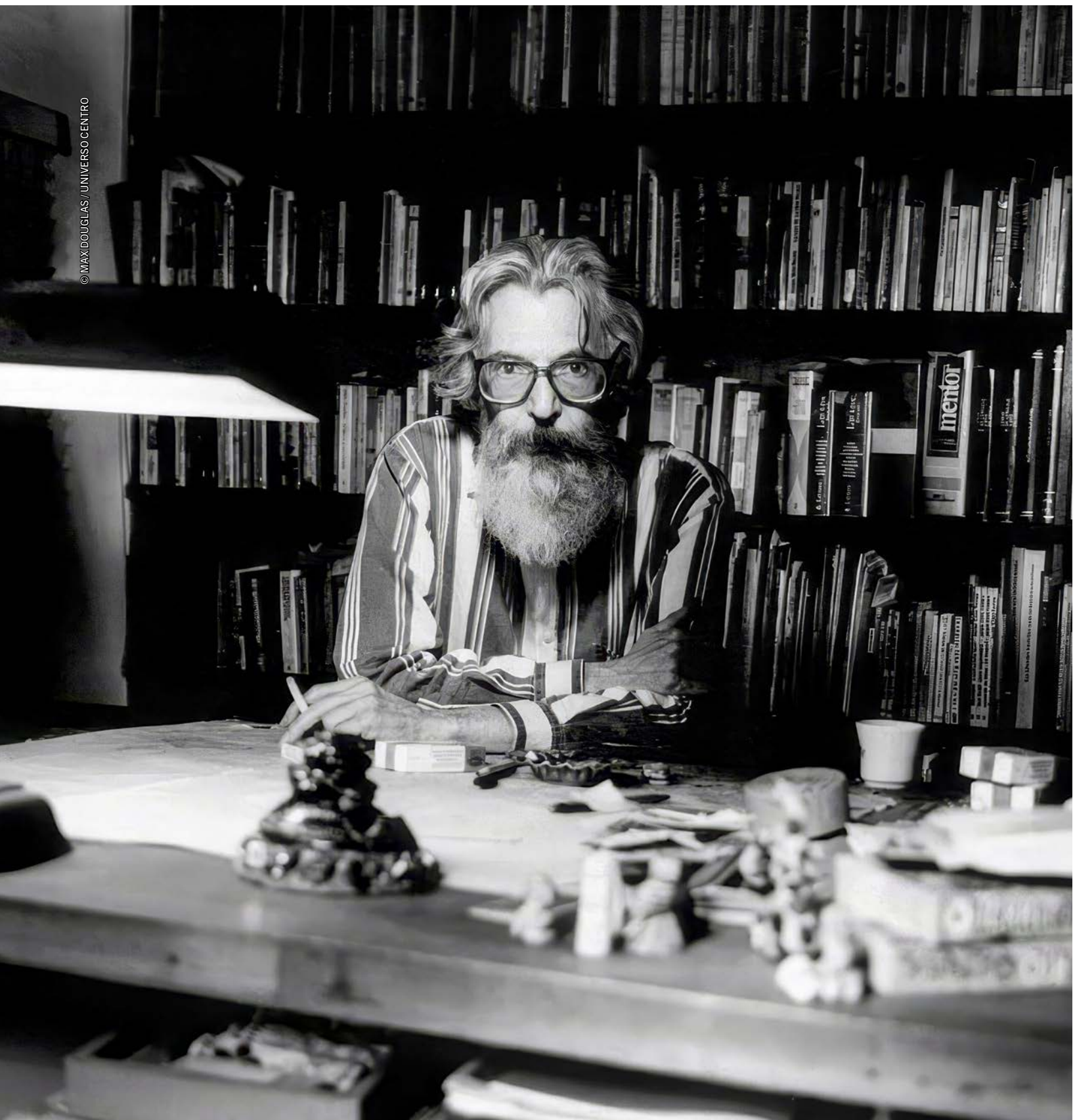
Tal vez la clave para resistirse a representarla como una rareza de generación espontánea —una artista aislada o injustamente olvidada— esté en la metáfora misma de su hallazgo científico: la vida es posible, la de las mariposas y la de las artistas, porque es una metamorfosis sostenida en relaciones ecosistémicas. Allí donde se den las condiciones, las alas se abrirán. ■

ÁNGELA PÉREZ MEJÍA

(Manizales, 1962). Es licenciada en Periodismo por la Universidad Pontificia Bolivariana, realizó una maestría en la University of Maryland y obtuvo su doctorado en la State University of New York. Es autora de *La geografía de los tiempos difíciles: escritura de viajes a Sur América durante los procesos de independencia (1780-1849)*, obra con la que recibió el Premio Casa de las Américas en el año 2000. Ha escrito sobre mujeres viajeras, hizo la edición de *Una geografía hecha a mano* de Santiago Cortés (2014) y de *Recuerdos de un viaje a Medellín* de Manuel Uribe Ángel (2007).

La biografía aquí presentada fue escrita originalmente para el libro digital *Tres lecturas de la obra de María Sybilla Merian*, publicado por la Biblioteca Nacional de Colombia en 2024.





© MAX DOUGLAS / UNIVERSO CENTRO

Lancelot del Zarzo

POR FERNANDO MORA MELÉNDEZ

La muerte de Elkin Obregón (1940-2021) dio lugar a numerosos homenajes que celebraron sus méritos como cronista, caricaturista y traductor. Cinco años después, uno de los parroquianos más fieles del cuchiclub que animó en su casa del barrio El Prado, en Medellín, prefiere evocarlo de otra manera: con muchas más carcajadas que elegías.

A los veinte años, la edad de la insolencia, pocas veces se reconoce que hay un maestro al lado. Y aún así, desde que lo conocimos, en 1986, Elkin Obregón fue el nuestro. A un grupo de amigos nos prestó una casita en el barrio Villa Hermosa para fundar *Frivialidad*, la revista de humor. Solo puso una condición: que le diéramos una vieja edición, sin leer aún, de *Pombo*, libro donde Gómez de la Serna relata las veladas del célebre café madrileño, y que tuve que donar en usufructo.

Una de esas noches, Obregón cayó a la mesa de redacción de la revista, en su estado natural de mediacaña. Nos dijo, entre otras cosas, que si alguno quería saber algo de humor gráfico tendría que viajar al Brasil. De muestra nos dejó en un closet una pila de periódicos de *O Pasquim*, un diario satírico de San Pablo, del que recortamos artículos y caricaturas.

No lo volví a ver hasta que apareció la traducción de los cuentos de Machado de Assis, en la edición de Cara y Cruz, cuando ya los amigos comunes veían a Obregón como la versión paisa del sabio catalán Ramón Vinyes, pero en portugués, pues era quien nos presentaba a los

novelistas, poetas y cronistas que moraban desde el río Tajo hasta el Amazonas.

Con el tiempo tuve la suerte de ranear con él en esas noches de bureo, en el zarzo de la calle Echeverri. A las tertulias que él llamaba, de modo tan castizo, «las tenidas», asistieron desde Miriam de Paoli hasta Martín Caparrós, de modo ocasional; pero, de manera habitual, una cofradía numerosa, como la ilustre Menina, a la que en algún tiempo se le creyó su María Kodama. Tan albacea suya sería que hasta osó escribir y publicar un obituario anticipado.

La lista de aficiones del maestro era larga, desde su devoción por las historietas clásicas, como *El príncipe valiente*, de Harold Foster, hasta el amor por el ajedrez, la tauromaquia, el bambuco, la novela negra y el cine. De allí a los versos de Manuel Bandeira o Drummond de Andrade no habría más que un guaro.

A veces nos preguntábamos si era una especie de espíritu glorioso, alguien que había renunciado a la obligación terrenal de almorzar, aunque luego disertara con autoridad sobre viandas. Tengo la impresión de que hablaba más



Elkin Obregón durante el rodaje de *Magdalena* (1983), cortometraje de Nora Arango.

de comida de lo que realmente comía. O quizá ya había comido suficiente para toda una vida.

Recuerdo una larga discusión sobre la feijoada. La controversia terminó en tablas. Nadie logró establecer si era un plato nacido entre los esclavos brasileños, preparado con las sobras de los amos, o una sofisticada creación llegada de la corte de Lisboa. Elkin defendía una versión; otros, la contraria; y la noche acabó en tablas. Nunca vimos cocineras ni empleadas domésticas en su casa, tal vez porque nuestras reuniones ocurrían siempre a altas horas de la noche. Sin embargo, contaba que solo contrataba a quienes fueran capaces de preparar su manjar predilecto: la torta de sesos. También se preciaba de haber pedido

domicilios a la lonchería Maracaibo, una charcutería que despachaba cualquier antojo, santo o *non sancto*, a cualquier hora, para el bohemio puro de Medellín.

En sus épocas de juventud, Obregón frecuentó bares clásicos en compañía de su amigo Luis Alberto Arango, el Maraquero. Con él fundó un sello discográfico de rarezas populares, Discos Aburrá. También en esos antros, cuando les faltaba plata para saldar la cuenta, Obregón dejaba su reloj en prenda de garantía hasta el otro día. Volvía en actitud devota con el pretexto de recuperarlo.

Años más tarde, como si viviera en una casa tomada, quizás porque allí había bebido medio mundo, Elkin rara vez se veía en otro sitio que no fuera su zarzo. Allí se ardía de guaro y de conversa, allí se destrozaban libros recién leídos, se estrenaban cortos y operas primas, se cometían sonetos, tramas maestras y bambucos cojitrancos. Al zarzo se podía ir sin cita previa, aunque era mejor llamar si no se quería tener sorpresas ingratas. Como Obregón recibía a tanta gente, era posible que alguien coincidiera con otro al que detestara. Por eso, la gente cautelosa marcaba su número antes de asomar las narices. Contestaba: «Estoy aquí con fulanito o zutanita», y eso bastaba para que, del otro lado, la voz dijera: «Ah, bueno maestro... entonces más bien otro día lo visito».

Como Obregón sólo libaba aguardiente, el que tomara ron en las rocas tenía que ir a buscar su hielo al fondo del caserón. Sergio Valencia y yo hicimos esa expedición varias veces. Teníamos que bajar las escaleras del zarzo y cruzar en tinieblas esa estancia gótica del barrio Prado, pasar por el comedor con alacena, hasta llegar a la cocina y abrir la nevera, una especie de sarcófago que albergaba materias hartamente exquisitas pero indescifrables para el paladar silvestre. Entre el vapor polar había envoltorios raros, desde trufas añejadas y queso manchego hasta pruebas judiciales, como una mano extraída de algún cuento policíaco de Bioy Casares. En esa travesía digna de los Usher, uno pensaba en ese Medellín de antaño, cuando él era niño y leía romances de ciego en las Ediciones de la Calleja. En alguna de sus crónicas sobre los oficios domésticos, reveló que jamás se atrevía a cruzar hacia ese lado de la casa, a «esos lugares adonde no vamos nunca los humanos».

Sabíamos que había hecho lo que cualquier joven con ambiciones literarias soñaría hacer: abandonar los estudios para entregarse a la lectura, al cine y a trabajos ocasionales más gratificantes que rentables, como la traducción. Gracias a él muchos lectores descubrieron a Rubem Fonseca, Machado de Assis y Nélida Piñón. Su traducción de *La ilustre casa de Ramírez* le valió premios y elogios, aunque también alguna travesura. Mucho después confesó que, en

uno de los pasajes de la novela, había cambiado el nombre de una calle y la había bautizado Calle Claudia, en homenaje a su novia de entonces, la traductora y editora Claudia Cadena.

Parece, a juzgar por el libro *El señor de la tienda*, de Iván Hernández, que Claudia fue una novia seria. Él iba a Bogotá a visitarla y ella venía, ídem. El romance era tan oficial que la madre, postrada de muerte, le confesó que estaba feliz de verlo tan organizado, y que ahora al fin se podía ir tranquila. La madre murió y acaso también el amor: *y aunque el amor buyó y aunque el amor se fue, siempre quedaban los amigos*. Volvió a estar solo pero contento con su manera de entender la *boa vita*, como un aristócrata pobre.

Por esos días le vi mucho en la tienda del frente de su casa, en la calle Echeverri. El local se llamaba *Su desayuno*, pero hacía las veces de bar de la esquina. Allí se reunía con otros habituales, cinéfilos caricaturistas, además de la corte numerosa de vestales que conformaban una especie de voluntariado, o logia, cuya misión era resolverle la vida práctica al maestro: conseguirle un remedio para el lumbago, traerle una tinta china o remendarle la ropa. Mientras tanto, él trasegaba sobre lo divino y lo inhumano, como esa película filmada con monstruos humanos, de verdad, *Freaks*, de Tod Browning. El ritual se repetía durante muchas tardes, hasta que un altercado lo alejó de ese sitio. Tenía la costumbre de pedirles a los meseros que le apuntaran la deuda. Pero alguna noche el barman cometió la imprudencia de recordarle una cuenta de hace días. El maestro, iracundo, fue a su casa, trajo el dinero, pagó el saldo y nunca volvió por allí. Brilló por su ausencia, en ese, su santuario, donde se dijo que había creado una novísima corriente literaria: el desayunismo.

En su soledad, Elkin tenía sus propias mañanas para escribir, dibujar y traducir. Solía decir que no sabía una palabra de portugués y que, durante sus episodios de *delirium tremens*, se le aparecía un ángel bilingüe encargado de ayudarlo. «Es bueno traduciendo —nos dijo alguna vez—, pero torpe para corregir». Quienes frecuentaban su cuadrilla sabían que jamás apagaba esa luz, ni siquiera para dormir. El zarzo era a la vez espacio público y refugio privado, la covacha para disertar y rajar de todo. En muchas noches de insomnio compartió aquel lugar con una gata famélica llamada Rita. Nunca supe si la bautizó así por Rita Moreno, actriz y amante de Marlon Brando, o por doña Rita, el personaje del viejo programa de humor radiofónico.

Sus caricaturas son tan certeras como sus frases. Con trazos elegantes, más el gracioso poder de observación,

resuelve la psicología de un personaje. No solo pintaba gente famosa sino también a sus amigas. Me impresionó el parecido que encontró entre un ave criolla y una dama de El Retiro a la que llamaba La Pisca. Varias veces se declaró heredero de Longas y de Rendón. Pero creo que detrás de sus dibujos está la enciclopedia visual del maestro, las cintas que había visto, la mirada persistente sobre ciertos asuntos y su espíritu de contradicción que tal vez aprendió de Fernando González. A lo anterior sumaría el gusto por la palabra, hablada, escrita o filmada. Y por el filosofismo sobre las cosas sencillas, eso tan de la herencia española de Juan de Mairena o de Valle Inclán, al que, a propósito, se le parecía mucho.

De vez en cuando publicaba de su cuenta unos libros delgaditos como hostias para sus fieles. Les ponía títulos simpáticos: *Memorias enanas*, *Poemas de amor y de los otros*, *Papeles seniles*. Los domingos oficiaba su misa en el zarzo. A esta cinegoga, llamada el cuchiclub, solo acudía gente mayor, ávida de ver cintas viejas y de calificarlas con breves comentarios, en cuadernos juiciosos, como hacía Melitón Rodríguez cuando sacaba sus fotos. En cine parece que lo había visto todo. Le gustaba hacer el mapa de los teatros perdidos; mencionar cada filme, dónde lo había visto y con quién. Su memoria era como la de Funes, funesta, pues casi todos los que mencionaba ya estaban tras el telón.

Dice Jairo Pinilla, el director de cine gore, que morir es simplemente pasar de un plano a otro. Esto lo entienden sus discípulos cinéfilos. A propósito, ruedo estos versos suyos, como los créditos finales. Los encontré entre sus *Papeles seniles*. Allí declara, como veréis, su deseo de ser un personaje de ficción.

Adiós, soledad mía,
Adiós, vanas pantallas.
¿Veré todavía aquel cielo con estrellas?
¿Y la mano que tomé y me tomé, y las risas,
los himnos, el olor de las vacas?
Adiós, amigos que fueron o no fueron.
Nadie tuvo por qué haberme amado,
dice don Lancelote,
no sabe ya si está
de este o del otro lado. ■

FERNANDO MORA MELÉNDEZ
(Patía, 1963). Es parte de la redacción de la revista *Universo Centro*. En breve publicará el libro *Estravismos. Crónicas inciertas*.



Vivir como un obstáculo

UNA CONVERSACIÓN CON ÓSCAR MARTÍNEZ

POR WILLIAM MARTÍNEZ

Óscar Martínez lleva veinte años entrando a los lugares donde nadie quiere entrar y escribiendo sobre los costados más turbios de la condición humana. Hoy vive en el exilio en Ciudad de México, desde donde sigue mirando a su país natal, El Salvador, con la obsesión de quien no puede soltar lo que ama. Esta es una conversación sobre el miedo, la rabia y lo que cuesta no rendirse.

A Óscar Martínez nunca le ocultaron la guerra. No le dijeron que apagara el televisor, que dejara de preguntar ni que eso era asunto de adultos. Nació en 1983, en San Salvador, mientras el país atravesaba un conflicto que dejó setenta y cinco mil muertos y quince mil desaparecidos. Sus padres, vinculados a la izquierda, lo llevaban a barrios empobrecidos y a campamentos guerrilleros. Algunos niños aprenden un deporte. Otros a seguir reglas. Martínez aprendió a sospechar del poder.

Hay en su historia una tensión familiar que define su obra: uno de sus tíos militaba en el Partido Comunista y terminó exiliado en Suecia por las amenazas de los escuadrones de la muerte; esos escuadrones fueron cofundados por otro tío suyo, Roberto d'Aubuisson, señalado por la Comisión de la Verdad

de Naciones Unidas como autor intelectual del magnicidio de monseñor Óscar Romero en 1980. Martínez eligió no usar ese apellido, formarse como periodista investigativo y escribir contra la impunidad que rodea varios de los crímenes atribuidos a su pariente.

Desde 2007 trabaja en *El Faro*, el primer periódico digital de América Latina. Sus reportajes sobre la violencia en el Triángulo Norte Centroamericano —pandillas, migrantes, presos y pactos bajo cuerda entre gobiernos y estructuras criminales— le han merecido el Premio Maria Moors Cabot (2016), el Premio Internacional a la Libertad de Prensa (2016) y el Premio Gabo (2021). Su libro más reciente, *Bukele, el rey desnudo* (2026), lo escribió desde el exilio en Ciudad de México, adonde se trasladó tras recibir amenazas directas del gobierno salvadoreño.

Página opuesta:
Óscar Martínez, El Salvador, 2018.
© El Faro.



Un veterano de guerra participa en una manifestación contra el gobierno de Nayib Bukele durante la celebración del Día de la Independencia de El Salvador. 15 de septiembre de 2023. © SOPA Images Limited / Alamy Live News

—En *Bukele, el rey desnudo* usted señala que, antes de ser un presidente autoritario, Bukele fue un publicista. ¿Cuál ha sido su principal maniobra para construir la imagen del presidente *cool*, venerado en su país y admirado por sectores derechistas de toda la región?

—La primera táctica —y su primera gran mentira— fue venderse como un *outsider*. Bukele empezó como alcalde de Nuevo Cuscatlán y luego de San Salvador dentro del FMLN, el partido de izquierda. Es un producto de la política salvadoreña, y sin embargo logró que la gente lo olvidara a punta de publicidad. Prometió una ciudad bitcoin con tren, aeropuerto, cero impuestos y energía volcánica. La realidad es que hoy en día en las faldas del volcán solo están las faldas del volcán.

Por otra parte, también logró que el mundo creyera que El Salvador tiene una sola cárcel: el CECOT, la megaprisión que alberga a cuarenta mil pandilleros. Allí llegan políti-

cos, periodistas e influencers a hacer su safari punitivo. Pero hay otras veintinueve cárceles que el gobierno no muestra.

—¿Qué ocurre dentro de ellas?

—Desde que empezó el régimen de excepción, en marzo de 2022, *El Faro* tiene prohibido entrar a los penales. Los hemos recorrido a través de los testimonios de más de treinta personas que lograron salir —una cuota mínima de liberados, después de que las autoridades admitieran que no había de qué acusarlos— y de familias que recibieron los cadáveres de sus hijos con laceraciones. Lo que aparece en esos testimonios no es un abuso aislado, sino un sistema de tortura.

En Mariona, una de las cárceles más grandes, el recibimiento era un pasillo de custodios que golpeaban a los recién llegados durante cincuenta metros. Pudimos documentar que dos personas murieron apenas entraron, sin haber visto nunca a un juez. Nos hablaron de bolsas negras en la cabeza, de cadáveres



acumulados en el patio, de mujeres amarradas de los dedos a una barda, de bebés presos con sus madres, a quienes lavaban con lejía para evitar la sarna, de personas obligadas a avanzar de rodillas sobre cemento molido. Ese repertorio remite al régimen militar de los años ochenta. No lo ha dicho solo *El Faro*; también Human Rights Watch, la organización Cristosal y el Departamento de Estado de Estados Unidos, antes de Trump. Hay suficiente evidencia para afirmar que en las cárceles de Bukele se están cometiendo crímenes de lesa humanidad.

—Usted vive en el exilio en Ciudad de México desde que el gobierno de Bukele lo amenazó hace un año. No es la primera vez que es desterrado de su país por sus investigaciones. ¿Qué se deforma en una persona cuando pasa años bajo ese nivel de hostigamiento?

—En El Salvador ya no podíamos salir a bares, ni estar tranquilos en un parque. No sabíamos si el tipo que nos insultaba era un

ciudadano que le había comprado el discurso a Bukele o alguien del organismo de inteligencia del Estado enviado para provocarte y luego capturarte. Bukele llegó a acusarnos de ser violadores sexuales, traficantes de personas y lavadores de dinero. Era una vida completamente caótica, paranoica. Una vida que te deformaba el espíritu.

Ahora soy un hombre más pesimista. No sobre el mundo: siempre he pensado que el mundo está jodido. Me refiero a la aspiración de que el periodismo pueda cambiar rápidamente un estado de cosas. Antes creía que una investigación iba a sacudir la realidad con más velocidad, y con el tiempo entendí que todo demora mucho más, que las consecuencias llegan tarde o no llegan. Te volvés más oscuro. Soy una persona más llena de rabia y de odio, y trato de contenerlos porque si no se convierten en un problema enorme.

—¿Es eso lo que queda en su espíritu después de tanto tiempo cubriendo lo que cu-

Familiares de migrantes venezolanos deportados a El Salvador muestran fotografías de sus allegados mientras solicitan permiso para visitarlos en el CECOT, 10 de junio de 2025. © SOPA Images Limited / Alamy Live News

Izquierda:
Migrantes salvadoreños avanzan en una caravana rumbo a Estados Unidos.
© El Faro

Derecha:
Leticia Casildo, activista hondureña en Luisiana, trabaja en una llantería y cuida niños separados de sus padres por operativos del ICE.
© Edu Ponces / RUIDO Photo para El Faro.



bre, o hay algo que lo sostiene más allá del desgaste?

—Hay algo que me sostiene, aunque no es exactamente la alegría. Con el tiempo descubrí una forma esencial de estar en el mundo: habitarlo como un obstáculo. Cuando Alma Guillermoprieto escribió sus crónicas sobre la masacre del Mozote, o cuando Rodolfo Walsh escribió *Operación Masacre*, la justicia no llegó durante años. Y cuando llegó, fue justicia para los viejos y para los muertos. No es lo que uno quiere, pero es lo que hay. Eso podría ser devastador, y a veces lo es. Pero también significa que el trabajo importa, que tiene peso, que alguien lo sintió como un estorbo. A Bukele le habría sido más fácil ser dictador si nosotros no existiéramos. Eso ya me satisface. Estoy orgulloso de ser un obstáculo para un dictador.

—¿Ha podido recuperar el sosiego en México?

—El gobierno mexicano ha sido muy solidario con el exilio, y yo lo agradezco. Además, México es mi segundo país: cuando investigué y escribí mi primer libro viví cinco años allá. He logrado bajar la guardia. Pero el exilio impone otra angustia: la posibilidad de convertirte en un sujeto del pasado, en alguien que supo pero ya no sabe, que entendía un país que ya no existe. El escritor Carlos Manuel Álvarez me lo planteó en una carta desde su propio exilio. Eso me asusta tanto como cualquier amenaza física. He hecho un esfuerzo enorme para seguir teniendo los ojos abiertos sobre El Salvador, aunque sea de una forma fantasmagórica. Es una obsesión agotadora. Estoy en la etapa más cansada de mi vida.



—El poeta peruano José Watanabe escribió que el miedo siempre circulará por el cuerpo como otra sangre. ¿Cómo circula en el suyo?

—En *El Faro* venimos siendo cocinados a fuego intenso desde hace mucho tiempo. La primera vez que los pandilleros nos amenazaron de muerte fue en 2012 y la primera vez que policías llegaron a nuestras casas para asesinarnos fue en 2015. Entre todos los miembros de *El Faro* contamos varias decenas de intentos de asesinato. Hemos sobrevivido con precaución, inteligencia e información confidencial.

Pero hay algo que sí me aterra: que atrapen a gente querida en El Salvador solo porque las autoridades consideran que tiene algún vínculo con el periódico. Que otros paguen las consecuencias de nuestro trabajo.

—¿De dónde surge la energía para seguir perseverando? ¿Qué lo mueve?

—He descubierto que mi motor es la rabia. La rabia ha sido un motor más grande que el amor en mi vida. Y la rabia tiene algo: es incompatible con la inacción. La compasión, en cambio, sí puede convivir con la inacción. Si tu pareja se quiebra el brazo, vas a sentir compasión pero te vas a dormir. Si estás rabioso, no te dormís hasta decirle lo que tenés que decir.

Ahora: la rabia puede tener método. Te permite convertir una injusticia en conciencia. El problema es cuando esa rabia, alimentada durante demasiado tiempo, empieza a parecerse al odio. Y el odio no tiene método. Yo no puedo cubrir a un hombre odiándolo. No puedo investigar al presidente que



me echó de mi país desde el odio, porque el método periodístico se diluye y uno empieza a convertirse en propagandista. Ahora estoy luchando con el odio, como lo hacen muchos exiliados. Esa es la pelea: bregar para no convertirme en un tipo que solo odia al hombre que tiene que descifrar.

—Sus libros combinan el rigor de la reportería judicial con una escritura de ambición literaria. ¿Cómo equilibra esas dos exigencias y esos dos ritmos distintos?

—Cuando tengo toda la información sobre la mesa, construyo una especie de menú: documentos, personajes, escenas y descubrimientos. Si un documento no refuerza a un personaje, y si un personaje no forma parte de una escena, y si una escena no deriva en un descubrimiento, entonces no me importa. Cuando tengo eso claro, escribir se me hace fácil.

Quien quiera plantear una discusión sobre el estilo y escribir como un contador simplemente no ha entendido el oficio. No se trata de imitar lenguajes ni de llamar semovientes a las vacas. Se trata de emplear un lenguaje bello y directo para llegar a más gente. Tomás Eloy Martínez lo explicó de forma llana: hay que hacer que lo importante sea interesante. Si le pedís a alguien que tome su domingo, se acueste en una hamaca y lea sobre un asesino de la Mara Salvatrucha, lo mínimo es hacer un esfuerzo real por convertir esa historia en algo estéticamente bello. No bonito, ni inspirador: bello. Es también una obligación ética con las personas que te confían sus historias más dolorosas.



—¿Y la salud mental de quienes cubren esas historias? ¿El Faro se ocupa de eso?

—Nos hemos ocupado menos de lo que deberíamos. Empezamos a hacerlo cuando hubo crisis psicológicas graves entre colegas de Sala Negra, la sección de cobertura de violencia que yo dirigí entre 2011 y 2018. Había compañeros con delirios psicóticos: sentían, por ejemplo, que la habitación de un hotel los devoraba. Ahí entendimos que no podíamos seguir tratando el daño como un asunto privado. Hoy ofrecemos asistencia psicológica, aunque creo que a algunos deberíamos ofrecerlela con más insistencia. Todavía estamos lejos de haber resuelto el problema.

—Después de dos décadas cubriendo pandillas, migración forzada y crimen organizado, ¿qué entiende hoy sobre la violencia que no podía entender al principio?

—La violencia es hija de la desigualdad. Y la violencia extrema es hija de la impunidad. La impunidad lanza un mensaje muy preciso: podés hacer eso. Podés matar a esos indígenas y no va a pasar nada. Podés violar a esas mujeres y no va a pasar nada. Instala patrones sociales. Los deja ahí. En el camino de los migrantes en México, había gente que no entendía cuál era el problema de violar a una mujer: «Nadie nos busca, ellas son migrantes, ni siquiera son de acá». En un lugar donde hay debido proceso y consecuencias, la violencia sigue existiendo, pero no campea como ese animal salvaje que yo conocí.

—En medio de ese paisaje agreste, ¿dónde encuentra la alegría o por lo menos la nobleza?

Izquierda:
Voluntarios entregan comida a migrantes que viajan en La Bestia, como se conoce a los trenes de carga usados para cruzar México rumbo a Estados Unidos.
© Pequeño Marc.

Derecha:
Paso de la caravana migrante por Ciudad de México el 9 de noviembre de 2018.
© Wotancito.



Presuntos miembros del Tren de Aragua son conducidos a sus celdas en el CECOT, en Tecoluca, El Salvador, tras su deportación desde Estados Unidos, 26 de marzo de 2025. © UPI / Alamy Live News.

—A veces bajás a una fosa séptica y encontrás perlas: eso es increíble. Acabo de regresar de Nueva Orleans, donde fui a cubrir la Operación Catahoula Crunch, una estrategia de deportación masiva de migrantes del gobierno Trump. Encontré a Leticia Casildo, una mujer garífuna, negra, indocumentada, de cuarenta y ocho años, cargando sobre sus hombros a una comunidad desahuciada: niños que perdieron a sus padres, gente que duerme sin cenar, migrantes encerrados en sus casas por miedo. Una mujer que, investida de creatividad y solidaridad, se está enfrentando a los operativos de ICE. Cuando encuentro a personas así, algo se acomoda.

—Si pudiera escribir el libro que dicta su corazón, no el que las circunstancias exigen, ¿cuál sería?

—Quiero escribir un libro sobre la paz, porque no entiendo la paz. Nunca la he cubierto, nunca la he vivido. Nací en medio de una guerra civil con unos padres involucra-

dos en la izquierda. El pasado enero estuve en una cabaña en Noruega adelantando algo: un libro de crónicas sobre cómo se consigue la paz en América Latina. A veces se consigue con muros. A veces con comunidades indígenas que linchan. A veces aceptando una paz mafiosa, como ocurre en el Chocó colombiano, donde algunas comunidades prefieren vivir bajo las órdenes de ciertos grupos criminales antes que tener otra vez a los paramilitares encima.

Para ese proyecto entrevisté a mi tío: el que militaba en el Partido Comunista y tuvo que exiliarse a Suecia porque los escuadrones de la muerte de mi otro tío lo marcaron para matarlo. Me lo llevé a la cabaña y lo entrevisté durante tres días. Yo quiero escribir ese libro: un libro sobre la paz hecho por alguien que todavía no entiende qué significa vivir sin guerra.

—Ha hablado de rabia, de cansancio, de una oscuridad creciente. ¿De qué manera

esto lo afecta en sus relaciones familiares?

—Mi hija tiene trece años y me parece maravillosa. A pesar de haber tenido que dejar su país y de haber tenido un padre con una vida tan particular, es una niña básicamente buena. A ella no le ocurre en el alma lo que me ocurre a mí. Todavía tiene una mirada pura del mundo. Mi misión, ahora que voy a acompañarla en su adolescencia, es tratar de que vea el mundo con realismo, tal como es, pero no encaminarla hacia la oscuridad.

Mi papá era maravilloso, pero era un hombre severo en términos de conciencia política. Alguna vez nos dijo: «Yo los traje al mundo para que sean útiles, no felices». Yo quiero que mi hija sea feliz, pero también creo que el mundo necesita gente útil. Esta mierda se cae a pedazos. Hay una falta de solidaridad enor-

me, una cantidad de gente que se levanta a las cuatro de la mañana para llegar a un trabajo que no le gusta y vuelve a las once de la noche para ver a sus hijos dormidos y mal comidos. Quisiera que ella tuviera en su mano el látigo de sentirse útil para los demás. Hay gente a quien mirar el mundo de frente le despierta un amor profundo, una empatía inagotable. No fue mi caso. Ojalá sea el de mi hija. ■

WILLIAM MARTÍNEZ

(Bogotá, 1992) ha publicado en periódicos como *El Espectador* y en revistas como *Arcadia* y *El Malpensante*. Ha ganado en dos ocasiones el Premio de Periodismo Álvaro Gómez. Su libro más reciente es *Cien experiencias para vivir en Bogotá al menos una vez en la vida*.

El presidente de Estados Unidos, Donald Trump, y el presidente de El Salvador, Nayib Bukele, antes de una reunión bilateral en el Despacho Oval de la Casa Blanca, 14 de abril de 2025. © Daniel Torok / Casa Blanca / Alamy Live News.



La espera de Cepeda Samudio

POR ARIEL CASTILLO MIER

Fotografías de Nereo López / Biblioteca Nacional de Colombia

Durante años, la figura de Cepeda Samudio ha brillado más que su escritura: el reportero audaz, el hombre nocturno, el mito barranquillero. Sin embargo, en su narrativa se despliega otra verdad: la espera como forma de mundo, como pulsación íntima que une sus novelas y relatos. Ariel Castillo Mier sigue esa estela para devolvernos a Cepeda Samudio allí donde importa: en la obra que sobrevivió a su propia leyenda.



I

Álvaro Cepeda Samudio encarna en la literatura colombiana un caso singular: un creador iconoclasta cuya voracidad vital —tan alejada del estereotipo del escritor libresco y obsesionado con las minucias gramaticales— ha terminado por eclipsar la lectura atenta de su obra. Buena parte de la crítica, seducida por el copioso anecdotario que rodea su figura, ha relegado el examen riguroso de sus libros: *Todos estábamos a la espera* (1954), *La casa grande* (1962) y *Los cuentos de Juana* (1972). Sin embargo, por su carácter experimental, su ambición universalista y su deliberado distanciamiento del orden literario dominante, estos títulos son hitos indispensables en la historia del cuento y la novela en Colombia.

El primero de esos libros apareció en Barranquilla cuando la narrativa terrígena

vivía su momento de mayor prestigio. Autores como Eduardo Arias Suárez, Adel López Gómez, Antonio Cardona Jaramillo y Jesús Zárate Moreno dominaban entonces los suplementos literarios y marcaban el gusto de la crítica. Su canon, heredero del siglo XIX, se sostenía en personajes pintorescos —campesinos, maestros, peluqueros, galleros, carpinteros, zapateros, lisiados— descritos con minuciosidad en la ropa, el físico y los hábitos. Estos personajes solían librar conflictos interminables con los dueños de la tierra y con la naturaleza —la cordillera, el río, el cañón, la colina, la manigua—, que los doblegaba en unas páginas narradas por una voz omnisciente de lenguaje retórico y desgastado. Frente a esa tradición, los diálogos de Cepeda, cargados de localismos e incorrecciones, introducían un lenguaje vivo y un registro completamente distinto.

Página opuesta: En 1955, en Barranquilla, Juan Antonio Roda retrató a cinco miembros de La Cueva: Alfonso Fuenmayor, Nereo López, Eduardo Vilá, Álvaro Cepeda Samudio y Alejandro Obregón. Con motivo de la instalación del cuadro en el bar, Cecilia Porras realizó un *happening* que fue fotografiado por Nereo.

La tradición de narradores caribeños, todavía incipiente, apenas contaba con una huella visible. Víctor Manuel García Herreiros, José Félix Fuenmayor y Gregorio Castañeda Aragón —algunos vinculados a la revista *Voces*— no habían logrado reconocimiento fuera de la región. En medio de ese panorama, *Todos estábamos a la espera*, de circulación limitada, tuvo una presencia pública breve: recibió algunas reseñas locales y nacionales —entre ellas las de Hernando Téllez, Gabriel García Márquez y Héctor Rojas Herazo— y luego se sumió en un largo silencio. Solo recuperó visibilidad a finales de los cincuenta, cuando Eduardo Pachón Padilla incluyó el cuento homónimo en la primera de sus antologías del género (1959). A partir de entonces comenzó un reconocimiento sostenido de la obra cepediana.

En 1962, con la consagración nacional de *La casa grande*, publicada por Ediciones Mito, el nombre de Cepeda —junto a los de García Márquez y José Félix Fuenmayor— empezó a ser visto como una referencia mayor por los nuevos narradores de la época. Más adelante, estudiosos de la obra de García Márquez como Ángel Rama y Jacques Gilard, al indagar los orígenes de esa tradición narrativa, se toparon con Cepeda y le dedicaron ensayos decisivos que ampliaron su proyección internacional. Aun así, *Todos estábamos a la espera* solo se reeditó en 1980, treinta y seis años después de su aparición. Esa edición incorporó tres cuentos adicionales y un estudio luminoso de Gilard que sitúa el libro en su contexto cultural y analiza sus aportes a la historia del género. En 2005, el mismo investigador preparó en España una edición crítica que consolidó esa reevaluación. Con todo, no podría afirmarse sin reservas que Cepeda sea un «clásico» de la literatura colombiana: su obra, aunque admirada, todavía no ha alcanzado la presencia estable y la lectura sostenida que suelen acompañar a los autores canónicos.

II

Vinculados al llamado Grupo de Barranquilla, los cuentos de Cepeda se inscriben en un

esfuerzo colectivo por expresar la realidad del Caribe colombiano desde una perspectiva universal. Ese propósito se materializa en una forma renovadora, abierta a las lecciones de la literatura moderna europea y norteamericana, pero enraizada en la sabiduría popular del hombre caribe y en la riqueza de su imaginario y su oralidad.

El libro se abre con un epígrafe revelador que expone su geografía emocional: «Estos cuentos fueron escritos, en su gran mayoría, en Nueva York, que es una ciudad sola. Es una soledad sin solución. Es la soledad de la espera...». La declaración introduce un hecho llamativo: la ópera prima no es una mera recopilación de relatos, sino un conjunto unitario en el que se reiteran motivos, temas, narradores, espacios y protagonistas. Tal apuesta compositiva, inédita entonces en la cuentística colombiana, recuerda de inmediato el modelo de *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, cuya estructura de libro-ciclo encuentra aquí una resonancia inesperada.

Los relatos giran en torno a una saga de seres solitarios: unos perdidos en la urbe moderna norteamericana, otros anclados en el mundo rural caribeño marcado por rezagos feudales. En todos se reconoce la deriva de un protagonista soñador pero extraviado, un *flâneur* caribe en formación que se mueve por los ámbitos multitudinarios de Nueva York —el *subway*, el bar, el circo, la librería, la estación de buses, el cine, las calles— y se relaciona, sin llegar a comunicarse del todo, con personajes igualmente desamparados, provenientes de diversas culturas. Esa errancia, siempre atravesada por la espera de una mano cálida que facilite el tránsito por la vida, define la tonalidad afectiva del volumen.

El núcleo de *Todos estábamos a la espera* es el asombro: una subjetividad que se descubre en su encuentro con el mundo. García Márquez lo señaló en su reseña temprana, y ese tono de inocencia —mezcla de candor y perplejidad— se convirtió en una de las señas de identidad de la narrativa de Cepeda. De allí proviene también su tenue lirismo: pequeñas anécdotas abiertas a múltiples interpretaciones, narradas —como advirtió Samper Pizano— sin



«concesiones a la peripecia», porque en estos cuentos «la procesión va por dentro».

En este universo, lo decisivo no es la anécdota en sí, sino la forma de contarla. Cepeda transforma el hecho mínimo en estructura narrativa; recurre a un lenguaje despojado; afina la mirada para captar detalles reveladores; introduce voces diversas y suprime lo obvio para intensificar el efecto del relato. Así, cada gesto —por trivial que parezca: cruzar una calle, tocar la dulzaina, echar una moneda al traganíquel o encender un fósforo— adquiere un espesor simbólico inesperado.

También sus temas y motivos resultaron novedosos en el panorama literario colombiano: el erotismo, la conciencia del cuerpo, el despertar de los sentidos, los efectos de la ciudad en sus habitantes, el conflicto con

la autoridad o con el prójimo, el tiempo, la homosexualidad, la muerte, la soledad, la violencia bélica o social, la espera, la irrupción de la mujer que trastorna la rutina y los límites borrosos entre realidad y fantasía. A ello se suma un repertorio referencial igualmente innovador: el cine y sus estrellas, la voz de Rita Hayworth, los *spirituals*, los narradores contemporáneos —Saroyan, Caldwell, Faulkner, Joyce, Sartre—, la Segunda Guerra Mundial y el templo laico de los bares, con sus feligreses solitarios bajo el efecto del alcohol.

Setenta y dos años después de su aparición, *Todos estábamos a la espera* se revela como un inagotable poema simbolista cuyas irradiaciones exigen lecturas continuas. Cepeda se adelantó entre nosotros a la concepción de la literatura como diálogo creativo entre



Dibujos de Alejandro Obregón para el libro *Los cuentos de Juana*, de Álvaro Cepeda Samudio.

textos. Aunque suele mencionarse de manera general su parentesco con narradores norteamericanos, él mismo lo subraya mediante los epígrafes de Faulkner, James Jones, Saroyan y Capote, o mediante alusiones internas: del Caldwell de «Regreso a Lavinia» citado en «Jumper Jigger» —más visible aún en «Nuevo intimismo»— al «Sweetheart, Sweetheart, Sweetheart» aludido en «Un cuento para Saroyan».

A estos nombres cabe agregar el de Hemingway, quizá el modelo vital y estilístico más influyente para Cepeda. Su presencia se reconoce en el tema del descubrimiento del mal por parte de los niños; en el diálogo coloquial; en los finales abiertos que no buscan resolver problemas sino activar actitudes y nostalgias; y en la atención a detalles mínimos que irradian sentido sobre el conjunto. También en la reiteración de tópicos —el trago, el boxeo, la guerra, la muerte violenta, las cicatrices morales, el sentimiento de vacío, la crítica de los valores victorianos o de la civilización utilitarista— desplegados en un estilo directo y deliberadamente sobrio. El protagonista cepediano, heredero del Nick Adams de Hemingway y del Mersault de Camus, participa asimismo de la lógica del absurdo kafkiano.

El libro propone, así, una idea de la literatura como conversación continua, donde la

afinidad o el contraste entre textos potencia la significación. Esa red puede extenderse no solo a autores hispanoamericanos entonces poco difundidos —como Eduardo Mallea y su cuento «Conversación», o el Felisberto Hernández de *Nadie encendía las lámparas*, cuyos relatos circularon en *Crónica*—, sino también a cuentistas colombianos: los mundos de Hernando Téllez en «La primera batalla» o «Genoveva me espera siempre», la atmósfera norteamericana recreada por Gustavo Wills Ricaurte en «El vendedor de corbatas», la incomunicación de la pareja dublinesa en «La grieta» de Jorge Zalamea, o la lección joyceana sobre los sentidos que Eduardo Zalamea llevó a *Cuatro años a bordo de mí mismo*.

III

La casa grande se escribe en pleno auge de la llamada novela de la violencia en Colombia, un género que García Márquez había cuestionado por «el desierto de haber agarrado —por inexperiencia o por voracidad— el rábano por las hojas». En ese contexto, la novela de Cepeda revela una sorprendente sintonía con el ensayo garciamarquiano «Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia», publicado en 1959. Para entonces, Cepeda ya había adelantado en la prensa dos capítulos —«La



hermana» (1957) y «Los soldados» (1959)—, ambas piezas nutridas por la lección hemingwayana del iceberg, útil para abordar asuntos que suelen poner al lector a la defensiva. Esa estrategia explica que *La casa grande* eluda el inventario minucioso de atrocidades y prefiera concentrarse en lo esencial: el drama de los vivos, tanto de las víctimas como de los victimarios. En lugar del amarillismo propio de la crónica roja, la novela privilegia las consecuencias de la violencia en la intimidad de los personajes y en la vida colectiva.

Las afinidades entre la obra de Cepeda y *Cien años de soledad* son también evidentes. Comparten el tema de la soledad y la decadencia asociadas al derrumbe de una época; el motivo de la matanza; el protagonismo de la mujer; una geografía próxima; y el tratamiento mítico de un suceso histórico mediante personajes arquetípicos y un manejo libre de la temporalidad. Todo indica que tales búsquedas narrativas pudieron ser conversadas y compartidas, aunque *Vivir para contarla* no conserve memoria explícita de ese diálogo.

Al examinar las implicaciones de los hechos, Cepeda descubre bajo su superficie histórica una situación mítica: la guerra entre hermanos incapaces de amarse o, como diría Borges, «la historia de Caín / que sigue matando a Abel». Las circunstancias sociales y

políticas actúan, así, como un trasfondo indispensable, pero nunca como el eje de la narración. Lo fundamental es la transposición literaria de la anécdota, que permite explorar sus causas profundas y su impacto humano. Para lograrlo, Cepeda acude a diversas técnicas narrativas modernas que iluminan el mundo feudal sostenido por la fuerza, el miedo, el despotismo y el rencor, y que, además, otorgan al lector un papel activo: debe completar lo no dicho, reconstruir lo silenciado.

El gran aporte de *La casa grande* a la tradición de la novela de la violencia reside en el repertorio técnico que despliega. Su estructura fragmentada —hecha de diálogos, monólogos, viñetas descriptivas, voces sin nombre, historias familiares, decretos e informes— rompe la linealidad del tiempo e imita el dinamismo errático de los recuerdos y las pesadillas. A ello se suma la variedad del lenguaje, que va de la palabra dura y descarnada a un lirismo sobrio; de la conversación coloquial y el coro anónimo de los vencidos —líderes, soldados, jornaleros, maquinistas, mujeres y niños, víctimas de la violencia estatal— al seco cinismo de un decreto oficial o de un parte militar. Esa combinación convierte la novela en un laboratorio formal que expande las posibilidades del género y redefine el modo de narrar la violencia en Colombia.



IV

Anunciado desde 1966 con adelantos publicados en la prensa bogotana, *Los cuentos de Juana* —veintidós piezas que, en apariencia, solo comparten la presencia de Juana como oyente, protagonista, testigo, destinataria de una epístola o alter ego del escritor— se abre con un texto divulgado en 1977 como reportaje a cuatro manos entre Álvaro Cepeda Samudio y Alejandro Obregón. Su título reproduce un proverbio de *El matrimonio del cielo y el infierno*, del poeta y pintor inglés William Blake: «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría».

Colocado estratégicamente como prólogo, ese texto funciona a la vez como síntesis del libro y apertura del telón que introduce el es-

pectáculo verbal y pictórico. Cepeda y Obregón —artistas de prestigio continental que aquí se funden en la criatura híbrida «ACO»— formulan, en un excéntrico y moderno diálogo socrático, sus opiniones nada académicas sobre el arte, la crítica y la vida. Se trata de un manifiesto que explicita los fundamentos del libro y esboza un programa que, con mayor o menor fortuna, varios escritores costeños han continuado.

