

Hilo de palabras

# CUADERNO DE ESCRITURAS CREATIVAS - DOS

CUADERNOS DE LA FACULTAD DE ARTES



**HILO DE PALABRAS**  
**CUADERNO DE ESCRITURAS CREATIVAS - DOS**



Hilo de palabras  
Cuaderno de Escrituras Creativas - Dos  
Maestría en Escrituras Creativas  
© Universidad Nacional de Colombia  
Facultad de Artes. Sede Bogotá  
© Carlos Satizábal, editor  
Primera edición, agosto de 2020

ISBN: 978-958-794-207-1 (papel)  
978-958-794-208-8 (digital)

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Hilo de palabras : cuadernos de escrituras creativas - dos / Carlos Satizábal, editor. -- Primera edición. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. Maestría en Artes Creativas, 2020. 322 páginas : ilustraciones en blanco y negro. -- (Cuadernos de la Facultad de Artes)

Incluye referencias bibliográficas  
ISBN 978-958-794-207-1 (rústica). -- ISBN 978-958-794-208-8 (e-pub).

1 Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá) -- Facultad de Artes Maestría en Artes Creativas -- Formación profesional 2. Escritura creativa -- Composición 3. Poesía -- Composición 4. Dramaturgia -- Composición 5. Música colombiana -- Composición 6. Guiones de televisión -- Composición 7. Literatura -- Composición I. Satizábal Atehortúa, Carlos Eduardo, 1959-, editor II. Serie CDD-23 808.020711 / 2020

**Rectora**

Dolly Montolla

**Vicerrector Sede Bogotá**

Jaime Franky

**Decano Facultad de Artes**

Carlos Naranjo

**Vicedecano Académico**

Federico Demmer

**Vicedecana de Investigación y Extensión**

Patricia Rincón

**Director Centro de Divulgación y Medios**

Alberto Amaya

**Maestría en Escrituras Creativas**

**Coordinador**

Carlos Satizábal

**Comité asesor Maestría:**

Carlos Satizábal // Efraín Bahamón // Alejandra Jaramillo // Francisco Montaña

**Edición**

Carlos Satizábal // Hernando Cabarcas  
// Estudiante asistente: María Escobedo

**Diseño y diagramación**

Paula Lozano

# CONTENIDO

## PRESENTACIÓN

Hilo de palabras: Cuaderno de Escrituras Creativas - Dos – <i>Carlos Satizábal</i> .....	10
Pareidólica botánica – <i>Diego Pombo</i> .....	12

## INVITADOS DE AQUÍ Y DE ALLÁ

Guayacanal – <i>William Ospina</i> .....	18
Neuroliteratura – <i>Jorge Volpi</i> .....	40
Apuntes sobre la palabra dramática – <i>Jaime Chabaud Magnus</i> .....	64
La Concordia (fragmento de novela) – <i>Carolina Sborovsky</i> .....	76
Aforismos poéticos – <i>Carmen María Camacho</i> .....	82

## DOCENTES

### MÚSICA / POESÍA

Tres poemas – *Juan Manuel Roca*

Del partido de nadie .....	90
Biografía de nadie .....	91
Una tribu de sombras .....	91
Canto de Sikus – <i>Francisco Zumaqué / Carlos Satizábal</i> .....	92

### NARRATIVA

Adagio de domingo – <i>Jaime Echeverri</i> .....	106
Carta a Neil (fragmento de novela) – <i>Guido Tamayo</i> .....	110
Destino involuntario (un cuento a cuatro manos) – <i>Gernot Kamecke y Alejandra Jaramillo Morales</i> .....	114

### GUION AUDIOVISUAL

La ruta amarilla – <i>Fernando Ramírez Moreno</i> .....	120
---	-----

### DRAMATURGIA

Antígona Viajera – <i>Carlos Satizábal</i> .....	138
Luna Menguante – <i>Patricia Ariza</i> .....	152

## RESEÑAS

Rimbaud el Hijo – <i>Alfonso Carvajal</i> .....	170
xvii Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea – <i>Carlos Satizábal</i> .....	174
A La sombra de la hechicera – <i>Juan Manuel Roca</i> .....	184

## ENSAYOS

Sobre la tragedia griega: cuatro temas y un problema – <i>Carolina Sanín</i> .....	192
Memoria poética y conflicto en Colombia -A propósito de Antígonas Tribunal de Mujeres, de Tramaluna Teatro – <i>Carlos Satizábal</i> .....	198
El dolor de un país en escena para que la memoria viva – <i>Nelson Fredy Padilla</i> .....	220
Una clase para entender por qué Primo Levi nos heredó su llave estrella – <i>Nelson Fredy Padilla</i> .....	224
Historias imperfectas – <i>Andrea Salgado</i> .....	228
Semiótica y escrituras creativas – <i>Frank Baiz Quevedo</i> .....	236
La telenovela como dispositivo de reconocimiento de identidad en América Latina – <i>Christian Torres</i> .....	250
Las Poéticas de <i>Un Cuarto del Búho</i> o <i>Las Moxinifadas</i> de Gaspar – <i>Hernando Cabarcas Antequera</i> .....	256

## ESTUDIANTES - EGRESADOS

### DRAMATURGIA

Divertimiento ligero sobre violencia y horror – <i>José Assad</i> .....	268
Para sacarse la espina - <i>María del Mar Escobedo</i> .....	284

### POESÍA

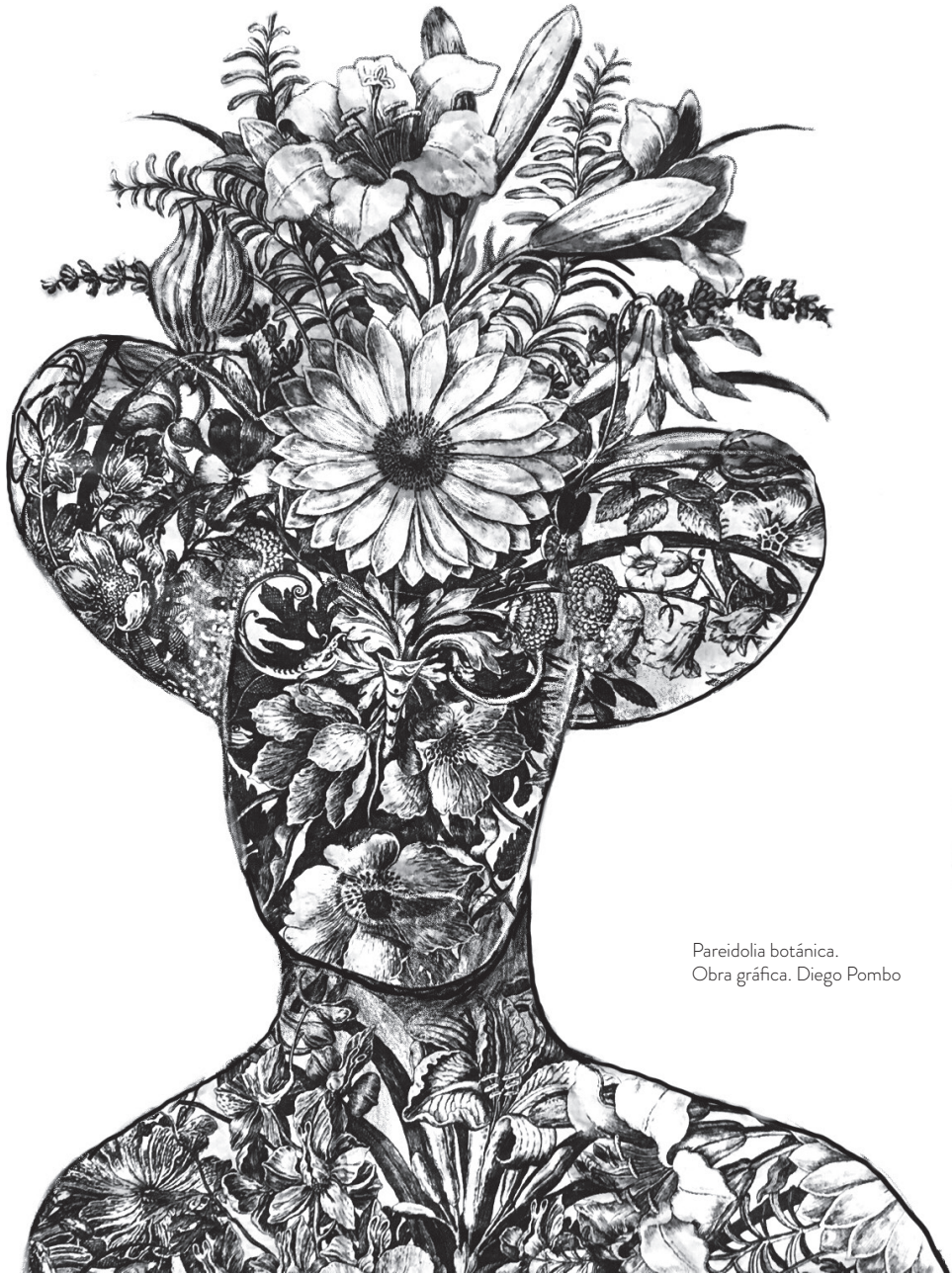
Dos Poemas – <i>Sebastián Martínez</i>	
Los oficios perdidos .....	292
Tríptico de la guerra .....	293
Dos Poemas – <i>Luis Varela</i>	
Un rezo suave .....	294
Tomates .....	295
Dos Poemas – <i>Joan Camilo Bolaños</i>	
Huella en la pared .....	296
Diagnóstico .....	297

Dos Poemas – *Gina Carrillo*

Danza .....	298
Sol de cenizas .....	299

NARRATIVA

En clave de El Quijote – <i>Carolina Rojas</i> .....	302
El espejo de las mutaciones – <i>Liliana Moreno Martínez</i> .....	306
El punto blanco más blanco – <i>Rodolfo Celis</i> .....	310
Cinco segundos – <i>Néstor Escobar</i> .....	314
Cavernícolas – <i>Daniel Canal Franco</i> .....	318



Pareidolia botánica.  
Obra gráfica. Diego Pombo





# PRESENTACIÓN



# HILO DE PALABRAS

## CUADERNO DE ESCRITURAS CREATIVAS - DOS

**CARLOS SATIZÁBAL\***

\*Director y coordinador académico de la Maestría en Escrituras Creativas. Ha ganado diversos premios y reconocimientos por su trabajo artístico teatral, poético y ensayístico. Es directivo de la Corporación Colombiana de Teatro. Trabaja con los Festivales internacionales de teatro Alternativo -FESTA- y de Mujeres en Escena por la Paz. Y con el Festival Internacional de Poesía de Bogotá. Profesor asociado de la Universidad Nacional de Colombia. Poeta, escritor, dramaturgo, actor y director teatral.

Tiene usted ahora en sus manos, ante sus ojos lectores, un nuevo ejemplar de Hilo de Palabras, un Cuaderno colectivo de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Publicamos en él textos literarios, poemas, aforismos, relatos, textos reflexivos y conferencias inaugurales de nuestros invitados e invitadas de fuera y dentro de Colombia durante el año 2019. También compartimos aquí escritos literarios, relatos, poemas, literaturas para la escena teatral y para la realización audiovisual y ensayos y reflexiones poéticas de colegas escritores y escritoras que acompañan a cada estudiante de la Maestría en la aventura de componer su primera obra publicable. Y escrituras creativas -poéticas, dramáticas, narrativas y audiovisuales- de estudiantes que están en el camino de crear esa obra primera, así como de quienes ya se recibieron y trabajan en los diversos campos que se han abierto en el país y fuera de él con su arte de la escritura, su imaginación creativa y sus publicaciones. Publicamos igualmente una selección de la bella serie Pareidólica botánica, del maestro y amigo Diego Pombo, escrituras pictóricas o narrativas visuales de escenas creadas por él al observar, con visión alucinada o soñadora, antiguos dibujos de plantas y flores, y descubrir vivas escenas de personajes que sugieren historias y que su mano de pintor nos deja ver al suprimir en el dibujo, como él nos explica en su presentación, “las áreas que rodean la silueta que la imaginación ha sugerido”. Publicamos también en este libro la partitura del maestro y compositor Francisco

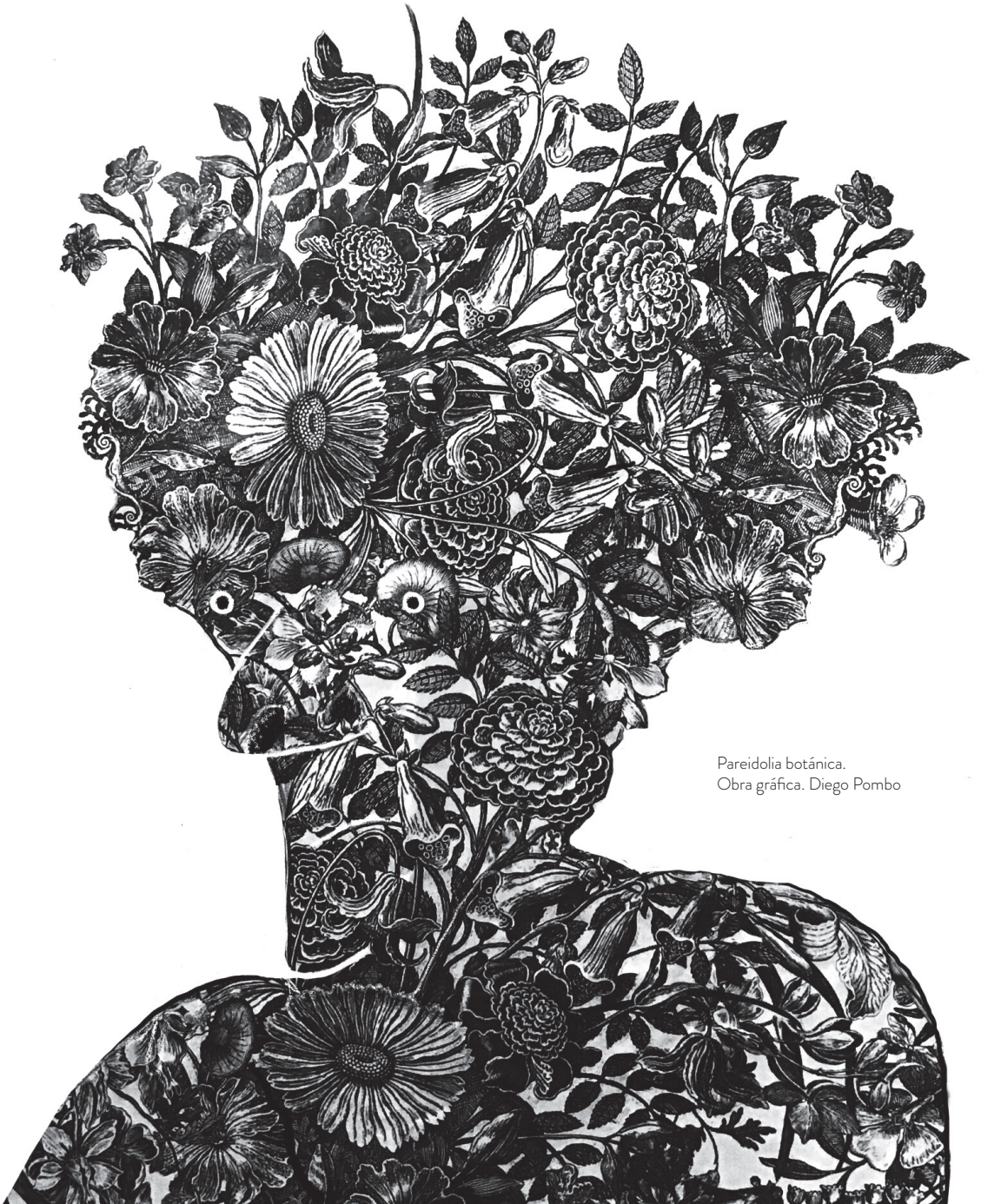
Zumaqué, *Canto de Sikus*, “para recitante y piano”. Ojalá en los siguientes números podamos contar con la colaboración de artistas como el maestro Pombo y sus escenas para los ojos, y el maestro Zumaqué y su música. Aspiramos, con este nuevo Cuaderno de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, entrever algunos de los horizontes del diverso y rico panorama actual de las artes de la palabra y de la acción poética en nuestro país.

Sea bienvenida su lectura creativa al goce de este Cuaderno y de las escrituras que en él le compartimos.

# PAREIDÓLICA BOTÁNICA

**DIEGO POMBO\*** La serie “Pareidólica botánica”, a la cual pertenecen las imágenes publicadas en este libro, está basada en el fenómeno llamado *pareidolia* que, básicamente, consiste en encontrar formas concretas dentro de estímulos visuales vagos o aleatorios como: nubes, manchas, rocas, ect. En el caso de las imágenes que publicamos en Cuaderno de Escrituras Creativas, después de observar atentamente, he encontrado una serie de escenas y personajes dentro de un collage de dibujos antiguos de plantas y flores de diversas especies que he aislado del fondo original suprimiendo las áreas que rodean la silueta que la imaginación ha sugerido.

\*Nació en Manizales pero vivió en Cali desde 1957. Se ha desempeñado como músico, pintor, dibujante, escultor, escenógrafo, gestor cultural, actor de teatro e ilustrador. Se considera un autodidacta. Ha realizado exposiciones con su obra plástica y visual en numerosas galerías, museos y espacios de diferentes países. Uno de los más vitales artistas de las artes visuales y plásticas contemporáneas.



Pareidolia botánica.  
Obra gráfica. Diego Pombo

**INVITADOS DE  
AQUÍ Y  
DE ALLÁ**







Pareidolia botánica.  
Obra gráfica. Diego Pombo



# GUAYACANAL

## WILLIAM OSPINA\*

Voy a dirigir esta conferencia desde el contexto geográfico e histórico en que mi novela *Guayacanal* discurre. Estamos conmemorando, por estos días y meses, el bicentenario de la independencia. Solemos leer la independencia nacional en unas cartillas en las que se habla de los grandes próceres y de los grandes personajes históricos que hicieron esas gestas y esas hazañas de nuestra independencia de España. En realidad, tenemos menos acceso del que creemos, a la información histórica sobre cómo vivieron las comunidades aquellos hechos, cómo vivió la población, en su vida cotidiana, todos aquellos acontecimientos de la ruptura con el régimen colonial y el intento por construir una república y por construir una nación independiente.

En nuestra historia o en nuestra historiografía se suele hablar de dos cosas muy distintas y separadas: primero, del proceso de la independencia y, segundo, de fenómenos como la colonización antioqueña; sin embargo, yo siento que esos dos procesos están mucho más cercanos y mucho más integrados de lo que uno piensa, porque en realidad lo que ocurrió es que cuando los campesinos de distintas regiones de Colombia tuvieron conciencia plena de que se había dado el proceso de independencia, que habíamos triunfado sobre los españoles, que teníamos un país, que éramos dueños del territorio en que vivíamos, mucha gente tomó la decisión de irse a tomar posesión de ese territorio: “Ya somos dueños de este país, ya no somos tributarios del rey de España, ya no somos tributarios de una metrópolis remota; entonces tomemos posesión del mundo que nos pertenece”.

Así que fue casi simultáneo con el proceso de independencia el avance de las colonizaciones por distintas regiones del territorio. Una de las más memorables es la colonización antioqueña: a las familias antioqueñas les habían repartido tierra en tiempos coloniales; habían tenido una distribución de tierras en Antioquia que fue muy ejemplar en su tiempo, porque la hicieron algunos

\*Nació en Herveo, Tolima, en 1954. Escritor de ensayo, novela y poesía. Estudió derecho y ciencias políticas en la Universidad Santiago de Cali. Desde su juventud se dedicó a la escritura a través del periodismo y la literatura. Ha sido ganador del Premio Nacional de Poesía, premio Casa de las Américas, premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada y premio Rómulo Gallegos, entre otros.

funcionarios de la corona con la idea de prevenir conflictos sociales futuros, y, como sabemos, las familias antioqueñas se multiplicaban mucho: tenían una descendencia muy abundante, y eran familias que tenían de quince a dieciocho hijos. Esto era muy bueno para el cultivo de los campos, ayudaba mucho a la economía agrícola, pero era un problema a la larga, porque es muy difícil distribuir las parcelas entre tanta gente. Distribuir, pues, una tierrita entre los quince hijos hasta sería posible, pero ya entre los cuarenta y cinco nietos la cosa no daba.

Los hijos de las familias antioqueñas del campo sabían que, a partir de cierto momento, había que irse a buscar la propia tierra, porque la tierra de los abuelos ya no daba para tantos nietos. Ellos sabían que al sur de Antioquia había una inmensa región despoblada: montañas y montañas cubiertas de selva donde no había nadie y, por ejemplo, esa extensión de la cordillera central llevaba despoblada tres siglos desde cuando pasó Jorge Robledo por el cañón del Cauca, cumpliendo con el encargo de Francisco Pizarro y de Sebastián de Belalcázar de ocupar todas esas regiones.

Jorge Robledo había avanzado, haciendo fundaciones desde Cartago y desde Anserma hasta Santa Fe de Antioquia, y encontrándose con numerosísimos pueblos indígenas a los que asoló, y en gran medida, exterminó —no él, pero sí las gentes y los pueblos que venían con él—. Por otra parte, por la vertiente oriental de la cordillera central, la que baja al Valle del Magdalena, Francisco Núñez Pedroso y Gonzalo Jiménez de Quesada habían hecho lo propio: avanzaron también, arrasando con los pueblos indígenas de esas regiones de la cordillera. Así que, después del paso de estos conquistadores españoles, durante tres siglos floreció la selva primigenia del territorio colombiano. Si uno le cree a don Juan de Castellanos —un extraordinario cronista que me gusta mucho leer y recomendar—, a la llegada de los españoles Colombia era una sola selva: todo este territorio. Uno todavía encuentra fragmentos de esa selva cuando avanza por estas carreteras; uno ve esos bosques primarios, especialmente hermosos, especialmente diversos, especialmente abigarrados, que son los fragmentos que han ido quedando de esa selva original.

Los pueblos indígenas habían habitado durante milenios la selva, pero ellos no la depredaban, ni siquiera se sentían dueños del territorio en que vivían. Se sentían huéspedes un poco mágicos y su principal tarea era más bien conservarlo y protegerlo; vivir de él sin alterarlo mucho. Así como también recomendaba en oriente el Tao Te King: vivir de la tierra pero no alterarla, modificarla lo menos posible. Esa ha sido la conducta de los pueblos nativos de este continente desde siempre, pero como ellos desaparecieron, las selvas que habían cuidado proliferaron aún más y se cerraron sobre el territorio, y cuando los colonos empezaron a avanzar hacia el sur, se encontraron con esas selvas cerradas, en las que era muy penoso y difícil avanzar. A veces eran

guadales que cubrían provincias enteras y avanzar abriendo camino con hachas y machetes por esas tierras, por esas selvas tan abigarradas, tan cerradas, era muy arduo.

Esas tierras parecían en el primer día de la creación y, por supuesto, los colonos pensaban que eso era el primer día de la creación. Muy pronto descubrieron dos cosas, ambas muy asombrosas: la primera, que todas esas tierras tenían dueño; y la segunda, que todas esas tierras habían estado pobladas antes.

Al sur de Antioquia, el rey de España le había hecho a don Felipe de Villegas y Córdoba una concesión de doscientas mil hectáreas, que después se convirtieron en los municipios de Sonsón y de Abejorral; y al sur de la concesión Villegas, el rey de España le había dado a don José María de Aranzazu quinientas mil hectáreas entre el río Arma y el río Chinchiná, y todavía al sur de eso estaba la concesión la Burila que abarcaba lo que hoy es el departamento del Quindío y buena parte del departamento del Valle del Cauca, que también eran otros cientos de miles de hectáreas. O sea que lo que hoy llamamos departamentos, en otros tiempos eran las propiedades de unas familias.

Cuando los colonos empezaron a avanzar por esas tierras, sobre todo cuando ya se habían fundado los municipios de Sonsón y de Abejorral, empezaron a encontrarse con que los dueños de las tierras no querían permitir que llegara nadie a tomar posesión de esas miles de montañas que eran propiedad de unos señores. Los Aranzazu tuvieron además la inteligencia o la astucia de que a partir de cierto momento dejaron de estar en el bando de los realistas y se pasaron al bando de los patriotas; financiaron campañas de independencia, y primero terminó el poder del rey de España sobre esas montañas que el poder de los Aranzazu, que siguieron siendo dueños de un territorio inmenso hasta mediados del siglo XIX.

De esta manera comenzó el conflicto entre la concesión Aranzazu, las otras concesiones y los colonos que llegaban. Los colonos llegaban, abrían unas parcelas, trataban de sembrar, armaban unos ranchos; los testaferros y los paramilitares de los dueños de la tierra venían a quemarles los ranchos y a expulsarlos. Con esto empezaron a darse hechos de violencia y se fue gestando un conflicto muy grande porque los dueños de la tierra no querían ni solían permitir la fundación de aldeas; a veces autorizaban la fundación de algún pueblo: así nació Guaduas y así nació Salamina, y así fue repoblado Pacora que existía desde los tiempos de Jorge Robledo, pero solamente cuando los dueños de la tierra consideraban que permitir la fundación de una aldea valorizaba más las tierras que tenían; pero no estaban dispuestos a permitir que los campesinos se regaran por los campos y se apoderaran de la tierra.

Ese conflicto fue largo y complejo, y a ese conflicto se le añadía la enorme dificultad –que ha sido una de las características de nuestro país desde siempre– de la comunicación y de vías de comunicación. Es más, el rey de España en la formalidad

de la concesión le había dado esas quinientos mil hectáreas a don José María de Aranzazu a cambio de que hiciera un camino que condujera desde las montañas de Antioquia hasta el río Magdalena y empatara con el camino que subía a la sabana. Ese era el precio de que les dieran ese país, pero pasaron cincuenta años de posesión de esas tierras y el camino no aparecía; dicho camino tardó mucho en hacerse. Cuando en realidad uno de los dueños y de los voceros, don Elías González, de esa compañía de los Aranzazu –que finalmente se llamó la compañía González Salazar– tomó la decisión de construir un camino que fuera desde Salamina hasta Mariquita, no lo hizo tanto por cumplirle la promesa al rey, que ya no tenía poder sobre ellos, sino para unir unas propiedades que tenían en Salamina con unos tabacales que tenía en Mariquita. Así que era casi una iniciativa privada, para la cual el estado tenía que colaborar prestando a los presos para que, en trabajos forzados, contribuyeran en la construcción del camino.

La construcción de ese camino fue muy terrible, fue una saga impresionante porque es una tierra especialmente ardua y difícil: los cañones, los desfiladeros, los pedregales, las selvas cerradas, las lluvias, las nieblas, las borrascas, la humedad. Las mulas y los arrieros que se despeñaban por esos caminos eran muchos, pero se logró construir ese camino que se trazó básicamente en medio de la selva y el páramo. Ese camino que va de Salamina a Aranzazu, de Aranzazu a Neira, y de Neira a Manizales, y de Manizales a Letras, y de Letras a Delgaditas y a Besones y a Guarumo y a Petaqueros y a Fresno y a Mariquita. Los colonos seguían insistiendo y buscando tierra. Entraron en conflicto con la concesión de tal manera que un día un colono exasperado por las demoras y porque nadie les respondiera qué se podía hacer para poder tener la tierra, en un lance desesperado mató a Elías González en los cañones de Neira.

La muerte de ese señor que era un pro hombre –que era un gran personaje de las guerras civiles colombianas, que tenía relaciones con todo el notablatto de la sabana, que estaba emparentado con familias muy principales de Antioquia, y que era primo del poeta Gregorio Gutiérrez González– sobrecogió a la república y sobrecogió a los poderes centrales del país y, por una vez en la historia, el gobierno central de Colombia tomó una decisión inesperada: repartir tierras entre los colonos. Eso se había hecho, como digo, en la colonia y no se ha vuelto a hacer. En ese entonces el gobierno de los Estados Unidos de Colombia de la república federal tomó la decisión de repartir tierras entre los campesinos. Y a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y a comienzos del siglo XX, unos dicen que dos millones otros dicen que tres millones de hectáreas, fueron repartidas entre los campesinos.

Nosotros hemos crecido un poco en la leyenda de que en Colombia nunca hubo una reforma agraria: no hubo todas las reformas agrarias que era necesario

hacer para que esto fuera un país pacífico y para que este país alcanzara algún grado de prosperidad y de bienestar para sus gentes. Pero en esa ocasión se hizo esa reforma agraria, y en esa región cientos de miles de hectáreas fueron repartidas entre familias campesinas. Esas familias no iban buscando tierras de cultivo extensivo ni nada parecido. Esperaban tener unas pequeñas parcelas que les dieran de comer, en las que pudieran sembrar sus yucas y sus frijoles y sus cañas para alimentar los trapiches.

Ese gesto del gobierno de acompañar una reforma agraria, concertándola con los dueños de la tierra para no producir un baño de sangre en un enfrentamiento entre colonos desprotegidos y dueños de la tierra enfurecidos, tuvo una recompensa inesperada: tierras óptimas para el cultivo del café, una planta abisinia que antes solo se cultivaba en algunas grandes haciendas. Entonces empezó a florecer el café en cuanto los campesinos vieron que este se producía bien. Proliferó el café en toda esa región y fue así como nació la zona cafetera colombiana: básicamente en el sur de Antioquia, en los departamentos de Caldas y lo que hoy es Risaralda y Quindío, en el norte del Valle y en el norte del Tolima.

Esa cosecha cafetera fue tan grande que en un año pasó de sesenta mil sacos a seiscientos mil sacos de café. Por tanto, era una necesidad imperiosa los caminos, porque aquí no se producía para el consumo interno de esos colonos y de esos campesinos. Ese café solo podía tener sentido si se exportaba al mundo, pero para lograrlo había que bajar el café. Una parte del café se llevaba también por caminos muy difíciles hacia Buenaventura, pero la parte fundamental de esa cosecha había que bajarla al río Magdalena para embarcarla al mundo. Y ahí fue cuando cumplió su función ese camino que había trazado Elías González para unir sus dos haciendas: las haciendas de Salamina Caldas con las haciendas de Mariquita. Diez mil bueyes empezaron a bajar la carga cafetera desde las montañas de Caldas hasta el río Magdalena; diez mil bueyes y no sé cuántas incontables mulas bajaban la cosecha cafetera y subían mercancías inglesas, porque este país no tenía muchas manufacturas ni mucha industria, y muchas de las cosas que se consumían en esas montañas había que traerlas del exterior.

Había un problema y era que la cosecha cafetera que se bajaba al lomo de los bueyes desde Manizales y desde toda esa región tardaba diez días en llegar hasta Mariquita. Los ingenieros ingleses que venían acompañando esas avanzadas de colonos buscando oro, minas de oro para pagarse los empréstitos de la independencia, concibieron entonces la posibilidad de hacer un cable aéreo que bajara la carga de café desde Manizales hasta Mariquita. Así, finalmente se tendió lo que fue en su tiempo el cable aéreo más largo del mundo, que redujo de diez días a diez horas el tiempo que tardaba la cosecha cafetera en bajar hasta el Valle del Magdalena, y fue así como se

formó ese país campesino colombiano, de una reforma agraria hecha a tiempo, una reforma visionaria pensada en la gente, pensada en el bienestar de la gente y en su futuro. Con esto no solo se formó la zona cafetera, sino con ella la economía que le permitió vivir a Colombia durante más de un siglo.

Lo anterior me parece un argumento importante y valioso a la hora de discutir sobre la importancia o no de las reformas agrarias, porque hay quien dice que eso de darle tierras a los campesinos no tiene sentido. Se puede discutir mucho en qué términos, pero evidentemente Colombia es un país que comenzó el siglo xx con cuatro millones de habitantes y lo terminó con cuarenta millones; sin embargo, la estructura de propiedad que tenía cuando eran cuatro millones de habitantes es casi la misma ahora que somos cuarenta y cinco o cincuenta millones. Muy pocas regiones como la zona cafetera modificaron un poco ese régimen de propiedad y vaya si eso fue importante, porque el país vivió fundamentalmente de esa economía, y no solo de esa economía, porque la zona cafetera fue la primera bonanza de la historia colombiana que se distribuyó más o menos democráticamente entre la población.

Nosotros tuvimos una bonanza del oro en los tiempos de la conquista, pero eso era una bonanza para unos cuantos. También hubo una bonanza de las perlas en Manaure y en Margarita y en Cubagua para unos cuantos; y hubo una bonanza de las esmeraldas; y hubo hasta mediados de siglo una pequeña bonanza del tabaco, que también era para unos cuantos propietarios. La bonanza cafetera fue la primera que se distribuyó un poco más democráticamente entre miles de familias. Eso marcó una diferencia muy grande porque esa economía cafetera fue el fundamento además de una época de tranquilidad donde varias generaciones pudieron habitar los territorios en medio de muchas dificultades, puesto que la vida era muy ardua y difícil; no obstante, se construyeron unas costumbres y unas tradiciones de hospitalidad, de alegría, de cordialidad, que fueron en su tiempo verdaderamente extraordinarias.

Ese mundo campesino era más posible en Colombia que en otras regiones del mundo debido a que aquí los climas no son tan despiadados como pueden serlo en invierno en Europa, en los Estados Unidos o en la Patagonia. Ese hecho de que aquí los climas sean benévolos y que la naturaleza sea tan pródiga hizo que un mundo campesino fuera más posible en estas regiones equinocciales que en otras regiones del mundo.

En una época yo discutía con amigos, incluso con amigos mexicanos, y ellos me decían “pero es que eso que tú dices de que la gente puede vivir en los campos apaciblemente... eso es una ilusión. La gente nunca ha vivido en los campos. La gente siempre ha vivido en aldeas. Habrán ido a cultivar los campos...”. Y yo les decía “ustedes no me pueden decir eso porque yo conocí ese mundo. Yo conocí un mundo en el que la gente vivía en los campos”. Y en todas partes lo hubo: uno ve



los cuadros de Brueghel de la Europa de aquellos siglos y había gente que vivía en los campos, pero en condiciones mucho más arduas y de verdad que casi siempre tendían más bien a arracimarse en aldeas que a estar dispersos en fincas. No obstante, aquí sí era posible ese mundo campesino y lo fue, y fue un mundo especialmente notable. Ese mundo campesino que fue construido en la segunda mitad del siglo XIX es el mundo que fue destruido despiadadamente por la violencia política de mediados de siglo en Colombia.

Les hago todo este recuento histórico y un poco geográfico en primer lugar para no tenerles que contar la novela y, en segundo lugar, para mostrarles el mundo y la época en que la novela transcurre, porque esto es una novela en la que algunos de los protagonistas son personas de mi familia. Mis bisabuelos formaban parte de esa caravana de colonos que venía del norte y que, cuando llegaron a las tierras de Caldas a finales de siglo XIX, ya habían sido distribuidas las tierras de la concesión. A ellos no les tocaron tierras de esa distribución; llegaron tarde. Y les tocó comprar la tierra.

Ellos llegaron finalmente a los cañones del norte del Tolima, al cañón del río Guarinó, y fue allí donde mi bisabuelo compró la tierra. Él era muy pobre, pero era gaaquero. Y este es el segundo gran descubrimiento que hicieron los colonos. El primero fue que las tierras tenían dueño. El segundo, el otro gran descubrimiento, es que debajo de esas selvas que parecían acabar de ser creadas había mundos sepultados, había culturas enterradas, había innumerables tumbas llenas de oro. Puesto que aquí estaba proscrito el mundo indígena y se había borrado de nuestra memoria el pasado anterior a la conquista, y como a nosotros nos enseñaron que nuestro mundo había nacido desde las proas de las calaveras de Cristóbal Colón no se entendía muy bien qué eran esos mundos sepultados que había allí detrás. Pero esas tumbas estaban llenas no solo de oro, sino de preguntas y de la memoria sagrada de unos pueblos de los que nadie conocía nada.

Yo recuerdo que en mi infancia cuando yo estaba en la escuela me enseñaron que aquí había dos clases de indios: creo que eran los chibchas y los caribes. Eso era todo lo que le enseñaban a uno, que unos eran pacíficos y los otros eran violentos y salvajes. No obstante, a lo largo de la vida he ido descubriendo que aquí hubo muchas naciones indígenas y que este país no tenía originalmente ninguna vocación de unidad. Más vocación de unidad tenían México y Perú que ya eran países a la llegada de los europeos. Aquí había ciento veinte naciones indígenas dispersas por un territorio de extraordinaria diversidad y un territorio muy curioso porque cada una de las regiones difiere mucho de las otras, pero es muy homogénea en sí misma. El país de desiertos de los wayúu de la Guajira: eso es un país, y no se parece nada al país de montañas nevadas de los kogui de la Sierra Nevada que está justo al lado; y esos dos

países no se parecen en nada al país de llanuras de ciénagas de los zenúes de la Mojana que está justo al lado; y esos tres países no se parecen en nada al país de selvas lluviosas de los embera katiós del Chocó, que es otro país homogéneo en sí mismo, pero distinto de los otros. Y uno se va alejando por el territorio y va encontrando esos países distintos. A mí siempre me resuena la frase “Por los países de Colombia” que hay en un verso de Aurelio Arturo; “Por los países de Colombia”, decía él.

Es verdad que geográficamente existían esos países, y a lo largo de los milenios las naciones indígenas los habían ido ocupando. Entonces los uwa de las sierras del Cocuy estaban en una región muy delimitada; los sikuani del Vichada estaban en una región muy delimitada; los kamsá del Putumayo estaban en una región muy delimitada; y así a lo largo de todo el territorio. Por supuesto, los muiscas de la Sabana y los panches de las llanuras del Magdalena y los gualíes de esa región de Mariquita y de Honda, y los pantágoras y los aburráes y los tamanies ocuparon estas regiones. Eran muchos pueblos y cada uno generalmente con sus lenguas, con sus tradiciones, con sus cosmovisiones, con sus mitologías. Todo eso había sido borrado de un plumazo por la arrogancia de la cultura invasora que llegó a negar aquí toda esa diversidad y toda esa complejidad. Por eso se dio aquí lo que llamaba Germán Arciniegas “No un descubrimiento, sino un cubrimiento”. Todo lo que había aquí fue cubrimiento por lo que llegó de afuera: las religiones nativas por las regiones que venían de Europa; las lenguas nativas por la lengua que llegó de Europa.

Nosotros crecimos en esa ignorancia y en ese desconocimiento de esos mundos, pero esos mundos se resistían a desaparecer. Allí estaban esas tumbas para recordarnos que teníamos pasado, para darnos la ayuda –porque eso es una ayuda–, la memoria de que había un pasado aquí, de que nosotros no acabábamos de aparecer en el mundo, de que esa desdicha que nos enseñaron de que América tiene quinientos años no era verdad, porque es una desventaja en un mundo tan antiguo tener solo quinientos años. Dicho de otra manera, la gran desventaja es en realidad carecer tanto de memoria.

Esos campesinos se encontraron pues con ese mundo; no supieron descifrarlo, por supuesto, pero sentían que esas tumbas venían al menos en su ayuda, a ayudarles a vivir un poco con ese oro que iba brotando de la memoria y del pasado. Mi bisabuelo compró, con oro que había sacado de las guacas, la tierra que era casi una pared, en el cañón del río Guarinó. Estas son algunas de las historias que se cuentan en este libro. Hasta el momento, he hecho más bien un relato de tipo sociológico, un tanto económico y otro tanto historiográfico para situarlos un poco a ustedes. La novela no es eso, no tiene ese tono, ni esa intención. La novela discurre en ese mundo y son las historias que contaban mis mayores, las historias que contaban mis

abuelos y las historias que contaban mis tíos. Muchas de las historias que yo cuento en este libro siempre estuvieron en mí. Eran lo que se contaba en las reuniones y en las fiestas familiares, porque a los campesinos les importaba, les encantaba contar esas historias. No les gustaba solamente contarlas, sino que lo que más les gustaba era volverlas a contar, que es algo que caracteriza mucho en general al arte y a la literatura: el deleite de volver a contar las historias, de volver a contar lo ya contado, como decía Borges, de repetir esos cuentos. Es fascinante oír un cuento, pero si a uno le gusta mucho, es fascinante volverlo a oír.

Ellos eran unos excelentes narradores: yo tenía sobre todo un tío, que es uno de los personajes de la novela, mi tío Olivorio, que sabía quién había vivido en cada casa de esas fincas, de esos pueblos, y sabía qué había pasado allí por décadas, y volvía a contar esas historias con una frescura, con una gracia, con una picardía extraordinaria. Y entonces yo durante mucho tiempo quise contar esa historia, tenía el deseo de contarla, pero no sentía la necesidad de hacerlo, porque las historias estaban ahí, flotaban en la atmosfera. Cada vez que nos reuníamos volvíamos a hablar de ellas: “¿y entonces cómo fue que mataron a Santiago?, ¿y entonces cómo fue que se despeñó aquello?, ¿y cómo fue que ocurrió aquello otro?”, y volvía a oírlas. Pero como en nuestra vida nos van empezando a pasar ciertas cosas y sobre todo ciertas ausencias: la muerte de mis padres y la muerte de mis tíos me fue dejando de repente en un vacío de historias que yo estaba acostumbrado a oír y muy pronto empecé a sentir ya no solo el deseo sino la necesidad de contar todo esto. Eso es lo que me hizo escribir esta novela Guayacanal. Guayacanal era el nombre de la finca de mi bisabuelo en el cañón del Guarínó: allá a mano derecha cuando uno va entre Fresno y Padua rumbo a Manizales.

Por lo anterior sentí la urgencia de contarla. Así, fui rescatando apenas unos cuantos fragmentos de lo que había sido ese mundo y recordando la manera como la contaban y la manera tan festiva como evocaban esas historias. Empecé a sentir que era mentira todo lo que se dijo en nuestro país sobre el mundo campesino, porque a partir de cierto momento, cuando empezaron a vendernos el proyecto urbano y a vendernos una idea que llegó aquí a partir del año cuarenta y ocho y que se volvió un dogma que se llamaba el desarrollo: “vamos rumbo al desarrollo. Hay unos países desarrollados y nosotros tenemos que parecernos a ellos y llegar a ser como ellos”, entonces se hizo imprescindible construir aquí un mundo urbano, un mundo industrial y un mundo tecnológico. Había que darle la espalda a ese mundo campesino que había sido demasiado rudimentario, demasiado atrasado y demasiado ignorante y, además, un mundo bárbaro y de gran sufrimiento.

Cuando yo oía a mi familia hablando de sus historias del campo concluía que por supuesto que les había costado mucho: domar esas montañas fue muy duro, convertirlas en una morada y en una patria fue muy difícil. El trabajo era muy duro y se requería mucho esfuerzo, pero a la humanidad nunca le causó miedo el esfuerzo. La humanidad nunca tuvo horror al esfuerzo y a la obligación, más bien se media así. Se probaba a sí misma de esa manera. A cambio de eso era un mundo de extraordinaria hospitalidad, de extraordinaria cordialidad y fue un mundo pacífico, porque tampoco es cierto que nuestro país haya sido una sola guerra de comienzo a fin. Aquí hubo unos remansos de paz muy significativos, y muy valiosos de los que habría que echar mano cuando se habla de paz, porque no era solamente una paz entre los seres humanos. Era una paz también con la naturaleza; por supuesto que talaron los montes, pero no al ritmo al que los está talando la codicia industrial. Y por lo menos tenían el atenuante de que los talaban para comer; era un esfuerzo de supervivencia. No el esfuerzo de esta codicia monstruosa que lo arrasa todo solo para acumular capital y para depredar el mundo.

Esta fue una época que a mí me parecía admirable, y para mí volver a escribir estas cosas y contarlas fue también encontrar muchos secretos de las razones por las cuales ese mundo fue tan capaz de convivir, tan capaz de brindarle posada a los desconocidos, tan capaz de poner un plato en la mesa para los forasteros, y tan capaz de esa creatividad musical, y de ese amor por la fiesta y por la alegría, que caracterizó a ese mundo campesino. Como digo, ese mundo fue muy calumniado por el proyecto del desarrollo y por la promesa de que el futuro era exclusivamente urbano, y exclusivamente industrial. Ahora cuando nos estamos enfrentando con las consecuencias de ese modelo del mundo urbano y del mundo industrial, y cuando vemos que por ninguna parte se está cumpliendo la promesa de felicidad que esos mundos traían, volvemos a preguntarnos entonces cómo tiene que ser la relación del mundo con esa naturaleza que durante tanto tiempo nos enseñaron a abandonar y a olvidar. Tal vez esos mundos campesinos tengan algo que enseñarnos de lo que es una relación distinta con el mundo, con la alimentación, con la serenidad, con una manera más lenta de vivir, y tal vez con una manera más austera de vivir.

No creo que en ninguna parte del mundo alguien aspire a volver al pasado, pero cuando el futuro se empieza a volver tan amenazante y tan siniestro como parece ser el futuro de nuestro proyecto de civilización, la humanidad tiene que volver a mirar sus experiencias y preguntarse de qué otra manera puede relacionarse con el mundo y qué otro tipo de costumbres pueden ser. Para mí entonces ha sido importante leer esta historia, en primer lugar para recordar y para rendirle homenaje a unos seres entrañables de mi vida y para rendirle homenaje a unos paisajes que he amado desde

niño y para rendirle homenaje a ese mundo que yo no alcancé a ver, del que yo no fui testigo. Yo no fui testigo del esplendor del mundo campesino, que lo hubo. Yo en mi infancia fui testigo del desgarramiento de ese mundo, de cómo ese mundo fue destrozado por la violencia política. Lo más doloroso que yo sentí en mi infancia huyendo de pueblo en pueblo porque iban a matar a mi padre y viendo cómo se enrarecían las relaciones entre la gente que se había conocido toda la vida, que habían sido vecinos, que habían sido amigos y que de repente tenían el deber de ser enemigos porque pertenecían a partidos distintos, lo que más me fue aterrando a medida que lo entendía es que no había motivos reales para odiar al otro; porque hay sociedades que se hundan en guerras civiles porque hay motivos profundos culturales, sociales, de distinta índole para que se den esas guerras. Pero esta guerra era fruto exclusivamente de la retórica de los políticos y de la retórica de los púlpitos y gentes que tenían las mismas costumbre, que comían lo mismo, que conocían las misma regiones, que se conocían desde siempre, tuvieron que empezar a odiarse porque eso les daba réditos a unos políticos que vivían de repartirse el botín del estado y de manipular a las gentes y como en Colombia eso no ha cesado y como Colombia sigue siendo un país que cree que nuestro deber es que medio país odie al otro medio y que nunca llegue a haber un mínimo consenso para lograr grandes transformaciones históricas.

Llevamos décadas paralizados por el odio al otro y por la idea de que el otro es necesariamente el enemigo si no comparte, no nuestras convicciones ni nuestra filosofía, sino nuestro partido, nuestra facción, nuestra secta o nuestro dogma. Por fortuna tuve el privilegio, lo digo con toda humildad, de que mi padre fuera liberal y mi madre conservadora y, a pesar de esto, se querían mucho. Entonces me sorprendió que el deber afuera de la casa era que los liberales odiaran a los conservadores y sintieran que tenían que matarlos y viceversa. Aprendí a sospechar de esos deberes políticos nacidos de la retórica de los partidos. Esto es en lo fundamental el contexto en el que discurre este libro.

En su reconstrucción yo eché mano de dos cosas que para mí eran fundamentales: de la música porque todos mis recuerdos de infancia están puntuados por la música que se oía en esos pueblos de la cordillera y en las fincas y porque mi padre mismo, que fue músico toda la vida, trajo a mi casa todas las canciones. Yo descubrí tarde los libros, pero creo que fueron las canciones las que más me inclinaron hacia la literatura y hacia la escritura, y también los cuentos que oía en mi infancia, porque esa tradición oral en Colombia ha sido muy poderosa siempre y ha estado siempre muy viva.

Por otro lado, a partir de cierto momento empecé a sentir la necesidad de ver algunos rostros de seres cuyas historias yo conocía desde niño y me fui a husmear en

los álbumes de mis abuelos y de mis tíos abuelos, porque además antes no abundaban las fotografías. Ahora abundan tanto que uno ya no siente que tengan algo que dar. Además, en las fotografías de ahora se recoge muy poca información sobre cómo vive la gente porque todas las fotos son idénticas, todos posamos para ellas y ponemos la misma cara; es demasiado consciente la intención de mirar la cámara y entonces las fotos contemporáneas tienen poca información sobre la realidad, comparada con las fotos de antes cuando la gente era más ingenua y menos dedicada a la pose. Entonces me fui a buscar unas fotografías viejas, muy valiosas por escasas también. Esas fotografías me permitieron conocer algunos de los personajes de esta historia: a mi tío abuelo Santiago Buitrago, por ejemplo, que fue asesinado a machetazos en un medio día de 1939 en un hecho que conmocionó a la familia por décadas y que a mí mismo me obsesionó, aunque yo nunca lo conocí, aunque lo habían matado quince años antes de que yo naciera. Por primera vez lo conocí en un retrato mirando esos álbumes y un día encontré una fotografía en donde estaban su madre, sus hermanos y su viuda ante su tumba. Eso me conmovió y decidí acompañar esta novela con algunas de esas fotografías de los álbumes familiares. Fue muy grata y conmovedora la tarea de reconstrucción de ese mundo. De manera que aquí hilvanando algunos recuerdos del mundo en que esta novela transcurre con algunas reflexiones sobre el entorno social, cultural e histórico en que está inscrita mi novela, les he hecho una suerte de resumen de lo que es Guayacanal. Muchas gracias.

Y si ustedes quieren que tengamos un breve diálogo sobre estas cosas o sobre otras, con muchísimo gusto.

**Alguien del público:** Yo no he acabado la novela, voy en la mitad, pero me llamó mucho la atención que, a través de la web, y de Carlos Satizábal me llegara la invitación de la conferencia. Entre otras, voy en la parte en la que cuentas cómo se ha roto y cómo se devuelven las violencias. Justo en esta parte pensaba mucho en esta idea de la disidencia, del rearme y de cómo tensiona un ciclo en el que la base fundamental sigue siendo la tierra. También la forma en como lo narras ahí es muy particular: desde la idea del desquite, de lo que llamaron bandoleros, que eran los guerrilleros liberales abandonados a su suerte, y decía yo “Nosotros no tenemos una narrativa de esas reincidencias de la violencia porque esas tal vez son las que se vuelven una en sí misma aunque sean distintas. Se yuxtaponen, se vuelven una, pero son distintas”. Y creo que no da la clave, creo que incluso parte de la pregunta aquí es “¿Nos están afincando una idea de curso de la misma violencia?” y yo creo que, incluso las de hoy, la que leía yo en esa semana de disidencias, como le han llamado, no es la misma de los 50, además con un divorcio profundo que es esto que narras de la tierra. No obstante, hoy

escuchándote digo yo, también es paradójico que las apuestas de paz y la noción de cómo la tierra sí ha sido respuesta de paz y no solo factor de guerra o violencia es algo que también nos debemos. Muy agradecido por tu charla.

**William:** Muchas gracias. Yo diría que una de las razones por las que después de los procesos de paz vienen los rearmes y las disidencias es porque es un error pensar que la paz se agota en la mera desmovilización de ejércitos irregulares, que es una tradición en Colombia. Colombia cada quince años hace un nuevo proceso de paz. Tuvimos un proceso de paz en el año 53 con la desmovilización de las guerrillas liberales, y tuvimos una suerte de armisticio entre los dos partidos que se habían hecho la guerra, en lo que se llamó el frente nacional que terminó en 1974, pero ya en 1989 se estaba haciendo la desmovilización del M19 y ya después, quince años después, se estaba haciendo la desmovilización de los paramilitares. Ahora se estaba haciendo la desmovilización de las Farc y todos nosotros nos preguntamos “¿Cuándo viene el siguiente proceso de paz de esa larga tradición?”. A mí me parece que son muy importantes esos procesos de desmovilización de guerreros; son fundamentales y es fundamental que el estado firme acuerdos y que los cumpla rigurosamente, responsablemente, y que quienes se desmovilicen cumplan los acuerdos. Es muy importante, pero yo no llamaría a eso la paz. Me parece que es una palabra demasiado ambiciosa, demasiado prometedora: pensar que la paz de una sociedad como la nuestra se agota en esas frecuentes, repetidas y cíclicas desmovilizaciones de guerreros.

Yo creo que la paz debe tener otros componentes y ya lo decía Gaitán hace ochenta años. Si en este país no se hacen reformas profundas de muchas clases –la más importante de las cuales es darle más protagonismo a la sociedad pacífica, a la que nunca ha usado la violencia contra los demás y que permanece siempre maniatada, sin oportunidades y sin esperanzas, viendo pasar la vida y cada vez más desencantada del mundo y de sus propias posibilidades– será muy difícil aclimatar un proceso de transformación. Debe ser un proceso de paz que tenga en cuenta esa comunidad pacífica como su principal protagonista, y unas reformas profundas que de verdad abran un mundo nuevo, un momento nuevo, que despierten verdaderamente entusiasmo entre la comunidad porque se siente que allá está cambiando algo, que un horizonte de oportunidades se está abriendo.

Sin embargo, a nuestra dirigencia le conviene mucho los procesos de paz en los que nada de fondo cambie, sino que solamente se desmovilicen unos ejércitos en los que además se descarga la responsabilidad de toda la violencia: ellos son los culpables de todo. Pero resulta que nuestra dirigencia es responsable de muchas cosas y siempre sale absuelta de todos los procesos de paz. Es más, ella es la que absuelve, la que perdona

o la que castiga. A mí me parece que eso merece una reflexión profunda, porque si seguimos soslayando, si seguimos postergando las transformaciones y sobre todo el ingreso de la comunidad en la gran leyenda nacional a la que nunca ha pertenecido, si seguimos atrapados en la leyenda de los próceres, en la leyenda de los políticos y en la leyenda de los que ejecutan la voluntad de la nación, y la nación cada vez es más incapaz, cada vez más impotente, y si cada vez se siente más al margen de las verdaderas decisiones, será muy difícil de verdad aclimatar un proceso de transformación.

Aquí se dio un hecho que fue muy significativo hace algunos años: la convocatoria a un plebiscito para decir si la gente estaba de acuerdo o no con los pactos de paz de la Habana. A partir de allí se creó la leyenda de que la mitad de la gente había dicho que sí y la otra mitad de la gente había dicho que no, y que el país estaba polarizado entre los amigos de la paz y los enemigos de la paz. Pero la verdad es que el veinte por ciento de la gente dijo que sí, otro veinte por ciento dijo que no, y el sesenta por ciento le dio la espalda a ese proceso. Entonces uno se pregunta cómo se podría aclimatar en una sociedad una paz a la que solo apoya el veinte por ciento de la población y el ochenta por ciento o la rechaza o le resulta indiferente: no se siente comprometida, no se siente entusiasmada, no se siente arrastrada a ese respaldo. Es ahí donde yo siento que es necesario un proceso de paz en el que participe la comunidad y en el que la comunidad sienta que esa paz se está haciendo para ella, no para los guerreros o el Estado.

Yo pienso que esos guerreros que dicen luchar tanto por la comunidad, que dicen que están luchando por décadas por la comunidad, tendrían que ser capaces de decir en un proceso de paz “No importa qué decidan de nosotros, pero vamos a desmovilizarnos si aquí hay reformas históricas, aunque nos toque irnos a la cárcel, pero que algo cambie para la comunidad, para la sociedad”. Pero finalmente terminan negociando “Si me van a dar unas curules” o no sé qué cosa. Me parece que no logra ser suficientemente prometedor para la comunidad lo que se está haciendo allí y que no se logre interesar a la gente es de verdad algo muy trágico. Por eso no me extraña que después de cada proceso de paz volvamos a estar en el mismo país en el que estábamos antes de él y que los guerreros mismos sientan que una vez más no hubo garantías suficientes; porque qué garantías pueden tener unos ejércitos que se desmovilizan, si no hay una comunidad de civiles decidida a ampararlos, a acogerlos y a reintegrarlos a su dinámica. Si eso no se logra, las personas que se desmovilizan están en una fragilidad tremenda. Además, una paz verdadera que pone el énfasis exclusivamente en los bandos que están abiertamente enfrentados y deciden hacer la paz solo unos, y otros bandos no pueden caber en ella, es una paz no resuelta. Yo creo que es mucho más importante que la paz



se dé con reformas, porque una guerra y una guerra de cincuenta años, es muy difícil de resolver en los tribunales. Lo único que verdaderamente la resuelve es un horizonte de transformaciones y de justifica nueva.

**Una estudiante pregunta:** Quiero hacer dos preguntas sobre la escritura de la novela. Primero, ¿cómo sabemos que Guayacanal es una novela y no una crónica?; la segunda, ¿de qué canciones, de qué obras y de qué recursos de la literatura echó mano para la creación de la novela?

**William:** A mí, por su puesto, me interesa la teoría y la crítica literaria, pero siempre estoy seguro de que los libros van más allá de eso. Van más allá de la literatura y van más allá de la preceptiva literaria, que es importante a la hora de leer los libros desde una perspectiva académica, pero que no agotan la repercusión de los libros. Es como si uno pensara que el Quijote es un hecho gramatical: se perdería toda la reflexión que hay en el Quijote sobre la locura, sobre la amistad, sobre el lenguaje, sobre la solidaridad humana, sobre todo. De manera que a mí sí me interesa la técnica literaria y la reflexión literaria, pero no me desvela demasiado, porque curiosamente cuando uno está escribiendo, uno no escribe con manual de instrucciones, ni con una gramática al lado. Tampoco se hace preguntas sobre cuál es el género que uno está escribiendo. Uno tiene que serle fiel a una historia y a su capacidad de contarla y de tratar que el libro esté lo más vivo posible y que después los críticos digan si eso resulto ser cualquier cosa con la que se lo pueda catalogar. Para mí lo importante es que el libro esté vivo principalmente, y no cumplir con unos preceptos y unos requisitos que por demás terminan siendo bastante ilusorios.

Pensemos en el arte de la novela: hay quienes piensan que una novela tiene tales o cuales requisitos sin los cuales la novela no es novela, pero si se puede llamar igual novela al Ulises de Joyce y a la Metamorfosis de Kafka, a En busca del tiempo perdido de Marcel Proust y al Pedro Paramo de Juan Rulfo, por lo menos tenemos que convenir que el ámbito de la novela abarca muchas cosas distintas, muchas voces distintas, muchos ritmos distintos y muchos tejidos verbales posibles. Hay novelas como las de Thomas Mann que también parecen grandes ensayos históricos y filosóficos. Una novela como Ulises de Joyce se gastaría uno meses tratando de abarcar la complejidad del tejido que esa novela tiene, y de En busca del tiempo perdido se puede decir lo mismo.

¿Entonces qué hace que Guayacanal sea una novela y no una crónica? Yo la llamo novela por una razón, porque para mí una novela es una ficción, pero en realidad para mí casi cualquier discurso es una ficción, ya que, como la realidad no es verbal,

fingir que uno está atrapando la realidad en el hilo del lenguaje es una ficción. Una ficción muy generosa y una ficción muy benéfica para la humanidad, pero el lenguaje no es el mundo. El lenguaje desespera por atrapar al mundo, pero el mundo siempre es más de lo que todo lenguaje pueda atrapar. Para empezar, el mundo es simultáneo y el lenguaje es sucesivo. En una frase no puede estar todo al mismo tiempo, el lenguaje es el hilo del tiempo a través de los símbolos. Yo llamo a esta novela, a este libro mío, una ficción a pesar de que advierto de que todo lo que se cuente en él ocurrió realmente. Porque sí, digamos que es una comodidad decir “Todas esas cosas que yo recuerdo, y que recordaban mis tíos y que recordaban mis padres ocurrieron, mi bisabuela Rafaela existió, mi bisabuelo Benedicto existió, mi padre tocando su guitarra existió, mi tío contando sus historias en las fiestas existió, las fiestas que él contaba, los cuentos que él contaba venía de hechos que él vio: los tipos que vio peleándose a machete, los tipos remontando la cordillera, todo eso que él vio y contó”.

Tal vez si yo contara todo lo que ocurrió en los setenta años que abarca el tiempo histórico de este relato a lo mejor yo pudiera decir “Sí, esto no es una ficción, sino una crónica”. Pero yo no lo cuento todo, cuento una mínima parte de todo lo que ocurrió y ya contar una parte y no contar todo es alterar un poco los hechos. Tomar un hecho de aquí, otro de quince años después, otro de no sé dónde, otro de allí, y armar con ellos un tapiz particular hace que el resultado sea una ficción, aunque los hechos que se estén narrando hayan ocurrido, porque la manera en que se van relacionando unos con otros y el tejido que van armando, es distinto de lo que puede haber sido eso que llamamos la realidad.

Entonces en esa reconstrucción fragmentaria de cosas, en ese tomar unos cuantos recuerdos y armar con ellos un rompecabezas nuevo, tan nuevo que una cosa es la novela que uno se propone escribir y otra la que termina apareciendo, porque al ritmo del relato y al ritmo de la evocación y al ritmo de la memoria van llegando unos énfasis. Se van organizando las cosas a su manera: ciertos personajes que para mí iban a ser muy importantes terminaron siendo personajes un poco secundarios de la historia. Ciertos personajes que para mí parecían secundarios fueron tomando en el relato y en la evocación un lugar preponderante y yo fui cayendo en la cuenta de que habían sido mucho más importantes de lo que yo creía. Entonces esto no es la realidad; es una ficción a partir de la realidad. Por eso, pues, me atrevo a llamarlo novela, pero por supuesto que admito que algún crítico muy clarividente diga que de pronto es otra cosa; no me preocuparía tanto. Lo que sí me preocupa es que el libro esté vivo, que los personajes logren ser comprensibles y logren ser perceptibles, y que la influencia de unos personajes sobre otros, que en la novela es tan importante, se sienta.

Con respecto a la música, bueno, yo no me dije “Voy a utilizar la música como herramienta o como instrumento o como andamio de lo que voy a contar”. Fue un proceso digamos más espontáneo. Hay ciertas cosas, ciertos recuerdos que me llegan acompañados de ciertas músicas; para mí la música y sobre todo la música popular y sobre todo las canciones populares de los viejos tiempos, de los tiempos de mi infancia que son las que más me marcaron, siempre fueron muy importantes. Yo pienso que el cancionero latinoamericano es un gran cuerpo poético, si pensamos solamente en su tejido verbal. A mí me encantan las letras de los boleros y las letras de los tangos, no de todos por supuesto, pero hay letras de tangos que me parecen muy hermosas y que solo me explico porque existieron Rubén Darío y Herrera y Reissig, y Amado Nervo. Solo así entiendo que esas letras hayan llegado a aparecer; además, en esos tiempos los compositores tenían que ver mucho con la literatura. Ahora estoy absolutamente convencido de que los que componen las canciones de hoy no tienen nada que ver con la literatura y no han leído casi nada. No sé si serán capaces de leer un poema de Joyce o un poema de Elliot. Esta es una época particularmente iletrada. Pero no solo por eso, por una desdicha mayor y es que ahora las letras ya no las hacen unas personas expresando una necesidad anímica interior, sino unos laboratorios, unas oficinas de mercadeo, que saben qué está sonando, qué se está consumiendo, tanto en las estructuras musicales como en las letras. Entonces ponen a unas personas a hacer eso y a recitar eso; y da muy buenos resultados económicos, da muy buenos resultados industriales, aunque da catastróficos resultados emocionales y sociales.

Entonces lo que yo digo es que las canciones me acompañaron en ese proceso, para no utilizar un término más técnico. También me acompañó mucho el rumor de la voz de esas personas de las que les oí contar esas cosas. Yo quiero, no sé si lo logré, yo quería que esta novela le debiera mucho a la oralidad de la gente, a la manera de contar las historias de la gente. Y espero que por momentos, siquiera, haberlo logrado. Por supuesto no pensaba en libros cuando la estaba escribiendo; hay momentos en que sí, es inevitable que lleguen recuerdos y tonalidades que uno ha visto en los libros. Pero más bien, mientras escribía esta novela, por el tema y por los personajes que son seres que no estuvieron nunca en la academia, ni frecuentaron bibliotecas, yo trataba de esquivar y de vigilar al literato que hay en mí, demasiado cargado de información y fronda literaria. Quería esquivarlo un poco porque me sentía más en el deber de escuchar la voz de la gente y la manera de evocar algunos de sus recuerdos.

**Otra persona:** Estoy armándome de valor para aportar el comentario. Son muchas cosas: lo primero agradecer su presencia aquí y a los que hicieron la gestión para que fuera posible la conferencia. Curso la maestría, en el énfasis de dramaturgia y

estoy también en sociología. Mi comentario va a expresar mi admiración. Uno de los primeros relatos que leí de usted fue el Mayero y hubo como una imagen que a mí se me quedó, era un relato de un trabajador que trabajaba en una zona petrolera, tal vez barranca, y una de las imágenes era que él siempre estaba pegado a la maya junto al mar, en busca de trabajo. Entonces, eso para decir que usted ha sido como mi inspiración para esas formas de contar lo que vivimos. Espero poder leer la obra para ver esas otras formas de contar lo que vivimos. En este momento me siento muy inspirada porque siento que a veces cuando intento escribir no soy fiel a esas historias que quería contar y es muy bonito con sus palabras reconocer que sí hay formas de hacerlo. Y también admiro mucho, perdón a todos por la emotividad, esa capacidad de alguna manera como yo lo leo a usted es de poner el dedo en la llaga. Si bien al principio fue una introducción histórica, pues nos está hablando del momento que estamos viviendo ahora y no todos tenemos la capacidad de hablar de ese momento. No me acuerdo qué autor decía que los sociólogos llegábamos cuando la fiesta se había acabado a realizar la fiesta con las copas. Entonces está bien poder hablar de lo que nos pasa aquí y ahora y también hacerlo de una manera más cercana a más personas. Espero otra manera de hacer literatura, otra manera de hacer teatro. Gracias.

**William:** Gracias. Yo diría que claro, hay muchas historias que contar y cada quien debe contar las que le nacen del corazón y las que más siente. Lo que yo sé es que nadie sabe de antemano escribir un libro. Así como nadie sabe de antemano escribir un poema. Uno puede haber escrito muchos poemas, pero el poema siguiente no lo sabe hacer todavía, porque solo haciéndolo va a aprender a hacerlo. Si uno ya supiera cómo se hace, la cosa se volvería fácil, pero también se volvería un poco aburrida y tediosa, porque ya no habría la aventura de descubrir cómo se cuenta esto.

A veces los poetas escriben una cosa que llaman el arte poética. Y es muy bonito que hagan sus artes poéticas, pero yo no les creo si me están tratando de decir que es que ellos ya saben cómo es que es su poética y cómo es que saben que hacen sus poemas; porque el poema nuevo tiene que venir aún de una parte todavía desconocida. El poeta Auden dijo que un artista solo sabe lo que busca cuando lo encuentra y mientras tanto está tanteando un poco en la oscuridad y tratando de aprender a decirlo. Borges lo dijo muy bien, la experiencia no le enseña a uno merecer aciertos, sino apenas esquivar errores. La experiencia le ayuda a uno a esquivar errores, pero los aciertos hay que irlos descubriendo en la oscuridad. Estoy lejos de pensar que mi libro sea un acierto ni nada parecido; hablo más de la experiencia del que intenta hacer algo, que del que piensa que lo ha conseguido; pero lo más apasionante de una labor literaria y artística en general creo que es más que lograrlo, intentarlo. Intentarlo

con sinceridad y con entusiasmo, y saber que hay demasiados peligros y demasiados obstáculos, que no va a ser fácil, que cualquier cosa que se logre hay que agradecerla.

**Otra persona:** A mí me gustaría saber si en el proceso de escritura del libro usted se preocupó o quiso evitar de alguna manera faltar a la fiel verdad del relato original o quiso más bien ser flexible en el momento de retomar cada relato.

Bueno no, mi miedo no es el miedo a adulterar la realidad. Yo creo muy profundamente que cuando uno está en una labor creativa y trata de seguirla con pasión y con sinceridad es muy difícil adulterar la realidad, aunque uno diga cosas que no fueron, porque hay una verdad del relato que tal vez está por encima de la verdad meramente histórica.

Shakespeare estaba escribiendo la obra *Macbeth* y había leído la vida de *Macbeth* en las crónicas de *Holinshed*, un cronista escocés. *Macbeth* había sido un rey por allá de siglos anteriores en Escocia y Shakespeare estaba reconstruyendo esa historia de *Macbeth* –porque dicen que Shakespeare solo era bueno para contar historias si alguien se las había contado primero. No era un muy buen inventor de historias, sino un mejorador de historias ajenas–. Entonces estaba escribiendo *Macbeth* y él sabía que este era sobre todo el arquetipo del traidor. Aunque había leído en las crónicas de *Holinshed* que *Macbeth* había matado a su primo el rey *Duncan* en una batalla, a Shakespeare no le servía que *Macbeth* hubiera matado al rey *Duncan* en una batalla. Eso era muy heroico, era muy leal y necesitaba que *Macbeth* fuera un traidor, que es lo que realmente fue, pero que se notara, además, mucho. Por tanto, decidió que *Macbeth* invitara al rey *Duncan* a su propio castillo, y cuando estaba el pobre rey dormido, confiado en la hospitalidad de su primo *Macbeth*, *Macbeth* entró y lo asesinó en su lecho. Esto hace de ese hecho un hecho especialmente execrable y abyecto. Shakespeare estaba adulterando la anécdota histórica, pero estaba construyendo una versión del traidor verdaderamente memorable. Y eso era lo que necesitaba.

Dicen que en un salón de *Beimer* se encontraron un día *Napoleón* y *Goethe*. *Napoleón* celebró las obras de *Goethe*. Le dijo que había leído algunas, y le dijo que si él escribía alguna vez una obra sobre *Julio Cesar*, él, *Napoleón*, le prometía que esa obra sería montada en el teatro de París. Y añadió, es que de alguna manera la tragedia está por encima de la historia. *Napoleón* en ese momento era, digámoslo así, la historia. Es interesante que haya sido consciente de que la tragedia está por encima de la historia, porque eso fue lo que sintió Shakespeare cuando adulteró el relato de *Macbeth*, que con tal de que la tragedia cumpliera su función, aunque alterara un poco la historia.

**Otra persona:** Sé que a muchos de acá nos gustaría conocer una parte de sus inicios porque a veces tenemos una idea de un relato, pero no sabemos cómo comenzar. ¿Qué nos podría acerca de técnicas y recursos a la hora de escribir? ¿Y que nos podría decir a esas personas que queremos escribir, pero que nos cuesta muchas veces comenzar?

**William:** Pues yo no me siento muy capaz de dar consejos porque yo mismo no me siento muy diestro como para decir “Es que mire, así es como se hace”. Pero la literatura sí es un extraordinario manantial de recursos: el leer continuamente obras literarias que a uno le gusten le va dando a uno un arsenal de recursos que uno utilizará o no utilizará cuando esté escribiendo, pero que es bueno tenerlos ahí disponibles. Ahora, lo mejor de todo es que cuando uno esté escribiendo, me parece a mí, uno no sea demasiado consciente del arsenal de recurso que tiene. Es mejor que estén ahí guardados y que sea la necesidad expresiva la que los haga aparecer. En esa medida yo creo que tal vez se escribe mejor con dudas que con certezas. Se escribe mejor con timidez que con demasiada audacia, digámoslo así; aunque es bueno ser audaces por momentos si la historia lo permite.

Yo creo que es importante tratar de serle fiel a una historia y además soltarse a escribirla sin ponerse demasiadas exigencias formales y técnicas, porque, además, existe un gran instrumento para todo escritor, y es que puede corregir todo lo que quiera. Más vale que uno deje fluir las cosas inicialmente, aunque en un principio las escriba mal. Uno debe tratar de escribirlas bien; pero, aunque salgan mal, que salgan, porque uno después va a poder corregir también. Y a veces el deleite de corregir es el ejercicio verdaderamente literario.

El borrador es menos un ejercicio literario y más un ejercicio de la memoria, de la pasión, del entusiasmo, de la curiosidad. Entonces está bien que uno no se reprima demasiado en dejar brotar todo eso, y que uno sepa que el resultado final debe tener unas características. En mi caso, yo quiero que las cosas se entiendan, quiero que lo que estoy diciendo se entienda, y que nadie se pierda demasiado en el relato, que nadie diga “Para dónde me fui, yo no en tiendo como se enlaza esto con esto otro”. Y yo soy un lector, me ido volviendo un lector, no impaciente, pero sí un lector un poco intolerante: si el autor no ayuda yo no hago demasiado esfuerzo. Sí, porque todo el esfuerzo no le puede tocar al pobre lector. El autor debería ayudar un poquito, que uno diga “Ay, qué rico, esto va bien, qué entusiasmo, qué ganas de seguir” y no que uno diga “Ay no, ¿cómo llego a la página siguiente?”, porque esa abnegación es algo que ningún autor tiene derecho a exigirle al lector, que es que sea mártir.

Entonces yo creo que hay que dejar fluir, si uno cree que uno tiene una historia es bueno dejarla fluir. Ahora, si uno no tiene una historia y va tratando de armarla

a los trancazos, va a ser difícil llevarla a alguna parte. Pero si uno tiene una historia, una emoción o tiene un relato o tiene un hecho que a uno le parezca suficientemente significativo, digno de ser contado, hay que dejarlo salir. Y es mejor publicar después de haber corregido y no antes.

**Otra persona más:** ¿Al escribir usted esta novela el ejercicio de relatar estas décadas de historias tan álgidas y que lo reflejan como en su familia fue consciente? Es una cosa rarísima que yo veo y es que uno entiende la historia de Colombia en una novela tan corta y agradable, que yo casi no quería acabar la última página porque me dolía, pero me agradaba. Es como una pregunta y además no sé si sea una admiración también de lo que usted hace en esta novela.

**William:** Bueno, yo tuve aquí una ventaja en esta novela que no he tenido en otras. Y es que esta novela se fue formando en mí durante mucho tiempo. Algunas de las cosas que cuento ahí yo las oí contar en mi infancia y estuvieron en mí desde siempre y las fui enlazando con otras que oía en otros momentos, a medida que oía el relato de la familia. Además las pude ir enlazando también con hechos históricos de los que me iba enterando, por ejemplo, de la historia de la colonización, de la concesión Aranzazu, de la construcción del camino de La Moravia, o de la construcción del cable aéreo. Todas esas cosas fueron ocurriendo en mí en momentos en que no sentía que estaba haciendo una novela, sino que me iba enterando de relatos familiares y los iba asociando.

De manera que cuando decidí escribir la historia no es que la historia ya estuviera armada en mí, que a veces ocurre; aunque no creo que con una novela pueda ocurrir, pero creo que ocurre con un poema. A veces el poema se va armando sin que uno sepa y cuando a uno ya le dieron ganas de escribirlo está prácticamente hecho, porque se fue haciendo. El lenguaje, la memoria, las asociaciones de ideas, las emociones lo fueron armando. Hay ciertos ensayos que nacen así también. Uno ha pensado ciertos temas durante mucho tiempo en distintas lecturas y un día se ilumina “Ya tengo qué decir y llega todo”; se vienen de distintos lados todos los argumentos.

En algunos casos privilegiados también puede ocurrir con una novela. Yo diría que el ejemplo más nítido que nosotros podemos dar es el de Cien años de soledad, porque García Márquez había intentado escribir esa novela desde que tenía veinte años. Había hecho muchos borradores y había pensado en este personaje y en aquel otro, y había cogido a los personajes de su familia y los había ido transmutado en esos personajes de esa historia. Él escribía y escribía, y tenía ese manuscrito creo que amarrado con una corbata por allá en algún lugar de su estudio, pero nunca sentía que tenía la novela. Tenía materiales: era como cuando uno tiene todos los ladrillos

allí, pero no tiene la casa. Inclusive, un amigo panameño, Jorge Ritter me dijo que un día se había encontrado con Gabo y le había dicho “¿Cómo va la novela?” y Gabo le dijo “Ya está lista, solo falta escribirla”. Entonces la novela se había ido armando en él, pero él no sabía cómo iba a salir finalmente. Uno puede tener todos los hechos en la memoria, hasta los personajes y las historias, y es bueno que eso crezca en uno y se vaya nutriendo del humus de la mente, como decía Tolkien, pero no sabe cómo va a ser al final.

Gabo dijo que solamente un día en que se había ido de vacaciones le llegó la frase “Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento el coronel Aureliano Buendía habría de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”. Y prácticamente le dieron ganas de voltear y de volverse para el estudio porque dijo “Encontré la punta del hilo, si me voy por ahí sé que voy a llegar al otro extremo y que voy a poder meter todo ese material que tengo disperso en mi mente, y que he escrito en una sola frase prácticamente”.

Ese fue un proceso ideal, pero no cualquiera cuenta con treinta años para ir madurando historias y que un día al soplo de una inspiración súbita puedan salir y convertirse en un relato. Generalmente el proceso que siguen los novelistas es un poco más arduo y fragmentario, y menos feliz en ese sentido, porque uno lee cien años de soledad y uno siente que es como un surtidor, que eso fluye y fluye y fluye. Yo un día incluso le dije “Gabo, mira, cuando uno lee otras novelas tuyas uno siente el trabajo de un gran escritor, de un gran estilista, pero cuando uno lee Cien años de soledad uno no siente trabajo alguno, parece que eso fuera saliendo”, y él me dijo “Sí, se me ocurrían tantas cosas que, si hubiera tenido más plata, la novela hubiera durado doscientas páginas más”. Y eso, pues, es un estado muy feliz que pocos escritores consiguen y que sería el ideal; pero bueno, de alguna manera es eso: muchas cosas de un relato se pueden ir organizando en uno, sin que uno se dé cuenta, sin que uno sienta que hay un trabajo. Finalmente, la escritura de Cien años de soledad también tuvo que tener mucho trabajo, pero toda su creación es como una metáfora de que hay unos procedimientos que a veces son muy felices.

Bueno, muchísimas gracias a todos y nos seguimos viendo por aquí.



# NEUROLITERATURA

**JORGE VOLPI\*** **Carlos Satizábal:** Gracias por su asistencia a esta lección inaugural de la Maestría en Escrituras creativas. Este semestre tenemos el honor e inmenso placer, el privilegio de contar con el maestro Jorge Volpi, uno de los novelistas contemporáneos más reconocidos de México. Recientemente su novela, *Una novela criminal*, ganó el premio Alfaguara. Jorge Volpi ha recibido muchísimos reconocimientos. Ustedes lo conocen. Y bueno los dejo con el maestro que les va a hablar del cerebro y la creación, de la neurocreación. Gracias, maestro.

**Jorge Volpi:** Muy buenos días. Muchísimas gracias a todos por estar aquí. Quiero agradecerle enormemente a Carlos la invitación, que nos ha hecho para estar aquí en esta Maestría en Escritura Creativa. Muchísimas gracias por estar otra vez en la Universidad Nacional de Colombia. Estuve el año pasado en otras funciones aquí en este mismo edificio, recorriendo la universidad y ahora en este curso rápido de cinco días.

Les cuento brevemente por qué título a esta charla con ustedes *Neuroliteratura*, y procedo, entonces, a hablar un poco sobre este tema. Tiene que ver todo, desde luego, en principio con mi fascinación por el mundo de la ciencia. Yo creo que yo me defino mucho más por lo que no soy, que por lo que sí soy. Y soy esencialmente un científico frustrado y un músico frustrado. Entonces lo que más me hubiera gustado ser es o un científico o un músico. Si se me apareciera Mefistófeles y le pudiera vender mi alma, como no creo en ella, se la vendería con toda facilidad para que me convirtiera en científico o en director de orquesta. Pero como eso no ocurre, afortunadamente tenemos precisamente el mundo de la ficción. El mundo que

\*Nació en Ciudad de México, en julio de 1968. Es escritor de novela y ensayo, miembro de la denominada “generación del crack”. Actualmente se desempeña como coordinador de Difusión Cultural de la Unam. En 2018 obtuvo el Premio Alfaguara por su obra *Una novela criminal*.

me permite y nos permite vivir otras vidas al mismo tiempo que la nuestra. Nuestra vida humana es siempre limitada. Nuestra conciencia es única; solo tenemos la propia. Pero es justo la ficción, aquella única herramienta, que nos permite vivir otras vidas además de la propia, y que nos permite imaginar que tenemos acceso a otras conciencias además de la nuestra.

Esta frustración por el mundo de la ciencia me llevó a escribir en primera instancia una novela, *En busca de Klingsor*, sobre el mundo de la física. Lo que yo quería ser cuando era niño era físico. Yo me imaginaba sobre todo astrónomo o cosmólogo. Ese mundo era el que me imaginaba, ese mundo que Carl Sagan, a quien yo seguí religiosamente, describía como el mundo de lo más grande y de lo más pequeño. De lo más grande, de las galaxias, de las constelaciones, de los agujeros negros; o de lo más pequeño: las partículas subatómicas. Y creo que escribiendo esa novela pude vivir esa otra vida que quería de científico, de físico. Pero muy pronto me di cuenta de que, aunque es posible tratar de entender las consecuencias generales de la física, y particularmente de la física cuántica que era lo que me interesaba, en el fondo siempre me iban a faltar las matemáticas necesarias para lograrlo. Entonces cuando más adelante decidí que quería seguir investigando otros temas de ciencia, me di cuenta de que en el lado de la física o de las matemáticas no iba a llegar ya mucho más lejos. En cambio, empezó a interesarme profundamente el mundo de la neurociencia.

Un mundo en donde podía intentar por primera vez escribir en torno a la ciencia, no desde la ficción, sino desde la no ficción. No desde la ficción, sino desde el ensayo literario que se convierte también en ensayo científico. A fin de cuentas, así es que empecé a explorar un área bastante poco estudiada de la relación entre la neurociencia y la creación, que es la de la neurociencia y la ficción. En particular, la ficción literaria, pero en general todo tipo de ficciones. Un tema que unos cuantos científicos, neurocientíficos y uno o dos escritores, como David Lynch, el escritor inglés satírico que es muy divertido, se han interesado mucho por el mundo de la neurociencia. Pero en realidad, hay muy pocos que estudian la ficción relacionada con la neurociencia; es decir, sobre cómo funciona nuestro cerebro a la hora de producir ficciones y cómo funciona nuestro cerebro a la hora de consumir ficciones, que en realidad significa vivir ficciones.

Mi estudio sobre estos temas me ha hecho dar varios cursos en varios lugares: primero en Santander, en España. Luego en la Unam en México, donde soy profesor, y en algunos otros lugares. Y luego escribí un pequeño libro que se llama *Leer la mente: el cerebro y el arte de la ficción*, del que deriva un poco lo que les voy a decir ahora, con algunos añadidos que he ido incorporando en estos últimos años desde la publicación del libro, que es una obra de divulgación científica sobre este tema en

particular: la neurociencia y la ficción. La consecuencia final, que es a la que llegaré también al término de esta charla, espero, es esta: nosotros los seres humanos somos esencialmente seres ficcionales. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir que, en buena medida, probablemente seamos humanos gracias también a nuestra capacidad de producir y de consumir ficciones; o sea, la ficción nos ha hecho humanos y por eso la ficción es tan importante en nuestras vidas.

¿A qué me refiero cuando hablo de ficción? No me voy a detener tanto en esto, en el curso lo comentaba un poco. ¿Qué es la ficción? Hay quien relaciona la ficción con la mentira. Hay quien relaciona la ficción con la imaginación; y probablemente está ahí en esos dos lugares. Antes de dar alguna definición o tratar de encontrar los orígenes de la ficción, les digo un poco a qué me refiero ya específicamente con ficciones. Ficciones pueden tener varias naturalezas en varios formatos distintos. La primera, por supuesto, son las ficciones literarias, que son esencialmente la novela, el cuento, el relato, y la poesía narrativa o la poesía épica, es decir, aquellas en la que se cuentan historias. Todas ellas son variaciones de la ficción literaria. Luego tenemos las ficciones performativas: las ficciones que se presentan en escena, fundamentalmente el teatro, la ópera y algunos tipos de danza, en aquella danza que también es narrativa. Luego, las ficciones audiovisuales: el cine, la televisión, cualquier forma de video; y desde luego también ahora las nuevas tecnologías: lo que ocurre en internet y particularmente las redes sociales también pueden ser otras formas de la ficción. Y, por último, los juegos de video. Los juegos de video también son variedades de la ficción. Todos estos forman esta enorme familia ficcional que hemos desarrollado los seres humanos, y que consumimos todo el tiempo.

Hace unos años se hizo una encuesta en Estados Unidos que arrojaba este curioso resultado. Yo creo que, si se hiciera aquí, en la universidad —esta se hizo en varias universidades de Estados Unidos—, en la Universidad Nacional de Colombia, saldría no igual, pero probablemente con algunos parámetros similares. Supongo que mexicanos y colombianos tenemos algunas diferencias en este sentido con los estadounidenses, pero la encuesta es significativa y es particularmente graciosa también. Les preguntaban a los alumnos de las universidades en Estados Unidos, que tienen más o menos sus mismas edades, de los estudiantes que están aquí, cuánto tiempo le dedicaban en promedio, al día, a consumir ficciones. Y en promedio estos estudiantes consumían ficciones entre seis y siete horas al día. Luego les preguntaban “¿Y en promedio cuánto tiempo le dedican al sexo cada día?”, decían “Cinco minutos”. Esto refleja algo muy extraño, que somos una especie rarísima, comparada con las demás especies animales. La mayor parte de las especies animales se dedican sobre todo a reproducirse en la realidad. Nosotros nos dedicamos en cambio, sobre todo, a

reproducirnos en la ficción. Y esto es sumamente extraño. ¿Por qué le concedemos tal importancia a las ficciones? Claro, ¿estos estudiantes a qué se referían con consumir ficciones? A todo: a leer, a ver videos, a estar en redes sociales y a jugar video juegos: siete horas al día. En cambio, en promedio, cinco minutos al sexo.

¿Por qué le damos esta importancia central a las ficciones? Hace unos años un novelista que admiro mucho, Paul Auster, en un discurso en el que recibía el Premio Príncipe de Asturias, decía algo con lo que estoy radicalmente en desacuerdo. Él decía “Lo maravilloso de las ficciones, de las novelas, y de las ficciones en general, es que no sirven para nada”. Yo quisiera en esta charla desmontar esto. Al contrario, las ficciones sirven para muchísimas cosas y por eso son esenciales en nuestras vidas. No es algo accesorio, no es solo un entretenimiento, no es pura diversión. No es arte por el arte. Las ficciones tienen necesariamente, si les dedicamos tanta energía, si hemos producido tantas miles de ficciones, alguna función evolutiva; tiene que ser así. La evolución, como ustedes saben, es una de las grandes ideas de la humanidad. Es una de las ideas más peligrosas que se le ha ocurrido a cualquier ser humano, como decía Richard Dennett, porque es aquella idea que nos permite explicarlo casi todo sin la intervención divina. Y explicar casi todo tiene que ver justamente con este proceso de selección natural y con este proceso por el cual solo los más aptos sobreviven y los menos aptos se extinguen. En esa medida, si tenemos la ficción y nuestra capacidad de producir ficciones –probablemente, ese es el punto, esa es la hipótesis– se trate de una adaptación evolutiva que nos ha servido profundamente como especie y que nos ha hecho, por lo tanto, ser humanos.