De ahí la pertinencia de la cita de Blake: artista visionario que unifica creación verbal y pictórica, atento tanto a las estrellas como a los intestinos, y para quien lo sensorial —menospreciado por una tradición que desconfía del cuerpo— no excluye lo espiritual. Blake borra los límites entre lo sagrado y lo profano, exalta la exuberancia de la acción, el

poder del deseo y el deleite de los sentidos frente a las represiones de la razón y de la religión. En esa clave se lee la voluntad de «tomar la vida por los cachos y, si ha sido necesario, también por el rabo» y de agotarla «a patadas y a riesgo de piel sin perder nuestro infinito afán de estar vivos». Su proverbio denuncia la corrupción de la pasividad, defiende el dinamismo del universo como campo de fuerzas en tensión interminable y condensa la visión que anima el libro: una literatura menos dirigida al entendimiento que a la imaginación —poder supremo del ser humano y vehículo de «la gran verdad»—. Esa verdad nace de una actitud vital que privilegia emociones, sensaciones y sentimientos sobre las «meditaciones glaciales», y cuya expresión exige despojarse de toda medida melindrosa para dejar entrar incluso el grito colectivo: «coro ensordecedor, coro costeño, coro de hombres».

Los cuentos de Juana buscan precisamente limpiar las puertas de la percepción para abrir paso a la mirada inocente y profunda de niños y locos, excluidos y artistas, en gozosa revuelta contra la tiranía de la razón. Se propone así devolver a la vida su lozanía e iniciar una nueva educación desde el principio, desde el abecedario mismo, mediante cartillas que sustituyan «en las letras encerradas los cuadros coloreados de bandera colombiana por símbolos que nos permitan juntos entendernos mejor». Los cuentos asumen la visión festiva de los vanguardistas —para quienes el arte es «el mejor espectáculo del mundo», una «gran fiesta respetable» que permite «compartir la duda, como antes la tranquilidad de las bulas y la religión»— y la risa irreverente del carnaval y de la cultura popular costeña. El humor, la «gran mami de gallo», constituye el fundamento de la poética del libro: un escepticismo gozoso que actúa como antídoto contra la pedantería académica de los humanistas andinos y contra su solemne seriedad. Solo la diversión, la parodia, el relajamiento, el juego de significantes y el espectáculo verbal —así como la exploración de las posibilidades imaginativas de la escritura— pueden rescatarnos del vacío, de la nada profunda del ser.

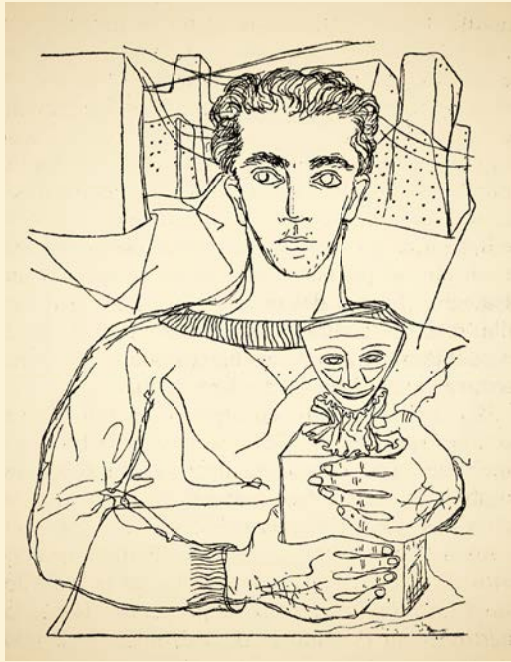
Crítico, iconoclasta, festivo, cosmopolita y libre de ataduras genéricas, el libro posee un rasgo decisivo para su comprensión: el papel otorgado al lector. Esa relación es, en principio, polémica. Cepeda escribe para golpear, para enfrentarse a los «sapos», seres que exigen todo en blanco y negro, poseídos por la envidia, la estupidez y un dogmatismo impermeable al cambio; criaturas que viven de la «ingeniería del concreto armado». En contraste, manifiesta su simpatía por quienes viven a flor de piel y practican la complicidad: condición necesaria para la plena realización del hecho artístico, siempre inacabado —«irregular», dirá Cepeda—.

A ese lector se le exige resolver ambigüedades, ordenar lo fragmentario, identificar ironías, captar incongruencias y participar en la construcción del texto —siempre provisional, nunca definitiva—. Al conferirle tal papel activo, Cepeda otorga a la obra una funcionalidad que trasciende lo verbal y penetra en territorios íntimos de la ética. En ese sentido, el «cuento sobre Obregón» se convierte en una exaltación gozosa del ser y de la vida sensorial: «Primum vivere y endespues philosophare». Su arte busca ir a contracorriente, ofrecer «sensaciones pictóricas» a quienes «todo lo quieren en blanco y negro», incapaces de saber «qué hacer con los colores».

De ahí que pueda hablarse de una ética del exceso, orientada a la transgresión metódica de los mandamientos de la moral católica. En Cepeda, como en Blake, el cristianismo aparece como una moral represiva de los instintos vitales en el reino de este mundo, generadora de culpas y de aguas estancadas —«Espera veneno del agua estancada», advierte Blake— que acaban por engendrar huracanes capaces de arrasar a niños curiosos y borrachitos extraviados. Ese impulso transgresor articula la unidad profunda del libro y se condensa en la frase de la negra Eufemia, proxeneta profesional, que podría servir de epígrafe: «lo bueno siempre jode: lo que no, lleva derecho al cielo».

Nada extraño, pues, que las acciones narradas oscilen entre visitas a burdeles y alcoholismos; profanaciones de textos religiosos

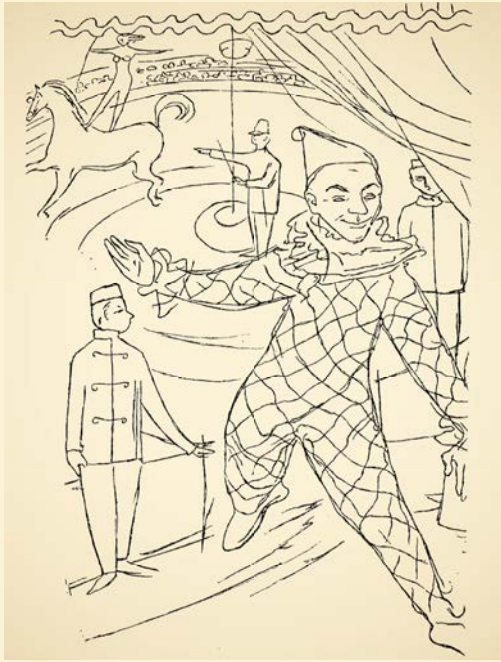
Dibujos de Cecilia Porras para el libro *Todos estábamos a la espera*, de Álvaro Cepeda Samudio.



y homosexualidades; pérdidas de virginidad antes del matrimonio, prostituciones y adulterios; asesinatos como remedio contra el *spleen* dominical y suicidios solitarios; mentiras y robos —materiales o intelectuales— cometidos con el desparpajo de quien decide no someterse al orden moral establecido.

V

Desarrollo cabal del viejo proyecto de Cepeda —enunciado en su primer artículo periodístico, «Una calle» (1944), donde proponía nombrar la realidad barranquillera dentro de las letras universales—, *Los cuentos de Juana* ofrece a los nuevos narradores una alternativa frente al efecto paralizante de la obra garciamarquiana. Se trata, *mutatis mutandis*, de una situación semejante a la que, según Mario Benedetti, afrontaron los poetas hispanoamericanos ante la influencia simultánea de Neruda y Vallejo: el choque entre dos modos antagónicos de irradiar influencia. Así como la poesía de Neruda tiende a clausurar caminos —es casi imposible sustraerse al impulso torrencial de su marea verbal—, la poética vallejianista, con su tono menor, su humildad y su experimentalismo siempre provisorio, abre ventanas, despeja sendas e invita a la exploración.



Del mismo modo, pretender continuar *Cien años de soledad* y, en general, la obra de García Márquez conduce casi inevitablemente a la repetición estéril, al pastiche sentenciado de antemano. Por eso, de aquella incontenible proliferación de minúsculos y efímeros «gabitos» —los estragos de la peste del garciamarquismo de la que habló el profesor Carlos J. María— no permanece para la historia literaria ni siquiera una sombra. En contraste, *Los cuentos de Juana* (y la narrativa entera de Cepeda) ofrece al escritor que comienza una poética abierta y de largo aliento.

Eso lo entendieron bien los narradores caribeños de los años setenta, cuyas obras sostienen desde entonces un diálogo constante con la de Cepeda. De los domingos de clase media alta —o extranjera— de Juana a los más populares de *Los domingos de Charito*, de Julio Olaciregui; de María Zenobia, escritora y pianista, a las tías de Lina Insignares de *En diciembre llegaban las brisas* y a la Barranquilla carnavalera y convulsa de *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, de Marvel Moreno; del paisaje marino y el clima de transgresión moral y sexual de *Los cuentos de Juana* a *El cadáver de papá*, de Jaime Manrique Ardila; del ambiente mágico-fantástico de Ciénaga a las fuerzas extrañas que rodean a los personajes



de Álvaro Medina en *Desierto en sol mayor* y en sus cuentos dispersos en suplementos regionales («El emperador africano», «Las visitas», «La función»); de la Barranquilla de burdeles, prostitutas y artistas de *Los cuentos de Juana* a la de Villa Bratislava de *Maracas en la ópera*, pasando por la cinefilia de *Deborah Krue*l y el *spleen* de «No hay canciones para Osiris Magué», de Ramón Bacca; en fin, de *Los cuentos de Juana* a las obras más significativas de la narrativa del Caribe colombiano reciente, donde resuena ese impulso lúdico que atraviesa la narrativa de Roberto Burgos, los juegos verbales de *En un bosque de la China*, de Jaime Cabrera González, y los poemas de Rómulo Bustos y Miguel Iriarte. En todas ellas continúa fluyendo esa corriente cordial y ese intercambio constante de motivos y formas que constituyen una tradición literaria viva. ■

ARIEL CASTILLO MIER

(Barranquilla, 1960) es licenciado en Filología e Idiomas por la Universidad del Atlántico, doctor en Letras Hispánicas por El Colegio de México y uno de los mayores especialistas en la obra de Gabriel García Márquez. Profesor de la Universidad del Atlántico, es autor, entre otros libros, de *Encantos de una vida en cantos*. Rafael Escalona (2010).





El laboratorio caribe

Cepeda Samudio
y la revuelta cultural
barranquillera

POR ÁLVARO MEDINA

Antes de que Barranquilla entrara en los mapas literarios y artísticos del país, un puñado de jóvenes decidió disputar el sentido mismo de la cultura colombiana. Las batallas que dieron —en periódicos, talleres, bares y estudios de pintura— no solo moldearon la obra de Álvaro Cepeda Samudio, sino que configuraron una manera distinta de pensar el Caribe. Un crítico de arte reconstruye ese momento en que la audacia y el desparpajo fueron una forma de intervención crítica.

Carrera Progreso (actual carrera 41) en Barranquilla, circa 1950.

I

Álvaro Cepeda Samudio se integró al grupo que ha dado en llamarse de Barranquilla al día siguiente de publicar en *El Nacional* la columna titulada «Tú lo mataste, Franco», donde lamentaba la muerte en Venezuela de Baltasar Miró, un intelectual catalán que hasta poco antes había vivido en la ciudad como refugiado político. Puede asegurarse, entonces, que su primer contacto con Ramón Vinyes y con José Félix Fuenmayor se produjo el 6 de noviembre de 1947 (Fiorillo, 2002, p. 129; Cepeda, 1985, p. 497). Alfonso Fuenmayor vio en el recién llegado a un joven imbuido de ideas tradicionales, admirador «de Pereda, Gabriel Miró, Azorín y Galdós». Tras asistir a una función teatral, cuenta Fuenmayor, los contertulios se encontraron en el Café Colombia:

En la reunión [Cepeda] discutió con fervor la presentación de la compañía española, la que yo consideré «old fashion». Álvaro se acaloró y don Ramón, un dramaturgo experimentado, opinó que la compañía no estaba a la altura de los autores españoles más recientes, como Casona (Medina, 1973, p. 12).

En vista de lo ocurrido después, resulta evidente que aquella discusión marcó un giro conceptual en Cepeda, quien sintonizó con el espíritu renovador de un Vinyes ya no enfrascado en Apollinaire y los poetas vanguardistas de la época de la revista *Voces* (1917-1920), sino atraído por las novelas de Joyce, Faulkner, Virginia Woolf y Erskine Caldwell. Gracias a su dominio del inglés, el benjamín del grupo asimiló con rapidez esas novedades y terminó convirtiéndose en su más ferviente y entusiasta difusor.

A fines de 1948, Gabriel García Márquez trabajaba en *El Universal* de Cartagena. En sus memorias cuenta que, el 16 de septiembre de ese año, durante una visita a Barranquilla, se le «ocurrió pasar por *El Nacional*, un diario vespertino donde escribían Germán Vargas y Álvaro Cepeda, los amigos de mis amigos de Cartagena», y allí contactó a Vargas. Agre-

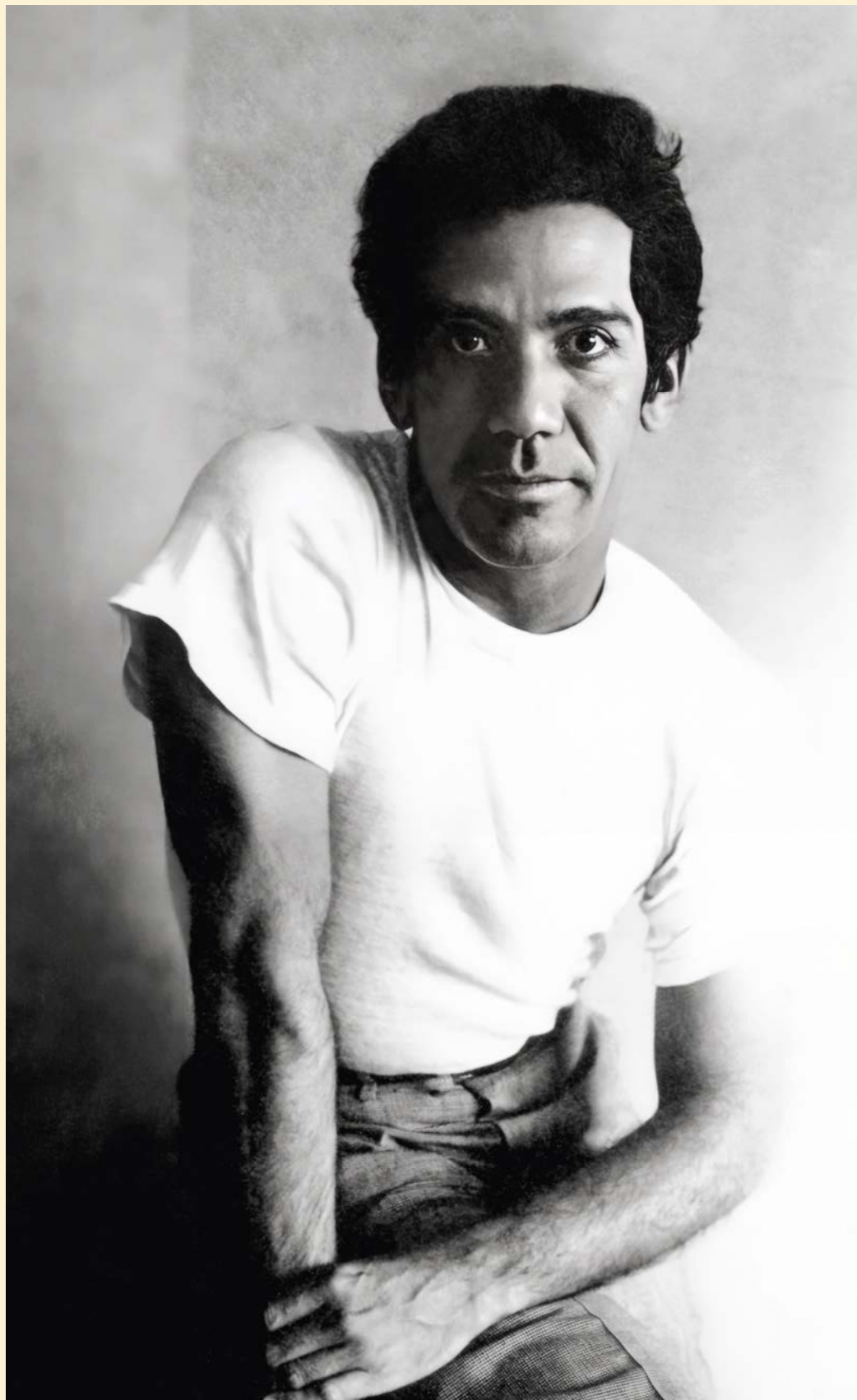
ga que «unas horas después pude conocer a Alfonso Fuenmayor y Álvaro Cepeda en la librería Mundo». Los «cuatro discutidores» de *Cien años de soledad* comenzaron el palique esa misma tarde. La conversación fue tan interesante y profunda que la continuaron, al declinar el sol, en el burdel de la Negra Eufemia: «El tema de la noche lo habían provocado Germán y Álvaro, sobre los ingredientes comunes de la novela y el reportaje».

Primera conclusión del futuro premio Nobel: «Me quedó claro que mis nuevos amigos leían con tanto provecho a Quevedo y James Joyce como a Conan Doyle». Segunda conclusión: «Regresé a Cartagena con el aire de alguien que hubiera descubierto el mundo». Consecuencia inmediata de aquel intercambio de ideas: «Me volví otro, ansioso y difícil, hasta el extremo de que a Héctor [Rojas Herazo] y al maestro [Clemente Manuel] Zabala les parecía un imitador consciente de Álvaro Cepeda» (García Márquez, 2002, pp. 400, 403 y 404-407).

En adelante, guiados por el antecedente de poetas como Luis Carlos *El Tuerto* López y Gregorio Castañeda Aragón, y por un escritor de obra escasa pero recia como Manuel García Herreros (1894-1954), quien en 1921 publicara en Barranquilla la novela *Lejos del mar*, los más jóvenes del Grupo admitieron que el norte a seguir dependía de saber interpretar la vida, y no de las filigranas estilísticas que se aplaudían en Bogotá y Popayán. En efecto, Cepeda orientó su brújula a partir de las experiencias que tuvo en Nueva York y Ciénaga; García Márquez, de las vividas en su niñez en Aracataca. Urgidos, como Joyce y Faulkner, de llegar al alma de los personajes, ambos empezaron a descartar los detalles accesorios de la anécdota exterior, tan caros a un costumbrista como el antioqueño Carrasquilla.

El Grupo se constituyó en lo que admiramos hoy porque supo compartir dos actitudes: en cuanto al lenguaje, la de situarse a la altura de los tiempos; en cuanto a los temas, la de abordarlos desde la vivencia personal y no desde la lucubración intelectual, como era usual en Rubén Darío, Guillermo Valencia

© HERNÁN DÍAZ / BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO



Álvaro Cepeda Samudio.

Marta Traba, París (1949).



© FONDO MARTA TRABA / BADAC / UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

o incluso en el Jorge Zalamea cuentista de «La grieta». Si esta consideración se traslada al ámbito de la pintura, se verá que Alejandro Obregón plasmó en tablas y lienzos sus reflexiones sobre la lucha permanente por la vida en la naturaleza silvestre, captada e interiorizada durante sus partidas de caza y pesca en la isla de Salamanca, frente a Barranquilla.

II

Gracias a estos encuentros y lecturas, se fue consolidando un espíritu crítico —y autocrítico— que elevó de manera decisiva el nivel de exigencia de los tres grandes del Grupo. Esa temprana actitud explica la beligerancia

con que Cepeda denunció la condescendencia dominante en la crítica nacional. Tal complacencia operaba, por un lado, según el aberrante principio de «yo alabaré tu trabajo para que mañana tú exaltes el mío»; por el otro, inducía a los críticos de mayor reputación —buenos y disciplinados lectores, en general— a escribir profusamente sobre autores extranjeros famosos y casi nada sobre los nacionales emergentes. Faltaba, como advirtió Germán Vargas en 1950, «una crítica responsable, seria».

Si se atiende al juicio negativo que García Márquez y Cepeda formularon sobre la pobreza de la literatura colombiana —el primero en su artículo de 1959 «La literatura

colombiana, un fraude a la nación»; el segundo en sus entrevistas—, se advierte que ambos ponían en duda que nuestra crítica mereciera tal nombre. A su juicio, los críticos de la época rehuían evaluar la producción interna para no malquistarse con nadie en caso de emitir un juicio adverso. Cepeda describió con precisión este «esguince» en su réplica a la revista *Plástica*, a propósito del Salón Interamericano de Pintura que organizó en Barranquilla en 1960 como miembro del Centro Artístico:

La vida artística colombiana ha estado caracterizada a lo largo de la historia del país por tres cualidades negativas: los valores falsos, la mediocridad de las obras producidas y la incapacidad cohonestadora de la crítica.

Agregaba más adelante:

Desde hace unos años Marta Traba viene luchando por salvar siquiera una rama de las artes de Colombia —la pintura— de la endemia que la postra. (...) Yo estaba convencido de que la labor crítica de Marta Traba, ejercida con honestidad implacable y con un lenguaje sin precedentes en el país, había salvado definitivamente a la pintura colombiana. Pero parece que el salvamento no ha sido total.

El «lenguaje sin precedentes» que Cepeda exaltaba residía en la capacidad de la escritora colombo-argentina para evaluar las obras según sus méritos reales, sin la menor condescendencia cuando el resultado carecía de verdadero aliento creativo y el juicio debía ser desfavorable. Traba llamaba malas a las obras que consideraba malas y reconocía como buenas las que, a su entender, lo eran de veras. ¿Se equivocó alguna vez? Sí, por supuesto, sobre todo cuando adoptó la mirada de la historiadora y emitió conclusiones someras y tajantes sin ofrecer la menor justificación argumental. Con todo, su ejemplo de honradez intelectual y valentía civil contrasta con una crítica literaria nacional empobrecida por su inveterada actitud condescendiente: erudita al tratar las literaturas extranjeras, pero sistemáticamente evasiva frente a la producción local.

Si Traba se hubiera limitado a divulgar los logros de la escuela de París o del expresionismo abstracto neoyorquino —al modo del escapismo practicado por buena parte de la crítica nacional—, no sería la Traba que respetamos, incluso cuando disentimos de algunas de sus conclusiones. Su mérito consistió en valorar con el mismo rigor a Picasso y a Obregón, a Giacometti y a Negret, a Vasarely y a Ramírez Villamizar, a Pollock y a Botero: un equilibrio que la crítica literaria colombiana rara vez ha alcanzado. Porque no se trata de ignorar lo que ocurre afuera, pero tampoco de desatender lo que ocurre adentro.

Ese fue también el mérito de Enrique Restrepo, de la revista *Voces*, capaz de desmitificar la poesía de un tótem como Rafael Núñez —bajo el seudónimo de Garci-Ordóñez de Barbarán (1917)— y de examinar con rigor las debilidades del pensamiento de Miguel Antonio Caro (Restrepo, 1918), sentando un precedente en el ambiente intelectual de Barranquilla. Todo ello permite concluir que la crítica a la crítica fue el núcleo del anticonformismo que el Grupo de Barranquilla practicó desde sus inicios, y que alimentó las valientes —y por supuesto discutibles— impertinencias de Cepeda:

Lo que más ha perjudicado a la crítica nacional es la crítica condescendiente. (...) O la María de Jorge Isaacs es buena aquí y en Tumbuktú, o es mala en todas partes.

Con esta declaración abría la irreverente entrevista que Daniel Samper Pizano le hizo en 1974 para *El Tiempo* y que *Suplemento del Caribe* reprodujo. El empeñamiento de Cepeda en denunciar esta faceta de nuestra vida cultural se había manifestado ya en 1951, cuando escribió en *El Herald*: «[Somos] una literatura en la que todavía nada se ha creado», y añadió, sobre sus contemporáneos: «De los cuentistas, si exceptuamos a Wills Ricarte, a Próspero Morales y a García Márquez, solo puede decirse que escriben cuentos imbéciles». Era un mazazo crítico, claro y frontal, ajeno a los remilgos de la crítica de las tierras altas.

Y la afirmación más reveladora de lo que pensaban los jóvenes del Grupo vino unas líneas más adelante:

Porque es perfectamente inconcebible que, después de leer a Caldwell, a Truman Capote, a Borges o a Bioy Casares, se puedan escribir cuentos como los de Zárate Moreno, Alberto Dow, el mismo Téllez o el Premio Espiral.

Sobre Hernando Téllez —divulgador entusiasta de literaturas extranjeras—, de quien García Márquez afirmó «que maneja el difícil sistema de afirmar mucho sin comprometerse», Cepeda fue igualmente severo. Y al comparar su obra con la colección galardonada en el Premio Espiral de 1951, precisó:

La colección de cuentos premiados (...) es de cuentos malos. (...) Su autor, Ramiro Cárdenas, es un hombre joven, tiene veintiséis años. Pero esto no es una excusa para escribir cuentos malos (...) tanto o más estúpida que los cuentos es la nota de la solapa (Cepeda, 1985, pp. 397-398).

La solapa —seguramente redactada por Clemente Airó— incurría, en efecto, en la ligereza de presentar la juventud del autor como un mérito en sí mismo, sin advertir el predominio de diálogos de innegable aire corintelladista. Fiel a su postura, Cepeda aplicó el mismo rigor al señalar los «lugares comunes» de *Enero 25*, de Eduardo Arango Piñeres, publicado casi al mismo tiempo que *Todos estábamos a la espera* dentro de la fugaz empresa editorial del Grupo. Y en 1955, Germán Vargas se mostró igualmente incisivo al referirse a uno de los autores más apreciados del momento:

El caso de Osorio Lizarazo es el de un escritor de fecundidad extraordinaria, inagotable (...) Tiene habilidad, es un escritor fácil. Pero esto solo no puede bastar... (Vargas, 1985, p. 36).

A Eduardo Caballero Calderón, otro de los «grandes» de mediados de los cincuenta, Vargas le reprochó la «falta de fluidez» y el «pastiche». Lo consideró autor de libros «gra-

ves, trascendentales y pesadísimos», opinión que no modificó tras leer *El Cristo de espaldas* y *Siervo sin tierra*.

Insolentes y polémicos, los miembros del Grupo de Barranquilla llevaron la provocación intelectual a un punto inusual en el medio colombiano. Pero Cepeda fue el más desafiante. Habría que esperar hasta 1958 y la aparición del «Manifiesto nadaísta» para leer un texto que cuestionara, con similar franqueza, los espejismos de una Colombia satisfecha con los brillos imaginarios de la Atenas Suramericana. Sin repercusiones inmediatas —por su circulación regional—, aquellas posiciones solo se valoraron plenamente después del éxito internacional de *Cien años de soledad*, cuando muchos las interpretaron, erróneamente, como una querella regionalista entre costeños y cachacos.

III

El elogio que Cepeda dedicó a Marta Traba coincidía, en esencia, con el que García Márquez formuló en «La literatura colombiana, un fraude a la nación». En ese artículo, la posición del joven literato ilustra uno de los temas recurrentes que los «cuatro discutidores» trataron en las tertulias celebradas entre 1948 y 1954, durante los periodos en que él vivió en Barranquilla —entre viajes prolongados a Cartagena y, más tarde, a la región de Valledupar—. Tras advertir que en el país «no han surgido ni siquiera los elementos de una crítica valorativa seria» y atribuir la baja calidad literaria al poco profesionalismo de los escritores, García Márquez recurrió al ejemplo de los pintores, quienes sí trabajaban con disciplina diaria en sus talleres. De ese contraste extrajo una conclusión inequívoca: el auge de la pintura colombiana se debía, en buena medida, a la aparición de una crítica «seria e independiente», dotada de la necesaria intransigencia. Lo más saludable para la literatura, afirmaba, sería la irrupción de una crítica del mismo tenor.

¿Quién representaba esa crítica rigurosa, independiente y sin concesiones? Marta Traba. En contravía, según García Márquez,



la debilidad persistente de la crítica literaria colombiana obedecía a factores que iban «desde las complacencias de amistad hasta la parcialidad política» (1983, p. 792). El libro del copartidario recibía elogios desproporcionados; el del periodista amigo, una atención inmerecida por parte de diarios y revistas. Por ello cabe concluir que los miembros del Grupo de Barranquilla no solo renovaron y vigorizaron la narrativa del país, sino que también sembraron preguntas incisivas sobre la crítica imperante, preguntas que, hasta hoy, no han encontrado plena respuesta.

Conviene subrayar, para cerrar este punto, que tanto Cepeda como García Márquez coincidieron en reconocer el panorama distinto —y en ocasiones ejemplar— de las artes

plásticas. Críticos como Jorge Zalamea, Luis Vidales, Eugenio Barney Cabrera, Casimiro Eiger y Walter Engel ejercían un juicio sustantivo, directo y sin eludir responsabilidades detrás de erudiciones importadas de Nueva York, Londres o París. Sin necesidad de redactar manifiestos ni programas estéticos, Cepeda, García Márquez y Alejandro Obregón compartieron intuiciones y sensibilidades que los unían: menos una estética común que una manera similar de responder a las circunstancias históricas que los rodeaban. Su actitud —firme, honesta y plenamente consciente del país que habitaban— generó convicciones y prácticas que rompieron con rutinas asfixiantes y les permitieron, con espíritu renovador, proyectarse más allá de las fronteras.

Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez y Roberto Pavajeau en Valledupar, durante el Festival Vallenato.



Enrique Grau (de sombrero), Fernando Salvat, Luis Vicens y Álvaro Cepeda Samudio durante el rodaje de *La langosta azul*.

En 1959, la revista francesa *Prisme des Arts* publicó un ensayo de Marta Traba sobre las últimas tendencias del arte colombiano, reproducido luego por *Plástica*. Allí sostenía que el desafío mayor de nuestros pintores y escultores era salvaguardar un arte de raíz americana capaz de alcanzar «una técnica de valores universales» y expresar «una realidad viva e indómita» que, sin caer en naturalismos fotográficos, poseyera «magia y verdad, instinto y certeza». Traba estimaba que esa compleja fórmula había sido resuelta —mejor que por nadie— por el joven Alejandro Obre-

gón (Grupo de Investigación, 2007, p. 167), fórmula que, en la literatura, estaban intentando resolver García Márquez y Cepeda. Un año después, reafirmaba esa impresión: Obregón había logrado «superar» los «intereses extrapictóricos» que afectaban a otros artistas y orientaba «la pintura contemporánea hacia ambiciones exclusivamente plásticas» (Grupo de Investigación, 2007, p. 185).

El giro que ella celebraba se corresponde con la idea que Cepeda había formulado años antes: «la novela moderna» estaba «hecha a base de personajes y no de acción», rasgo que

iba «desde Proust hasta Faulkner» (Cepeda, 1985, p. 291).

La difícil modernización cultural del país fue una meta que Traba promovió con lucidez, en sintonía con las protestas de Cepeda y García Márquez contra la mediocridad literaria nacional y con el contraste entre esta y el florecimiento de las artes plásticas. En ambos campos, las realizaciones del Grupo sobresalieron respecto del pasado. Eugenio Barney Cabrera (1963, pp. 170-171) lo confirmó al reconocer que la renovación plástica era un hecho consumado, visible en «las más fuertes y definidas personalidades de Colombia», y atribuir su impulso inicial a artistas nativos de la provincia Caribe: «A partir de Alejandro Obregón y de Enrique Grau, se extiende la renovación pictórica con mayores veras». A esos nombres cabe sumar, por justicia histórica, los de Édgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Lucy Tejada, Cecilia Porras, Armando Villegas y Juan Antonio Roda.

Aunque hoy exista en el país una crítica literaria que responde con rigor a las exigencias planteadas por Cepeda, la discusión sobre la necesidad de otorgar una atención más sostenida —y no meramente ocasional— a la producción nacional dista de estar zanjada. Persisten inercias, vacilaciones y silencios que vuelven pertinente aquella vieja aspiración de situar la literatura colombiana en el centro del debate. Al mismo tiempo, conviene recordar que el espíritu crítico del Grupo de Barranquilla no solo acompañó la renovación de nuestras letras, sino que también contribuyó al impulso modernizador de las artes plásticas, un legado complejo cuyas resonancias siguen actuando, de maneras diversas, en la vida cultural contemporánea.■

ÁLVARO MEDINA

(Barranquilla, 1942). Es autor de diez libros dedicados al estudio y la difusión del arte colombiano. Entre sus publicaciones más destacadas al respecto se encuentran *Procesos del arte en Colombia* (1977), *El arte del Caribe colombiano* (2000) y *Certidumbres y ficciones en la pintura de Juan Cárdenas* (2001).

BIBLIOGRAFÍA

- Barney Cabrera, Eugenio. *Geografía del arte en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1963.
- Cárdenas, Ramiro. *Dos veces la muerte y otros cuentos*. Bogotá: Ediciones Espiral, 1951.
- Cepeda Samudio, Álvaro. *En el margen de la ruta*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.
- Fiorillo, Heriberto. *La Cueva. Crónica del Grupo de Barranquilla*. Bogotá: Planeta, 2002.
- García Márquez, Gabriel. *Obra periodística*, vol. 1: *Textos costeños*. Barcelona: Bruguera, 1981.
- . *Obra periodística*, vol. 4: *De Europa y América (1955–1960)*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera, 1983.
- . *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma, 2002.
- Grupo de Investigación En un Lugar de la Plástica. *Plástica dieciocho*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño / Universidad de los Andes, 2007.
- Medina, Álvaro. «Del Café Colombia al bar La Cueva». *Suplemento del Caribe* (Barranquilla), 14 de octubre de 1973.
- Plástica. «II Anual de Barranquilla». *Plástica*, n.º 17, 1960.
- Restrepo, Enrique [con el pseudónimo Garcí-Ordóñez de Barbarán]. «Apología del Doctor Rafael Núñez». *Voces*, n.º 1 (10 de agosto de 1917).
- . «El último escolástico: Breves apuntes sobre la personalidad de Caro», *Voces*, falta el número de la edición, 10 de mayo de 1918.
- Samper Pizano, Daniel. «En crítica literaria no puede haber concesiones». *Suplemento del Diario del Caribe* (Barranquilla), 14 de octubre de 1974.
- Vargas, Germán. «Fichas sin revisar. Sobre la novela y el cuento en Colombia». *El Colombiano Literario* (Medellín), 23 de enero de 1955.

Vestirse de payaso

(LA CASA GRANDE COMO ESCENARIO)

POR SANDRO ROMERO REY

En 1962, la editorial Mito publicó en Bogotá una novela sobre la Masacre de las Bananeras. Cuatro años después, un grupo de teatro la llevó a escena. Desde entonces, *La casa grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, no ha dejado de circular entre la literatura y el teatro colombianos: a la versión inicial de Carlos José Reyes en el Centro Cultural le siguieron cinco montajes del Teatro Experimental de Cali, uno del Matacandelas en Medellín y, más recientemente, una puesta en escena de Patricia Ariza con Tramaluna Teatro. Sandro Romero Rey reconstruye la historia de esa larga convivencia.

En 1952 se publicó en París la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, y un año después se estrenó en la misma ciudad. La puesta en escena causó un revuelo considerable e inauguró lo que se dio a llamar, pese a las reservas del autor irlandés, «el teatro del absurdo». El 5 de agosto de 1954, al otro lado del Atlántico, se terminó de imprimir el libro de cuentos *Todos estábamos a la espera*, escrito por un joven periodista barranquillero llamado Álvaro Cepeda Samudio. En esos años, el teatro colombiano daba sus primeros pasos hacia la modernidad. Todavía no había llegado el maestro japonés Seki Sano —considerado, tras su breve estancia en 1955, como pionero de las nuevas formas de representación escénica en el país—, pero ya existían un radioteatro activo y pequeños grupos que, desde la década del cuarenta, habían comenzado a leer las vanguardias literarias europeas y norteamericanas.

¿Había alguna conexión entre la espera que mueve a los personajes de Beckett y la que atraviesa los relatos de Cepeda? De modo indirecto, sí: el desarraigo, la inquietud existencial, la provocación y la soledad parecían surgir de una misma atmósfera de desasosiego.

Los dos principales discípulos de Seki Sano fueron el español Fausto Cabrera —posteriormente cofundador del Teatro El Búho— y Santiago García, entonces estudiante de arquitectura. Tras la expulsión del país de Seki Sano por sus afinidades comunistas, García decidió abandonar sus estudios y viajar a Checoslovaquia para profundizar en la formación escénica. A mediados de los años sesenta regresó a Colombia y montó *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, en la Universidad Nacional. Aunque la obra tuvo una acogida notable, no estuvo exenta de controversias: el montaje coincidió con los debates alrededor de la bomba atómica y la relación de la ciencia con la violencia. Comenzaron entonces los brotes de la censura. García, junto con un grupo de intelectuales, vio la necesidad de crear una sede propia que permitiera consolidar un colectivo teatral estable, sin los riesgos de los palos en la rueda de las instituciones. Ese espacio se llamó la Casa de la Cultura. Allí se combinaron exposiciones, conciertos, conferencias y proyecciones, pero la actividad escénica ocupó el centro de sus intereses.

Carlos José Reyes, otro apasionado del mundo de los escenarios, había leído *La casa grande* gracias a una circunstancia tan afor-

Página opuesta:
Ángela Triana y Lina
Támara en *Soldados*,
versión dirigida por
Patricia Ariza (2016).





tunada como difícil de predecir: su abuelo materno había sido amigo del padre de Cepeda y ese conocimiento facilitó que Reyes entrara en contacto con Cepeda Samudio y obtuviera su autorización para realizar una versión teatral del primer capítulo de la novela, titulado «Los soldados». Fue, desde el comienzo, un acierto. García y su grupo habían trabajado textos de autores europeos y norteamericanos —entre ellos, una versión de *Play* de Samuel Beckett—, pero la decisión de escoger un material que se adentraba en las entrañas de la historia colombiana resultaba, a la vez, una nueva apuesta, más allá de los lugares comunes de las vanguardias escénicas del momento.

El 30 de junio de 1966 la Casa de la Cultura estrenó, finalmente, *Soldados. El padre*. García creó el mito de que había sido el día 6 del sexto mes de 1966, a las 6 de la tarde, para sugerir que estaban signados por el número de la bestia; Reyes, menos esotérico dijo, en el segundo tomo de *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*, que la primera función fue el 16 de junio.

No se sabe si antes o después —las anécdotas en torno a la vida de Cepeda son tan elocuentes como su obra— la pieza fue presentada en Bellas Artes de Barranquilla, según registra Claudine Bancelin en *Vivir sin fórmulas*, su libro sobre «la vida intensa de Álvaro Cepeda Samudio». Allí la autora colombiano-francesa afirma que Cepeda cubrió el costo de una función privada para ver *Soldados* en compañía de cuatro amigos. Al finalizar la representación, el escritor se retiró con la premura que lo caracterizaba, pero quienes estuvieron presentes coinciden en que quedó muy satisfecho con la adaptación.

García sostiene que *Soldados* fue «un clásico» del teatro colombiano de la segunda mitad de los sesenta, del cual se hicieron «miles» de funciones. Vicky Hernández, quien coprotagonizó el montaje, duda de que hayan sido tantas, pero reconoce que sí contribuyó a consolidar una ética del trabajo teatral y que serviría, a la larga, como cimiento de lo que más adelante se denominaría «creación colectiva».

La puesta en escena de la Casa de la Cultura se representó durante varios años, y con el tiempo fue cediendo su lugar los nuevos títulos del repertorio de la agrupación. En 1971, la Casa de la Cultura se transformaría en el Teatro La Candelaria y continuaría una intensa exploración sobre la realidad nacional, a partir de 1972, con la obra *Nosotros los comunes*. Pero esa, como se dice, es otra historia.

■ ■ ■

En parte gracias al entusiasmo propio de la creación colectiva, los nombres de Cepeda y de Carlos José Reyes fueron difuminándose de *Soldados*, hasta el punto de que un nuevo montaje realizado en Cali hacia 1971 (la fecha exacta es, *bélas*, difícilmente comprobable) comenzó a circular como un texto distinto, atribuido al entonces joven dramaturgo Enrique Buenaventura. «La propiedad intelectual no existe», solía decir Brecht, y la obra del creador caleño pareció asumir esa premisa al pie de la letra: basta revisar lo que escribió para comprobarlo. El Teatro Experimental de Cali se independizó de la Escuela de Bellas Artes a finales de los años sesenta, y una de las piezas que pronto se convertiría en referencia fundamental de sus indagaciones colectivas fue, justamente, *Soldados*. Fieles al principio brechtiano, Buenaventura y su grupo tomaban elementos de diversas fuentes hasta configurar puestas en escena construidas a partir de múltiples fragmentos literarios, entre los que figuraba, por supuesto, el capítulo inicial de *La casa grande*. Según el propio Buenaventura, el colectivo se nutría de las opiniones del público en los célebres «foros» y reescribía las obras a partir de esas intervenciones. Las cifras varían de acuerdo con el testimonio, pero se habla de cinco versiones distintas de *Soldados* realizadas por el TEC. Cepeda no alcanzó a ver ninguna de ellas.

El asunto no terminó allí. En 1972, el año en que murió el autor de *La casa grande*, el TEC amplió el tema de la Masacre de las Bananeras con una obra mucho más ambiciosa: *La denuncia*, de la cual conservo recuerdos vívidos, pues la vi en una gallera durante el Festival de

Página opuesta: Documentos de algunas adaptaciones teatrales de *La casa grande*, novela de Álvaro Cepeda Samudio, realizadas por Carlos José Reyes.

Jaime Chaparro y
Mauro Echeverry en
Soldados, montaje de
la Casa de la Cultura
(1966).



Teatro de Manizales. *Soldados* permaneció en el repertorio del grupo hasta comienzos de la década del ochenta, según recuerda Ricardo Duque, uno de los cuatro actores que participaron en la puesta en escena. *La denuncia*, por el contrario, era un montaje de gran formato, con una veintena de participantes, incluidos los hijos pequeños de algunos intérpretes. *La denuncia* es un texto múltiple, centrado en lo que podríamos llamar «teatro de tribunal», aunque incorporaba narraciones con efecto de distanciamiento, escenas retrospectivas, canciones originales y otros recursos que ampliaban su alcance expresivo.

La dramaturgia también era de Buenaventura y la dirección de Helios Fernández. No es exagerado afirmar que el espíritu de Cepeda Samudio aún seguía rondando por algunas de las escenas de *La denuncia*. Y la razón, a todas luces, continuaba siendo el énfasis del teatro colombiano de los setenta en indagar alrededor de los grandes acontecimientos de la historia del país (los comuneros, las bananeras, el 9 de abril, la violencia de los años cincuenta...).

■ ■ ■

En las décadas de los ochenta y noventa, el teatro colombiano amplió de manera notable su abanico temático y formal, impulsado por nuevas corrientes: el teatro posdramático, los

lenguajes no verbales, el auge del performance, la multiplicación de espacios y estilos de representación, así como la consolidación de los programas de formación escénica. En ese nuevo panorama, la urgencia política que había animado al teatro cedió paso a otras búsquedas, y Cepeda dejó de ser una referencia habitual en los escenarios. Todo parecía indicar que el teatro colombiano del nuevo milenio lo había relegado, cuando el Colectivo Teatral Matacandelas, siempre sorprendente y fascinante, estrenó una ambiciosa adaptación integral de *La casa grande*, acompañada de un subtítulo elocuente: «Aquellas aguas trajeron estos lodos».

Presentada en 2015, esta versión despliega una lectura rica en recursos escénicos: la belleza de las imágenes dialoga con el rigor del texto, la penumbra se convierte en un telón de fondo expresivo y la precisión casi quirúrgica de la puesta en escena traduce la palabra escrita en auténticos *tableaux vivants*. Poco —por no decir nada— subsiste en ella de las adaptaciones previas de Carlos José Reyes o Enrique Buenaventura. Lo que predomina es un impulso por otorgarle al texto literario una forma inédita en escena, siguiendo una línea que el Matacandelas ha explorado en otras ocasiones: sus montajes suelen partir no de obras «dramáticas», sino de textos literarios de autores como Fernando Pessoa, Sylvia

Plath, Andrés Caicedo, Fernando González, Jorge Holguín, Séneca y, por supuesto, Álvaro Cepeda Samudio. Para completar su versión teatral de *La casa grande*, el Matacandelas cierra la puesta en escena con una metamorfosis juguetona —y no menos inquietante— del relato «Vamos a matar los gaticos», incluido en el ya citado volumen *Todos estábamos a la espera*.

■ ■ ■

Cuando terminó la pandemia, la dramaturga y directora Patricia Ariza regresó a *Soldados*. Ya no se trataba de la versión seminal de Carlos José Reyes, sino de una nueva lectura construida desde la puesta en escena. En esta ocasión, los dos soldados de la novela eran interpretados por mujeres. La decisión obedecía a dos razones: por un lado, subrayar que aquellos soldados enviados a «controlar el orden público» —en los albores del siglo XX en Colombia— eran casi niños de catorce años. Las actrices, al encarnar esos cuerpos frágiles, acentuaban la inocencia trágica de los personajes. Por otro lado, recurriendo al efecto de distanciamiento, las intérpretes recordaban que, si durante siglos los hombres representaron papeles femeninos en el teatro, había llegado la hora de que las mujeres también pudiesen asumir roles masculinos.

La puesta en escena estuvo a cargo del grupo Tramaluna Teatro y contó con la participación de las actrices Lina Támara y Ángela Triana, además del actor y director Carlos Satizábal, quien funcionaba como un contrapeso y complemento dentro del montaje.

Es particularmente significativo que existan tantas y tan diversas versiones de *La casa grande* en el teatro colombiano. La explicación más convincente radica en que la novela se ha convertido en una poderosa metáfora de las múltiples violencias que ha padecido el país, mucho más allá de los tiempos del «ruido». Pero hay algo adicional: la Masacre de las Bananeras es uno de los pocos episodios de la historia colombiana que el Estado nunca terminó de esclarecer ni de asumir. El número de muertos sigue siendo incierto, los responsables jamás fueron juzgados y la ver-

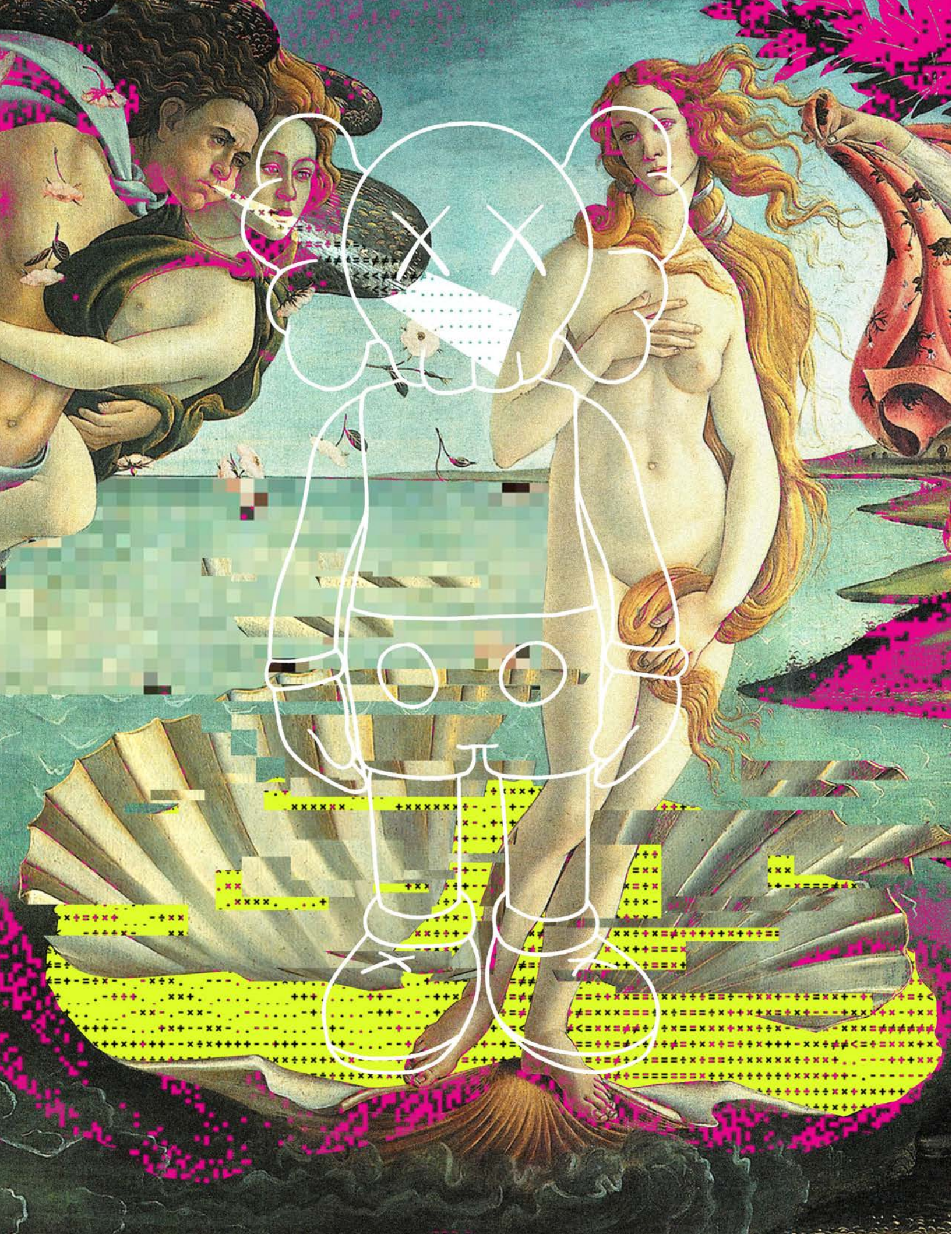
sión oficial tardó décadas en admitir siquiera que la masacre había ocurrido. Frente a ese silencio institucional, la literatura y el teatro encontraron un territorio propio: allí donde el documento falla, la imaginación puede reconstruir lo omitido. Cepeda Samudio lo comprendió antes que nadie al convertir ese episodio en la columna vertebral de su novela, y el teatro, al retomarlo de manera insistente, no ha hecho sino prolongar ese gesto: el de nombrar lo que la oficialidad prefirió callar.