¿Cómo nace la ficción?, ¿cómo pudo haber nacido la ficción? Se lo contaba hace algunos días a los alumnos. Ahora lo repito en dos vertientes: ¿cómo podemos ver dónde nace la ficción? Bueno, podemos imaginar cómo pudo haber nacido la ficción entre nuestros antepasados prehistóricos y podemos ver cómo nace la ficción entre los niños. Dos formas de ver dónde están las ficciones. La primera, hagamos este muy rápido relato de cómo pudo haber nacido la ficción entre nuestros antepasados homínidos, prehistóricos: están en grupo, una tribu, en una cueva. En esa cueva ya hay fuego, tal vez, y uno de los miembros de la tribu empieza a contar una historia. Y empieza a contar que esa mañana él iba solo y de pronto vio un gigantesco mamut y él entonces tomó una piedra y él con esa sola piedra mató al gigantesco mamut. Todos los que lo oyen, todos los que están ahí, lo escuchan y saben que es imposible lo que está contando. No puede matar a un mamut una sola persona; ellos saben que tiene que ser veinticinco que se le montan encima al mamut. Saben que está mintiendo. Entonces sí, el origen de la ficción está también en la mentira, pero no cualquier clase de mentira. ¿Por qué lo escuchan si saben que es mentira, en vez de, digamos,

lapidarlo o comérselo? Porque este antepasado nuestro, esa historia, la está contando bien. Y al estarla contando bien, los demás lo escuchan como si fuese posible eso que ellos saben que es imposible. En ese *como sí*, en esa simulación de algo que no es verdad, pero parece verdad está uno de los orígenes posibles de la ficción.

¿Dónde está el otro origen de la ficción? Lo podemos ver en los niños, en niños muy pequeñitos; hay varios videos en YouTube, ustedes pueden ver algunos si les interesa, en donde simplemente hay personas que graban a niños muy pequeños –de dos, tres años–, jugando el uno con el otro; o sea, los ponen a los dos, uno frente al otro, y muy pronto empiezan a jugar. ¿Cómo juegan en primera instancia? Se imitan. Lo primero que hacen, casi siempre, es imitarse; porque, ¿saben qué? los seres humanos somos la especie animal que mejor nos imitamos los unos a los otros. Una de las grandes ventajas evolutivas que tenemos es la capacidad de imitarnos. Entonces, si ustedes ven estos videos es muy fácil verlo: un niño empieza a hacer algo y el otro niño lo copia. Luego veremos por qué. Pero esto es muy importante: empieza el juego de la imitación. Y en ese juego, esos niños empiezan a poner varias reglas de cómo se imitan y de cómo están imaginando algo que parece que hacen y empiezan a hacerlo juntos. Ahí está el otro origen de la ficción. Si por un lado, el origen de la ficción está en la mentira, por otro lado, el otro origen de la ficción está también en el juego y en la imitación.

Esto ya lo sabían los griegos. ¿Cómo le llamaban los griegos a la imitación?, mimesis. Y la mimesis siempre –desde los griegos, lo sabían bien– lo han considerado el origen de la creación en la imitación. Esa imitación que ya está ahí. Y luego, por ejemplo, en la imitación que hace otro cavernícola –de estos de los que estamos hablando– de un tigre. Al imitar cómo hace un tigre está creando la ficción de un tigre. De pronto, empezamos a ver qué es la ficción realmente. ¿Es un juego que tiene que ver con la imitación? Es un juego que tiene ver con la imitación que produce mentiras; mentiras que derivan a su vez de la imaginación, pero mentiras que tienen una forma precisa que las hace parecer verdades. La ficción es un juego evolutivo porque este juego tiene una función social. ¿Qué transmite la ficción a través de la imitación?, patrones de conducta. Patrones de conducta que los seres humanos, esos seres humanos primitivos, y luego nosotros también, vamos pasando de una persona a otra, de una comunidad a otra, de una generación a otra; patrones socialmente relevantes. Si esto es así, pues entonces ya tenemos unas claves de por qué la ficción es importante. La ficción es importante porque este juego evolutivo de producir mentiras verosímiles da ganancias a ese grupo social.

Vamos hacia otro lado para seguir abundando en el tema. Vamos a ver cómo se producen estas ficciones en nuestro cerebro. Les preguntaba a los alumnos el otro

día “¿Para qué sirve esencialmente el cerebro humano?, ¿para qué sirve nuestro cerebro que es tan grande, nuestra corteza cerebral tan grande?”. Para pensar, para recordar, para sobrevivir, bueno, para todo eso sirve el cerebro. Pero, otra vez, el cerebro humano es una ganancia evolutiva que para algo nos tiene que haber servido: dominamos el planeta. Para alguna función tendría que tener esta cabeza tan grande. Esta cabeza tan grande que, como les decía a mis alumnos, hace que los niños humanos siempre nazcan prematuros. Nacen prematuros porque no son capaces de sobrevivir solos. No son capaces de sobrevivir solos porque nacen antes de tiempo, entre otras cosas porque, si no, las cabezas de los niños no pasarían por las pelvis de las mujeres.

Entonces, esto que es tan raro, de que hay que cuidar a los niños chiquitos porque si no se mueren, ¿a cambio de qué? O sea, ¿qué nos ha dado esta corteza cerebral tan grande como ganancia evolutiva frente a los demás para hacernos sobrevivir y dominar el planeta? Sí, el cerebro por supuesto sirve para pensar, sirve para recordar, pero no es esa su principal función evolutiva. La principal función evolutiva del cerebro es la capacidad que tenemos –infinitamente superior a la de cualquier otra especie y que nos la da nuestra enorme corteza cerebral– de adelantarnos al futuro, de prever el futuro. Para eso sirve esencialmente nuestra corteza cerebral humana, para ser capaces de predecir el futuro. Lo hacemos bastante mal, pero mucho mejor que cualquier otro animal. Precisamente, por esta construcción y esta arquitectura del cerebro, hecha por ochenta mil millones de neuronas conectadas todas entre sí, en simultaneo, nuestro cerebro evolucionó para que fuéramos capaces de predecir enormemente el futuro.

Dicen los neurocientíficos, –es más bonito decirlo así–, que el cerebro es una máquina de producción de futuros: una máquina de futuros. Todo el tiempo el cerebro, nuestro cerebro, está tratando de adelantarse a lo que va a pasar después. Así está construida la arquitectura misma del cerebro. ¿Para qué?, pues justamente para sobrevivir mejor. Si somos capaces de predecir qué va a hacer el otro, o qué va a hacer ese tigre que está a punto de atacarnos, o qué pasa si uno toca el fuego, o qué pasa si un árbol se te cae encima, somos mucho más capaces de sobrevivir que otras especies animales. Para eso está nuestro cerebro. ¿Cómo lo hace?, por supuesto nuestro cerebro recopila información que viene de la realidad a través de los sentidos, y la almacena. Pero no la almacena no más para guardarla ahí. Por eso, digamos, la idea de que el cerebro sirve sobre todo para recordar es muy equívoca; también es muy mala la metáfora de que nuestro cerebro se parece a una biblioteca o a un archivo. Digo, si fuera una biblioteca o un archivo, tendríamos que correr al archivista o al bibliotecario porque la información se pierde a cada segundo. El bibliotecario de nuestro cerebro es el peor bibliotecario del universo. ¿Por qué?, porque nuestro

cerebro no recopila información por recopilar información. Nuestro cerebro guarda información, porque lo que guarda sobre todo son patrones, cada vez más generales. ¿Para qué?, para que esos patrones que están en el cerebro, que están repartidos entre nuestra corteza cerebral, al momento en el que nosotros nos encontramos ante una situación nueva, de pronto, nuestro cerebro responde, comparándola con las situaciones parecidas, semejantes, similares, pero no idénticas que hemos acumulado a lo largo del tiempo. Y de pronto tenemos esa reacción inmediata.

Un ejemplo (Jorge Volpi le arroja un teléfono celular a una persona, quien lo agarra en el aire), para que un robot haga lo que hizo Gabi, se necesita programarlo con enorme cantidad de información: la fuerza con la que mi teléfono celular volaba, el ángulo en el que fue enviado, la capacidad del brazo de lanzarse para atraparlo; cada uno de esos puntos, la resistencia del aire, el peso del teléfono, todos estos datos tendrían que aparecer ahí para que un brazo mecánico hiciera lo mismo. Pero en cambio, nuestro cerebro, su cerebro, ha visto tantas veces arrojar objetos, de todo tipo, que le basta ver un teléfono para más o menos calcular el peso y el ángulo de ese objeto, y capturarlo muy fácilmente en el aire. Somos mucho mejores que los robots para hacer unas cuantas cosas, por ejemplo esta. Eso mismo intenta hacer el cerebro todo el tiempo. Claro que para otras cosas no es tan efectivo. Para atrapar un objeto en el aire es mucho mejor que los robots, para otras cosas no. Para jugar ajedrez ahora hasta la inteligencia artificial lo hace mejor. Pero, digamos, en nuestro desarrollo esta capacidad de prever el futuro está basada en miles y miles de veces que hemos visto cómo se arrojan objetos de distintas maneras, y todas las veces que nosotros lo hemos hecho, y todas las veces que hemos visto que otros lo hacen. Todo eso está ahí almacenado en el cerebro y el momento en el que viene la situación, incluso inesperada, como esta, uno es capaz de reaccionar con enorme facilidad y rapidez.

Nuestro cerebro hace esto todo el tiempo. Todos sus cerebros en este momento están tratando de adivinar cuál es la palabra que voy a decir a...hora, a...continuación, a...horita, a...propósito. Todo el tiempo ustedes van a estar tratando de predecir cuál es el siguiente chiste que yo voy a hacer. En fin, el cerebro tiene la capacidad de adelantarse a lo que va a ocurrir después. Esta capacidad de adelantarse a lo que va a ocurrir después es el origen de la imaginación. La imaginación es justamente la capacidad de producir patrones de futuro a partir de los patrones de recuerdos del pasado. ¿Los recuerdos cómo funcionan?, nosotros almacenamos la información y el cerebro tiene una especie de brocha con la que barre los detalles que no son tan importantes. A esa brocha normalmente la llamamos olvido. El olvido no es un error del cerebro, porque eso nos suele parecer; es decir, ¿por qué no me acuerdo de qué hice exactamente un año?, pues porque no es relevante para el cerebro. Para

nosotros sí, a lo mejor, pero para nuestro cerebro en términos evolutivos no es relevante para qué saber con detalle. Digo, hay quien sí recuerde qué hizo con exactitud hoy hace un año, porque tiene capacidad de memoria muy aguda, pero muchísimos otros no, ¿para qué saberlo? El olvido barre los detalles y hace los patrones más generales, para que esos patrones generales nos sirvan precisamente para poder predecir el futuro. Y fíjense, es también muy significativo. En el cerebro el mismo órgano del cerebro, el hipocampo, una piececita que parece tener forma de caballo de mar, es el mismo órgano encargado de rescatar los recuerdos del pasado y también es el mismo encargado de detonar las imágenes del futuro. Eso quiere decir que, en nuestro cerebro, el pasado y el futuro están mezclados, es decir, que los recuerdos y la imaginación están ahí, flotando; y esa capacidad de imaginar viene sobre todo de esta capacidad de predecir qué va a pasar a continuación.

Entonces, nuestra capacidad de producir ficciones deriva ciertamente de todo esto: de nuestra capacidad de imitarnos y de nuestra capacidad de poder adelantarnos al futuro; ahora viene el otro punto: ¿por qué estas mentiras se vuelven verosímiles?, porque en nuestro cerebro las imágenes, los recuerdos, los patrones que vienen de los sentidos no se discriminan de aquellos que vienen solo de la imaginación; es decir, aquellos que son recuerdos o vienen de recuerdos, de aquellos que son derivados de los recuerdos hacia el futuro no se diferencian. No hay nada que distinga en esencia estas dos realidades. Para repetir el mismo ejercicio que les hacía: cierren todos los ojos, y ahora imaginen un hipopótamo. ¿Ya?, ahora manténganlos cerrados y ahora imaginen un hipopótamo verde con puntos amarillos. Ya, abran los ojos. ¿Les parece que hay diferencia entre las dos imágenes?, ¿que algo distingue las dos imágenes en su cerebro?, ¿o sea, tienen una especie de flash que les dice “Tum, tum, tum, este hipopótamo verde con puntos amarillos es inventado”, mientras que el hipopótamo que imaginaron seguramente gris o café, o lo que sea, ese sí existe? Pues no, el cerebro no hace la distinción. Las imágenes son idénticas.

Para el cerebro no hay diferencia entre la realidad y la ficción. Es idéntica, no hay diferencia entre un recuerdo y la imaginación que altera un recuerdo y lo convierte en otra cosa. No la hay, pero entonces me dirán ustedes, ¿por qué no estamos locos? Estaríamos locos si no pudiéramos distinguir la imaginación de la realidad. Pero eso es por otra cosa, es porque el cerebro tiene una especie de camarita digital en donde pone –ya saben, abajo– cuándo fue tomada y en dónde, como lo hacen ahora los teléfonos; es decir, le da contexto, e intenta saber cuál es la fuente de la que proviene. Dicho de otra forma, intenta saber si eso es un recuerdo o es algo que viene de la imaginación; por ejemplo, si el hipopótamo gris que imaginaron viene de un recuerdo o no; en cambio, el hipopótamo verde que ustedes imaginaron lo



construyeron a partir de recuerdos distintos, del recuerdo del hipopótamo, más el recuerdo de lo verde, más el recuerdo de los puntos amarillos. Pero no hay diferencia sustancial, simplemente que el cerebro sí puede decirles: el hipopótamo lo evocamos porque lo hemos visto en miles de documentales, o porque lo vieron en el zoológico, mientras que el hipopótamo verde, ustedes saben que solo lo imaginaron porque yo se los pedí.

Pero muchas veces ocurre que se pierde este vínculo. A ustedes al igual que a mí me ha pasado. Es decir, la idea de que a veces me acuerdo de algo, y no sé si alguien me lo contó, yo lo viví, lo vi en una película, lo leí en una novela, y ya no sé, porque se ha perdido la atribución. A veces pasa, y si se pierde la atribución ya no sabemos si eso que estamos teniendo en la mente es un recuerdo, o si incluso es falso y nunca estuvo en la realidad, sino que lo estamos imaginando. A veces incluso llegamos a pensar “¿y si lo soñé?”.

Fíjense cómo se va armando todo esto: tenemos las ficciones que son juegos evolutivos que transmiten patrones socialmente relevantes. Estos juegos tienen que ver con la imitación y tienen que ver con la transmisión de la información. También tienen que ver en la ficción con adelantarse al futuro, construir escenarios de futuros posibles y una vez construido el escenario de ese escenario de futuro posible, lo podemos vivir como real porque nuestro cerebro no distingue la realidad de la ficción. Este es el panorama de qué es la ficción y por qué es tan relevante para los seres humanos.

Siguiente punto de esta reflexión: todo esto ocurre en nuestro cerebro, cuya arquitectura, como les decía, está construida en paralelo, en simultáneo. Las ochenta mil o cien mil millones de neuronas están conectadas todas entre sí. Y para poder hacer esto, para poder cachar, atrapar el teléfono, para poder predecir el futuro, se activan en simultáneo. Por eso las computadoras, las robóticas actuales, lo hacen con redes neuronales, no con una computadora normal que es lineal, sino en simultáneo, para tratar de cumplir tareas complejas como lo hace nuestro cerebro. Bueno, de esa misma manera la arquitectura del cerebro humano es una arquitectura en paralelo. Y, sin embargo, aunque la arquitectura es en paralelo, yo y probablemente ustedes también, tenemos la sensación de que vemos las cosas en línea, unidireccionalmente. Esto es muy extraño. ¿Por qué?, ¿por qué mi conciencia es lineal si la arquitectura del cerebro es en paralelo?, ¿de dónde surgió en el cerebro la idea de que la conciencia es lineal y que sigue la línea del tiempo a diferencia del cerebro, cuya arquitectura está en paralelo?, es decir, ¿qué es la conciencia? A esto se le llama en neurociencia *The hard problem*, el problema difícil, el problema de la conciencia.

Hay neurocientíficos que dicen que ni siquiera existe la conciencia, que ni nos preocupemos. Dicho de otra manera, ¿qué es eso de la conciencia?, ¿se puede

medir?, ¿hay que hacerle un escáner al cerebro para ver dónde está la conciencia? No, hay quienes dicen que ni siquiera existe. Otros dicen más adecuadamente, ¿qué es la conciencia? La conciencia es lo que se siente cuando uno tiene un cerebro lo suficientemente grande. Parece una propiedad emergente del cerebro; una propiedad emergente de este conjunto vastísimo de neuronas que al actuar en paralelo generan fenómenos que no se prevén desde el inicio. Uno de ellos podría ser la conciencia. Hay más explicaciones. Hay quien dice que la conciencia humana deriva, quizás, de nuestros antepasados homínidos, que en realidad utilizaban plantas psicotrópicas, y que esas plantas psicotrópicas que se comían sin saberlo muy bien generaron algo que se convirtió en la conciencia. Hay otros que dicen que no, que es más bien como si el cerebro fuera una computadora. La metáfora consiste en que hay una especie de virus, que se metió en el sistema en paralelo y ese virus nos hace creer que la vida es en lineal y no en paralelo, aunque esto sea falso.

¿Qué es la conciencia? Esencialmente la conciencia es lo que llamamos autoconciencia, a saber, la capacidad de vernos a nosotros mismos. Es lo que Douglas Hofstadter llama un bucle extraño: la capacidad de ser autorreferencial. Nuestro cerebro, dicen los neurocientíficos, es un cerebro híbrido. Nuestra mente es híbrida, porque ¿qué es la mente? La mente sería la conjunción de la arquitectura del cerebro, ochenta mil millones de neuronas, más lo que producen esos ochenta mil millones de neuronas. ¿Qué producen esos ochenta mil millones de neuronas? ¿Qué es lo que producen todo el tiempo nuestras neuronas? Ideas, lo que producen las neuronas son ideas. Ideas que provienen de los sentidos; lo que producían antes lo llamábamos imágenes, ahora lo estamos llamando ideas. ¿Por qué ideas? Porque las imágenes no siempre son visuales, las imágenes parece que hablan de algo visual. Idea, en cambio, puede ser una idea visual o una idea abstracta. Esas las produce nuestro cerebro.

Esas ideas que produce nuestro cerebro, por alguna extraña razón, parece que de pronto se volvieron capaces de verse a sí mismas. Son ideas autorreferenciales. Y eso, dicen algunos, podría ser la explicación de la conciencia. Desde luego aquí no hay una prueba científica de nada de lo que les estoy diciendo. Es decir, la conciencia, el yo, no se ubica en ninguna parte específica del cerebro. Es rarísimo, ¿por qué tenemos un yo si no está en ningún lado?, y ¿de qué está hecho el yo? Pues parece que se hace de este conjunto vastísimo de ideas autorreferenciales. ¿Qué es lo que pasa entonces cuando aparece, digamos, este virus de la conciencia o del yo?, que lo que era en paralelo de pronto se vuelve lineal o sucesivo. Y de pronto entonces estos seres humanos que somos, nos convertimos gracias a la conciencia, gracias al yo, en seres narrativos. ¿Qué es narrar?, ordenar hechos en el tiempo. Ese yo de esta extraña cosa que apareció como un virus en nuestra arquitectura en paralelo ordena

los acontecimientos en el tiempo, nos hace verlos en el tiempo, introduce el tiempo en nuestra arquitectura cerebral.

Una forma más bonita de decirlo, que probablemente no sea científicamente adecuada, es que quizás el yo es la mejor de nuestras ficciones. Es la ficción de que tenemos una especie de cabina de pilotos, la idea de que tenemos una especie de puente de mando, que nos ordena y nos organiza. Y eso también es una ganancia evolutiva; tenerla así desarrollada. Hay niveles de conciencia distintos en los animales, y no es que los animales no tengan conciencia. Hay niveles de conciencia que van desde los insectos hasta los elefantes y los delfines, que la tienen muy desarrollada como nosotros, pero esos niveles de conciencia solo llegan a perfeccionarse en la nuestra, en esta autoconciencia que nos da un control sobre nosotros mismos enorme. Este puente de mando, esta ficción del cerebro que es quizá el yo, nos sirve, es útil para movernos en el mundo y otra vez también para sobrevivir.

Ahora, esta conciencia tiene este problema: solo yo la tengo. Les decía a mis alumnos: yo no sé si ustedes la tienen; es decir, me da la impresión de que ustedes tienen conciencia, pero no puedo estar seguro. ¿Cómo voy a saberlo?; es decir, parece que tienen conciencia. Esa es la teoría que los neurocientíficos llaman “De los zombis filosóficos”. Yo soy un zombi porque hoy me veo muy bien, y en cambio todos ustedes son zombis filosóficos; es decir, para mí, a lo mejor son autómatas que no tienen ni conciencia ni nada allá adentro, pero se ve como que sí, pero yo no tengo prueba alguna para saberlo. No hay forma de tener acceso directo a otra conciencia, excepto, imaginándola; excepto, otra vez, a través de la ficción. La ficción es lo único que nos permite creer que llegamos a la conciencia del otro, y de que los otros tienen conciencia. Leemos una novela o leemos un texto autobiográfico, escritos en primera persona, y nos da la impresión de que tenemos acceso directo a la conciencia del otro, pero solo así, sino cómo yo sé si ustedes realmente están pensando la infinita cantidad de cosas que yo estoy pensando en este momento.

Un punto más. Todo lo que sabemos, todo lo que nos ocurre, solo pasa aquí adentro. Es decir, allá afuera pasan cosas, pero no tenemos acceso a esas cosas, más que a través de los sentidos que lo llevan a nuestro cerebro. En ese sentido, no voy a ser solipsista al máximo. Hay una novela de David David Markson muy bonita que se llama *La amante de Wittgenstein*, que trata justamente de una persona que cree que es la única persona en el mundo. Pero es que en realidad somos la única persona en el mundo. Esto es muy solitario. Somos la única persona en el mundo porque todos ustedes solo existen en mi cerebro. Ustedes solo están en mi cerebro, no está allá afuera. Y si están allá afuera yo no lo sé. O sea, yo no sé realmente si Carlos está allí. Está aquí, adentro. Todos ustedes solo existen en mi cerebro. Todo el universo

solo existe en mi cerebro, para mí, aunque probablemente allá, claramente, esté el mundo. Pero ese mundo solo llega a mí porque todo está adentro de mí. Y como todo está adentro de mí, todo ocurre en este mundo de mi mente y de ideas en mi mente y por lo tanto la imaginación hace que esas sean tan importantes como las que provienen de los sentidos. Otra vez, todo está solo aquí adentro.

Sigo resumiendo. Nuestro cerebro es la gran ganancia evolutiva, nuestros ochenta mil millones de neuronas. Todo lo que ocurre, ocurre en nuestro cerebro. Estamos programados en nuestro cerebro para tratar de adelantarnos al futuro en eso que llamamos constantemente imaginación. Esa imaginación produce todo el tiempo ficciones, ficciones que son juegos evolutivos, que a su vez transmiten patrones socialmente relevantes hacia los otros que derivan de la imitación y que cuando se ponen en marcha, como no se diferencian en realidad de aquellos que provienen directo de los sentidos, los vivimos como reales. Esto es en resumen para pasar a la última parte de esta charla.

Otro elemento esencial para entender el poder de la ficción está en las llamadas neuronas espejo. Dentro de las ochenta mil neuronas que tenemos, hay unas cuantas que son llamadas neuronas espejo. ¿Cuáles son estas neuronas espejo?, las descubre un científico italiano, al que tuve el inmenso placer de conocer el año pasado porque lo invitamos a la Unam, llamado Giacomo Rizzolatti que ganó el Príncipe de Asturias, y uno de los grandes neurocientíficos de nuestro tiempo; además un tipo simpatiquísimo. Rizzolatti tenía un equipo en la Universidad de Parma que estudiaba simios porque, digamos, lamentablemente para muchos ya no se pueden hacer experimentos en los cerebros de los humanos porque no se ve bien. Entonces hay que hacerlos en los de los pobres chimpancés y bonobos, nuestros parientes cercanos. También están los protectores de animales que se enojan muchísimo en que se los hagan, pero, digamos, eso todavía pasa. En cambio, con los humanos casi no se puede hacer. Digo casi, porque a veces sí se puede. Aquellos pacientes que necesitan una intervención quirúrgica para algunas enfermedades, por ejemplo, para limitar la epilepsia, hay que abrirles el cráneo y, en ese momento, se pueden hacer unos experimentos al mismo tiempo, si ellos se dejan, directamente en el cerebro; si ellos firman el protocolo científico aprobado, si el propio paciente lo acepta. Bueno, los simios, los chimpancés, los bonobos que son tan simpáticos, no tienen que firmar nada, entonces es más fácil. El laboratorio de Rizzolatti se dedicaba a hacer experimentos de resonancia magnética para tratar de ver qué áreas del cerebro de los simios y, probablemente también de nosotros, servían para cada cosa. Eso les interesa muchísimo a los neurocientíficos: “Que aquí es cuando hablamos, que acá es cuando hacemos un chiste, que acá es cuando comemos, que

acá es cuando bailamos, que acá es cuando estamos enamorados”, cualquier cosa tratan de encontrar dónde está.

En ese momento, cuando están usando los simios y según la leyenda... se la pregunté a Rizzolatti y me dijo que es falsa, pero de todas maneras se las voy a contar. La leyenda dice que los simios estaban ahí conectados, que todo el equipo de Rizzolatti se va a comer pasta en Parma y uno de ellos acaba antes y se va a comprar un delicioso helado italiano, que son los mejores helados del mundo. Regresa al laboratorio y va comiendo su helado de camino a su oficina y los simios lo ven. De inmediato, los lectores que tienen los simios conectados empiezan a enloquecer, a hacer lecturas, mientras lo ven pasear habitualmente con su helado. Por supuesto esto se lo pregunté a Rizzolatti y me dijo “¡Professore!, en los laboratorios no se puede meter comida, por supuesto que esto es falso”. Pero es más bonito contarla como se cuenta en esta leyenda. Como haya sido, lo que descubre el equipo de Rizzolatti, luego Rizzolatti mismo, es que en efecto mientras pasaba comida frente a estos simios se activaban no solamente aquellas zonas del cerebro ya identificadas, relacionadas con el hambre, sino también neuronas motoras, a saber, las que sirven para el movimiento de los músculos, y se pregunta Rizzolatti por qué cuando ven comer a alguien, helado o lo que fuese, se activan neuronas motoras, que pese a activarse no mandan la señal correspondiente a los músculos. Resulta extraño. Y empiezan a estudiarlas y se dan cuenta que estas neuronas son las neuronas de la imitación, a las que nos referíamos al principio. O sea, las neuronas espejo en realidad son neuronas de la imitación. ¿Cómo funcionan?, se activan en todos nosotros, también las tienen los simios, también se ha comprobado que las tienen los elefantes, los delfines, cuando ven a otro agente parecido moverse. Cuando digo agente parecido significa que no solamente tiene que ser uno de nuestra especie; quiere decir esto que si nosotros vemos a un simio también se activa, pues se parecen un poco a nosotros. Si vemos a un robot como Citripio (C-3po), también se activa; con Arturito (R2d2) no, pero con Citripio (C-3po) sí, también se activa. Si vemos una caricatura también se activa porque se parece a nosotros. Cualquier movimiento que veamos, nuestro cerebro lo repite todo el tiempo. Por ejemplo, si yo hago ahorita esto (alza el brazo derecho y lo mueve de derecha a izquierda), todos ustedes, hasta los más serios, interiormente están haciendo la ola. Es decir, sus neuronas espejo, interiormente hacen que ustedes hagan el mismo movimiento que yo, en sus cerebros.

¿Para qué?, ¿para qué tenemos estas neuronas que nos hacen imitarnos interiormente, ni siquiera ya exteriormente?, si ya decíamos que la principal función del cerebro es predecir el futuro, nosotros imitamos a los otros agentes para tratar de predecir qué van a hacer. ¿Esto de qué deriva?, de que si yo –voy a usar el micrófono–

me acerco y hago así (toma el micrófono como un cuchillo y hace el gesto de atacar a una de las personas que está en primera fila del auditorio), interiormente la otra persona hace esto para saber si el movimiento es agresivo o si es un movimiento (le da la mano a esta misma persona) cooperativo. Es lo mismo. Tenemos estas neuronas para tratar de saber cómo se van a comportar los otros frente a nosotros y darnos una ganancia evolutiva. Pero esta, que es la principal función evolutiva de las neuronas espejo, genera otras cosas inesperadas. Genera que, al yo imitarte a ti, al tú moverte, en realidad es como si los dos yo se combinaran y de pronto yo aprendo algo de ti. Esto sucede al verte mover y al comparar tu movimiento con las miles de veces que yo he visto moverse gente así para saber qué significa el movimiento. Pero también aprendo algo de mí, porque yo lo estoy haciendo interiormente. Por eso, a estas neuronas que en su origen tenían la función de imitación para predecir la posibilidad de peligro o de cooperación se les llama neuronas espejo. Pero también se les llama neuronas de la empatía, porque ponerse en el lugar del otro es a lo que los griegos le llamaban empatía.

Ya después, el equipo de Rizzolatti descubre maravillado con seres humanos que esta capacidad de imitar el movimiento no solamente ocurre, por ejemplo, cuando yo pateo un balón de fútbol. También ocurre si yo les cuento que pateé un balón de fútbol, porque viene el recuerdo otra vez. Y también ocurre cuando leo que alguien pateó un balón de fútbol, y cuando veo en una pantalla que alguien patea el balón de fútbol. Ahí está otra vez el poder de nuestras ficciones: nosotros nos identificamos no solamente con los seres reales –aunque debería llamarlos medio reales, porque primero ni sé si tienen conciencia y, segundo, habitan mi cerebro, entonces cabe la duda de que no sean reales–, sino con los seres netamente ficticios. Me identifico con ellos igual que con ustedes, incluso, a veces más. Una de sus compañeras decía en una clase que había llorado más por la muerte de Sirius Black en Harry Potter que por su abuelo. Eso es absolutamente natural, debido a que se leyó todos los tomos de Harry Potter. Creó un personaje que habita su cerebro, un personaje multifacético, un personaje lleno de conexiones con otras cosas. Por el contrario, a su abuelo no lo conocía tanto. Entonces, por supuesto que le puede doler más la muerte de Sirius Black que la de su abuelo. Yo siempre hacía el ejemplo de esto mismo, pero con la muerte de una prima mía, pero ya tengo un ejemplo mejor.

Los personajes de ficción se vuelven en nuestro cerebro tan reales como los otros. ¿Por qué? Como nuestro cerebro no distingue entre la realidad y la ficción, como nuestro cerebro hace como si la ficción fuera real, y como nosotros podemos identificarnos con los otros, incluyendo los otros ficcionales, aprendemos, sufrimos y nos emocionamos con los seres de ficción igual que con los seres reales o a veces

más, también a veces menos. Resumen de todo esto: ¿por qué las ficciones son tan importantes? Son juegos evolutivos que derivan de la imitación de las neuronas espejo, que transmiten información relevante. ¿Por qué? Porque en las ficciones siempre hay al menos un personaje, alguien al que le ocurren cosas, cosas que no me ocurren a mí, sino a él, o a ella, o a eso. Al yo imaginarlas o al yo observarlas o escucharlas de pronto se genera ese fenómeno de empatía con el cual soy capaz de experimentar, solo así, una infinita cantidad de cosas que mi pobre conciencia solitaria no puede. Gracias a esto, los patrones que digo socialmente relevantes, ¿qué son?, modos de comportarse, modos de actuar, reacciones posibles, sentimientos. Esto es muy obvio para aquellos y aquellas de ustedes que lloran en las películas. “¿Por qué voy a llorar en una película?, no tiene ningún sentido llorar en las películas, son personajes que no existen”. No, es clarísimo, uno llora en las películas, porque la película se vuelve real en alguna medida y porque vivimos ese personaje como si fuéramos nosotros, porque en nuestras neuronas espejo lo estamos imitando todo el tiempo. Y al imitarlo aprendo cosas, pero también siento cosas que no sentiría normalmente, y todo esto me prepara para el futuro. Es decir, las ficciones nos preparan para la vida. Y nos hacen infinitamente más complejos e infinitamente más humanos.

¿Preguntas?

**Una persona dice:** Gracias, maestro Satizábal, me enteré de la conferencia por el correo. Yo soy un raro aquí porque soy físico teórico, es más, físico cuántico. Doble pecado. Bueno, conocía de usted, pues, por mi cercanía con México en donde he estado, en la Unam precisamente en algunas ocasiones, pero para no alargar la historia, porque habrá muchas preguntas... lo que usted... desafortunadamente llegué un poco tarde, les pasa muy a menudo a los colombianos, pero la parte que escuché me dejó realmente en la imaginación, se activaron todas mis neuronas espejo, por supuesto, pero además recuerdo, no porque lo traiga de lejos, sino porque estoy trabajando sobre esto, de una amenaza inminente que viene con lo que algunos llaman la cuarta revolución industrial. Yo digo que es equivocado llamarlo así. Se podría llamar revolución tecnológica, pero en realidad es una revolución cultural. El alegato ahí es si esas máquinas inteligentes van a llegar a ser más inteligentes que nosotros.

Para no entrar en ese debate que es muy largo, y ojalá que podamos darlo aquí, profesor Satizábal, cito a Stanislas Dehaene, a quien seguramente conoce, profesor Volpi. Es del colegio de Francia. Y bueno, me sorprende porque yo no sabía que usted se hubiera metido mucho en los terrenos de la neurociencia, lo conocía como escritor. Pero qué bueno, yo como físico teórico también me he metido un poco en este terreno y entonces la discusión la plantea Stanislas Dehaene precisamente en esos

términos, y es que hay cosas de nuestro cerebro que no creemos. Yo estoy de acuerdo con él. Pueden ponerse en los algoritmos que se meten dentro de las máquinas que piensan. Estoy citando un libro de Brodman, que se llama *Pensando alrededor de las máquinas que piensan*, invitan a él y a otras personas. Pero bueno, el punto concreto es: hay dos aspectos, que de alguna manera usted tocó en su charla. Uno: aunque nuestro cerebro trabaja en paralelo tiene la capacidad de juntar todos esos módulos que trabajan dentro de él; y el otro, y aquí entra entonces la parte final de su magnífica charla, incluso un niño puede anticipar qué es lo que está ocurriendo en el cerebro del otro, cómo es que me está viendo, si me acepta, si me rechaza, qué va a hacer, etc. Es la magnífica capacidad de anticipar, y es la magnífica capacidad de ficción, que probablemente no van a poder alcanzar los que están trabajándole duro en esas máquinas que piensan, y que probablemente terminen haciendo muchas cosas, bueno ya lo hacen, mucho mejor que nosotros, y otras que definitivamente no. Quería poner ese punto y escuchar un poco más su opinión alrededor de ese tema que me parece muy importante porque sí es una tremenda amenaza, no solo porque va a dejar sin empleo en unas décadas a las tres cuartas partes de la población. O sea, ya tendríamos que anticiparnos con un movimiento ludista. Entonces de la inquietud para que usted nos amplíe.

**Jorge Volpi:** Este es un debate sumamente interesante que tiene que ver con la inteligencia artificial que deriva de muchas de estas cosas. Hay dos posiciones, digamos, encontradas al respecto, simplemente teóricas. Hasta ahora ninguna máquina ha pasado el test de Turing: esta prueba diseñada por Alan Turing para ver si es posible que una máquina sea ya una máquina pensante. Ustedes saben, el test de Turing tiene que ver con una persona conectada a dos computadoras, y del otro lado de estas, las computadoras están conectadas a su vez: una a una máquina de inteligencia artificial, y la otra a una persona. El sujeto le puede hacer cualquier clase de preguntas a ambas. Si no sabe cuál es la máquina y cuál es la persona, la máquina pasaría el test de Turing. Las preguntas pueden ser de cualquier tipo y hasta ahora ninguna máquina ha sido capaz de pasarla, pero independientemente de esto está la parte teórica. Para los simplemente materialistas extremos que asumimos que el cerebro es solo materia, materia más energía derivada de la materia, en fin, esencialmente materia, no habría ningún impedimento físico para replicarlo en otra parte, si la complejidad es la misma. Si la complejidad es la misma uno podría suponer que podría reaparecer también esa propiedad emergente que es la conciencia en una máquina. Pero están todos los otros teóricos, los que usted menciona y encabezados también por Roger Penrose, el otro gran físico y estudioso también de inteligencia



artificial que piensa que no, que hay un impedimento físico y que tiene que ver –usted lo sabrá mucho mejor que yo– con propiedades cuánticas del cerebro humano, que son imposibles de replicar en un cerebro artificial. Ahí están simplemente esas dos posiciones sobre la posibilidad o no de la construcción de máquinas, no vamos a decir inteligentes, sino máquinas tan inteligentes como nosotros, porque inteligentes en muchos sentidos ya son. Los teléfonos no, los teléfonos son bastantes idiotas, pero, digamos, redes neuronales inteligentes ya hay.

**Otra persona:** Muchas gracias por tu charla, me parece que hay una síntesis exquisita de complejidad y sencillez en lo que has dicho y se agradece mucho eso. Quisiera preguntarte qué podrías tú aportar, desde la neurociencia en la formación, precisamente, de gente que escribe ficción. Todos nos preguntamos cuando estábamos sentados con los alumnos, ¿cómo hacemos para que nuestras ficciones sean mejores?, faltaba más, esa es la idea. Me gustaría saber qué aportaría la neurociencia para esto.

**Jorge Volpi:** Qué bueno que me lo preguntas, había querido decirlo y se me olvidó. Otro gran estudioso de estos temas es Daniel Kahneman, un neurocientífico israelí que ganó el premio Nobel de economía por sus muchas reflexiones en torno al cerebro. Tiene este libro fantástico que se llama *Cerebro rápido, cerebro lento*, que es fascinante para los que se dedican a la creación de cualquier tipo. Al decir Kahneman cerebro lento, cerebro rápido se está refiriendo a lo mismo que yo llamaba cerebro de arquitectura en paralelo y conciencia lineal. Para cualquier tipo de creación, pero muy particularmente para la creación literaria es bueno saber cómo funcionan ambos, porque ambos son esenciales para ver cómo creamos. Nuestro cerebro rápido es evidentemente el paralelo, es mucho más rápido. Es este para atrapar el celular, pero también es el que completa de inmediato un mundo entero a partir de los patrones que ya tiene para predecir el futuro. Y este cerebro rápido se le ha hecho poco caso últimamente, sobre todo, digamos, en el siglo XIX positivista, porque en realidad es lo que normalmente llamamos intuición. La intuición deriva del cerebro rápido, que no es intuición en otro sentido, es otra forma de conocimiento. El cerebro rápido se acerca a la realidad de una manera completamente distinta a la que la conciencia lineal, que el yo. Los dos son esenciales para crear, por ejemplo, para escribir, vamos a decir, una novela.

¿Qué se necesita para escribir una novela? La combinación adecuada de los dos tipos de cerebro. Esto quiere decir usar los dos tipos de cerebro y, otra vez, usar los dos tipos de cerebro con cierta conciencia del cerebro lento, porque él otro no la tiene. Es decir, la conciencia está en el cerebro lento. Es necesario ser conscientes de

que tenemos ese cerebro lento, además de que tenemos el cerebro rápido. ¿Para qué sirve el cerebro lento?, en la vida real, en la vida cotidiana nos sirve para muy pocas cosas. La mayor parte de las actividades que hacemos en el día a día las hace nuestro cerebro rápido, porque si no seríamos muy lentos. Si yo uso mi consciencia para caminar, mi yo para caminar, tendría que hacer así este paso, luego otro paso de otra manera, luego ver que aquí hay una escalera, luego ver cómo subirla, etc. Eso no lo hace nuestro cerebro lento, no lo hace el yo. Lo hace este cerebro en automático que es el cerebro rápido y lo hace realmente muy rápido. Ni siquiera hay que hacer mucho esfuerzo. Lo mismo pasa exactamente para la creación. Hay que dejar que la mayor parte del trabajo la haga el cerebro rápido. ¿Qué tiene que hacer entonces el cerebro lento?, pues para lo que está hecho el cerebro lento que es para planear y para corregir. O sea, planear y corregir es la parte del yo y de la consciencia. Uno planea lo que va a escribir y uno corrige una vez que ha escrito. Lo otro que hace el cerebro lento, nuestro yo, nuestra consciencia es diseñar, decir, inventar rápidamente, quiero decir, lo más rápido que pueda hacerlo el cerebro lento: un personaje, por ejemplo, o una situación. Pero una vez que hemos decidido el personaje o la situación hay que dejar que el cerebro rápido complete la escena y el personaje, porque lo hace mucho mejor. Lo hace en automático.

Si antes se hablaba de las musas era porque parecía que alguien nos dictara; a mí sí me parece, o sea, yo muchas veces estoy escribiendo y me sorprende a mí mismo por qué escribo lo que escribo, porque no era lo que yo pensaba que iba a escribir. Eso es porque el cerebro rápido está en acción, y es el que funciona por encima de la consciencia y es el que va avanzado deprisa y es el que completa las cosas. Es una primera regla. Quienes son hipercríticos consigo mismos es porque tienen un exceso de cerebro lento, lo tienen todo el tiempo diciéndoles cosas. La gente que muchas veces se bloquea porque no le gusta nada de lo que hace es porque está este yo que Freud llamaría súper yo –si es que existiera, el super yo es una ficción de Freud–. Está ahí siempre de metiche diciendo “No, ahí está fatal, mejor corrige, etc”, y no, mejor dejen actuar a su cerebro rápido un buen tiempo, lo va a hacer solito y luego sí corrijanse. Pero no permitan que esté todo el tiempo ahí encima de ustedes, este cerebro lento, diciéndoles “Aquí no, aquí está mal”. No, porque entonces no van a avanzar nunca. ¿Cómo se crea un personaje en nuestra mente?, con las neuronas espejo, que son parte de nuestro cerebro rápido. Es decir, ¿yo creo un personaje cómo? A un hombre hago que le pasen cosas; así de simple lo puede hacer nuestro cerebro lento. Este puede decir “A Juan lo asesina su mujer”, por decir algo. Bueno, queremos crear a Juan y queremos crear a la esposa de Juan y ya tenemos la situación; es

muy fácil que el cerebro rápido de inmediato cree una situación completa. Basta con eso que creó el cerebro lento. Claro, hay que dejarlo que lo haga.

Ahora, el cerebro rápido también es capaz de hacerlo muy mal, pero rápido, que no es mal. Es como lo que decía Alfonso Reyes “Todo trabajo burocrático debe hacerse rápido y mal”. Bueno, lo que hace el cerebro rápido también puede que lo haga rápido y mal o rápido y bien. Pero ese rápido bien o mal, lo decide el otro cerebro, lo decide el cerebro lento. Entonces sí, puede ser que el cerebro lento después de ver diez páginas escritas, como los locos que escriben y escriben, como mi amigo Eloy, que escribe y escribe, y luego le parece y dice que de esas diez no sirve nada. Puede ser, pero hay que dejar que por lo menos que escriba las diez y entonces otra vez empieza, o de esas diez quedan tres, gracias a la acción crítica ahora del cerebro lento. Y eso, digamos, en la creación es fundamental. Es fundamental permitir el lado del cerebro rápido, permitir el lado que está en la intuición. El lado del cerebro que está en paralelo completa las escenas en todos los sentidos posibles. A veces las completa, obviamente, como se le ocurre. Por ejemplo, estamos hablando de escritura autobiográfica en la clase. Uno rescata un recuerdo y si lo quiere contar y se lo deja al cerebro rápido, pues a lo mejor el cerebro rápido lo que hace es modificar por completo el recuerdo. Entonces ya no era el recuerdo original, pues el cerebro rápido, si ese recuerdo se parece a otra cosa, lo puede modificar de inmediato y entonces ya no es, y tiene que aparecer el cerebro lento a decir “No, esto no era así”. Pero, aun así, es una gran herramienta saber disponer del cerebro rápido en la creación literaria.

**Otra persona pregunta:** Perdón, ¿con cuál de sus personajes usted ha hecho mayor empatía?

**Jorge Volpi:** Eso es difícil de saber. Más bien uno tiene ciertos personajes favoritos. Yo tengo un personaje favorito que es una chica que se llama Oksana, que aparece en mi novela que se llamaba *No será la tierra* y ahora se llama *Tiempo de cenizas* porque le cambié el título. ¿Por qué Oksana es mi favorita?, porque es un personaje que me gusta particularmente. Ahora que tengo más empatía con ella, no sé. Espero que sí porque de todo ese libro creo que es el mejor personaje. A lo mejor era por vender más empatía y capacidad entonces de ponerme ahí y de poder narrarlo mejor por la empatía desarrollada con el personaje.

**Otra persona:** Jorge, de cierta manera uno viene a las universidades quizás en busca de buen sexo y es un espacio efectivo para conseguirlo. Pero para predecir el futuro una visita por la biblioteca, por ejemplo con un libro de Jorge Volpi, podría ser

una ayuda. En ese orden de ideas la pregunta se centraría y la que le quiero hacer es, ¿qué papel juega la obra de Borges y especialmente de otro argentino, de Sábato, alrededor de la construcción de las ficciones?

**Jorge Volpi:** Son dos autores formidables. Borges lo que sí tenía, digamos, habiendo leído demasiado, puesto que le interesaba tanto la filosofía como otras disciplinas, incluso científicas, era esta capacidad también autorreferencial y recursiva que es la que estamos hablando sobre la conciencia y sobre la inteligencia. Borges la vio en muchos textos. Ahí está, digamos, su preocupación en el ajedrez por los espejos, por cómo los otros se replican y también, digamos, su horror a los espejos, a la cúpula, que es la derivación contraria de eso mismo. Lo único que podría añadir es que son dos autores fantásticos. Sábato era matemático de profesión, físico, físico nuclear de profesión, o sea, era un científico también que escribía, lo cual no sé si se nota en lo que escribe, a lo mejor quienes son científicos lo pueden notar más, pero ahí había una mente doble: literaria y científica.

**Otra persona:** Veo que en la presentación nos quiere aclarar mucho el tema de la función de la ficción en el cerebro. Yo trabajo en el laboratorio de neurociencia de la universidad y estamos haciendo una investigación sobre la función de la música en la construcción de empatía para ver también esto cómo puede coadyuvar en los procesos terapéuticos en personas con alzhéimer y demás. Mi pregunta es si esa relación que nos presentó teórica de hallazgos que son propios de la neurociencia y de su experiencia en el trabajo dentro de la literatura, los ha llevado a un laboratorio y ha puesto a trabajar en evidencias sobre esa hipótesis que nos planteó en la presentación.

**Volpi:** No, ahora en la Unam además de ser profesor soy el responsable de cultura en la Unam, coordinador de difusión cultural de la Unam, y tenemos un programa amplio de ciencia y literatura, en general de ciencia y arte, y entre ello ahora estamos por lanzar en mayo un diplomado sobre neurociencia y arte en donde varios científicos, neurocientíficos, participan. Ellos sí han hecho estos experimentos. Yo no, porque no soy neurocientífico, aunque he dialogado con muchos de ellos constantemente. Lo que sí tengo es un texto breve, un capítulo, en mi libro *Examen de mi padre*. Es un libro sobre la muerte de mi padre, pero tengo un capítulo sobre música y neurociencia, entonces quizá ahí hay una cosa que a lo mejor te puede interesar leer.

**Otra persona:** Señor Volpi, yo quiero saber dentro de este planteamiento que usted nos ha hecho, ¿cuál sería la función o el lugar del lenguaje, del lenguaje sea en términos

como lo plantea Saussure?, o ¿cómo plantea la neurociencia el problema del lenguaje?, o ¿cómo se articula con respecto, y en particular, a la traducción de operación de lo simultáneo a lo continuo y de estos planteamientos que nos ha hecho?

**Volpi:** Esto es amplísimo y muy específico. No podría dedicarme a contestarlo aquí. Quiero decir, a diferencia de estudios de neurociencia y ficción, sobre neurociencia y lenguaje hay una bibliografía inmensa de la manera en cómo funciona el lenguaje, de lenguajes posibles, de lenguajes en los animales, de la vinculación del lenguaje con la conciencia, del lenguaje con las ideas. Pero es un tema amplísimo que no podría tocar yo aquí. El lenguaje es a partir del cual surge la creación literaria, entonces tenemos que ver otra vez todos esos mecanismos neuronales que permiten el lenguaje y que permiten la creación literaria, incluyendo esa doble condición del cerebro rápido y el cerebro lento que también se articulan para el lenguaje y para la comprensión del lenguaje; es decir, eso también, digamos, es otra parte de cómo el cerebro rápido tiene una acción en el lenguaje, a saber, directa, y no es solamente el de la conciencia. La arquitectura en nuestro cerebro, que tantos lingüistas y neurocientíficos han estudiado tiene que ver también con esa, digamos, doble ubicación del lenguaje dentro del cerebro rápido y del cerebro lento.

**Otra persona:** ¿Por qué piensa usted que los seres humanos deciden hacer una diferencia entre libros de ficción y libros sagrados, como decir La Biblia, que también podría ser un libro de ficción o lo es? Dicho de otra manera, ¿por qué si son todos ficción, a algunos los vuelven sagrados y otros sí los diferencian y dicen “Esto es literatura”?

**Volpi:** Esto tiene que ver más con una dimensión sociológica. Tiene que ver con la necesidad. Los mitos van de esta misma capacidad ficcional, por supuesto todos los mitos son, desde esta perspectiva, ficciones, puramente ficciones. Pero esas ficciones se parecen. Tienen ese valor de realidad también, e ideológicamente para ciertos grupos era importante tener una serie de ficciones compartidas, de prácticas hacia esas ficciones que trataban de explicar lo inexplicable: el mundo, la realidad, lo que fuera. Esas ficciones se convierten en ese tipo de ficciones sagradas. Digamos, poco a poco nos hemos dado cuenta de que también son solo ficciones. Uno podría imaginar lo contrario. Podríamos imaginar un escenario distópico en el que el libro sagrado de una comunidad, por ejemplo esta, fuera *Cien años de soledad*, en vez de La Biblia.

**Otra persona:** Buenos días. Yo tengo una pregunta digamos un poco compleja en el tema de la neurociencia que va como en dos partes. Al principio usted dice que

las personas nos comportamos... asumimos la ficción para tener escenarios que nos sirvan para sobrevivir. Esa es la base evolutiva de aprender ficciones. Y eso digamos que se ve en comportamientos como por ejemplo cuando uno ve a una persona rascarse, y uno se rasca porque tiene un comportamiento evolutivo que le dice que si esa persona se está rascando es porque probablemente tiene parásitos, y si él tiene parásitos probablemente yo podría tener parásitos. Eso es a nivel básico evolutivo, pero me pregunto ¿Qué tanto eso se lleva a comportamientos sociales más complejos? Yo puedo decir que yo invierto en un portafolio de inversión de tal forma porque tengo una neurona espejo que me dice tal persona lo hizo y eso es suficientemente comprensible para... En ese sentido, si eso funciona lo suficiente como para influenciarme a mí y usted dice que las ficciones pueden influenciar en el mismo nivel, ¿qué tanto las ficciones populares en la actualidad determinan esos comportamientos complejos en la humanidad?

**Volpi:** Esta pregunta deriva mucho siempre hacia ¿las ficciones violentas producen violencia? Esa pregunta que se ha hecho una y otra vez ha provocado muchos estudios. Unos lo desmienten, otras lo confirman. Parece más cercana la posibilidad de que pueda ser confirmado; es decir, sí, nosotros, o los niños sobre todo y los adolescentes, están ante películas y videojuegos violentos todo el tiempo. Entonces ¿ellos son más violentos? Probablemente sí. Ahora, no es lo único que provoca la violencia. Y el cerebro, si la educación ha sido otra, tiene controles para frenar esa violencia que derivaría de la pura imitación; es decir, no es tan sencillo, no basta con ver un videojuego para luego hacer una masacre en Columbine, aunque el asesino veía videojuegos de asesinatos por la espalda todo el tiempo y luego lo hizo en la vida real. Pero normalmente no es tan sencillo. Nuestro cerebro es tan complejo que hay otros frenos distintos que tienen que ver con la conciencia moral. Frente a la pura imitación no es que imitamos necesariamente lo primero que vemos, ni siquiera lo que veamos continuamente muchas veces; ya sabemos también de otras maneras de controlarlo o de sublimarlo. Hay quienes piensan que justo por hacerlo en los videojuegos no lo harían en la vida real. En cualquier caso, digamos, hay otras maneras. Ahora, ¿que sí hay comportamientos complejos que se imitan?, todo el tiempo. Digo, los más obvios, aplaudir, aplaudir sistemáticamente, aplaudir rítmicamente, bailar, sí, hay miles que son derivados de esto. Y, por supuesto, también está el escribir. Imitamos también naturalmente modelos anteriores. Por eso la literatura es una tradición literaria. Siempre hemos sabido que los modelos se imitan, se varían y se mutan.

**Otra persona:** Yo tengo una pregunta y es desde el rol de escritor, teniendo en cuenta que somos una especie de titiriteros de neuronas espejo, por decirlo así. Nuestra responsabilidad en cierta parte sería renovar ese bucle de noción de realidad y de futuro posible. En esa medida, la escritura se convierte en algo que es no solo necesario sino además estudiable desde la neurociencia. Entonces ¿cómo podemos hacer para tomar conciencia de este rol que tenemos?, porque una vez nosotros escribamos alguien lo va a leer, alguien lo va a reproducir en su mente, y no falta el loco o el cuerdo que lo reproduce en su vida. ¿Cómo hacemos para interiorizar y ser más conscientes de ese rol como escritores que tenemos? Y lo otro, ¿conoce un ejercicio para apagar ese cerebro lento que está frenando la escritura?

**Volpi:** Frente, digamos, a esta parte tan bonita que les he mencionado sobre las ficciones que nos hacen más humanos, etc, también están las que a mí me gusta llamar ficciones criminales. Las ficciones no son positivas necesariamente. Las ficciones también pueden ser ficciones terribles, que crean situaciones terribles. Por ejemplo, la ficción de que los judíos eran perniciosos para la sociedad alemana generó ocho millones de muertos. La ficción, que es pura ficción, de que hay una crisis de migrantes en la frontera entre México y Estados Unidos ahora está creando miles de problemas y es solo una ficción, una mentira de Trump. Solo es eso. Las ficciones también pueden ser muy peligrosas. Y hay que combatir las ficciones peligrosas con ficciones que refuercen también la verdad. Al hablar de ficciones en ninguna medida quiero decir que no exista la verdad, verdad en sistemas axiomáticos más o menos, o verdad en términos sociales también, o en términos también míticos, si cabe. Y hay ficciones que atentan contra eso, que invierten los valores, que subvierten, que nos hacen muchísimo peores.

Hay también una batalla entre las ficciones. Entonces, depende también de cada uno en dónde se ubica y qué quiere hacer escribiendo ficciones. Eso no quiere decir que uno tenga que escribir ficciones positivas para que la gente se identifique y se sienta bien. Bueno, los que escriben autoayuda o libros cercanos a la autoayuda narrativos como Paulo Coelho intentan hacer eso. Pero no quiere decir que todo tenga que ser así. La ficción literaria más compleja es aquella que no tiene un mensaje claro, sino que nos pone en duda constantemente al identificarnos con unos y con otros, al sentir esto y al sentir lo contrario, al no saber claramente qué piensa uno sobre una situación, al ponernos realmente en problemas. Es decir, las ficciones complejas, las ficciones literarias son aquellas que aumentan la complejidad de nuestra vida y de nuestras decisiones, más que aquellas que dicen “Ellos son malos o ellos son buenos, o para que seas bueno tiene que hacer esto”.

Para terminar, respecto a los consejos para impedir que el cerebro lento esté ahí de hipercrítico, simplemente les digo esto: es un ejercicio que tienen que hacer y consiste en dejarse llevar, que es el ejercicio que hace cualquiera que cuenta una historia. Es muy fácil hacer los ejercicios, basta que yo, mi cerebro lento te diga, casi un poco a la manera surrealista “Un hombre con una caja de zapatos camina por la avenida principal de Bogotá”. Basta decir cualquier cosa para que el cerebro rápido tuyo, de inmediato, si yo te pidiera que contaras una historia, empiece a narrar. A veces puede ir actuando el cerebro rápido, pero es una parte de ejercicios, de dejarse narrar sin estarse corrigiendo. Luego, por supuesto, tiene que aparecer el cerebro lento, porque si no probablemente va a quedar algo que no funciona. Sí, el cerebro lento tiene que aparecer, pero no todo el tiempo. Si aparece todo el tiempo frustra la acción de crear un mundo o crear un personaje.

**Carlos Satizábal:** Querido maestro, muchísimas gracias.



# APUNTES SOBRE LA PALABRA DRAMÁTICA

JAIME CHABAUD    NOTA INTRODUCTORIA  
MAGNUS\*

El artículo que sigue a continuación se publicó por vez primera en los últimos años del siglo xx en una revista que hacía el Centro Cultural Tijuana a través del Centro de Artes Escénicas del Noroeste. A partir de un curso con el dramaturgo José Sanchis Sinisterra, comenzó la obsesión por desentrañar lo que le hace al habla (y por tanto el diálogo teatral) el hablante (personaje). De aquel curso los caminos me llevaron al libro de *El diálogo teatral* de Anne Ubersfeld, al libro de *La pragmática lingüística* de Graciela Reyes y a una larga investigación de la rama de la lingüística que ha tenido sus defensores y detractores que llaman Pragmática, que naciera en Oxford por los años cincuenta del siglo xx.

Estos “Apuntes” son eso. Notas de lo que se ha de convertir en un libro con título provisional *Palabra dramática = Palabra inconclusa* que está en elaboración. Y para estorbar-enriquecer la tarea de quien escribe estas líneas, las recientes investigaciones sobre el cerebro humano y las neuronas espejo revelan un campo en donde se toca profundamente con el campo de estudio que nos interesa. Si bien las neurociencias son una ciencia muy joven, su relación con el teatro despierta ya el más vivo interés a partir de los libros publicados por el italiano Gabriele Sofia. Advertido está, lector, de que esto no es un avance del libro futuro sino el artículo que detonó una investigación mayor.

\*Dramaturgo, escritor y editor mexicano. Sus obras se montan en toda nuestra América y en Europa. Es fundador y director de la revista teatral y la editorial Paso de Gato, la editorial de teatro más imponente de Latinoamérica.

## EL DOBLE REGISTRO DEL DISCURSO DRAMÁTICO

Cuando uno se acerca por primera vez a un texto dramático —y hablo, literalmente, de la primera vez, llamémosle “virginal”, de la ocasión irrecuperable llena de curiosa mirada— una distinción salta a la vista: las palabras están divididas de dos maneras. Unas son aquello que tan claramente nos parece el diálogo, que va precedido de unas letras mayúsculas con un nombre, aquello a ser verbalizado por un actor sobre un escenario; y esas otras, muchas veces de arcano significado, que llaman “acotaciones” o “didascalias”, que van en letras cursivas y tienen que ver con lo que va a ocurrir y hacerse sobre un escenario. Y al parecer ya está, sabemos de qué va ese asunto del texto dramático: “hablar” y “hacer”, aunque eso de las acotaciones suele ser —director dixit— un “capricho” del dramaturgo por lo que no hay que tomárselo muy en serio, lo que importa son esas otras palabras, las del “hablar”.

Esta tendencia reiterada, respecto del discurso acotacional, parece contradecir esa primera percepción de que el corpus del texto dramático se compone de dos elementos primarios a través de los cuales se descifra y complejiza el mundo ficcional: diálogo y acotación. Ahora bien, es muy posible que no sólo los directores sean responsables de este persistente ignorar el discurso acotacional cuando para muchos dramaturgos no es ni mucho menos prioritario establecerlo como parte significativa de su “discurso”. Todos ellos están “muy en su derecho”. Así como Shakespeare estuvo en su derecho de no acotar absolutamente nada en sus textos dramáticos, ¡vaya: ni *Dramatis personae*! (aunque casi cien años después de su muerte, su editor Nicolás Rowe haya visto la necesidad de dividir escenas y demás, en 1709); o como Samuel Beckett se tomó la licencia de prescindir del diálogo para sus *Actos sin palabras* a fin de investigar en la suma de significados disponibles en el discurso acotacional.

Pero estos apuntes no están destinados al absurdo de polemizar sobre la importancia o preponderancia de un discurso u otro (el dialogal o el acotacional), ambos forman parte del lenguaje dramático. Si bien sí podría ser parte de una discusión futura el cómo elaboran y entienden el discurso acotacional unos u otros dramaturgos y cómo lo traducen o no escénicamente los directores. Aquí me gustaría compartir algunas reflexiones que, en principio, fueron detonadas por el dramaturgo valenciano José Sanchis Sinisterra, la lingüista Graciela Reyes y la teórica francesa Anne Ubersfeld en torno al concepto de “la palabra dramática”.

## PALABRA DRAMÁTICA

A la palabra del personaje la vemos convertida constantemente en una horca más que una herramienta para el dramaturgo. Resmas de papel descansan en el hablar y hablar y hablar y hablar como si se padeciera un mal digestivo. La incontinencia verbal produce muchas cosas; en el mejor de los casos narraciones literarias o altos vuelos poéticos que tienen muy poco que ver con la teatralidad, con la dramaticidad. Y es que la palabra no es un fin sino un vehículo para desvelar un estado de cosas, un carácter, un devenir de lo humano. Enrique Buenaventura menciona en un texto teórico la naturaleza de lo dramático y cómo se confunde continuamente los significantes con los significados; la palabra, la imagen y la gestualidad con las situaciones, los sucesos y los comportamientos humanos. Por supuesto “hablar es hacer”, como dice Luis de Tavira, pero es también claro que hay muchos modos del “hablar” que no producen un “hacer”. Y es aquí donde deseo centrar mi atención: la palabra por sí sola no es dramática. En cambio, sí tiene un modo de “ser” dramático y en ello nos interesa indagar para dismantelar sus sutiles mecanismos, aunque sea de una forma parcial y siempre incompleta, como toda reflexión de esta índole.

¿A qué tipo de “palabra” nos enfrentamos? No estamos ante un fenómeno estrictamente lingüístico. “Porque lo literario se compone sólo de palabras, dice Ortega y Gasset, y el teatro no es una realidad que, como la palabra pura, llega a nosotros por la audición solamente. En el teatro no sólo oímos sino que, más aún y antes que oír, vemos.” Esta palabra, entonces, participa de una naturaleza otra a la de la literaturidad de la palabra. Es un verbo pragmático versus el verbo lírico e informativo. La palabra dramática, antes que nada, resulta un predominio del discurso apelativo. Es, justamente por ese carácter apelativo que “la palabra se desencadena, provoca algo que no existía hasta ahora -dice el chileno Juan Villegas-; aquí el yo se siente permanentemente interpelado, exhortado, atacado; todo tiende con fuerza a lo que ha de venir”.

Si acepamos que la “palabra dramática” es un modo de “ser” de la palabra, deberemos internarnos en el en qué consiste, cuáles son las propiedades o atributos que conforman ese modo de “ser”. Al parecer siempre hemos tenido en la punta de la lengua una serie de definiciones al respecto. Podemos partir de un mapa “incompleto” —como él mismo advierte— de:

# SIETE ATRIBUTOS DE LA PALABRA DRAMÁTICA

## 1.- EL DOBLE DESTINATARIO

### **Dosificación de la información**

La palabra dramática siempre tiene -como dice Ann Ubersfeld- un “doble destinatario”: el personaje B (el destinatario de la palabra de A, aún en el caso del monólogo en que A interpela a B -ausente o presente o bien al público ficcionalizado o no) y el receptor que está en el texto y al cual deseamos producirle una serie de efectos. De esa dualidad surgen una serie de problemas, entre ellos, la manera en que el segundo destinatario -el receptor, el público- ha de adquirir información sobre los antecedentes, circunstancias o la situación del personaje.

La comunicación con el receptor debe ser subrepticia y no obvia. El autor tendría que evitar utilizar al personaje cuando se halla ante la necesidad de dar una serie de informaciones. Es precisamente en la “dosificación de la información” donde radica la posibilidad de contrarrestar esa paradoja de que la palabra del personaje tiene dos destinatarios y que no se note. La clave o herramienta es no tener prisa por suministrar al receptor todos los datos que necesita, sino colocarlo en un estado de suspensión del conocimiento para dar la información en la medida en que sea pertinente con la interacción.

### **Pragmatización de los datos**

Esos datos que el espectador requiere para construir en su cabeza la ficción tendrían que formar parte de la interacción. Es decir, que participen de una estructura comunicativa pragmática, que los personajes se estén haciendo y les estén pasando cosas. Una interrogación en vez de una afirmación, una negación que muestra resistencia en lugar de la formulación del dato como simplemente eso: un dato. Si éste pasa, por ejemplo, como pregunta-respuesta, se convierte en una estructura pragmática de interacción. En la medida en que se pragmatizan los datos se hace avanzar la acción en lugar de retardarla con un suministro dramáticamente vacuo.

## Creación de expectativas

Retener los datos es una de las claves para la creación de expectativas. Si retenemos adecuadamente los pequeños gramos de información contenidos en el diálogo y la interacción —que alimentan las expectativas del receptor, pero no las colman— estamos creando implicación por parte del espectador. Despertamos su curiosidad, obligándolo a hacer un trabajo de tejedor de la trama: el goteo de datos genera expectativas que no afectan a la intriga (al qué pasó, al qué va a pasar) sino al conocimiento. Es una creación de expectativas que pertenece al ámbito cognoscitivo del receptor: no darle todos los datos al tiempo que despertar la curiosidad por saber más, el deseo por completar el mapa del camino que está recorriendo. Las expectativas que afectan el ámbito de la intriga, en cambio, responde a preguntas como “se casa o no se casa”, “es el asesino o no”, “se lo dice o no”, etc.

En este proceso de creación de expectativas del ámbito cognoscitivo del receptor se halla el trabajo que Sanchis llama de “los huecos”, los enigmas, las indeterminaciones que son la clave de toda una opción dramática; de una dramaturgia que abre, que trabaja sobre aquello que el texto no dice, que no aclara y deja como un enigma. Sanchis: “Lo que yo llamo el hueco no se puede definir científicamente, pero es un indicio, un enigma, una especie de punto ciego; sabemos que hay algo ahí que se nos escamotea y por eso mismo nos lleva a emitir hipótesis, e interpretarlo. El buen hueco es el que exige del receptor hipótesis, interpretaciones, deducciones que luego el devenir de la acción frustrará o resolverá”.

## 2.- PALABRA DE PERSONAJE NO = A PALABRA DEL AUTOR

### Autonomía versus usurpación

¿Cómo hacemos para que una obra exprese lo que queremos decir sin hacer portavoces a los personajes? En toda obra literaria hay un autor expresando o transmitiendo a un receptor. La voz narrador-narratario organiza el todo en la narrativa o la lírica, pero en el teatro esto funciona distinto. Justamente el texto dramático se caracteriza por la desaparición del autor, desaparece para ponderar a los personajes que interactúan. Pero, como inevitablemente hay un discurso autoral que se transmite a través de esa polifonía de palabras, de discursos, de posturas, existe el peligro de la “contaminación”. Esta sucede cuando el autor contamina la palabra del personaje para hacer escuchar su propia palabra. Y en ella se cuela generalmente un discurso

didáctico o ideológico o moralizador. Hay muchas obras en donde reconocemos en el personaje la voz descarada del autor. Esa usurpación no sólo tiene que ver con el pensamiento, filosofía o ideología del autor sino también en otro nivel que es “el registro verbal del personaje”. El autor atribuye a los personajes un nivel expresivo, una cualidad retórica, una competencia semántica similar a la suya. Entonces los personajes no tienen una autonomía.

### **Opacidad (relativa) del discurso del personaje**

La impropiedad del lenguaje como cualidad es algo no siempre estimado. Muchas veces se filtra, al hacer hablar a los personajes, una especie de “propiedad” que el autor les atribuye, cuando deberíamos buscar justamente la impropiedad. Aquí entraría la noción que Sanchis llama “la opacidad de la palabra del personaje”. Una opacidad que es múltiple, ya que por una parte no tenemos por qué entender todo lo que los personajes dicen porque están llenos de cosas que ellos conocen pero que no verbalizan a cada momento, hacen alusiones que ellos entienden, pero el receptor no. Puede ser interesante permitir que el personaje tenga esa opacidad que procede del mismo personaje que muchas veces no sabe bien lo que quiere decir. No tiene todas las certezas sobre sí mismo. La dramaturgia de Harold Pinter trabaja permanentemente con la opacidad. Ahora bien, esto es relativo. Hay una frontera peligrosa donde el espectador vive la opacidad como una confusión en lugar de estimularle a penetrar el enigma del personaje o de la ficción.

### **Caracterización por el habla**

La caracterización del personaje, pues, depende mucho del cómo habla, de lo que se llama “el idiolecto del personaje”. Problema que a veces se malentiende por un prurito realista o documentalista. Las obras comienzan a marchar hasta que se encuentra “la voz del personaje” que no es otra cosa que el idiolecto particular de cada personaje. El riesgo, como decía, es caer en el reproductivismo de esa habla particular que puede ser una golosina para el autor pero que tampoco deja transcurrir al personaje en el ámbito de la acción. Hay que hallar las leyes internas, sintácticas, metafóricas y metonímicas de ese idiolecto particular que deseamos trabajar y, entonces, simplemente dejar que el personaje transcurra. Encontrar las leyes internas libera al escritor del mimetismo textual.

### 3.- LA IMPROPIEDAD DEL DISCURSO

#### Exterioridad del lenguaje

El concepto “impropiedad” se puede tomar en varios sentidos. El lenguaje no es propiedad del sujeto sino una construcción colectiva, social y ajena en la que entra el sujeto para apropiarse de alguna de sus articulaciones. Pero además es impropio en el sentido de que el personaje no siempre consigue decir lo que quiere, no tiene por qué disponer en todo momento de una competencia semántica ilimitada para decir con claridad lo que desea. O no puede o no quiere o tiene algo que ocultar o tiene dudas o miente porque tiene una estrategia subtextual de discernimiento de lo que quiere su interlocutor. Incluso muchas veces las palabras surgen sin pensamiento previo y delatan al personaje. La impropiedad del lenguaje, en este sentido, es una adquisición importante contra un lenguaje autosuficiente, propio, literario.

#### Polifonía

La palabra del personaje es polifónica. Hay otras voces, otros ecos, muchos expresándose. “Esto se asocia con la cuestión de que, al sujeto, hoy en día, sólo lo podemos entender como plural. Yo es otro, yo somos muchos. En la medida en que el personaje lucha con otros y está intentando encontrar su palabra, en esa medida no es unilateral sino poliédrica, contradictoria compleja”. Nadie se comporta de igual manera con una persona que con otra. Hay distintos niveles de relación y por tanto de expresión, de lenguaje. Somos, como decía Battaille, incoherentes y discontinuos. “Y tenemos ahí el mito de la unidad y la identidad perdida cuando somos seres discontinuos e indiferentes. Esto lo podemos trabajar también a partir de esta noción de polifonía del personaje. Nos ayuda a construir personajes no unidimensionales sino multidimensionales.

#### Desfases pensamiento / palabra

Otra manifestación de la impropiedad de la palabra son los desfases entre pensamiento y palabra. A veces deseamos que el público se dé cuenta de que el personaje está mintiendo o dice lo contrario de lo que realmente piensa. Esto es un factor, una herramienta más de imprevisibilidad del discurso del personaje. La palabra no corresponde con la situación, la palabra contradice la acción y entonces se produce un

rasgo de complejidad, de sorpresa y de incertidumbre en el receptor por ignorar lo que de verdad pasa por la cabeza del personaje.

Un autor paradigmático de esta característica de la palabra dramática es Harold Pinter. Su obra *Ashes to ashes* (*Cenizas a las cenizas*) resulta un ejemplo contundente.

#### 4.- DECIR ES HACER

##### **Dimensión pragmática del habla: ilocución y perlocución**

Desde el punto de vista de la lingüística pragmática, cuando se habla se realizan forzosamente tres actos: el locucionario, el ilocucionario y el perlocucionario. El primero, implica simplemente la construcción -según las reglas del sistema lingüístico- de un enunciado gramaticalmente correcto o incorrecto, semánticamente definido. Ese es el acto locucionario.

Pero simultáneamente estamos realizando lo que se llama un acto ilocucionario. Es decir. Estamos intentando producir un cambio en otro, hacerle algo a otro, provocar un determinado evento en una situación, en la interacción. En la frase “Hola, qué tal, ¿cómo está usted?”, puede producirse otra cosa cualquiera si estoy viendo salir a esa persona de un lugar inesperado y entonces esa frase cotidiana de saludo se resignifica y se carga de otra intención, oculta o evidente pero que conforma un subtexto al acto locucionario. El modo en el que éste se profiere revela con mayor o menor precisión el acto ilocucionario con mayor o menor fuerza dependiendo del juego de fuerzas, de la jerarquía entre los personajes, de la situación misma, etc. El acto locucionario “Hola, qué tal, ¿cómo está usted?” posee, pues, una infinidad de posibilidades de intencionalidad como acto ilocucionario. Un padre de familia ve salir a su hija adolescente de casa absolutamente ligera de ropa y le dice: “Me parece que va a haber una tormenta esta tarde...” El enunciado expresa una opinión oculta ya que el acto ilocucionario quiere decir en realidad: ¿Cómo se te ocurre salir así a la calle, te van a violar o quieres decirme que te atreves a salir así? El subtexto de toda palabra radica en el acto ilocucionario.

En los actos del habla se realiza, todavía, un tercero que es el perlocucionario y que implica la recepción del enunciado por un otro, el efecto real que se produce en el otro y que puede coincidir o no con la intención del emisor. Sanchis: “Si yo le digo a mi hija: me parece que va a haber tormenta y ella simplemente contesta: me encanta la lluvia, quiere decir que el efecto perlocucionario no coincide y además he sido, digamos, descubierto o desenmascarado como padre represor y además que no



tiene autoridad porque ella, de cualquier forma, va a salir.” El efecto perlocusionario radica en el otro, antes de responder. Su respuesta está determinada por ese efecto perlocusionario y a su vez, su respuesta tendrá una intención ilocusionaria y después un efecto perlocusionario y así sucesivamente. De esta manera, es una, se da la creación de la interacción a través de la palabra dramática.

### **Estrategias discursivas: máximas y transgresiones**

En todo ser humano las máximas rigen como patrones inconscientes nuestra interacción verbal. Para ello existen condiciones preparatorias ya que el hablante está en condiciones de llevar a cabo o defender esas máximas, ha de creer en la verdad de su intención ilocusionaria. Si se amenaza, para que el acto tenga eficacia, se ha de estar en condiciones de cumplir la amenaza. Si se da un consejo es porque el hablante supone que su experiencia lo respalda. Si se bautiza a un niño es porque se está en condiciones de hacerlo y el personaje previamente fue ordenado sacerdote. Pero está la contraparte, el otro; el que recibe el acto ilocusionario debe creer en las condiciones preparatorias.

En la vida, sin embargo, estamos transgrediendo esas condiciones ideales y eso es lo que se vuelve interesante para el teatro. “El principio de cooperación se basa en una serie de máximas; por ejemplo, la de cantidad. Una aportación conversacional ha de ser tan informativa como requiere la conversación en curso, ni más ni menos. La máxima de calidad es aquella por la cual el hablante no ha de decir nada que crea falso o carente de pruebas. En la máxima de relación las aportaciones conversacionales deben ser pertinentes y congruentes con lo dicho antes. Estas máximas son los patrones internos que rigen el lenguaje conversacional, aunque, claro, en la vida real generalmente hay intereses contrapuestos, cosas que ocultar. Todas esas máximas están, entonces, permanentemente transgredidas y somos incluso conscientes de que las transgredimos. Utilizamos incluso las máximas para transgredirlas deliberadamente porque nos habitan. Si no estuviésemos habitados por ellas no podríamos transgredirlas”.

Este es el ámbito de las estrategias discursivas como herramienta de la creación dramática. Es un espectro importante para la creación de interacción que es, a su vez, la sustancia última de la acción dramática. Las estrategias discursivas son en el fondo las armas de la interacción. Los personajes, como seres humanos, cumplen e incumplen con las máximas conversacionales para conseguir sus objetivos.

## **Construcción e imposición de “realidades”**

La palabra del personaje es, con mucho, constructora de “realidades” que impone al otro o que cuando menos intenta imponer. Es decir, la palabra construye mundos en el fondo inverificables. Un personaje puede contarle experiencias vividas que el otro no tiene ningún elemento para verificar su veracidad y tampoco importa porque lo realmente interesante es qué se pretende al transmitir esa experiencia vivida. No sabemos qué es la realidad, pero lo fundamental es qué se quiere provocar en el otro cuando se le cuenta -por ejemplo- un recuerdo en determinada situación. Dotar de objetivos ese recuerdo del personaje, esa imposición de “realidades”, es crear un querer decir-hacer al otro mediante esa construcción. Esta característica funciona además como un elemento de creación de incertidumbre en el espectador: no sabemos si lo que cuenta este tipo es verdad o no, pero por qué se lo está contando a este otro, qué quiere de él, qué persigue.

### **5.- CALLAR ES HACER: LO NO DICHO**

#### **Presuposiciones e implícitos**

Tiene que ver con las presuposiciones que todos hacemos unos de otros. La desconfianza que un personaje tiene de otro, lo cual genera un factor de desequilibrio, de mal entendido y por tanto de conflictividad. Las presuposiciones son aquello que dos o más personajes saben en común y que por lo tanto no tienen por qué enunciar. El mundo de lo “no dicho” se entreteteje con con el de lo dicho. Y en el mundo de lo “no dicho” se trabaja lo que queremos que los personajes hagan explícito o implícito, que lo den por hecho y lo callen y, sin embargo, actúen en consecuencia.

#### **Pausa, silencio y mutismo**

Unas de las herramientas fundamentales para el trabajo de sobre lo “no dicho” son la pausa, el silencio y el mutismo, que son tres grados en los que no hay una definición o frontera muy clara. “Aunque para mí —acudimos a Sanchis— pausa es cuando se interrumpe el discurso, pero el pensamiento mantiene una cierta continuidad. El silencio, en cambio, es una interrupción de pensamiento como una zona de lo indecible. Y el mutismo sería el grado extremo del personaje absolutamente privado

de un discurso y, no obstante, que afecta la interacción, que genera tensión dramática, acción y significado; por ejemplo, en infinidad de monólogos”.

### **La acción locuaz**

En este ámbito del “callar es hacer” entraría lo que José Sanchis define como “la acción locuaz”. Esto es, un comportamiento físico que equivale a una determinada locución. Un personaje guarda silencio ante el discurso de otro, pero la acción que realiza (enigmática, misteriosa o desenfrenada) desconcierta al emisor del discurso porque es de alguna manera una contestación, un “no respondo con palabras sino respondo callando”. Callar es hacer. Y el hacer en silencio una “acción locuaz” puede equivaler a un enunciado o puede transmitir (sugerir o evocar) un significado.

## **6.- REALIMENTACIÓN DEL DISCURSO**

### **Dialogicidad (el oyente está en el hablante)**

El discurso no es solamente algo autogenerado por el sujeto, sino que, en cierto modo, nace ya reclamado por el otro en un circuito de realimentación. Hasta la frase “Hola, qué tal, ¿cómo está usted?”, surge de una mirada del otro y de una expectativa del emisor de lo que él cree del otro. La realimentación del discurso es importante para hacer prevalecer el principio de la interacción, génesis del movimiento y de la dialogicidad. Toda palabra teatral es dialógica. Anne Ubersfeld dice que no existe el monólogo, que toda palabra dramática es diálogo; el oyente está en el hablante. La palabra no nace sólo del yo del personaje, sino que viene ya cargada de un movimiento de respuesta, de interacción y, por tanto, de vulnerabilidad del personaje.

### **Vulnerabilidad (toda palabra produce consecuencias)**

La vulnerabilidad del personaje radica en que las palabras tienen consecuencias sobre los otros personajes. Este es un requisito de inestabilidad, y por lo tanto, de movimiento dramático. En la vida estamos interrumpiendo constantemente nuestro discurso, cambiando de tema, presuponiendo lo que el otro va a decir, dudando de nuestras palabras y de las ajenas por mucha certeza que pongamos al decir las.

## **Inestabilidad = Movimiento dramático**

Si los personajes tienen todas las certezas entramos a un callejón sin salida: no hay vulnerabilidad por tanto no hay inestabilidad por tanto no se genera el movimiento dramático. Cuando se muestra la permanente inestabilidad, la permanente interferencia de los discursos y las intenciones de unos personajes sobre otros, hacemos del diálogo, de la palabra dramática algo limitado. Limitado en el sentido contrario de lo ilimitado como abuso de la palabra omnisciente y ausente de contradicciones y, por tanto, de fragilidad, de vulnerabilidad. El teatro, afortunadamente, cada vez se aleja más de la prédica y las verdades absolutas.

## **7.- EL DISCURSO DISCONTINUO**

### **Rupturas y desfases, reiteraciones e inversiones, autocontradicciones**

Las rupturas en el discurso del personaje, así como los desfases, tienen que ver con lo ya mencionado en los “desfases palabra/pensamiento”. El personaje tiene cambios bruscos de registro, no acaba de formular, de manera concreta o completa, un discurso, por lo que genera otro sentido a partir de anacolutos, cambios de tema, etc. Se produce un desfase, una ruptura en la continuidad de la palabra y el pensamiento de los personajes que puede afectar a los otros rasgos que se han mencionado líneas arriba.

De manera similar, las reiteraciones, inversiones o autocontradicciones del personaje contribuyen a un discurso discontinuo que puede brindar una mayor complejidad y vulnerabilidad a la palabra dramática. Un personaje que siempre está seguro de lo que dice, que no cae en contradicciones, que no se repite voluntaria o involuntariamente (sumando, por supuesto, al carácter), que no calla, que no tiene actos fallidos, etc., dudosamente puede adquirir una tridimensionalidad, una complejidad.

Por supuesto, cada uno de los tópicos tratados en estos apuntes sobre los atributos de la palabra dramática, darían material suficiente para amplios ensayos que serían importantes. Con estas notas, robadas a la voz de José Sanchis Sinisterra, empezamos a reflexionar en ese mucho hablar y hablar desposeído y hueco que habita con alguna frecuencia nuestros teatros. Estas son algunas herramientas.

# LA CONCORDIA

(FRAGMENTO DE NOVELA)

**CAROLINA  
SBOROVSKY\***

Caminan al cementerio. El trecho es corto, pero tendrían que haber salido más temprano. La lluvia que parecía armarse al final fue puro viento y dejó el aire denso, como enojado por no haberse podido descargar. Olivia canta algo y Barboza cada tanto la mira, y vuelve a mirar para abajo. Inés no habla, deja pasar los primeros mates. Se había despertado con un regusto de la discusión con su hermano, que venía juntando bronca y terminó de soltarla por lo de la yegua que no volvió. Le gritó que necesitaban al capataz laburando y no de excursión. A la mañana temprano le abrió la puerta del cuarto y le tiró el carnet de su prepaga que había aparecido flotando en el tanque australiano. Se lo había alcanzado Barboza. “Y a ver cuándo aprendés a cuidar lo tuyo”, le mandó con un portazo. Los chicos se asomaron a la cocina recién cuando oyeron que Mauro se alejaba en la F100 de Almeйда. Mientras se calentaba el agua, Inés salió a la galería a estirar los músculos. Se entretuvo con los perros que se habían juntado cerca de la parrilla desde el asado, y ahora se enroscaban en el pasto amarillo. Uno tenía como rastas y se le fue al humo sacudiéndole la cola. Ella le mostró las palmas de las manos. “No tengo nada, che. Dejá de olisquearme”. Después volvió a la cocina y cargó el equipo de mate. Cuando estaban saliendo, vio a Barboza unos metros delante de la casa y no pudo decirle que preferían ir por las suyas.

\*Carolina Sborovsky  
(Concordia, Argentina, 1979).

Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Editora y docente. Colabora en el área de Letras de la Fundación Teoría y Práctica de las Artes. Actualmente, Coordina los seminarios literarios en el Centro Cultural General San Martín y el Centro Cultural 25 de Mayo, Ministerio de Cultura, Ciudad de Buenos Aires.

De cerca, el camposanto se asemeja a una construcción que quedó trunca. A medio construir o a medio demoler. Son unos veinte metros bordeados por espinillos y arbustos nudosos. Los primeros difuntos de Cazadores Correntinos y otros case-ríos de la zona fueron a parar ahí porque no hacía falta desmontar. Tan solo cavando un poco se les podía dar entierro. No hay

entrada, así que pasan por donde se corta el alambrado y siguen entre los parches de maleza hasta las tumbas. La mayoría son chatas, unos rectángulos que apenas se despegan del suelo. El viento esparce cintas de papel crepé que se vuelan hasta frenarse en las pocas lápidas de hormigón levantado. Olivia y el alemán se alejan hacia la parte de los niños y los nonatos. Ahí las placas están dibujadas con angelitos regordetes, bebés alados o algún muñeco de fantasía.

Inés recorre las urnas y para un momento para abanicarse. Toma un mate y descansa la matera en el suelo. Dentro de un florero de chapa vibran unos bichos. Un moscardón se le pegotea al brazo. Ella lo cachetea y deja que se le resbale por la piel transpirada. Daro suspira.

—Qué pesado está

—Ojalá aguante la lluvia hasta después del casamiento —Inés se hace un rodete en el pelo y sigue mirando las lápidas.

Se detiene en una placa de bronce que ya conocía: no se explica cómo los familiares pusieron una foto así. El hombre debe pasar los cien años y las manchas marrones de la vejez le pintan toda la frente. Abre la boca vacía en un rictus que le hace pensar que le sacaron la foto ya de muerto. Se aleja de esa imagen y curiososea otros difuntos. Retratos con troquel de caras serias, incómodas ante la cámara. La piel siempre oscura, siempre una cruz encima. En el parque donde está su mamá sólo hay estrellas de David y un césped tan parejito que parece continuar la alfombra del cuarto donde dormía. Ahí se acostó Inés al enterarse de la noticia. Lo supo por Gerónima, la mucama que trabajaba en su departamento. “¿Te contaron que murió tu mami?”, le dijo cuando volvió del colegio. Sintió una estocada en el pecho y subió corriendo a la habitación de sus padres. Se quedó tirada en la alfombra, debajo de la cama de su mamá, sin poder llorar, hasta que se durmió. Cuando llegó su papá y la despertó era de noche. Se acuerda de Gerónima, que todavía la saluda para los cumpleaños, y tiene hermanos que se llaman Marcial y Visitación. Prefiere pensar en otra cosa, y se pone a buscar en las lápidas los nombres extraños para distraerse, como hacía de chica. Con Itatí jugaban a hacer rimas cuando iban a visitar los muertos. Decían cosas como Expedito, el que estiró las patas y el pito; Armando, el que la palmó cagando. Después se inventaban historias de apariciones hasta que se cansaban y volvían cada una a la casa que le correspondía.

Daro se le arrima.

—Suficientes muertos por hoy, ¿no?

—Sí, vamos, así les muestro el tajamar.

Inés va a buscar a Barboza, que los espera con las manos entrelazadas en la espalda, recostado en la parecita del osario.

Olivia la llama con un gesto, pero Inés le hace señas de que ya se van. Insiste. Cuando Inés llega, le agarra fuerte la mano.

—La concha de la lora, boluda

La foto es una ráfaga. Pestañea y al voleo lee:

*Itatí Lourdes Medina Monzón*

Se agacha. Hay una fecha, una cruz con un lazo rojo, una virgencita de manos juntas. La placa es breve: *Dios te reciba en Su reino. Tus padres, tu hermano y tu hijita Lourdes Graciela*. Inés se queda un instante mirando esos ojos cejudos, el pelo crespo tirante para atrás. Ahora el zumbido está adentro de la cabeza, o por ahí son los bichos de nuevo molestando.

Olivia la abraza.

—La concha de la lora, Ine.

—La concha de la lora.

Acuclillada, limpia la placa con los dedos. Mira las letras y piensa en formar otros nombres. Corta unos pastos secos y los deja sobre la tumba con una piedra encima. Una costumbre que aprendió en el entierro de su mamá. Cuando Daro va a buscarla está llorando. Ya ni sabe por quién.

En el camino de vuelta hasta el casco de la estancia sigue silenciosa. Unos metros antes del lugar donde debería doblar para volver a la casa se planta para esperar a Olivia y al alemán, que vienen más atrás. Hace visera con la mano, mide la distancia hasta el tajamar que apenas se ve a lo lejos. Cuando se juntan todos, avisa que van a quedarse un rato ahí.