A ese motivo histórico se suma uno de orden estético. *La casa grande* es una novela que parece escrita para ser representada: algunos de sus capítulos funcionan como escenas, los diálogos poseen la economía verbal del teatro y su estructura fragmentada invita al montaje. Cada generación de directores colombianos que se ha acercado a ella lo ha hecho desde sensibilidades distintas y con recursos escenográficos diferentes; sin embargo, todos han encontrado en el texto de Cepeda Samudio una resistencia fértil, la de un material que no se deja agotar y que siempre devuelve algo nuevo a quien lo trabaja. Esa inagotabilidad es, quizás, la mejor definición de un clásico. Y es también la razón por la que *La casa grande* seguirá regresando a los escenarios colombianos mientras haya directores dispuestos a interrogar la historia del país desde las tablas.

No deja de ser sugerente que el propio Cepeda Samudio parecía advertir la vocación escénica de su obra. En *Todos estábamos a la espera* hay un cuento titulado «Hoy decidí vestirme de payaso» que funciona, en más de un sentido, como anuncio premonitorio de su imagen en el porvenir. Después de todo, la historia no lo recuerda ahora mismo por la nariz del clown, sino por los cascos y las botas de los militares. Acaso esa ironía sea la más fiel a su espíritu: en Colombia, el humor y el horror llevan décadas intercambiándose el mismo disfraz. ■

SANDRO ROMERO REY

(Cali, 1959). Su último libro publicado es la novela *¿Qué pasó con Seki Sano?* Actualmente trabaja como asesor artístico del Centro Nacional de las Artes Delia Zapata Olivella.



¿Puede la cultura degenerar?

POR CHRISTY WAMPOLE

Traducción del inglés de Gaceta

Ilustraciones de Valentina Espinosa

La idea de que «la cultura se está yendo al abismo» vuelve una y otra vez, como si fuera un reflejo condicionado. Cada generación se convence de estar presenciando el deterioro final... y, sin embargo, aquí seguimos, creando, discutiendo, reinventando. ¿Y si la verdadera decadencia estuviera en el empeño por repetir la misma queja, más que en la cultura que pretendemos salvar?

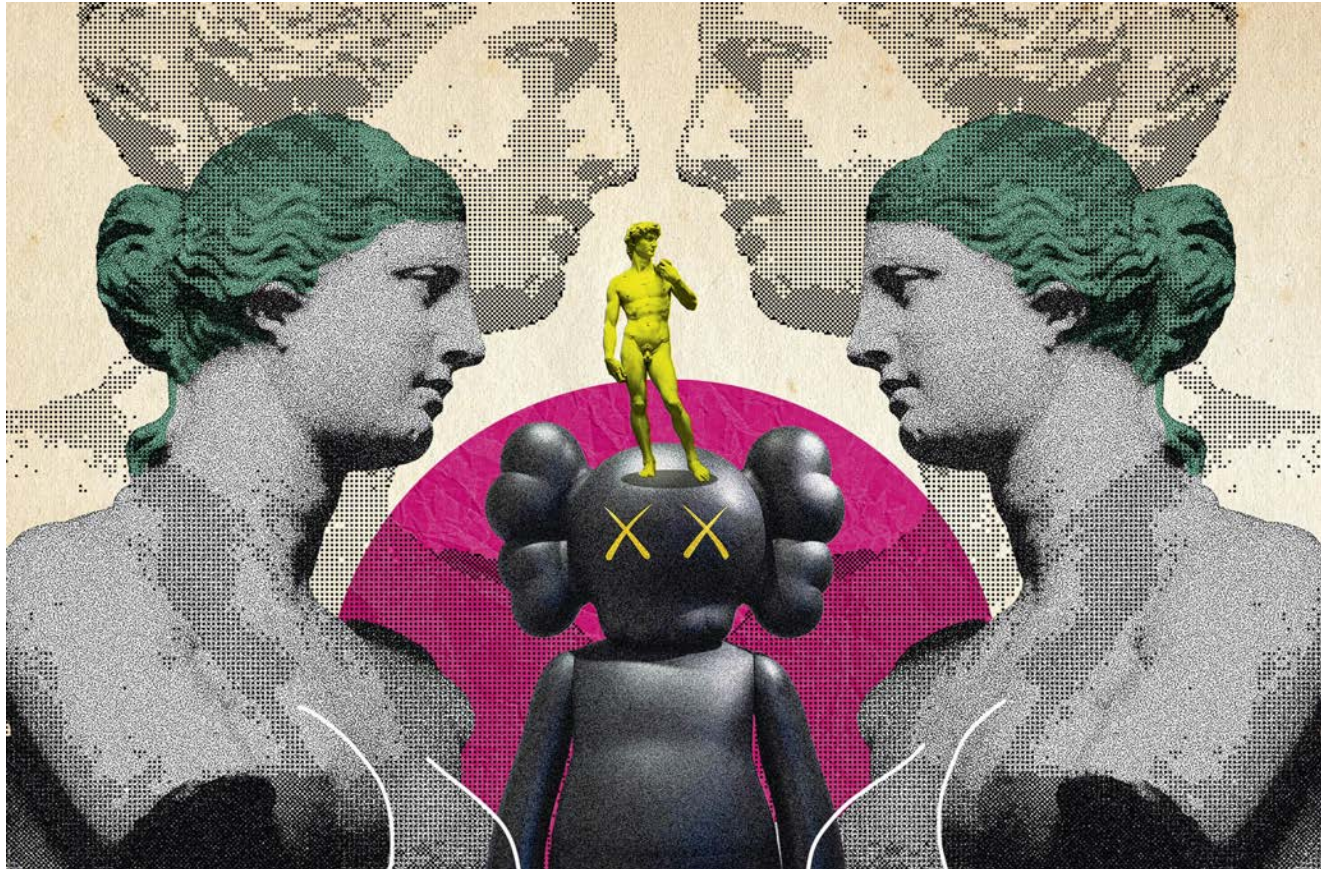
Confesaré que, cuando enciendo el televisor o la radio, o cuando hurgo un poco en internet, a menudo me espanto con lo que encuentro. Al oír las afirmaciones vacuas de los influencers o la inanidad aturdidora de buena parte de la cultura pop actual, mi reacción instintiva es de irritación y tristeza. He dedicado mi vida a las humanidades, a la lectura y al estudio paciente, al aprendizaje de nuevas lenguas y al refinamiento de mi lengua materna tanto en la escritura como en la expresión oral; por eso, ver la sobreabundancia de lo que interpreto como falta de reflexión y estéticas de mínimo común denominador en el espacio público se siente como una ofensa personal.

La mayoría de los días, sin embargo, mantengo este reflejo a raya, consciente de que es huraño y ligeramente ridículo. El filósofo francés Michel Serres dio en el clavo con el título burlón de *C'était mieux avant!* («¡Antes todo era mejor!», 2017), que expone lo absurdo de esas nostalgias culturales que nos impiden ver lo bien que estamos. Prefiero

conservar un juicio equilibrado, uno que reconozca a los artistas, escritores y músicos que hoy crean obras importantes, reflexivas y complejas. Y, quizá más importante, quiero evitar caer en la lógica de la degeneración cultural.

¿Y tú? Al mirar la nueva escritura, el nuevo pensamiento, la música y el arte contemporáneos, ¿qué impresión te producen? ¿Ves un panorama dinámico e innovador, lleno de formas originales y contenidos vibrantes? ¿O ves algo simple y estancado, marcado por ideas sin salida que repiten patrones del pasado o que apenas logran esbozar una visión estética nueva? En otras palabras, ¿la cultura es ahora mejor o peor que antes?

Si la segunda descripción coincide con tu juicio, quizá te tiene la noción de la degeneración cultural. Esta poderosa metáfora es una manera particular de interpretar los cambios propios de toda cultura, especialmente en una época de aceleración técnica y democratización de la producción cultural. Más personas producen cultura; nuevos tipos



de personas generan cultura de amplio consumo; y existen más herramientas que nunca para crear y distribuir esos objetos. Quien cree en la degeneración cultural —una filosofía declinista por naturaleza— sostendrá que esta democratización y otros factores, como el descenso en los estándares educativos o el fracaso de las instituciones encargadas de inculcar el gusto, han mermado la calidad de lo que se produce. La cultura solía ser compleja y elaborada; ahora es rudimentaria y desabrida.

Me propongo cuestionar esta lectura pesimista, ofrecer una breve historia de la noción de degeneración cultural y subrayar las fallas de ese modo de juzgar las transformaciones que hacen que una sociedad luzca distinta mañana de como lucía ayer.

A lo largo de la historia, los seres humanos han sentido la tentación de imaginar la producción cultural como algo que nace, atraviesa etapas de adolescencia y madurez, avanza hacia la senilidad o sufre alguna do-

lencia y, finalmente, muere y se descompone. Son metáforas, desde luego, y revelan nuestra incorregible tendencia a proyectar nuestros propios ciclos vitales —o los de las plantas o los animales— sobre entidades inanimadas y a menudo abstractas. Una nueva república nace. Un movimiento está en ciernes. La novela ha muerto.

De entre las muchas metáforas que pertenecen a esta familia orgánica, hay una que, en los últimos años, ha captado especialmente mi atención: la metáfora de la degeneración. Este viejo tropo ha regresado a la política, la crítica social y el análisis de artefactos culturales. En inglés, llamar *degenerate* a alguien tiene connotaciones potencialmente racistas y clasistas, y el insulto implica la supuesta superioridad genética o intelectual de quien lo profiere sobre quien lo recibe. El lenguaje y la lógica de la degeneración se han aplicado no solo a las personas, sino también a la cultura que producen. Como mostraré, el término contiene una constelación de connotaciones

raciales y de clase y ha sido un sello distintivo del pensamiento conservador y reaccionario a lo largo de la era moderna.

Antes de revisar esta historia y reconstruir sus implicaciones para el presente, es importante entender con precisión qué significa «degeneración». La mejor explicación que he encontrado está en *Body and Will* (1883), del psiquiatra inglés Henry Maudsley, donde ofrece esta descripción del cambio temprano en el sentido de la palabra:

Degeneración significa literalmente un «desgenerarse», la descomposición de un linaje, y en este sentido se utilizó primero para expresar un cambio de especie sin considerar si dicho cambio era para perfeccionarla o degradarla; pero ahora se usa exclusivamente para denotar un cambio de una especie superior a una inferior, es decir, de una organización más compleja a una menos compleja...

El paso de una forma más compleja a otra menos compleja implica también una disminución de calidad y, por extensión, de valor. Lo que degenera se vuelve más simple y más tosco, cae desde un estándar más alto y vale menos que sus precursores. La idea de un deterioro orgánico se ha aplicado con facilidad a lo largo de la modernidad, primero a la propia humanidad y más tarde a los artefactos culturales y las ideas que los humanos producen.

El término tiene una historia particularmente oscura en Europa. En los siglos XVIII y XIX se empleó para argumentar que las diferencias climáticas entre los lugares donde vivían las personas hacían que ciertos tipos humanos degeneraran desde un estado anterior, más perfecto. A medida que el racismo científico buscaba nuevos conceptos para su caja de herramientas, la noción de degeneración resultó especialmente útil. Sirvió para explicar por qué algunas razas prosperaban más que otras, y cómo unas habían producido grandes obras científicas y artísticas y alcanzado un alto nivel tecnológico mientras otras fracasaban. Quienes producían estas teorías

tendían a situar su propia civilización como la más sofisticada, ocultando o minimizando los logros de las demás.

Uno de los padres fundadores del pensamiento ario fue un aristócrata francés llamado Joseph-Arthur de Gobineau, quien sostenía que una raza empieza a degenerar en el momento en que se mezcla con otras. La hibridez equivale a la morbilidad, según su visión. En su libro *La desigualdad de las razas humanas* (1853-55), escribe en términos tajantes:

La palabra «degenerado», aplicada a un pueblo, significa (como debería significar) que ese pueblo ya no tiene el mismo valor intrínseco que antes, porque ya no lleva la misma sangre en las venas: las adulteraciones continuas han ido afectando la calidad de esa sangre. En otras palabras, aunque la nación conserve el nombre dado por sus fundadores, ese nombre ya no denota la misma raza; de hecho, el hombre de una época decadente, el degenerado propiamente dicho, es un ser distinto, desde el punto de vista racial, de los héroes de las grandes épocas... Él y su civilización morirán el día en que la unidad racial primordial esté tan fragmentada y anegada por la afluencia de elementos extranjeros que sus cualidades efectivas ya no tengan suficiente libertad de acción.

Las patrañas de Gobineau se desmontan fácilmente comparando la salud y vitalidad de las comunidades endogámicas y exogámicas, es decir, las que solo se reproducen entre sí frente a las que permiten la entrada de forasteros en su acervo genético. Allí donde veía mezcla de razas, Gobineau veía decadencia. Para él, este problema era ante todo biológico, pero en la Europa del siglo XIX este problema corporal se transformó en un problema de la mente y del espíritu creativo.

La ciencia extravagante de teóricos de la degeneración como Bénédict Augustin Morel, Cesare Lombroso y Max Nordau, entre otros, podría parecernos risible hoy si no fuera por la persistencia de sus ideas en la conciencia colectiva, incluso entre quienes jamás han leído sus libros. De los tres, el libro del médico y crítico social Nordau, *Degenera-*

ción (*Entartung* en alemán, 1892), me parece el más extraño. En él, Nordau descarga su furia contra una variedad de artistas, músicos y pintores cuya obra —según afirma— es producto de la contaminación, el ruido y el caos urbano, factores que desencadenan agotamiento, histeria generalizada, depravación y disfunción sexual. Arremete contra Wagner, Tolstói, Verlaine, Rossetti, Zola, los simbolistas, los prerrafaelitas y los decadentes, por mencionar apenas algunos. Intenta convencer al lector de que la razón por la cual las pinturas impresionistas son tan malas es que sus creadores padecen una afección llamada «nistagmo», o temblor del globo ocular, lo que explicaría sus pinceladas frenéticas y sus lienzos salpicados. Página tras página, emplea justificaciones médicas para explicar por qué existe el arte que no le gusta.

En su esquema, no es la clase trabajadora la que sufre las fuerzas degenerativas que dieron forma al arte, la música y las letras de su época. Son, más bien, los intermediarios culturales burgueses quienes han sido más afectados por esta dolencia colectiva. Plantea la pregunta: «¿Es posible acelerar la recuperación de las clases cultivadas de la perturbación actual de su sistema nervioso? Creo seriamente que sí, y solo por esa razón emprendí este trabajo». Nordau creía que la modernidad había traído consigo una enfermedad nerviosa colectiva que estaba arruinando la cultura, y pensaba que su diagnóstico y sus sugerencias terapéuticas podían de algún modo curar esa enfermedad de la cual el mal arte era un síntoma.

La ideología nazi retomó el punto donde Nordau lo había dejado. Este legado quedó ilustrado, quizá de la forma más célebre, por la exposición *Entartete Kunst* («arte degenerado»), inaugurada en Múnich en 1937. La muestra exhibía arte producido por las poblaciones «degeneradas» que los nazis estaban empeñados en aniquilar. Presentando unas 650 obras que hoy se clasificarían como modernistas o de vanguardia, los organizadores ridiculizaban esas piezas —creadas por judíos, comunistas o simplemente no alemanes— mediante leyendas burlonas que insinuaban la supremacía del arte alemán «puro». Según

su catálogo, la exposición buscaba mostrar los «diversos síntomas de la degeneración», que incluían mala factura, blasfemia, anarquía artística, una tendencia propagandística marxista/bolchevique, deficiencia moral, rechazo de la conciencia racial y la celebración del «idiota, el cretino y el paralítico». Resulta evidente que los nazis utilizaron la teoría de la degeneración como herramienta para demostrar que las razas inferiores solo pueden producir arte inferior.

Es importante señalar que, de manera simultánea a estas lamentaciones por la degeneración cultural, siempre hubo voces que celebraron con estrépito las cualidades estéticas detestadas por los declinistas. Todos los artistas representados en la exposición *Entartete Kunst* —entre ellos Max Ernst, Paul Klee, Otto Dix y Emil Nolde— son ejemplos evidentes. Otro ejemplo lo constituyen los numerosos movimientos del siglo XIX y XX que celebraron el primitivismo y tomaron inspiración de culturas indígenas y tribales de todo el mundo, cuya genialidad estética —según los defensores de este arte— aún no había sido arruinada por el desarrollo.

Los surrealistas, por ejemplo, creían que los pueblos «primitivos», los niños y quienes no encajaban del todo en un marco logocéntrico europeo poseían una suerte de superioridad visionaria, capaces de expresar, mediante formas «elementales», la complejidad del subconsciente. Las líneas ingenuas de un dibujo infantil o las formas simples de petroglifos, arte popular y máscaras tribales captaban, de algún modo, un elemento esencial y primordial de la mente humana que el arte académico y las formas «avanzadas» producidas por artistas formados jamás lograrían alcanzar. En su *Manifiesto surrealista* (1924), el poeta francés André Breton definió así el surrealismo:

SURREALISMO, s. Automatismo psíquico en estado puro, mediante el cual se propone expresar —verbalmente, por medio de la palabra escrita o de cualquier otra manera— el funcionamiento real del pensamiento. Dictado por el pensamiento, en



ausencia de todo control ejercido por la razón, exento de toda preocupación estética o moral.

El legado de la Ilustración, que intentó hacer avanzar a la humanidad mediante la racionalidad, representó para los surrealistas una especie de involución, un empobrecimiento de la verdadera esencia humana. En su opinión, la buena cultura es simple, primordial y aún está conectada con las formas originarias de la conciencia humana. Cuanto más compleja se vuelve una sociedad, mayor es la alienación de los individuos respecto de los impulsos y procesos profundos de su propia vida psíquica. En respuesta a esta escisión, el surrealismo privilegia el «automatismo psíquico puro» por encima de las elaboraciones racionales del pensamiento lógico y controlado

Demos un salto hasta hoy. Como estudiosa de la literatura y el pensamiento franceses contemporáneos, he notado la llamativa aparición del lenguaje de la degeneración en muchas novelas realistas escritas en las dos últimas décadas, que describen el estado (moribundo) de la sociedad francesa y de la civilización occidental. En estas narrativas, no solo Occidente está en un estado de degeneración irreversible: la propia realidad también lo está. Llamo a este fenómeno «realismo degenerativo», y cuanto más investigaba, más me daba cuenta de que este tipo de pensamiento no se limita en absoluto al campo literario, sino que se extiende al discurso político contemporáneo francés, particularmente entre políticos y comentaristas de derecha.



Un buen ejemplo dentro de la intelectualidad francesa es Richard Millet, escritor de ficción y de panfletos inflamatorios que catalogan las múltiples formas de lo que él considera la degeneración cultural del país: la pérdida del gusto y de la memoria histórica, el ascenso opresivo del antirracismo y el feminismo, el espantoso declive en la calidad de la literatura francesa, el debilitamiento del cristianismo y un empobrecimiento de la lengua francesa. En su visión, las cosas simplemente empeoran y empeoran sin cesar. ¿Cómo res-

ponder a una perspectiva tan cínica, una que parece estar bastante extendida en nuestra era de descontento?

En los días en que me siento desanimada por los tipos de objetos culturales con los que me topo, trato de recordar algunas cosas. Primero, la cultura pop no es toda la cultura. Pensándolo con más detenimiento, me doy cuenta de que, mientras las empresas mediáticas recompensan el narcisismo, la superficialidad, el espectáculo vacío, la hipérbole y la falta de seso al dar exposición desmedida a aquello que genera atención fácil, existe otro mundo coexistente, uno en el que se están creando cosas reflexivas, intrincadas y edificantes a un ritmo sin precedentes. De hecho, hay un excedente de objetos extraordinarios que ilustran y celebran todo el arco de la inventiva humana. La cultura excelente —cosas que habrían dejado atónitos a nuestros antepasados— sigue existiendo a nuestro alrededor, pero se ha vuelto simplemente más difícil de encontrar. Los mundos analógico y digital están saturados de artefactos culturales —muchos de ellos producidos cada vez más por aficionados y entusiastas— y hoy debemos atravesar un volumen mayor para hallar lo que encaje con nuestros gustos y que nos parezca alguna forma de progreso estético según nuestros parámetros individuales. Los tipos de arte, música y literatura que combinan pericia técnica, originalidad y aquello que a veces llamamos genio no necesariamente reciben recompensas ni figuran en el contexto de la gratificación inmediata y el *clickbait*. Hay belleza, inteligencia y maestría ahí afuera; quizá solo tengamos que escarbar un poco más para encontrarlas.

Segundo, aquellos artefactos culturales que de entrada me parecen demasiado básicos, derivados o poco interesantes sin duda contienen una verdad sencilla que vale la pena reconocer: a veces el cerebro humano necesita algo blando para masticar, especialmente en tiempos difíciles. Hay algo reconfortante y terapéutico en el bucle de un ritmo sin adornos, en la repetición de lugares comunes ancestrales, en tramas conocidas y en formas y colores modestos organizados en configura-

ciones que reconocemos. Quienes producen este tipo de objetos culturales participan en la actividad profundamente humana de dar forma a un significado que pueda consolar o agradar al espectador. ¿Debe cada pieza ser una obra maestra? En absoluto. Lo mejor es rodearse de objetos culturales de complejidad y propósito variados. A veces necesitamos objetos que nos desafíen. Otras veces, necesitamos objetos que simplemente nos permitan dejarnos llevar.

Por último, es posible que una persona tenga convicciones democráticas y aun así mantenga estándares que separen lo excelente de lo mediocre. Hay algo profundamente antidemocrático en aplanar todas las diferencias entre los objetos culturales, en desestimar el trabajo adicional y el talento excepcional de algunos de los ciudadanos más creativos del mundo, quienes brindan placer y belleza a quienes saben apreciarlos. Todos los gustos deben tener cabida, incluso los exigentes. En una verdadera democracia, uno puede gustar o disgustar libremente, como un individuo que posee un conjunto complejo de identidades y afinidades. Uno es libre de ser un esnob o de disfrutarlo todo sin discernimiento.

Volvamos a la pregunta inicial que motivó este ensayo: ¿puede la cultura degenerar? Como señalé al comienzo, la degeneración es una metáfora, de modo que, en este sentido, la cultura no puede degenerar literalmente. Pero si traducimos el sentimiento expresado mediante este lenguaje figurado a algo más literal —¿puede la cultura volverse peor?— surgen varias preguntas nuevas. ¿Con cuánta seguridad podemos hablar de la cultura como una cosa uniforme? Mientras escribo estas líneas, se están produciendo millones de microfenómenos que podrían contar como cultura. ¿Es plausible que todos ellos se encuentren simultáneamente en un estado de degradación en comparación con sus predecesores? No. En cualquier momento, en este vasto orbe giratorio en el que vivimos, artistas, escritores y pensadores están produciendo objetos rudi-

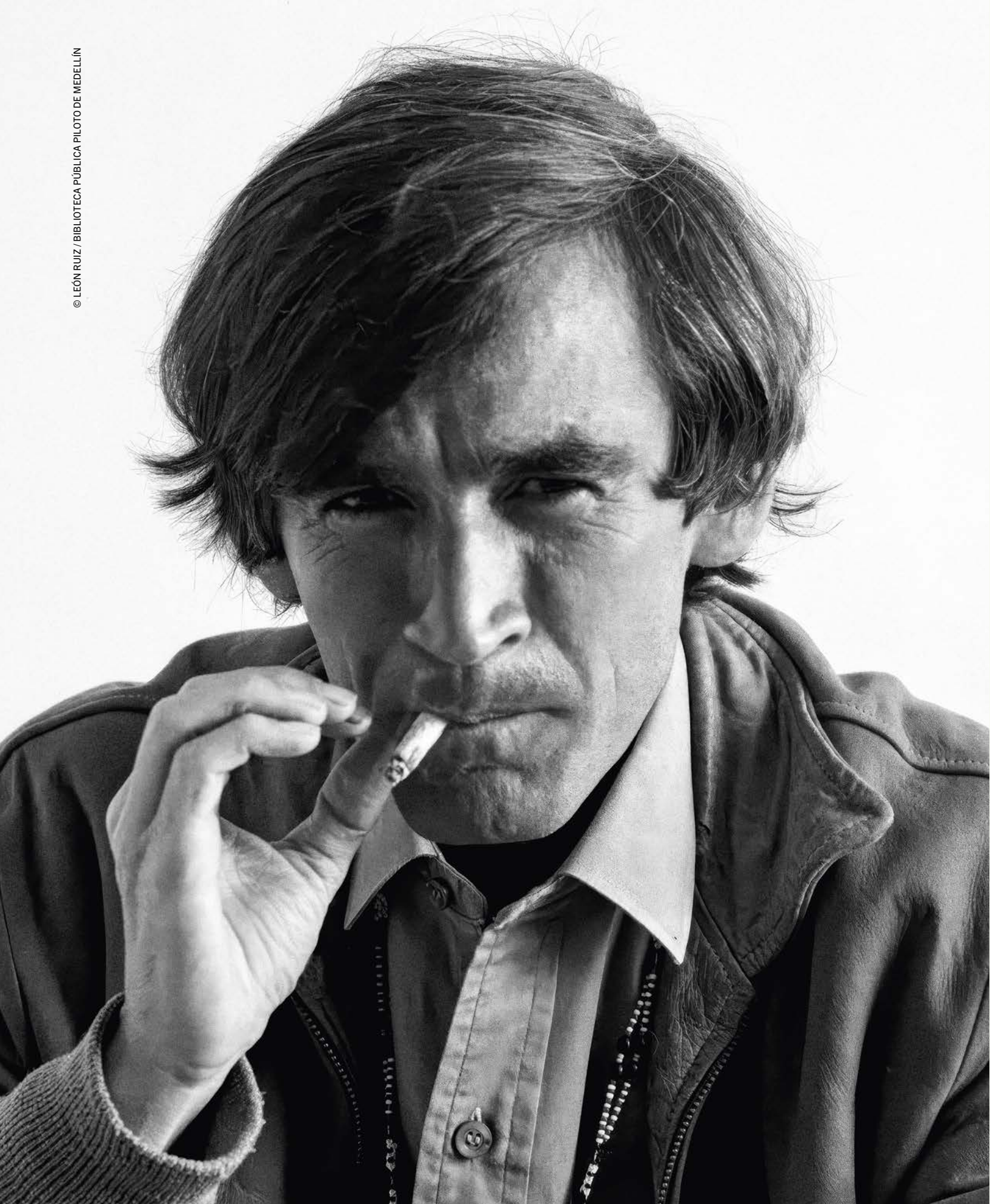
mentarios y objetos complejos, artefactos que no requieren ninguna habilidad o reflexión particular y otros que exigen conocimientos especializados y años de formación, reflexión y preparación. Para cada gusto, existen objetos e ideas que lo satisfacen. Están ahí, a la vista de todos.

Podría alegarse que la globalización ha creado las condiciones para una forma de producción cultural más rica y más amplia. Cuanto más se mezclan las culturas, cuanto más se reconfiguran los géneros y las identidades se vuelven más complejas, más estimulantes pueden ser las resultantes de este proceso combinatorio. Discrepo de la valoración de Gobineau según la cual la hibridez equivale a morbilidad. Por el contrario, la hibridez equivale a creatividad. Sabemos que las tierras fronterizas son las regiones culturalmente más ricas porque ponen a dos culturas en contacto productivo, permitiendo la filtración de ideas y formas de un lado de la frontera al otro. El mundo entero se ha convertido en una tierra fronteriza donde ahora son posibles cosas que antes no lo eran. Estas condiciones solo pueden desembocar en la proliferación de toda clase de objetos culturales para toda clase de gustos, desde los más sencillos hasta los más exigentes.

Sostener que la cultura está degenerando podría demostrar una sola cosa: que no te has tomado el tiempo de buscar los muchos objetos (re)generativos que están ahí, esperando ser encontrados, o que no sabes muy bien cómo encontrar significado en aquellos que te desagradan. Tenemos una elección: o juzgar el mundo como críticos amargados que encuentran poca belleza en las cosas nuevas, o sentir un cosquilleo de entusiasmo ante las improvisaciones culturales aparentemente infinitas que los seres humanos siguen hilando como seda. A mí, la segunda opción me parece infinitamente más atractiva. ■

CHRISTY WAMPOLE

(Texas, 1977). Es profesora de la Universidad de Princeton y autora, entre otros títulos, de *Rootedness: The Ramifications of a Metaphor* (2016).



El nadaísta que quiso elegir presidente

POR MARIO JURSIK

Entre la poesía, la publicidad y la política existe una relación más estrecha de lo que suele creerse. Gonzalo Arango lo entendió antes que muchos. En 1970 escribió e ilustró para Belisario Betancur un extravagante y divertido manual de campaña que, leído hoy, parece anunciar varias de las técnicas de persuasión que dominarían las elecciones décadas después.

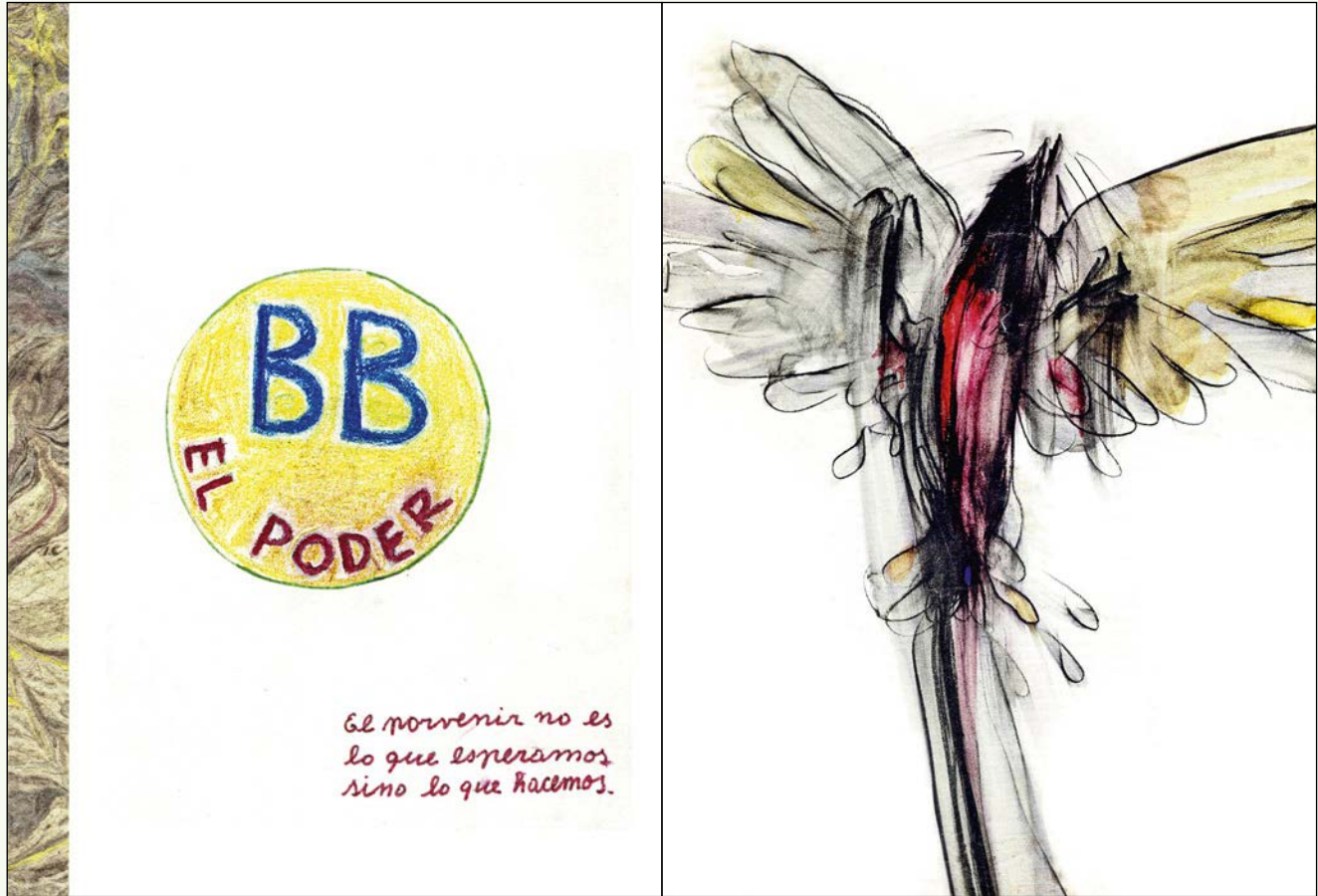
El movimiento literario colombiano que combatió con mayor ferocidad el orden burgués —el nadaísmo— fue también el que descubrió, casi por accidente, una nueva forma de ganarse la vida que terminaría abriendo una puerta inédita para los escritores del país. Esa puerta era la publicidad.

Antes de la llegada de los nadaístas, el horizonte económico de un literato colombiano era tan conocido como estrecho: la docencia, el periodismo y la política. Los tres caminos exigían algún grado de adhesión al establecimiento, precisamente el mismo mundo que los poetas de vanguardia aspiraban a dinamitar. La ironía es que fueron ellos —los iconoclastas, los quemadores de libros, los firmantes de manifiestos contra Dios y el Estado— quienes encontraron en las agencias

de publicidad un refugio improbable y, a su manera, fructífero.

La relación entre el nadaísmo y la publicidad tuvo algo de afinidad intelectual y mucho de necesidad económica. Jotamario Arbeláez lo resumió con su habitual franqueza: «Trabajé en la publicidad porque nadie me pagaba un peso por un poema; en cambio, por un eslogan sí lo hacían. Y con lo que me pagaban por un eslogan sostenía la bohemia nadaísta durante quince días». La fórmula era sencilla: vender palabras para seguir escribiendo aquellas que nadie estaba dispuesto a comprar. Jotamario no fue una excepción. Entre los años sesenta y noventa, las agencias de publicidad se convirtieron en un refugio laboral para varios miembros del grupo, entre ellos Amílcar Osorio, Jaime Jaramillo Escobar, Pablus Gallinazo y Jaime Espinel.

Página opuesta:
Gonzalo Arango,
Medellín (1970).

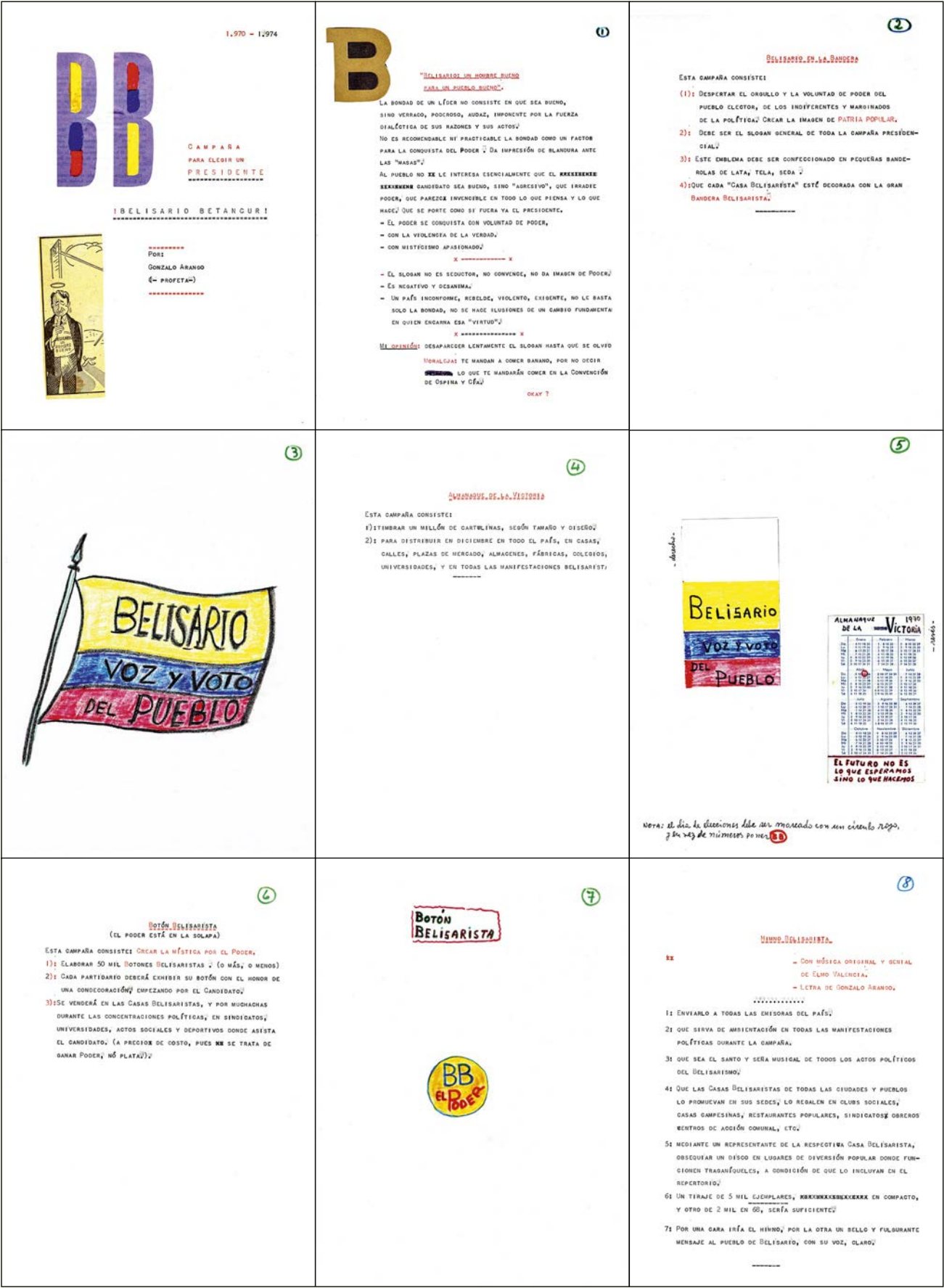


En esta historia, Cali ocupa un lugar central que suele olvidarse. Fue allí donde Gonzalo Arango redactó el *Primer manifiesto nadaísta*, en 1958, durante los meses en que permaneció oculto tras la caída de Rojas Pinilla. Su refugio era la pequeña oficina de un amigo publicista, Hernán Nicholls, quien le ofrecía hospedaje entre las siete de la noche y las ocho de la mañana. La ciudad reunía entonces condiciones excepcionales: un festival de arte con resonancia continental, una activa vida cinematográfica y, sobre todo, una industria publicitaria todavía en formación que necesitaba con urgencia personas capaces de escribir con ingenio. Nicholls, llegado a Cali desde Manizales en 1955, fue algo así como el Bill Bernbach de la publicidad caleña: convirtió su agencia en algo más cercano a un taller literario que a una empresa comercial, y propició que su oficina se transformara en un punto de encuentro para escritores, artistas y publicistas.

En ese cuarto piso del edificio Holmares se gestaron algunos de los eslóganes que deca-

das después siguen resonando en la memoria colectiva: «Everform, el brasier que sostiene todas las miradas»; «Carvajal hace las cosas bien» («porque las hace dos veces», añadía, con sonriente malicia, Nicholls); «Kokoriko no tiene presa mala»; y «Las naranjas saben a Zumm», creado para Dulces de Colombia y responsable de convertir una palabra entonces insólita en un colombianoismo para designar las bebidas en polvo con sabor a fruta. Entre los colaboradores de la agencia figuraron Gonzalo Arango y, años más tarde, Andrés Caicedo. No deja de ser significativo que dos de las figuras más inconformes de las letras nacionales encontraran allí una escuela de escritura. Nicholls, que se definía con un sarcasmo que habría hecho sonreír a cualquier nadaísta —«comencé con Propaganda Época y terminé con un EPOC»—, sostenía que «la publicidad era el servicio militar de la literatura».

Lo notable es que la transición de la poesía al eslogan resultó casi natural. En sus años de escándalo y provocación, los nadaístas habían aprendido algo que las agencias de publicidad



[illegible]

18

SANGRE NUEVA
PARA UNA COLOMBIA ETERNA
BELISARIO
ES LA META

19

UN HOMBRE
PARA
UN PUEBLO
BELISARIO
EL RETO
A LAS
MINORÍAS

20

BELISARIO
ES LA CLAVE
TU VOTO
ES LA LLAVE

21

ELLA
VOTARÁ
ELLAS
VOTARÁN
POR
EL
FUTURO
PRESIDENTE

22

19 ABRIL
70
POR
COLOMBIA
BELISARIO
A LA
VICTORIA

23

NO TOME TRAGO
¡TOMÉMONOS EL PODER!
CAMPAÑA
BELISARISTA
ANTI-ALCOHÓLICA

24

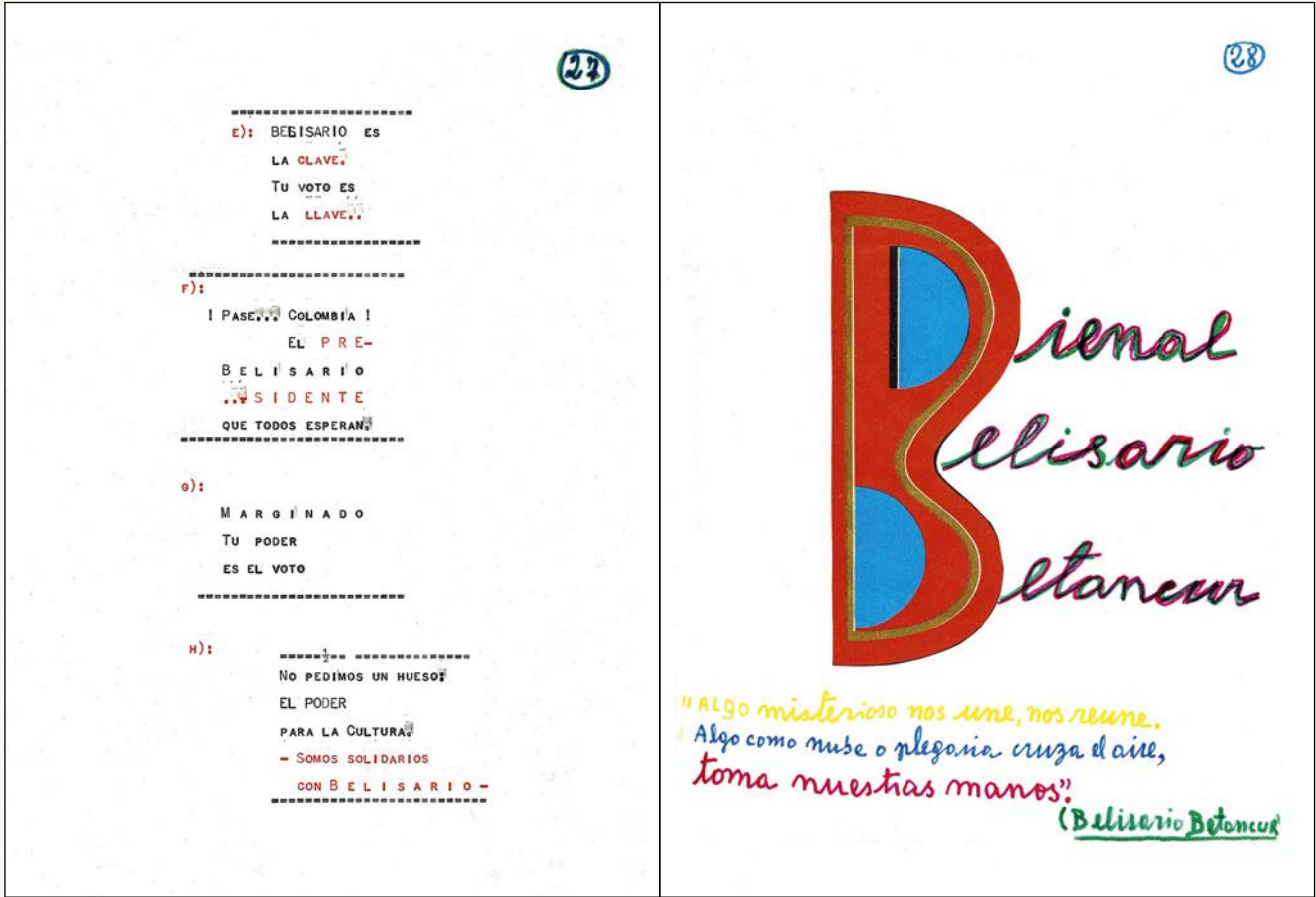
BB
UN DESTINO
NACIONAL
DE CAMPESINO
PRESIDENTE

25

SÓLO
HAY
UN
BELISARIO
TU BELISARIO

26

VOTANDO COMO SIEMPRE.
1: HACER PASAR EN LOS TEATROS DE todo el país
LOS SLOGANS DE LA CAMPAÑA.
2: CAMBIARLOS CADA MES.
3: SE RECOMIENDAN LOS SIGUIENTES:
a) EL DE LA BANDERA:
BELISARIO
VOZ Y VOTO
DEL PUEBLO
b) EN EL SUERO DE TODAS
LAS MUJERES
HAY UN SESE
c) ELLAS
VOTARÁN
POR EL
FUTURO PRESIDENTE
d) NO TOME TRAGO
TOMÉMONOS EL PODER!
= CAMPAÑA BELISARISTA
ANTI-ALCOHÓLICA =

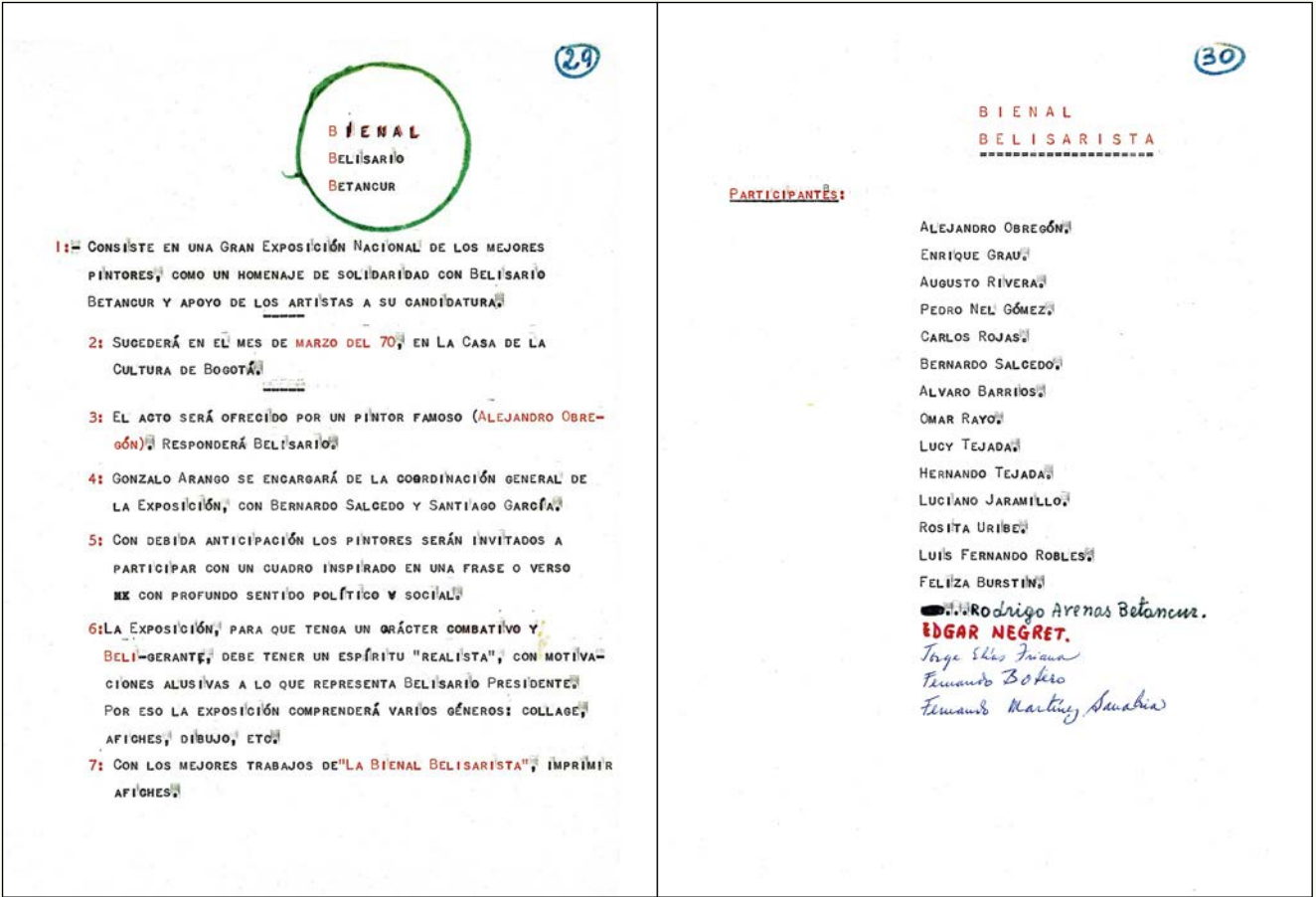


apenas comenzaban a intuir: que las palabras breves, precisas y contundentes constituyen una sofisticada herramienta de persuasión, capaz de influir en las conductas y modelar imaginarios. Sus manifiestos operaban, en más de un sentido, como campañas de comunicación; sus intervenciones callejeras anticipaban lo que hoy llamaríamos activaciones de marca. El dominio del titular, la consigna y el golpe retórico los convertía en candidatos ideales para una industria que en Colombia aún buscaba su forma definitiva.