—Barboza, te pido algo. Andá de un pique a buscar la chata y juntanos. La llave está en la guantera. Te esperamos acá.

Barboza hace caso y llega a los veinte minutos. Inés sube en la caja:

—Vamos para el otro lado, Barboza. Nos llevás a la whiskería.

\*\*\*

En el cartel de madera clavado al tronco del ñandubay se lee Auxilios Oscar. La casilla está al lado. Tiene una galería de techo de fibra que ocupa todo el frente. La abertura de garaje de la vieja gomería está tapiada por listones de madera, y la otra entrada es una puerta de chapa verde donde pintaron un corazón cruzado por una flecha. Barboza estaciona la camioneta en la banquina, bajo la poca sombra del ñandubay. Mira a Inés para que le diga qué hacer.

—Ahí vengo —dice ella.

—No vayás sola. Si me permitís, no es lugar —Barboza ahora mira a Daro, que se da por aludido y se apronta para acompañarla.

Bajan. Atrás de la casilla quedó abandonado un Falcon rural a pleno sol, junto con un montón de chatarra de tractores viejos y neumáticos apilados. Le faltan las cubiertas delanteras y del capot arrancado asoman fierros negros y partes de chasis como si fuesen carroña de desguace a cielo abierto.

Inés aplaude, y al rato, de la puerta verde sale una chica en short y ojotas.

—¿Sí?

—Busco a Mochito por un asunto. Decile que es de la estancia.

—Ahí te lo llamo —la chica vuelve a meterse. Un momento después, lo ve aparecer. Los mismos rulos negros, los ojos como tajos en la cara, sin pestañas. Tan distintos a los de Itatí. Tiene una remera Hering vieja y short de fútbol.

—¿Qué decís tanto tiempo? —se acerca y le da dos besos

—Darío, mi novio.

—Sabía que andaban por acá, sí.

—¿Puedo pasar?

—No hay muchas comodidades, pero entrá si querés.

Se meten por las tiritas de hule, y la chica de short pasa un trapo sobre las sillas de plástico para que se sienten. El cuarto está mal ventilado y por debajo del vaho se siente olor a cerveza fría, a cigarrillos, a pis de perro. Hay una barra con banquetas y unas láminas pegadas de mujeres en tanga y gorrito navideño, otras con el mango del surtidor de nafta entre las tetas.

—¿Cómo andan tus papás?—Inés sonríe apenas

—Bien todos. ¿Viniste por alguna cuestión?

—Aprovechando el feriado. Hacía dos años que no venía. Mauro es el que está bastante instalado. Quiere hacerse cargo.

Mochito no dice nada

—También vino Olivia, por ahí te acordás de ella. Trajo a un alemán al que le interesa conocer la zona.

—Me acuerdo de tu amiga.

Inés juega con el papel metálico de la caja de cigarrillos que alguien dejó. Lo pliega y alisa con la uña.

—No sabía lo de Itatí. Acabo de enterarme..

—Hace tres años fue. —Mochito pasa la mano por la pared manchada. Huellas de calzado, salpicaduras de vino. Rasca hasta arrancar un pedazo de cal desprendida. —Me traje para criar a su nena.

—¿Acá mismo vive?

Mochito levanta las cejas. La mira sin pestañear.



—Para más, si no? —Acerca la mesa de plástico y dibuja círculos con una chapi-  
ta de cerveza. —Lourdes Graciela se llama. Por ahí anda, si la querés ver.

—Sí. Si te parece, a mí me gustaría.

Mochito no hace nada.

Inés cruza una mirada con Daro, que está como ausente. La chica de ojotas  
y short masca chicle en una banqueta. Acomoda unas botellas vacías en un cajón,  
y destapa una Coca Cola para servirles. Mochito sigue callado. Por decir algo, Inés  
pregunta:

—¿Te arreglás bien con la chiquita?

—Dentro de todo.

—Y podés acomodarte, así...

—Ajá.

Otra vez silencio.

—Digo que si necesitan algo, o si hay algo en que yo pueda ayudarlos.

—Bueno, acá siempre se anda con necesidad de todo tipo. Pero ya que te ofre-  
cés... ¿unas ovejas? —Mochito se ríe y escupe flema—. Con cinco de ésas afanadas que  
aguantan en tu estancia me arreglo. Y vos tenés tantas, que un par qué te hace.

Inés le fija la mirada.

—No te enojés que es chiste. —Mira a la chica de shorcito—Tape, traéle la guaina  
La chica deja los vasos que estaba lavando y se mete por una puertita al fondo.

\*\*\*

La nena usa un solero fucsia percutido. Tiene una vincha de plástico con brilli-  
tos y una única muñequera de tenis. No parece nada tímida. Más bien se la ve entu-  
siasmada de recibir visitas tan temprano.

—No me digas que sos Luján.

La nena se ríe tapándose la boca con las manos. Se acomoda la vincha sobre el  
pelo llovido y algo rubión. Hija de quién sería.

—Lourdes me llamo.

—Pero claro. Tenés así —Inés le muestra tres dedos

—Cinco, ya cumplí

—Como madrina, medio floja —Daro entra a la conversación, e Inés lo agradece  
aunque la deje mal parada.

—¿Vos sos el novio de ella? —Lourdes se chupa un mechón de pelo y Mochito la  
reprende

—*Fecha boca para caramba.* La doñita vino a conocerte y vos toda asquerosa.

La nena escupe el pelo.

–¿Qué me trajiste?

–Vine a charlar con tu tío y para ver si eras tan linda como él dice.

–¿Pero qué trajiste? Lo guardaste afuera en la camioneta.

–Te puedo presentar a mis amigos, si querés. Viven lejos. El rubio es de un país donde ahora hay nieve.

La nena mira hacia el enrejado de la puerta de chapa y acepta agarrarle la mano. Al salir el aire es un soplete. Olivia y el alemán conversan con Barboza dentro de la cabina, con las ventanillas bajas y la puerta entreabierta, y aun así colorados del sofocón. Cuando el alemán baja, la nena se mete y abre la guantera.

–Eu, calma

–¿Esto para qué sirve? –Lourdes saca una guía rutera

–Te muestra por dónde tenés que manejar. Son dibujos para llegar a los lugares a los que quieras ir.

–Antes yo vivía en Cazadores Correntinos

–¿Te gustaba?

Lourdes levanta los hombros

Olivia la saluda con dos besos y le dice que puede mostrarle ese lugar en el mapa, y también otras partes más.

–Ella también conoció a tu mamá –Inés se agacha para hablarle

–Por no apresurarse llegó tarde al doctor y no la pudo curar. Murió. Mi abuela va a darme sus pulseras cuando sea más grande

–¿Querés la mía? –Inés se saca una tobillera trenzada y le da dos vueltas alrededor de la muñeca de la nena.

–Mejor acá como vos –Lourdes adelanta una pierna y espera con las manos en la cintura a que le ponga el lacito en el tobillo. El gesto es tan parecido al de Itatí que siente un pinchazo.

Olivia levanta las cejas.

–Mirála qué chijeta. Muy distinta a la difunta, ¿no?

# AFORISMOS POÉTICOS

CARMEN MARÍA  
CAMACHO

MINIMÁS

Para las mariposas de pedrería, abril es un mes más.

\*

Los teósofos de la intemperie se guarecen en los claustros.

\*

En las noches de verano soy la iguana.

\*

La poeta se baña en la palabra río.

\*

Para el jazmín mi pelo es eterno.

\*

Mi amor se llama Ícaro. Es marinero.

\*

¡Y que no haya un mar que se llame Odiseo!

\*

Los expulsados admiran a los huidos.

\*

Lo patriarcal rebela; lo paternal exaspera.

\*

Cada vez vamos quedando menos donnadies.

\*

Lloro de memoria.

\*

Entre el ser y el deber ser aúlla el degenerado.

\*

Los relojes huelen el miedo.

\*

El vampiro detesta el *selfie*.

\*

*Ojo*, reza el grabado de la tapa de plata de mi espejo fractal.

\*

Dulcinea habita en el ojo.

\*

La perfección vive en la morgue. Aunque no le gusta que se sepa.

\*

Los aforismos desconfían unos de otros.

\*

Las musas desprecian la paz.

\*

Ansío en fractales lo infinitesimalmente hermoso.

**DOCENTES**





Pareidolia botánica.  
Obra gráfica. Diego Pombo





MÚSICA A

POESÍA

# TRES POEMAS

## JUAN MANUEL ROCA\* DEL PARTIDO DE NADIE

(Nobody knows)

¿Y si Nadie fuera un antepasado de Kaspar Hauser? ¿O del héroe que al morir descubre que la única patria es el aire? ¿Si fuera el desconocido que lleva flores a la tumba de Bartleby? ¿Y si las plazas desiertas fueran rincones de nada habitados por Nadie?

A las puertas de mi ciudad encontré palabras trazadas en su nombre. En medio de consignas pintadas en los muros y de voces que deletreaban su miedo, un hombre paseaba un cartel escrito en una caligrafía de emergencia:

*Todos prometen,  
Nadie cumple.  
Vote por Nadie.*

\*Nació en Medellín, en 1946. Es poeta, narrador, ensayista, crítico de arte y periodista colombiano. Ha ganado numerosos premios y reconocimientos y ha publicado una larga lista de libros de poesía, ensayo, narrativa, así como de varias antologías. Es doctor *honoris causa* de las Universidades Nacional de Colombia y Del Valle.

Algunos increparon mi adhesión a la consigna de Nadie. Y me miraron con recelo. Ah, los entusiastas pasaban cantando himnos, enarbolando banderas: una gavilla de seres postergados. Al anoecer, las plazas volvían al dominio de Nadie.

## BIOGRAFÍA DE NADIE

Es notable la gloria de Nadie: no tuvo antepasados bajo el sol, bajo la lluvia, no tiene raigambre en Oriente ni Occidente. Ni hijo de Nadie, ni nieto de Nadie, ni padre de Nadie, pequeño cónsul del olvido.

¿Ven un vacío en la foto familiar, un hueco, un espacio entre la respetable parentela? Es Nadie, sin rastro y sin linaje.

Es notable la gloria de Nadie antes de la primera mañana de la historia, precursor de hombres que hoy son hierba, de padres de otros padres que son velas sin pabilo.

Festejemos a Nadie que nos permite presumir que somos Alguien.

## UNA TRIBU DE SOMBRAS

Cuando Alguien nace, Nadie muere. He ahí el feroz postulado de los días. Nadie no llora, ni ríe, como buen filósofo entiende y guarda un silencio de madera. Si Nadie fuera aristócrata, su heráldica tendría un campo de ostras sin abrir, de puertas selladas, de marcos sin espejos. Y si Nadie se esconde tras el árbol genealógico de Alguien, es más puro, no ha tenido el mestizaje del agua con la arcilla, no ha salido de su oculta materia, aire o polvo. No sabemos si Nadie es aliado de Ninguno, pero es de suponer que ambos recorren el desierto. Los desiertos, lo dicen los más altos geógrafos, son legiones de Nadies y Ningunos en concilio con el viento, una tribu de sombras.

# CANTO DE SIKUS

FRANCISCO ZUMAQUÉ / MÚSICA  
CARLOS SATIZÁBAL / POEMA\*

\*Francisco Zumaqué, compositor, arreglista, productor y director de orquesta. Ha obtenido múltiples premios internacionales por su trabajo como compositor.  
Docente de la Maestría en Escrituras Creativas

Carlos Satizábal, profesor asociado Universidad Nacional de Colombia, director de la Maestría en Escrituras Creativas.

A Juana Azurduy - Juana Pachamama

# CANTO DE SIKUS

"Canto de Sikus"©Zumaqué Productions 2019

PARA RECITANTE Y PIANO

MÚSICA: FRANCISCO ZUMAQUÉ

POEMA: CARLOS SATIZABAL

1

Voz.

Piano.

*mf*

*mf*

5

El

*mf*

can to de los si kus guar da tu can to:

*p*

pá ja ros, vien to, llo viz na, ga rú a del

*sfz*

al ma. Pá ja ros y si kus

*ppp*

can tan tus mu je res sol

*ppp*

13

da das. Mu je res de sal y de to to ra, de

*mf* *ppp*

*mp*

a gua y de pie dras ta lla das al sol de los

*mp* *ppp*

17

vien tos. Bo li via, U yu ni, el sa

*mp* *ppp*



lar, el la go Ti ti ca ca,

21 la to to ra, Bo li via, puer ta del sol,

Ta huan ti su yo, Pa cha ma ma.

25

Jua na A zur du y de Bo

*pp*

li via, de To ro ca - y Chu qui

*mf* *pp*

sa ca. ¿Che ca chu,

*f*

ur pi la í Ri pu

*mp*

29

sa j nin qui Ca ru llaj ta ta?

*mp*

Ma nan Cu tin qui... Bo li via se le van ta

*mp*

"Canto de Sikus"©Zumaqué Productions 2019

33

Bo li via, Puer ta del sol,

Ta huan ti su yo, Jua na A zur

*mp*

du y Pa cha ma ma.

*mp*

37

Can to de

si kus,

pá ja ros, vien to, ga

rú as del al ma.

41

vo ces de

sal y de to to ra de a gua,

de vien to y pie dras ta lla das.

This system of music features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "de vien to y pie dras ta lla das." The notes are: "de" (quarter note), "vien" (quarter note), "to" (quarter note), "y" (quarter note), "pie" (quarter note), "dras" (quarter note), "ta" (quarter note), and "lla das." (quarter note). The "to" and "y" notes are grouped with a triplet bracket. The "pie" and "dras" notes are grouped with a triplet bracket. The "ta" and "lla" notes are grouped with a triplet bracket. The piano accompaniment consists of a treble and bass clef. The treble clef has a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes.

Flor del al to Pe

This system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a rest, followed by the lyrics "Flor del al to Pe". The notes are: "Flor" (quarter note), "del" (quarter note), "al" (quarter note), "to" (quarter note), and "Pe" (quarter note). The "al" and "to" notes are grouped with a triplet bracket. The "to" and "Pe" notes are grouped with a triplet bracket. The piano accompaniment continues with a treble and bass clef. The treble clef has a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes.

45 rú, Jua na Bo

This system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "rú, Jua na Bo". The notes are: "rú," (quarter note), "Jua" (quarter note), "na" (quarter note), and "Bo" (quarter note). The "Jua" and "na" notes are grouped with a triplet bracket. The piano accompaniment continues with a treble and bass clef. The treble clef has a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass clef has a simple accompaniment of quarter notes.

li via, los cua tro

su yos se le van tan, Qui chuas, Gua ra

49 ní es, Ay ma ras. 53 1 1 1



**NARRR**

**ATIVA**

# ADAGIO DE DOMINGO

**JAIME ECHEVERRI\***

Es domingo y los domingos están dedicados a la música. Albino-ni. Barroca. Sobre todo, barroca. Sólo es cuestión de levantarse, encender el reproductor de música, ir hasta la ventana, descorrer las cortinas y ver si la vecina ya se ha levantado. Y después dirigir la orquesta con los mismos movimientos de un director famoso y la ilusión secreta de que ella lo mire y lo aplauda. La idea era tonta, lo sabía, pero desde que la vecina había llegado al barrio inició la costumbre. El tiempo había pasado y la mujer no daba señales de haberse dado cuenta. Pero, tonta y todo, la ceremonia lo divierte y con todo orgullo puede decir que sus técnicas de dirección han mejorado notablemente con la práctica.

El concierto de hoy será especial. Como dirigir una orquesta famosa con la que no había actuado antes. El martes pasado, harto de ver su mismo aparato viejo decidió buscar uno nuevo y fue a Sanandresito a comprar uno de contrabando. Consiguió el modelo más reciente de los equipos JVC. Si bien las sofisticadas innovaciones técnicas y el voluminoso manual lo amedrentaron, dedicó el resto de la semana a estudiarlo y dominar las reglas de funcionamiento del reproductor de discos láser, el sintonizador de estaciones en FM y el reproductor MP3. El equalizador le pareció fantástico y se entretuvo jugando con las posibilidades del sonido. Aplaudió a los especímenes del género humano que se dedican a perfeccionar la electrónica, al punto de discriminar los sonidos, no sólo de los instrumentos orquestales sino también de los distintos tonos de la voz. Además, el equipo tiene una entrada para conectar antiguos tornamesas y aprovechar así los negros discos de acetato, sacralizados por algunos melómanos nostálgicos del scratch. Hoy la función será especial.

Va a la ventana. La vecina tiene aún la cortina cerrada. La calle es barrida por el viento y algunas hojas caídas cambian de lugar. El perro de los Vásquez mea como siempre el mismo arbusto frente a su casa y un grupo de niños juega con una pelota casi al final de la cuadra. El día pinta resplandeciente y una nota de esperanza le

\*Escritor colombo-mexicano  
nacido en Manizales.  
Ha ganado varios premios  
nacionales de cuento y  
publicado varios libros del  
mismo género.

Durante 3 años coordinó, junto  
al Dr. Alejandro Chao, el  
diplomado en Psicoanálisis y  
Literatura de la Universidad  
Autónoma del Estado de  
Morelos. Actualmente reside en  
Bogotá, donde es profesor tutor  
en la Maestría en Escrituras  
Creativas de la Universidad  
Nacional de Colombia.

brinca en el pecho. Dentro de poco pasará gritando el vendedor de diarios y él bajará a comprarlos. Esa es la segunda gran costumbre del día. Primero el concierto y, luego, sentarse a leer los periódicos mientras desayuna.

La costumbre de leer periódicos es más vieja. Si lo obligaran a definirse diría que él es simplemente un maniático, una subespecie masoquista a la que le gusta latigarse cada día con las malas noticias para entender la vida. Un oscuro aficionado a hechos que nada tenían de gratos. Es más, que a veces lo enfurecían. Todo esto lo justificaba diciéndose que necesitaba sentirse en este mundo y que, lamentablemente, este mundo era así. Su curiosidad insaciable lo lleva a ver todas las emisiones de los telenoticieros, ya que cada uno da la información de manera diferente y él busca el cuadro completo. Su conclusión simple: no existe la objetividad, ya que no puede afirmar que la realidad sea múltiple. A pesar de lo abultadas, las ediciones del domingo siempre lo dejan frustrado. Le ofrecen poco para leer. Demasiado papel y demasiada tinta desperdiciados para atraer lectores indiferentes, solo movidos por los músculos, las tripas y los genitales. Ocasionalmente recuerda la definición del periodismo dada por un humorista gringo: información escrita por gente que no sabe escribir para gente que no sabe leer y dirigida por gente que no sabe pensar. Lo confirma cada día. Y los resúmenes semanales le han servido para ratificar la ignorancia de los periodistas, la idiotez colectiva, la suciedad de la política, la falta de escrúpulos y la inepticia de los gobernantes y la violenta impiedad del prójimo.

No se siente amargado, toma nota solamente. Y, de vez en cuando, deja oír su protesta enviando cartas a los directores que, por su tono enfurecido y por la gravedad de sus acusaciones, nunca son publicadas. Después de escribirlas y mandarlas le importa un comino si las publican o no. Queda luego tranquilo por un tiempo hasta saturarse de nuevo, rebosar de impotencia y, con furor, sentarse a escribir unas nuevas.

Vuelve a la ventana, las cortinas del frente siguen cerradas. Hoy la vecina ha dormido más que siempre. Noches enteras él la ha imaginado en situaciones variadas, vestida y desnuda, de día y de noche, despierta y dormida. La ha recorrido poro a poro, centímetro a centímetro. Cada que la ve, los domingos o algún otro día de la semana, intenta comparar la que tiene ante sus ojos con la que imagina. A veces las percepciones no coinciden, imponiéndose una u otra. De todas maneras, esa mujer es preciosa, una verdadera joya.

Los domingos los relojes son lentos. Baja a la cocina a preparar café. Lava un par de platos sin atreverse a cambiar el orden de sus actos. Bien podría sentarse a desayunar, pero teme que mientras lo hace la vecina se levante, abra la cortina y luego se vaya a hacer sus cosas. El domingo perdería su sentido. Sube luego a su cuarto con la taza de café en la mano, sin saber muy bien cómo emplear el tiempo mientras la vecina se levanta. En la escalera se le ocurre revisar algunos de los discos. Hay dos directores que le encantan. Von Karajan y Bernstein. Alemán y judío. Ambos geniales. Los

pondrá juntos. Seleccionará con cuidado los conciertos sin descuidar la ventana. Los pondrá cerca del equipo de sonido para tenerlos a mano. Ya ha puesto en el reproductor de compactos el adagio de Albinoni que dirigirá hoy. De repente se siente nervioso, pero no va a ensayar de nuevo. No. El concierto debe ser limpio. Lo ha practicado la semana entera y está listo. Su dirección es impecable. Lo ha visto en el espejo y la ha comparado con la de Karajan en alguno de los videos que ha podido conseguir.

No corre el tiempo ni pasa el voceador de prensa que aparece por aquí los domingos. Otra ojeada a la ventana le dice que la vecina aun duerme. Se entretiene mirando los empaques de los discos. Aunque los ha visto muchas veces, hoy le parecen nuevos, como si fueran otros. Los mira un rato hasta sentir el llamado de sus brazos. No sabe qué hacer con esos brazos gobernados por la costumbre. Y, a medida que avanza este tiempo que no transcurre y se disuelve en el aire calmo de la mañana, crece la tensión. Se impacienta y una oscuridad empieza a amenazar la plenitud del día. Vuelve a la ventana y deja que sus ojos vaguen por los techos de las casas vecinas, se extiendan hasta los edificios del oriente y tropiecen con los cerros que marcan su límite verde al cielo de cristal. Con sus ojos la imaginación va y regresa sin una imagen precisa, sin ninguna idea clara, como si llegara al grado cero del pensamiento. Al retraer la visión, mira, como sin querer, la ventana vecina y cree percibir un ligero movimiento, un suave ondeo de la tela como si hubiera sido empujada por una brisa tenue. Se restriega los ojos y enfoca mejor. Nada. Simple ilusión óptica.

Algo raro pasa al frente. La vecina tiene costumbres tan regulares como las suyas. Eso mismo le ha dado mayor valor ante sus ojos. Tarde o temprano debería de entrar en su vida. Muchas veces intentó acercarse, ir hasta su casa y presentársele. Y muchas veces se lamentó de haber perdido la oportunidad cuando ella llegó al barrio. Todavía se lo reprocha. Y el reproche crece a medida que encuentra nuevas facetas en esa joya de mujer. En algún momento oyó su nombre. Graciela, Graciela, la llamaron, y ella contestó atenta. A él no le gustó, como si no fuera adecuado para ella. Como si no expresara todos sus encantos. Podría llamarse Gema o Rubí, o simplemente Luz, esa materia que le da valor a las piedras preciosas.

Oye la voz lejana del vendedor de diarios. Los domingos suele pasar delante de su casa poco después de haber terminado el concierto. Y eso solo quiere decir que la espera ha sido larga. Que ha tenido que abusar de su paciencia. Sí. Algo raro pasa en la casa del frente. Va a buscar dinero para comprar los dos periódicos de siempre. Baja la escalera con paso intermedio entre la lentitud y el apresuramiento, sus piernas movidas por la ansiedad de verla y el deseo postergado de leer las noticias. Cuando abre la puerta mira desde otro ángulo la ventana de la vecina. Nunca ha tenido conciencia de haberla visto desde allí. La observa largamente. Luego sus ojos hacen un barrido sobre la calle entera,

de norte a sur y de sur a norte. Los niños siguen jugando en la esquina derecha, el perro de los Vásquez ya no está. Se siente raro. El día pierde gracia, como si de pronto hubiera caído una maldición. Aunque el día resplandece, su vista se oscurece y la impaciencia se vuelve inquietud. Respira profundo para no desvanecer. Suda frío. Entra despacio a buscar agua sin cerrar la puerta. Bebe con largueza. Vuelve a la calle justo cuando el diarero mira hacia su casa. Es tácito el trato entre los dos. Ya sabe que los domingos lo espera. El hombre le sonríe al darle el papel impreso que aún conserva el olor de la tinta fresca.

Tal vez el vahído se debe a la debilidad. Roto ya el orden, va a preparar su desayuno. Lo subirá a su cuarto para tomarlo allí mientras espía la ventana. Busca una bandeja, uno de esos trastos inútiles en la casa de un hombre solo. Tarda en encontrar una servilleta de tela para cubrirla y poner loza y cubiertos al lado de la cafetera, el pan y los periódicos. Examina su pulso antes de levantarla. Está firme. Sube con cuidado los peldaños y, ya en el cuarto, pone la bandeja en la mesita de noche, antes de buscar una mesa auxiliar para ubicarla cerca del aparato de sonido. Se sienta a desayunar y mira con un poco de esperanza la cerrada cortina del frente.

Alterado el programa ya no sabe qué hacer. Duda al morder el pan. Duda al sorber el café y al abrir uno de los periódicos. Al recibirlos dio una ojeada a los titulares de primera plana: la absurda realidad de siempre, la última mentira del gobernante mafioso, la acusación contra algún político corrupto, una tragedia natural, una referencia a los desaparecidos de la semana, más desplazamientos forzados, un rescate, dos secuestros y los tiroteos en los barrios deprimidos. Lo de siempre. Echa otro rápido vistazo a la ventana.

Deja ir maquinalmente su mirada sobre el papel, sin atender a lo que dice. Pasa las páginas deprisa, queriendo llegar a la última lo más pronto posible, con la ilusión de recuperar el brillo de los domingos, ver a la vecina, dedicarle el concierto y volver a la normalidad. Si después del concierto...

Toma conciencia súbita de su evasión y vuelve a pasar las páginas con la intención expresa de concentrarse y leer. Aunque más que leer la noticia completa, se conforma con los titulares, las imágenes y ver lo que dice cada pie de foto. Su decisión decae. No tiene ánimos ni deseos reales de informarse. Al doblar una página una imagen lo atrae. La mira con cuidado. Hay algo familiar en la cara ensangrentada de una mujer hallada muerta en un automóvil. La foto no es nítida. Se levanta a buscar una lupa que guarda en algún cajón del estudio. Ve la foto de nuevo. ¿Es la vecina? La nota habla de las víctimas del narcotráfico, de las vendettas, de las guerras por el control del negocio. Respira profundo, levanta la cabeza y le da un vistazo rápido a la ventana. La vecina lo mira. Prende el equipo de sonido y se apresta a dirigir la orquesta que empezará a tocar cuando haga la señal.

# CARTA A NEIL

(FRAGMENTO DE NOVELA)

**GUIDO TAMAYO\*** Mi lejano Neil:

Lo más factible es que jamás leas esta carta y mis palabras, más que cualquier otras que haya escrito jamás, queden como trozos de meteorito, gravitando eternamente en el espacio. Debo decirte, para empezar esta breve y disparatada confesión, que te conozco quizá más que otras muchas personas próximas a tu vida. Aunque eso, “ser próximo” a ti, no es tan fácil; eres distante, poco sociable, huraño, dicen algunos. A pesar de que vives en ese remoto pueblo llamado Lebanon y yo en uno más remoto aún llamado Bogotá, siempre te he sentido muy cercano.

Conozco, en parte, tu vida. Obviamente tu prestigio interestelar, tu hazaña universal al ser el primer hombre en caminar en la luna y “ver lo que hasta ese momento no se había visto”. Conozco tanto de ti, he buscado y releído tantas páginas sobre ti que podría triunfar con facilidad en un concurso de televisión sobre tu vida. Nada que un alma inquieta no pueda averiguar. Pero también vislumbro algunos aspectos tuyos más secretos y de ellos quiero hablarte, lejos ya de la intención banal de conocerte. Nunca se conoce bien a alguien. Menos a una persona que como tú ha deseado siempre evadir la publicidad, el contacto social, la vanidad. Quiero, con modestia, compartirti algunas circunstancias que pienso nos unen. Sé que suena pretencioso o ligeramente romántico. No me importa. Eres un hombre mayor que yo, me llevas 24 años, no obstante, creo que somos irremediamente contemporáneos. Nos acercan, no tanto demasiadas cosas, como algunas pocas, pero entrañables. No soy rubio, ni tengo los ojos azules, (A propósito, no puedo dejar de ver en tus ojos los ojos llorosos de Peter O’Toole en Lawrence de Arabia), ni soy norteamericano y muchos menos famoso. Soy más bien invisible. Tengo la tez trigueña. Los ojos cafés. El pelo oscuro. Los medios de comunicación ignoran quién soy. No les intereso a mis vecinos ni a mis compañeros de univer-

\*Nació en Bogotá en 1955.

Escritor colombiano. Ha publicado novelas y diversos libros de cuentos.

sidad. No soy, simplemente. Y es aquí donde —presiento— empezamos a parecernos. Creo que tú no quieres ser el que eres. Que has terminado por odiar tu prestigio, a los periodistas que te persiguen para saber de ti. A las autoridades que desean tener fotos contigo para ufanarse en las reuniones familiares. A la cantidad de gente que te celebra. Sospecho que quieres huir de todo eso y de todos ellos. Yo también deseo huir como tú y ojalá contigo. Y aunque te suene no solo inverosímil sino irremediabilmente cursi, quiero proponerte que nos vayamos a la luna. Pero de eso hablaré más adelante.

Intuyo que querías fugarte de la tierra desde hacía mucho tiempo, que lo deseabas hacer desde la muerte de tu hija Karen. Tu hija Karen que murió víctima del cáncer a sus dos años sin que nadie pudiera hacer nada por ella. Nadie. Y menos aún la ciencia que años después te envió a la luna. Una ciencia impotente para mantenerla viva. Una ciencia a la que no le interesaban vidas como la de tu hija pero que sí ponía todo su empeño económico y militar para enviar a unos hombres norteamericanos a la luna con el infame y endeble propósito de ridiculizar a los rusos. Esa ciencia que ahora te usa y te usó para lucirse y que en el momento que la necesitaste te falló. Eres un ingeniero, un astronauta, un militar, y —no puedo dejar de pensarlo— ahora te arrepientes de ello. Te utilizaron y los odias por ello. El guerrero que conquistó la luna. Creo que aborreces esa imagen.

Imagino que, desde la muerte de Karen, la tierra se convirtió en un inmenso vacío para ti. Un lugar monstruoso, caprichoso, injusto, capaz de permitir que una niña hermosa y saludable desapareciera de repente, sin más, y que debieras aceptarlo con resignación. Este no es un sitio deseable. Lo sabías, y te intuyo herido. Pienso que quisiste desaparecer; no resistías este vértigo, este gran agujero negro, y optaste por ir a la luna. Yo también quisiera hacerlo. Irme contigo, aprovechar que ya la conoces, la has visto, olido, caminado, nadie sabe más de ella que tú.

Sospecho que tú no querías ser astronauta cuando grande, como millones de niños del mundo, y que esa idea te invadió con la muerte de tu hija, porque allí encontrabas una oportunidad para escapar, abandonar la tierra como ella, tal vez ir en su busca. Supongo que en tu desesperación no descartabas la invención de un mito frágil como el de que los hijos fallecidos de los astronautas no van al limbo sino a la luna. Huir. Presiento que, por eso, ese 16 de julio te fugaste a la luna. Y ya allí, pensaste en quedarte. Pero eran demasiados deseos para hacerlos realidad. Ahora eres otro, perdiste la ingenuidad. Te encierras en tu rancho y no quieres ver a nadie. (¿O será eso engaño y lograste quedarte en la luna?) Quizá sea el momento de volver. Sabías que ellos no creían que ese viaje tuviera desenlace positivo. Estaban ansiosos por triunfar, pero no tenían mayores garantías de lograrlo. Ya habían fracasado antes y estaba en sus planes seguir haciéndolo con terquedad hasta conseguirlo. Siempre están dispuestos a ofrecer vidas hasta alcanzar sus propósitos. Sabías que eras carne de cañón, querido Neil,



como tus compañeros de generación que enviaron a Vietnam. Nosotros también aquí, en Colombia, somos carne de cañón, también nos enlistan a guerras permanentes

Me imagino que Janeth, tu esposa, como tú, entró en un silencio punzante aumentado por la ausencia de tu hija. En tu casa ya no se escuchaba la inquietud festiva de la niña celebrando la vida, ni se notaba la atención hipnótica de Janeth, tu esposa, por ella; ni tus carcajadas que jamás volvieron a sonar. Pienso que ese silencio que se tomó la casa hasta el más remoto rincón del sótano y de la buhardilla solo fue comparable, años después, con el silencio misterioso del espacio. Tú solo pronunciabas las palabras necesarias que tenían que ver con tu viaje a la luna, ni una más. Se es parco, Neil, cuando uno se desentiende del mundo.

¿Recuerdas, Neil, cuando perdiste la punta de tu dedo anular, cuando tu anillo de matrimonio se engarzó con la rueda del tractor? supiste de inmediato que eso era remediable, y como si fuera un asunto de gran sencillez y temple, recogiste del suelo tu trozo de dedo, como quien recupera una pequeña tuerca, y la regresaste a su lugar de origen. Así fuiste a la clínica más cercana, sin soltarlo, sin dejar de presionarlo para que no se desencajara, y el médico te lo ayudó a reencarnar. Allí hallaste, sin buscarla, una prueba de que la ciencia y tú (a pesar del horror de la guerra, a pesar del horror del silencio sobre tu hija) solo podían complementarse siempre y cuando tu participación en esa colaboración fuera inmediata e independiente. Así, de esa manera improbable pero arrojada, pudiste aterrizar en la luna con una nave que jamás lo había hecho. Depositar en la superficie lunar un pequeño aparato extraño y desconocido que solo tu valentía hizo posible. No hubo explosión ni tragedia, solo una extraña armonía en ese inverosímil contacto. Encajaron, entonces, como tu dedo y su parte.

Miro a la luna y la luna me mira a mí.

Sabes, querido, no puedo dejar de asomarme a la ventana cuando hay luna llena. Sé que es una tontería, pero guardo la esperanza de verte caminar por ella. Es quizá la idea más peregrina que se nos pueda ocurrir, pero de igual manera la más conmovedora, la idea de que en realidad lograste quedarte allí y que en las noches de luna llena puedo observar cómo andas por su superficie con serenidad a sabiendas que ya no estás en el planeta tierra, este aborrecible trozo de materia en donde cada vez estamos más hacinados y somos más rencorosos. Desde que te marchaste no sabes cómo nos hemos empecinado en odiarnos y destruirnos. Hemos, en algunos casos, sofisticado el odio (como si pudiera sofisticarse), y en otros, lo hemos denigrado más allá de su por sí denigrante naturaleza. El odio parece ser nuestra más auténtica condición. Y si, a veces te veo deambulando, no sé si tras los pasos perdidos de tu hija Karen a la que le llevas su arete, ese amuleto que llevas contigo desde entonces o tratando de domesticar un suelo tan feroz e irregular como el lunar o sencillamente, demarcando un terreno para habitar e intentar

olvidar allí el pasado. Al fin y al cabo, no somos sino animales, depredadores en tránsito.

Te veo desde mi ventana y deseo acompañarte en ese paseo al parecer sin sentido. Andar a tu lado sin destino preciso, solo vagar, arropados únicamente por la sombra del otro. La sombra que da la luna. Eres el único ser humano que ha caminado con certeza científica más de dos horas y media en la luna y, sin embargo, es verosímil en mi cabeza que lleves años errando hasta encontrar finalmente a Karen y poner el arete que guardas desde su deceso en su diminuta oreja de niña extraviada.

Pero si no estás en la luna, si no lograste evadir el regreso a la tierra, te propongo que ahora sí lo hagamos, que abandonemos todo y nos vayamos. Quiero estar allí contigo y caminar y caminar.

Esta noche hay luna llena querido Neil y me regreso a la ventana con la idea renovada de volver a verte. Eres ese minúsculo punto casi indistinguible, como una estrella muerta hace trillones de años, y solo un muy sutil fulgor permite que te vea desde mi mirador lejano. Y si nos vemos ¿por qué no oírnos? Entonces aúllo como un lobo al pie del ventanal una y otra vez con una cadencia bestial, persistente y silenciosa. Es un aullido que solo llegará a tus oídos, no lo escuchará nadie más. Es un aullido secreto entre los dos. Y así como mis ojos te ven en esta noche luminosa de la luna-solo ellos en este mundo-, así tus oídos oirán ese lamento amoroso que emito desde la soledad de mi cuerpo.

Adivino, querido Neil, que gozas de la ausencia de gravedad. Que aquí en la tierra te sientes demasiado pesado, intruso. No es tu hábitat. Pienso que lo supiste la primera vez que ingresaste al vacío. En la luna gravitas con suavidad, como si dieras cada paso sobre una cama de nubes. No hay caída sino un descenso paulatino, y no hay choque con el suelo sino abrazo. Yo también sé lo que se siente, aunque jamás haya estado en el espacio, aunque me propongo conocer el vacío, la auténtica carencia de gravedad. Te necesito, Neil, deseo que seamos ingravidos.

Creo que a pesar de las mil y una horas que has pasado entrenando en la Nasa y estudiando ingeniería espacial y piloteando naves experimentales que han puesto en riesgo tu vida, tu verdadero “entrenamiento extremo” ha sido la soledad. Tal vez la desaparición de Karen significó la desaparición de los otros, los convirtió en entes apenas perceptibles y sin ninguna incidencia sobre ti. Están, pero no existen. Veo, Neil, que nadie te quiere (presiento que la muerte de Karen transformó el amor que se tenían con tu esposa en un ritual doloroso en donde intentan, sin conseguirlo, ignorar su muerte, simular que se tienen el uno al otro para olvidar, pero la nefasta verdad es que lo que hacen juntos es recordar la tragedia, revivirla apenas se miran a los ojos), nadie nos quiere. A ti te admiran, pero esa admiración te es indiferente, es más, molesta. Sobra decir que a mí nadie me admira porque nadie me ve. Y amarme, pues...

Entonces, amado Neil, ¿por qué no reunirnos en la luna?

# DESTINO INVOLUNTARIO

## (UN CUENTO A CUATRO MANOS)

**GERNOT KAMECKE  
Y ALEJANDRA  
JARAMILLO MORALES\***

\*Gernot Kamecke es licenciado y Magister en Filosofía y Filología francesa y de Literatura Comparada en la Universidad Paul Valéry y doctor en Filosofía romántica de la Universidad Humboldt, donde actualmente es profesor de literatura románica. Es escritor y ha sido catedrático invitado a la Universidad Nacional de Colombia y a la Universidad Central.

Alejandra Jaramillo Morales es una escritora bogotana. Ha publicado novelas y libros de cuentos. Ha publicado numerosos artículos sobre literatura y cultura y libros de crítica literaria y cultural. Es docente de la Universidad Nacional de Colombia donde trabaja en el Departamento de Literatura y en la Maestría en Escrituras Creativas.

“Todos los muertos son iguales”. Así solía decirle su padre, el sepulturero del cementerio central de la ciudad de Bogotá, cada vez que le había pedido considerar su trabajo como una forma natural y útil de ganarse la vida. Nunca quiso seguir a su progenitor en esta carrera, que siempre le había parecido mórbida, insana y un poco estúpida. Ya desde su juventud, cuando le llamaban Carlitos, el último, vagando por las calles y montañas usaqueñas de los años 1980, pensaba que la muerte debería ser una vida al revés, tan fantástica e irrealmente individual que se ajustara como una máscara a cada uno. Hay que vivir bien para afrontar la propia muerte, pensaba. Por este motivo, a los veinte años, quiso ser artista, actor de teatro o ilusionista.

Arrojó su taladro al suelo, borrando la pila de chinitas y esquirolas, en forma de óvalo, que había construido. Tomó un trago largo de un whisky *Dalwhinnie* escocés de quince años. Su padre le había enseñado que el whisky que traen para la exhumación los parientes del muerto debe usarse para calentar el ataúd y la cripta. Pero Carlos no tenía otra manera de soportar esa tarea tétrica de abrir un cajón, que beberse él mismo el trago. Odiaba encontrarse con esos esqueletos o a veces cuerpos casi enteros, sin descomponer, partirlos en pedazos y meterlos en una bolsa para mandarlos a cremar luego de cinco años de haber estado guardados en las criptas. Por eso rompía la regla y se bebía varios tragos mientras hundía su molestia en cada golpe que iba dando para descuartizar a los cadáveres, aun sabiendo que compartir el licor de los muertos puede dejar el alma del sepulturero vaciada de sensaciones para siempre. Finalmente, nunca le había creído a su papá toda la cantidad de mitos que inventaba para darle sentido a esa labor macabra que había elegido para toda su vida laboral.

Paró la llovizna fría que pringaba, aparentemente sin caer al suelo, su cara y sus miembros envueltos en un impermeable

verde. Las nubes de color grisáceo pálido dejaban salir unos rayos del sol vespertino que se reflejaron en el cristal transparente de la botella, dejando un dibujo espectral al lado de la pila borrada. Se asustó. La sensibilidad a los efectos de la luz, que había sufrido desde que empezó a pensar sobre sus sueños, se acentuó con su trabajo en el cementerio. Últimamente, cuando se sometía a los ataques desde el interior, que llamaba su locura, tal vez una leve esquizofrenia, el malestar siempre fue provocado por unos rayos de luz multicolor. Se esforzó por no conectarse, a través de sus pensamientos, con la vida de ese hombre cuyos huesos estaba a punto de tocar. Pensó en lo que le había dicho Juana, su esposa, en la mañana de este mismo día.

Entró una llamada telefónica, el celular vibró en el bolsillo del *overall*. Pero abrir el impermeable y llegar hasta el bolsillo le costó demasiado tiempo, porque entre el alcohol y el frío se le habían entumido las manos. Juana odia que no le conteste, pensó, poco antes de llegar hasta el teléfono que ya había dejado de vibrar. Para su sorpresa no mostraba ninguna llamada perdida. Esta vez lo guardó en el bolsillo del impermeable que ahora, con la caída de la tarde, empezaba a tomar un tono más azulado. Se sentó al lado de la cripta que acababa de abrir, miró la botella y ahora no vio destellar nada, sólo el amarillo intenso del alcohol y tomó varios sorbos más. La tarde se había oscurecido, el cielo estaba ahora lleno de nubes negras y los rayos del sol habían desaparecido por completo. Regresó a su mente la conversación de la mañana. Recordó la sentencia que tantas veces su esposa le había repetido desde que asumió como sepulturero. “Este trabajo nos va a acabar la vida”, y se sonrió con el “nosotros” de la frase, en lo generoso de su Juana al pensar que a ella le podría pasar algo, si la locura de Carlos lo arrastraría a otro lado de la vida a él solo.

—Terminemos ya con esta vaina— oyó Carlos que le decía la voz de un hombre.

Tardó unos segundos antes de reconocer a Lázaro, su asistente, que acababa de llegar, tarde y alegre como siempre, sin llevar ropa de abrigo contra el frío que no parecía importarle.

—Compadre, le queda un trago para el cadáver? —preguntó con una sonrisa que dejaban ver sus dientes blancos y lisos que contrastaban con las cicatrices rojizas que arrugaban su frente alrededor de los ojos pequeños y amables.

—¡Cállese! —le silbó Carlos —y apúrese para echarme una mano. Alzaron el ataúd y lo bajaron para llevarlo al pequeño pabellón detrás de la capilla. Caminaron lentamente, en movimientos parecidos a una procesión, los cien pasos hacia la entrada. Carlos respiraba con dificultad. En una repentina ilusión apareció desde el pórtico un letrero luminoso que decía “El Hangar de la Disecación”.

—¿Por qué le da tanto miedo, compadre? ¿Conoce a este muerto? —oyó que le preguntaba su asistente.

—¡Sí, señor! —le gritó Carlos como si el aire nublado amortiguara el sonido —ya veremos si no le preocupa el paradero de sus huesos cuando suene la trompeta del día final.

Soltaron el ataúd sobre el mesón de cemento. Lázaro empezó a abrir el cajón y Carlos al oír los golpes cerró los ojos. No quería ver ese cadáver, no quería que su pensamiento se fuera a esa otra vida. Recordó las primeras veces que acompañó a su padre a hacer exhumaciones y lo estremeció la conciencia que había tenido en ese momento, ya desde su infancia, de que su vida estaba destinada a otra labor. Por eso, en la adolescencia, se metió en todas las actividades artísticas que su escuela tenía y se inventó una vida de actor. Pero pocos años después descubrió que para ser diferente a su papá debía ser capaz de conseguir dinero y terminó cambiando de idea y se matriculó en una pequeña universidad para estudiar administración de empresas. Su plan funcionó a la perfección. Terminó la carrera y consiguió trabajo administrando una estación de servicio cerca de Madrid, Cundinamarca. Allá conoció a su Juana, se casaron y empezaron una vida tranquila, tal y como los dos la habían soñado.

—Esta mierda no abre— oyó Carlos quejarse a Lázaro, y cuando abrió los ojos lo vio salir del pabellón. Quizás iría a buscar una herramienta más fuerte para terminar con la tarea. Ya era costumbre, Lázaro abría el cajón y Carlos despedazaba el cadáver. Un sudor frío le bajó por la espalda. Vio la luz de las farolas de la calle entrar por las ventanas del pabellón. Le pareció que los rayos bailaban, como si esa luz lo llamara a entrar a esa dimensión de su pensamiento que él quería evitar. Se frotó las manos, menos para calentarse que para conjurar el temblor que le crecía por todo el cuerpo.

En el momento en que Lázaro alcanzó por fin a abrir la tapadera, Carlos reconoció de inmediato la cara del cráneo. Aunque la piel y la carne del muerto se habían descompuesto completamente, como era de esperar, las facciones no se habían desfigurado. Vio claramente los ojos profundos de su progenitor, que de repente se abrieron y le miraron fijamente.

—Carlitos, ¡traidor! —oyó una voz bien conocida. El tono no parecía haberse alterado con el tiempo.

—¿Ves que no puedes cambiar el destino de nuestra vida? ¡Yo me morí porque tú no quisiste seguirme en el trabajo de la muerte! Ven, pues, conmigo...

Trató de figurarse la reacción de Juana cuando le anunciara que tendría que seguir infinitamente el camino de los muertos, que nunca lograría retirarse de ese trabajo. Sintió un temblor en el suelo del pabellón. Vio una hendidura estrecha que abría a un espacio subterráneo lleno de luz clara que deslumbraba a un gran número de huesos humanos que andaban unos en busca de otros. Como si tuvieran miedo de ser caníbales, pensó.

—¿Quién mandó abrir el ataúd a esta hora? —oyó que le preguntaba Lázaro.

Carlos trató de obligar su mente a volver al pabellón, a la realidad que compartía desde hacía un par de años con Lázaro, contestarle la pregunta, pero no lo logró. Quiiso preguntarle si veía el rostro, si oía la voz de su padre, pero no pudo hablar. El desorden de los huesos y el camino de los muertos lo envolvía y empezó a entender que por fin le había llegado la hora, que ya no había camino de regreso, era ya el instante tan temido, la realidad se le escapaba. Tanto se había llevado el frío de los muertos que ahora le cobrarían hasta la eternidad. Pobre Juana, pensó, qué hará desde hoy conmigo.

La enfermedad de su padre transformó para siempre el plan de vida que había imaginado con su Juana. Una grave enfermedad muscular fue dejando paralizado al viejo hasta que no pudo moverse de la cama y pasó los últimos años de su vida quieto e incapacitado para hablar. Cuando la enfermedad ya estaba muy avanzada se dieron cuenta de que el padre no había cotizado las semanas suficientes para una pensión y que por tanto no podría jubilarse. Esas leyes injustas colombianas, pensó Carlos. Por tanto, terminaron decidiendo entre todos en su familia, que Carlos, el último, debía suplantar al padre en el trabajo hasta completar el tiempo de trabajo. Juana se opuso rotundamente, pero el mandato familiar fue más fuerte para Carlos que las razones sensatas de su mujer y las suya propias.

Volvieron a bailar los rayos amarillentos en el suelo del pabellón. Carlos agarró la sierra que solía usar para cortar los huesos y la aplicó escrupulosamente en la garganta del muerto. Con la hoja, que zumbaba como un monstruo, le arrancó la cabeza del tronco. Apenas se vio a sí mismo cuando tenía el cráneo en su mano, con el gesto dramático del actor de teatro que había adaptado en sus ensayos de juventud. Sin alcazar a pensar en lo que hacía, pasó bruscamente a los brazos, bajando por los codos y las muñecas, y se puso a fraccionar con afán exagerado cada una de las vértebras de la columna paterna, como si hubiera querido que cupiesen en una caja de fósforos.

Una lástima que no quedó trago para calentar, pensó.

Carlos, el hijo del sepulturero, arremolinó tanta polvareda, se entregó tan frenéticamente a terminar con la historia de ese pasado que lo había condenado a un oficio sin lógica, que el pabellón parecía de otro mundo. Pensó en Juana, en los hermanos, en la madre que lo miraba con ojos de salvador. Sintió el celular vibrar una vez más y ni siquiera intentó alcanzarlo, nadie podría llamarlo ahora. Pensó en este trabajo que no pudo dejar, aun cuando la pensión de su padre hacía años que la pagaban mes a mes. Siguió taladrando huesos, rompiendo la sonrisa que lo seguía mirando, burlona. En medio de la barahúnda, no pudo ver los gestos de Lázaro que le gritaba desde lejos, sin que los sonidos se oyeran por el ruido de la sierra:

—¡Alto! ¡Basta ya! ¿Te volviste loco?

GU  
AUDIO

ION

VISUAL



# LA RUTA AMARILLA

**FERNANDO RAMÍREZ  
MORENO\***      **SINOPSIS**

A los treinta años, Raúl López es un redactor económico con prestigio en el medio, pero él no está satisfecho. Su desacuerdo con las políticas de información del periódico para el cual trabaja produce en él una crisis que lo lleva a buscar otros temas y modos de información. Un día, en la sala de redacción del periódico, escucha una noticia que lo atrae poderosamente: se trata de una información de crónica roja. Un joven chofer de buseta ha asesinado a su cuñado adolescente, atropellándolo con su vehículo cuando este le abría la puerta del garaje. El hombre se declara culpable, pero no aclara a nadie las razones de su asesinato. ¿Por qué? ¿Qué tipo de asesino será este?, ¿Qué pasó por su cabeza en el momento del crimen?, son las preguntas que obsesionan al periodista Raúl López. Él decide ir tras la pista en busca de una crónica periodística y de una respuesta humana. A través de personas que conocían a los implicados (la madre del joven asesinado, la mejor amiga de la familia), se entera de que, pocos meses antes, la novia del conductor había perecido en un asalto violento al banco en el que se desempeñaba como cajera.

Finalmente, el periodista logra llegar hasta al asesino a quien visita en repetidas ocasiones en la cárcel. Este le reconstruye los hechos que lo llevaron a matar a su cuñado.

Mientras tanto, el periodista se ve presionado por la dirección del periódico a cubrir información que ellos consideran prioritaria y que Raúl ha abandonado por su obsesión con el caso de la buseta de la Ruta Amarilla, por el cual finalmente pierde el empleo.

Raúl no abandona su interés por escribir esta historia que él considera que vender a otra publicación. Laura, su esposa,

\*Profesor asociado.  
Universidad Nacional  
de Colombia. Maestría en  
Escrituras Creativas, Escuela  
de Cine y tv.

también lo presiona para que consiga un nuevo empleo que le dé seguridad a ella y al hijo que espera, Raúl le pide paciencia.

En el trascurso de la investigación Raúl descubrirá que el de La Ruta Amarilla ha sido un extraño y absurdo asesinato pasional. Al perder a la mujer que amaba, Arturo, el chofer de la buseta, había establecido una fuerte amistad con el hermano mellizo de esta, un joven de personalidad desconcertante, aparentemente frívolo y despreocupado, pero en realidad sensible, confusamente ambiguo y poseedor de un misterioso toque de perversidad. La relación de estos dos hombres se afianza cuando deciden viajar a la costa juntos en la buseta de Arturo. Es un viaje en busca del sol, del mar, del olvido de la muerte de la mujer que los une a los dos.

Sin embargo durante este itinerario el recuerdo de Clara, la novia fallecida, se hace presente a través del parecido físico que la une a su hermano. Arturo descubre paulatinamente el oscuro y misterioso encanto que su joven cuñado ejerce sobre él. De una manera posiblemente cínica o posiblemente sincera, el joven Carlos, asumirá el poder que ejerce sobre su cuñado Arturo. Las imágenes y los sentimientos se mezclan, la soledad, la tristeza y el recuerdo de Clara, impulsan este raro encuentro enmarcado por el calor de la costa. Arturo no encuentra una explicación racional a esta relación ambigua, que ataca sus valores, sus creencias y sus sentimientos de hombre. La situación lo conduce a una crisis emocional.

Algunos días después que los dos hombres han regresado de este viaje delirante y mientras Carlos abre la puerta del garaje donde habitualmente su cuñado guarda la buseta, este en un momento de locura fugaz, pisa a fondo el acelerador, arrojando el vehículo sobre el cuerpo de Carlos.

El insistente ¿por qué? Del periodista Raúl López, adquiere, entonces, una respuesta dramática en los labios de Arturo:

“Más difícil que perder a quién se quiere, es amar a quién no se puede”.

Profundamente conmovido el periodista regresa a su hogar, al llegar abre la ventana de su apartamento que da hacia el centro de Bogotá, preguntándose una y otra vez: Los culpables, ¿dónde están los culpables? Al fondo vemos los edificios públicos, las iglesias, los colegios. Los símbolos externos de nuestra estructura social y moral.

## DESCRIPCIÓN DE PERSONAJES

**RAÚL LÓPEZ:** Periodista de treinta años que lucha por sus ideales de un tipo de información independiente, creativa y crítica. Tiene metas claras en su profesión y no acepta las condiciones de una reportería meramente mecánica y superficial. Está casado

con Laura, una joven que aún va a la universidad. Sus deseos de escribir sobre gente común y corriente lo llevan a apasionarse por una extraña noticia de crónica roja.

**ARTURO SÁNCHEZ:** Hombre de veintiséis años que trabaja en Bogotá como conductor de buseta. Es sencillo y sus objetivos en la vida son trabajar, casarse con una buena mujer y levantar un hogar. Ha sido criado a la manera tradicional y tiene una educación precaria, tiene especial aprecio por conceptos como el trabajo, el honor y la valentía. Un extraño conflicto de valores lo llevará a una crisis que lo envolverá en un oscuro crimen.

**CARLOS:** Es un joven de dieciocho años, aparentemente frívolo y despreocupado. Tiene un comportamiento libre y espontáneo pero ha tenido antecedentes con la ley por agresión y robo. Su personalidad tiene una mezcla ambigua y desconcertante. Es hermano de Clara, parece representar el lado masculino de una misma personalidad, simultáneamente el lado oscuro, inquietante y misterioso de su alter ego.

**CLARA:** Hermana melliza de Carlos. Hermosa joven que lucha en su trabajo de cajera de banco por sacar adelante a su madre y hermano. De temperamento suave, alegre y sencillo. Busca una vida de amor y comprensión al lado de su novio, Arturo. Su vida se verá prematuramente truncada en un violento asalto bancario. Deja, en Arturo y en su hermano gemelo, un recuerdo persecutor y sensual que desata una serie de pasiones enigmáticas.

## NOTA DE INTENCIÓN Y ESTRUCTURA

En este texto se muestra el proceso creativo seguido para la escritura de este guion y se desarrolla una reflexión sobre el mismo con el fin de dejar una guía o diagrama de tipo didáctico.

## GÉNESIS DE LAS IDEAS

De dónde surgen las ideas se han preguntado históricamente los creadores. Si tratamos de hacer una especie de taxonomía clásica del origen de las ideas para los relatos, podríamos decir que son fruto, muchas veces, de la experiencia personal, de la observación sensible, de una historia ajena que nos es contada, de una anécdota

o hecho que leemos en la prensa. Partimos algunas veces de otros textos sean estos libros, películas, canciones, obras de teatro. Pero también, y esto ya lo demostraron los surrealistas, las ideas pueden surgir del sueño. Muchos son los que han creado a partir de una imagen o de una palabra y los grandes artistas de siempre han basado sus narraciones en un sentimiento doloroso o alegre para inventar.

El célebre director de cine Eric Rohmer, al explicar cuál fue el origen de su gran película *El Rayo Verde* (Rohmer 1.986) con la cual ganó la Palma de Oro en Cannes, dijo: “ Tuve la idea de *El Rayo Verde* en octubre del 83 y la rodé en el verano del 84. Su génesis solo duró, por tanto, un año, mientras que para otras películas ha podido durar hasta 20. Mantuve una entrevista con Marie Rivière, grabándola, en diciembre del 83. Es una película para la cual no he escrito nada. El estímulo vino de algo que había leído en un correo del corazón. Una mujer decía que se encontraba guapa, pero que los hombres no la miraban... luego en Biarritz, tomé consciencia del anonimato de la muchedumbre y me llamó la atención la cantidad de mujeres solas... Podría decir que ésta es la más autobiográfica de mis películas. Todo el mundo ha experimentado la soledad. Es más fácil poner algo de uno mismo en una película en la cual estará disimulado. Como se sabe que la identificación no podrá suceder, resulta menos embarazoso. Así que de alguna manera podría decir. *Delphine soy yo.* (Rohmer, pag 83).

Así pues, Rhomer integra varias fuentes de inspiración: lo leído de un artículo de prensa, la observación del mundo y la propia experiencia personal.

El escritor italiano Gianni Rodari considera que, así como existe una lógica, se debe crear una fantasía que le permita a las personas tener unos “instrumentos” que les permitan inventar. Rodari en su libro *La Gramática de la fantasía* se basa en muchas de las técnicas que propusieron los surrealistas para crear, para proponer una serie de ejercicios que le permitan a los estudiantes disparar la imaginación para construir textos poéticos o narrativos. Estableciendo una metáfora con una piedra lanzada a un estanque que genera unas ondas que arrastran a otras, Rodari expresa:

"Igualmente una palabra lanzada al azar en la mente, produce ondas superficiales y profundas, produce una serie infinita de reacciones en cadena, implicando en su caída, sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños en un movimiento que afecta a la memoria y a la experiencia" (Rodari, pag 10).

Gianni Rodari propone varias técnicas, una de ellas la de lanzar una palabra para que este afecte la mente del creador y a partir de ella, por analogía, asociación libre o descomponiendo la palabra pueda ir tejiendo una historia.

Así mismo, Rodari propone lo que él denomina el binomio fantástico. Ya no se trata de una sola palabra sino de otra que la provoque. “Es necesario que haya una cierta distancia entre las palabras, que una sea lo suficientemente diferente de la otra,

y que su aproximación resulte insólita, para que la imaginación se vea obligada a ponerse en marcha...” (Rodari, 22) se trata por lo tanto de binomios sugerentes, por ejemplo, él trae a colación: Luz y Zapatos.

La otra técnica que él propone es la de lanzar una hipótesis:

“Las hipótesis, ha escritos Novalis, son redes: lanzas la red y tarde o temprano, algo encuentras” (Rodari, 31).

El punto de partida que propone Rodari es la formulación: ¿Qué pasaría si...? Y cita el ejemplo: ¿Qué pasaría si un hombre se despertara transformado en un in-mundo escarabajo?, que podría ser el punto de partida de Kafka en La Metamorfosis en la cual responde a esta hipótesis.

En el origen de las ideas de La Ruta Amarilla confluyen varios elementos, como seguramente ocurre en la mayoría de los relatos. Un elemento importante es estar abiertos y sensibles al entorno porque su observación activa, nos puede conducir a posibles fuentes de creación. En este caso se trata de una situación acaecida hace ya muchos años, en la cual subí a una buseta de transporte urbano en la que el conductor era un hombre joven que mientras manejaba sonreía y conversaba con alguien que iba en la silla de al lado. Veo que se trata de una mujer joven y muy bonita de cabello negro y ojos claros que le ayuda recibiendo el importe de los pasajes y dando el cambio a los pasajeros. Por el trato y su manera de mirarse parece la novia del conductor de buseta. Hablan también con un joven que está al lado de la muchacha, para mi sorpresa el joven es físicamente exacto a la muchacha, pero en versión masculina, son gemelos. La complicidad que se nota entre los tres es grande y el parecido entre la muchacha y su hermano sorprendente, por lo que esta imagen se me quedó grabada. Pensé que podría escribir algo sobre esta anécdota, pero la verdad es que abandoné el proyecto por muchos años. Mucho tiempo después he querido retomar esta historia y recurrí entonces a la técnica de Gianni Rodari de formular una hipótesis. Así:

¿Qué pasaría si la novia del conductor de buseta muere en un accidente y él se queda solo con su cuñado gemelo?

Como señala antes, el origen de las ideas creativas puede tener simultáneamente varias fuentes. La otra vertiente importante que está presente en el nacimiento de esta historia es mi experiencia personal en el primer trabajo que tuve en mi vida como periodista. Este primer trabajo me confrontó con un medio interesado solo en las noticias de última hora, de temas de actualidad, hechas con información básica que se limita a informar los datos más factuales y explícitos del hecho en detrimento de un cubrimiento periodístico integral, que implique investigación detenida, análisis, seguimiento y que busque explicar las raíces y las consecuencias del hecho.

Así mismo, me choqué con esta experiencia ya que era completamente mecánica y no daba lugar a la creatividad, ni al desarrollo de una crónica periodística que era lo que a mí me interesaba. Esta problemática de un medio muy esquematizado, inmediatesta y superficial marcó mi experiencia y por esa razón quería volcarla en algo creativo que me permitiera expresar lo que yo había padecido allí. Por esta razón, la otra temática central de la historia tiene que ver con el mundo periodístico encarnado por el personaje del periodista Raúl López, que posee un punto de vista crítico frente al funcionamiento del sistema periodístico. Sería de alguna manera la voz del autor frente a esta realidad, una especie de alter ego.

Lo que correspondía hacer entonces era enlazar estos dos ejes de manera que se integraran lo más armónicamente posible. Así resulta que la historia trágica del chofer de buseta, su novia y su cuñado, será conocida a través de la investigación periodística del personaje del reportero.

## EL GÉNERO ROAD MOVIES

Había que encontrar entonces una forma para el desarrollo y las temáticas de esta historia que fuera coherente y respondiera a las necesidades de los acontecimientos. Como el protagonista estaba ligado a su condición de conductor y a su instrumento principal, el vehículo, se me ocurrió que sería consecuente relacionarlo con el desplazamiento, con el trayecto y el movimiento, pero no el obvio viaje interurbano de su profesión, sino un viaje sorpresivo y que lo sacara de su rutina. Un viaje en la carretera. Así nació la idea de darle a la narración un eje de película de carretera. Este elemento se expresa primero como un deseo de uno de los protagonistas, como una ilusión, un sueño. Luego esta ilusión se cumple y en su desarrollo van sucediendo una serie de transformaciones de los personajes como suele suceder en el género del road movies. Es un recorrido físico, un itinerario de movimiento y desplazamiento, pero a la par se va dando un cambio introspectivo en la mente, los sentimientos y la voluntad de estos personajes.

Para el personaje de Carlos el viaje es un deseo de cambiar, una intención de escapar del dolor y la opresión en la que vive y él logra transmitir este deseo y esta necesidad a su cuñado Arturo, quien posteriormente ve el viaje como esa posibilidad de alejarse, pero también de complacer a su joven cuñado solitaria y entristecido. Esta motivación central que conduce a la errancia está en la base de algunas de las obras primeras de Wim Wenders. “Uno de los pocos impulsos dramáticos que se pueden apreciar en la narrativa de Wenders es la idea de que la gente puede

marcharse, abandonar una situación estática o asfixiante y tratar de empezar de nuevo.” (Weinrichter, pag 30).

El profesor y realizador audiovisual Jaime Correa considera que el *Road Movies* como género no se puede definir de manera conclusiva y determinada, ya que es un género en construcción, movable y que se puede caracterizar desde diferentes ángulos.

Sin embargo, anota algunas características del género para identificar su arqueología. “La exploración de las metáforas básicas que dan forma a las road movies, así como el estudio de sus contextos de emergencia, es la mejor manera de reconstruir las prehistorias del género. He decidido, entonces, retener dos premisas fundamentales de las películas de carretera de las que ya hemos tratado: la primera, que la carretera es un lugar de esperanza, y la segunda, que el viaje por carretera acarrea un cambio positivo para el “yo” ( Correa, Artefacto 21, Unal).

Si nos atenemos a estas dos premisas, la película *La Ruta Amarilla* se acerca a ellas de diversas maneras. La carretera sí posee una connotación de promesa para los personajes, puesto que la ven como una forma de desahogo de la pena que los aqueja y de liberación de un medio precario y limitado, aunque está sea más por la vía del escape momentáneo. El objetivo final del viaje es el mar, que a su vez es un deseo ilusorio de uno de los personajes que se puede leer como una metáfora. Aunque el viaje tiene connotaciones esperanzadoras, este recorrido desemboca en una resolución problematizadora y trágica. Aquí conectamos con la segunda premisa de Correa, según la cual la carretera acarrea un cambio positivo para los personajes. En *La Ruta Amarilla*, el trayecto conduce a una evolución de los dos personajes y de la relación que se establece entre los dos.

En este sentido sería fiel al género, indudablemente hay una transformación de los personajes, un reconocimiento interior de su psiquis y de sus sentimientos más hondos. Hay un encuentro consigo mismo a la manera de la introspección existencial del cine de Wim Wenders, pero al igual que en la road movies de Wenders este cambio no es necesariamente positivo para los personajes, ya que este descubrimiento los llevará a una problematización y en el caso de uno de ellos a una crisis de identidad. Este cambio enfrentará a los personajes con sus propios demonios, con sus creencias, su moral y su consciencia. Así mismo llevará a los personajes a enfrentarse a la sociedad que los rodea, a la incompreensión y la intolerancia. En el caso de Arturo su complejo de culpa y choque identitario lo llevará a la destrucción.

En este sentido, este elemento del cambio y de lo que se puede esperar de la carretera, *La Ruta Amarilla* se acerca más al *Road Movies* europeo, en el que el cambio de los personajes o no se produce o los lleva a una dimensión no necesariamente positiva.

Es también el rumbo que según Correa podría tomar el road movies colombiano, si es consecuente con su cultura y su entorno, ya que la carretera en Colombia ha sido también fuente de amenaza y peligro.

La Ruta Amarilla es un viaje en busca del sol, la luminosidad y dejar atrás la penumbra, la frialdad y la oscuridad que los personajes han vivido en Bogotá. El desplazamiento físico es una forma cinematográfica, es decir visual y en movimiento de remitir a un desplazamiento emocional e interior. Este cambio en principio luminoso y alegre, se convertirá en amargo, etimológicamente lo amarillo y lo amargo tienen el mismo origen.

Los personajes de Carlos y Arturo efectivamente encuentran el mar y el sol, su objetivo más explícito, pero este será un sol que los quema, que los incinera.

En las películas de carretera los personajes se lanzan al viaje a veces en busca de una aventura, hay búsqueda y exploración. Si bien los protagonistas van a aventurar, este deseo no es tan claro como el de escapar y olvidar, sin embargo si está presente la búsqueda. Paulatinamente ellos irán explorando una nueva forma de relación afectiva entre ambos y encontrando respuestas a ese encuentro sentimental.

Así mismo como en el caso de las películas de carretera de Wim Wenders, al emprender el recorrido los dos personajes se encuentran en un momento de insatisfacción, de crisis y de cuestionamiento que los impulsa a emprender el viaje. Esta crisis no necesariamente será superada, incluso puede ser que, en el viaje, los personajes se internen en una especie de descenso a los más profundos círculos del infierno.

También acá, como en el *Road Movies* germanas, hay un carácter cercano al vagabundo. Los personajes se mueven en determinado momento sin un rumbo fijo, deciden prolongar el viaje y quedarse a echar raíces en otra población, lo hacen de manera improvisada, sin proyecto alguno, deambulando sin un norte claro.

Por último en esta *Road Movies* se retoman los elementos claves del género como es la analogía de la carretera con la libertad, el encuentro con la naturaleza y el paisaje, el tributo a la estética de la carretera: señales de tránsito, las líneas blancas de separación, el horizonte, etc.

## CREACIÓN DE PERSONAJES

Dar cuenta del proceso de la creación de los personajes es un propósito difícil, ya que la creación de en esta etapa está llena de zonas oscuras, poco conscientes y arduo de planificar y de plantear de manera concreta, sin embargo es interesante



devolverse sobre los propios pasos y tratar de desentrañar el misterio de cómo fueron contruidos estos personajes.

David Corbette, en su libro *El Arte de Crear personajes* señala:

“Hablando por mí mismo, encuentro que el personaje primero se forma como una impresión. Generalmente poco definida pero a veces bastante clara, como cuándo llega de una persona real o de una imagen visible, como una fotografía.

Incluso cuando la impresión inicial es nítida visual o emocionalmente, todavía no sé apenas nada sobre cómo se comportará el personaje. Lo aprendo escribiendo escenas clave que susciten conflicto, deseo y vulnerabilidad, miedo y vergüenza, orgullo y amor, creando poco a poco algo que, aunque no es distinto de mi impresión inicial, es más sutil y complejo e interesante desde el punto de vista dramático” (Corbette, pag 30).

En el caso de *La Ruta Amarilla*, los personajes principales surgen de personajes reales, fruto de la observación del entorno. Desde el punto de vista visual son claros y nítidos, desde el punto de vista delo comportamiento y psicología hay unos referentes más o menos superficiales que pudieron servir de punto de partida.

## ARTURO

En el caso del personaje de Arturo, físicamente se conservó gran parte de lo que el referente de la realidad tenía. Un hombre joven, de piel morena, de unos 28 años, contextura fuerte, forma de vestir muy deportiva. Desde el punto vista del comportamiento se tomaron algunos rasgos fundamentales que se pudieron observar superficialmente. Serio pero jovial, deferente y atento con su novia, concentrado en su trabajo pero tranquilo. Con este punto de partida se fue desarrollando el personaje y resolviendo su psicología y reacciones en situaciones concretas planteadas por la historia. Por ejemplo este hombre atento y amoroso con su novia, como actuaría en caso de perderla. Así la respuesta creada es una reacción de taciturno, melancólico y desorientado que se manifiesta en cierta tristeza contenida, debido a su carácter de macho, pocas palabras y búsqueda de refugio en la familia de la novia. Para contribuir a la construcción del personaje, además del referente de la realidad, se recurrió a otro referente que por similitud se asimilo a este personaje. Se trata de un mecánico de unos 28 años, a quién el guionista conocía con anterioridad.

Un joven deportista y de contextura fuerte, jovial pero de pocas palabras, amigable pero reservado y con actitudes de varón tradicional y machista. Algunos de estos rasgos se le atribuyeron a Arturo. Así mismo se consideró que su nivel de educación no debía ser muy avanzado, por lo tanto, su lenguaje es básico y sin ser chabacano ni forzosamente vulgar, sus palabras son sencillas, claras y concretas.

## CARLOS

Este personaje también parte de una persona real, observada en el espacio público. Desde el punto de vista visual también es muy claro y por tanto se conservaron algunos de sus principales rasgos físicos. Aproximadamente 19 o 20 años de edad, contextura delgada, cabello negro y ojos claros, aspecto un poco andrógino. Se mantuvieron algunos rasgos de la personalidad observada superficialmente: joven callado, no muy expresivo, relativamente simpático, amigable con su hermana gemela y con el novio de ella. Para la construcción de este personaje se mezcló lo observado con un personaje conocido por el autor, hermano gemelo de una estudiante conocida años atrás en la Universidad Javeriana. Sirvió de punto de partida el hecho de tener una hermana idéntica, su relación estrecha y afectuosa con ella y su simpatía y tranquilidad, así como algunos de sus rasgos físicos: piel bronceada, cabello castaño y labios gruesos. Otros rasgos se definieron en la escritura del guion.

Requería para el desarrollo dramático, aumentar el carácter andrógino y ambiguo del personaje, para ello también se le dotó de una personalidad más enigmática y difícil de definir. Así mismo sobre el desarrollo de la escritura para darle ese carácter indefinido moralmente, fue necesario crearle un pasado un poco turbio.

## RAUL LÓPEZ

“La comprensión de tus personajes comienza con que te comprendas a ti mismo”, expresa David Corbette en su libro, “El arte de crear de personajes” (Alba 2013).

Las motivaciones, objetivos e ideas profesionales y de vida del personaje Raúl López son las que más de acercan a las del autor del guion. Especialmente a lo que concierne a una mirada sobre el ámbito profesional de los medios de comunicación, su papel en la sociedad y la mirada social sobre los individuos marginales o distintos. Este personaje surgió de mis conflictos y reflexiones durante mi primera experiencia profesional con la prensa. No tenía una imagen concreta del personaje y según Corbett: “Una clara imagen visual de un personaje es un comienzo”, así que lo imagine de edad media, entre 35 y 40 años para que pareciera que ya tenía un recorrido profesional y que se había enfrentado a los políticas de los medios de tiempo atrás. Además le otorgué una familia, para aumentar la tensión dramática al arriesgar su puesto de trabajo, y porque requería una interlocutora del personaje que representara para él confianza e intimidad. Una relación de pareja permite así mismo humanizar y darle más realidad al personaje.

El personaje de Arturo, además, es el que permite desarrollar una reflexión sobre la narración, la realidad y la ficción. Es a través de él que se intenta mostrar este aspecto, ya que él pretende contar una historia verdadera, fiel, real, pero en el transcurso

de la historia se debe dejar sugerido que él pudo haber inventado o interpretado subjetivamente parte de esta historia que él está investigando y escribiendo. Es el personaje a través del cual vemos los acontecimientos. La película está narrada principalmente a través de sus ojos y de su filtro, pero al mismo tiempo deja una rendija al espectador para sospechar que hay una relectura personal o subjetiva de los hechos.

### CLARA

Clara es un personaje secundario y casi un pretexto para el detonante de la acción y los hechos. Su aspecto físico es tomado de la realidad y mezclado con el de la joven estudiante que conocí hace un tiempo y quién tenía un hermano gemelo. El carácter de Clara está construido sutilmente para que provoque una emoción nostálgica y evocadora por parte de sus seres queridos, se quiere también que su presencia sea fantasmal y que esté presente en ausencia, es decir, en la mente de los personajes y los espectadores, pero poco se le ve físicamente.

## EL ARCO DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES

El guion plantea un objetivo inmediato de los personajes, que es el del viaje y dentro de él el deseo de escapar y reconfortarse. El viaje es alcanzado por los protagonistas, pero contrario a un esquema clásico esta meta cumplida no satisface a los personajes sino que los lleva a un estado de mayor confusión. Un objetivo implícito de los personajes es el encuentro erótico y afectivo, pero en el caso de Arturo este es un objetivo a pesar de sí mismo, contra el cual él mismo lucha, en este sentido nos alejamos de un planteamiento más clásico y optamos por otro más moderno y arriesgado, el conflicto abstracto en el cual el protagonista es su propio oponente. La fuerza positiva y la fuerza negativa están en sí mismo, pero con un ingrediente adicional, esta fuerza negativa en pugna es fruto de una construcción social, del entorno, de los individuos que los rodean, de su propia experiencia y forma de vida. Por lo tanto, estos personajes evolucionan, cambian y se encuentran a sí mismos pero este cambio y transformación no los libera, sino que los condena. Es una transformación trágica puesto que uno de ellos pierde la vida y el otro la libertad.

## ESTRUCTURA

La Ruta Amarilla no es un guion de temporalidad lineal. Se ha construido, más bien, respondiendo a la lógica del pensamiento y el recuerdo que va de adelante hacia atrás y regresa al presente o se devuelve a un pasado aún más atrás, incluso pueden aparecer dimensiones que no corresponden ni al pasado ni al presente de los personajes, sino a su imaginación o a sus sueños. Se construyó de tal manera porque es una historia que busca estar interiorizada en la subjetividad de los personajes y narrada desde sus perspectivas. Este tratamiento también responde a la manera como el personaje del periodista va reconstruyendo los hechos como si fuera una investigación en la que, a partir de los testimonios fragmentados de los otros, trata de construir un todo. El todo que el periodista reconstruye puede ser visto como la verdad de los hechos o como una elaboración desde su óptica.

## INTRODUCCIÓN

La primera escena de la historia, en la que se lleva a Arturo a la cárcel en un tiempo lineal clásico, estaría después de la escena 47, posterior al asesinato y antes de la llegada del periodista. Parte de allí para crear una expectativa y llevar al espectador a preguntarse por qué este hombre llegó a la prisión.

## BLOQUE 1

Este primer bloque de escenas, o secuencia uno, está en acción paralela con la escena primera. Va de las escenas 2 a 5, en las cuales se desarrolla la presentación del personaje central, Raúl López, y su entorno profesional. Aquí se presenta su conflicto con el medio y ya se dibujan sus verdaderos intereses y metas profesionales.

## BLOQUE 2

El bloque o secuencia 2 continúa linealmente con relación al bloque anterior. Va de los planos 6 a 13 y corresponde al inicio de la investigación del periodista para dar respuestas al suceso del asesinato y sus involucrados. Dentro de este bloque hay una ruptura de la temporalidad lineal, ya que, al aparecer los relatos de los entrevistados,

hacemos un *flash back* para ver los acontecimientos del pasado (escena 9a,9b). Lo mismo sucede con la escena 14 que es un retroceso o flash back de la anterior.

### BLOQUE 3

En la secuencia 3 (escenas 15 y 16) se desarrollan el choque de fuerzas entre el medio periodístico y los criterios de cambio y ruptura del personaje Raúl López. Este choque conduce a la ruptura de Raúl con el medio. En la escena 16 aparece un peripecia o cambio del personaje de la madre, quien opta por hablar con el periodista.

Ruptura temporal en las escenas 17a y b para mostrar el pasado de lo narrado por la madre.

En la escena 18 volvemos al presente: el periodista y su investigación.

### BLOQUE 4

Presentación del personaje de la esposa del periodista, Luisa (escena 19)

Muestra un entorno humano y afectivo del personaje, se expone la línea dramática de la pérdida del empleo.

En la escena 19, en el mismo domicilio, Raúl López escribe sobre lo investigado. Narración dentro de la narración. ¿Es lo que él escribe el resultado de la investigación o de la imaginación o de ambos?

### BLOQUE 5

En la escena 20 hay continuidad temporal, después de una elipsis.

El periodista Raúl visita en prisión al hombre que vimos entrando en la escena 1. Es Arturo, el conductor de buseta que arrolló a su cuñado. La escena 21 es un *flash back*, recuerdo de lo narrado por Arturo. La escena 22 es un pasado dentro del pasado. Arturo recuerda un acontecimiento anterior de la relación con su novia. En la escena 23 regresa al primer pasado.

## BLOQUE 6

Inicio del viaje de Carlos y Arturo. Es un *flash back*, con relación al tiempo central o presente. Podemos suponer que ha sido narrado por Arturo. Escena 24.

En la escena 25 volvemos al presente, Arturo narra desde la cárcel.

Volvemos al *flash back* del viaje en la escena 26 y en continuidad temporal la escena 27: llegada. También en continuidad la escena 28, Carlos y Arturo se detienen en un lugar de paso. La escena 29 rompe con la linealidad del presente, es un sueño que anticipa las dudas de Arturo.

## BLOQUE 7

Una nueva línea se desarrolla, la relación entre Carlos y Arturo durante el viaje. La ambigüedad sexual, la seducción el deseo y la confusión. (Escenas 30 a 33)

La escena 34 repite el sueño de Arturo, a manera de obsesión, que manifiesta la ambigüedad y la confusión del personaje.

En la escena 35 se plantea el clímax de la relación y uno de los vuelcos dramáticos o pico de la historia. Los dos personajes se encuentran erótica y sentimentalmente.

Las escenas 36,37,38 están íntimamente ligadas al acto anterior, muestran las consecuencias que este acto ha tenido de cara a la visión de otras personas. La escena 39 muestra la actitud, consecuencia o desencadenante en el personaje de Carlos del acto ocurrido en la secuencia 35.

## BLOQUE 8

La secuencia 8 corresponde a otra fase de la historia, separada de las anteriores por una gran elipsis o paraelipsis, momento en el cual Carlos y Arturo se establecen en una vida en común en la Costa, lejos de su lugar de origen, parecen haber abandonado su pasado e inician una nueva vida. Escenas 41 y 42.

En continuidad de espacio y tiempo aparece un nuevo giro dramático. En el pueblo donde se han establecido no son aceptados, son rechazados por su condición sexual. Escenas 43, 44, 45 y 46.

La presión del pueblo los obliga a huir de nuevo y volver a la carretera, esta vez para regresar a Bogotá. Escena 47.

Durante el viaje se nota que la desesperación y la confusión de Arturo por esta nueva situación, toca fondo, en la escena 48.

En la escena 49 hay una ruptura temporal. Vamos de nuevo al pasado para ver a Arturo narrándole todo al periodista desde la cárcel, para recordarnos que todo esto lo hemos visto desde el punto de vista de Arturo como narrador, pero ya antes se había plantado que lo dicho por Arturo podría estar filtrado por la reescritura que hace el periodista Raúl, ya que se había sugerido que él escribe toda esta historia.

Escena 50. El desenlace. Después de conocer los acontecimientos Arturo vuelve devastado a su casa y se pregunta quiénes son los verdaderos culpables.

Bogotá, Santa Marta 2018

### Bibliografía

- Álvarez Luis Alberto. *Wim Wenders*. Revista Cinemateca N.3. 1,978
- Bordwell David. *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona 1.992
- Correa Jaime. *Prehistorias de un género vagabundo*. Revista Artefacto 21. 2018.
- Corbette David. *El arte de crear personajes*. Alba edit.
- Heredero y Santamaria. *Eric Rohmer*. Editorial Cátedra. Madrid-1.991
- Rodari Gianni. *La gramática de la fantasía*. Edit Ferran Pelissa. Barcelona 1.992
- Seger Linda. *El Arte de la adaptación*, Edic. Rialp. Madrid, 1.992
- Wenrichter Antonio. *Wim Wenders*. Wenrichter Antonio. Edic JC 1.986
- Mackee Robert. *El guion*. Alba editorial.2.004
- Ramírez Moreno Fernando. *La Dramaturgia que no fue posible*. Universidad Nacional de Colombia. 2015



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo



**D R A M A**

**T U R G I A**

# ANTÍGONA VIAJERA

## ACCIÓN ESCÉNICA PARA DOS MUJERES<sup>1</sup>

### CARLOS SATIZÁBAL\* 1. Inicio. El baúl carruaje y las dos viajeras.

*En el centro de la escena hay un baúl. Sobre el baúl va sentada una mujer, en un butaco. Lleva otro butaco sobre sus rodillas. Abajo del baúl, en el suelo, otra mujer avanza envuelta en una larga tela de red negra. Cada extremo de la red va hasta cada brazo y cada mano de la mujer sentada sobre el baúl. La imagen semeja un carruaje negro que hala con su cuerpo la del suelo y guía la otra desde el baúl con los extremos de la red en sus manos y brazos. Ella templea las puntas de la red cual riendas del carruaje. La de suelo tensa la red con su cuerpo y empieza a dar grandes pasos sonoros contra el piso. Sobre el golpe de los pasos las mujeres cantan un antiguo corrido yucateca:*

Qué lejos estoy del suelo donde he nacido,  
inmensa nostalgia invade mi pensamiento,  
y al verme tan sola y triste cual hoja...

\*Profesor asociado. Universidad Nacional de Colombia. Director y coordinador académico de la Maestría en Escrituras Creativas, docente de la Escuela de Cine y Televisión. Escritor, actor y director teatral colombiano. Ha publicado varios libros de poesía, ensayo y dramaturgia para la escena teatral, y crónicas y artículos en periódicos y revistas y en redes digitales. Ha ganado diversos premios y reconocimientos por su trabajo artístico. Ha sido consultor de Naciones Unidas y de diversas organizaciones sociales y artísticas que trabajan por la paz de Colombia.

<sup>1</sup> *Antígona Viajera* ha sido montada escénicamente por *Rapsoda* y por *Tramaluna Teatro*, con dirección y diseño escénico de su autor, Carlos Satizabal e iluminación de Jaime Niño. Se estrenó una primera versión en el 2005, con Carolina Torres y Sindy Garzón, presentándola para comunidades campesinas, organizaciones de mujeres, estudiantes y público en general, en Colombia y fuera del país, como en Festival Rosario Castellanos, en Chiapas, México, territorio donde también se presentó para las comunidades indígenas en diversos municipios de los Altos de Chiapas. También en Brasil, en el Festival Ruinas Circulares, de la Universidad Federal de Uberlandia. Y en Lima en el Encuentro de Mujeres Creadoras. Su autor y director hizo una segunda versión con Carolina Torres y Patricia Díaz. Y estrenó una tercera en el Festival de Mujeres en Escena 2010, con Ángela Triana y Aura Bastidas.

*La del suelo detiene el canto y el viaje. Ambas miran, temerosas y vigilantes, atrás de ellas, al público, y hacia la entrada del lugar. La del suelo habla en una lengua extraña:*

Mujer del suelo: Assha sssss ja. No podemos enterrarlos, nos matan, nos desaparecen. Volvamos.

Mujer del baúl: Shhhh.

*La del baúl hala las riendas, golpea con una piedra la silla que lleva en sus rodillas, y le señala el camino a la otra que vuelve a los pasos y al canto. Siguen el viaje.*

Uno y Dos: Y al verme tan sola y triste cual hoja al viento quisiera llorar, quisiera morir, de sentimiento.

*Se detienen de nuevo.*

## **2. El sitio.**

Mujer del suelo: Asshaa iiii.

Mujer del baúl: Iaaaa, ish hh.

*La Mujer sobre el baúl señala de nuevo el camino. La que camina y hala viene hasta ella y le quita la silla que lleva sobre las piernas. La del baúl se resiste, pero la caminante consigue arrebatarse las riendas del velo, las enreda en sus brazos y empieza a orar a un lado cubierta por la red. La otra se baja del baúl. Mira el lugar. Mira a la que ora. Se decide a quedarse y acomoda los butacos o sillas: una atrás y a la izquierda del baúl; la otra a la derecha. Canta la misma melodía, ahora en lengua yucateca:*

Nakajika yori nuñu nuni ka kuri  
 cuachatin do ni ja kun teiniri  
 jan dao io maturi nu andisotachi  
 kundiri mdairi kuniri kuri jatunina ka niniri

*Detiene su canto. La otra, su oración. Miran, como si algo o alguien peligroso las siguiera. (Esta sensación de amenaza estará todo el tiempo a lo largo de la obra). Finalmente, va al baúl y saca dos muñecos de trapo, cada uno con un lazo atado al cuello, con uno en cada mano, mira al público, le habla.*

Mujer: Ahora hay que dar más vueltas para llegar al mismo sitio. Ustedes saben. Esto está cada vez peor. *(La Mujer que ora se le arroja gruñendo en lenguaje gutural y le arrebata uno de los muñecos. Se miran y cada una va a su silla y cuelga de ella el muñeco del lazo. Oran. La Mujer del baúl rompe con un golpe sobre el asiento).* Pero aquí estoy, y como siempre, traigo mis versos *(abre una de sus manos: nos ofrece una piedra)* y el tabaco *(ofrece la otra piedra)* para abrir los caminos al que quiera preguntar. ¿Alguien quiere preguntar qué nos va a pasar? ¿Alguien quiere saber? ¿Nadie? Bueno, mientras llega el momento de las preguntas, les traigo los cuentos de una historia griega: Antígona, Creonte, Etéocles y Polinices. *(Cada nombre es una piedra)*. Una guerra. Otra guerra. *(Choca las piedras)*

*Afuera del lugar, tras el público, suena un estruendo, como si alguien quisiera derribar las puertas para entrar. Las dos miran, corren. La caminante que oraba se esconde tras el baúl. La otra, que organizaba todo en el lugar, busca entre el público. La caminante se abalanza a arrojar una piedra. La otra la detiene con voces en lengua india:*

Mujer que organiza: iich. Nakaj. *(Le señala su lugar del rezo, le quita la piedra, la abraza. Y le habla al público)*. Les decía, ahora hay que dar más vueltas para llegar al mismo sitio, allá afuera cada día es más peligroso que el otro.