Gonzalo Arango, fundador del movimiento y su figura más carismática, llevó a la práctica esas intuiciones en el manual de campaña que redactó —e ilustró con *collages*— para la primera candidatura presidencial de Belisario Betancur, en 1970. Ambos se habían conocido a mediados de los años cincuenta, cuando Arango era miembro suplente de la Asamblea Nacional con la que el general Gustavo Rojas Pinilla sustituyó al Congreso, y Betancur uno de los siete dirigentes conservadores que se declararon en rebeldía frente a su partido y

frente a la dictadura: el famoso «Batallón Suicida» que tantas páginas acaparó en la prensa de mediados de siglo.

A primera vista, la relación entre ambos parecía improbable. Mirada con mayor detenimiento, revela una serie de afinidades menos evidentes que el simple hecho de provenir de hogares campesinos antioqueños. La más profunda quizás sea la que los unía en su relación con el catolicismo: Arango oscilaba entre la blasfemia y el éxtasis místico sin conseguir abandonar del todo la fe de sus mayores; Betancur, formado en uno de los ambientes más conservadores de Antioquia, abrazó con entusiasmo los aires del Concilio Vaticano II y vio en la apertura de la Iglesia una oportunidad para reconciliar tradición y modernidad. Ambos fueron, cada uno a su manera, católicos inconformes. Esa misma disposición a cuestionar las ortodoxias marcó también sus trayectorias públicas: Betancur terminó encabezando una rebelión contra las jerarquías de su propio partido y contra la dictadura militar; Arango pasó de sus inicia-



les simpatías por Rojas Pinilla a liderar la más estridente insurrección literaria de la segunda mitad del siglo xx colombiano. Ninguno parecía dispuesto a obedecer por mera rutina.

Ese parentesco de espíritu ayuda a explicar tanto la amistad que surgió entre ellos como los proyectos que compartieron. Apenas fundó la editorial Tercer Mundo en 1962, Betancur se convirtió en uno de los principales aliados del nadaísmo. Publicó libros de Arango como *Sexo y saxofón* (1963) y *Los ratones van al infierno* (1964), financió de su propio bolsillo la aparición de *Los poemas de la ofensa* (1968), de Jaime Jaramillo Escobar, y respaldó los concursos de novela y poesía organizados por el movimiento.

Nada más natural, pues, que en 1970, cuando Betancur se presentó por primera vez a la presidencia, enfrentándose a Misael Pastrana Borrero y a Gustavo Rojas Pinilla, Arango decidiera poner sus talentos al servicio de su amigo. Sin que nadie se lo pidiera, redactó para él un singular manual de campaña destinado a ayudarlo en una contienda en

la que partía con evidente desventaja frente al poder político y económico de sus rivales, y también frente a su relativo desconocimiento entre los electores.

No puede descartarse que el documento fuera, al menos en parte, una travesura. Jaime Jaramillo Escobar contaba que se trató de un regalo de cumpleaños y que Arango lo escribió para hacer algunos chistes —«En el sueño de todas las mujeres hay un BB»— y convencer a Betancur de abandonar el lema que entonces enarbolaba como un pendón de batalla: «Belisario: un hombre bueno para un pueblo bueno». Ya en las primeras páginas aparece una crítica demoledora a esa consigna. Como un pequeño Maquiavelo tropical, Arango le advierte: «La bondad de un líder no consiste en que sea bueno, sino verraco, poderoso, audaz, imponente por la fuerza dialéctica de sus razones y sus actos». Y añade: «Al pueblo no le interesa esencialmente que el candidato sea bueno, sino agresivo, que irradie poder, que parezca invencible en todo lo que piensa y lo que hace».

Gonzalo Arango y Rosemary Smith, conocida como Rosa Girasol (1970).
© León Ruiz / Biblioteca Pública Piloto de Medellín.

En vista de que el lema carecía de fuerza simbólica —no era «seductor» y no transmitía una «imagen de poder»—, Arango recomendaba «desaparecerlo lentamente» hasta que nadie pudiera recordarlo. Sus razones estaban lejos de ser académicas: según le advertía con humor a Betancur, al oír semejante melosidad los adversarios terminarían mandándolo «a comer banano, por no decir [tachado], [que es] lo que te mandarán comer en la Convención de Ospina y Cía.».

Fuera serio o jocoso, para el lector de hoy ese *Manual para elegir a un presidente* resulta sorprendentemente moderno. Leído con atención, el documento parece sostenerse sobre tres ideas fundamentales: la necesidad de proyectar una imagen de poder, la construcción de una mística política capaz de despertar adhesiones y la creación de símbolos que permitieran imaginar una comunidad nacional más amplia que los viejos partidos.

La primera de esas intuiciones atraviesa prácticamente todas sus páginas. Arango estaba convencido de que las elecciones no se ganan exhibiendo virtudes privadas, sino transmitiendo una sensación de energía, confianza y autoridad. Mucho antes de que la comunicación política se llenara de asesores de imagen, entendía que los electores reaccionan menos ante los programas que ante las percepciones. Su insistencia en que Betancur debía parecer «invencible» anticipa una de las reglas básicas de las campañas contemporáneas. De ahí que propusiera repartir pines, diseñar emblemas y dotar a la candidatura de un himno que los simpatizantes pudieran cantar en los mítines. La lógica era simple: un candidato rodeado de símbolos, cánticos y señales de pertenencia no parece un aspirante más, sino el centro inevitable de algo más grande. La parafernalia no era ornamento sino argumento: le decía al indeciso que mucha gente ya había tomado partido, y al simpatizante que valía la pena apostar por el ganador.



La segunda intuición consistía en dotar a la candidatura de una dimensión casi religiosa. Arango hablaba de crear una «mística por el poder» y concebía la política como una forma de movilización emocional. El mismo hombre que había fundado una vanguardia literaria mediante manifiestos, escándalos públicos y gestos simbólicos pretendía ahora

rodear a Betancur de un aura semejante: «el poder se conquista con voluntad de poder, con la violencia de la verdad, con misticismo apasionado». La frase parece describir menos una campaña electoral que una experiencia de conversión. Por eso no resulta casual que propusiera escribir un libro titulado *Cualquiera se llama Belisario*, a la manera de las vidas ejemplares de santos, ni que sugiriera el uso recurrente de símbolos como la paloma de la paz, tan cercana a la columba del Espíritu Santo. El procedimiento era característico de Arango: trasladar al ámbito político estructuras emocionales y simbólicas aprendidas en el catolicismo de su infancia, y quizá también compartidas con el propio Betancur, otro católico heterodoxo, fascinado por las posibilidades de renovación espiritual abiertas por Juan XXIII y el Concilio Vaticano II.

La tercera intuición era simbólica. Arango proponía utilizar los colores amarillo, azul y rojo de la bandera nacional para representar, respectivamente, al Pueblo —así, con sonora mayúscula—, al Partido Conservador y al Partido Liberal. La operación era ingeniosa. Si el azul y el rojo habían monopolizado la vida política colombiana desde el siglo XIX, el amarillo —el color más amplio de la bandera— podía presentarse como la expresión de una comunidad nacional que desbordaba las viejas lealtades partidistas. Betancur aparecía así como el candidato capaz de reconciliar a los colombianos por encima de las divisiones tradicionales y de conducir hasta el solio de Bolívar a esa «Patria Popular» que Arango invocaba una y otra vez. Resulta difícil no

advertir, leyendo hoy esas páginas, hasta qué punto la palabra «popular» comenzaba ya entonces su larga carrera hacia la inflación semántica.

¿A quién podría sorprender que, veinticinco años después, este mismo programa reapareciera en *¿Dónde está la franja amarilla?* (1996), el libro de ensayos con el que William Ospina encandiló a buena parte de la progresía de los años noventa? En otro contexto y con propósitos más elevados, Ospina —que, no por coincidencia, también trabajó como publicista— reciclaba una intuición que Gonzalo Arango había convertido en argumento electoral un cuarto de siglo antes. La famosa «franja amarilla» ya llevaba años ondeando en el imaginario nacional cuando, providencialmente, Ospina tuvo la fortuna de tropezarse con ella.

Lo mismo ocurre con otros elementos del manual. Las iniciales «BB» aparecen convertidas en un guiño deliberado a Brigitte Bardot, uno de los mayores íconos de la cultura popular de la época. La asociación podía parecer irreverente tratándose de un dirigente conservador, pero revela hasta qué punto Arango comprendía que la política comenzaba a disputarse también en el terreno de la recordación, la identificación emocional y la cultura de masas. Mucho antes de que los estrategas electorales se convirtieran en una profesión, intuía que una candidatura era también una construcción simbólica.

Bien visto, Arango intentaba hacer con Betancur algo muy parecido a lo que había hecho con el nadaísmo. Sabía que los movimientos políticos y culturales prosperan cuando logran condensarse en imágenes memorables, relatos sencillos y símbolos capaces de despertar adhesiones («B: la vitamina del poder»). Su manual de campaña es, analizado desde esa perspectiva, menos un programa político que un laboratorio de comunicación: el momento en que un poeta de vanguardia



aplicó a la lucha por el poder las mismas herramientas de persuasión con las que años antes había intentado sacudir la vida cultural colombiana.

La muerte de Arango en 1976 detuvo cualquier posibilidad de que estas ideas se incorporaran de manera orgánica a las campañas posteriores de Betancur, en particular a la que lo llevó a la

Presidencia en 1982. Pero tampoco puede decirse que hubieran carecido de eco. En un momento en que las figuras del intelectual y del político comenzaban a distanciarse cada vez más en Colombia, Arango insistía en la necesidad de desarrollar una «campaña de penetración en el mundo de los intelectuales». Entendía que el poder político necesitaba algo más que votos: requería prestigio cultural, interlocutores simbólicos y una narrativa capaz de seducir a las élites letradas. También en eso fue sorprendentemente premonitorio: décadas después, la disputa por el respaldo de escritores, artistas, académicos y formadores de opinión terminaría convirtiéndose en un componente habitual de las campañas presidenciales.

Aunque muchas personas conocieron el *Manual* en su momento, nunca llegó a hacerse público. Betancur lo conservó entre sus papeles durante décadas, hasta que en 2003, al cumplir ochenta años, sus hijos lo incorporaron a un álbum conmemorativo destinado a recoger los principales hitos de su vida. Gracias a la generosidad de su hija Beatriz Betancur, custodia de ese archivo familiar, hoy *Gaceta* puede reproducirlo y ponerlo por primera vez al alcance de nuevos lectores. ■

MARIO JURSI

(Valledupar, 1964). Es el actual director de la revista *Gaceta*. En breve Penguin publicará su edición de *Mientras pasaba por ahí. Crónicas, ensayos y entrevistas sobre arte*, de Antonio Caballero.

Gonzalo Arango (1974).
© León Ruiz / Biblioteca Pública Piloto de Medellín.



Tres poemas inéditos

POR HÉCTOR ABAD FACIOLINCE

Acuarela de Eric Ravilious

AMIGO

Amigo agonizaba y yo también.
O tal vez no. Pero sí. Era tal cual.
Un cólico vulgar lo había doblegado.
Semejante figura de animal,
el sosiego encarnado, la fortaleza andando,
sudaba en la mitad de una batalla.
Recorría las lindes del potrero, enloquecido,
como si se pudiera escapar del dolor.
Escarbaba la tierra, echándole la culpa.
Después se revolcaba sobre ella,
coceaba al aire repeliendo enemigos invisibles
y le salía espuma por la boca.
Su piel de noche brillante de sudor.
Imagina un dolor del tamaño de un caballo.
Los ijares dolidos, el vientre a reventar,
un respirar de huélfago, el pulso desbocado.
Y de tanto dolor, dice el veterinario,
al fin se le revienta el corazón.
No pudieron salvarlo.
Murió al amanecer del mismo día
en que entraba al quirófano este servidor.

Mi abuelo ganadero, Antonio Abad,
solía decir cuando se le moría un animal:
«Me conmutaron la sentencia en el cielo».
Así se consolaba por sus vacas perdidas,
sus reses, sus novillos, sus terneras.
La vaca había muerto para salvarlo a él,
a un nieto, una sobrina, un familiar.
Un sacrificio antiguo, un ritual campesino.
Lo decía sonriendo, como si dudara,
seguro e inseguro al mismo tiempo,
como un recuerdo que parece un olvido.

A mí, en el quirófano,
con el corazón quieto y los pulmones colapsados,
el cuerpo inerte a 34 grados de temperatura,
me arrancaban la válvula con que nací, aórtica,
y en su lugar me cosían otra
hecha con pericardio de vaca sagrada.

Amigo, mi gran caballo negro,
manso, grande y soberbio, lusitano,
se iba muriendo de dolor
mientras yo me salvaba sin sentir
ni la muerte ni la vida. Sin percibir la nada
de un cuerpo frío que no respira ni palpita.

Al salir de la UCI me lo contaron sin detalles:
«Amigo se murió al amanecer».
Y yo pensé en mi abuelo, don Antonio.
No sé si respiré o suspiré. Y supe, sin creerlo,
que me habían cambiado la sentencia en el cielo.

■ ■ ■

ESA PALABRA YO

Me figuro una lengua
en la que la palabra *yo* tenga once sílabas.
No ese *yo* monosílabo
de las occidentales:
I, je, ich, io, yo...
sino un *yo* japonés,
oriental y tendido:
«watashi-boku-ore-atashi-sessha».
Un *yo* que sea un limpio endecasílabo:
«elquenaciodelvientredemimadre»,
por ejemplo, o también
«aqueunquevaamorircuandomemuera».
O tal vez otra cosa,
«elquenosabenadadelavida»,
o algo parecido,
«quien solo se conoce en los demás»,
o bastante distinto,
«ese que cree ser el mismo siempre».
O a lo mejor este otro,
«un servidor que inclina la cabeza»,
o, ya exagerando:
«que besa a usted las manos derrodillas».
Pero en vista de que es
una lengua extranjera
aquella que imagino,
incomprensible incluso
para Google Translator,
hay que decir que *yo* en esa lengua extraña,
ese pronombre que es
el tocayo de todos,
se dice simplemente:
«takabrifumisostopensebira»,
un poco largo, es cierto,
pero me suena bien,
mucho mejor que *yo*, en todo caso.

■ ■ ■

BIOGRAFÍAS

Suppose a boy steals an apple
Edgar Lee Masters, *Spoon River Anthology*

¿Recuerdas al muchacho de un poema
de Edgar Lee Masters,
que se había robado una manzana
del mostrador de una tienda
y pillado en el acto
empezaron a decirle ladrón,
el juez, el cura, el tendero
y hasta el padre, ladrón,
todo el mundo a decirle
ladrón, ladrón, ladrón,
y por su fama
no le daban trabajo,
no podía ganarse el pan
si no se lo robaba,
y el muchacho de la manzana
termina convertido en
lo que dicen que es?

Pues así mismo alguien
puede volverse lo que es, lo que será,
porque una vez de niño se sentó
ante la máquina de escribir de su padre
e introdujo una hoja de papel en el rodillo
y escribió estas palabras:
Jasiewiokk erojikepic coqzlokjdooo,
y se las celebraron tanto,
que el juez, el cura, el padre,
las hermanas le dijeron
escritor, escritor, escritor.
Y aquí sigo
fingiendo ser lo que soy o no soy. ■

HÉCTOR ABAD FACIOLINCE
(Medellín, 1958). Recientemente publicó los libros *Ahora y en la hora* y *Con tres dedos se escribe, pero duele todo el cuerpo*. Estos poemas forman parte de una colección todavía no concluida.



Diego Maradona fumando un habano en un barco frente a las costas de La Habana. La imagen fue tomada el 20 de mayo de 2005. En esa época, Maradona se encontraba en Cuba siguiendo un programa de rehabilitación.

Maradona y el periodismo

POR JORGE VALDANO

En México, durante el Mundial del 86, Maradona me ganó una apuesta. Después de los entrenamientos solíamos quedarnos sentados en el suelo a hablar un poco para pasar el tiempo, tiempo que durante las concentraciones no pasa nunca.

Las charlas no tenían nada de extraordinario. Lo único que rompía la monotonía era la presencia de los periodistas que nos esperaban (sobre todo a él). En esas, Diego dijo con desgana:

—Miralos.

—Son todos tuyos —le contesté por decir algo.

—A ninguno le gusta el fútbol —siguió.

Para alentar la conversación, elegí el otro lado del ring:

—Mentira, podemos discutir si saben o no, pero gustar le gusta a todos.

—¿Qué nos jugamos a que no?

—¿Y cómo hacemos para saberlo? —pregunté también.

Imaginó un método que me llamó la atención por su originalidad y creí aceptable como

prueba casi científica. Se trataba de hacer caer un balón en medio del enjambre periodístico. Si lo devolvían con el pie, ganaba yo; si lo devolvían con la mano, ganaba él. Acepté la apuesta.

Diego se levantó despacio, agarró un balón y con esa precisión exagerada que tiene y que no sé por qué pero siempre me provocó risa, la depositó en el medio del grupo en cuestión. Hubo un alboroto como de hormiguero pateado, un forcejeo del que sacó ventaja el más decidido y después de dar tres o cuatro pasos rapiditos para dejar en claro quién había ganado el pleito, un hombre nos devolvió el balón con las dos manos, haciendo una especie de saque de banda.

Me defendí como pude:

—Pobre tipo, le dio vergüenza alcanzarla con el pie por ser vos Maradona.

Pero Diego también tenía respuesta para eso:

—Si yo estoy en una fiesta en casa del Presidente de la Nación con un esmoquin y me llega una pelota embarrada, la paro con el pecho y la devuelvo como dios manda.

Y dios manda devolverla con el pie, supongo. Lo siento, periodistas, pero nunca más apuesto por ustedes. ■

JORGE VALDANO

(Las Parejas, Santa Fe, Argentina, 1955). Delantero elegante, jugó en el Zaragoza y el Real Madrid, donde ganó dos Ligas y dos Copas de la UEFA. Campeón del mundo con Argentina en México 1986, es también escritor y uno de los pensadores más lúcidos que ha dado el fútbol.

Contra la simplificación de Totó

POR CAROLINA SANTAMARÍA DELGADO, FEDERICO OCHOA ESCOBAR Y JUAN SEBASTIÁN OCHOA ESCOBAR

Hace pocos días, el 17 de mayo de 2026, murió Sonia Bazanta, más conocida como Totó la Momposina. La noticia entristeció al mundo artístico y cultural de Colombia y de muchos otros lugares. De inmediato, las redes sociales, los noticieros, los periódicos y los blogs se llenaron de mensajes que recordaban su legado y celebraban su trayectoria. Expresiones como «la reina de la cumbia», «la reina del folclor colombiano» o «la máxima representante de nuestro folclor» se repitieron una y otra vez.

No es algo nuevo. Desde comienzos de los años noventa, cuando su música empezó a circular con mayor fuerza y alcanzó un reconocimiento más amplio en Colombia, Totó quedó asociada a una imagen muy precisa: la de una artista dedicada a preservar y representar el «folclor». El problema es que esas fórmulas, aunque buscan exaltar su figura, terminan simplificando lo que hizo. Dejan por fuera buena parte de la riqueza y complejidad de su trabajo, y dificultan una comprensión más amplia de su legado.

Por eso vale la pena preguntarse cuál fue realmente el proyecto musical de Totó la Momposina. ¿En qué consistió su aporte a las músicas colombianas? ¿Qué tan acertado es describirla como la reina del folclor o de la cumbia?

De entrada, debe subrayarse que Totó es más reconocida que conocida. Su nombre despierta admiración inmediata; su obra, en cambio, sigue siendo relativamente poco estudiada. A lo largo de más de seis décadas grabó seis discos de larga duración, además de varios sencillos y recopilaciones; recibió numerosos reconocimientos; ofreció cientos de conciertos en distintos rincones del mundo; participó en importantes festivales internacionales y alcanzó una visibilidad excepcional dentro y fuera de Colombia. Y, sin embargo, se ha reflexionado muy poco sobre el alcance de su trabajo. Existen dos biografías publicadas —una de Patricia Iriarte (2004, 2011 y 2022) y otra de Álvaro Miranda (2011)—, pero hasta donde sabemos no existe un solo estudio académico dedicado específicamente a su obra.

Cuando se piensa en Totó, suelen venir a la mente canciones como «Tres golpes», «La candela viva», «El piano de Dolores», «La verdolaga» y «El pescador». Todas remiten a un formato basado en tambores y voces asociado a algunas de las expresiones más antiguas del Caribe colombiano, especialmente las que florecieron en las riberas del río Magdalena y hoy se agrupan bajo la denominación de «bailes cantados». Sin embargo, esas canciones pertenecen únicamente a sus dos primeros discos, *Colombie* y *La candela viva*, publicados en 1984 y 1993. Es decir que la imagen que suele tenerse de Totó corresponde apenas al comienzo de su trayectoria discográfica. ¿Qué ocurrió después? ¿Por qué seguimos regresando a las mismas canciones?

La candela viva, publicado en 1993, fue el álbum que la dio a conocer masivamente en Colombia. En buena medida, ello se debió a que fue grabado en Inglaterra bajo el sello Real World, propiedad de Peter Gabriel, una de las grandes figuras del rock de la época. Dicho sin rodeos: hizo falta la validación de una estrella europea para que muchos colombianos prestaran atención a unas músicas que llevaban décadas sonando en el país.

Aunque el disco conservaba como base el formato de tambores y voces, incorporó también gaitas y, en algunas canciones, instrumentos poco habituales hasta entonces en su propuesta, como el tiple y la guitarra. «La sombra negra» es un buen ejemplo. Allí comenzó una búsqueda que Totó y sus músicos profundizarían durante los años siguientes: experimentar con los arreglos, ampliar los formatos instrumentales y explorar nuevas maneras de interpretar y recrear las músicas tradicionales del Caribe colombiano.

Esa exploración se hizo cada vez más ambiciosa. En *Carmelina* aparecieron el bajo baby (contrabajo eléctrico), la trompeta y el bombardino; más adelante llegaron formaciones con dos trompetas y dos bombardinos, además de saxofón, guitarra eléctrica y bajo eléctrico. La agrupación empezó a acercarse al formato de una orquesta bailable, pero sin abandonar nunca el papel central de los tambores. Para Totó, para sus músicos y especialmente para su

hijo Marco Vinicio —director de la agrupación y uno de sus principales tamboreros durante décadas—, los tambores seguían siendo el corazón del sonido.

De esa búsqueda surgieron canciones como «Margarita», «Pacantó», «Aronde», «Fiesta vieja» y «Danza de negro», incluidas en sus discos posteriores. Gracias a ella, la agrupación registró de manera novedosa géneros muy diversos de la región Caribe: además de cumbias —tanto de orquesta como de caña de millo—, grabó porros de gaita, porros de banda, mapalés, sones de negro, bullerengues, tamboras, puyas de gaita y sones palenqueros, entre muchos otros.

La obra que nos dejó Totó fue ecléctica y, por momentos, vanguardista, algo apenas natural en una carrera de más de seis décadas. En sus discos conviven la recuperación de tradiciones poco conocidas en el país con ejercicios de creación colectiva, cruces entre géneros, arreglos audaces para los vientos y diálogos entre instrumentos de procedencias distintas. Ahí están, por ejemplo, el tiple andino conversando con las gaitas o con las trompetas y bombardinos de la tradición del porro sabanero.

Sin embargo, Colombia no ha terminado de comprender cabalmente lo que Totó hizo. A pesar de los homenajes que han proliferado desde su muerte y de la avalancha de *reels*, *pódcast*, artículos y comentarios sobre su legado, se sigue hablando de ella simplemente como una folclorista. El término parece un elogio, pero termina funcionando como una camisa de fuerza simbólica que reduce el alcance de su trabajo e impide apreciar la dimensión artística y política de su obra.

Si de verdad queremos rendirle homenaje, habría que empezar por revisar esas etiquetas. Totó no fue únicamente «la reina de la cumbia» ni «la reina del folclor». Fue una artista que desafió constantemente la idea de un folclor inmóvil. Fue la primera mujer en cantar y grabar música de gaitas, en la canción «Cururá»; llevó al formato de tambores y voces canciones populares como «Caimán y Gallinazo», «El pescador» y «Yo me llamo cumbia»; impulsó arreglos inéditos en los que las gaitas dialogaban con trompetas y bombardinos, como

Página opuesta:
Totó retratada por
Nereo López con un
diseño de Muñoz
Mora.



© NEREO LÓPEZ / BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA



© JEREMY ANDREWS

ocurre en «Margarita»; realizó grabaciones de gran calidad técnica de instrumentos tradicionales como los tambores, la marímbula, las gaitas y la flauta de millo; experimentó con formaciones inusuales, como tres gaitas y dos bajos en «La ripiá»; y puso en conversación las músicas tradicionales del Caribe con guitarras africanas en «Mami Watá». Son apenas algunos ejemplos. Reducir una trayectoria semejante a títulos como «reina de la cumbia» o «reina del folclor» equivale a perder de vista la amplitud, la riqueza y la diversidad de su trabajo.

Hace dos años, los autores de esta nota emprendimos una investigación sobre la obra de Totó la Momposina gracias a una beca de Minciencias. Lo que encontramos confirmó una intuición inicial: su trabajo es mucho más complejo de lo que solemos creer, y más rico en búsquedas estéticas y reflexiones políticas de lo que el país ha estado dispuesto a reconocer.

Como resultado de ese proyecto, en septiembre aparecerá *Cantando el Caribe colom-*

biano: tradición y creación en la música de Totó la Momposina. El libro estará acompañado por una edición de partituras, un podcast y dos nuevas grabaciones interpretadas por Los Tambores de Totó, agrupación que continuará el camino abierto por la cantadora. Ojalá todo ello contribuya a una lectura más atenta, crítica y profunda de una obra que todavía estamos empezando a comprender. ■

CAROLINA SANTAMARIA-DELGADO

(Bogotá, 1971) es autora del libro *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* (2014).

FEDERICO OCHOA ESCOBAR

(Medellín, 1977) es PhD en Artes de la Universidad de Antioquia y maestro en Música con énfasis en saxofón.

JUAN SEBASTIÁN OCHOA ESCOBAR

(Medellín, 1977) es maestro en Música con énfasis en Ingeniería de Sonido y autor del libro *Travesías por la tierra del olvido* (2014).

Página opuesta:

Totó en el estudio de grabación World Music Arts and Dance (Womad), la fundación de Peter Gabriel, para grabar con el sello Real World el álbum *La candela viva* que apareció en el año 1993.

Los secretos de la longevidad

POR WILLIE NELSON • Traducción de Gaceta

Willie Nelson nació en Abbott, Texas, el 29 de abril de 1933. Eso significa que lleva cerca de ocho décadas fumando marihuana, tocando la guitarra y desafiando, con admirable constancia, todos los principios conocidos de la medicina preventiva. A sus noventa y un años —y contando—, el hombre sigue en pie, en gira y, al parecer, dispuesto a enterrar a sus biógrafos. Recientemente, alguien tuvo la curiosidad de preguntarle en un programa de radio cuál era el secreto para haber durado tanto. Esto fue lo que respondió.

1. Trato de comer de manera bastante sensata.
2. A veces me levanto y me afeito, y a veces no.
3. Cállate.
4. Fumar todos los días.

5. Tener un buen jardín lleno de verduras y tal vez un congelador lleno de buena carne.
6. Preocuparse te hará enfermar. Si no puedes hacer nada al respecto, ¿por qué demonios preocuparse?
7. Veo el lado gracioso primero.
8. No seas un imbécil. No seas un imbécil. No seas un maldito imbécil.
9. Si estás pensando algo negativo sobre cualquier cosa... bórralo.
10. Mantén las piernas cruzadas, la nariz limpia y quédate sólo el tiempo necesario debajo de los árboles.
11. Todos vamos a morir. No hay mucho que podamos hacer al respecto. Si oyes de algo, avísame. ■



Rubem Fonseca: con la alegría de un niño

POR SÉRGIO AUGUSTO • Traducción de Gaceta

En algún momento de la década de 1980, *Folha* me encargó una entrevista-perfil con Rubem Fonseca (Zé Rubem para los íntimos), quien, como yo preveía, esquivó el asunto. Ni para los más cercanos Zé Rubem abría la boca para hablar de sí mismo, de sus libros, de literatura y mucho menos de los demás.

Tuve que arreglármelas como lo había hecho el periodista norteamericano Gay Talese

con Frank Sinatra, en un legendario y seminal reportaje para la revista *Esquire*. Imposibilitado de entrevistar al cantante, recluso por una gripe violenta, Talese armó su texto a partir de confesiones de amigos y socios del *artístay* lo tituló «Frank Sinatra está resfriado».

Le copié el método, pero resistí la tentación de darle a mi texto el fatalmente hermético título de «Zé Rubem ni siquiera estaba resfriado».

Hacía ya unos veinte años que nos conocíamos. Con él había intercambiado ideas suficientes como para no depender tanto de testimonios ajenos. Casi siempre hablábamos de películas y lecturas. Con énfasis en el cine, para el que él escribió guiones y sobre el cual publicó anónimas reseñas en las páginas de *Veja*.

Era capaz de pasarse la noche entera hablando de películas, directores y actores admirados o detestados. Cometimos la insensatez de pasar cerca de una hora maldiciéndole la cursilería a *Dodes'ka-den* (1970), de Kurosawa, en una esquina de Leblon; él de pie, yo sentado, patéticamente, sobre un hidrante de agua.

Compartíamos novedades y descubrimientos literarios con la misma alegría de niños intercambiando cromos. Pocas veces le recomendé un autor que, por incipiente o casi, no conociera ya al menos de nombre. Llegué a Donald Barthelme por su intermedio. A cambio, le presenté la primera e híbrida ficción de Susan Sontag (*I, etcetera*). Me quedé debiendo.

En aquella época, Kafka, Pound, Faulkner, Hemingway, Fitzgerald, Poe, Philip Roth y Joseph Conrad parecían no tener competidores a su altura en su Valhalla literario. Pero sí los tenían incluso gente de casa, como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Carlos Heitor Cony, Drummond («uno de los tres mayores poetas de la lengua, junto a Camões y Pessoa»). Consideraba la obra de Rosa definitiva. «Puede morir mañana sin susto», decía. Su tesis tardaría solo cuatro años en empezar a ser puesta a prueba.

Con frecuencia almorzábamos en el centro de Río, pues allí nos ganábamos el pan: yo, como de costumbre, en la redacción de un periódico; él en las oficinas de *Light*, donde dirigía el departamento de relaciones públicas.

En cierta ocasión, retenido aún en una reunión de directivos, le pidió a su secretaria que me diera algo con qué entretenerme mientras lo esperaba, y le entregó una edición en tapa dura de *Finnegans Wake*, de James Joyce. Una broma más sofisticada y esotérica que

aquella, quizás solo Godard hubiera podido encajarla en una de sus comedias.

Por fidelidad a nuestras raíces lusas, frecuentábamos mucho los restaurantes portugueses. Frugal en la mesa, para no comprometer la salud y, sobre todo, la silueta, el atlético Zé Rubem jamás prescindía de un buen vino. La comida en sí le apetecía mucho menos que la conversación y el puro con que invariablemente remataba el almuerzo, casi siempre coronado con un queso de Serra da Estrela.

Al final de su vida, prácticamente solo leía poesía. Los versos que más lo encantaban eran después repartidos afectuosa y lacónicamente, por correo electrónico, entre los amigos más cercanos. Buena parte del florilegio llevaba la firma de la portuguesa Sophia de Mello Breyner, otra declarada pasión literaria.

Por iniciativa del editor Álvaro Pacheco, casi nos convertimos en socios de un proyecto de traducciones de novelas pornográficas de elevado esmero literario, que naufragó cuando yo ya llevaba casi la mitad de *Black Book*, de Lawrence Durrell. Barajamos otras aventuras en dúo que tampoco prosperaron.

Al final, me quedaron dos transacciones con Zé Rubem que resultaron fructíferas. Tendí el puente entre él y el cineasta Walter Salles, y la novela *A Grande Arte* se convirtió en película; colaboré como pude para que Zé Rubem entrara a un almuerzo con la agente literaria Carmen Balcells como autor de Francisco —Alves—

y saliera de él comprometido con *Companhia das Letras*.

Quien quiera detalles de esta conjura, que lea el recién publicado ensayo de memorias de Luiz Schwarcz, *O Primeiro Leitor*. ■

SÉRGIO AUGUSTO

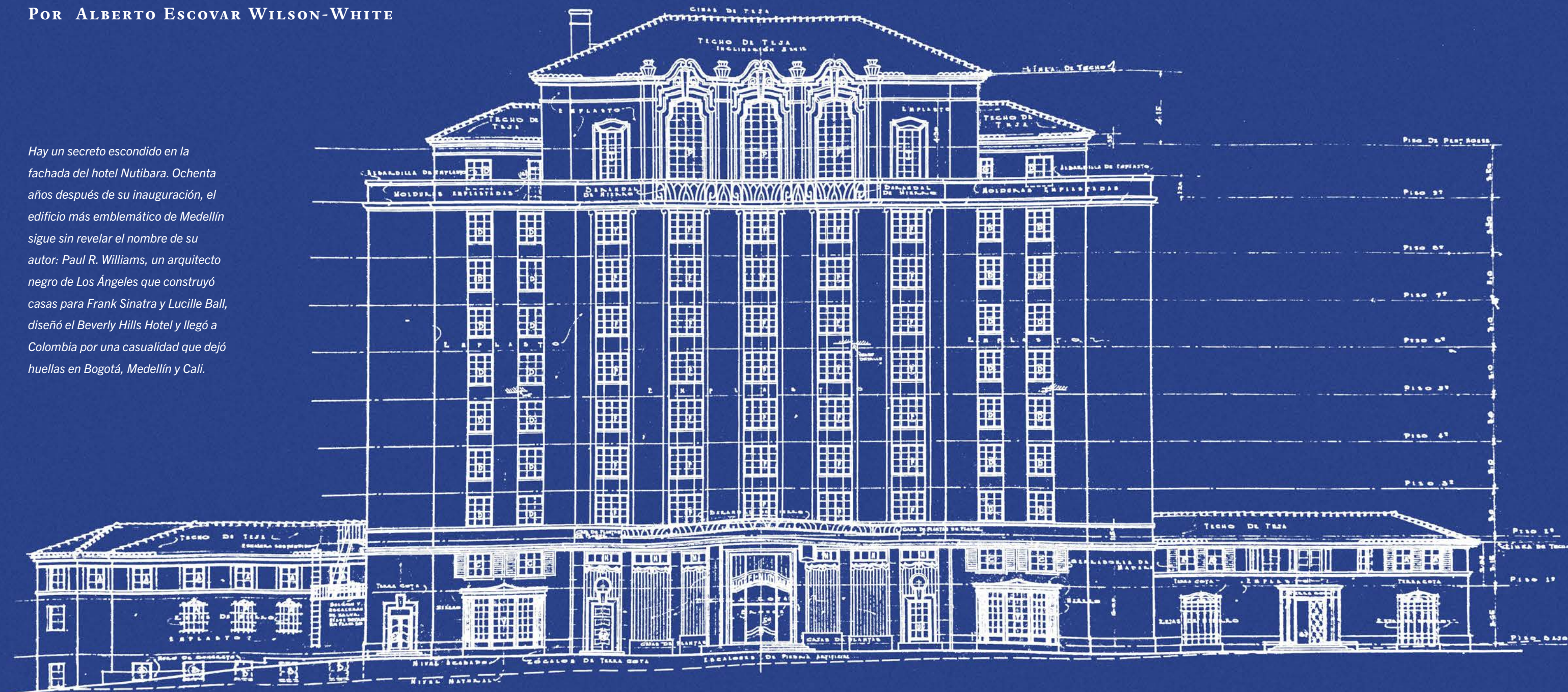
(Río de Janeiro, 1942) es un periodista y escritor brasileño. Ha publicado un ensayo sobre las comedias de carnaval filmadas en su ciudad natal (*Este Mundo é um Pandeiro*, 1989), una biografía musical de Tom Jobim (*Cancioneiro Jobim*, 2000), una historia del Botafogo (*Entre o Céu e o Inferno*, 2004) y dos colecciones de ensayos (*Lado B*, 2001, y *Penas do Ofício*, 2007).

Página opuesta:
Rubem Fonseca
(1925-2020),
fotografiado en Río de
Janeiro.

El hombre que dibujaba al revés

POR ALBERTO ESCOVAR WILSON-WHITE

Hay un secreto escondido en la fachada del hotel Nutibara. Ochenta años después de su inauguración, el edificio más emblemático de Medellín sigue sin revelar el nombre de su autor: Paul R. Williams, un arquitecto negro de Los Ángeles que construyó casas para Frank Sinatra y Lucille Ball, diseñó el Beverly Hills Hotel y llegó a Colombia por una casualidad que dejó huellas en Bogotá, Medellín y Cali.



E L E V A C I Ó N A L F R E N T E
 P A C H A D A H A G I A E L S U R



I

En septiembre de 1940, un grupo de empresarios colombianos llegó a Los Ángeles con una misión precisa: estudiar cómo se construían los grandes hoteles, tan de moda entonces. Eran antioqueños en su mayoría, hombres acostumbrados a resolver las cosas con rapidez y con dinero. Pero la ciudad los distrajo. No fueron el Biltmore ni el Ambassador lo que los sedujo sino las casas de Beverly Hills: residencias de una o dos plantas, con techos a dos aguas de pronunciada pendiente y aleros volados, ventanas que iban del suelo al techo y terrazas que borlaban el límite entre adentro y afuera, rodeadas de palmeras, jacarandás y adelfas que desbordaban los cercos. Una arquitectura pensada para el clima y la luz, no para impresionar desde la calle. Eso era exactamente lo que querían para su futuro hotel en Medellín. Así que recorrieron vecindarios al azar, señalaron cinco casas que les gustaron y preguntaron quién las había diseñado.

Tres eran de Paul R. Williams. No quisieron inquirir más.

La comisión estaba encabezada por Luciano Restrepo Restrepo, un empresario de Envigado, pionero de la industria petrolera y accionista de la compañía que construiría el hotel Nutibara. En ese viaje, Restrepo y sus acompañantes —entre los que estaba el abogado y político Luis Toro Escobar¹— no solo contrataron al arquitecto sino que también cerraron la financiación de la obra. El encargo y el capital se resolvieron en el mismo recorrido por Los Ángeles.

Para Williams, la oferta era tentadora por razones que iban más allá del dinero. Por brillante que fuera su carrera —casas para Tyrone Power, Betty Grable, Lucille Ball y Frank Sinatra, los almacenes Saks Fifth Avenue en Beverly Hills—, los grandes encargos comerciales los captaban firmas mayores. Y el último gran hotel construido en Estados Unidos, recordó en alguna entrevista, había sido el Waldorf Astoria de Nueva York en 1931. Una década de silencio hotelero. Colombia llegó en el momento justo.

Así que pulió su español y partió. El 24 de enero de 1941, la Policía Nacional de Colombia lo inscribió como transeúnte en Medellín, con cédula N.º 4454 C. T. El

prontuario de extranjeros incluye su fotografía —la única imagen conocida de Williams en el país— y su ficha completa: arquitecto, casado, protestante, un metro setenta y nueve centímetros, instrucción profesional. En el campo referido al color del cutis, el funcionario escribió una sola palabra: *trigueño*.

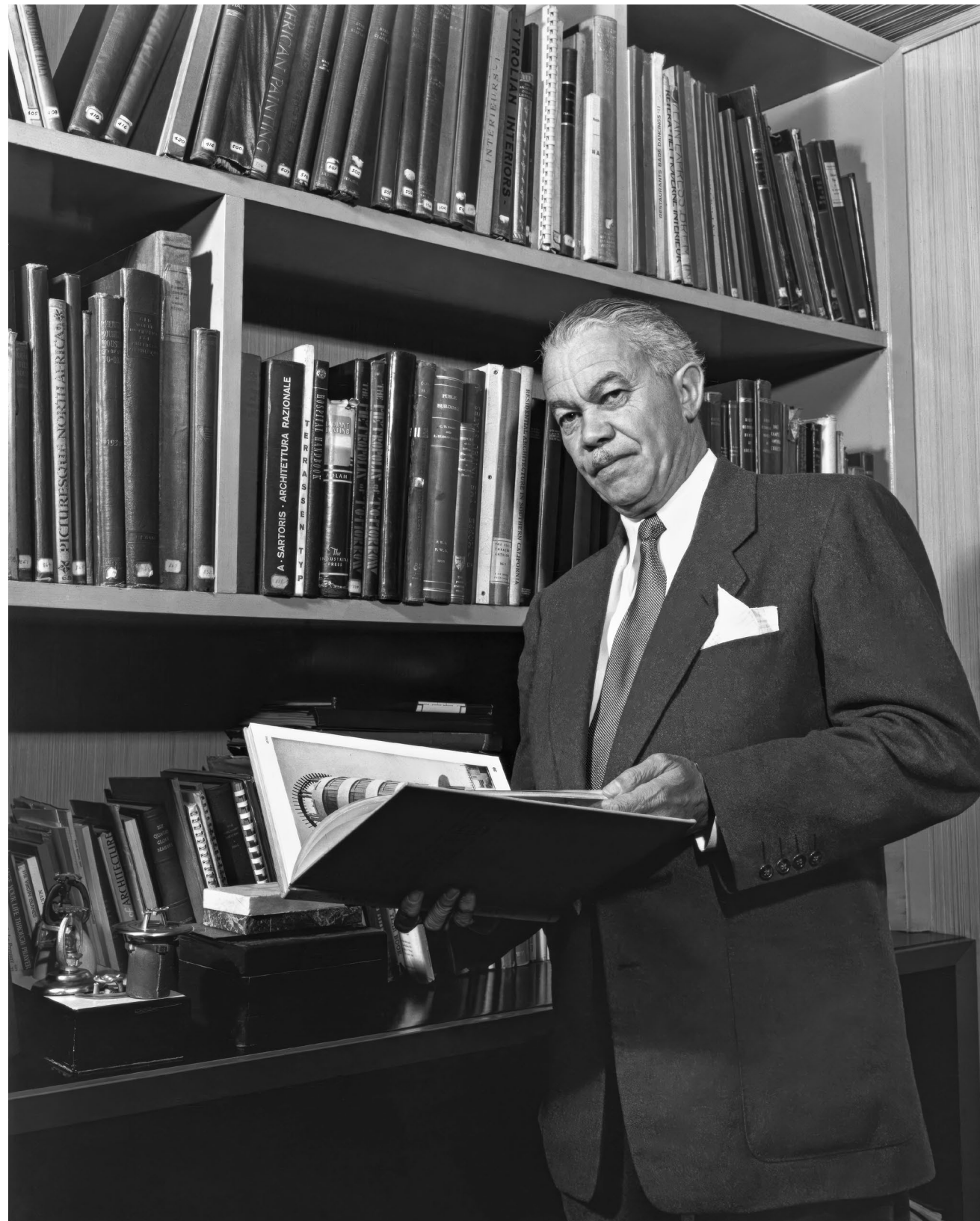
II

Para entender lo que Williams representaba al llegar a Colombia, hace falta volver al principio. Nacido en Los Ángeles el 18 de febrero de 1894, a los cuatro años ya era huérfano: su padre y su madre murieron de tuberculosis con dos años de diferencia. Una madre adoptiva lo crio y le enseñó que su inteligencia no tenía por qué inclinarse ante ningún obstáculo.

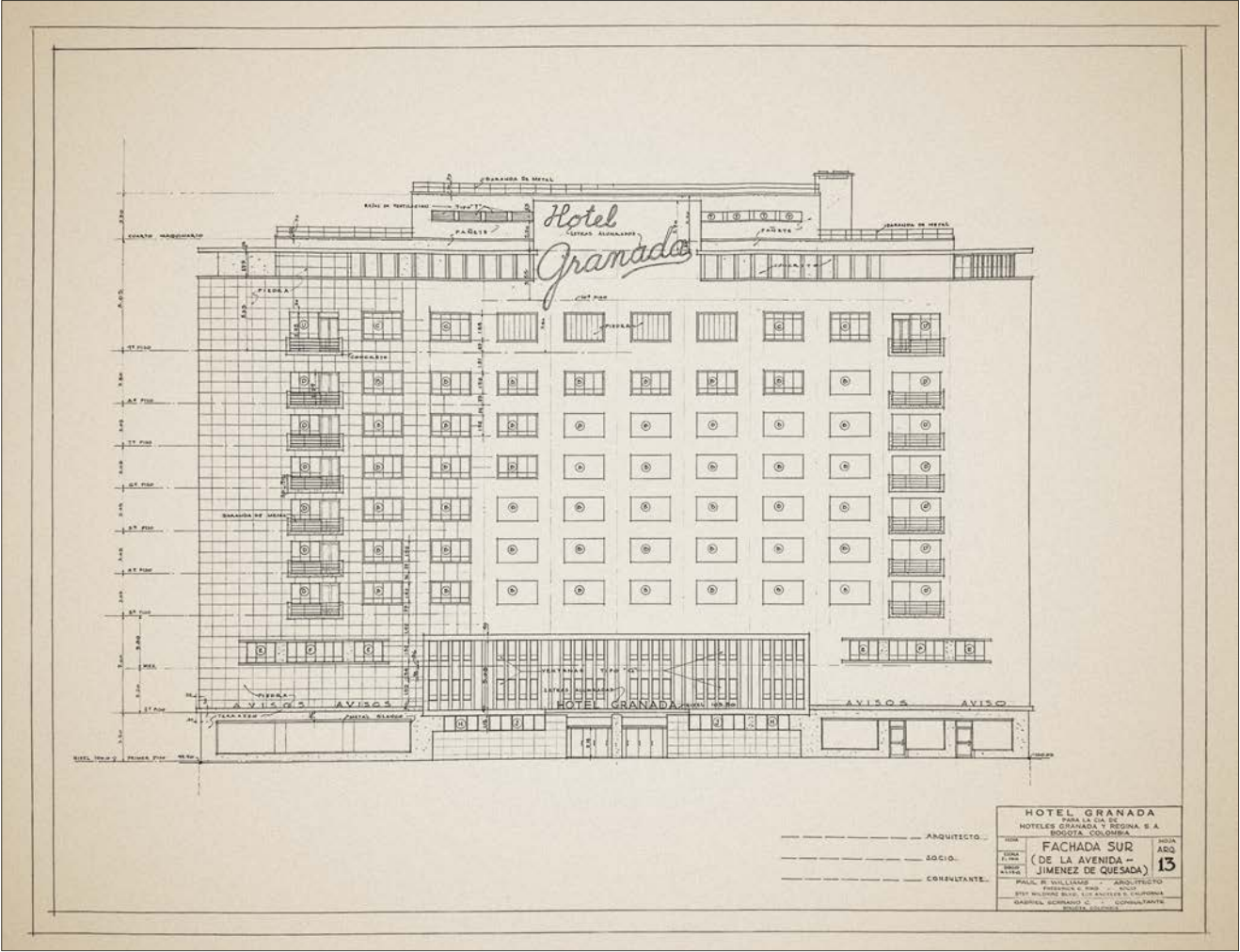
Cuando anunció que quería estudiar arquitectura, su consejero académico le preguntó si había oído hablar alguna vez de un negro que quisiera ser arquitecto. Williams no se dejó amilanar. Estudió en la Escuela de Arte y Diseño de Los Ángeles, en el Instituto de Bellas Artes de Diseño de Nueva York y en la Universidad del Sur de California (USC). En 1921 obtuvo su licencia. En 1922 abrió su oficina en el edificio de la bolsa de valores de Los Ángeles. Afuera del edificio, un letrero decía: *Paul R. Williams and Associates*. Era el primer o segundo arquitecto afroamericano miembro del American Institute of Architects.

Pero la carrera de Williams se construyó sobre una paradoja que él mismo convirtió en método. Sus clientes eran blancos, ricos, y algunos de ellos no se sentían cómodos sentados al lado de un hombre negro. En lugar de ignorar esa incomodidad o de enfrentarla con palabras, Williams encontró una solución técnica: aprendió a dibujar al revés, desde el lado opuesto de la mesa. Se paraba frente al cliente y trazaba plantas, cortes y perspectivas con la misma precisión que si lo hiciera desde su propio ángulo. Lo que comenzaba como prevención ante el prejuicio se transformaba, ante los ojos del cliente, en una demostración de destreza difícil de ignorar. Lo llamaba, con ironía elegante, un truco artístico: una primera impresión tan deslumbrante que hacía pensar dos veces antes de juzgarlo por el color de su piel.

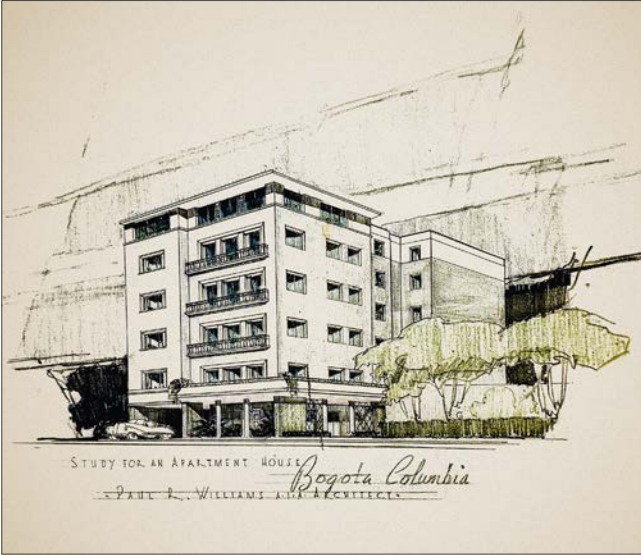
1. Toro Escobar había sido personero municipal en Medellín en 1928 y participó en la emisión y venta de bonos con empresas norteamericanas (véase «Sale of Foreign Bonds or Securities in the United States Senate», Washington, Estados Unidos, 1931, p. 1258). En el archivo de Paul R. Williams, conservado en el Getty Research Institute y la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Sur de California, se encuentra un plano de la casa que diseñó para Toro Escobar, fechado en diciembre de 1940. Ello permite suponer que el encargo fue producto de ese primer encuentro y pone en evidencia la rapidez con la que Williams trabajaba.



Retrato del arquitecto Paul R. Williams, 1952. Fotografía de Julius Shulman. Cortesía del Getty Research Institute, Los Ángeles.



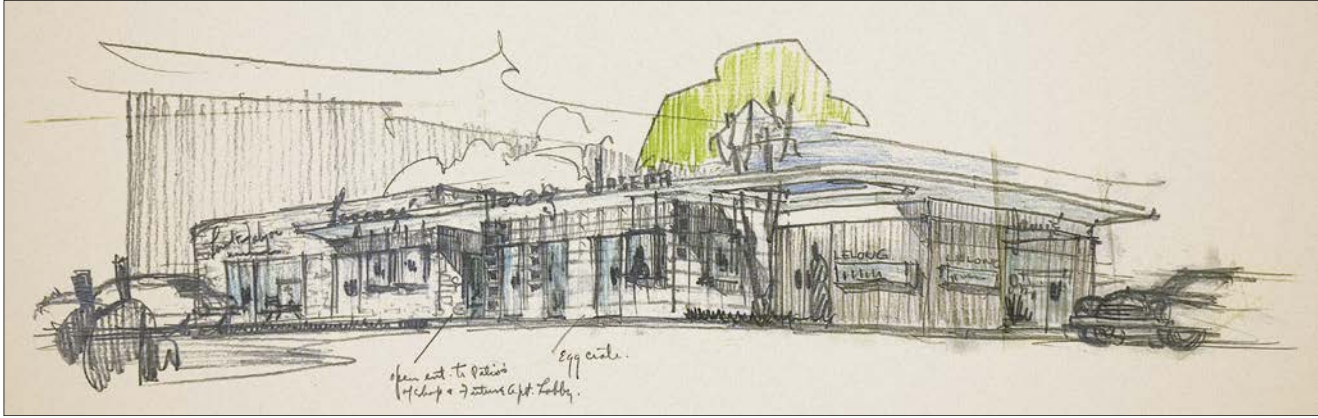
Fachada sur del proyecto para el hotel Granada, realizado en colaboración con Frederick C. Bird. Bogotá, 1946.



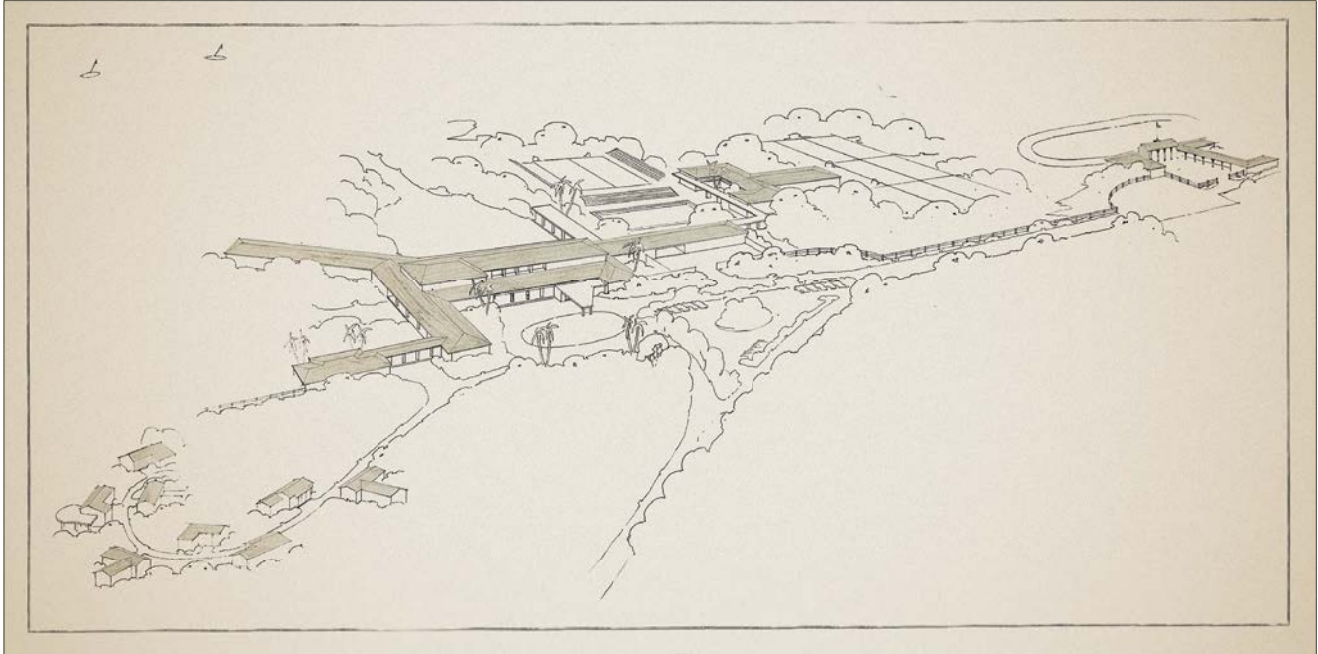
Propuesta para el edificio de apartamentos de Alejandro Ángel Escobar. Bogotá, 1951-1952.



Edificio de apartamentos y almacenes para Luis Toro Villegas. Bogotá, ca. 1948.



Bocetos para un edificio comercial de Miguel Germán de Ribón. Bogotá, ca. 1946.



Vista aérea de la propuesta para el Country Club de Bogotá, realizada en colaboración con Frederick C. Bird. Bogotá, 1945.



Propuesta para el hotel Granada. Perspectiva desde el parque Santander. Bogotá, ca. 1941.



Propuesta para el hotel Granada. Perspectiva desde el parque Santander. Bogotá, ca. 1940.

Su nieta Karen E. Hudson² añade otro detalle que completa el retrato. Williams recorría las obras con las manos entrelazadas a la espalda, como un aristócrata inglés paseando por sus jardines. Así les daba a los clientes blancos la opción de extender primero la suya, sin exponerse al desaire de un apretón rechazado. En ese gesto —espalda derecha, manos atrás, mirada al frente— se resume la biografía de un hombre que convirtió cada obstáculo social en un procedimiento de excelencia profesional.

En 1937, Williams publicó en *American Magazine* un ensayo titulado «I Am a Negro». Escribió que, sin tener el deseo de demostrárselos a ellos, había desarrollado un fiero deseo de demostrarse algo a sí mismo: quería vindicar cada habilidad que tenía, adquirir nuevas y probar que él, como individuo, merecía un lugar en el mundo. Más que un manifiesto, se trataba de una declaración de oficio.

Hay también un episodio menor que ilumina, con humor involuntario, los azarosos senderos del destino. En 1926, mientras Williams diseñaba la casa neocolonial del banquero Motley H. Flint, su cliente llegó dos horas tarde a una cita porque acababa de adquirir los derechos de la primera película sonora. Flint le ofreció al arquitecto participar en el negocio con quinientos dólares. Williams declinó: tenía ese dinero reservado para construir su pro-

pia vivienda. Aquella patente terminó siendo el sustento financiero que permitió a los hermanos Warner presentar al mundo *The Jazz Singer* en 1927. Williams se arrepintió de esa decisión el resto de su vida. Pero aquel banquero y sus socios del espectáculo fueron precisamente quienes lo introdujeron en Beverly Hills, donde finalmente consolidó su carrera construyendo residencias para las grandes estrellas de la época.

III

Medellín, en enero de 1941, era en palabras del propio Williams una ciudad que empezaba a convertirse en un centro industrial aunque conservaba rasgos extraños y primitivos pero eficaces. El día que visitó el mercado de Guayaquil, que ocupaba toda una manzana y estaba cercado con alambre, con acceso solo por cuatro puertas, oyó de repente un griterío. Sonó una campana. Las cuatro puertas se cerraron de golpe. Era un ladrón, le dijeron, y permanecerían cerradas hasta atraparlo a placer. Al arquitecto californiano la escena debió de parecerle sacada de una novela de aventuras.

La idea de construir en Medellín un hotel que complementara al Europa —que funcionaba en el edificio Gonza-



Propuesta para el hotel Granada. Perspectiva desde la avenida Jiménez. Bogotá, ca. 1946.

lo Mejía³— venía desde 1936. La Asamblea de Antioquia había autorizado ese año al gobernador para promover la Compañía del Hotel Nutibara S.A., formalizada el 22 de abril de 1938. Cuando Williams llegó, el proyecto llevaba cinco años de conversaciones y ninguna piedra puesta.

Williams concibió el Nutibara como una torre de habitaciones sobre una planta baja pública sin separación nítida entre interior y exterior. El clima de Medellín le recordaba el de California. Una superficie de vidrio separaba el vestíbulo de jardines con azaleas, orquídeas y veraneras que le daban, a su juicio, un toque colombiano. La fachada, de clara inspiración *art déco*, seguía la disposición tripartita que él dominaba con precisión: un basamento con sinuoso porche de hormigón sobre columnas; un cuerpo central con vanos rectangulares para las habitaciones; y un remate retrocedido con tres grandes ventanales. La construcción no fue sencilla. Las noventa mil bolsas de cemento llegaron desde Estados Unidos. Los ascensores y parte del mobiliario también. Todo tuvo que remontar el río Magdalena desde Barranquilla y llegar en ferrocarril desde Puerto Berrío.

El hotel abrió sus puertas el 18 de julio de 1945. Era el edificio más alto de Medellín. Poco después, el Grill de las Estrellas se convirtió en el hogar del clarinete de Lucho Bermúdez, quien había llegado desde el hotel Granada de



Propuesta para el hotel Granada. Perspectiva desde el parque Santander. Bogotá, ca. 1946.

MARGINALIA

COLOMBIA NO FUE UN DESTINO PERIFÉRICO PARA WILLIAMS, SINO UN LABORATORIO TEMPRANO UNA ENTREVISTA CON GARY RIICHIRO FOX

Gary Riichirō Fox es curador del Getty Research Institute, en Los Ángeles, donde desde 2020 se conserva el archivo de Paul R. Williams, en colaboración con la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Sur de California: unos 25.000 planos, 10.000 dibujos originales y una extensa correspondencia. Fox lleva años estudiando a Williams y es uno de los responsables de las exposiciones que se abrirán en los próximos meses.

—Cuando le escribí en 2022 al Getty Research Institute, no tenía muy claro qué iba a encontrar. ¿En qué momento estaban ustedes con el archivo?

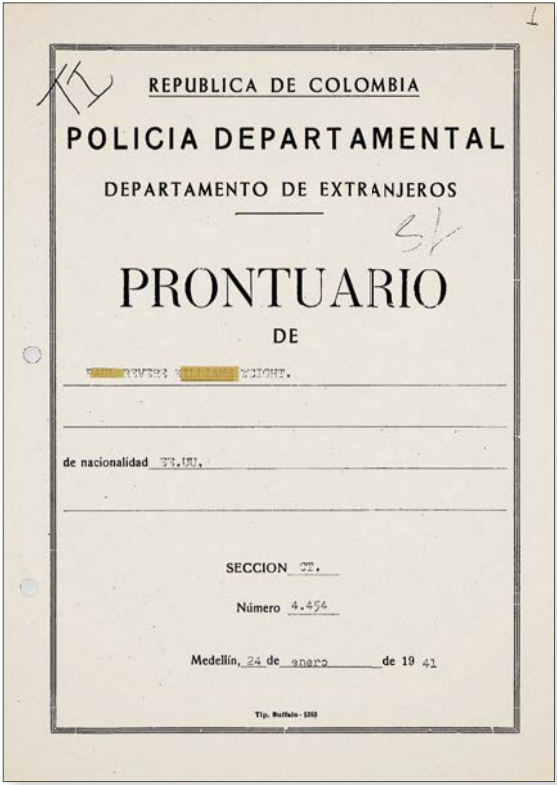
—Justo lo estábamos abriendo por primera vez. Literalmente: sacando los planos de los tubos y empezando a ver qué había. Era una etapa muy inicial, por eso nos demoramos en responder. Pero fue una coincidencia afortunada, porque nosotros también ya veníamos siguiendo la pista de Williams. Ahora estamos terminando de organizar el archivo para que los investigadores puedan consultarlo, y preparando las exposiciones que abriremos este otoño.

—Colombia aparece una y otra vez en su trabajo. ¿Qué tan importante es ese capítulo?

—Muchísimo. A Williams se le suele ver como un arquitecto local, casi angelino, y uno de nuestros objetivos es mostrar que su obra es mucho más amplia. En América Latina —y sobre todo en Colombia— hizo más proyectos que en cualquier otro país fuera de Estados Unidos. En el archivo contamos unos veinticinco. Eso ya dice bastante: Colombia no es un episodio marginal, es clave para entender su trayectoria en el extranjero.

2. Angelina de tercera generación y directora de los archivos de su abuelo, Karen E. Hudson es la principal fuente sobre la vida y obra de Paul R. Williams. Le ha dedicado tres libros, todos publicados por Rizzoli: *Paul R. Williams, Architect: A Legacy of Style* (1993), el primer monográfico sobre su obra; *The Will and the Way: Paul R. Williams, Architect* (1994), una biografía construida a partir de un diario que el arquitecto escribió para su nieto; y *Paul R. Williams: Classic Hollywood Style*, un recorrido fotográfico por sus casas más célebres. Fue también ella quien preservó los archivos que en 2020 pasaron al Getty Research Institute y la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Sur de California.

3. Este inmueble fue diseñado por el arquitecto belga Agustín Goovaerts (1885-1939). Inaugurado en 1924 y demolido en 1967, su desaparición dio paso a la construcción de la actual Torre Coltejer en el mismo predio.



Policía Departamental. Departamento de Extranjeros. Prontuario de Paul Revere Williams. Medellín, 1941.

Bogotá. Toda una generación aprendió a bailar porro y cumbia entre las paredes que había concebido un arquitecto de Los Ángeles cuyo nombre y cuyo color de piel se perdieron en la memoria colectiva de la ciudad⁴.

En febrero de 1941, el periodista Tom Treanor del *Los Angeles Times* escribió con asombro que Colombia, el último lugar del mundo donde uno imaginaría tal cosa, tenía a Williams construyendo hoteles, edificios de oficinas, clubes y residencias de una modernidad que dejaba atrás a muchas ciudades norteamericanas, todavía convalecientes de la Gran Depresión. Para entonces el arquitecto se había convertido en el nombre más solicitado por la élite empresarial de dos ciudades colombianas.

En Medellín, además del hotel, Williams dejó otros rastros. En el archivo del Getty Research Institute y la Escuela de Arquitectura de la USC constan el proyecto para la vivienda campestre del empresario Elkin Echevarría Olózaga —dos pisos, inspiración neocolonial, piscina y jardín amplio— y los proyectos residenciales para Óscar y Mauricio Botero Mejía, además de un edificio de vivienda encargado por Cristian Botero Mejía. Los tres pertenecían a familias influyentes en la vida social y deportiva de Medellín: Óscar se destacaba como polista, Cristian participaba en la cultura ecuestre, Mauricio frecuentaba los mismos círculos de la élite antioqueña. Williams también diseñó edificios de oficinas para la Compañía Suramericana de Seguros y el Banco Comercial Antioqueño. Y en junio de 1943, escribió a las autoridades estadounidenses solicitando prioridad de transporte para una misión en Bogotá relacionada con el crecimiento de la infraestructura de las Aerovías Nacionales de Colombia. De ese encargo derivó un proyecto formal para el Aeropuerto Municipal de Medellín, hacia 1944-1945, que no llegó a construirse.

IV

El 24 de mayo de 1944, cuatro días después de que la prensa bogotana anunciara la presencia de Williams en la capital, José Gnecco-Fallon, presidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, publicó en el Correo de *El Tiempo* una carta abierta. Decía hacerse vocero del público en general, que con sobrada razón había criticado la importación del arquitecto Paul Williams, quien al parecer venía a iniciar

4. El comerciante y dirigente cívico Ricardo Olano reseña los nombres de varias de las personas que intervinieron en la construcción del hotel e incluso destaca la labor del «humilde obreiro de color, Luis E. Arenas», quien fabricó trescientas camas. El nombre de Williams no aparece registrado. (Véase Ricardo Olano, *Memorias: 1935-1947*, Medellín, Eafit, tomo II, 2004).

«labores de decoración» y a encargarse de varios trabajos. Añadía que nadie había probado aún que no existieran arquitectos colombianos capaces de proyectar y realizar las obras que Williams tenía bajo su responsabilidad.

El argumento técnico era preciso: los arquitectos extranjeros venían exclusivamente a contratar la manufactura de planos, que efectuaban cómodamente en sus oficinas en el exterior con los muy pocos datos reunidos en una visita de cinco días, para cobrar también cómodamente en dólares. Remataba señalando que lo ocurrido con el hotel Nutibara, en cuanto a la terminación e interpretación de planos hechos en Estados Unidos, había arrojado un resultado funesto.

La acusación coincidía con lo que el archivo de Williams confirma: los planos viajaban desde Los Ángeles y debían adaptarse en Colombia. Pero la carta no tuvo consecuencias prácticas. Lo significativo es otra cosa. En 1937, el arquitecto norteamericano Richard Aeck, luego de una breve estadía en nuestro país, había diseñado a distancia el teatro Colombia —hoy Jorge Eliécer Gaitán— y nadie había dicho una sola palabra en su contra. Williams no era el único profesional extranjero con proyectos en el país. Sin embargo, fue hacia él hacia quien el representante del gremio nacional dirigió su malestar.

Ese señalamiento individualizado sugiere que la reacción no fue exclusivamente xenófoba. Es plausible que el malestar tuviera un trasfondo racial: el éxito de Williams en Medellín y Bogotá desafiaba los prejuicios de una élite profesional que no estaba acostumbrada a reconocer la excelencia en un arquitecto negro. La carta de Gnecco-Fallon funcionó, en ese sentido, como un mecanismo de defensa ante una ruptura del canon que nadie había pedido.

V

El encargo del Nutibara llevó a Williams a abrir una oficina en Bogotá en 1941, y con ella llegó el mayor proyecto de su estadía colombiana: el nuevo hotel Granada. El edificio que se quería demoler era el que en 1928 había diseñado Diego Suárez Costa. En el archivo del Getty y USC se conservan varias versiones del proyecto. Una de ellas, con perspectiva elaborada por Robert Augustus Lockwood en 1940, desarrollaba un edificio de catorce pisos de lenguaje racionalista emparentado con el Rockefeller Center de Raymond Hood. Otra, de 1946, desplazaba la torre a la esquina oriental del predio y la completaba con un volumen de siete niveles en clave *art déco*. Una tercera versión remite estéticamente al hotel Tequendama, que se construiría años después.

—¿Y en términos cronológicos? ¿Colombia viene después de su consagración?

—No, y ahí está lo interesante. Sus grandes proyectos hoteleros en Los Ángeles vienen después. El Beverly Hills Hotel, que es quizá el más conocido, lo empieza en 1947, años después de trabajar en Colombia. Uno tiende a pensar que primero consolidó su estilo en Estados Unidos y luego lo exportó, pero ocurrió al revés. Colombia fue, en muchos sentidos, un laboratorio temprano.

—El caso del hotel Granada en Bogotá es un buen ejemplo de cómo se enreda la historia.

—Así es. Me encontré con una versión repetida en muchas fuentes: que Williams había terminado el nuevo edificio y que el Bogotazo lo destruyó. Pero no había pruebas. Lo que sí encontré fue una foto de un hueco en el suelo, probablemente para la cimentación del nuevo edificio que se levantó allí. Ahora sabemos que ese proyecto nunca se construyó.

—También ha estado rastreando a los clientes colombianos de Williams. ¿Qué ha encontrado?

—Eso ha sido fascinante. Al principio eran solo nombres en los planos. Pero cuando uno empieza a investigar, aparece todo un mundo detrás: familias con mucho peso económico, redes sociales, intereses específicos. Entender quiénes encargaron esos proyectos ayuda a ver la arquitectura dentro de un contexto más amplio. De pronto todo cobra sentido.

—Se habla incluso de una posible oficina de Williams en Bogotá.

—Sí, hay referencias a eso, aunque no es del todo claro. Sabemos que tenía una oficina en Los Ángeles, probablemente otra en Washington D. C., y podría haber tenido una en Colombia. Si eso se confirma, sería muy revelador. De cualquier forma, el volumen de trabajo que hizo en Bogotá y Medellín ya dice mucho. Ahora la pregunta es: ¿dónde estaba esa oficina?, ¿quién trabajaba allí? Es una historia que vale la pena seguir investigando.

—¿Qué planes tienen para las exposiciones?

—Estamos preparando tres. La primera abre en agosto en la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Sur de California; la segunda, en noviembre, en el Los Angeles County Museum of Art; y la tercera, en diciembre, en el Getty Research Institute. También habrá una exposición digital y una publicación. A comienzos de 2027 estarán las tres abiertas al mismo tiempo. En el caso del Los Angeles County Museum of Art, que se centra en el alcance internacional de Williams, queremos incluir proyectos colombianos, como el edificio de apartamentos para Alejandro Ángel Escobar y los hoteles. Y ojalá alguna de estas muestras pueda viajar: Colombia sería el lugar ideal.

—Y ¿qué viene después?

—Diría que esto apenas empieza. El archivo abre muchas preguntas nuevas, y cada conversación suma. Ver un plano es una cosa; entender quién lo encargó, por qué, qué historia hay detrás, es otra completamente distinta. Ahí es donde la arquitectura deja de ser solo técnica y se vuelve profundamente humana.

— Alberto Escobar Wilson-White



Vistas exterior e interior de la vivienda de Elkin Echavarría Olózaga. Medellín. Fotografías de Hernán Bravo Restrepo.

Para 1945 la licencia estaba aprobada y el dinero en las cajas. El 6 de diciembre de ese año se anunciaba la ampliación de la avenida Jiménez, que incluía la demolición del viejo hotel y la construcción de uno nuevo de primera categoría. Ernesto Caro Tanco, gerente de los hoteles Granada y Regina, también le encargó a Williams el diseño del nuevo hotel Regina, cuyo plano publicó *El Tiempo*: se construiría apenas el Municipio permitiera la construcción del Granada. Para mantener la buena voluntad de la Alcaldía, Caro Tanco organizó el 30 de enero de 1946 un almuerzo con el alcalde Ramón Muñoz Toledo al que Williams asistió como invitado de honor, junto a figuras como Camilo de Brigard y Ernesto Michelsen. Todo parecía marchar bien.

Entonces llegó el 9 de abril de 1948. El Bogotazo. El Regina fue saqueado e incendiado. El Granada se demolió en 1953, pero en su solar ya no se levantó ningún hotel. En su lugar se construyó la sede del Banco de la República, obra del arquitecto español Alfredo Rodríguez Orgaz. Nada de lo que Williams había diseñado para el centro de Bogotá llegó a construirse.

La estadía bogotana dejó, sin embargo, otras huellas. El catálogo del Getty y usc registra en Bogotá la casa para el industrial Luis Toro Villegas, un edificio de apartamentos, una nueva sede para el Country Club —con el arquitecto asociado Frederick C. Bird—, los edificios de apartamentos para Miguel de Germán Ribón, dos edificios para Alejandro Ángel Escobar —el filántropo que, andando el tiempo, crearía la Fundación del mismo nombre— y una residencia campestre para Enrique Umaña en Fontibón. Más al sur, en Cali, Williams también dejó proyectos: un edificio de oficinas y apartamentos para Cementos del Valle S.A. y la Casa Aristizábal para el empresario Adolfo Aristizábal Llano, uno de los mayores exportadores de café del país.

El catálogo completo del archivo del Getty y usc arroja veinte entradas colombianas que abarcan quince años, de 1940 a 1956, tres ciudades y una sociedad inversora. La imagen de un arquitecto de paso que diseñó un hotel emblemático y regresó a California resulta, sencillamente, inexacta.

VI

Williams cerró su oficina en 1973 y murió en Los Ángeles el 23 de enero de 1980, a los ochenta y cinco años. La noticia de su fallecimiento apareció inicialmente en algunos periódicos al lado del reporte del clima, la banalidad de los obituarios que se escriben deprisa. Tres días después, *Los Angeles Times* publicó una necrológica más amplia con fotografía y recuento de sus obras principales. Fue el primer o segundo arquitecto afroamericano en convertirse en miembro del American Institute of Architects, el primero en alcanzar la categoría de *fellow* en 1957, y de manera póstuma recibió en 2017 la Medalla de Oro del AIA, el reconocimiento más alto de la profesión en Estados Unidos. Lo recibió treinta y siete años después de su muerte.

En Colombia, el hotel Nutibara es hoy patrimonio arquitectónico de Medellín y es la única obra de un arquitecto afrodescendiente que goza de tal reconocimiento en el país. No cabe dudas de que merecería ser declarada bien de interés cultural del ámbito nacional, convirtiéndose así en la primera edificación de un arquitecto afroamericano en adquirir esa categoría en Colombia.

Cuando la comisión colombiana recorrió Los Ángeles en 1940 y señaló las casas que le gustaban, no sabía que estaba contratando a un hombre que dibujaba al revés, que caminaba con las manos atrás para no incomodar a nadie, que había perdido quinientos dólares y con ellos el negocio que financió *The Jazz Singer*, que no podía vivir en muchos de los barrios donde construía sus casas, que había sido inscrito en una ficha policial colombiana como trigueño, que escribiría al final de su vida que había querido, sobre todo, demostrar que merecía un lugar en el mundo. No lo sabían. Pero lo contrataron de todas formas. Tres de las cinco casas que habían elegido al azar eran de él. La oferta llegó sola. Y Williams la aprovechó. ■

ALBERTO ESCOVAR WILSON-WHITE

(Cali, 1967) es el actual director del Museo del Oro.



Emoción por Quintín Lame

POR JAIME PAREDES

Fotografías del Archivo General de la Nación

El 29 de enero de 1915, el gobernador del Cauca ordenó arrestar a Manuel Quintín Lame junto a su hermano Nacianceno y otros cinco indígenas para sofocar el levantamiento que encabezaba en defensa de su pueblo. Lame escapó, pero el 8 de junio de 1916 fue capturado de nuevo y recluido en la cárcel de San Isidro, la misma hacienda donde había nacido terrajero. Jaime Paredes, hijo de aquel gobernador, lo vio pasar con una soga al cuello por las calles de Popayán. Años después escribió, en las páginas de la revista Pan, un encendido retrato del hombre que se rebeló contra un mundo que también era suyo.

I

Una raza es una pasión. Es llevar quemando en la sangre la tierra en donde se nació. Es sentirse de esa tierra, clavado y alto como un árbol. Patria, en último término, es sangre. Y sangre, ánimo de dominio. Quien la tenga en grado espléndido y atormentador como este Quintín Lame, vivirá en pasión, así triunfando o siendo aniquilado, pero siempre arriesgándose con destino grande. ¿Qué importa caer en el olvido? Cuando se rompa el propio corazón, ¿qué quedará del universo? Darse entero al corazón, y el corazón a la tierra y sus gentes: eso entiendo por héroe.

¿Quintín Lame está vivo o muerto? ¿A quién le interesa saberlo? Hasta los suyos se olvidaron de su voz y de su brazo de lancero iracundo. ¿Qué dejó en concreto? De su raza recibió un recóndito llamado de liberación, y él lo gritó entre los suyos, fervientemente, como si batiera un pendón de guerra y victoria. Realmente nada extraordinario ocurrió y, sin embargo, cuanto él anunciaba, arriba, en sus montañas, todo está por llegar. Está llegando. Pasarán muchos días, pasarán muchas noches antes de que florezca sobre el mundo el alba que extasiaba sus ojos de profeta y campesino. Entonces lo buscarán para aclamarlo, y él será ya miseria de huesos y sombra.

II

San Isidro es una vieja hacienda del Cauca, en las cercanías de Popayán, por los lados del volcán Puracé. Tierras escarpadas, empinadas frente al pacífico valle payanés; tierras de cielos claros, del trigo y del viento. Duras para la uña del arado y fértiles para el grano. Montes espesos, casi tenebrosos, y limpia y como menuda el agua que los riega. La hierba tiene un vivo color amarillo, pero, a lo lejos, una llanura o el pico de una montaña se divisan profundamente grises. Los campos de labranza amanecen florecidos de finísima escarcha; por las tardes el sol brilla ocre y muy distante; el paisaje allí es inmenso y múltiple. Cada sendero de aquellas colinas tiene a su fondo todos los colores imaginables: desde el plomo compacto de los peñascos hasta el amarillo festivo de las hierbas. Si es cierto que el hombre es el paisaje que lo rodea, las gentes que allí nacen tendrán un fondo humano con toda esa complejidad de matices; serán desconcertantes, como Quintín Lame, nacido allí, en un rancho miserable, sobre una colina brusca. Quintín tenía un alma con todos estos tintes encontrados: dulce y terrible, cruel y lleno de un suave amor para sus gentes, alma cruzada de fulgores como una claraboya.

La hacienda de San Isidro ha pertenecido a diferentes familias ricas de Popayán. La dedican especialmente para la cría de ganados. Como se acostumbra en el Cauca, la hacienda está formada por una casa grande, la casa de los patrones, y, distribuidas por todos los puntos, las chozas o ranchos de los «terrajeros». Pagar terraje significa dar trabajo a cambio del derecho de habitar en un lote de la hacienda, cultivando la tierra. Se puede vivir cien años y cien años labrar ese mismo sembrado, sin que jamás el terrajero llegue a ganar la propiedad del lote. Un día llega a la hacienda y alza casa y plantío, y otro día cualquiera debe irse; y allí, a la sombra del yarumo más vasto, puede tener sepultados los huesos de sus antepasados y los ombligos de todos sus hijos, que con todo esa tierra no será suya. Ciertamente que él recoge sus frutos, cierto que en la casa grande le regalan las ropas viejas, cierto que le permiten oír la misa en la capilla de la hacienda, cierto que está allí por su propia suerte, desde luego que nadie tiene derecho sobre su vida y su destino. Pero cierto, con tremenda y escondida verdad, que su condición es de siervo, de miserable siervo del patrón y de la tierra. ¡También alguna vez fui patrón en el Cauca, y tuve quince terrajeros; y yo también creía en mi cristiana caridad de amo que permite a quince hombres y sus familias vivir en mis tierras y cosecharlas! Ni siquiera les reconocía el derecho a la tierra por los huesos y las lágrimas que en ella enterraron. ¡Y también odié a Quintín Lame, creyendo que un día me quitaría esta tierra mía, que es de ellos, por profundo derecho de lágrimas y huesos!

Tierra desgarrada y fecundada todos los amaneceres y las tardes todas, y tierra que jamás se les entrega totalmente: ¿los campesinos caucanos amarán la tierra? Yo les he visto pegados a esos surcos calientes y morenos, rindiéndole la fatiga de sus muslos, como rencorosos, como avergonzados, así de entregársele siempre y nunca tenerla suya.

San Isidro fue poblada y labrada por una raza de indios puros del Cauca. En las serranías de la cordillera Central, al oriente de Popayán, quedan todavía muchas tribus de legítimos aborígenes. Tierradentro es un valle hondo en una abrupta vuelta de la cordillera Central. Desde siglos viven allí con sus costumbres rudimentarias y su melancolía de sojuzgados.

III

Nadie ni nada ha podido penetrarlos. Pasan callados y ariscos, como deslizándose furtivamente, socarronamente, por el torrente de la historia colombiana. A pocas leguas están los pueblos blancos y su civilización dinámica y estruendosa. Ellos no la han visto, no la quieren ver. Hay

una distancia sideral de raza a raza; hay algo que los aborígenes todavía no han podido cobrar a los blancos. Cobran su tierra y su civilización arrasada, y se cobran en sí mismos no haber sido capaces de venganza. Por eso viven con rencor y con despecho; así se les ve andar en pequeños grupos, como a hurtadillas, en un brincado y menudo trocico de fiera maliciosa que siempre se está yendo y quedando. Ni Cristo ni Bolívar han podido penetrarlos. Nada ni nadie. Al lado de un blanco pueden andar años enteros sin jamás desobedecerlo o contrariarlo, pero, también, sin que nunca lo estimen en el corazón como a su semejante, como a otro hombre de carne y pasiones. Son leales, pero siempre están como acechando, esperando algo que ha de venir irremediablemente. En este sentido, una raza puede ser una espera, un perpetuo estar esperando.

Si vivir es tener una actitud frente a la vida y el futuro, la actitud del aborígen colombiano sería la de un cazador eterno de su propio destino; de un destino que siempre está presente y escapándose siempre.

La flauta o quena, único instrumento que tocan y así como ellos lo tocan, expresa maravillosamente esa tendencia esencial de su psicología. Con profunda, casi mística unción, pegan el hosco labio a la caña sonora y, entonces, en el cielo de la tarde se expande una melodía desgarradoramente triste, una plegaria de humillaciones y de porfiada espera. Tocan la flauta en la tarde, nada más que en la tarde, pero la melodía que expande es música de quien está esperando el alba. Flauta de la tarde y música de amaneceres: el indio se confiesa en su quena; tal vez es la única confidencia que hace del dolor de su raza. Propiamente, la flauta aborígen evoca lo que no se ha podido ser, la vida usurpada, arrebatada lo mismo que su tierra.

Y no son la imagen de lo feroz. No se visten con pieles de animales salvajes, ni llevan colmillos de hiena atados al cuello, ni se embadurnan con carmines grotescos. Por el contrario, son la imagen de lo apacible, de lo humilde. Entre todos los colores, para sus vestidos, prefieren el blanco y el azul celeste. Un sombrero de paja impresionantemente leve. Al cuello se ponen collares de cuentecillas y las llevan con pudorosa modestia de virgen. Y es raza de gentes vigorosas y recias. En anchura de pecho y robustez de muslos no hay otra que pueda comparársele en Colombia. Y son del color de la canela. Negro el pelo y negros los ojos. Los hombres andan con pesada pausa de púgiles, de jóvenes machos en celo; y las mujeres, rimadamente, a un mismo ceñido paso, como si siempre llevaran un cántaro en la cabeza. No obstante, cuando andan en grupos, tienen un paso asustadizo y pronto, de animales sorprendidos en la noche.



Ismael Gómez Álvarez, Ignacio Torres Giraldo, Juan de Dios Romero, Erasmo Valencia, Manuel Quintín Lame y Luis A. Bolívar.

IV

Quintín Lame nació terrajero, en la hacienda de San Isidro. Sus padres, indios puros. Debió nacer en uno de aquellos valientes partos de campesina caucana: su madre suspendió por algunas horas el corte de la leña o «la molienda de maíz». Nació extraordinariamente robusto, tanto que después llegó a ser el hombre más corpulento de su raza. Creció mascando coca con mambi. El mambi es la cal viva, quemante y tonificante. Desde muy mozo se hizo a la soledad; solo recogía el agua de las cascadas, solo arriaba los ganados, solo cazaba los pájaros salvajes. Así que su estampa se caracterizaba por los hábitos y maneras que imprime la soledad: un silencio arisco, una mirada seca y de soslayo, un ancho pecho de estar aspirando el saludable vaho de las montañas, seguramente apacibles el paso y el gesto, y con una rebelde cabeza echada hacia atrás, como de cazador que va atisbando palomas escapadas al fondo del horizonte.

A los siete años ya concurría a la escuela pública de Puracé. Antes lo habían bautizado cristiano. Y fue en la escuela en donde por primera vez oyó el llamado de su raza. Por lo menos allí debió comenzar a entender que lo suyo realmente no era de él; por lo menos allí debió ser el primer choque entre lo que él tenía como naturalmente cierto y aquello que el maestro, también, le enseñaba como cierto. En la escuela de los blancos, de los pequeños hombres libres y felices, vislumbró, con profunda certeza de corazonada, que él y los de su raza no eran ni felices ni libres. Rústica escuelita de Puracé, despejado camino de Quintín Lame.

A los veinte años inicia el pregón de sus verdades. ¿Cuándo, en qué horas de las serenas y solitarias noches recibió de su raza el mandato de agitarla por su libertad? Ni él mismo lo sabría decir. Pero aquella idea que lo arrebató durante su mocedad no debió brotar de un solo relámpago; iba cuajándose en su corazón con el moroso y exacto proceso de una perla en su concha. Iba naciendo a todas horas, cuando sus pies desnudos pisaban el



Manuel Quintín Lame fotografiado en el Alto de Ortega, Tolima, en julio de 1943.

sembrado que nunca era suyo; a todas horas, como si la misma tierra se la fuese calando por los poros y todos los sentidos. Nacía sencillamente porque él vivía y todo le era revelado en la presencia misma de las cosas. En estados como el suyo, basta el deseo de querer vivir para que surja la certidumbre absoluta de que realmente no se está vi- viendo. En Quintín Lame no hay que buscar la cartilla de ideas que guía a los falsos apóstoles: él es lo intuitivo, lo instintivo, lo que está más allá de las cartillas y de los cartilleros. En este sentido, Quintín Lame es la fuerza y la tragedia de su raza con acción y con palabra.

Y era un corpulento e iracundo anunciador. Sus prego- nes los gritó en las curvas profundas de los caminos, al pie de los más bravos peñascos. ¡Cómo retumbaba de limpia y

terrible su voz de profeta impulsivo! Apenas unos veinte indios siguen al bárbaro anunciador y lo miran espantados, como se mira a una fiera amarrada a su alarido. Y en el co- razón de veinte aborígenes asustados, el sembrador había enterrado la semilla: ya le pertenecían, como a la raíz la poma y la rama. Y toda palabra suya tendría el extraordina- rio don de clavarse vertical en el corazón como una raíz. Y a su lado estaría siempre Pedro Yajimbo, señor de Vitoncó: cetrino, ágil, cruel y esbelto como una pantera. Y Pío Collo y los Cuetiaz, y hasta las indias viejas dejaban la puchicanga (huso, rueca) de manos resignadas para empuñar la astilla de chonta que batían y clavaban como una lanza.

Miradlo ahora, capitán de su pequeña tropa. Se ha de- jado crecer una melena de bárbaro y lleva en la mano un

machete que pica chorros de luz y de sangre en los costados de los blancos. Asalto de Belalcázar, asalto de Inzá, asalto de Pitayó: Quintín Lame se ha vuelto el terror de la encrucija- da y la guerrilla. Lo tienen acosado y él huye y nuevamente se levanta. Salta y se apaga y nuevamente aparece, como las corrientes de agua en la maraña de la selva. Te están ca- zando, Quintín, en la selva enmarañada, y te les vas de las manos como el agua en la maraña. Pero te prenderán. Casi que te tienen prendido. ¿Acaso es poco rebelarse contra un orden de cosas, justas o injustas? Pero, en todo caso, un viejo orden de cosas. El mundo no es ni redondo, ni basto, ni siquiera pesado: es cada día un orden de cosas.

Ya te tienen prendido. Realmente que no te prendió este ni aquel; te prendió un orden de cosas, el mundo de ese día.

V

Con una soga al cuello lo llevaron a Popayán. Recuerdo haberlo visto pasar; para los chiquillos, para las mujeres y para los avaros de su tierra, tal como si llevasen atado un monstruo que se pudiese soltar. ¡Qué terror cundió en la heroica ciudad durante todos aquellos días de Quintín Lame! Se decían las cosas más horrendas: que incendiaba y asesinaba, que devoraba niños y violentaba doncellas. Se vivía como si a las puertas de la ciudad estuviesen golpean- do la peste y el pavor. Cuántos miedos ridículos podría yo relatar aquí; pero es mejor olvidarse de que hay hombres que realmente no son hombres; y yo los veía en mi casa, cuando mi padre era gobernador del Cauca, acosándolo, persiguiéndolo, suplicándole, traicionándolo... todo por- que no quería pasearles y entregarles la cabeza degollada de Quintín. Qué sencillo hubiera sido fulminarlo oficial- mente y de soslayo, en cualquier recodo de un camino. Después se habría dicho en un mensaje compungido: «... Quintín Lame atacó a los gendarmes del Gobierno y estos, en defensa de las instituciones y en legítima de- fensa, se vieron obligados a disparar...». Ah, nombres de hombres que yo me callo; nombres sin hombre, nada más.

Con una soga al cuello lo llevaron al tribunal. Asona- da, sedición, incendio, asesinato, asalto, robo: por todos los delitos del Código lo llamaron a responder. Y él se defendió. ¡Qué extraordinario hombre es el Quintín Lame ante los tribunales! Miradlo cómo usa sus mismas armas y cómo los reduce, cómo se les escapa de las manos y cómo los fustiga. Altos los puños y airada y revuelta la salvaje melena, a veces solloza como un niño tierno y a

veces tiene gestos y alaridos de fiera arponeada. Los ha confundido. La candela que inflamaba en tempestad su pecho de guerrero y precursor, ese día, ante los jurados, se hizo lucidez: palabra transparente y afilada como la punta de un diamante. Sin duda, este fue el Quintín más grande: el hombre iluminado por Dios y por su raza.