*La otra, la que ora, se levanta y hace la voz del militar en el retén.*

La que ora: “Alto. *(Las dos mujeres levantan en alto sus brazos)* Nombre. Deténgase. De dónde viene. Para dónde vá. No puede pasar. Devuélvase. ¿Qué lleva ahí?”...

*Ambas miran al baúl abierto, van hasta él y cada una saca un pesado bulto de tela de colores y se detienen a cada lado del baúl, frente al público.*

*Sueltan los bultos contra el suelo, con gran estruendo.*

Mujer Uno: Piedras...

Mujer Dos: Pa'enterrarme.

*Una se arrodilla, saca las piedras y las va poniendo en forma de letra U sobre el suelo, alrededor de su cuerpo.*

Mujer: Eso es mejor que no piensen que una es la que es. De pronto la confunden con la otra. *(Lanza una piedra al aire)*. Y zuáz. ¿Quién va a saber después? Todos huyendo, ¿quién va a preguntar nada?

*Mientras ella pone las piedras en el suelo, ambas cantan:*

Las dos: Los hombres no se mueren, se matan solos,  
Los hombres solo quieren, morirse todos.  
Piensan sólo en la guerra, pa' lo que sirve,  
Se marchan de esta tierra, sin despedirse.

Mujer que pone

las piedras: Por aquí a nadie le queda familia. A mí sólo me queda mi hermanito. *(Saca una foto)*. Por allá, en los montes. Quizá. O por ahí. O por ahí. Hummm. Quién sabe. Mírenlo. *(Besa la foto, se levanta de las piedras y pega la foto sobre la tapa levantada del baúl: el baúl abierto es un altar con luces y vírgenes e imágenes sagradas)*. Pero hoy no vengo a hablarles ni de mi hermano, ni de mi historia. Hoy es la noche de Antígona, la muchacha griega.

*La mujer levanta del suelo una red negra igual a la que lleva la Mujer que oraba y se cubre con ella. Lanza un canto de agudos armónicos difractados. Ambas son ahora una sola Antígona que recorre la escena como quien avanza por el camino desolado de la muerte.*

### 3. Antígona.

Uno: Desciendo de las diosas más antiguas, de la espuma del mar y de las gotas de sangre y semen del padre castrado. Desciendo de la diosa Afrodita y de su hija Harmonía, y como en ellas, en mí se equilibran el amor creador y la violenta pasión del guerrero armado hasta los dientes. Contra la ley del guerrero me he rebelado. Quise apaciguar la ira de mis dos hermanos condenados por mi propio padre a darse mutua muerte. Pero sólo conseguí la condena a ser enterrada viva por sepultar con cantos y libaciones a mi hermano Polinices.

- Uno y Dos: Mi hermano (*ambas señalan la U de piedras, es la tumba de Polinices*), que el tirano Creonte ordenó dejar insepulto a merced de los perros y las aves rapaces.
- Uno: Esta es mi historia y la de mi estirpe. Esta es la historia de mi rebeldía.
- Dos: Esta es mi historia.
- Uno y Dos: Esta es nuestra historia.

#### 4. Procesión.

*Vuelven al grito de agudos armónicos y cada una vuelve a recorrer su camino: una Antígona cruza la línea de tormento; arrastra hacia la tumba su fardo de piedras. En tres momentos de sus caminos detienen el canto y miran alertas hacia la entrada. Al llegar al sitio de la sepultura, Antígona levanta el fardo y lo descarga con estruendo sobre el suelo. Su cuerpo queda doblado sobre el fardo, quieto, cubierto por la negra red. La otra Antígona cae sobre su silla y arroja la red, se descubre. Mira a la Antígona de la tumba, se levanta, mira al aire, mira afuera, al peligro. Le habla al público:*

- Mujer Uno: Cuando Edipo, rey de Tebas, se enteró de que había sido el asesino de su padre, Layo, y que se había casado con Yocasta, su propia madre, (*hala hacia arriba un velo negro que lleva enredado a su cuello*) Yocasta se ahorcó y Edipo se arrancó los ojos (*la mujer lleva sus manos a sus ojos y una cinta roja cae de cada uno de ellos, la otra deja oír su grito de armónicos y la ciega avanza hasta la tumba y deja allí las cintas*). Y Edipo huyó desterrado con su pequeña hija Antígona como guía y único amparo. (*Toma dos piedras de la tumba*). Los dos hermanos de Antígona, Eteocles y Polinices, acordaron turnarse el poder de Tebas: un año uno y al siguiente el otro. Pero el poder embelesa y pasado el tiempo, Eteocles, apoyado por su tío Creonte, se negó a entregarle el trono a su hermano. Polinices huyó y regresó con guerreros extranjeros. En las puertas de la ciudad los dos hermanos combatieron hasta darse mutua muerte. (*Levanta los brazos sobre su cabeza y choca las piedras*). Creonte dio la orden de enterrar a su protegido Eteocles con honores, y dejar insepulto en el campo de batalla el cuerpo del invasor Polinices y a los seis generales que le acompañaron con sus ejércitos. (*Pone las dos piedras sobre la tumba. Se cubre el*

*rostro con su velo negro y hace la voz y la actitud de Creonte): “para que su carroña sea pasto de los perros, carne de las aves rapaces y escarnio ante los ojos de todos. Tsssss”. (Rompe. Se descubre y mira a Antígona doblada sobre las piedras de la tumba).*

## 5. Invocación.

*La Antígona de la tumba canta su melisma de agudos armónicos, levanta sus manos abiertas al cielo e invoca a las diosas de la Noche, de la Muerte y a Eros, mientras saca las piedras de su bulto y va cubriendo con ellas el túmulo de Polinices.*

Antígona: Hécate, protectora de los caminos de la muerte, celeste, terrenal, marina.  
Cipris, Noche, dueña de la calma, madre de los sueños: conduce a mi dulce hermano al hondo Hades, y aleja de él cualquier temor con tu resplandor.  
Tierra, la más antigua de todas las deidades.  
Y tú Eros, impulsador de la luz sagrada, Hijos del Caos: acudan a su doncella.

## 6. Apresamiento.

*Antígona gira violentamente, detiene su acción, se descubre, mira amenazante. Mima que le habla a los soldados de Creonte que han llegado a apresarla.*

Antígona: No, no soy una sombra. Soy sólo su hermana. *(Mira la tumba).* Ustedes los vivos me ven ya como una más entre los muertos. *(Canta en lengua extraña, se cubre y sigue con su ritual. Los soldados le doblan hacia atrás la cabeza).* Sí, sé del edicto del general que prohíbe enterrarle. Pero él es mi hermano y ustedes y sus leyes no son más poderosos que el amor y lo sagrado que me obligan a darle sepultura *(Se suelta. Vuelve a su ritual).* *(La levantan, la halan de atrás, de sus brazos, los codos doblados).* No, no temo a mi destino. Sé que voy a morir y si lo hago antes de tiempo a eso yo lo llamo ganancia.



*Antígona congela su gesto, tensos los brazos y las manos. Como si la jalaran violentamente por los codos. La otra mujer se levanta de su silla, la increpa.*

Mujer: Loca, sí, loca. Porque es tremenda locura ponerle la cara desnuda a la muerte, gran pendeja.  
¿Cierto? Por aquí también a usted la matan si entierra a sus muertos. Los caminos llenos de muertos dan más miedo. ¿No? Todo hediondo de carroña y ladrillado de huesos y los árboles negros de chulos. Así todos se largan rapidito.

## **7. Matanza que las lanzó a la huida y ritual del hermano.**

*Antígona y la mujer rompen la imagen, salen de sus personajes. Cada una va a una esquina de la escena. Una toma las cintas rojas de la tumba y las pone sobre sus ojos.*

*Cantan "En los Montes de María."*

Las dos: En los montes de María, esto sucedió señores, estaba llorando un niño lamentando sus dolores:  
Ay, ¿qué pasó? Ay, ven acá, ¿por qué lloras?  
Ay, dime qu'es que te duele.  
Que se me murió mi mama, ay, no tengo quien me consuele.  
Que se me murió mi mama, ay, no tengo quien me consuele.

*Empiezan a correr en su sitio.*

Una: Pero yo vi más que a un padre y hermano arrancándose los ojos.  
Yo vi hechos reales, casas en llamas, gritos, sangre, mucha sangre...  
La otra: Los paracos llegaron a las cinco de la mañana con lista en mano.  
Entraron casa por casa.  
Una: No les importó si eran mujeres, hombres, niños, ancianos.  
La otra: Nos sacaron a todos a la plaza.  
Una: Yo vi cómo los mataron y no pude hacer nada, ni decir nada,  
Las dos: Nada.  
Las dos,  
en canon: Mis pies corrían tan rápido como las balas que seguían mis pasos, pitsss ptsss ptsss. ¿A dónde ir? ¿Y mi hermano? (Se detiene).  
¿Y mi hermano?

¿Estás ahí hermanito? No pude hacer nada. Ni decir nada. No pude.

*Pausa. Respiran. Miran hacia Los Montes de María. Cantan:*

En los montes de María, esto sucedió señores,  
estaba llorando un niño, lamentando sus dolores:  
En los pueblos de Los Montes de María, después de las ma-  
tanzas, salimos las mujeres, ya sin miedo, a enterrar a nuestros  
muertos.  
Ya qué más podíamos perder si nos habían arrebatado la vida y  
seguíamos vivas.  
¿Y mi hermanito? ¿Estás ahí, hermanito? No pude hacer ni de-  
cir nada.  
Si estás por ahí, hermanito, cuídate.

*Una saca de su seno la pequeña foto de su hermano y se la da a la otra.*

Una: Él también es soldado, pero de los otros, rebelde, (mira la tumba), como Polinices.

*Fija la foto en el altar del baúl. Ambas se hincan, una a cada lado del baúl. Una enciende una vela frente al baúl y un tabaco, fuma y sahuma el altar con el humo de su boca. Ora. La otra canta La Llorona en lengua india.*

Una: Santa Madre, Virgencita de los Montes, mi señora Pachamama, te ruego lo guardes por tus caminos, por tus selvas y tus aguas, te ruego lo protejas con el canto de tus entrañas.

*Ruidos de estruendo. Ellas se levantan. Cambio súbito. Una le habla a los de afuera:*

Mujer: Ninguno le va a poder hacer nada. ¿Me oyen? Hijueputas. (Al público). El pendejo de mi hermanito se creyó no sé qué cuento. (Imita el gesto y la voz de su madre): “se volvió justiciero, miija, se fue pa’l monte dizque pa’ cobrarle las cuentas a los ricos.” (Ríe). Así decía mi mamá, cuando andaba de pueblo en pueblo. Pero hace años que una ya no puede andar por ahí. Una de pobre ya

no puede tener nada. Ni chagrita. Ni finca. Ni casa. Ni nada. Nos tienen corriendo como alma que lleva el diablo: “Esto se jodió miya. Desde que mataron a Gaitán.” O peor. Pero mi hermanito no se olvida de mí. (*Mira la foto, la guarda*). Y ustedes qué ¿a qué vienen aquí? ¿A ver qué? ¿A que les adivine qué? Si nosotras ya ni suerte tenemos. ¿Y usted, a ver, usted, sí, está seguro de saber quien es usted? (*Ríe. Mira el tabaco*). Una ya no sabe quién es quién... con tanto sapo que anda por ahí.

*Vuelven los ruidos de afuera. Ellas corren, miran, se abrazan. Silencio. Pausa.*

*Una se oculta tras el baúl. La otra sigue hablándole al público.*

Esos pagan. Pagan por sapiar. Y con tanta pobreza, tanta miseria y tanta muerte, siempre termina saliendo por ahí su vendido. O de terror avientan al que sea. O inventan, pa’ ver si los dejan ir tranquilos, respirando.

*Fuma, lanza el humo. Hace signos. Se guarda de nuevo la foto. Canta en lengua india La Llorona.*

*Ay, ay, chavalo, chavalo.*

Pobres soldados, los mandan todos los días como pollos pa’l matadero. Si no fuera por que los ricos se hacen más ricos con esta matanza, uno diría que somos iguales a esa raza, (*mira la tumba*) a la de Antígona y Polinices, a la de Edipo y Yocasta: malditos; malditos todos. (*Ríe*). Maldita ella, maldita yo, malditos ustedes, todos...

*Con delicadeza la otra mujer le tapa la boca y le quita el tabaco. Le habla.*

Mujer: Pero hoy es la noche de Antígona... Antígona, la muchacha griega.

La otra: Tsssss aaaghhh. Tzara. Nakajikqu.

*Enfrenta a su compañera, saliva. Arroja rayos por sus ojos. Gruñe. Se detiene. Respira. Mira al público. Su compañera la abraza, la lleva hasta una de las redes, la levanta y entre las dos con esa red hacen un río en la línea de tormento. Cantan:*

Los hombres no se mueren, se matan solos  
 Los hombres sólo quieren morirse todos  
 Piensan sólo en la guerra, pa' lo que sirve...

*Terminan de trazar el río con la red.*

*Una lleva a la otra hasta el sitio de Antígona, tras la tumba de piedras. Los brazos  
 Hacia atrás, doblados por los codos; las manos y el cuerpo y la mirada tensos, igual que al ser  
 apresada por los soldados de Creonte. Le pone una piedra en cada mano.*

Uno: Cuentan que el soldado que la apresó vio huracanes de polvo levantarse y escuchó la tierra rugir. Los soldados en guerra siempre ven cosas extrañas. Estar tan cerca de la muerte hace ver cosas raras.  
 Les contamos cómo la apresaron, por cubrir con piedras el cuerpo de su hermano Polinices. *(Dobla hacia atrás con violencia sus brazos, cual si la halaran, como está el cuerpo de la otra al pie de la tumba)*. Los soldados la llevaron ante Creonte, su tío, el general que gobernaba Tebas, el que había decidido dejar insepulto el cadáver del muchacho, carroña de carroñeros.

## 8. Antígona ante Creonte

*Antígona suelta las piedras; sube al baúl, enfrenta a Creonte.*

Antígona: No, Creonte, no he quebrantado ninguna ley. Sólo he obedecido a la sagrada costumbre de enterrar a nuestros muertos; sólo he escuchado el canto de las diosas enterradas, de las diosas desterradas; sólo he atendido a la voz de la diosa Diké, la diosa que gobierna el Hades, la Diosa de la sagrada justicia. *(Mira muy abajo, en la tierra profunda. Lanza su canto de armónicos. Respira, mira Creonte, le habla)*.  
 No. No te debo obediencia a ti. Sólo a ellas, al amor y a lo sagrado. Y a los muertos que moran allí abajo, en esa oscura ciudad donde algún día todos descenderemos. También tú irás, Creonte. *(Gira violentamente su cabeza como si hubiera recibido un golpe en la mejilla, cae del baúl, ruge)*.  
 Aaagghhhh. *(Ríe)*.

Puedes golpearme de nuevo Creonte. Pero nada cambiarás con ello. El poder enloquece y hace creer al poderoso que puede alcanzar hasta lo imposible. A tí tu poder sobre esta ciudad te ha hecho trastocar los órdenes sagrados. Has puesto cabeza abajo todo lo santo: A mi hermano has decidido dejarlo insepulto, y a mí, según dicen tus soldados, me tienes una honda cueva preparada para enterrarme viva. Pero ni la oscuridad de esa caverna logrará cegar jamás la visión de lo que mis ojos ya han visto. ¿O acaso crees que enterrándome viva podrás arrebatarme de mi corazón la imagen de mi madre Yocasta pendiendo del madero más alto del palacio de Tebas? ¿O piensas que enterrándome viva podrás borrar de mi alma la imagen de mi padre y hermano Edipo arrancándose los ojos?

Desde niña fui de Edipo ese ojo de más que el oráculo vaticinó que tendría, lazarilla de su ciego destierro. Vagamos odiados y temidos, malditos y apestados, por valles y desiertos, sin poder acercarnos nunca a la fresca sombra de las ciudades. Nadie nos invitó a su mesa. Nadie nos dirigió la mirada. Nadie nos hizo partícipes de los sacrificios y las plegarias. *(Desde su sitio expectante, la otra mujer lanza su agudo melisma de múltiples armónicos simultáneos, y grita como cuervo o pájaro agorero)*. Y en el bosque sagrado de Colono, junto a Edipo, en el umbral de su muerte, oí la voz enloquecida de los pájaros, y ví en sus cantos todos los presagios. Porque todo, todo está en los cantos.

La memoria del canto me ilumina, por ello a mí no me amedrentan tus amenazas, Creonte. Podrás ensañarte sobre el pueblo que malvive temeroso de tus crímenes, pero no sobre mí que ya todo lo he vivido. Sólo me resta gozar de la muerte. La muerte está en mí. *(Abre y cierra su mano como si en ella estuviera el corazón palpitando, se deja caer al suelo)*. Podría arrancar mi corazón y detener cada latido si lo quisiera. O podría dejar de respirar el aire sagrado. Tssss.

*Quieta, en precario equilibrio sobre su coxis, las piernas y la espalda levantadas; los brazos y las manos estiradas, tensos, hacia delante, contiene el aliento, congela la acción. Mientras su compañera entra en su estado ella se levanta. La otra abre y cierra su mano como si también su*

*corazón palpitara en ella. Va tomando la misma posición de tensión sobre su coxis en el suelo que tenía su compañera. Entra en Antígona, le habla a Creonte.*

Antígona: Hay quienes creen que el dolor del desamor se cura con la venganza. Es como si una quisiera sanar una herida hiriéndose hondo y más hondo.

Tú, Creonte, como los hombres armados y como los tiranos, crees locamente que puedes sellar las heridas más hondas de la ciudad multiplicándolas con el oprobio y con la muerte. Pero eso sólo te convierte en el señor del crimen. En uno que sólo matando siente existir. *(Mima que los soldados de Creonte la levantan tomándola de atrás; ella hala con violencia sus brazos, se les suelta).* Y si crees que has vencido a mi hermano Polinices y a su ejército extranjero, también te engañas. Aquí, en las puertas de Tebas, sólo la sangrienta muerte ha vencido. Mis hermanos, uno al otro, se han dado mutua muerte. Tú ahora gobiernas la ciudad sobre el lago de sus sangres. Pero la sangre derramada trae siempre más sangre. Y la muerte sangrienta sólo trae más muertes. El triunfo militar no es la victoria. Ella, La Victoria, es una diosa de inmensas alas que sólo habita donde reinan la vida y el amor. Exiges de mí y de todos estos una loca lealtad que sólo te tributan tus soldados. Pero yo no nací para compartir el odio, sino el amor. *(Ella empieza su camino a la muerte).* Pobre de tí, Creonte. Pobre de tí. Los perros del alma te corroerán en una larga noche las entrañas y no verás más luz que el resplandor de tu dolor. Ya se ahogarán tus narices en la poderosa podredumbre de los muertos. *Avanza en su camino por la escena, va hacia la tumba de piedras.*

## **9. Antígona enterrada viva.**

*La otra, de pie sobre el baúl, le habla al público.*

Mujer Uno: Ciudadanos de la tierra patria, este es su póstumo camino. Toca la última luz del sol que les da tibieza. Si tan sólo el miedo no les tuviera paralizada la lengua.

*Frente al río negro que hicieran con una de sus redes de viajeras, Antígona se detiene, le habla a los guardias que la llevan a la tumba.*

Antígona: Esperen. (*Mira al cielo, luego al suelo. Se arrodilla en la orilla de la corriente, le habla al río.*)

Antígona Sonoro río de mi ciudad, agua fresca de mi infancia, recorro por última vez tu sagrada orilla. Por última vez veo la claridad del sol en tu espejo.  
(*Besa el agua*). Nunca más habrá otra vez para mis ojos y mi boca. Ahora otro río cruzaré. La corriente final de la que nadie vuelve. (*La levantan y sigue su camino a la tumba*) Hades, el que a todos acoge, me lleva viva a la orilla del Aqueronte. Viva y sin haber gozado nunca del amor. (*Llega, cae y se acuesta sobre las piedras de la tumba de Polinices, recoge piedras y pone una y otra sobre cuerpo, se entierra a sí misma. La otra canta su melisma*). Ya oigo las voces de mis muertos que con amor me llaman desde la profunda ciudad del Hades. (*Hala del velo que lleva enredado a su cuello, muere*).

## 10. Final

*Pausa. En medio de la pausa de la muerte se oye de nuevo el estruendo, ahora contra la puerta, mucho más potente. Caen polvo y barro del techo. La mujer se levanta de la tumba, con una o dos piedras en las manos, corre, mira afuera. Le habla al público. También su compañera.*

Las dos,  
en canon: Hermano, hermanito. Cuidate.  
¿Oyeron de nuevo esos ruidos?  
Están aquí. Ahí afuera.  
En cualquier momento entran.

*Van a sus sillas, las toman y desatan los muñecos ahorcados. Le muestran al público los muñecos pendiendo de la cuerda, los guardan en el baúl:*

Si estás por ahí, hermanito, cuidate.  
¿Alguien quiere preguntar qué nos va a pasar?  
¿Alguien quiere saber? ¿Nadie?  
Nadie quiere saber. Nadie quiere preguntar.

Yo vi cómo los mataron. Y no pude hacer nada ni decir nada.  
Si el miedo no nos tuviera paralizada la lengua.

*Nuevo estruendo, ahora con una explosión. Caen más polvo y barro. Se apaga la luz. Cada mujer enciende una linterna y busca entre el público. Ambas levantan el velo del río, se cubren con él.*

- Mujer Dos: Hermanito ¿dónde estás? Cuídate hermanito, con tanto sapo que anda por ahí. *(Afuera suenan con violencia más ruidos. Van a derribar las puertas, los muros, el lugar mismo)*
- Mujer Uno: Esos pagan, pagan por sapiar.
- Mujer Dos: Y con tanta tristeza tanta pobreza y tanta hambre, siempre sale por ahí su vendido.
- Mujer Uno: O de terror avientan al que sea. O inventan, a ver si los dejar ir tranquilos,
- Uno y Dos: Respirando.

*Ellas se cubren con el velo. Igual que al comienzo, una se sienta sobre el baúl y la otra metida adentro del velo lo templea como riendas del carruaje. Apagan y encienden las linternas:*

- Uno y Dos: Si el miedo, si el miedo no nos tuviera, paralizada, paralizada la lengua.
- Uno y dos: Un paso más, sólo un paso más en esta maldita guerra. Un paso más buscando a mi hermano.

*La mujer del suelo empieza de nuevo a caminar con grandes y sonoros pasos contra el piso. Iluminan con sus linternas el horizonte y cantan la canción del comienzo. La imagen es casi la misma del inicio. Parten.*

Qué lejos estoy del suelo donde he nacido,  
inmensa nostalgia invade mi pensamiento,  
y al verme tan sola y triste cual hoja al viento,  
quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento.

*Poco a poco opacan con sus dedos la luz de las linternas. Oscuridad.*



# LUNA MENGUANTE

## A CATA

### PATRICIA ARIZA\* PERSONAJES

Ana 1  
 Ana 2  
 Madre  
 Abuela

(Ropas en remojo y cubos de agua. Luz oblicua escasa. Ambiente mortecino. Al parecer, amanece. Sonidos reiterados de enjambreres de mosquitos que van y regresan. Voces de niñas en recreo y de mujeres murmurando. Se escucha amplificando el sonido del desagüe de un inodoro. Cae de repente al escenario una muñeca rota. Primero los brazos, luego el tronco, después, toda. Se escucha débilmente voces como de adolescentes. Desde el fondo de la atmósfera unas mujeres emergen).

\*Es una de las creadoras de la Casa de la Cultura, hoy Teatro La Candelaria. Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales por su trabajo artístico y social innovador, entre ellos, el Premio GLOU del Encuentro de Mujeres de Cadiz y, Premio del FIT de Cadiz, Premio Gilder Coigner otorgado por la Asociación de Directoras y Dramaturgas de Estados Unidos. Está considerada como una de las lideresas feministas culturales más importantes del país.

ANA 2      Estoy herida de muerte, madre...  
 ANA 1      ¿Qué te pasa?  
 ANA 2      Tengo cólicos.

(Entran dos mujeres, la madre y la abuela, con una cama de hospital. Dan vueltas y vueltas. Alistan tendidos y preparan comida. Cuelgan y descuelgan ropas).

ANA 2      Me he reventado por dentro, abuela.  
 Sangro.

(Las mujeres acuestan a Ana 2. Giran la cama con ruedas bajo una luz definitivamente cenital).

MADRE No es nada. No debes tener miedo. Ya estás en la edad de merecer.

(Giran y giran. Ana 2 queda trastornada bajo la luz intermitente).

ABUELA Las toallas están listas.

(Sacan montones de pañitos blancos y los tienden en las cuerdas que cruzan como ráfagas el espacio. La cubre con sábanas blancas).

MADRE (A Ana 2)  
Eres toda una mujer. Precoz como tu abuela y como yo.

(Traen y sacan baldes y platones de peltre).

ABUELA (A Ana 2)  
Bendita seas. No tengas miedo. Yo estoy vieja y marchita.  
Mi sangre se escondió en un cubil hace años.

(Entra la madre con cubos de agua caliente).

MADRE A mí me suben calores y sudo sin razón. Me seco.

ABUELA Ya no podrás dejar de ser mujer.

MADRE (A Ana 2. Limpiándose las piernas)  
Debes aprender a lavarte y cuídate de las jorobas.

ABUELA No te pinches con una aguja.

MADRE No te dejes tocar los pies con la escoba mientras barres.

ABUELA No rompas los espejos. Si lo haces, echa los pedazos al agua.

MADRE No te peines de noche.

ABUELA Se extraviarán los navegantes.

MADRE No te sientes con dos mujeres sobre una sábana blanca.

ABUELA Si lo haces...

MADRE Una de las dos, morirá.

ABUELA No metas los pies en agua fría.

MADRE Ni en agua hirviendo.

ABUELA No te laves el pelo con el mestruo.

MADRE No te bañes en el mar.

ABUELA No arregles nunca un ramo de flores.  
 MADRE No toques los retoños.  
 ABUELA No batas los huevos.  
 MADRE Los enloquecerás.  
 ABUELA Come carne cruda.  
 MADRE Jugo de limón, jamás.  
 ABUELA No tomes el sol.  
 MADRE Vivirás días secretos.  
 ABUELA Absolutamente femeninos.  
 MADRE Inventa palabras.  
 ABUELA Nunca digas menstruación.  
 ANA 1 Di mastur...  
 ABUELA (Reprendiendo a Ana 1).  
 Cállate la boca, desvergonzada.  
 MADRE Habla de jaqueca.  
 ABUELA Dolor de cabeza.  
 MADRE Dirás que tienes una incomodidad.  
 ABUELA Una indisposición.  
 MADRE Una preocupación.  
 ABUELA Que estás alelada.  
 MADRE Serán tus días.  
 ABUELA Serán tus cosas.  
 MADRE Ningún hombre podrá notar lo.

(Ana 2 cae aturrida sobre la camilla. A lo lejos, enjambres de mosquitos, voces de mujeres sonámbulas y niños en recreo. Ana 2 queda sola. Ana 1 danza alrededor, mientras tanto la madre y la abuela pintan un círculo que encierra a las dos Ana. Marchan arreglándolo todo con una precisión que sólo se logra después de muchos siglos de hacer lo mismo).

ABUELA (Señalándole el círculo).  
 No debes tocarlo. Permanecerás dentro de él. Quieta. Borda, cose y sobre todo, observa...

(Traen una extraña máquina de coser a motor y la prenden. Se escucha amplificado el ruido de la costura. Por el aire, de nuevo, corren los pañuelos blancos colgados. Pasan y pasan a medida que la abuela pedalea incesantemente).

ABUELA (Gritando por encima del ruido).  
Así no se verá la sangre. Te los colocarás suavemente y caminarás con las piernas apretadas, las rodillas siempre juntas.

(Ana 1 sale del círculo y continúa danzando).

MADRE (Gritando desde otro lugar mientras hace oficio)  
Cuidate de correr. Escóndelos, disimula... Que nadie te vea.  
Que ninguna mancha te traspase.

ANA 2 (Desde la cama)  
Huelo a cabra, me salen hedores de las piernas. Soy como un desaguadero maloliente.

ANA 1 (Corriendo)  
Hueles a aromas de aguas estancadas.

ABUELA (Gritando)  
Que la sangre se pierda. Que se evapore.

(Las cuerdas pasan. Los pañuelos corren. Las voces femeninas van y vuelven. Atmósferas de vértigo. Sonidos fuertes de costura. Ana 1 danza y danza hasta que queda como pegada a la pared con los pelos de punta. Ana 2 se incorpora. Las mayores salen. Quedan las dos Ana solas).

ANA 1 Te lavaré, mi pequeña hermana, te expondré al sol. Pondré tu vientre al aire, no importan los ríos de sangre, no importa que mueras. No seremos como ellas.  
(Ana1 descuelga a Ana 2)  
Mataremos la memoria de nuestras madres y de nuestras abuelas. Nos cortaremos el pelo. No somos un túnel.

(Música de juego. Ana 1 invita a su hermana a jugar. Ana 2 no quiere, se resiste).

ANA 1 ¿Lunes?  
ANA 2 No quiero. Tengo dolores.  
ANA 1 ¡Dilo! ¿La obliga?  
ANA 2 Novedad.

ANA 1           ¿Martes?  
ANA 2           Nada, no quiero.  
ANA 1           Sí quieres. ¿Cómo es?  
ANA 2           Dolores bajitos y húmedos.  
ANA 1           ¿Martes?.  
ANA 2           Declaración. ¡Ya!  
ANA 1           Miércoles.  
ANA 2           Carta, carta, carta.  
ANA 1           (Le toma por el pelo)  
                  Carta apasionada. Juega bien, ¿jueves?  
ANA 2           Regalo. ¡No más!  
ANA 1           ¿Viernes?  
ANA 2           Lágrimas.  
ANA 1           ¿Sábado?  
ANA 2           Amor.  
ANA 1           No lo tendrás, no le tendrás. Estás afuera. Concéntrate. Lo sé. ¿Domingo?  
ANA 2           Matrimonio.  
ABUELA        Déjala quieta, no la zarandeas.  
MADRE        Si lo haces, los huevos enloquecerán.  
ABUELA        Sentirás contracciones como en el parto.  
ANA 2           Tengo cólicos. Soy un río de sangre. No quiero quedarme quieta.  
                  Expondré mi vientre al sol.  
                  Tomaré láudano.  
                  (A Ana 1 tomándola del brazo).  
                  No me dejes sola.

(Se secretan y ríen. Ana 1 invita a su hermana a jugar Ana 2 la rechaza).

ANA 2           Quiero dormir. Tan solo quiero dormir.  
ABUELA        Medita en tu condición.  
ANA 2           (Se duerme. Cambia la luz y se escucha música de ensueños. La abuela y la madre descienden ciegas. Son imágenes oníricas de Ana 2. Bajan lentamente de sus lugares de trabajo con movimientos extraños, sumergidas en la pesadilla de Ana 2. Cambia la luz).

ABUELA Eres provocadora, mi pequeña.  
(Danza).

MADRE Altiva y altanera.  
(La rodean).

ABUELA Te ataviaremos para ellos.  
(La pintorretean).

MADRE Muéstrales lo que tienes.  
(Le colocan medias y tacones de mujer fatal).

ABUELA Contonéate.

MADRE Mójate los labios.

ABUELA Míralos y agáchate. Coquetéales.

MADRE ¡Se enloquecerán!

ABUELA Rúgeles en el oído como una fiera.

MADRE Contonéate como una cabra.

ABUELA Ya no te llamas Ana

MADRE Ahora te llamas Lilit.

ABUELA Y no estás hecha de barro.

MADRE ¡Estás hecha de estiércol!

(Bajo la música la visten con un traje de fantasía. Se mueven como dentro de aceite. Esta escena es una especie de danza erótica de mujeres ciegas. Ana 1 le coloca los zapatos y le pinta la boca. La mueven y la conducen hacia un espejo. Ella se resiste, corre y se aferra al trapecio. Da vueltas y vueltas hasta que cae aturdida. Las mayores regresan a su lugar de trabajo a coser ya bordar Ana 1 va donde Ana 2, le quita el vestido. Se escucha, de repente, una marcha militar. Ana 1 se pone el traje y sube como una exhalación a una ventana. Está excitadísima por el supuesto paso de hombre a caballo en desfile militar).

ANA 2 (A Ana 1)  
¿Qué ves?

ANA 1 Se preparan. Traen un aire triunfal.

ANA 2 ¿Qué celebran?

ANA 1 ¡La victoria!

ANA 2 ¿Y qué ganaron?

ABUELA Bájate de ahí, perversa.

MADRE ¿Por qué te trepas otra vez? ¿Qué es lo que esperas?

(La madre y la abuela golpean con un palo mientras la regañan simultáneamente a gritos).

ABUELA      Eres provocadora y perversa.  
 MADRE        ¡Bájate de ahí!  
 ABUELA      Eres una vergüenza para todas nosotras.  
 MADRE        ¿Qué van a decir los que te vean?  
 ABUELA      Cierra las piernas.

(Repentinamente, de entre sus piernas, cae al piso un envoltorio blanco. Todas quedan asombradas mirando por algunos segundos al "bebé". Ana 2 se abalanza y lo acuna compulsivamente arrullándolo. Una a una se lo rapan y lo mecen paseándose afanosamente. Luego lo colocan sobre una cuna e intentan darle de mamar. La abuela extiende la tela blanca del envoltorio, se sorprende y grita aterrada).

ABUELA      ¡Hay una mancha!

(Sube a Ana 1 al trapecio y con cepillos de lavar restriegan el piso mientras murmuran).

ABUELA      (Dando órdenes)  
                  Hoy es día de lavado.  
 MADRE        La señorita de la casa tiene una mancha.  
 ABUELA      Que nadie se entere.  
 ANA 2         Que mi padre no lo sepa.  
 ABUELA      Tu padre duerme.  
 MADRE        Que no lo note.  
 ABUELA      Hay una mancha.  
 ANA 2         Cartas de amor.  
 MADRE        Tiembla y friega.  
 ANA 2         (Sacando objetos imaginarios del balde).  
                  Algodones usados.  
 ABUELA      Lava y juaga.  
 ANA 2         Cartas que dicen, por favor cuándo vendrás.  
 MADRE        Tiembla y friega.  
 ABUELA      Lava y juaga.  
 ANA 2         Papeles viejos  
 MADRE        Hay que quemarlo todo...

(Le colocan un camisón a Ana 1 mientras Ana 2 continúa en voz baja, sacando recuerdos imaginarios).

ANA 2            Cartas de amor... daguerrotipos.  
                       ¿Cuándo volverás?  
                       ¿Cuándo, cuándo vendrás, cuándo...?

(Canta)

Madre, qué linda noche,  
 cuántas estrellas ,  
 asómame a la ventana,  
 que quiero verlas.  
 No, hija mía, no  
 tú estás enferma,  
 y el frío de la noche  
 matarte puede,  
 matarte puede.

Debajo de mi cama  
 maullaba un gato.  
 Más tarde de la noche  
 morirme puedo.  
 Pónganme, de mortaja,  
 toda mi ropa  
 que estaba ya dispuesta  
 para la boda, para la boda.

Todas mis amistades  
 vendrán a verme;  
 todas mis amistades,  
 menos Dolores.  
 Y si Dolores viene,  
 que me perdone  
 y ponga sobre mi tumba  
 Lirios y flores  
 Lirios y flores.



(La madre ruge y se agita en su cubil de costura mientras se pone el traje de fantasía).

ANA 1           ¿Qué te pasa, madre?  
 MADRE          Hoy es día de salida.  
 ANA 2           ¿Qué tienes?  
 MADRE          Me dispongo.  
 ABUELA         No podrás. Vas a cumplir 50 años.

(La madre bota una maleta. Ana 1 la recoge. La abuela se la rapa y se la esconde).

MADRE          (Mientras desciende por una cuerda).  
 Yo era hermosa,  
 lúbrica y agresiva  
 Ansiaba un macho coitante.  
 Era un almacén de placer.  
 ANA 1           ¿Cómo eras, madre?  
 MADRE          Morena y abierta, como un túnel.  
 ABUELA         Eras insaciable.  
                   Uterina y ornamental.

(La madre danza, camina hacia la puerta de atrás. La abuela la recibe y de golpe le quita el vestido).

MADRE          Ya no eres una jovencita. Tienes 50 años. Asume tus nuevos deberes.  
                   Estás en el climaterio.

(Le coloca un traje relleno de gordura. La vuelve vieja. La madre queda convertida en una gorda. La lleva a una mesa, la sube como a una niña. Las Ana traen comida, una cuchara y le ponen una especie de babero).

ABUELA         (A la madre).  
                   Siéntate y come, tu sangre se ha escondido, tienes nudos en las coyunturas, ¡come!  
 MADRE          Tus manos ocupaban mi cara.  
 ABUELA         Descuidabas tus gracias exteriores.  
 MADRE          El meñique se arrastraba por el suelo

(Mientras tanto, las Anas han tomado el lugar de las mayores y desde allí cosen y observan...).

ABUELA Tu belleza era para servir y no para ser hermosa.  
MADRE Yo me doblaba bajo la ráfaga.  
ABUELA Era una debutante. Come, come.  
MADRE Me dejabas empapada por el suelo.  
ABUELA Solo quería que fueras como Isolda. Come.  
MADRE Tengo náuseas.  
ABUELA Es hígado crudo. Debes reparar la sangre.  
ANA 1 Madre, esconde el hígado.  
ANA 2 Bota el pescado, bótalo.  
ABUELA Come, come.  
ANA 1 Vomita, vomita.  
ANA 2 Deja la cuchara, madre.  
ABUELA (La lleva al trapecio y la cuelga).  
Solo quería que fueras como Isolda, como las pastorcitas  
de Arcadia.  
(A las Anas).  
Repitan sus deberes.  
ANA 1 Pudor.  
ANA 2 Dicción.  
ANA 1 Mirada baja.  
ANA 2 Reserva.  
ANA 1 Dulzura  
ANA 2 Aire ausente.  
MADRE (Gritando)  
Ausente de impulsos sexuales.  
ABUELA Deliras como las perras en celo.  
MADRE ¡Mi cuerpo me pertenece ahora!  
(Provocadora y agresiva).  
Senos caídos.  
Muslos flácidos.  
Pata de cabra.  
Surcos en la cara.  
Mis pechos se mecen como la hierba al viento.  
ANA 2 No te desquicies, madre.

ABUELA Irás al abismo.  
MADRE No quiero el sacrificio,  
quiero mi cuerpo.  
No me revelo,  
me extirpo.

ABUELA Vas al abismo.  
MADRE Y me inclinaré por verlo.  
ANA 1 Te turbarás. Tu alma se turbará.  
MADRE Bajaré al abismo, aunque mis ojos y mi alma se turben, me  
inclinaré.

ANA 2 Déjala.  
ANA 1 Tú eres el modelo. Camina despacio.  
ANA 2 Madre, no te contonees.  
ANA 1 Tu espalda, madre.  
ABUELA (Cierra la puerta de un golpe).  
No vuelvas, pervertida.  
(La madre sale).  
ABUELA Tu madre ha muerto.

(Inicia una procesión de velorio. Las hijas descienden de sus lugares de trabajo con el traje de la madre puesto: cantan "madre, qué linda noche...").

ABUELA Niñas, repitan los deberes. Repitan. Pudor.  
(A Ana 1) Ponte tus ropas.  
ANA 1 No quiero.  
(Se resiste)

ABUELA Póntelas. Vístete de madre. ¡Te corresponde!  
ANA 1 No quiero. Mi madre está muerta.  
ABUELA ¡Póntelas! Tú estás lista'.  
Has sido preparada durante años, durante siglos, por mu-  
chas manos, por muchas miradas.  
Póntelas. Absorberás su papel.  
Reemplázala.

(Le alcanza la ropa y Ana 1 se la pone).

ANA 1 (A Ana 2)

Tú vete, márchate lejos.  
 ANA 2 ¿Qué hay afuera?  
 ANA 1 Una ciudad ¡Vete! Puedes verlos desfilar.  
 ANA 2 No puedo.  
 ANA 1 Vete.

(Le entrega una maleta. Ana 2 sale y regresa aterrorizada).

ABUELA ¿Dónde estabas? Mirándolos. ¿Su sexo es enorme y tumefacto? ¿Los tocaste? ¿Dime, los tocaste? ¿Era mudo como un cartucho? ¿Como una llaga expuesta a las moscas?  
 ABUELA (La abuela le huele las ropas)  
 Tú también, pervertida. Putas. Son una manada de perras en celo.  
 ANA 1 ¿Qué haces, abuela?  
 ANA 2 Nos espías.  
 ANA 1 Tu mirada está por todas partes.  
 ANA 2 La absorbemos como el smog.  
 ANA 1 Ahí está siempre.  
 ANA 2 Cuando salimos, cuando nos desvestimos.  
 ANA 1 Nos vigilas por las ventanas, por los visillos.  
 ANA 2 Hueles nuestras ropas en la noche. ¿Qué diablos quieres encontrar?  
 ¿Qué es lo que buscas?  
 ANA 1 Mírate las manos.  
 ANA 2 Tienes llagas de rasguñar las puertas.  
 Eres un espejo roto.  
 ¿A qué huelen mis ropas?  
 ¿Por qué miras a trasluz nuestros interiores?  
 ¿Qué buscas?

(La abuela se trepa a lo alto. Le mueven la escalera. Se burlan de ella).

ABUELA (Transformada. en trance)  
 Y yo tenía un amante. Tocaba el tambor. Invocaba al demonio para que él no me abandonara. Me restregaba la simiente de cáñamo y el léudano.... Satanás: "Úneme a

este hombre. Tanto lo debes atar que de mí no se debe separar"

(Repite).

ANA 1            ¡Abuela!  
 ANA 2            Toma un poco de luperax.  
 ANA 1            Tranquilízate abuela.  
 ABUELA        (Riéndose a carcajadas).  
 Vienen tocando el tambor. Quiero verlos. Marchan igualitos al compás de la victoria. ¿Dónde está mi costura? Deben venir con hambre. Preparen la comida. Es todo un regimiento. Son tan lindos. Andan juntos, todos uniformados. Parecen unos pastelitos de guayaba. Quiero comérmelos a todos. No me vayan a llevar al manicomio. No ven que estoy encinta. ¿Dónde está mi niña? Tengo que darle la comida. Ya vienen. Preparen las mesas. Pongan los manteles. Cúdense la sangre catamencial, los pelos de la axila y los del pubis. No los consagren en la misa.

(La abuela se desviste. Salta al trapecio. Sube el sonido de la marcha triunfal con ruidos de explosiones).

ABUELA        Tengo dolores de parto. No me lleven. Tejan y borden. Hay una mancha. La señorita de la casa tiene una mancha. Preparen todo. Vomita, vomita, rizados ordenados.  
 ANA 1            Manos hundidas, pliegues marcados.  
 ABUELA        Sirvan la mesa.  
 ANA 2            Sumisión, mirada baja, reserva, dulzura, aire ausente...  
 ANA 1            Abuela, lo olvidas todo. Tu memoria se confunde. La madre murió.  
 ABUELA        ¿Dónde está tu madre? Tengo que ponerle los saquitos. La espalda recta y el pelo suelto.  
 ANA 2            (Bajo los sonidos de la marcha triunfal)  
 Abuela, bájate de ahí.  
 ANA 1            Pareces una niña.

ABUELA Vienen haciendo torbellinos. Buscan en los manicomios y en los ancianitos.

(Sonido de mosquitos).

ANA 1 Estás loca abuela.

ABUELA La sangre catamencial, los pelos de la axila, conságrenlos en la misa.

Máquinas de coser.

ANA 2 Baja de ahí, abuela. Aquí están tus anteojos.

ABUELA Vienen con hambre. Preparen la comida. Traen palos y cuerdas. No saben que estoy encinta. ¡Estoy encinta! No pueden Llevarme.

(Sube el sonido de la marcha militar).

ANA 1 ¡Abuela!

ABUELA Siento sus tendones invisibles, sus cartílagos frágiles dentro de mí.