¿Qué perseguía? ¿Qué lo mantenía en ese temblor y en ese alto vuelo de flecha disparada? Quintín Lame quería lo que es suyo: su tierra, la de todos aquellos que siempre la han labrado y nunca la han ganado; así suya, por el dere- cho que da el vivir y morir en ella, el brazo perpetuamente agarrado al azadón que la punza y la hace jadear, y la quiere y la cuida y la espera, así como se hace jadear y se fecunda y profundamente se quiere el vientre de una amada.

Más de quince años que los collados caucanos no oyen ninguna de tus palabras impulsivas, guerrillero y vencido Quintín Lame. Levantamiento de Tierradentro, asona- das de Belalcázar y Malvazá, pregones de Inzá y Calibío, jurados de Popayán, arengas en el mismo Parlamento de Colombia... sobre tu vida cayó un silencio de sombras, como si jamás hubieses aparecido con solitario ímpetu de centella. Los cuchillos y los indios se escondieron en las montañas; quedaste, apenas, en un nombre descomunal para dormir a los niños.

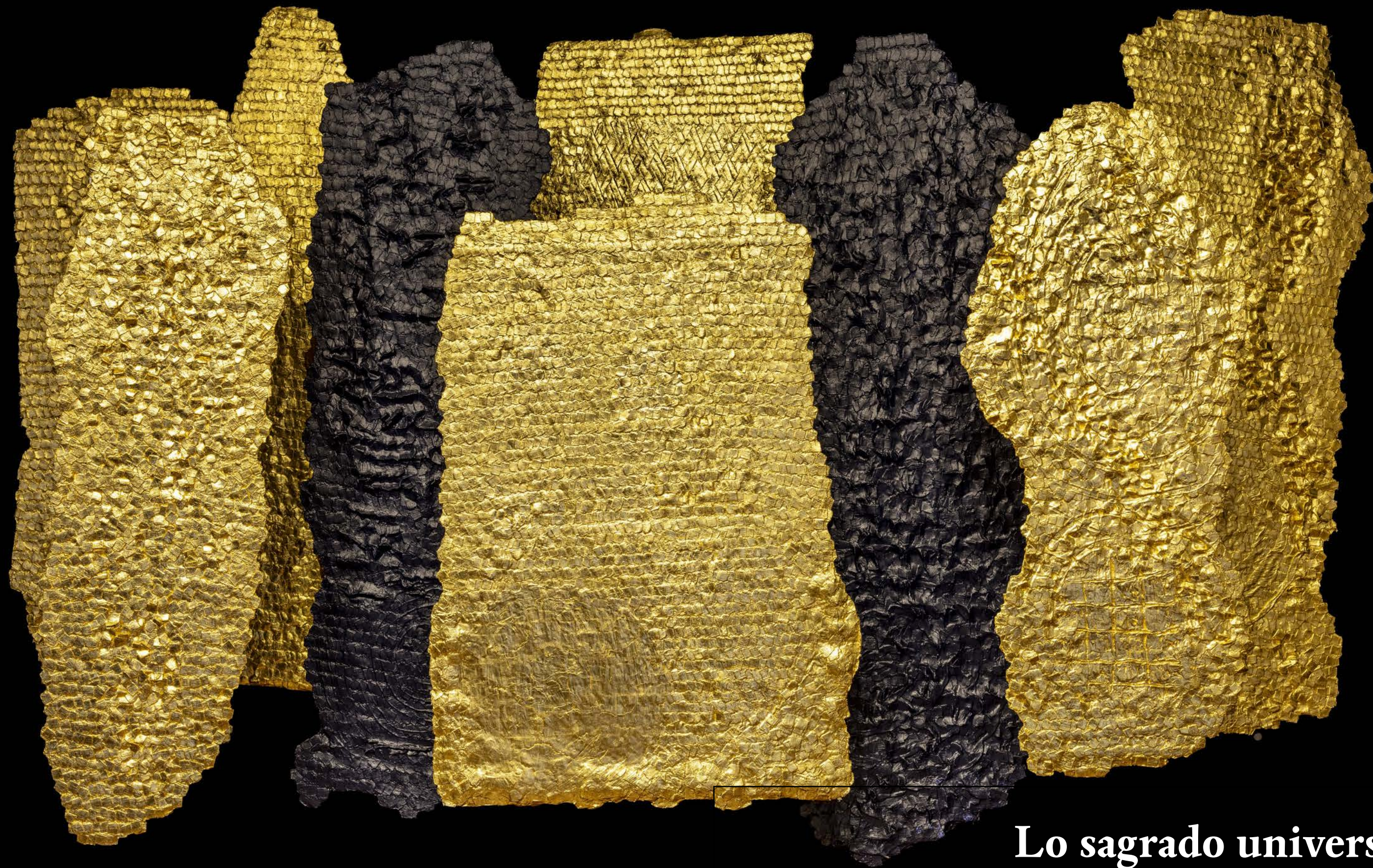
Tu travesía en la historia colombiana, sobre las tie- rras del Cauca, fue movida y reluciente como una bara- ja y como una baraja se desplomó. Fue nada y fue todo, porque te habías clavado vertical como una raíz. Cuando no estabas afuera, agitándote en el tallo de tus esbeltas palabras, estabas perforando, yéndote, como a una tierra buena, al caliente corazón nacional.

Y ahora significas anchamente, definitivamente, lo que entonces te prendió: el orden de cosas de este nuestro tiempo.

Y sigues solitario y desgarrado, allá en un pueblo os- curo del Huila; y tus pregones en las colinas del Cauca, sobre tu tierra y tu raza, rasgaron los ámbitos como una campana y, como una campana, siguen despertando y anunciando. ■

JAIME PAREDES

(Popayán, 1911-1985). Dirigió el suplemento Lecturas Domi- nicales de *El Tiempo* y fue uno de los pioneros del fotolibro en Colombia. Entre sus libros se destacan *Colombia, historia y es- tampas* (junto con Nereo López) y *Aire puro* (junto con Hernán Díaz).





Sobre la posibilidad de reencantar el mundo

POR REDACCIÓN DE GACETA

Entre el 4 y el 8 de junio de 2026, el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes celebró en Bogotá el festival Lo Sagrado Universal, un encuentro de artistas e investigadores de distintas tradiciones que, a través del cuerpo, el sonido, el espacio y ciertas formas de la acción compartida, exploró los vínculos del ser humano con aquello que lo desborda y, al mismo tiempo, lo congrega. Este dossier nace de esa experiencia, pero también de la pregunta que la sostiene: si, como pensó Max Weber, la modernidad desencantó el mundo, ¿qué significa que lo sagrado vuelva hoy a reclamar un lugar entre nosotros? ¿Se trata de un regreso, de una metamorfosis o de la persistencia —más secreta, más dispersa, pero no menos activa— de algo que, en realidad, nunca terminó de irse del todo?

Hay una frase de Max Weber que suele citarse a medias, con lo cual se la traiciona. En la conferencia que pronunció en Múnich en 1917 y que conocemos como «La ciencia como vocación», Weber afirmó que «el destino de nuestra época, con su característica racionalización e intelectualización y, sobre todo, el desencantamiento del mundo, ha llevado a que precisamente los valores últimos y más sublimes se hayan retirado de la vida pública». La parte que se recuerda es el desencantamiento; la que se olvida es que esos valores no desaparecieron sino que *se retiraron*. Weber no decía que lo sagrado hubiera muerto sino que había emigrado: de la vida pública a la vida íntima, del templo al cuarto propio, de la liturgia colectiva a la experiencia individual. Era un diagnóstico sobre la redistribución de lo sagrado, no sobre su extinción.

Esa sutileza importa porque cambia radicalmente la pregunta. No se trata de saber si lo sagrado sobrevivió —sobrevivió, como Weber sabía— sino de entender en qué forma

sobrevivió y si esa forma puede llamarse todavía encantamiento o si es apenas su sombra.

...

Weber tomó el término *Entzauberung* —desencantamiento, literalmente desmagificación— de Friedrich Schiller, quien lo había usado para lamentar que la ciencia moderna hubiera despojado a la naturaleza de sus dioses. Donde antes había ninfas en los ríos y voluntad divina en los rayos, ahora había hidrología y electricidad. El mundo se había vuelto explicable, y lo explicable, por definición, no es mágico. Este proceso, para Weber, no era accidental ni reversible: era la consecuencia lógica de la racionalización que él identificaba como el dínamo de la modernidad occidental. La burocracia, el capitalismo, la ciencia, el Estado de derecho: todas estas instituciones funcionaban mediante la sustitución de la autoridad carismática y tradicional por la autoridad legal-racional. Y esa sustitución tenía un costo: el vaciamiento de significado.

Páginas 124-125:
Estelas, instalación (2023).
Olga de Amaral.

Página opuesta:
Poeta muerto 10: homenaje José A. Silva (1996).
Bronce de Jim Amaral.

Lo que Weber no podía anticipar del todo —aunque sus últimas páginas lo insinúan con una melancolía que roza la profético— es que ese vacío sería llenado. No por el regreso de las viejas religiones sino por una proliferación de sucedáneos que adoptaron la estructura emocional de lo sagrado sin su contenido teológico. El siglo xx fue, entre otras cosas, la historia de esos sucedáneos: los grandes movimientos políticos totalitarios, con sus ritos de iniciación y sus mártires y sus textos sagrados; el culto a la nación y a la raza, con su promesa de pertenencia absoluta; y más tarde, en versión más suave y más mercantilizada, el consumo como forma de salvación, la celebridad como sustituto del santo, la marca como tótem.

Durkheim había señalado el mecanismo antes que Weber: lo sagrado no es una cualidad intrínseca de los objetos sino una proyección de la energía colectiva sobre ellos. Cualquier cosa puede volverse sagrada si una comunidad decide rodearla de reverencia y tabú. Esta intuición explica fenómenos que de otro modo resultan desconcertantes: ¿por qué la camiseta de un futbolista famoso se subasta por sumas que habrían financiado una catedral medieval? ¿Por qué la muerte de una figura popular produce duelos masivos que imitan punto por punto la estructura del duelo religioso? ¿Por qué la visita a ciertos lugares —Graceland, el estadio de Wembley, el Apple Store de la Quinta Avenida en Nueva York— adopta la fenomenología de la peregrinación? Porque lo sagrado no desapareció: cambió de soporte.

■ ■ ■

Planteada así, la pregunta por el reencantamiento del mundo parece mal formulada. Si lo sagrado nunca desapareció sino que simplemente migró a nuevos objetos, ¿qué significaría reencantar? ¿Recuperar las formas antiguas, las instituciones religiosas, los ritos colectivos? ¿O reconocer que el encantamiento opera ya, pero de maneras que no identificamos como tales porque no corresponden a las formas que hemos aprendido a reconocer?

Hay al menos tres respuestas posibles a esta pregunta, y ninguna de ellas es completamente satisfactoria.

La primera —que podríamos llamar la respuesta restauracionista— sostiene que el desencantamiento es un mal real y que su remedio es el retorno a las tradiciones religiosas. Esta posición tiene defensores serios, desde T. S. Eliot hasta Charles Taylor, cuya monumental *A Secular Age* (2007) argumenta que la secularización no fue tanto una liberación como una pérdida: que algo genuinamente valioso se perdió cuando el horizonte de la inmanencia reemplazó al horizonte de la trascendencia. No es una posición despreciable. El siglo xx demostró con suficiente brutalidad que los sucedáneos laicos de lo sagrado pueden ser mucho más destructivos que las religiones que pretendieron reemplazar. Los estados totalitarios del siglo pasado no fueron menos religiosos que la Inquisición: fueron, en todo caso, más eficientes.

La segunda respuesta —la respuesta inmanentista— acepta el diagnóstico de Weber pero rechaza su valoración. El desencantamiento no es una pérdida sino una maduración: la humanidad aprendió a vivir sin muletas metafísicas y eso, lejos de empobrecer la experiencia, la enriqueció. Esta es la posición de buena parte de la tradición ilustrada, desde Kant hasta los humanistas seculares contemporáneos. El problema es que esta respuesta no explica satisfactoriamente por qué la experiencia estética, el amor, el duelo o el contacto con la naturaleza siguen produciendo en seres perfectamente ilustrados algo que Rudolf Otto llamó *numinoso*: esa mezcla de atracción y terror ante algo que excede la comprensión racional. La experiencia del misterio no desaparece porque decidamos llamarla de otra manera.

La tercera respuesta —quizás la más honesta— reconoce que el reencantamiento del mundo no es un proyecto sino un hecho consumado que no hemos sabido leer. Lo sagrado no regresó porque nunca se fue del todo; simplemente aprendió a habitar formas que el vocabulario de la secularización no sabía nombrar. Y aquí es donde la pregunta se vuelve genuinamente interesante: ¿cuáles son

esas formas contemporáneas de lo sagrado? ¿Qué nos dice sobre nosotros el hecho de que ciertas músicas, ciertos paisajes, ciertos momentos de comunión colectiva —un concierto, un partido decisivo, una marcha multitudinaria—, produzcan experiencias que no podemos describir sino con el vocabulario de la religión?

■ ■ ■

Cabe pensar en Arvo Pärt. El compositor estonio, que cumplió noventa años en 2025, es el más interpretado del mundo desde hace más de una década, superando por amplios márgenes a cualquier otro compositor vivo. Su música —austera, lenta, construida sobre estructuras medievales— es escuchada en hospitales, en salas de concierto, en auriculares de personas que no tienen ninguna relación con la fe ortodoxa que la inspira. Se toca en los últimos momentos de los moribundos. Produce en oyentes completamente seculares algo que el propio Peter Bouteneff, su estudioso más riguroso, describió como una experiencia que «no requiere ni piedad ni fe explícita». ¿Qué es eso sino encantamiento? ¿Qué nombre darle si no?

O cabe pensar en el activismo ambiental contemporáneo, con su panteón de mártires, sus textos fundacionales, sus rituales de renovación del compromiso y su sentido de urgencia escatológica. Los movimientos en defensa del planeta han adoptado, con frecuencia involuntariamente, la estructura emocional y retórica de las religiones de salvación: hay un mundo que está siendo destruido, hay culpables y hay inocentes, hay una redención posible que exige sacrificio y conversión. No es casualidad que los críticos más severos del ecologismo lo acusen de ser una nueva religión: en algún sentido, lo es. Pero eso no lo invalida; al contrario, sugiere que la gramática de lo sagrado es más persistente y más necesaria de lo que el vocabulario secular quiere admitir.

O cabe pensar, más cerca de casa, en la manera en que ciertas experiencias colectivas —una movilización política, un momento de comunidad inesperada entre extraños, el instante en que una sala de concierto entera contiene la respiración antes del último acorde— producen lo que Durkheim llamó *effervescence collective*: esa sensación de disolución momentánea del yo individual en algo mayor. Weber la llamó carisma cuando se concentraba en una persona; Durkheim la llamó lo sagrado cuando se distribuía en una comunidad. Los nombres cambian; el fenómeno persiste.

■ ■ ■

¿Es posible, entonces, reencantar el mundo? La pregunta asume que el desencantamiento es un estado estable, una condición que se instala y permanece. Pero quizás el desencantamiento no es una condición sino una tensión: la pugna permanente entre la tendencia racionalizadora de las instituciones modernas y la tendencia igualmente persistente de la experiencia humana a exceder esas instituciones, a buscar significado más allá de lo calculable, a producir momentos de trascendencia en los lugares más inesperados.

Si eso es así, el reencantamiento no es un proyecto sino una descripción de algo que ya ocurre, continuamente y por todas partes, con independencia de que lo nombremos o no. Los dioses que Weber anunció como fugitivos no se fueron muy lejos. Siguen ahí, mudados de ropa, hablando otras lenguas, habitando formas que el siglo xix no reconocería pero que el corazón humano identifica sin dificultad. La música de una campana, el silencio antes de la tormenta, la cara de alguien que amamos: todo eso sigue siendo, para quien sabe verlo, materia de encantamiento.

En las páginas que siguen, siete autores invitados por *Gaceta* exploran ese misterio. ■

El cuerpo como templo, la danza como rito

POR YANNAI KADAMANI FONRODONA



El 22 de abril, el Teatro Colón abrió sus puertas a Thikra: Night of Remembering, la pieza con la que el coreógrafo británico-bangladesí Akram Khan inauguró el Festival Lo Sagrado Universal. No fue un simple golpe de programación: elegir esa obra, y presentarla en la sala más venerable del país, fue apostar por una puerta de entrada a territorios que el arte contemporáneo raramente frecuenta —los de la espiritualidad, la trascendencia y lo sagrado como categorías vivas, no como vestigios del pasado. En este ensayo, la ministra de las Culturas, los Artes y los Saberes se interroga sobre lo que una obra así —y solo una obra así— es capaz de desatar.

Hay una escena que Akram Khan no olvida. Estaba en casa de Um Firas, líder de una de las tribus nabateas de AlUla, en el noroeste de Arabia Saudí, cuando la anciana se levantó y comenzó a bailar. La artista Manal AlDowayan, que lo acompañaba, se acercó a él y le susurró: «Nunca ha hecho esto antes, y nunca volverá a hacerlo. Lo hace porque se siente cómoda contigo». Khan guarda ese instante como se atesora una reliquia. No porque sea anecdótico, sino porque condensa todo lo que le importa: el gesto que sucede una sola vez, el cuerpo que se entrega sin cálculo, el momento en que la danza deja de ser arte y se convierte en algo más antiguo y más necesario. En rito.

Thikra: Night of Remembering, su más reciente producción —y la última que realizará con la compañía que lleva su nombre, antes de disolverla tras veinticinco años de trabajo—, nació de ese viaje a AlUla. Nació también de un encuentro previo con AlDowayan, cuya instalación *Now You See Me, Now You Don't* —una serie de trampolines circulares desperdigados por el desierto saudí— convirtió a los adultos en niños que saltaban sin propósito, sin eficiencia, sin producto. «Pensé: esta mujer debe estar literalmente loca», recuerda Khan. «Tengo que conocerla». En ese impulso hacia la excentricidad, hacia lo que no obedece a ninguna lógica de mercado, se reconoció a sí mismo.

Thikra: Night of Remembering, Akram Khan Company, Teatro Colón, 22 de abril de 2026.

AlDowayan se convirtió así en colaboradora clave de *Thikra*, ayudando a dar forma a una escenografía que Khan describe como una estructura a modo de montaña o cueva, y a una historia inspirada en la historia cultural de AlUla. La pieza se estrenó en enero de 2025 al aire libre, en el paisaje árido que la inspiró. El público era conducido de noche por el desierto, envuelto en mantas, servido con té, rodeado de incienso, mientras el elenco —integrado exclusivamente por mujeres— llegaba en una procesión de quince minutos antes de comenzar. No era exactamente un espectáculo. Era, en el sentido más preciso que Rudolf Otto daría al término, un *mysterium tremendum*: algo que sobrecoge y fascina al mismo tiempo, que coloca al espectador ante una dimensión radicalmente distinta de la cotidiana. Era lo sagrado manifestándose en el desierto.

Que Khan haya elegido ese territorio —literal y simbólicamente— para su obra final no es accidental. Toda su trayectoria puede leerse como una larga meditación sobre lo que se pierde cuando una cultura olvida sus rituales, y sobre lo que permanece en el cuerpo cuando la memoria oral ya no tiene a quién transmitirse. Formado desde niño en el kathak —la danza clásica del norte de la India, con su vocabulario de gestos codificados durante siglos para narrar las historias de los dioses—, Khan creció en el interior de una tradición que no distingue entre danza y devoción, entre movimiento y rezo. El kathak no es una técnica: es una forma de conocimiento encarnado, de esas que, como señalaba Eliade, «están saturadas de ser». Pero la formación de Khan no terminó ahí: con catorce años fue elegido para interpretar el papel de Hanuman en una producción del *Mahabharata* dirigida por Peter Brook, experiencia que lo catapultó a los escenarios internacionales y le reveló, en plena adolescencia, que la tradición y la contemporaneidad no eran territorios excluyentes sino vasos comunicantes.

Su madre, dice Khan, fue su primera maestra en algo más esencial aún que la danza. Le contaba los mitos —Adán y Eva, la historia de Jesús, la del héroe épico Bhishma del *Maha-*

bharata— siempre desde la perspectiva de las mujeres: Eva, María Magdalena, Amba. «Vas a recibir la perspectiva masculina de todas formas», le explicó ella años después, cuando Khan le preguntó por qué. «Para tener humanidad y empatía, necesitas escuchar el otro lado». Esa lección materna —que el conocimiento verdadero requiere la voz que el poder ha silenciado— atraviesa toda su obra y encuentra en *Thikra* su expresión más concentrada. No es casualidad que la mayoría de los protagonistas y antagonistas de su carrera hayan sido mujeres: en *Until the Lions* (2016), una adaptación parcial de la reinterpretación poética del *Mahabharata* escrita por Karthika Nair, puso en el centro las perspectivas de los personajes femeninos marginados del épico sánscrito; en su reimaginación poscolonial de *El libro de la selva* (2022), exploró temas de migración y cambio climático a través de figuras que el canon imperial había invisibilizado. En *Thikra*, el escenario pertenece enteramente a las mujeres: antes que como gesto político, insiste Khan, como consecuencia natural de lo que encontró en AlUla.

La pieza gira en torno a un ritual nabateo en que un grupo de mujeres invoca el espíritu de una antepasada —una princesa— para traerla de vuelta al mundo de los vivos. Una de las danzantes se convierte en el recipiente de ese espíritu: lo habita brevemente con su cuerpo y luego regresa a sí misma. No es un sacrificio, sino algo más sutil y más perturbador: una cesión temporal del yo, una apertura del cuerpo a algo que lo excede. Es exactamente lo que Bataille describía al decir que lo sagrado es el instante en que el individuo rompe su caparazón y se abisma en un sentimiento de continuidad con el mundo. Y es también lo que Byung-Chul Han llora cuando habla de la desaparición de los rituales: la pérdida de ese tiempo compartido en que los cuerpos, juntos, trascienden su aislamiento y reconocen en el gesto colectivo algo que ninguno podría alcanzar en soledad.

Khan es perfectamente consciente de que ese tipo de experiencia es cada vez más difícil de producir. El mundo contemporáneo, dice, está construido sobre la inmediatez y la

eficiencia: todo debe suceder rápido, todo debe ser visible, todo debe poder comprarse. «Cada vez más, nos saltamos el proceso», dice. «Y eso es precisamente lo que me interesa: el proceso mismo». La danza resiste esa lógica de manera estructural —no se puede colgar en una pared, no se puede almacenar, no se puede reproducir sin que algo esencial se pierda— y por eso ocupa un lugar marginal en el ecosistema del arte contemporáneo, dominado por el objeto y el concepto. Hay en eso, para Khan, una forma de colonialismo: la misma lógica occidental que históricamente jerarquizó la idea por encima de la experiencia, el texto por encima del cuerpo, la razón por encima del rito, es la que hoy convierte a los festivales de danza en escaparates de arte conceptual donde lo que se danza importa menos que lo que se piensa sobre el baile. «Todo el mundo puede tener una idea inteligente», dice. «Lo que importa es cómo usas tu oficio para convertir esa idea en una experiencia».

«Tu cuerpo es el templo más importante que tendrás en tu vida», afirma Khan. «El cuerpo debería haber sido siempre el género superior». Hay en esa frase una rabia contenida, pero también una certeza que no pide permiso, y que conecta directamente con la visión que subyace a toda su obra: la de una humanidad que ha ido perdiendo el contacto con su propio sustrato físico y espiritual en la misma medida en que ha ganado eficiencia tecnológica. Él menciona, con una mezcla de ironía y admiración, que los principios de la mecánica cuántica —el multiverso, el entrelazamiento— no son en realidad descubrimientos de la modernidad occidental sino verdades que la mitología hindú conocía desde hace milenios y expresaba a través del color, la música y el relato. «La única diferencia», dice, «es que nosotros lo hacemos a través de la narración, no de los datos».

Trabajar con bailarinas especializadas en bharatanatyam —otra forma de danza clásica



india, enraizada en la mitología hindú y en la idea de que los dioses habitan los cuerpos de quienes danzan— fue una elección deliberada para *Thikra*. A diferencia de los bailarines contemporáneos, formados en una cultura de la visibilidad y la demostración, las intérpretes del bharatanatyam entienden la idea de lo intangible: de sentir algo sin necesidad de mostrarlo, de creer en presencias que no son físicamente visibles pero que se vuelven reales a través del gesto. «Si no se ve, ¿existe?», pregunta Khan, y la pregunta no es retórica: es el núcleo del problema. Una civilización que solo reconoce lo que puede ser medido, fotografiado y monetizado ha perdido la capacidad de habitar esa dimensión. Ha perdido, en términos de Eliade, el acceso a lo sagrado.

Cuando cierre su compañía, Khan no cerrará nada esencial: solo una forma de hacer para buscar otras. Una de las muchas preguntas que plantea *Thikra* —¿qué elegimos llevar con nosotros y qué debemos dejar reposar?— es la misma que él se hace a sí mismo al borde de esta transición. Lo que sin duda llevará es esa certeza, forjada a lo largo de veinticinco años de escenarios, desiertos y conversaciones con ancianas que bailan una sola vez ante un extraño: que hay algo en el cuerpo humano que ninguna eficiencia puede sustituir, algo que solo sucede cuando los cuerpos se reúnen en el tiempo compartido del ritual, cuando la danza deja de ser espectáculo y recupera su función más antigua. La de convocar lo que no se ve. La de hacer presente lo sagrado. ■

YANNAI KADAMANI FONRODONA

(Bogotá, 1993). Es maestra en Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y magíster en Formación Dancística de la Universidad Nacional de Costa Rica. Desde febrero de 2025 es ministra de las Culturas, las Artes y los Saberes.

Consolaciones: Arvo Pärt

POR ALEX ROSS

Traducción de Gaceta

Arvo Pärt es el compositor clásico más escuchado del mundo desde hace ya varias décadas, pero su música trasciende las salas de concierto: suena en hospitales, en auriculares, en los últimos momentos de los moribundos. Alex Ross fue a Copenhague a preguntarle cómo es posible que una música tan austera produzca algo que no sabemos nombrar de otra manera que con el vocabulario de lo sagrado.

Hace unos años, un hombre que se enfrentaba a un diagnóstico de cáncer terminal pidió a un amigo que le regalara algunos discos compactos para tener un poco de música que le ayudara a pasar las noches. Entre las grabaciones que el amigo le envió estaba *Tabula Rasa*, del sello ECM, que contenía tres obras del compositor estonio Arvo Pärt. Uno o dos días después, el hombre llamó para agradecer a su amigo los discos y, especialmente, el de Pärt. En las últimas semanas de su vida, no escuchó prácticamente nada más.

Varias personas me han contado esencialmente esta misma historia sobre la música serena y triste de Pärt: cómo se convirtió, para ellos o para otros, en un vehículo de consuelo. Una o dos anécdotas de este tipo parecen sentimentales; una serie de ellas empieza a sugerir un fenómeno ligeramente sobrenatural. Patrick Giles, en un artículo para *Salon*, informó que cuando trabajaba como voluntario para una organización de lucha contra el SIDA en los años ochenta, ponía *Tabula Rasa* a quienes se enfrentaban al embate final de la enfermedad, y ellos desarrollaban un apego

peculiar, casi desesperado, por ella. Una vez, mientras Giles estaba fuera, la madre de uno de los moribundos llamó con una consulta ansiosa. «No para de pedir “música de ángeles”», dijo ella. «¿Qué demonios es eso?». La música en cuestión era el segundo movimiento de *Tabula Rasa*, en el que un arpeggio susurrante en un piano preparado desemboca en glaciales acordes de Re menor.

Según la evidencia poco sentimental de las ventas de discos, la música de Pärt llega mucho más allá de la conspiración de conocedores que sostiene a la mayoría de la música clásica nueva. Es un compositor que habla en tonos inquietantemente claros y familiares, pero que no duplica la música del pasado. Ha puesto el dedo en algo que es casi imposible de expresar con palabras: algo relacionado con el poder de la música para anular las rigideces del espacio y el tiempo. Uno tras otro, sus acordes silencian el ruido del yo, vinculando la mente a un presente eterno. Por esta razón, las anécdotas de las experiencias de los oyentes, ya sean extremas o mundanas, pueden dar mejor cuenta de la música que cualquier análisis de su funcionamiento interno. Para mí,

Página opuesta:
Arvo Pärt



© KAUPU KIKKAS / ARVO PÄRT CENTER

Tabula Rasa siempre será una tarde nevada de Nueva Inglaterra en 1989, durante la cual no hubo nada en el mundo excepto esta música y aquella nieve.

■ ■ ■

A principios de noviembre, un festival llamado *Music Around* presentó veintidós de las obras de Pärt en varias ciudades escandinavas. El compositor viajó desde su casa en Berlín para observar el evento, instalándose en un hotel de Copenhague. Hablé con él allí, en una mezcla de inglés y alemán, en el restaurante del hotel.

Pärt es un hombre demacrado, de rostro pálido y amable, con unos ojos de una fuerza melancólica. Su calva se compensa con una barba de rizos apretados de unos pocos centímetros de longitud. Se le ha descrito como «monacal» con tanta frecuencia que un musicólogo alemán ha emprendido una deconstrucción del término, pero la palabra sigue viniendo a la mente sin quererlo: podría posar para un icono de San Juan Crisóstomo o de cualquier otro santo literario. Sin embargo, cuando sus grandes ojos se clavan en ti, se vuelve más mundano y formidable; su mirada parece preguntar: «¿Hablas en serio?». A veces es inesperadamente travieso, incluso bufonesco. Necesita pocas palabras para hacerse entender, utilizando un repertorio de gestos cuasi operísticos y muecas de payaso.

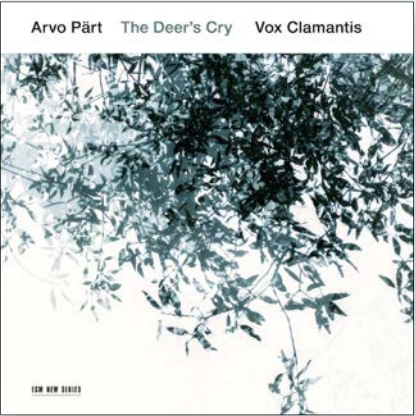
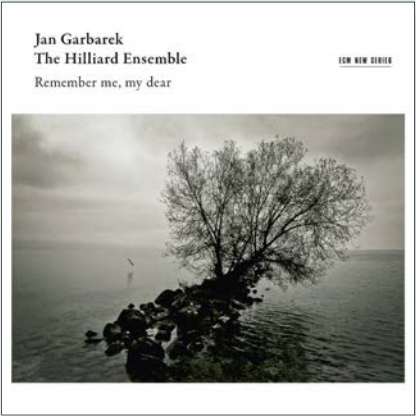
«Mi vida es un río, y yo soy un bote arrasado por la corriente», me dijo. «No puedo relacionarme con mi vida como una historia, como una secuencia de acontecimientos, porque no puedo bajarme del bote para ver dónde estoy. No me veo avanzando ni retrocediendo». Le pregunté si creía en el progreso musical, en la idea de una vanguardia. Sacudió la cabeza con vigor. «No sé qué significa esa palabra, “progreso”, al menos en el ámbito del arte. El progreso en la ciencia ciertamente puede medirse y describirse. Pero hablar de un estilo o de una obra en particular como progresista o regresiva es arbitrario, totalmente engañoso. Me recuerda un poco al cuadro de Brueghel sobre los ciegos guiando

a los ciegos. Un hombre se está cayendo, con su bastón extendido como una lanza o una espada delante de él, y los demás le siguen por detrás. Todos están progresando, y todos se están cayendo. La historia está en la Biblia. ¡A cuántos pintores ha dejado ciegos esa palabra, “progreso”! ¡A cuántos compositores ha dejado sordos! ¡Y arrastraron tras ellos a generaciones!». Se quedó compungido por un momento, como si acabara de ver un horror salido de un cuadro del Bosco.

Pärt nació en 1935, en un pequeño pueblo del campo estonio. Según el estudio de Paul Hillier sobre el compositor, creció tocando un antiguo piano de cola que carecía de registro medio, por lo que hacía música solo en los extremos de los agudos y los graves. Estudió composición en el conservatorio nacional, en Tallin. Se movió con paso firme por todos los estilos que tenía a su alcance, desde el neoclasicismo hasta el realismo socialista y las técnicas de vanguardia occidentales del serialismo y el azar. Incluso incursionó en los *happenings* al estilo de John Cage, participando una vez en un concierto en el que un violín, de algún modo, se incendió.

Finalmente, en 1976, se volvió hacia su interior, descubriendo un lenguaje nuevo y radicalmente simplificado. *Tabula Rasa* fue uno de los primeros productos de este estilo, que acabó llamándose *tintinnabuli*, por la palabra latina para campana. En su forma básica, consiste en el entrelazamiento de dos voces, una de las cuales se mueve por pasos melódicos mientras la otra rota a través de las notas de un acorde mayor o menor. El método tiene algo en común con las primeras piezas minimalistas de Steve Reich, pero la semejanza se explica mejor por el hecho de que ambos compositores bebieron de las mismas fuentes antiguas: los compositores polifónicos de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento.

Las obras *tintinnabuli* también estaban impregnadas de una intensa religiosidad, derivada de la adopción de Pärt de la ortodoxia rusa. Esta veta meditativa contribuyó a su posterior popularidad en los años noventa, cuando los discos de canto gregoriano



aparecieron misteriosamente en las listas de éxitos pop. Pero no hubo nada de moda en la elección estilística de Pärt en la República Socialista Soviética de Estonia. El compositor ya se había consolidado como un inconformista; su obra *Credo* de 1968, en la que un arreglo coral orante del *Preludio en Do mayor* de Bach suena desafiante en medio del caos musical, provocó la censura oficial. A finales de los setenta, cuando Pärt empezó a adquirir fama internacional, descubrió que no se le permitía viajar libremente al extranjero y que sus obras estaban siendo retiradas del mercado. En 1979, en una reunión de la Unión de Compositores de Estonia, Pärt denunció la política oficial luciendo una peluca de pelo largo. Al año siguiente, pudo obtener un visado de salida hacia Israel (su esposa, Nora, es judía). Alfred Schnittke, que había tocado el piano preparado en las primeras interpretaciones occidentales de *Tabula Rasa*, gestionó que los Pärt se quedaran en Viena, y acabaron instalándose en Berlín.

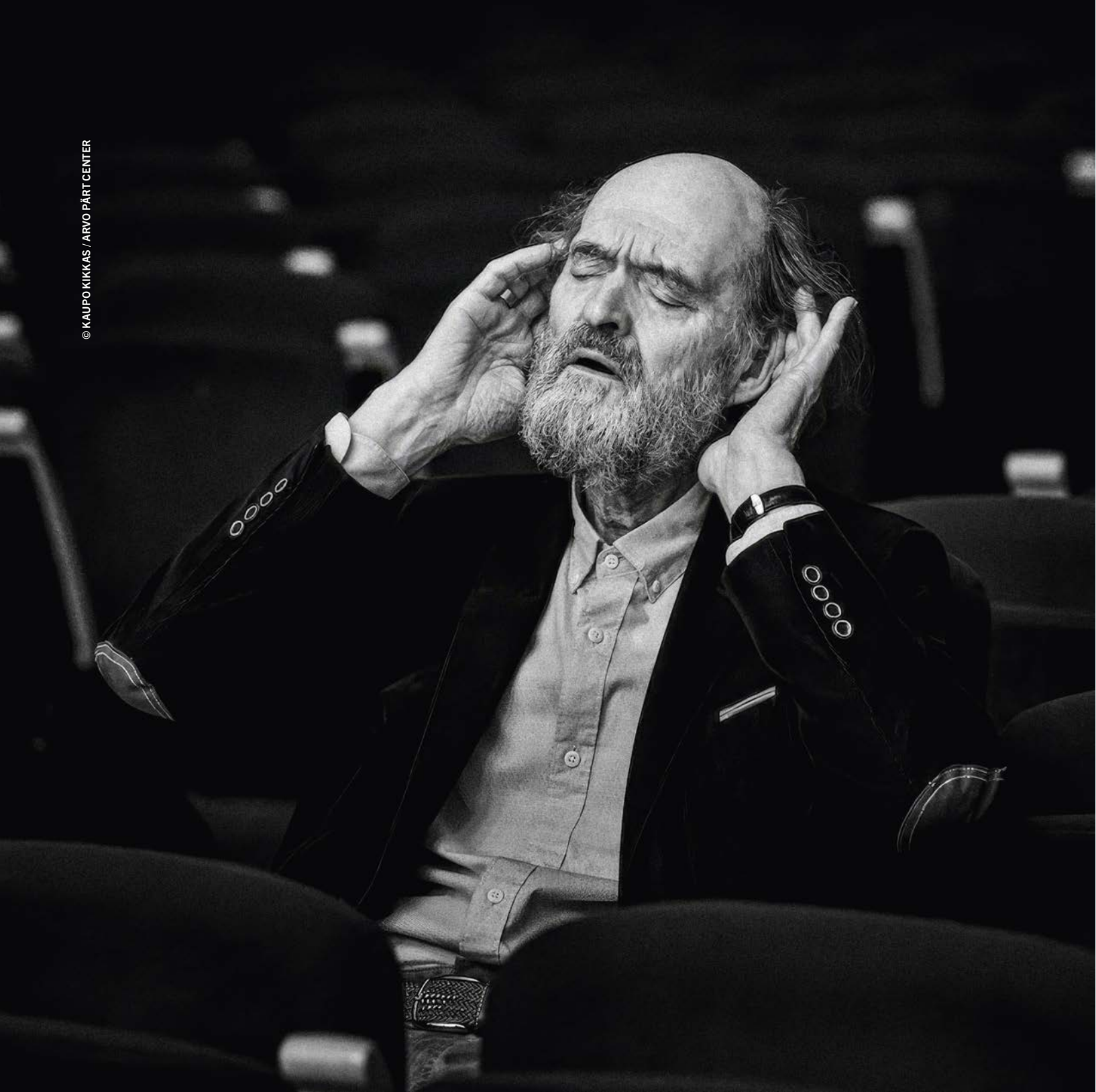
Pärt dijo de sus primeros años «salvajes»: «Escribía música en la que se lanzaban muchas notas sobre la página de esta manera». Hizo un gesto de dispersión con las manos. «Las notas se esparcían como monedas o joyas. No custodiaba esas notas como tesoros. No las sostenía, una tras otra, en mis manos. Ahora, cada nota es decisiva, cada nota es elocuente». Sin embargo, a pesar de su amor por las texturas austeras y repetitivas, no apreciaba la etiqueta de minimalista que se le ha colgado. «Dos compositores, Philip Glass y Steve Reich, cambiaron el mundo en aquella épo-

ca», dijo. «Siento un gran respeto por ellos. Aun así, no soy minimalista. Entiendo que los críticos musicales siempre encontrarán categorías para mis obras y las guardarán en cajones adecuados, pero llamarme “minimalista sagrado” suena un poco ridículo». Puso la mano en forma de cuenco sobre su oreja y escuchó el aire hueco.

■ ■ ■

Mientras Pärt y yo hablábamos, un arreglo para flauta de pan de la banda sonora de *Titanic* sonaba por los altavoces del restaurante. Sonaba una y otra vez, en un bucle infinito. Aunque Pärt pidió a la camarera que bajara el volumen, la música se negaba a desaparecer. La yuxtaposición era irónica, porque a veces se ha acusado a este compositor de escribir música de fondo, un hilo musical (*muzak*) elevado para almas sensibles. Sus obras se han utilizado en bandas sonoras de películas y en otros entornos sospechosos. La falsa asociación con la estética New Age quizá se haya visto favorecida, inadvertidamente, por el exquisito cuidado que pone ECM al grabarlo. Desde mediados de los ochenta, Manfred Eicher, director y productor principal de ECM desde hace mucho tiempo, ha dado a la música de Pärt una atmósfera distintiva, un halo sonoro. Incluso el diseño de los discos, con líneas nítidas y campos monocromáticos, es un bello ejemplo de estilo minimalista.

Sin embargo, las grabaciones solo cuentan la mitad de la historia. Siguen siendo experiencias bidimensionales, mientras que Pärt



está profundamente interesado en la posición de la música en el espacio. Fue realmente impactante escuchar sus obras en las iglesias aireadas y gélidas de Copenhague, donde la música parecía cristalizarse a partir del aire y convertirse en algo orgánico y polivalente. El Coro de Cámara Filarmónico de Estonia, bajo

la dirección de Tõnu Kaljuste, y el Coro de la Radio de Letonia, bajo la de Kaspars Putniņš, dieron a la música una inmediatez enorme: las voces vibraban unas contra otras y luego se elevaban como una sola. La mayoría de los comentaristas han pasado por alto la tensión dramática inherente a la obra de Pärt: el modo

en que un aparente estado de equilibrio se ve socavado por una o dos notas serpentinas, o cómo pequeños cambios armónicos pueden convertirse en choques sísmicos. Cuando, en la obra coral *Beatitudes*, una cadena de modulaciones que pivota intrincadamente recorre veinte de los veinticuatro acordes mayores y menores, el efecto es el de una enorme vista que se abre desde un espacio estrecho. Como ocurre tan a menudo, Pärt ha encontrado la imagen musical precisa para explicar el texto elegido: «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el Reino de los Cielos».

En los últimos años, Pärt ha estirado su lenguaje *tintinnabulista* para dar cabida a un ritmo armónico más libre. Ha musicalizado textos en latín, alemán, inglés, español y eslavo antiguo, recalibrando su lenguaje para adaptarse a las exigencias de cada uno. *Kanon Pokajanen*, una ambientación de ochenta minutos del canon ortodoxo de arrepentimiento, mezcla la crudeza del ritual folclórico con la meticulosidad de la teología. Las obras en inglés, como *Beatitudes* y *Litany*, se hacen eco de las formas elevadas de los himnos anglicanos. *Como cierva sedienta*, una versión en español de los Salmos 42 y 43, tiene una orquestación sorprendentemente vibrante, casi fauvista, y una línea vocal ricamente ornamentada; es casi opulenta. Esta obra reciente aparece en el último disco de Pärt en ECM, *Orient & Occident*, que contiene otros indicios de nuevas direcciones. La pieza que da título al disco, una elegía para cuerdas, evoca la intimidación febril de Benjamin Britten, a quien Pärt venera, al tiempo que forma vínculos inesperados con la escritura de cuerdas india y la cantilación árabe.

El compositor reconoció sus últimas tendencias con una sonrisa de culpabilidad. «Sí», dijo. «Me volví un poco loco, ¿verdad?». Hizo un gesto que sugería a un bailar de flamenco lanzando pelotas de tenis. El Pärt salvaje de los años estonios, que se burlaba de las autoridades y hacía de «loco de Dios», sigue acechando bajo la superficie. La austeridad de su estilo actual puede servir en realidad para mantener a raya al otro «yo»; uno se pregunta cuánta turbulencia yace en lo más profundo de estas capillas

de sonido que rozan la perfección bachiana. A menudo, en la esfera espiritual, la fe se cierne al borde del desorden y la pena.

■ ■ ■

Al final de nuestra charla, le pregunté a Pärt si se sentía solo, tanto como artista religioso en una cultura occidental secular como siendo un compositor clásico en el reino del pop. Hizo una pausa y las flautas de pan llenaron el silencio. «Si la soledad trae amargura e ira», dijo finalmente, «entonces, creo, la soledad es una enfermedad. Los compositores no podemos cavilar, no podemos cultivar la soledad. Schubert, por ejemplo, nunca escuchó sus sinfonías en concierto; no obtuvieron ningún interés de los editores. Pero están llenas de vida. Y sus canciones están más cerca del Cielo que la mayoría de la música escrita para la iglesia. Tenía el talento del amor y el talento de la compasión. Por supuesto que estaba solo, pero su sufrimiento dio un dulce néctar.

No podemos conocer a toda la gente buena del mundo», continuó. «No mucha de la gente buena es compositora. Hace veinte años, mi amigo Valentin Silvestrov, uno de los más grandes compositores de nuestro tiempo, dijo que hoy en día la gran música no se hace en palacios de conciertos. En su lugar, se crea en desvanes, sótanos y garajes. Aquí está usted, con los pies en agua tibia, y las flautas de pan haciendo ruido...».

Se detuvo, frustrado por la incapacidad del inglés o del alemán para dar vida a su imagen. Sacó una pluma de su bolsillo y la puso frente a mí, como si eso fuera a explicarlo todo. «La pluma de Schubert», dijo, «era cincuenta por ciento tinta, cincuenta por ciento lágrimas». ■

ALEX ROSS

(Washington, 1968) es crítico musical de *The New Yorker* desde 1996. Ha publicado *El resto es ruido* (2007), ganador del Premio del Círculo Nacional de Críticos de Libros y finalista del Pulitzer, *Escucha esto* (2010) y *Wagnerismo* (2020). En 2008 recibió la beca MacArthur.



La sombra de lo sagrado

POR ROBERTO PALACIO

Grabados de Eric Ravilious

Dios ha muerto, las utopías se derrumbaron y el amor romántico hace rato dejó de ser eterno. Pero algo de su peso persiste sobre nosotros, como la sombra que proyecta una estatua que ya no está. Un filósofo explora esa extraña condición: la de una época que vive sin creer, pero que todavía siente el frío del vacío que dejaron las cosas sagradas.

Le pregunté hace unos días a Gemini qué era sagrado hoy. Me respondió que en esa fecha se conmemoraba a santa Liduvina, patrona de los patinadores y de los enfermos crónicos. También, puntualizó, se recuerda a san Lamberto de Lyon, un santo del siglo VII del que apenas sabemos algo más que su costumbre de retirarse de una abadía para buscar silencio en otra. Pareciera que incluso la IA se queda, a veces, sin pistas para sus juegos de palabras.

Al replantearle la pregunta, añadió que hoy son sagrados el bienestar, la identidad, la libertad personal, el ecologismo, los datos... la vida. A mí, sin embargo, nada de esto me parece revestido de auténtica sacralidad. Habla más del sentido de lo sagrado la anécdota de san Lamberto de Lyon: retirarse de un retiro nos describe mejor que esas «verdades inquebrantables» que la LLM destiló de toda la red. Estamos ausentes de nuestras propias ausencias en un mundo extrañamente desprovisto de sacralidad.

Extrañamente desprovisto de sacralidad: lo que antaño fue sacro —las promesas del pasado, las verdades que se escribían con mayúscula— ha quedado encapsulado como un conjunto de reliquias pertenecientes a un tiempo que ya ni siquiera podemos revivir en retrospectiva. Dios, el Bien Público, la Gran Historia de Amor o la Disolución de la Desigualdad parecen seguir ahí, pero suspendidos en una obsolescencia insólita. Son presencias en negativo: objetos cuyo sentido original se nos ha extraviado, como piezas de un culto que ya no recordamos cómo se practica. No hay cosas sagradas, pero persiste la idea de lo sagrado, ahora aplicada a las minucias de la vida cotidiana: «llámame por mis pronombres percibidos», «amo más a las estrellas de *k-pop* que a mi madre». Es lo que Alexis de Tocqueville llamó el despotismo democrático: el momento, dentro de los sistemas liberales, en que las minucias se vuelven sagradas y lo verdaderamente sagrado se reduce a minucia que creemos poder imponer a los demás.

Es peculiar nuestra actitud ante las cosas sagradas, personales o colectivas —sean las joyas de la abuela o las ruinas de Pompeya—. Reconocemos su valor; no llegamos al extremo del irrespeto irreverente —nadie quiere ser visto como un profanador de tumbas, ¡cómo circularía ese video en redes!—, pero vivimos bajo el autoengaño de que son «importantísimas» aunque no tengan nada que ver con nosotros. ¿Cuándo se nos ha visto admirando algo más viejo que nosotros mismos? Nada de lo que digamos será realmente nuevo; nada de lo que se dijo cambiará ya nada. Habitamos un mundo inevitable, irrevocable. Cualquier cambio apoyado en el pasado parece una ficción alentada por profesores de filosofía e historia aferrados a la idea de que todo tiempo anterior fue mejor... o eso creemos.

Porque la actitud ante lo que fue sacro es la misma que mostramos frente al conocimiento: joyas que reconocemos como arduas de tallar, pero hacia las cuales jamás hemos sentido verdadera atracción. («A mí nunca me han interesado las alhajas»). La cultura contemporánea, como advertía el filósofo colombiano Rubén Sierra Mejía, corre el riesgo enorme de convertirse en un juego de abalorios.

Así, en medio de nuestro extraño nihilismo y nuestra profanidad, nos cobija aún la sombra de lo sagrado, de lo profundo, de lo significativo. Visitamos catedrales en pantaloneta; la foto de espaldas frente a Machu Picchu, con los dedos en «V», se ha convertido en un comodín de las redes para conseguir pareja; seguimos diciendo que ver un Van Gogh nos cambió la vida antes de que un activista le arrojara sopa de tomate. Nos extasiamos con *El Magnificat* de Bach y, acto seguido, dejamos caer helado sobre las reliquias hirvientes de antiguas civilizaciones. «Las ruinas son nuestro modo de acceso a las profundidades del tiempo: nos conectan con un pasado irrecuperable, con un mundo parcialmente perdido que subsiste en una penumbra incierta», anota Charles Taylor en *A Secular Age*.

Basta un pequeño experimento mental para comprobar que la sombra de lo sagrado —de lo «profundo», de lo que alguna vez

pareció infinito— no ha desaparecido. Imaginemos, por un momento, que Google nos ofreciera las opciones «Búsqueda de calidad» o «Contenido de fondo». ¿Quién elegiría la búsqueda convencional? No añoramos esas Verdades (Dios, el Amor, el Bien Colectivo), ni suspiramos por su retorno; creemos que podemos vivir sin ellas, no somos románticos. Pero seguimos moviéndonos según el vacío que aún proyectan sobre nosotros.

■ ■ ■

En el aforismo 125 de *La gaya ciencia*, al anunciar la muerte de Dios, Nietzsche relata cómo el hombre loco irrumpe en la plaza con la gran noticia... y los aldeanos apenas lo escuchan: «¡Ya lo sabíamos!». Entonces él los increpa con una serie de preguntas que hoy siguen estremeciendo:

¿Quién nos ha dado la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho al desprender la Tierra de su Sol? ¿No caemos sin cesar, sin arriba ni abajo? ¿No sentimos el frío del espacio vacío? ¿No viene la noche, y más noche? (...) ¡Dios ha muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! Lo más sagrado que el mundo poseía se ha desangrado bajo nuestros cuchillos: ¿cómo podremos purificarnos? ¿No tendremos que convertirnos en dioses para ser dignos de este acto?

Lejos de celebrar la muerte de Dios, Nietzsche se inquieta por lo que no podrá reemplazarse. ¿Nos queda algo sagrado? El vacío que describe en sus contemporáneos no es muy distinto del nuestro. Vagamos en el hálito de un espacio vacío y, para muchos de nosotros, esa sensación no es nueva: creemos que siempre hemos estado ahí. La noticia sorprendente no es que Dios haya muerto, sino que alguna vez hubo quienes creyeron.

Taylor, en *A Secular Age*, habla de nuestra «necesidad profundamente sentida»: una ausencia que atraviesa el mundo desencantado de la modernidad. En un mundo desencantado ya no podemos hablar de personas o cosas como si portaran vestigios de realidades que las exceden en antigüedad o jerarquía. Nos

movemos dentro de ese desencanto: sentimos la necesidad de una necesidad. Pero no nos aflige del todo, pues —como tanto de lo que hoy nos duele— se juega en paradojas autorreferenciales: necesitamos esa necesidad, pero tampoco importa que no importe. El nihilismo se ha vuelto un juego refinado.

Es peculiar esta condición nuestra —y aquí siento que apenas logro rozar su superficie—: ese vacío que da forma a nuestras depresiones y a nuestro sentimiento persistente de inadecuación se manifiesta como una ausencia que no se irá sin importar lo que hagamos. Christopher Lasch describió con precisión, hace más de cincuenta años, el discurso del paciente que llegaba a su consulta psiquiátrica, en *La cultura del narcisismo*:

«... vagas e imprecisas insatisfacciones con la vida»; la sensación de que su «existencia amorfa es fútil y sin propósito»; «sentimientos sutiles pero generalizados de vacío y depresión»; «violentas fluctuaciones de autoestima» y «una incapacidad general para relacionarse con los demás».

Vivimos como si la gran historia de amor, las utopías políticas y las antiguas añoranzas místico-religiosas nunca hubieran sido posibles. Somos un mundo hecho de mundos que fracasaron. Nuestra depresión estaba ahí antes de que llegáramos; simplemente vinimos a padecerla. En una cultura del narcisismo, el yo exige atención continua: nada más útil que la reparación perpetua de un ego que nunca termina de curarse.

Nietzsche —y me disculpo por citarlo más de lo que quisiera, pero es ineludible— intentó comprender la forma singular del vacío nihilista de su tiempo. Sabía que era la presencia de una ausencia, un «vacío de luz», como llegó a llamarlo. Su última obra antes del célebre episodio en Turín, cuando abrazó llorando a un caballo maltratado en el invierno de 1889, fue precisamente un intento de pensar la complejidad del nihilismo europeo: un retiro dentro de otro retiro. Allí decía del hombre de su época —un presente que, sospecho, se ha prolongado durante siglo y medio—:

A FIN DE CUENTAS, ¿QUÉ ES LO SAGRADO?

Cuando utilizamos, o escuchamos la palabra sagrado en una conversación ocasional, o incluso detenida, habitualmente continuamos el diálogo sin sentir que hemos tropezado con un vocablo cuyo contenido semántico nos sea problemático. Sobre ese vocablo nos entendemos, o al menos sentimos que nos entendemos, prácticamente del mismo modo en que lo hacemos frente a las palabras usadas en esta frase que estoy acabando de componer: vocablo, prácticamente, componer, etcétera. Aplicado a utensilios, o muebles, a espacios, a imágenes, a vestiduras, a gestos, a ceremonias, a cánticos, a textos, damos de inmediato por supuesto que esos objetos son, además de tales, manifestaciones intensivas de una forma superior de la espiritualidad y que, por lo tanto, imponen un respeto que nos prohíbe entrar en contacto con ellos como si se tratara solo de objetos comunes, y nos indican, por añadidura, que cualquier desatenta irrupción en su soberanía implica un desacato, una violación en la que no se puede incurrir impunemente. A estos objetos los asociamos más o menos inmediatamente con creencias o prácticas religiosas, tanto si se trata de la religión que profesamos —o al menos la que nos es más próxima— como de otras a las cuales, aun sin conocerlas, les reconocemos el estatuto de tales.

Pero también el vocablo sagrado, acaso por extensión, por analogía, o por una suerte de exceso verbal, lo aplicamos a objetos o prácticas que ubicamos fuera del ámbito de las religiones constituidas: así, se puede hablar de la sacralidad de la patria y de los símbolos que la representan, se puede afirmar que la familia es una institución sagrada, o una amistad, un amor, una causa por la que se está dispuesto a dar la vida, un juramento que prohíbe revelar algún secreto y al cual los juramentados se han acogido voluntariamente, etcétera. En todos los casos, a esos objetos que declaramos —o tenemos por— sagrados los consideramos defendidos por prohibiciones cuyo origen generalmente no nos preocupamos por conocer puesto que tendemos a sentir que las prohibiciones que los resguardan están como de suyo inscritas en el objeto, forman parte del orden social y consolidan los valores éticos de la colectividad: por lo tanto, tenemos a estos objetos como inviolables, esto es, de ellos pensamos que en su violación hay una ruptura moral de tal magnitud que obstruye el curso de los intercambios sociales y que con ella el violador ha sembrado una mancha que lo contamina en primer lugar a él mismo.

Así, cuando en una conversación invocamos la sacralidad de algo sin detenernos a cuestionar el sentido de lo que estamos diciendo, la conversación puede proseguir sin que los interlocutores adviertan en esto nada extraño. Pero si a alguno de ellos se le ocurriera preguntar, o preguntarse, qué es lo que le da a tal objeto el carácter de sagrado nos encontraríamos en la situación de San Agustín, encerrado en la paradoja a la que lo ha llevado su curiosidad por conocer qué es eso de lo que hablamos y hablamos mientras dejamos pasar, como si se tratara de una costumbre; el tiempo: si no me lo preguntan, yo sé de qué hablo; pero en cuanto me lo preguntan ya no lo sé. ¿Es sagrada la intimidad de un hogar, de una persona, constituye una profanación, una forma del sacrilegio la tortura de un cuerpo, la corrupción de un niño, la quema de una bandera o algún otro hecho semejante perpetrado fuera del ámbito de lo religioso? Quiero decir: ¿la palabra sagrado circulando en el seno de la sociedad civil debe entenderse como una metáfora elaborada a partir del léxico religioso, o se trata de un término cargado de un sentido propio? Así, la pregunta por la sacralidad otorgada o reconocida a tal o cual objeto, a tal o cual práctica, inevitablemente convertiría a lo sagrado en un tema problemático, y el tema de lo sagrado nos hundiría, entonces, en una prolongada vacilación.

—En «¿Qué es, entonces, lo sagrado?», de Raúl Dorra

Decís: «Somos enteramente reales, ajenos a la fe y a la superstición», y con eso hincháis el pecho... aunque ya ni pecho tenéis. ¿Cómo ibais a creer, pintados con todos los colores del pasado? Sois estampas de lo que alguna vez fue creído, refutaciones ambulantes de la fe misma. Por eso os llamo: indignos de fe.

No es que seamos descreídos: es que somos incapaces de contener una creencia, como quien intenta recoger agua en un cesto. La imposibilidad de creer no es fruto de un escepticismo trabajado ni de una duda ejercitada: es, si se quiere, una falla de la imaginación. Cuando la duda nunca se ha cultivado —cuando se vive siempre en su ausencia, ya sea porque no se ha dudado jamás o porque la falta de creencia es simplemente el medio en que nos movemos— uno puede terminar dogmático... o simplemente impío.

■ ■ ■

Decía Mircea Eliade en 1956 que el ser humano entra en contacto con lo sagrado porque este se manifiesta como una dimensión distinta de lo profano. Lo sagrado era el Gran Otro del mundo y, a la larga, podía convertirse en el todo para el hombre «primitivo». Ante la pura profanidad de lo que nos rodea, no quedaba más que elaborar lo sagrado. En las lenguas arcaicas, la distinción filosófica entre lo sagrado y lo profano, el espejismo y la realidad, el sueño y la vigilia, carecía de sentido: ver como sagrado lo circundante era simplemente la expresión del deseo de «saturarse de ser».

Hoy lo sagrado se nos antoja muy distinto. Es un instante dentro de nuestra profanidad: el momento en que nos retiramos de la reunión para mirar el celular; el silencio casi ritual de pulsar «pagar» en una compra digital. Allí no falta atención: es nuestro pequeño recogimiento, la comunión con ese dios que es el «yo». Nuestros gatos se han vuelto sagrados, esfinges domésticas a las que dirigimos preguntas mudas; nuestras confesiones también lo son —la vez que perdí la virginidad, la simpatía secreta por ciertas ideas radicales— y las ofrecemos con naturalidad, sin que nadie

las solicite. Pasan por conocimiento, por intimidad hecha pública.

Los rituales, dice Byung-Chul Han, son cámaras de resonancia de la comunidad. Pero los momentos sagrados que nos quedan no resuenan: aunque repetidos, no se convierten en rituales. Para que exista lo sagrado debe haber un tiempo compartido, y justamente eso nos falta. Hemos prescindido de la comunidad. Estos instantes de pequeña sacralidad son solo nuestros: no forman parte de un patrón, no nos vinculan; a lo sumo nos conectan. Como en la modernidad líquida descrita por Zygmunt Bauman, fluyen de un momento a otro, de un estanque a otro.

Esta inversión de lo sagrado y lo profano comenzó a gestarse en los años noventa. Los «realities» llevaron la realidad hasta la sala de estar y dimos una dimensión cuasisacra a lo que bastaba con abrir la ventana para observar. La realidad dejó de ser algo susceptible de sacralización para convertirse en un acontecer descolorido, un flujo sin pausa hacia el siguiente clip. Walter Benjamin ya hablaba de la pobreza de la experiencia en la vida contemporánea. Esta realidad de segundo orden en la pantalla se volvió cuasisagrada, pero solo si se nos presentaba sin artificio: no como montaje, no como producción, no como ficción, sino como vida pura. Era la abadía de san Lamberto de Lyon de la que salíamos para entrar, acto seguido, en otra abadía donde lograr una unión más íntima con el «todo».

Lo sagrado ha cedido ante lo profano, reducido a un instante dentro de este. Quizá haya que invertir a Eliade: lo profano se ha convertido en nuestro todo y revela nuestro deseo más profundo, el de desprendernos de la saturación de ser. ■

ROBERTO PALACIO

(Bogotá, 1967). Filósofo y ensayista, dedicó más de dos décadas a la filosofía académica —etología humana y filosofía del lenguaje— en la Universidad de los Andes, antes de convertirse en divulgador filosófico. Colabora con *El Malpensante*, *Los Angeles Review of Books* y *Philosophical Salon*. *La era de la ansiedad* es su quinto libro.





En el templo de Rosalía

POR JORGE CARRIÓN

Ilustraciones de Ana Sophia Ocampo

Rosalía lleva tres discos construyendo una teología propia: la muerte, el amor tóxico, la iluminación. Pero en el más reciente de sus trabajos algo cambió de escala. Jorge Carrión asistió al Lux Tour y volvió con una pregunta que el espectáculo no responde pero sí suscita: ¿cuándo, exactamente, un concierto deja de ser un concierto y se convierte en algo que no sabemos cómo llamar?

El Palau Sant Jordi de Barcelona parece una catedral esta noche. Lo llenan 17.000 personas —entradas agotadas—, entre las que destacan un diez por ciento que viste de blanco. Sobre todo mujeres, aunque también haya algunos hombres muy jóvenes. Vestidos, faldas, blusas y pantalones blancos; velos, tocas, cofias blancas. Es un ritual *cosplay*, puro *fandom*: se visten como su ídola porque creen en ella.

El fenómeno es habitual en esta misma montaña de Montjuic, donde se celebran cada año el Salón del Cómic y el Salón del Manga. El superpoder de Rosalía es la identificación, el espejo. Millones se sintieron *motomamis*; millones son ahora devotas.

...

Cuando Rosalía lanzó su cuarto álbum de estudio, *Lux*, el 7 de noviembre de 2025, ha-

bían pasado tres años desde *Motomami* (2022), que se publicó cuatro años después de *El mal querer* (2018). Entre este —que a mi juicio sigue siendo su obra maestra, su trabajo de graduación en la Escuela Superior de Música de esta ciudad— y su debut, *Los Ángeles* (2017), en cambio, solo transcurrió un año. La explosión de Rosalía, por tanto, se produjo cuando tenía veinticinco años. Destacó como una artista superlativa y mundial a la edad en que Gertrudis Magna tuvo su primera visión mística en el siglo XIII; y santa Margarita María Alacoque, en el siglo XVII, vio a Jesucristo; y murió, en los primeros años del siglo pasado, santa Gemma Galgani, tras una vida de enfermedad y estigmas.

Rosalía lo logró con dos proyectos oscuros. *Los Ángeles* habla sobre la muerte. *El mal querer*, sobre el amor tóxico. Por eso no es de extrañar que *Lux*, pese a tratar el camino de la iluminación en la línea de la polímata medie-

val santa Hildegarda de Bingen y la filósofa francesa del siglo xx Simone Weil, ponga en escena durante el show la pasión, la muerte, la resurrección. Que juegue constantemente con la ascensión, con el descenso, con las escaleras, planos diversos de la existencia. Y que termine con Rosalía cayendo de espaldas en el vacío.

Sin drama real, por supuesto. Después de la caída viene la resurrección gracias al bis, el *bonus track*, el epílogo (que es lo que viene después del logos, del conocimiento). Lux Tour teatraliza con virtuosismo los temas de una investigación sobre la vigencia en el siglo xxi de dilemas antiguos: ¿Qué es más importante: la vida interior o la social? ¿Lo espiritual o lo material? ¿La trascendencia o los placeres inmediatos? No da respuestas, pero nos inquieta con el interrogatorio.

■ ■ ■

«Buscar a Dios y aprender de otros seres humanos», le dice Rosalía a la escritora argentina Mariana Enríquez cuando, respondiendo al Cuestionario Proust, surge la pregunta por la ocupación favorita. Durante su conversación en el pódcast *Spotify Presenta* queda claro, como en el concierto —donde no solo canta, también baila, actúa, conceptualiza y dirige—, que la artista catalana es la mejor alumna de la clase, que su curiosidad es voraz, y que en los últimos años la fe que heredó de su abuela se ha vuelto un reto intelectual, espiritual y creativo.

■ ■ ■

En la portada de *Lux*, Rosalía aparece ataviada de monja, de novia, de loca. Porque la cofia blanca es de novicia, es decir, de novia de Dios; pero en el torso lleva una camiseta también blanca, que en su transparencia muestra los brazos atrapados, como en una camisa de fuerza.

La iconografía se despliega mediante un póster, al interior del vinilo de *Lux*, en forma de cruz cristiana que por un lado muestra las letras de las canciones y, por el otro, un mosai-

co de fotografías de la artista en el transcurso de performances artísticas. Las imágenes de la portada se prolongan en el brazo derecho de la viga transversal, junto con una simbología vegetal. Pero en el resto de la cruz la novicia se metamorfosea en bailarina, Venus de Milo, bella durmiente, desnudez tatuada. Como anticipó en «Saoko» —mariposa, *sex siren*, lluvia de estrellas—: ella se transforma.

En su paleta de colores, que va del blanco al verde pasando por tonos de gris y azul pálidos, y en su simbología, *Lux* regresa a la propuesta visual de *El mal querer*, que nos mostraba en portada a una santa con luz estelar en el pubis, sobrevolada por una paloma blanca. La cruz también está, literalmente, en la portada de la versión *deluxe* de *Motomami*, pero subvertida para convertirse en el signo de sumar, pintado de blanco en un casco negro de motorista, sobre fondo rojo. *Plus*. De nuevo está desnuda. El póster del interior reproduce la misma imagen en gran tamaño con la palabra «Moto»; y, en el reverso, muestra a Rosalía imitando la postura de una cierva y con unos cuernos dibujados (propios de los ciervos machos), con la palabra «Mami».

Hay en la imaginación de la trilogía una idea de paréntesis rojo entre dos discos blanquiazules. El cuerpo cardíaco y el alma translúcida están en tensión. No es extraño que, de todas las formas de vivir la religión, *Lux* se haya decidido por la mística, que es la más extrema y la más sexual (la «gracia del dardo» de santa Teresa de Jesús). Tampoco que ella siga mostrándose desnuda; canta en «Sexo, violencia y llantas»: «Quién pudiera / Vivir entre los dos / Primero amaré el mundo / Y luego amaré a Dios».

■ ■ ■

El póster del vinilo de *Lux* es más que una publicación, es un plano, una maqueta en dos dimensiones del eje central de la representación: en cada concierto, entre el escenario y la orquesta se despliega la cruz basilical que ordena el espacio (y nuestras miradas y los sentidos en que apuntan las cámaras de nuestros móviles). Pero el póster tiene también



seis casillas o cuadrados y nos recuerda, por tanto, la estructura de la rayuela. En la esfera lúdica del juego infantil, como señaló Julio Cortázar, late el mandala, el viaje sobrenatural, la ascensión desde la tierra hacia el cielo. Y eso es precisamente lo que se propone y logra el show.

Lo hace con un ritmo que va constantemente de lo sagrado a lo profano; de lo serio a lo irónico; del cuerpo a la pantalla; de lo actual o lo eterno. Cada vez que Rosalía posa como la Gioconda o como la Virgen, cada vez que nos emociona con la potencia de su voz, compensa el gesto o el temblor con una sonrisa irónica, con una dosis de simpatía, controlando la elevación y recordándonos que,

finalmente, estamos en el ámbito del juego y del arte, no de la experiencia religiosa (aunque, por momentos, se confunda y eso sea lo profundamente interesante).

■ ■ ■

Si la escenografía de *El mal querer* era todavía rudimentaria y las pantallas mostraban el lenguaje híbrido de WhatsApp y las redes sociales; y la de *Motomami* era minimalista, con el énfasis puesto en las bailarinas y un camarógrafo ataviado de un sofisticado equipo que filmaba constantemente a la estrella en su movimiento por el escenario; en *Lux* encontramos —en cambio— la ambición máxima-

lista propia de la ópera. Una ópera en la que hasta la orquesta —y su directora—, en vez de estar en un foso, se elevan en un escenario y son protagonistas.

El estadio, la catedral, una ópera camaleónica que se transforma: porque el espectáculo comienza con el aspecto del almacén de un museo y Rosalía aparece desde el interior de una caja de madera en que se lee «Fragile». Y son periódicas las referencias museísticas: la Venus de Milo, la Mona Lisa, los turistas, los marcos dorados. Pero también están muy presentes el teatro, con *atrezzo* y rupturas bien dosificadas de la cuarta pared; y la danza contemporánea, con coreografías inolvidables. De fondo, por tanto, late la ambición wagneriana de la ópera como obra de arte total, que bajo el liderazgo de la música integra la danza, la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura y ahora las pantallas.

■ ■ ■

En el siglo XXI la ópera transmedia debe dialogar necesariamente con la viralidad. Por eso el espectáculo incluye la participación de ciertos espectadores VIP, que pueden acceder al escenario y hacerse selfis con Rosalía en su rol de Marilyn Monroe o la Gioconda; o de otros, escogidos al azar por la cámara como en un partido de la NBA, que son aplaudidos si entienden el juego e imitan la pose de los personajes de cuadros famosos.

Y también cuenta con un *influencer* invitado, distinto cada vez, que entra en un confesionario y comparte una confidencia relacionada con el tema «La perla», es decir, con su mala gestión de las relaciones sentimentales. Tanto la canción como la *performance* remiten a uno de los grandes temas de Rosalía: el amor contaminante. La canción es una disonancia dentro de *Lux*, una venganza probablemente dirigida contra Rauw Alejandro, pero que también podría remitir a una pareja mucho anterior, C. Tangana. Con ambos compuso canciones de éxito que siguen generando beneficios. El amor es capital económico además de sentimental. Pero Rosalía ha ido mucho más lejos que Shakira o Karol G —quienes han

trabajado también recientemente el subgénero de la canción despechada y vengativa, tras sus rupturas respectivas con Gerard Piqué y Feid—, pues ha convertido la experiencia y su traducción musical en un dispositivo escénico coherente con la ingeniería religiosa de la narrativa del show. Ese inesperado y anacrónico y no obstante tan lógico confesionario. Así, se ha asegurado que cada una de las actuaciones sea novedosa, a veces incluso con una exclusiva: doblemente noticia.

■ ■ ■

En los casi diez años que separan sus dos primeros trabajos de *Lux*, Rosalía ha seguido un camino de perfección que ha sido tanto intelectual como físico. Ha transformado su cuerpo: lo ha adelgazado, trabajado, esculpido, domesticado, dominado.

En la función a la que asisto se encuentra entre el público Tatiana Yerakhavets, su profesora de ballet de origen bielorruso, a quien agradeció su formación en esa «disciplina» (fue la palabra que usó), después de demostrarnos sus habilidades en «Porcelana» («Mi piel es fina / De porcelana / Y de ella emana / Luz que ilumina / O ruina divina»). En un momento del concierto, Rosalía cae al suelo abriendo ciento ochenta grados sus piernas con tacones, una figura clave tanto de la gimnasia como de la danza contemporánea. Sus coreografías, junto con una veintena de bailarines, son dirigidas por (LA)HORDE (el colectivo francés, formado por Marine Brutti, Jonathan Debrouwer y Arthur Harel, que dirige el Ballet Nacional de Marsella). Por si fuera poco, en la tercera temporada de la serie *Euphoria*, Rosalía demuestra que también es capaz de bailar con una barra de *pole dance*.

■ ■ ■

La artista de Sant Esteve Sesrovires (municipio del Bajo Llobregat, a cuarenta kilómetros de Barcelona) se dirige al público en catalán. Y, mientras interpreta «Divinize», lo alterna con el inglés. También cambia con naturalidad al español, el francés o el italiano (en el álbum

suma trece idiomas). Tras *Los Ángeles* y *El mal querer*, discos de imaginario local, *Motomami* tuvo estructura de vuelta al mundo y *Lux* es un proyecto sintomático de la globalización. Satisface a oyentes japoneses e israelíes, estadounidenses y mexicanos, y sin duda europeos. Y supera el debate de la apropiación cultural, porque se apropia absolutamente de todo.

■ ■ ■

En las transiciones entre idiomas, canciones, episodios del espectáculo, consigue lo que muy pocos: comunicar al mismo tiempo distancia y cercanía, máscara y autenticidad. Lo hace mediante un vaivén entre eso dos polos que definen cierto espacio del mejor arte catalán, el de Ramon Llull, Antoni Gaudí, Jacint Verdaguer, Salvador Dalí, Angélica Liddell o Ferran Adrià, el del *seny* y la *rauxa*. No tiene traducción y sin embargo se encuentra en esta nube de contrarios: sensatez y arrebatado, cálculo y espontaneidad, sentido común y delirio, tradición y vanguardia. Federico García Lorca tal vez diría: ángel y duende. En la experiencia del Lux Tour: la música clásica y el rave de «Berghain», sobrevolados por el humo de un tecno-botafumeiro (el símbolo por excelencia de la catedral de Santiago de Compostela, ni más ni menos, al final de la peregrinación).

Pese a tratarse de un espectáculo absolutamente global, tanto en sus referencias como en sus profesionales (con el brillo central de la hiperactiva directora cubana Yudi Gómez Heredia al frente de la Heritage Orchestra), el espectáculo de *Lux* es una propuesta ciento por ciento Barcelona. Desde el propio nombre: «Ego sum lux mundi», ahora estribillo de «Porcelana», como se lee junto al pantocrátor del ábside de Sant Climent de Taüll, obra maestra del arte románico, que se expone en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, muy cerca de este Palau Sant Jordi. El coreógrafo de algunos de los momentos más memorables del show, el griego Dimitris Papaioannou, ha sido invitado tres veces al Festival Grec, donde nos deslumbró en 2023 con *Ink*, una obra beckettiana, entre el terror y la poesía, en la

que dos bailarines y actores dialogaban entre ellos, con muchos hectolitros de agua y hasta con un pulpo. Actuaron también muy cerca de aquí, en el Teatre Lliure.

En *Rosalía. Por ahí por Barcelona* (Libros de Vanguardia), la periodista Maricel Chavarría analiza cómo la artista construyó su identidad en un paisaje urbano muy determinado: el del Taller de Músics del barrio del Raval, vecino del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), o el del Festival Sónar de música electrónica avanzada. Un laboratorio en el que el flamenco se mezcla con el jazz, el pop, la experimentación o la música clásica. «Yo, que perdí mis manos en Jerez. / Y mis ojos en Roma. / Creí, y el descaro, lo aprendí. / Por ahí por Barcelona», canta en «Reliquia». ¿A qué se refiere con *descaro*? *Desvergüenza*, *atrevimiento*, *insolencia*, dice el diccionario. Ambición, también. Y ese gesto irónico, esa descarga, ese antídoto contra la solemnidad. La *rauxa* contrapesada por el *seny*. La humildad, enseguida, después de cada demostración de grandeza.

■ ■ ■

El movimiento se repite en Rosalía como la estructura de su proceso creativo. Aunque en el origen siempre haya variaciones musicales, retos rítmicos, reescrituras de géneros, observamos cómo en la concepción de sus proyectos se mueve por lo general desde la lectura hacia la composición. Del papel del libro o de la partitura avanza hacia el cuerpo, el escenario, la *performance*.

El mal querer se inspiraba en *Flamenca*, una novela medieval, y se escuchaba como un audiolibro, con poesía y narrativa entrettejidas con la música y sus estribillos y sus audacias. Tras su éxito global, su autora se convirtió en una sutil prescriptora literaria a través de sus redes sociales. En las fotos de sus habitaciones de hotel los fans descifraban lo que estaba leyendo y descubrían títulos como *Feminismo pasado y presente*, de Camille Paglia; *Lo más importante es saber atravesar el fuego*, de Charles Bukowski; *En la tierra somos fugazmente grandiosos*, de Ocean Vuong; o *Aliens y anorexia*, de



Chris Kraus. Sabemos por las entrevistas que es su hermana Pili, gran lectora y licenciada en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra, quien la asesora en literatura. En su propia cuenta de Instagram publicó el pasado 7 de abril una foto de un pilón de libros: en lo alto, *Libro de la vida*, de santa Teresa.

■ ■ ■

«No es una mística ni lo pretende ser», me dice Victoria Cirlot, que fue profesora de literatura medieval de Pili (y mía, quince años antes), «pero es genial que hable de luz pura en estos tiempos de tinieblas y oscuridad». Y prosigue: «La Ilustración mató a la mística,

pero en el siglo xx sí que se convirtió en lectura, la vemos en las bibliotecas y en las obras de pintores como Rothko o Tàpies: san Juan, el Maestro Eckhart; lo nuevo, en el siglo xxi, es la recuperación de las figuras femeninas». El efecto de *Lux* fue inmediato: pocos días después del lanzamiento del disco, la editorial Siruela llamó a Cirlot para decirle que reimprimían su libro *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*.

Cirlot fue al concierto, le pareció espectacular, pero no identificó en él una liturgia: «Lo que reconozco es la recuperación de elementos tradicionales de nuestra cultura, como algunos del cristianismo, que ella sitúa en un lugar muy digno del pop; cuando yo

estudiaba no se podía hablar de Dios ni de la Iglesia, ni como creyente ni como no creyente, el mundo intelectual no aceptaba la espiritualidad. Ahora no solo está presente en él, sino que también ha trascendido a lo popular».

La catedrática barcelonesa es la autora de *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo* (Siruela) y de *Marginalia* (Vaso Roto), donde escribe sobre la «iluminación profana» que conecta la tradición mística con Walter Benjamin y el arte de vanguardia. Una iluminación que «no solo transforma al individuo, sino al mundo» con su insistencia en lo sagrado más allá del dogma, en unión siempre con la materia. «Entiendo la extraordinaria repercusión de la dimensión del discurso de Rosalía que elabora la mística», añade, «un discurso que incide en lo gratuito, en la renuncia, en el rechazo del culto al ego, en el valor de lo interior... Los procesos creativos son siempre pura interioridad».

■ ■ ■

En los pasillos del Palau Sant Jordi se anuncia con un póster, cada pocos metros, la existencia de un nuevo perfume, Euphoria, con la imagen de Rosalía. Mientras tanto, HBO emite las escenas en que la artista aparece como estríper con un cuello ortopédico en cuyo centro destaca una flor. El cuerpo y el alma, una vez más, en tensión. Ha trabajado con Calvin Klein tanto en la línea de ropa interior como en la de fragancias, avalando el regreso de Euphoria Elixirs, un perfume clásico. En 2020 colaboró con MAC Cosmetics. Fue la protagonista del desfile masculino de Louis Vuitton de la temporada otoño invierno (2023-2024); en primavera de ese año fue nombrada embajadora de Dior; y al año siguiente de New Balance. Entre otras marcas, ha trabajado con Coca-Cola y con Cupra. El capitalismo y el lujo son temas tan presentes en su obra como la sencillez y la pobreza.

Mientras sobre el escenario canta «Ya no quiero perlas ni caviar / Tu amor será mi capital / Y qué más da si te tengo a ti / No necesito nada más»; mientras interpreta

«Sauvignon blanc» encima de un piano de cola, después de haberse bebido una copa de vino, dirige con su madre y con su hermana un pequeño imperio empresarial. Según *Business Insider*, a través de tres empresas principales: «Motomami SL (holding familiar para su carrera musical), Racinetas Productions SL (para eventos y conciertos), y Tresmamis SL (enfocada en el sector inmobiliario)». *Forbes* y otros medios afirman que el patrimonio supera los cincuenta millones de euros. La preventa de las entradas de *Lux* estuvo dirigida a clientes de la tarjeta Mastercard del Banco Santander.

Supongo que el inicio de esas operaciones quedó registrado en la letra de «TKN», que cantó con Travis Scott: «Cosa' de familia no las tienen que escuchar / Los capo' con los capo' y yo soy la mamá / Los secretos solo con quien pueda confiar / Más, más te vale no romper la omertá». El código de honor y silencio de las organizaciones mafiosas. Como Madonna o Taylor Swift, Rosalía está en el centro de su estrategia económica. O como Shakira, quien escribió un verso con voluntad de manifiesto: «Las mujeres ya no lloran / las mujeres facturan».

■ ■ ■

Renacentista en plena Edad Media, la santa Hildegarda de Bingen no solo fue mística y profetisa, también compuso música, escribió, hizo aportaciones en los campos de la filosofía, la ciencia y la medicina y fue la líder irrefutable de su monasterio.

■ ■ ■

El 14 de septiembre del año pasado me suscribí con ilusión a su inesperada *newsletter* en Substack. La segunda publicación la hizo el día 25, por su cumpleaños: «Este año me tocan 33. El número 3, número divino. El 33, la santísima trinidad dos veces. Cristo murió a los 33». El 13 de octubre publicó las fotografías de la partitura de «Berghain», que provocaron una hermosa ola de apropiación viral entre músicos aficionados de todo el mundo.

Y el 13 de noviembre se acabó el experimento por el momento. Ya no recibí nunca más por email sus textos, muy personales y poéticos. Pero sí me llegan anuncios de sus conciertos. Además de sumar un *mailing* de sus fans más fieles al capital de sus cerca de doce millones de suscriptores en YouTube y sus treinta millones de suscriptores en Instagram y otros tantos oyentes mensuales en Spotify, Rosalía ensayó en Substack su talento para surfear con éxito en las olas principales del presente (ahora que decae el pódcast y ascienden las *newsletters*). El fenómeno de *El mal querer* coincidió con el #MeToo; *Motomami* se convirtió en una palabra repetida, cuatro años después, en las grandes manifestaciones feministas; y *Lux* no solo coincide con la reacción a esos años (la explosión internacional de la reivindicación de valores conservadores tradicionales), sino también con la irrupción de la inteligencia artificial y nuestra consecuente necesidad de creer en el cuerpo, el ritual y el arte humanos.

Si la tesis es el feminismo y la antítesis, el cristianismo, la síntesis tal vez esté en la creatividad que se apropia de todo aquello que hace crecer a la artista. Atravesada por la piel y el resto de órganos, por la lectura y el concepto, por las autorías complejas con un diseñador central: la creatividad como nueva fe.

■ ■ ■

En *El hijo del hombre. Grecia, Roma y el nacimiento del cristianismo*, el escritor colombiano Juan Esteban Constaín nos recuerda que el héroe de la mitología griega Orfeo se reencarnó, mil años después, en el héroe judío Jesucristo, capaz de ser tanto un buen pastor como alguien que desafía a la mismísima muerte. El cristianismo romano heleniza el mundo judío. La misa, por tanto, es una actualización de la tragedia griega.

Cuando llegó la modernidad, desplazó el ritual hacia los espacios teatrales y musicales: así, el réquiem, la misa de difuntos, se convirtió en un género operístico. El primer gran

concierto en un estadio deportivo lo dieron los Beatles (el 15 de agosto de 1965 en el Shea Stadium de Nueva York), quienes también protagonizaron el primer gran fenómeno fanático, pese a los antecedentes tanto de artistas como de deportistas. La palabra *fan* es una abreviatura del inglés *fanatic*: proviene del latín *fanaticus*, que significa «frenético e inspirado por Dios» y deriva de *fanum*, templo.

El ángel, según Lorca, «deslumbra, pero vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza», pero «la verdadera lucha es con el duende». Su llegada, añade, «presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso».

■ ■ ■

Rosalía siempre fue una buena alumna. Esta noche ha tenido palabras de agradecimiento para muchos de sus maestros (el cantante flamenco Chiqui de la Línea, la bailaora La Tani, el pianista Carles Cortés). Y ha dicho que nunca quiere dejar de aprender con el público («y de compartir con vosotros este proceso de aprendizaje»). Pero los aplausos finales, de entusiasmo unánime, dejan claro que el espectáculo ha sido una clase magistral. Que ella es ya una maestra. Del arte. Y de todas sus contradicciones, que son también las nuestras. ■

JORGE CARRIÓN

(Tarragona, 1976) es escritor, crítico cultural y director del máster en Creación Literaria de la Universidad Pompeu Fabra. Colabora con *La Vanguardia* y *The New York Times*. Entre sus últimos libros figuran *Membrana* (2021), *Todos los museos son novelas de ciencia ficción* (2022) y *Las huellas* (2024), tetralogía que reúne sus novelas de ficción especulativa.



Los dioses siguen ahí

POR ENRIQUE SERRANO

Pintura de Gregorio Cuartas

Durante siglos, la experiencia de lo sagrado dio sentido al mundo y a la vida humana. Hoy, en una época marcada por la secularización y el desencanto, parece haberse replegado hacia los márgenes. Pero ¿realmente ha desaparecido o solo ha aprendido a ocultarse mejor?

Desde los días, ya lejanos, de *Lo santo* de Rudolf Otto y de *Lo sagrado y lo profano* de Mircea Eliade, el mundo occidental —y tal vez algunos otros— han huido sistemáticamente de la hermenéutica de lo sagrado. El *mysterium tremendum*, lo *ganz andere* (lo «totalmente otro»), el *axis mundi* y todo lo que sobreabunda de sentido, lo que envuelve la existencia humana con un halo profundo y reverberante, servían para fundamentar el surgimiento mismo de las religiones, con sus epifanías, sus lazos y sus misterios. El orbe y sus fieles vibraban todo el tiempo al comprobar la presencia suprema de lo divino. ¡Los iniciados eran profetas, y hacían temblar el mundo!

La repetición del acto cosmogónico, el renacer de las fuerzas del cosmos y su hierofanía, su reanudación misteriosa en cada rito; eso *solía ser lo sagrado*. Una cita con lo tremendo, lo indecible, lo inefable. Una *unio mystica*, y una comunión con la presencia sublime y decisiva de lo Absoluto. ¡La plena Substancia! Hubo un largo tiempo en el que tales expresiones causaban viva conmoción. No era necesario entenderlas, pero sí oír las de vez en cuando, y conmoverse con ellas.

Parece que tal brillo originario ha cedido al rudo desencantamiento del mundo, del que hablara en los setenta Marshall Berman, ca-

yendo todo en una perpetua desintegración. Esos valores últimos y más sublimes de los que hablara Weber «se han retirado de la vida pública». Sumidos en los desagües, parecen todavía encharcar con su vaho la experiencia humana contemporánea. El mundo secular descansa, adormecido, de los muchos siglos de infinitos temor e incertidumbre.

Charles Taylor denuncia la implacable y fría secularización como algo negativo en cualquier sentido: empobrecimiento, renuncia o pérdida, y acaso como caída en la edad de la nada, para usar la expresión de Peter Watson. En sus libros nos advierte del peligro y del daño que conllevan. Se ha hecho invisible lo que arroba, lo que sobrecoge, lo que colma con su halo indeleble el microcosmos en el que nos movemos. Ese insólito producto eterno de infinita repetición, ese mundo que se renueva y que es, a la vez, siempre el mismo yace, desolado, en el abandono. Y es la primera vez en la larga historia humana que tal cosa sucede. Para los policías del agnosticismo, hoy parecería domado el gran espíritu que habitaba antaño en el santo, en el místico, en el poderoso abad, en el patriarca o en el papa. Domado sí, pero no muerto. Un aliento como ese suele ocultarse cuando es provocado, como lo hacen las más temibles fieras. Pero, si es molestado con denuedo, reacciona, y contraataca.

Página opuesta:
Sin título, s.f.
Acrílico sobre lienzo,
120 × 80 cm.
Gregorio Cuartas.

Lo sagrado ha sido desviado de su vieja ruta central en la definición de la vida humana. Su presencia antaño abrumadora e inabarcable deja impertérrita a la gran mayoría de los seres que hoy lo eluden o acaso solo rozan, inconscientemente, su fulgor. Lo sagrado se ha vuelto palabrería y excusa, cuando antes era experiencia pura y dura, y en gran medida, experiencia límite. Hoy, en pequeñas dosis, la *sacralidad fría del mundo* apenas conmueve, apenas emociona. Quizás tan solo en sueños terribles nos conecta con la muerte, con el vacío, con el horror.

La antigua sacralidad es, para muchos ilustrados analistas —verdaderos sacerdotes seculares—, signo de atraso, de ruda superstición, de engaño. Para ellos, solo es real lo que se sobrepone al halo sagrado, a lo santo, a lo que se solía imponer por el ímpetu de su arrebató. Hoy tal cosa les suena a locura, frenesí, exceso y fanatismo. Con un tono burlón, no exento de cinismo, censuran al creyente como ignorante e ingenuo, produciendo una suerte de *reductio ad absurdum* de toda creencia, una especie de *fundamentalismo laico*.

Importa solo lo que cabe distinguir e individualizar. Lo que detiene la angustia propia de lo viviente, como lo expresara Kierkegaard en varios de sus ensayos. Lo que se racionaliza. Ese mundo disecado, frío y seco sería el único mundo real, el único verdadero, el auténtico correlato de la ciencia. O al menos, eso es lo que defienden los filósofos de la Ilustración en ciernes, desde Spinoza, en sus alegatos contra la febril superstición. Voltaire y Rousseau se jugaron por ello, y Kant los secundaba discretamente. A pesar de sus inmensos logros, esa vertiente filosófica no pudo demoler la fuerza de la religión, sino que tan solo fomenta la división entre creyentes ingenuos y pensadores seculares.

Incluso sus muchos sucesores en el «negocio» del desencantamiento, como lo fuera hasta hace poco el muy militante Christopher Hitchens, apostaban por hacer despertar al hombre de su sueño de sacra locura, para habitar solo, en un aséptico recinto de lucidez descarnada que asombraría por igual a san Agustín, Santo Tomás o Meister Eckhart.

¡Qué desnudez y qué pobreza, dirían ellos, en las desnudas almas de los humanos de hoy!

La experiencia religiosa del tiempo y del espacio —antaño tan preciada— se ha desacralizado también, convertida en mera terapia de autoayuda, y los ritos de paso están tan trivializados que pasan por el mundo sin pena ni gloria, incluso en países aún muy religiosos. Pareciera que la masa ha disuelto el hábito particular o especial de cada ritual, y de cada liturgia. Y en efecto, lo sagrado no ha resistido el peso de las masas, que lo «contaminan» o lo «ensucian» con su experiencia reductiva, y su democratización de lo divino.

Las ideas de sucesión y de cambio, de progreso y de abandono, son enemigas de lo sagrado. El antiguo resorte de la sacralidad es ahistórico, surgido y crecido al impulso de la perpetua repetición de lo mismo. En la antigüedad, la palabra más poderosa y más difícil de asimilar era Eternidad. Hoy apenas se habla de ella. ¿En dónde ha quedado? El tiempo habita en pequeños lapsos, en rutinas muy bien asimiladas, y su inmensidad se ha evitado, de manera que ya no arroba como antes.

El daño está hecho, y es inmenso, casi abrumador, dejando las astillas del viejo orden religioso dispersas por todas partes. Hasta los teólogos hablan hoy un lenguaje nuevo, con el cual evitar «asustar» a los fieles. Se han escondido con habilidad en los refugios anti-aéreos de los saberes de las ciencias sociales y de la multidireccionalidad de la historia.

Y, sin embargo, el mundo sigue teniendo miles de millones de creyentes. No los que no creen en nada, que en verdad son raros, sino los que, como lo presagiara Chesterton en su día, «creen en cualquier cosa». Las creencias, ahora revueltas y banalizadas, se han convertido en una batahola informe de proyectiles sin rumbo, casi todos mortales y casi todos superfluos. Pero mueven el mundo, y las vidas de los creyentes. Así, llenan los vacíos religiosos auténticos de los fieles creyentes.

Los escépticos siguen siendo minoría, y probablemente lo serán siempre. Pero, ¿entonces, ¿en qué creen? ¿Cómo cree en Dios el hombre de hoy, dentro y fuera de Occiden-

te? ¿Las religiones «pesan» distinto que en el orbe antiguo o medieval? Más allá de las «refutaciones» ateas, nadie ha podido negar la importancia de las religiones, ni la universalidad de las creencias.

Tales preguntas son muy complicadas y comprometedoras, y suponen ingentes investigaciones filosóficas y teológicas, y no meras indagaciones de psicología social, de antropología cultural o de etnografía. Quizás no estamos buscando las respuestas, después de todo, o al menos no con la seriedad, el compromiso y las armas de antaño. Porque descifrar lo sagrado era entonces decisivo, comprometedo, imprescindible. Hoy no lo es, o apenas. En efecto, ser religioso en la actualidad es una anomalía para el sujeto promedio. La muerte, la angustia, la caducidad, la precaria condición humana, han dejado de punzar como espinas. Hoy son meros problemas de la existencia, dotados de un discurso resolutivo y tranquilizador.

La hipersecularización de la vida individual ha convertido el acto religioso de devoción en un juego privado —y acaso en un acto secreto o «innecesario»— que está hoy ligado a la debilidad, la desidia o la anormalidad. Toda la historia de la experiencia religiosa ha caído en el vacío del remedo. Hasta Cioran y Bataille se sentirían conmovidos por esta sobrecarga de indiferencia y de hastío. El hirviente sol de la deidad ha dado paso a una fresca sombra secular, a unos dioses inventados y protectores, llenos de dulzura, y hasta vinculados a la suerte de la Tierra y sus mutaciones. La infinitud vertiginosa del cosmos de Giordano Bruno ha descendido a un universo material, prosaico y casi mecánico, con el viento suave de la Ciencia tranquilizadora soplando de continuo. El misterico sentido del mundo se ha hecho virar hacia lo conocido, lo fácil, lo predecible.

Pero no todo está perdido para siempre. Lo sagrado está cifrado, oculto, y más allá del gastado y envejecido Occidente, tiene aún muchos caminos por los cuales transitar. Sin duda, la sacralidad de las cosas y de las personas está dirigida a un bienestar cálido y cómodo, y de los temas terribles no se habla

apenas, para que el miedo no reine, ni la desesperación. El mundo se deprime, pero no se extasía ya. ¿Qué podría sacarnos de pronto de este duermevela?

Solo algo como un presagio nefando al estilo de los de Joaquín de Fiore puede hacer reactivar las corrientes de lo sagrado en el mundo. Después de todo, hay un final para la Tierra y para la especie humana. De repente, miles de millones de fieles que pueden recibir un revés colectivo, un gran cataclismo, algo verdadero y conmovedor que ponga a la luz del día los dones dormidos de lo Sagrado. Una sobrecarga de divinidad que puede llegar en cualquier momento. Un final imprevisto para un universo desprevenido. O al menos, algunos signos profundos e inquietantes.

Hace veintiséis años escribí un libro sobre sensibles seres llamados por lo divino, santos y arrebatos místicos, llamado *De parte de Dios*, en el que partía del supuesto de que hoy la vena mística se había secado, o quizás, aletargado sin remedio. Dios ya no está en todas partes. Hay vacíos y hendiduras que destie-ran su Presencia del mundo, antaño totalmente sagrado. Su aliento se ha vuelto difícil de percibir, incluso para los nuevos creyentes. La experiencia que lo conducía ha mutado y sufrimos de anomia. De insensibilidad. Pero Él parece estar de vuelta. En cualquier caso, sigue allí, sutil, presente, pero silencioso. O habitando en los viejos recintos del politeísmo y del paganismo, como lo presintiera en su día Fernando Pessoa.

Tal vez no solo no ha muerto, sino que se ríe, conmovido, de nuestros vanos intentos. Solo aguarda «la abolición del tiempo por la imitación de los arquetipos y por la repetición de los gestos paradigmáticos», como lo señalara Eliade. Entonces, todo volverá a tener sentido. ■

ENRIQUE SERRANO

(Barrancabermeja, 1960). Filósofo y profesor universitario, ha publicado novelas como *Tamerlán*, *La diosa mortal* y *Guerras ajenas*, así como ensayos recientes como *¿Por qué fracasa Colombia?* y *Colombia: historia de un olvido*.

La belleza como caricia de Dios

POR ANDREA CAMPODÓNICO

Nació en una finca panelera de Antioquia, pasó cinco años en un monasterio benedictino de Borgoña y lleva toda su vida adulta pintando en París.

En ese tiempo, Gregorio Cuartas —uno de los artistas más singulares de Colombia— construyó también, en silencio y sin aspavientos, dos monasterios en Guatapé, restauró iglesias en Francia y diseñó vitrales, altares y sagrarios a lado y lado del Atlántico. Todo eso, para él, es una sola cosa.

Gregorio Cuartas lleva más de seis décadas viviendo en París, más tiempo que Fernando Botero, más que Luis Caballero, más que Darío Morales. Solo Emma Reyes lo supera en ese extraño récord de la diáspora colombiana en Francia. En ese tiempo ha construido una obra que pocos conocen y que es, en su totalidad, una meditación sobre lo sagrado: no como tema decorativo ni como pretexto iconográfico, sino como la materia misma de la que está hecho el acto de pintar. «El arte es la manifestación de Dios en el ser humano», ha dicho. «Es una cosa que uno no controla».

Cuartas nació el 27 de julio de 1938 en una finca panelera de San Roque, Antioquia, cerca de la estación del ferrocarril. Su familia era, según sus propias palabras, «rezandera y austera». Dibujaba desde antes de saber leer; en el colegio Salazar y Herrera de Medellín les hacía los trabajos de dibujo a sus compañeros. No terminó el bachillerato, porque desde adolescente quería irse a Europa. No sabía bien por qué ni cómo, pero la idea estaba ahí, firme, instalada en él como una vocación.

Más que la academia, lo formó una acumulación de oficios y lecturas. Cerámica en el Colombo Americano, un año en el Instituto de Bellas Artes, francés en la Alianza Francesa, tardes enteras en la Biblioteca Pública Piloto hojeando libros de arte con láminas. En 1962, con lo que había ahorrado, compró un pasaje de tercera clase en el buque vasco Satrústegui, un mercante que comerciaba con aceite. El trayecto duró nueve días. Cuartas tenía veinticuatro años y unos pocos pesos en el bolsillo. Visitó Florencia, Urbino, Asís, Roma. En la Academia de San Marcos las matrículas estaban cerradas pero el profesor lo dejó entrar a las clases. Los frescos de Piero della Francesca en Arezzo lo marcaron para siempre: esa luz que no deslumbra sino que revela, esa geometría que ordena el mundo sin aplastarlo.

El giro decisivo ocurrió en la Navidad de 1962, cuando ingresó al monasterio benedictino de Santa María de la Pierre-qui-Vire, en Saint-Léger-Vauban, Borgoña. No era una decisión impulsiva: desde adolescente, hojeando los libros de un padre anciano en el monasterio de Envigado, había sentido una

Página opuesta:
Gregorio Cuartas en su estudio. París, 2015.





atracción por la vida monástica que no tenía nombre pero era real. En la Pierre-qui-Vire estudió patrología, historia de la Iglesia, latín, teología de santo Tomás, liturgia. Y trabajó: restauró las cuatro criptas del monasterio, restableció vitrales y altares en ruinas, puso baldosa por baldosa en el piso de la cripta. «Ese tiempo fue el más enriquecedor de mi vida», recuerda. Pero el Concilio Vaticano II llegó a cambiar la liturgia, y con ella el latín que tanto amaba. «Entré al monasterio porque me gustaba el latín, que es igual en cualquier parte; no sabía que me iban a tocar todos esos cambios». Después de cinco años, al terminar sus votos temporales, el abad le pidió que se quedara. Él decidió que no. «Soy muy serio y no puedo engañar a mi Dios».

Salió del monasterio y fue a parar, por recomendación del propio abad, al taller de vitrales de Max Ingrand en París. Fue una iniciación técnica que lo marcaría profundamente. Aprendió a cortar el vidrio, a dibujar sobre él con una goma de pigmento negro, a calcular la entrada de la luz, a rellenar las juntas con blanco de España y aceite de linaza para hacerlas impermeables. Aprendió que el vitral no es decoración sino arquitectura de la luz: que un espacio cambia de naturaleza cuando la luz entra filtrada por el color. Guardó como reliquia personal un paquetito de vidrio medieval antiguo, rescatado de una restauración, vidrio que habían soplado y fundido en la misma catedral. «Me encapriché con el vitral», dice, «pero después se me quitó». La afirmación es engañosa. Décadas más tarde, el vitral volvería a ocupar el centro de su trabajo.

Mientras tanto, pintaba y vendía acuarelas en las calles de París. En verano se instalaba junto a una vitrina en Saint-Germain-des-Prés. Vivía en una piecita en la rue Gay-Lussac. Trabajó tres años en la oficina de monumentos históricos del arquitecto François Basville, donde aprendió dibujo técnico y los fundamentos del oficio arquitectónico, hasta que descubrió que Basville firmaba sus proyectos como propios. Un día no volvió más. En 1972, después de que el galerista Albert Loeb subiera a su piso sin ascensor y viera sus pinturas geométricas en tinta Pelikan, le

organizó su primera exposición individual. Tenía treinta y cuatro años y, como él mismo recuerda con satisfacción, «entré por la puerta grande».

La obra que siguió fue construyendo, en silencio y sin aspavientos, un lenguaje pictórico de una coherencia difícil de encontrar en la pintura colombiana del siglo xx. Primero las geometrías estrictas, luego los desnudos masculinos con arquitecturas al fondo —«hasta los desnudos parecen místicos, no tienen nada de carnal», le dijo Loeb—, luego las casas y villas en paisajes de formato rectangular, los cipreses con sombras, las plazas vacías, los muros sin puerta que pueden ser una capilla o un cementerio. Y las ínsulas: construcciones solitarias en llanuras enormes, edificaciones sin contexto ni habitantes, sumidas en un silencio que es a la vez geográfico y metafísico. «El silencio es el mejor regalo que puedo tener», dice. Su propia declaración de poética lo resume: «Mi pintura es abstracta siendo eminentemente figurativa (...) brota de ella una atmósfera de silencio. Pienso que todo eso construye una atemporalidad del espacio irreal».

Las cabezas son quizás lo más celebrado de su producción. Rostros estilizados, pintados con tinta acrílica muy aguada sobre papel Fabriano de trescientos gramos, contruidos en capas que pueden tardar días en completarse. El padre Eduardo Monzón, uno de sus interlocutores más constantes, las ha descrito como pinturas icónicas, como santos. «Hago unas miradas que no miran», dice Cuartas. «Miradas interiores». Luis Caballero, con quien tuvo una amistad larga y confidencial —y a quien visitaba cuando ya estaba enfermo y se ponía a llorar de impotencia ante sus propias limitaciones—, le dijo una vez que sus paisajes con arquitecturas eran lo mejor que había logrado. «Y yo pensaba: si eso lo dice Luis Caballero, que es de los mejores pintores de Colombia...».

Pero hay una dimensión de la obra de Cuartas que durante mucho tiempo permaneció casi invisible: su trabajo como arquitecto y artesano de lo sagrado. Es una dimensión que no se anuncia, que no busca reconocimien-

Página opuesta:
Sin título (detalle), s.f.
Acrílico sobre tela,
130 × 130 cm.
Gregorio Cuartas.

to, y que sin embargo representa uno de los aportes más singulares de un artista colombiano a la arquitectura religiosa del siglo xx.

Todo comenzó en la Pierre-qui-Vire, donde restauró criptas y repuso vitrales siendo todavía un novicio. Pero fue en los años noventa cuando ese trabajo adquirió una escala mayor. Entre 1992 y 1993 participó en la restauración de la iglesia de San Francisco de Paula en Fréjus, en el sur de Francia, para la que diseñó el altar mayor, los vitrales y la cruz, conservando el ambiente de contemplación que el espacio exigía. Entre 1998 y 2004 trabajó en la restauración de la iglesia de San Martín en Amilly, a ochenta kilómetros de París. Reconstruyó doce vitrales con motivos geométricos y colores claros, creó uno nuevo para la fachada oeste, y diseñó el altar, el crucifijo, los candeleros, la pila bautismal y el tabernáculo. Todo el conjunto es una lección de sobriedad y de luz.

El proyecto más ambicioso, sin embargo, está en Colombia. En 1994, desde su estudio parisino del Bateau Lavoir —el edificio de Montmartre donde un día había pintado Picasso, y donde el municipio de París le asignó un espacio mediante carta firmada por Jacques Chirac—, Cuartas comenzó los primeros dibujos para el monasterio de Santa María de la Epifanía, destinado a la comunidad de monjes benedictinos que se trasladaba de Usme, en Cundinamarca, a la vereda Quebrada Arriba, en Guatapé, Antioquia. El proyecto tardó diez años en completarse, bajo su dirección en cada uno de sus detalles. La arquitectura conserva el esquema monástico tradicional: iglesia, refectorio, celdas, biblioteca, patios interiores, zona para huéspedes, con el acceso dispuesto de manera que prepare simbólicamente al visitante antes de entrar al recinto. El material protagonista es el ladrillo, que en la alternancia de la sombra y la luz construye una atmósfera de recogimiento que remite directamente a lo que Cuartas aprendió en la Borgoña de su juventud.

A pocos metros de la Epifanía, también en la vereda Quebrada Arriba, Cuartas diseñó y dirigió entre 2002 y 2005 el monasterio El Paráclito Divino, destinado a la comunidad

de monjas benedictinas del Tyburn, dedicadas a la adoración perpetua. El acceso se hace por un atrio y un pórtico que funcionan como preparación espiritual antes de entrar a la iglesia. Los dos monasterios de Guatapé están emparentados no solo en la tradición benedictina sino en una idea de lo sagrado que rechaza el ornamento gratuito y busca, en cambio, la armonía entre el espacio construido, la luz natural y el silencio.

A todo esto hay que sumar mosaicos hechos tesela por tesela, sagrarios, altares, luminarias, platería y atuendos litúrgicos diseñados para distintos espacios de espiritualidad a lo largo de medio siglo. Más que un catálogo, se trata de una teología aplicada. La convicción, sostenida en el tiempo y materializada en piedra, vitral, madera y cerámica, de que la belleza y lo sagrado son inseparables, de que una es la manifestación más inmediata del otro. «La belleza es una caricia de Dios», escribió. La frase suena menos a metáfora que a descripción técnica.

Desde su estudio del Bateau Lavoir, Cuartas trabaja cada mañana durante una hora, con los pinceles en agua. «Soy lento, perezoso, me canso rápido», dice. La afirmación coexiste sin contradicción con una obra que abarca más de seis décadas, dos continentes y todos los oficios posibles del arte y la arquitectura religiosa. Como Giorgio Morandi, a quien menciona con admiración y con quien señala una diferencia de temperamento —«él era obsesivo»—, ha pasado décadas volviendo sobre los mismos temas con una fidelidad que no es repetición sino profundización. «Cuando logro en un cuadro hacer una cosa que me parece muy esencial, siento que mi alma, mi sensibilidad, está ahí. Yo sé que ahí estoy retratado». Para un hombre que consagró su vida a hacer visibles las cosas invisibles, eso es también una forma de fe. ■

ANDREA CAMPODÓNICO

(seudónimo, Ibagué, 1971) hizo profesión temporal como religiosa y vivió varios años en comunidad antes de retomar la vida laica. Actualmente alterna las labores del campo con la escritura.



Detalles de los monasterios de Santa María de la Epifanía y El Paráclito Divino, ubicados en la vereda Quebrada Arriba, en Guatapé, Antioquia.

El cuerpo g(rito)

POR ÁLVARO RESTREPO

Hay cuerpos que tardan décadas en encontrarse. El de Álvaro Restrepo lo hizo un domingo de 1980 en una plaza de Bogotá, enmascarado y en silencio, ante una multitud que no sabía muy bien qué estaba presenciando. Varios años de formación y búsqueda mediaron entre aquel raptó lírico y Rebis: la obra en que Restrepo cristalizó su convicción de que el cuerpo en movimiento es, antes que cualquier otra cosa, un acto numinoso. Casi medio siglo después, Rebis regresa al escenario en el Festival de Lo Sagrado Universal.

La lectura en 1980 (¡hace cuarenta y seis años!) del conmovedor y demolidor texto de Antonin Artaud «Van Gogh: el suicidado de la sociedad» desencadenó en mí, cuando apenas era un estudiante de teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) y un debutante tardío en la danza (en la escuela de Cuca Taburelli), una catarsis/cataclismo que me llevó a asumir la decisión de abandonarlo todo para tomar posesión definitiva de mi cuerpo y sus meandros. De nuevo era la literatura la que me lanzaba un salvavidas ¡y una brújula! en momentos en que me encontraba a la deriva en un mar de preguntas. Ya Kafka, con su *Metamorfosis* y su *Carta al padre*, había hecho lo propio en un momento de crisis familiar durante la adolescencia.

El manifiesto/diatriba, amoroso y lacerante, de Artaud a favor de la herida inconmensurable de Vincent me había revelado

el poder que el arte tiene para renombrar y desenmascarar la vida.

Era un domingo y estaba solo en una de las aulas de la ENAD, realizando una serie de rutinas que yo mismo había inventado con poleas, cuerdas y elásticos para estirar —o mejor, despresar, casi descuartizar— mi cuerpo recién descubierto, recién nacido. Tenía veinticuatro años. Mi excondiscípula en la ENAD, Rosario Jaramillo, me había revelado mis condiciones naturales para la danza: empeines equinos, rotación de fémures de más de ciento ochenta grados y una flexibilidad de yogui sin haber intentado nunca una sola postura en esta disciplina.

Las locuras sumadas de Van Gogh y de Artaud me invadieron ese día: decidí vestirme, de pies a cabeza, con telas y trapos de muchos colores, me puse una máscara neutra con el hermoso rostro de otro de mis compañeros de la ENAD, Roberto Bernal, y me lancé a la calle

Página opuesta:
Álvaro Restrepo, *Rebis*
(versión 1986).

poseído por el espíritu del color y del dolor de Van Gogh. Llegué a la plaza de Bolívar y durante casi una hora estuve improvisando en silencio una danza ignota y anónima, en la que desfogue y liberé décadas de rigidez, inconsciencia, represión, autocensura. Una multitud se arremolinó en torno a mi paroxismo, lo presencié con sorpresa y respeto y al final me ovacionó sin que yo me retirara ni por un minuto la máscara. Mi cuerpo había dicho lo que tenía que decir y, cuando hubo terminado, corrió a refugiarse de nuevo en la ENAD. Al llegar, se desencadenó un llanto convulso y gozoso, llanto de renacimiento y epifanía, llanto de reconciliación y de celebración por el cuerpo recobrado: en busca del cuerpo perdido, el cuerpo del niño que en manos de su padre y de sus educadores católicos benedictinos había sufrido la violencia de lo que se suponía era la domesticación de una bestiecilla amorfa y asexual, para esculpir el cuerpo-ser de un hombre, un macho, un *winner*.

Ese día mi cuerpo tomó la decisión de resignificar el mundo con el lenguaje de la danza... ¡mi danza! Tenía el instrumento, aún destemplado y torpe, pero las regiones de mi ser que ese día se despertaron y rev(b)elaron me obligaron a descender de mi cabeza para entregarme, con auténtica obsesión, a habitar el territorio inconquistado que yo era y a despertar la bestia que en mí dormía. Cuca Taburelli me introdujo en el universo y la doctrina de «la verdad pélvica», como se conocía en ciertos medios especializados a la técnica de Martha Graham, basada en los principios de la contracción, la liberación (*release*) y la espiral. «El cuerpo (el movimiento) no sabe (no puede) mentir», nos repetía incansable Martha en sus clases. Su verdad pélvica se convirtió en dogma para quienes nos dejamos contagiar e invadir por sus principios. A pesar de que la técnica de Graham es fundamentalmente femenina (ella les pedía a sus bailarinas que usaran sus vaginas como músculos), mi cuerpo híperlaxo se apropió de ella —o mejor, ella de mí— con naturalidad y auténtico placer. Cuando obtuve la beca del Icetex para irme a Nueva York a estudiar con Jennifer Muller

(quien había desarrollado su propio lenguaje a partir de las técnicas de José Limón y Louis Falco), decidí al mismo tiempo acudir al «Templo de la Verdad Pélvica», donde obtuve una beca y conocí a quien sería mi maestro más importante: el surcoreano Cho Kyoo Hyun, quien también era estudiante becado. Martha Graham tenía en ese momento ochenta y ocho años.

Cuando Martha entraba a su escuela de la calle 63, entre las avenidas primera y segunda, el aire se petrificaba. «*The bitch is here!*» era el mensaje que circulaba por los pasillos con una mezcla de miedo, rabia y reverencia. Martha conocía la crueldad y muchos en su escuela —maestros y discípulos— la habían padecido. Su presencia era apabullante, sobrecogedora; su arrogancia, mítica; pero su majestad y su genio, incuestionables. Pablo Picasso, Igor Stravinski, Le Corbusier... y Martha Graham.

Guardo como una flor seca un elogio que recibí de ella en una de sus clases. En un momento detuvo al pianista que acompañaba la sesión y se dirigió a mí desde su trono, señalándome con su dedo índice deformado por la artritis:

—¿Cómo te llamas, *honey*?

—Álvaro.

—*What?*

—Álvaro.

—*What?*

—Puede llamarme Al («*You can call me Al*», como la canción de Paul Simon).

—Bailas con vigor y gracia, me inspiras... ¡El resto de ustedes me aburren! —les dijo a los demás, fulminándolos con sus ojitos de fuego.

Ese día salí del Templo como un pavorreal: ¡Martha Graham se había fijado en mí! Recuerdo que regresé a mi casa volando en mi bicicleta con alas. Al llegar le conté a Cho, mi maestro y compañero, lo que había sucedido. Ese día sentí que la sacerdotisa/partera me había bautizado y que había nacido el bailarín. Con Cho, quien me estaba esculpiendo de otra manera e inculcando otras nociones de tiempo, espacio, concentración, vacío y danza interior, se había iniciado mi vida como intérprete-creador. Muy pronto, después de crear

Página opuesta:
Rebis, de Álvaro
Restrepo (versiones
1986 y 2026).





con él una pieza basada en sus recuerdos de infancia en Corea, decidí que había llegado el momento de emprender solo mi camino creativo.

Y de nuevo la literatura me hizo un guiño: antes de entrar en la escuela de teatro, había estudiado dos años de Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes, donde había descubierto la poesía de Federico García Lorca y la de sus compañeros de generación: la del 27. *Poeta en Nueva York* se convirtió en una suerte de Biblia para mí y, cuando llegó el momento de irme a estudiar danza en la gran metrópoli, tomé inconscientemente la decisión de crear mi primera obra coreográfica en homenaje a Federico. En 1986 se conmemoraban cincuenta años de su vil asesinato.

Dos obras nacieron de este impulso conmemorativo, luego de haber pasado varios meses en Granada, ciudad natal de Federico, adonde fui a beber de la fuente y a nutrir mi propia

imaginación poético-dancística: *Desde la huerta de los mudos* (Teatro La MaMa, Nueva York, y luego Teatro Colsubsidio y Teatro Colón en Bogotá, con la participación especial de Delia Zapata Olivella, Alicia de Rojas, María Teresa Hincapié, Elsa Valbuena, Rosario Jaramillo, entre otras). A raíz de mi muy fértil relación profesional y creativa en esa época con María Teresa Hincapié y el artista José Alejandro Restrepo, nació *Rebis*, una pieza que primero surgió como una versión dancística del monólogo *Ondina*, que Juan Monsalve había escrito para ella. Tere decidió abandonar este proyecto y yo lo retomé, adaptándolo a mi cuerpo de bailarín y a mi necesidad —urgencia— de expresar con mi propio cuerpo mi amor y devoción hacia la figura de Lorca.

Mi interés por el hecho escénico como experiencia espi(ritual) había nacido de mi contacto con la teatralidad dramática de Graham, de mi relación con el universo ances-

tral-oriental de Cho, el mundo plástico-escénico de Robert Wilson y del descubrimiento de otro teatro y otro cuerpo, luego de ver la obra de Juan Monsalve y María Teresa Hincapié *Historias del silencio*.

La corp(oralidad), la palabra po(ética) del cuerpo, la fuerza del silencio, la pausa, el concepto japonés del MA (intervalo, espacio entre...) se fundieron en mi experiencia creativa y surgió una obra que me permitió emitir mi primer g(rito) con el cuerpo, al tiempo que me permitió matar amorosamente a mis maestros y olvidar por un momento mi entrenamiento técnico, mis pre/conceptos de lo que era «la danza», para dejar de ser un coreógrafo y convertirme en un «corpógrafo»: más allá de preocuparme por la escritura de cuerpos en el espacio, me empieza a interesar mucho más la escritura de mi voz preverbal en el espacio interior de los «estados» de mi propio cuerpo-ser.

Rebis, que toma su nombre de la alquimia (*res*: cosa, *bina*: doble) y que se desarrolla sobre la geometría sagrada de la cuadratura del círculo, representa el andrógino, el ser perfecto, total; es un g(rito) animal, vegetal, mineral, cósmico, que celebra el espíritu de la creación: *homo habilis*, *homo faber*, *homo ludens*, *homo erectus*, *homo sapiens*...

Pero sobre todo *Rebis* fue mi g(rito) «artaudiano», mi desgarramiento gozoso, mi regreso al origen para cambiar de piel y entender que el arte y la creación son actos sagrados, metarreligiosos, catárticos, diálogo con la divinidad, con el duende (lorquiano), con la magia del color y el dolor de Van Gogh y de todos los seres atormentados por su lucidez y clarividencia. Henri Matisse, en sus últimos años de ateo declarado, muy enfermo, diseñó y construyó una capilla —que él consideraba su obra maestra— para agradecer a una monja que había sido su modelo y cuidadora en momentos de gran sufrimiento. «Solo creo en Dios cuando trabajo», dijo el gran pintor francés. Es decir, solo creo en Dios cuando soy un Dios, cuando soy un creador. El arte como una de las más elevadas formas de espi(ritualidad) posible: el cuerpo g(rito) en comunión con lo sagrado que reside en lo más profundo

de nuestro propio ser de oficiantes-bailarines,
en diálogo con la divinidad de quienes vienen
a participar de nuestro viaje.

Rebis emprendió en 1987 el vuelo por el mundo con el lenguaje universal de la piel, los músculos, la sangre: en diez años se presentó en más de cincuenta países y en 1992 recibió en Hamburgo el Premio Pegasus, en el extraordinario Teatro Kampnagel Kulturfabrik.

A menudo he afirmado que esta obra bien hubiera podido ser mi última creación. Minimalismo, síntesis, economía de medios: el cuerpo desnudo, pintado de rojo y negro como una piel de serpiente (rediseño de Susana Carrié), mi propia voz transformada por el videoartista y compositor Gabriel Ossa para envolver el g(rito), y la luz creando la geometría sagrada en la tierra y en el espacio. Cuarenta años después, el 5 de junio de 2026, en el Centro Nacional de las Artes, la misma fecha en la que Federico cumpliría ciento veintiocho años años, el mismo año en que se conmemoran noventa de su asesinato, *Rebis* renacerá en los cuerpos de dos bailarines del Colegio del Cuerpo: Eduard Mar (exmiembro del Grupo Piloto Experimental, versión roja, solar, masculina) y Gina Carrasquilla (versión azul, lunar, femenina).

Los diez bailarines de la Compañía Cuerpo de Indias y quien escribe estas palabras habitaremos también la geometría de *Rebis*, con objetos, vestuarios, textos... de otras obras y otros tiempos.

Calorcalorcalorcalorca.... Nalúnalúnalú-
nalúnalúnalúna....

Mantras, invocaciones... plegarias para el dios de cada uno, para la divinidad que reside no solo en el gesto creador del artista/oficiante, sino también en la mirada del artista/espectador. ■

ÁLVARO RESTREPO

(Cartagena de Indias, 1957). Pionero de la danza contemporánea en Colombia, se formó en Nueva York con Martha Graham y Jennifer Muller. Es fundador y director de El Colegio del Cuerpo y de la Compañía Cuerpo de Indias, con presencia en los cinco continentes.



© DIEGO AMARAL / ARCHIVO OLGA DE AMARAL

Fiebre

UN CUENTO DE ROBERTO RUBIANO VARGAS

Todo comenzó con unos golpes a través de la pared. Creí que mi vecino estaría colgando cuadros o haciendo un mueble. Pero el ruido se prolongó durante días. Entonces salí al corredor, timbré en su departamento y le reclamé.

Cuando abrió la puerta vi al fondo un agujero en la pared. Mi vecino, vestido como minero, excavaba un túnel.

—¿Qué hace? —pregunté.

Por toda respuesta puso un dedo en sus labios pidiéndome silencio. Me tomó del brazo y cerró la puerta.

—Ya me temía esto —murmuró—. Necesito que guarde el secreto o vendrán otros.

—¿Qué sucede? —insistí.

—Oro —dijo enseñándome una pepita del tamaño de un grano de maíz.

La observé con cuidado. Brillaba y pesaba como el oro. Seguro era un recuerdo de familia. Luego miré el túnel. Por esa pared y en esa dirección lo más seguro es que saldría a la fachada del edificio. Entonces comprendí que mi vecino estaba loco. Excavaba una mina de oro, en el piso veinte de un edificio en condominio.

Pero también pensé que cada cual es dueño de su locura. Esta ciudad ha crecido demasiado en desmedro de la salud mental de sus habitantes. Así que me retiré discreto, prometiéndole que no iba a revelar el secreto a nadie. A fin de cuentas el apartamento era suyo y lo que hiciera allí era una cuestión personal.

Al otro día lo vi subir decenas de colchones, de manera que los ruidos desaparecieron por completo. No había razón para quejarme a la administración y olvidé el asunto.

No volví a saber de mi vecino hasta la semana pasada, cuando vinieron los bomberos. Salí cuando escuché que rompían la puerta.

Al entrar todos quedamos enmudecidos. Mi vecino había muerto de hambre, víctima de una versión contemporánea de la fiebre del oro que destruyó al general Johann Suter. El apartamento estaba lleno de cascajo, arena y tierra excavada. El agujero que había iniciado en la pared parecía no tener fin. Y ninguno tuvo el valor para entrar en él.

Pero lo que me estremeció fueron los pequeños sacos de yute junto a su cadáver. Había por lo menos doscientos kilos en pepitas de oro. De excelente calidad. ■

ROBERTO RUBIANO VARGAS

(Bogotá, 1952). Su más reciente novela, *No eres ni tu sombra*, acaba de ser publicada por Seix Barral.



Las gambetas de Pingüino

POR JUAN MIGUEL ÁLVAREZ
Fotografías de Carlos Pineda

A veces va por una carretera, ve una chiva acercarse y sabe que es suya antes de leer el nombre pintado en la carrocería. Lo delata una curva, una combinación de colores o una gambeta. Después de todo, ¿cuántas personas pueden encontrarse con su propio trabajo doblando una esquina? Pingüino lleva más de cuarenta años decorando estos buses campesinos y convirtiéndolos en piezas únicas.

1 El álbum de fotos que Pingüino les muestra a sus clientes es de la época en que los celulares no traían cámara. Una resma de imágenes del trabajo hecho en tres décadas por el que, además de orgullo, siente obsesión y enamoramiento. «Esto me apasiona. Yo empiezo el proceso y me da la ansiedad por darle hasta terminar». Cada foto insiste en su estilo como decorador de chivas: franjas horizontales gruesas que rodean la carrocería con colores encendidos: rojo escarlata, azul cerúleo, amarillo canario. Y en el interior, las figuras y volúmenes que llenan la lámina metro a metro: rectas que se desprenden de círculos, vértices que no cierran, circunferencias de las que nacen óvalos, rombos, cuadrados; mitades de curvaturas elípticas que empatan con los bordes de las franjas y todo un repertorio de caprichos geométricos abstractos que

alguien podría interpretar como una suerte de códigos siderales para marcianos. «¿Cómo no va a quedar bonito esto?».

Pingüino es el apodo que desde adolescente le cuelga a Huber de Jesús Martínez Cardona, uno de los dos o tres personajes que el negocio de los talleres de latonería y pintura de chivas en Antioquia y el Eje Cafetero considera maestro de maestros. Va por los cincuenta y seis años y un número de vehículos trabajados que no sabe calcular, pero sí reconocer: le ha ocurrido que, yendo por calles de pueblos o ciudades, se topa con chivas o las ve en la distancia y las distingue, o distingue el trazo que puso sobre sus carrocerías. «Yo reconozco mi arte». Ha sido contratado por talleres en la costa Caribe y en el centro montañoso del país, y aunque reside en Copacabana, ese pueblo industrial al norte de Medellín, conserva su base de operaciones en un taller a la salida de Guatapé, en el oriente de Antioquia. El punto ofrece flujo de trabajo constante porque en las inmediaciones hay una decena de pueblos y a los dueños de las chivas les queda cerca buscar a Pingüino para que restaure una decoración hecha veinte años atrás o para que ensaye una nueva. También —y sobre todo— porque, de un tiempo para acá, Guatapé ocupó sus calles con tuk tuk o motocarros para transportar turistas y a los propietarios les dio por sustituir la carpa de plataforma de carga por cabinas que mandan a pintar y a decorar con el estilo de las chivas. «Les decimos motochivas, hay más de cien y todas están intervenidas. Uno no sabe qué hacer para que una no se parezca a la otra».

No es gratuito el apodo. Hay detalles de su apariencia que lo constatan: quizás, sus piernas cortas de rodillas juntas y pies que apuntan a lado y lado; quizás, la barriga baja y redonda en un tórax de cuello escondido; seguro, la mirada de ojos amablemente achatados realzada por una nariz recta en punta de flecha. Salvo su familia, nadie le dice por el nombre y él se siente más que cómodo porque sabe que Pingüino es su distintivo, una referencia de estilo y calidad. «Yo soy el dueño de mi propia empresa y mi propia empresa es esto que yo sé hacer». No se embarca en dos

chivas al mismo tiempo para no comprometer el resultado. Empieza con una luego de que ha terminado con la otra y, como ya lo conocen, le piden turno por teléfono. Él recibe el vehículo si el cliente acepta que el turno tarda tres o cuatro meses y lo aparta con un anticipo. «Los que quieren que yo sea, esperan. Los que no, hay mucha otra gente que también hace este trabajo». Del riesgo de quedar cesante ni se preocupa; su mercado fluye: en lo que tarda esta conversación contesta dos llamadas de dos posibles clientes y atiende a un ayudante del taller que le viene a consultar los pormenores de la carrocería en la que está enfrascado en este momento.

Entregar una chiva de tamaño promedio, que son las de ocho o nueve bancas, le toma entre cinco y seis semanas. Un tuk tuk, «dos semanitas bien trabajaitas». Y si el cliente le pide que se apure con la entrega, Pingüino da dos opciones: más plata para contratar un asistente o moderar la decoración para reducir el esfuerzo. De ambos casos tiene historias: sin ayuda, una vez terminó una chiva de ocho bancas en diecisiete días seguidos, en rutinas de siete de la mañana a diez de la noche. «Quedé acabado. Pero bueno, si usted quiere ver dinero hay que meterle ganas y esfuerzo». Y con la ayuda de un joven asistente llegó a entregar una chiva también de tamaño promedio en cinco días. El dueño, aterrado con la rapidez, intentó renegociar el precio, lograr un descuento diciendo que habían tardado menos de lo acordado. Pingüino le contestó que él no cobraba por tiempo de trabajo ni por brochazos de pintura: «Yo le estoy cobrando por el arte».

2 Pingüino comenzó en este oficio cuando tenía catorce años. Luego de una convalecencia de tres meses tras un accidente, dijo que no quería estudiar más, que ya no se hallaba en el colegio. Su mamá le contestó que no se podía quedar vagando y entonces llamó a un primo de ella para que lo ocupara haciendo cualquier cosa en el taller donde él trabajaba. Aquel día, Pingüino conoció a ese primo, supo que le decían Tarzán y que tenía el prestigio de



ser uno de los maestros decoradores de chivas en Medellín en esos años ochenta. «¿Chivas? No tenía idea». Supo que esos buses de transporte campesino entre veredas son transformaciones muy colombianas de los típicos camiones de dos ejes con carpa que abundaban antes del furgón, como los Ford, los Dodge y los International. El taller se llamaba Carrocerías Barú, era el más grande de la ciudad y, en días de plena producción, empleaba a unos treinta trabajadores. El propietario, Darío Blandón, había sido conductor de chivas, conocedor de los secretos del negocio. Como en ninguna otra parte de Medellín, a ese taller entraba el chasis más el motor y a las cinco semanas salía una chiva lista para rodar.

Pingüino aprendió a finalizar la carrocería de una chiva sin obviar ningún paso. Primero, preparar las láminas de metal y madera que van sobre la superficie. «Para quitarles la grasa hay que embadurnarlas con pantano. Al secarse, el pantano absorbe la grasa. Eso se lim-

pia y se le pasa una lija bien gruesa para quitar el galvanizado y el óxido». Luego hay que cerrar la porosidad de las láminas echándoles una primera capa de pintura, generalmente de color rosado claro o crema, que se vuelve la base. Valga la comparación: convertir una superficie rugosa y agreste en un lienzo. En esto duró un año.

Segundo, lo pusieron a fondear, que es atravesar esas láminas con las fajas horizontales de colores encendidos. Blandón había notado que, en el poco tiempo libre que le quedaba dentro del taller, Pingüino se quedaba alelado con las maniobras de pincel de Tarzán. Y un día, Blandón le entregó un juego de brochazos, pinceles y pintura y le dijo: «Venga, pelao, a usted como que le gusta la decoración, péguesele a eso. Fondee la lámina, que usted ya sabe». Pingüino se emocionó como un niño al que le regalan un balón y, sin más método que imitar a Tarzán, trazó las fajas y las rellenó cuidándose de mantener el pulso



para no vulnerar los márgenes. Al día siguiente, Blandón revisó el trabajo. Lo vio cuidado y puntilloso, con la contención necesaria para respetar el color entre faja y faja, cualidad que los obreros de latonería y pintura no tenían. «Practique —le dijo Blandón—. Aprenda bien aprendido el arte, que ese arte le da a usted la forma de vivir y, si le gusta y lo apasiona, con eso se defiende toda la vida».

Tercero, aprendió a crear las gambetas, esos caprichos geométricos que, como por efecto de espejo, proponen una simetría a izquierda y derecha a partir de un eje, constante parecida a la que sostiene la belleza del fileteo porteño. «La clave es acertar en la exactitud y para eso uno traza una cuadrícula con un lapicero y una regla. Esa cuadrícula es la guía de proporciones». Aprendió a componer a mano alzada esa tipografía gótica criolla, con volumen y sombras, usual para marcar en los laterales de la carrocería el nombre de la empresa de transporte y, en el frontal, arriba del panorámico, el nombre que el dueño le da

a la chiva. «La Pirinola» se llama la que está terminando de decorar. Y hubiera podido ser: La Poderosa, La Paticontenta, La Warner, La Consentida... cualquier ocurrencia. Cinco años estuvo como ayudante de Tarzán. Y les rendía porque eran capaces de entregar la decoración en la mitad del tiempo. «Es un trabajo muy manual, artístico y muy colorido. Me enamoré».

Con el cuarto paso se enredó. Se trata de dibujar un paisaje o una imagen en la parte trasera de la carrocería, sobre la puerta de salida de emergencia y el ventanal. En esos años ochenta, Pingüino dice que lo acostumbrado eran estampas religiosas: una Virgen María, el Sagrado Corazón, un retrato de Cristo con la corona de espinas. Pero desde hace unos años empezaron a pedir cuadros de costumbres: escenas que dejan un mensaje que identifica al dueño, representaciones visuales de parábolas campesinas o de fábulas que se leen como consejos o regaños. El de La Pirinola dice: EL QUE ESTÁ QUIETO SE DEJA QUIETO. En el

primer cuadro, un niño molesta con un palo a un perro que está echado y dormido. En el segundo cuadro, el perro está mordiendo las nalgas del niño que trata de huir saltando una cerca. «Me puse a practicar y con el tiempo aprendí. Ya soy capaz de hacer lo que el cliente quiera: un caballo, un motivo religioso, un paisaje, lo que me pongan».

3 Pingüino consiguió lugar en este taller de Guatapé luego de haber dejado Carrocerías Barú y de haberse asociado durante años con Gallina, otro decorador antioqueño, para ir de pueblo en pueblo atendiendo pedidos. «Manteníamos la maleta lista. De Abejorral a La Ceja, de Yolombó a Sonsón, y así por toda la zona montañosa del departamento, que es donde más se ven estos vehículos». Fue el tiempo en que lo empezaron a reconocer como uno de los mejores. Había algo en su obra que destacaba sobre otras: una abundancia en las miniaturas, la manía de no

dejar espacios vacíos y la precisión de los contornos. Las chivas terminadas por Pingüino se veían como muestras de fascinación por los detalles exactos y diminutos. En cada fragmento de la faja que parecía quedar libre, Pingüino ideaba medio giro de compás cerrado en mitades concéntricas del que se desprendían saetas uniformes dando forma de abanico.

En el inicio, cuando Tarzán era el maestro decorador y su principal referente, las gambetas eran más sueltas: un solo giro de compás, no dos ni tres; una sola figura, un rombo tipo diamante que podía repetirse no más que una vez por costado de la carrocería. Era una época en que lo importante era la contundencia en el color de las fajas y la precisión de la caligrafía: que el nombre de la chiva y el de la empresa se lucieran en letras pulidas que parecieran de molde, aunque fueran a mano alzada. A esa claridad minimalista Pingüino fue añadiendo sus caprichos geométricos y se fue dando cuenta de que, entre más ocupara las fajas, más les gustaba a los dueños de las chivas, una seducción



de lo barroco: la preferencia por la vistosidad de la acumulación. Todo lo cual redundó en el valor del trabajo: entre más cositas le pidieran, más cobraba.

Diana Paola Valero, docente de diseño en la Universidad del Valle, encontró que las decoraciones varían según la región. En la costa Caribe predominan los motivos figurativos en los laterales de la carrocería: emblemas del orgullo local como las murallas de Cartagena, el castillo de San Felipe, las playas, el mar o las palmeras. Sin embargo, esas chivas han ido incorporando poco a poco las gambetas propias de Antioquia y del Eje Cafetero. «La franja central, donde se recrean los motivos turísticos de la costa, se ha ido reduciendo

para dar espacio al trazo geométrico característico de la región andina», explica Valero.

Las chivas del Pacífico también privilegian las imágenes figurativas. En ellas abundan las escenas de naturaleza, las representaciones de flores y animales, así como referencias a relatos y personajes de la tradición local. Las diferencias se extienden a la paleta de colores. Según Valero, en la costa Caribe predominan el amarillo, el verde y el rojo, que suelen degradarse hacia el naranja. En la región andina prácticamente todos los colores tienen cabida, aunque el café es raro. Las del Pacífico parten, por lo general, de tonos vivos —azules, amarillos o verdes— que luego se equilibran con el uso de blancos y colores pastel.

Para Pingüino, las chivas de Antioquia son las más bonitas. No solo por la decoración, sino por el sentido de pertenencia que las rodea. La mayoría de sus propietarios las conservan no por el dinero que producen, sino «por lo que son»: una tradición familiar transmitida de generación en generación. «Los dueños de una chiva son una familia que la ha tenido toda la vida», dice.

Algo parecido ocurre con los decoradores. Muchos de los jóvenes que hoy se dedican al oficio son hijos o parientes de los maestros consagrados y heredaron de ellos un conocimiento que circula dentro de las familias. Es justamente lo que no sucede en el caso de Pingüino. Aunque tiene hijos en edad de aprender, ninguno ha mostrado interés por continuar su trabajo.

Ha tenido, eso sí, aprendices. Él prefiere llamarlos «discípulos». Son jóvenes que aprendieron a fondear y a crear gambetas, pero que nunca pasaron por las etapas iniciales del oficio: preparar las láminas o pintar paisajes. Y esa formación incompleta es, a su juicio, una de las razones por las que el oficio se está empobreciendo. «Para uno aprender bien un arte debe empezar desde abajo. Yo aprendí desde lo primero: alistar las piezas. He tenido discípulos que no aprendieron desde ahí. Hay uno que no sabe alistar las piezas y se cree decorador; son muchachos que se interesan no más por la plata. Como es bien pago, no se preocupan por su arte».

También le incomoda la falta de originalidad. Se queja de que algunos de los jóvenes decoradores que intentan abrirse camino se limitan a copiar lo que él hace. «Estos pelaos de hoy ven un carro que yo decoré y se ponen a hacer lo mismo. No crean. Imitan. No se esfuerzan. En esto todo se vale. Lo que vos querás lo podés hacer. Pero tienen que ser cosas bonitas que motiven a los clientes y que lo motiven a uno. Esa es la manera de conseguir clientela».

No hace mucho, una galería de arte de Medellín encontró a Pingüino a través de Instagram. Le propusieron trasladar a pequeños cuadros los colores, las figuras y la tipografía con que decora las chivas: piezas de

20 por 45 centímetros dedicadas a barrios y lugares emblemáticos de la ciudad. Se vendieron todas en poco tiempo. Después llegaron otros encargos: puertas, ventanas e incluso los soportes de madera de unos tambores.

Más tarde fue la Universidad de Caldas la que lo invitó a trabajar durante dos días frente al público, como si la tela fuera una lámina de carrocería. La obra permaneció expuesta durante varias semanas en el Museo de Arte de Caldas. A Pingüino le halaga ese reconocimiento, pero no parece sorprenderlo demasiado. «Les digo a mis hijos que me apasiona lo que hago. Me paro diez, doce horas a darle. Tengo cincuenta y seis y me canso, pero no lo siento».

Desde 2008, las chivas o buses escalera forman parte del patrimonio cultural colombiano. Sin embargo, ese reconocimiento no las ha librado de la transformación del país. En muchas regiones, el asfaltado de las vías y la llegada de vehículos más modernos las han ido desplazando. Algunas terminan convertidas en discotecas ambulantes para turistas; otras siguen prestando servicio en los lugares donde todavía hacen falta.

Son las rutas más difíciles: trochas de barro, caminos al borde de precipicios y carreteras que la lluvia abre en grietas y cráteres. Las chivas están clasificadas como vehículos de transporte mixto, capaces de llevar carga y pasajeros al mismo tiempo. Y acaso ahí resida la razón de su supervivencia. Son los únicos vehículos donde los campesinos pueden acomodar al mismo tiempo vacas, marranos, gallinas, costales de cosecha, ollas de comida, maletas con ropa y gente en el capacete.

«Al campesino no lo van a dejar sin estos vehículos», dice Pingüino. Su argumento es simple y contundente: «Si hay diez bultos para llevar, quitan una banca y le echan los diez bultos. Eso no lo hace un bus. Por eso yo digo que las chivas nunca se van a acabar». ■

JUAN MIGUEL ÁLVAREZ

(Bogotá, 1977). Autor de libros como *Verde tierra calcinada*, ha recibido el Premio Simón Bolívar de Periodismo y el Premio Anagrama de Crónica.

Ascender a lo hondo

ILUSTRACIÓN Y TEXTO
DE LIZETH LEÓN

Entre las montañas del Cauca, al norte de Popayán, existe una Baviera del trópico: la cumbre donde el etnógrafo alemán Franz Xaver Faust plantó bandera en Colombia. Franz fue un revolucionario del estudio de las culturas indígenas y campesinas del suroccidente colombiano y un observador profundo de las montañas latinoamericanas, que recorrió y pintó desde su juventud en decenas de cuadernos de campo. Tras ser diagnosticado con una enfermedad que terminó minando su movilidad, pensó y dibujó una Bavierita en el Valle de Pubenza para vivir con Cecilia, su esposa. Pero a ella no solo no le gustaba el plan de afincarse en la montaña; tampoco tuvo vida suficiente para hacerse a la idea. Luego de la muerte temprana de su esposa, Franz se internó en la montaña no como un arquetípico ermitaño, sino como un cuerpo anclado al territorio. Allí trazó una cordillera entre la cosmovisión indígena de los Andes y las formas del pensamiento occidental que aprendió en su natal Alemania. Su amigo Mario Delgado cuenta que el interés de Franz por los Andes nació del asombro: quería ver con sus propios ojos «cómo las nieves perpetuas de la Sierra Nevada podían rozar el calor del mar tropical»,

una maravilla imposible en los montes fríos de la lejana Baviera. Esta curiosidad de etnógrafo también sentó las bases de Bavierita: Franz hizo una casa típicamente alemana en lo alto de una loma elegida por yanaconas y coconucos, de quienes había aprendido que la ubicación, los materiales y la orientación de una casa deben estar en equilibrio cósmico con las fuerzas subterráneas y sobrenaturales.

Más que etnógrafo o dibujante, Franz Faust fue un oidor del eco de la montaña. «Uno no investiga, uno escucha y pide que le repitan cuando no entiende la primera vez». Desde su casa de puertas siempre abiertas, dibujó y pintó aquello que la cordillera se empeñaba en repetir por su ventana: sierras y volcanes como cuerpos desnudos, ríos con forma de serpiente, dragones alados que surcan los cielos; un tejido en el que cuerpo y geografía fluyen y se funden. Así también fue su despedida de este mundo. Aunque nunca se consideró artista, tuvo la suerte de ver emerger en su casa una exposición atípica con sus acuarelas, diarios de campo y cosmogramas, curada por Éricka Flórez de la Organización Lugar a Dudas para el pasado Salón Nacional de Artistas. Quizás como premonición o como acto

decidido de despedida, la exhibición se llamó «Ascender a lo hondo».

El 31 de octubre de 2025, a pocos días del inicio de la muestra, murió Franz Xaver Faust. Lo vi por última vez en vísperas de la apertura, de espaldas al sol del ocaso, pero de frente a un arcoíris. Para los indígenas del sur del Tolima, escribe, el arcoíris es un elemento frío capaz de provocar a los hombres «una pérdida de fuerza mortal». Seis meses después, volví a Bavierita para escuchar y dibujar la casa, ahora de puertas cerradas. Alrededor, el pasto y las plantas se desbordan; junto al arco de la entrada, la maravilla — flor de un día— me saluda. Deisy, una de las cuidadoras de Franz, dice que lo sueña a menudo frente a la casa: joven, sano, caminante. Dibujo Bavierita como un homenaje, quizás, pero también como continuación: un hilo suspendido en el eco de esta cordillera.

LIZETH LEÓN

(Bogotá, 1989). Es autora, entre otros libros, de *Fachadas bogotanas* —que ya va en su tercera edición—.