Tengo dolores de parto. ¡No me lleven!

ANA 2 Tienes la imaginación afectada.

ABUELA Tejan y borden. Cocinen. Vienen hambrientos. Se comerán todo. Pelen las papas, zurzan medias, cosan camisas, almidonen los cuellos.

ANA 1 Estás enferma, abuela.

ANA 2 ¡Abuela! Aquí están las mujeres lirios, las pastorcitas de Arcadia.

(Sonido de la parada).

ABUELA (Deja la cuchara sobre la mesa).

No te mires al espejo. Tiembla y friega. Lava y bate. Hay una mancha, sírvanles la comida. Están llegando. ¿Dónde está tu madre?

ANA 2 En el cementerio de las mujeres.

ABUELA De veras.

ANA 1 Vomita, vomita.

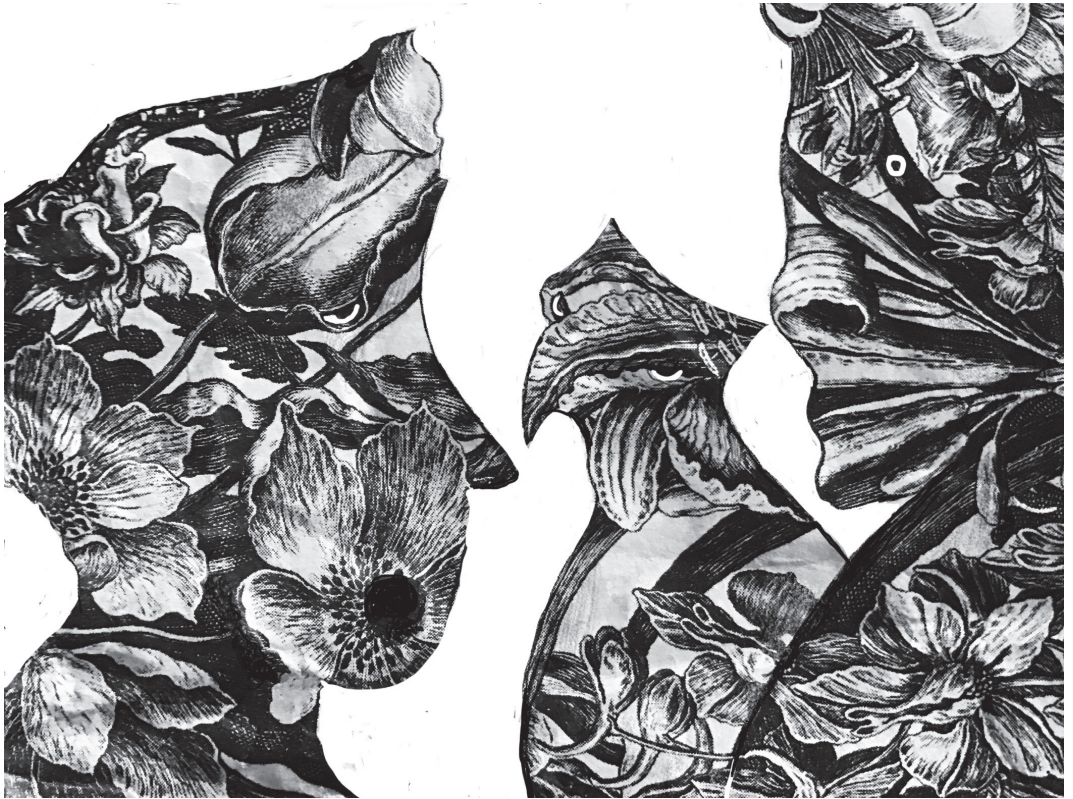
ANA 2        Rizos ordenados.  
ANA 1        Vestidos colgados.

(Se van intercalando las frases y palabras, las actrices van abandonando el tono de los personajes y poco a poco se dirigen al público. Entra la madre).

ANA 1        Manos hundidas.  
ANA 2        Pliegues marcados.  
ABUELA     La cacería se acerca.  
MADRE      Sírvales la mesa.  
ANA 1        Uterinas y ornamentales.  
ABUELA     Pon los cubiertos.  
ANA 1        Espejo y puerta.  
ANA 2        Puerta y círculo.  
ANA 1        Vestidos colgados.  
ABUELA     ¿Se extraviarán los navegantes?  
MADRE      Mujeres jorobadas.  
ANA 1        Hay una mancha.  
ABUELA     Péinate en la noche.  
MADRE      Come carne cruda.  
ANA 1        Come carne.  
ANA 2        Come, come.  
ABUELA     Come, come...  
MADRE      Borda, cose y sobre todo, observa.  
ANA 1        (Mirando hacia una ventana que se abre).  
              Miren  
ANA 2        ¿Qué es?  
ANA 1        Mujeres que corren y gritan.  
ANA 2        ¿Qué gritan?  
ANA 1        No lo sé, pero se ríen.

Las lucen van bajando y queda el sonido festivo de una manifestación de mujeres.

**FIN**



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo



**R E S E**

Ñ A S

# RIMBAUD EL HIJO

**ALFONSO CARVAJAL\***

Este libro es un electrizante homenaje a Rimbaud, Pierre Michon se involucra con pasión en la vida del poeta de Charleville, y aprovecha para hacer un descarnado paseo por la poesía francesa, y sobre la madre de Arthur, a la cual fustiga sin reparos al llamarla “sufridora y perversa”, y la impronta de hierro que ejerció sobre el niño, ya que su padre, el capitán fue un fantasma en vida, alejado del hogar, “en el purgatorio de las guarniciones remotas donde no fue sino un nombre en la época en que el hijo contaba seis años”. Vitalie se llamaba, insaciable, católica, la describe de negro y abundante en oraciones y súplicas, la percibe desdeñosa, regia, como una reina observando al niño declamar padrenuestros en latín y boquiabierta con los hermosos versos alejandrinos que escribía para el colegio. Igual que Henry Miller ve en la madre a un poderoso enemigo, que hollará de una manera dramática la existencia de Arthur. Michon afirma que se metió dentro de él con sus dedos negros como un pozo oscuro y se atreve a vaticinar que su abandono de la poesía, por allá en 1872, se debe a ella, “una mujer triste que rascaba, golpeaba y deliraba dentro de un niño”; de Georges Izambard, su profesor de retórica, dice que quiso ser Shakespeare solamente hasta los veintidós años, “mientras los jovencitos veían florecer los castaños, Izambard, veía cómo Rimbaud se convertía en Rimbaud”.

Implacable es Michon, pero a favor de la poesía y de un poeta como Rimbaud nada censura el poder avasallador del lenguaje. Su fierro caliente, su gélido puñal, su claridad dinamitando conciencias. En el lente impiadoso de Michon también está Banville al que Rimbaud le envió unos poemas para su aprobación al Olimpo del Parnaso, y ese hombre, honrado, pensativo, revolviendo el té con ron, “que se había quedado sin rima interior”, leyéndolo recordó a Boye y a Baudelaire cuando tenían veinte años, y auscultó en esa rima oscura el choque de “la ira y

\*Docente de la Maestría de Escrituras Creativas. Ha escrito *Hábitos nocturnos*, *Ruega por nosotros*, *La sonata del peregrino*, *Pequeños crímenes de amor*, *Jardines sin flores*, entre otros libros.

la caridad, el rencor infinito y la misericordia, cada una de ellas en diferente mano, separadas, intactas, irreconciliables, enemigas juradas; pero la rima como si fueran gallos de pelea, las suelta y las azuza, las ensarza, las vuelve a recoger, y puntúa esa fiereza con un desmedido enfrentamiento de drums”. Nace un genio irritando con sus pupilas para siempre el cielo de la poesía.

De la historia con Verlaine, Michon crea una comedia fascinante. Un tren abandona a Rimbaud por tercera vez en París. Espera Verlaine en la estación a aquel “queridísimo corazón cabal”. En un bolsillo de un pantalón demasiado corto por el que le asomaban los calcetines de perlé azul, lleva el poema “El barco ebrio”, repulido, “de cabo a rabo para agradar al Parnaso y ser, en ese Parnaso, el primero”. Verlaine luce un sombrero derby y luego vendrá el botín de ajeno, la relación trágica, la leyenda sombría. Verlaine, afirma Michon, tenía la suficiente edad para extinguirse a sí mismo, pero Rimbaud fue el “pretexto soñado, la piedra en la que tropieza un destino. Y, más que ninguna otra cosa en el mundo, a Verlaine le gustaba tropezar”.

Se agradaron mutuamente, se consideraban juntos “videntes”, pero el gusto rebosó las formas, aceitó la pasión, y la poesía de papel se hizo carne, la alianza tomó otros rumbos, nebulosos, secretos, ardientes, y en cuartos oscuros la revelación unió sus raíces. Michon los imagina tras las contraventanas “marcando los pasos de la antigua danza de los cuerpos desnudos, buscándose mutuamente la flor del ojo moreno; y, habiéndola encontrado, a ese dique se arrimaron y, suspendidos de ese mástil que no era la varilla, sucedió que a veces se estremecieron y se desvanecieron por unos instantes de este mundo... y sus cuerpos se expandieron universalmente sin dejar por ello de concentrarse totalmente en el mástil, con la mirada muerta y la lengua perdida”.

En Londres se agredieron, eran de distinta índole, pájaros heridos en la incierta noche; uno era la fogosidad del día, el horizonte sin límites, el mar ebrio y espumoso, el otro un quejumbro opacado de la noche. Un eterno fugitivo de sí mismo. Una llaga errante. Y en un fragmento demoledor, de inusitada franqueza literaria, al igual que un vidente, Michon expone la realidad del canon de la poesía francesa, de ayer y de hoy, donde Rimbaud se alza incólume e ignorante de su grandeza: “Él propiciaba la poesía moderna mientras que el otro se conformaba con las antiguallas, es decir, recurría a la antiquísima y eficaz mezcla de sentimientos y pies forzados que nos hemos acostumbrado a disculpar en Malherbe, en Villon, en Baudelaire, mas no en Verlaine; porque además éste, indeciso y dividido como la luna, no se entregaba con todo el alma, no estaba del todo en Londres y había dejado una parte de sí mismo en París, desde donde su mujercita le escribía cartas y pulsaba con tino la cantarela de Eva”. Rimbaud era el brío, la ola que se devolvía con más ahínco, porque “apostaba más fuerte”. Deseaba ser la poesía en

persona, con mayor intensidad que los demás, incluyendo al pobre Lelian, así que el camino ya emprendido hacia el abismo abate a Verlaine –vislumbra Michon- quien “sabía que el hada mala de los combates danza en el corazón de la lengua”, ha caído en desgracia antes de realmente haber caído, y vuelve con un revólver para matar a la “lengua en persona” y falla en su intento. Los tiros rebotan y sólo hiere superficialmente a su esposo infernal en una mano.

Escribió la *Temporada en el infierno*, con sus manazas de pianista rural, bajo las grandes estrellas de julio. Está iluminado. Solitario como un campesino en el desierto. Es posible que comparada con el Evangelio –afirma Michon- la Temporada sea una antigualla. “Qué más da: ahora es uno de nuestros Evangelios”. Recita en voz alta la Temporada al cielo gris y se emociona. Sabe que ha hecho algo grande, que ha cantado para ser oído y leído durante mucho tiempo. Él es la imagen de la belleza amarga y se sienta con ella a delirar. Lloro por lo que le corresponde. Está exhausto y quiere devorarse el mundo. ¿Será que ahora es ya Rimbaud el maestro de todos los demás, de Hugo, de Baudelaire, de Verlaine y del bueno de Banville?, se pregunta Michon. La noche continúa, las estrellas siguen titilando en su indiferencia, qué es la literatura, por qué los hombres escriben: “¿Por los demás hombres, las estrellas, o las antiguas cosas inmensas, Dios, la lengua?”, no importa qué o cuál razón, el viento sopla con sutileza esa noche, la luna calla como siempre, los hombres la hemos cantado; en su oscura habitación Rimbaud repasa más tranquilo su Temporada, ha sellado su fin, de una manera que lo hace feliz pero algo ha muerto dentro de él, no la poesía, su trabajo con ella, que es distinto. Ha dejado todo en el lenguaje, quiere descansar, el camino ha sido áspero, desigual, también de idílicos paisajes, de bosques encantados y habitaciones terribles, “se ha vuelto de cara a la pared y duerme con sueño de plomo”.



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo

# XVII SEMANA INTERNACIONAL DE LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

**CARLOS SATIZÁBAL\*** He tenido el placer y el honor de participar en la xvii Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea, acontecimiento que se desarrolló en dos ciudades de México, en Tijuana, del 21 al 25 de octubre, en el Teatro Rubén Vizcaína de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC); y en la Ciudad de México, del 25 al 29 de octubre, en el Teatro La Capilla.



\*Profesor asociado  
Universidad Nacional de  
Colombia.  
Director y coordinador  
académico de la Maestría en  
Escrituras Creativas.

Quiero empezar por celebrar a quienes convocaron e hicieron la curaduría de este acontecimiento de lecturas teatrales, conferencias y debates. Qué bella gente de la familia visionaria del teatro y la poesía teatral llegó a la cita de la xvii Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea, convocada por Boris Schoemann, Mario Cantú y Verónica López García, tres teatristas de toda la vida. Boris es director y actor y por años ha sido el alma

de numerosos proyectos teatrales en México; es el director y fundador de la compañía teatral Los Endebles y del Teatro La Capilla, una verdadera casa de la cultura y del teatro de México y nuestra América. Mario Cantú es dramaturgo, director e investigador teatral; docente investigador de la UABC donde dirige la Maestría en Dramaturgia Escénica y Literaria. Verónica López García es periodista cultural y escritora, y trabaja en la Universidad de Guadalajara.

Ha sido un muy bello y enriquecedor encuentro de gente teatrera y escritora de México y varios países, poetas de la escena y de la vida, y sus colegas y estudiantes y artistas de la UABC y del Teatro La Capilla, con quienes pronto tejaremos intercambios con nuestra maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Y un puente de poesía, de arte acción y creación entre nuestros teatros de México y Colombia.

La mayoría de quienes aquí nos encontramos no nos conocíamos, y compartíamos por primera vez nuestras propuestas artísticas. Pero ya sentimos ser antiguas amistades creativas, hermandad verseadora, perversante y feliz. La familia elegida del teatro, que cada noche y cada tarde de este Encuentro se descubre a sí misma en las conferencias, talleres y lecturas teatrales; en los pasillos y mesas de la conversación y de las comidas compartidas: fraternidad que ya sueña convivir la vida teatral hasta morir como las bestias creativas que el montevideano y parisino poeta de la escena, el querido Sergio Blanco, invoca en su lectura: las malas sangres del cerebro estrecho y la violencia en el combate de la vida y de la poesía en la escena...

En Tijuana fuimos a la playa: a esa frontera que nos llegó del norte imperial a cruzarnos la vida con sus púas y alambradas: las familias del otro lado vienen a mirarse y darse la mano y a conversar con sus familias de este lado, como en una prisión, separadas por un muro de pilotes de acero que se adentra en las olas violentas del Pacífico: esas familias de la hermandad de la raza, ahora divididas, estaban aquí desde antes. El muro imperial vino a separarles. Sueño debajo del muro los túneles. Y sueño sobre el muro el vuelo del venado y del jaguar, del peyote y el sotol. Y sueño que somos Pancho Villa y sus dorados.

Encuentro en Tijuana al escritor y dramaturgo cubano Abelito González, con quien ya cruzamos nuestros caminos en el aire marino de los teatros y las tabernas gaditanas, a la sombra del gran Pepe Bable, quien, justo ahora, se despide de dirigir el FIT de Cádiz...Pepe, señor de esa ciudad milenaria, celta y griega, romana y árabe, africana y americana: puerta de América como a sí misma se llama Cádiz en sus plazas de palmeras y borracheros. "Nunca me has dado nada", se queja Abelito esta noche de las noches de Tijuana al recibirme *La Llama Inclinada*, allí está el poema Cádiz, que es también para él, con cada poema de ese libro.



Bajo la caliginosa luz del mar sin fronteras, nos reconocimos en la pasión teatral con Maribel Carrasco, escritora de teatro para jóvenes y niños y niñas niñas y todes. Su bellísima *Beautiful Julia* nos hermana: conmovedora obra sobre la vida adolescente y la muerte y la elección de lo que deseo o descubro ser desde el primer deseo y las primeras preguntas filosóficas sobre el misterio de la vida íntima, secreta, que se abaten sobre cada cual al nacer en nuestro cuerpo el deseo adolescente: ¿de qué adolecemos en ese rito de pasaje de la adolescencia? ¿De qué adolece la sociedad y la cultura patriarcales que nos despedazan y nos imponen la violencia de sus rituales de dominación del cuerpo? *Beautiful Julia* es una obra-poema que nos revela los goces y los terrores y las miradas que se miran en el cuerpo adolescente: el amor es un perro rabioso, nos dice Maribel, un pitbull del que huimos y en la huida tropezamos y reventamos nuestra cabeza contra el filo de las piedras del abismo del amor hecho imposible por el mito patriarcal. La bella Julia, él-ella -él-lá- lo ha visto todo. Ella, él-lá, estaba ahí, en nuestro espejo, ante nuestros ojos soñadores desde siempre, desde antes de la mirada.

Esperábamos con Maribel nuestro abrazo fraterno desde antes de este encuentro. En el teatro La Capilla gozamos la bellísima lectura de su historia *Todos somos Brian*, una historia de amor adolescente en la escuela secundaria. Y todos, todas, todes, hemos sido, o aún somos Brian. Al recibir los aplausos Maribel parecía la más pequeña de la clase.

Nos hemos hermanado aquí con Sergio Blanco, dramaturgo uruguayo y francés por adopción, y sus *Flores del Mal*, feroz y hermoso poema en prosa, flor del goce de su vasta erudición de niño lector. Sergio nos desnuda con sus lúcidas visiones. Nos revela, nos anuncia, como un hermano o un amante de Rimbaud, que nuestro yo es otro "je est un autre: yo es un otro. Sí: yo es un otro, una otra, un otre: la elección del género con que habitamos nuestro cuerpo no se abate entre dos ni entre tres polos, es múltiple, polimorfa, multiédrica. Sergio nos anuncia, como Rimbaud, que en otro tiempo esta vida era un festín en el que todos los corazones se abrían, por el que todos los vinos corrían: violencia, cólera, lujuria, magnífica la lujuria. Y la belleza de la violencia y la violencia de la belleza: Sergio, poeta filósofo, nos revela en sus *Flores del mal* que la palabra poética es revelación y es enfermedad: que la enfermedad de la palabra nos enferma; la temporada en el infierno nos hace poetas: la violencia de la belleza que sentamos sobre nuestras rodillas y probamos e injuriamos en la poesía, en la literatura, en la pintura, en el teatro, en el arte, en los mitos: es, como diríamos descifrando a Sigmund Freud, la flor del mal: los primeros sentimientos éticos nacen frente al cadáver de la persona amada, del padre, de dios, que acabamos de asesinar. La belleza, nos muestra Sergio en su acción, está en la presencia, en su preciosa presencia, la de Sergio.

Nos miramos en los ojos de la presencia con Gracia Morales. Gracia viene de Granada, ciudad mora, corazón de la pasión del cantío que heredamos del mundo árabe, de sus poemas en forma de gacela y paloma, de la arquitectura sagrada de su Alhambra y su mezquita, del cante que grita en las callejuelas y cármenes de su Albai-cin y en las cuevas de su Sacromonte y en las islas del Guadalquivir a dónde se fueron los moros que no se quisieron ir. Gracia es blanca y rubia como la arena del desierto sonorense y regala a nuestros oídos y ojos lectores la idea reveladora del conflicto estático, del desear no desear, del negarse el personaje a la aventura. En un diálogo pen-sativo con la descripción de Gracia del teatro estático en *Esperando a Godot*, notamos que Chejov, con sus pausas y silencios y su recomendar a su hermano escribir sin tra-ma y sin final, en Chejov hay ya una búsqueda de ese conflicto estático. La negación a que el personaje encarne la aventura y el heroísmo se expresa también en la búsqueda brechtiana de la llama de la presencia y de la distancia al actuar el personaje: esto soy yo, el actor, la actriz, este es mi personaje, y que en esa distancia entre quien y su personaje el fuego de la presencia nos llene de preguntas. El personaje que se niega — como Galileo— a la aventura heroica es un antihéroe. Despojado de heroísmo, de tra-ma dramática y hasta de final, con ese despojo nos interpela, nos interroga: nos lleva a ver en la escena nuestro conflicto íntimo —personal y colectivo— nuestro desamparo, nuestra desolación, nuestra desnudez, nuestras posibilidades de ser otro, de inventar otra vida posible, de cambiar la vida y el mundo. Ese despojo que nos interpela sobre la realidad y la vida es la respuesta poética a la crisis de la representación y de la re-presentatividad que se agudiza en nuestra época: la crisis del teatro dramático en la época de la sociedad del espectáculo provocada por la puesta de la representación al servicio del poder, del consumo y del embrutecimiento colectivo; la representación ya no revela ni descubre nada, solo repite lo conocido, sólo oculta y engaña.

Esta es la época para una nueva dramaturgia que se salga de la representación, que la rompa, que no repita el cuento; que nos saque del cuento. Y cuando rompe con el cuento entonces nos sorprendemos y luego reímos: Caperucita roja le dice al lobo: ya basta usted de actuar y mentir, ya sabemos que ese camino es el más largo, me manda por él para comerse a mi abuelita y luego a mí. Lleva eras engañando para comernos, repitiendo lo mismo. No voy más por ese bosque del engaño, me salgo ya de este cuento perverso en que usted nos devora para que el fornido cazador se arroje con su cuchillo a desollarlo a usted y nos comamos el cuento de que las mujeres —sean niñas o abuelitas— somos tontas y engañables y los hombres deben ser los héroes que nos salven. Al salirse del cuento Caperucita le arranca la máscara al cuento y nos revela el secreto de la dominación patriarcal que ese relato repite y escribe en los cuerpos. Como dice Freud, hay placer en arrancarnos la máscara, allí

está el goce, la risa, el humor y la libertad, el reconocimiento de lo olvidado o perdido, la antigua anagnórisis aristotélica.

Nos reconocimos fraternales en la hondura latinoamericana del querido gran hombre que es Pilo Galindo, poeta de Ciudad Juárez. RePilo, le diríamos en Colombia al ver sus obras. Pilísimo. Una tremenda obra suya fue leída en esta semana de la dramaturgia: *La Bestia*, el viaje de ese tren mexicano que viene desde las fronteras mayas del sur y cruza México lindo y feroz. Lleva en sus hierros traqueteantes los sueños de quienes imaginan una vida de trabajo en el norte gringo, para dar de comer y de vivir a la familia. Una vida de bracero al otro lado de la frontera norte que nos cruzó el alma, así se corra el riesgo de ser el bracero fracasado de Las Jilguerillas. Trabajar en lo que sea, allá, en las tierras robadas al sur por el imperio, las antiguas tierras apaches, rarámuris, tarahumaras, yaquis. Ignoran esos braceros del sur, al entrar a nuestro México febrero 23, que dejó Carranza aquí pasar americanos, diez mil soldados, seiscientos aeroplanos buscando a Pancho Villa queriéndole matar. También los funcionarios han olvidado la rebeldía de Villa: se le han sumado al orden gabacho y mafioso: los polleros, los coyotes: la policía, los funcionarios todos se han vuelto criminales: extorsionan, violan, asesinan, a los hijos de los mayas del sur y de más allá de nuestras tierras de Aby A Yala que se suben a la Bestia con el sueño del bracero, del trabajo para la vida. El odio, el racismo, la inhumanidad del norte imperial cruzó la frontera y se instaló en los odiados: los esclavos se latigan en sus hermanos. Sólo nos salva el amor de Las Patronas, de las madres solidarias, condolidas, compasivas, generosas. El cuidado femenino de la vida que la sociedad patriarcal convirtió en condena para las mujeres: cuidar de la vida y de la estética de la casa y de la familia, criar los hijos, hacer comida a los maridos, limpiar la mierda, embellecer la casa, ellas lo han sacado de la casa para cuidar la vida del sueño de la raza que viaja sobre La Bestia: preparan comida y se las dan a los que sueñan sobre La Bestia. Ellas son la esperanza de una política del amor que renueve nuestra América, nuestras vidas. Las Patronas que dan comida a los migrantes de La Bestia son ejemplo de esa nueva política del amor rebelde, juvenil y solidario que crece en las calles de Haití, de Ecuador, de Colombia, de Chile. Un niño con un gran letrado que dice AGUA GRATIS, *hasta que la dignidad se haga costumbre*, le da agua gratis a quienes marchan: amor callejero contra el odio fascista y el raponazo neoliberal a nuestro buen vivir. El amor de Las Patronas es el amor de las madres de la Plaza de Mayo. De las mujeres de negro de Europa oriental. De las compasivas mujeres que acogen a los migrantes que huyen sobre la vasta fosa común del mar Mediterráneo: huyen de las guerras del saqueo y de la pobreza y del racismo que devastan al África de nuestra sangre; huyen de las guerras por el petróleo y el gas, y huyen del odio racial

que asola el cercano oriente. Es el mismo amor de las madres de la juventud empobrecida y asesinada en mi país en el genocidio de los mal llamados falsos positivos: matar chicos de barriadas pobres a quienes les ofrecen ser braceros, y luego aparecen en los noticieros como guerrilleros dados de baja en combate por el ejército. Sus madres salen a las calles a denunciar que sus hijos no son eso: salen a cuidar de ellos aún más allá de la muerte: llevan su amor constante más allá de la muerte. Esa es la gran esperanza que poetiza Pilo en su bestia de muerte y amor: la solidaridad femenina de Las Patronas que dan de comer a los soñantes de La Bestia, mujeres que con su política del amor están demoliendo el patriarcado capitalista, racista, fascista.

Nos abrazamos con Silvia Gómez, que viene de Sao Paulo, nervosa, pequeña, alucinada, bella. Nos conmueve y desnuda el alma con la historia de la mujer que es muerta y vuelta a matar cada dos horas y violada y vuelta a violar cada diez minutos en las calles de nuestras ciudades. Una madre teatral y una niña violada, en el kilómetro 23, escenario de cemento de su obra tremenda, ambas se resisten a la muerte criminal patriarcal. Onírico kilómetro 23 de una cercana pista aérea, espacio escénico de la irrealidad o del sueño hiperreal de la violencia machista que nos muestra Silvia y enfrentan estas dos mujeres, resistiendo, perseverando en cuidar la vida, en existir, bajo el cielo de los aviones y los pájaros y los conejos del sueño. La más pequeña y frágil, o la más fuerte, nos desnuda esa violencia de la horda de los machos violadores al arrojarnos en los oídos que sangra bajo la desnudez de su falda.

En su conferencia taller, Silvia nos insiste en que el teatro que es teatro, la escritura que es escritura, poesía, nace de nuestras preguntas latentes, ocultas, secretas. Que escribir es preguntar. Y nos pregunta: ¿qué se preguntan al escribir? ¿Cuál es la pregunta más profunda de su ser, su pregunta secreta?

Y me pregunto: cuánto vamos a vivir, cuánto más aguanto esta muerte. Me pregunto si podré hacer la obra. Una obra. Esta obra. Me pregunto si me romperé en la escena, si llegará la obra al corazón dormido de nuestro deseo perdido. Si lograré la pregunta... Con su mirada de mujer, Silvia nos revela que la escena del teatro femenino nos anuncia la profecía callejera, diaria, inevitable, del fin del patriarcado y de su neoliberal ferocidad capitalista, fascista.

Ximena Escalante, maestra y dramaturga mexicana, nos regaló en su conferencia su cuchillo de Aristóteles, el que estaremos afilando siempre en la escritura, en la escena, en la acción teatral. Y vimos su cuchillo cortar el aire de la acción en la lectura tremenda de su obra: una escritura vértigo, que taja con su filo ante nuestros ojos el peligro de la vida en familia: la familia de la simulación, donde muere el amor para repetir lo establecido, lo aceptado, la norma del odio, del poder masculino, del desamor. *La familia es peligrosa*, nos dice Nora, su personaje. Afuera del teatro,

Sergio, emocionado nos habla de la precisión y el ritmo feroz de esta escritura, de este diálogo de cuchillo entre Nora y su amante prestamista. Sergio le dice a Ximena: ¿sabés que significa Nora en noruego? Luz. Nora es luz.

Ximena Escalante, con esta obra sobre la imposibilidad del amor en el matrimonio de la familia patriarcal, me hizo recordar la angustia de Kafka en su carta a Milena (¿o a Felice?) donde le explica que una de las razones para no casarse es su angustia al solo imaginar las sábanas blancas...

Daniel Danis, poeta y dramaturgo quebequense, es el otro bello hermano de esta familia de la poesía y la escena teatral que ha fundado en nuestros corazones creativos y festivos esta generosa XVII semana de la dramaturgia contemporánea. Daniel es un poeta del sueño, un soñador que sabe ver, como lo ve la sabiduría indígena de nuestra América, que en el sueño hay un mundo de verdad poética y mítica que nos revela caminos para la vida, para el buen vivir. El sueño es esa otra escena, como lo llama Freud, donde descubrimos verdades personales y colectivas. Y aunque sean personales e íntimos hay en los sueños verdades y secretos de la vida colectiva, porque en los sueños, como en el teatro y en los mitos, aparecen nuestros arquetipos, nuestros deseos más antiguos, nuestras violencias y espantos constantes. También los caminos de la felicidad y de la bondad y del buen vivir, el sentido de lo sagrado de la vida, de los otros seres de la naturaleza. Uno de los personajes centrales de su bellísima obra leída en el teatro La Capilla, es un científico que siembra plantas que limpian la tierra envenenada por la contaminación. Un hombre bondadoso al que le llega a su jardín experimental un niño, que le cambia la vida: le lleva a la aventura de las formas del amor: el amor del padre y el hijo y la madre que se cuidan, el amor del deseo amoroso, el amor de la amistad, el amor por la naturaleza.

La exploración poética del sueño, de la vida y de la muerte, que él hace, nos dice Daniel, es semejante también a la que hace la física contemporánea -la teoría de cuerdas, por ejemplo- que nos habla de que hay mundos paralelos a éste en que soñamos y vivimos y morimos cada día. Mundos paralelos que también reconoce la sabiduría indígena. El marakame viaja a ese otro mundo con los jugos del peyote y pregunta por el buen vivir. En el Amazonas el abuelo sabedor toma el bejuco del mundo, el yajé, y se convierte en jaguar que va a ese otro mundo y trae las preguntas y los dibujos que nos muestran el camino. Los indígenas wayúu de la Guajira colombiana, al despertar, como quien dice buenos días, se preguntan:

¿“Soñaste”? Y en el desayuno se cuentan los sueños, los leen, los descifran. Luego se van a conversar y tomar el café final en las sillas al pie de la tumba del familiar que reposa sepultado en el patio de la casa. La muerte y el sueño son las dos escenas que le hablan a la vida y le hablan con los lenguajes del mito y de la poesía.

La muerte nos habla en la huella que queda escrita en nuestros huesos y en nuestro sueños y mitos. Esa huella en los huesos la ciencia la descubre en el carbono 14. En las noches de las selvas y los montes se manifiesta en resplandores que ascienden sobre las tumbas: es un lenguaje que nos dejan descifrar, ver, oír, sentir, la poesía y la sabiduría indígena y los sueños. Y, también, en parte, la física cuántica. Daniel ha hecho del sueño el lenguaje de su poesía. Nos dice que recoge hojas del otoño y las guarda entre cartones de acuarela sobre los que pone pesos, ladrillos, piedras y las entierra en el jardín. En la primavera les desentierra y las hojas han dejado unas huellas de colores en los cartones, las huellas del tiempo, que quizá él resalte con ciertos trazos de su pluma. Así trabaja con sus sueños. El sueño es también tiempo dormido, latente, a la espera del poema.

Poetas de la escena como Silvia, Maribel, Sergio, Pilo, Gracia, Itzel, Daniel, Ximena, Verónica, Mario, Boris, nos han mostrado en sus creaciones y en su presencia escénica en esta semana, la crisis de la civilización patriarcal. Nos interpelan con su poesía. Nos invitan a ser poetas y nos preguntan: qué significa habitar un cuerpo masculino o un cuerpo femenino o un cuerpo en la época en que nuestras escrituras poéticas, en que las gentes poetas, estamos -conscientes o no de ello- demoliendo con el patriarcado, cada día, cada noche: lo demolemos con la poesía de nuestro arte acción, con la secreta poética rebelde y alegre, feminista y antineoliberal, que late en nuestras escrituras.

La vital y diversa poesía escénica de esta semana de la dramaturgia contemporánea nos sugiere también la necesidad de otro mito que rija nuestro orden humano y las relaciones humanas con la naturaleza, con el cosmos, con lo sagrado: otro mito no vertical, no patriarcal, no dominador: un mito emancipador, solidario, fraterno, amoroso... Para feminizar con él nuestras vidas, y tejer nuestro habitar poéticamente entre cielo y tierra, para retornar a cantar en las horas de la muerte -que son cada hora, cada instante- para vivir humanamente: como las piedras, como los ríos, como el aire, como el árbol, como la abeja y el sinsonte. Para morir y vivir en el tiempo, cada instante.

La Muerte, El Muerte, está aquí, en este no lugar del sueño que hemos construido en la escena de la poesía teatral, en las palabras y su música, en los silencios, en la acción, en las tablas, en esta mano que escribe, en tus ojos que miran y leen y escuchan... Un abrazo para cada cual... en esta noche del sueño de las palabras que celebran el encuentro de la bella hermandad de la familia escogida del teatro y la poesía; un abrazo de palabras en esta noche que huye hacia la vida y hacia la muerte con su canto amoroso, iracundo; un abrazo con la promesa de siempre querernos y celebrar, como ahora, nuestra hermandad.

Hago nuestro un fragmento de la oración al sueño de don Francisco de Quevedo, música de palabras con la cual el poeta le promete al sueño -a esa nuestra otra escena- desvelarse solo en celebrarle si el sueño compasivo su desvelo le sosiega:

¿Con qué culpa tan grave,  
sueño blando y suave,  
pude en largo destierro merecerte  
que se aparte de mí tu olvido manso?  
Pues no te busco yo por ser descanso,  
si no por muda imagen de la muerte.

Cuidados veladores  
hacen inobedientes mis dos ojos  
a la ley de las horas;  
no han podido vencer a mis dolores  
las noches, ni dar paz a mis enojos...

... quítame, blando sueño, este desvelo,  
o de él alguna parte,  
y te prometo, mientras viere el cielo  
de desvelarme sólo en celebrarte.

Tijuana – Ciudad de México – Bogotá, octubre 21 a 31 de 2019.



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo



# A LA SOMBRA DE LA HECHICERA

JUAN MANUEL ROCA\*



\*Nació en Medellín, en 1946. Es poeta, narrador, ensayista, crítico de arte y periodista colombiano. Ha ganado numerosos premios y reconocimientos y ha publicado una larga lista de libros de poesía, ensayo, narrativa, así como de varias antologías. Es doctor *honoris causa* de las Universidades Nacional de Colombia y Del Valle.

"Linda Maestra", grabado de Francisco de Goya y Lucientes en la serie los "Caprichos". Me entusiasma recordar a la liberadora, a la emancipadora hechicera, a un día del 8 de marzo anti-patriarcal cuando crece al mismo tiempo que los feminicidios el cambio de rumbo en la visión de y ante la mujer. Una liberación que podemos resatrear desde las cabeceras anarco-feministas de la comunera Louise Michel, de Charlotte Wilson, fundadora del más viejo periódico anarquista de 1886, de Emma Goldman, Federica Montseny o la filósofa Simone Weil, figuras insumisas que nos ayudaron a pensar que la mujer no es solamente una musa, o que mejor, puede ser la musa de sí misma, su propia inspiradora.

Y recordarlo a cada lectura de "La Sorciere", el bello y suscitador libro de Jules Michelet sobre la mujer, iniciadora de la ciencia, "hechicera en la historia".

## A LA SOMBRA DE LA HECHICERA

Desde el corazón de los bosques, desde las landas medievales y su vegetación silvestre, la bruja cenicienta ha hecho su largo vuelo hasta el ahora.

Acerca de la comprensión del fenómeno de la brujería, de las hechiceras llamadas también con el marbete de “las iluminadoras de la noche”, quizá ningún estudio del tema haya clarificado tanto su histórica saga (palabra que además de leyenda poética primitiva también significa bruja o adivina), como lo hizo Jules Michelet.

Todas las circunstancias que llevaron a la mujer a convertirse en hechicera (“por un brujo diez mil brujas”, decía el historiador), y a cumplir un papel de justiciera, de bienhechora y curandera, de conspiradora y no pocas veces de guía o sacerdotisa del pueblo, son vistas por Michelet desde la perspectiva social.

Como los dioses vencidos se convirtieron debido a un dominio cultural y religioso en demonios de la religión triunfante, explica el autor de “La hechicera”, esas deidades populares y abatidas se resguardaron en los bosques. Pan, Dionisos, ahora son demonios, han bajado más que nunca de la leyenda a la realidad y se entreveran a la vida secreta, a la clandestinidad de la noche.

Hacia la hechicera van los siervos. Acuden al baile y al festejo y con ello a la risa, algo que según el sordo inquisidor no son más que viejas instancias paganas que pertenecen al mundo del diablo, a los dominios del Oscuro.

Y es allí, en esos pequeños reductos de emancipación y transgrediendo las leyes del gran señor y del sacerdote, de los tribunales de santos oficios y de los grandes señores del feudo, donde inicia su reinado “La Hechicera”.

El solo hecho de convocar a los bailes a los esclavos para que la libertad, la enajenada libertad, bailara vestida de harapos en la noche como en un grabado goyesco, era algo que necesariamente la acercaba a las grandes piras, a las hogueras que cercaban su deseo de futuro, su idea del mundo como un contrasépulcro.

Porque la hechicera, como propulsora de la ciencia, como estudiosa de la botánica y también como consoladora del pueblo y enamorada del sueño, contraria a la sentencia patriarcal de “La Biblia” de cómo mientras el hombre piensa la mujer hila, gesta una revolución que aún hoy se cubre con la pátina de las falsas interpretaciones cuando no con la pátina del olvido.

A estas alturas es bueno evocar, al unísono con la lectura de este libro, un bello poema de Gilbert Lely que el poeta surrealista francés, un estudioso de la obra del Marqués de Sade, escribió bajo el influjo de la bruja:

### LA BRUJA JOVEN

Tu amor me espanta como la edad media.

Llamas a puertas horrorosamente bellas.

Ya se impacientan los inquisidores, los verdugos  
disfrazados de obreros o estudiantes extranjeros  
que te roen, te hurgan, descuartizan.

Tú te abres.

Mañana harás que se levanten patíbulos.

(Traducción de Aldo Pellegrini en “Antología de la poesía surrealista”).

De la misma manera como lo hace Michelet, el Nietzsche de Zaratustra festeja a la hechicera. El festejo de Nietzsche se da revestido de consejo y casi de proclama: “No interrumpáis vuestras danzas, muchachas encantadoras. No es ningún aguafiestas quien se os acerca con malos ojos, ningún enemigo de las muchachas. Soy el abogado de Dios ante el diablo”.

Jules Michelet tenía 64 años cuando escribió e imprimió *La Hechicera*, que algunos traducen mejor como *La Bruja*, en el año de 1862. La edición fue confiscada por agentes de Luis Bonaparte, pero siguiendo el mismo curso misterioso y clandestino de sus amadas hechiceras, haciendo una especie de correo brujo o de vuelo secreto, logró publicarse de nuevo y de manera oculta en Bruselas.

La historia futura en el reconocimiento de Jules Michelet ha sido lenta. Edmund Wilson lo ubica como un renovador de las ideas revolucionarias. Bataille (“La literatura y el mal”), nos entrega ciertas claves sobre el autor de “La Historia de la Revolución francesa”, sobre un hombre que influiría tanto en Rimbaud como en Roland Barthes y cuyo espíritu renacería en no pocas premisas de París en mayo de 1968.

Michelet fue pues un adelantado, un visionario que supo dar cuenta, desde un capítulo distorsionado de la historia, de la emancipación de la mujer.

Contra su persecución y las hogueras, la mujer, hechicera en la historia, levantó la alta e incendiaria barricada de la brujería. El poeta mexicano José Emilio Pacheco dice que la primera rebelión organizada contra el desprecio y el sometimiento (de la mujer), no fue el derecho al sufragio sino la brujería. Y esto, mejor que nadie, lo supo Jules Michelet.

## CAZA DE BRUJAS

La aún larga cacería de brujas (en sus diferentes prácticas y variantes que nunca han dejado de tener un rasgo político), hizo en el miedo su más amplio coto de caza.

Se propagó la noticia de los grandes males que causaba la hechicera, se dio nacimiento a un disparatorio terrible que, de no haber sido tan sanguinario ahora podría dar risa y tomarse por ficción, a un sombrío breviario para juzgar a las brujas convictas: “Malleus Maleficarum” fue el nombre de ese manual de represión, de sojuzgamiento y de ingeniosas torturas.

En esta abominable cacería se dieron la mano protestantes y católicos, aunque estos últimos lo hicieran con mayor saña. Se dieron la mano, bailaron algo peor que una ronda sabática los sacerdotes de esos dos cultos, que en otras materias religiosas y de exégesis divinas, nunca se ponían de acuerdo. Pero tratándose de la bruja el acuerdo y su destinación era el mismo: la hoguera.

La puesta en escena ya estaba preparada: gatos negros ahorcados, cópulas invisibles, escobas y lechuzas y, sobre toda aquella fatídica utilería con sogas, piras, potros y horcas y los ojos frenéticos del inquisidor que avanzaba en la noche con una cruz bamboleante en sus manos.

¿Por qué el ensañamiento, la persecutoria obsesión de quemar a toda sospechosa de traficar con las ideas prohibidas? Sin duda por su revuelta, por una insubmisión que la convierte a ojos de Michelet en la iluminadora de la larga noche feudal.

Su bárbaro y largo genocidio no era suficiente para acallar su voz ni su falta de mansedumbre, así que había que desfigurar la historia, su amor por los dioses familiares como los duendes, los trasgos, las hadas, pequeñas deidades de entrecasa que se alojaron entonces en los cuentos y en las sagas. Y mostrar a las hechiceras como aparecen a nuestros ojos en narraciones truculentas a la par que en los filmes y en las historietas. No pocas podrían entrar en un santoral o acaso figurar en “La leyenda dorada” de Santiago de la Vorágine, con Juana de Arco a la cabeza.

Frank Donovan (“Historia de la brujería”) da el dato escalofriante de 400 mil víctimas quemadas en la hoguera, ni más ni menos que una guerra, que un genocidio perpetrado en la mujer.

Un mapa del horror, un croquis dibujado con un negro tizón y que señalara los lugares en donde más se torturó y se inmoló a las hechiceras, tendría sus puntos más relevantes en Francia, en Alemania y Suiza, en un trípode de la razón, tan cartesiana y civilizada y tan religiosa, puesta al servicio de la barbarie.

Michelet nos señala otro punto en contra de la hechicera: su belleza. Belleza más rebeldía era algo insoportable para la mente del turbado inquisidor, y sumado a su deseo de justicia social, de sopladora del fuego en el oído del siervo, de fabricante de pócimas y de bebedizos capaz de hacer enamorar a la mujer feudal del vapuleado siervo, formaban un caldo de cultivo para su persecutoria implacable.

Ella era enfermera, consejera, aliada del pueblo. Refugiada en las landas y en la llamada “escuela de los Matorrales”, rodeada de los animales repudiados: el sapo, el búho, EL murciélago, la culebra, la hechicera hace de su danza una rebelión al lado de su pueblo.

La prosa con la cual Michelet nos habla de la hechicera tiene un aliento poético y profético que va más allá de la simple historiografía. Puede leerse como novela, también como un gran fresco de la noche medieval, como mitología histórica al decir de Roland Barthes, como un gran poema.

La caza de brujas sigue. El “Malleus Maleficarum” (o Martillo de las brujas), impreso en 1486 por los inquisidores Sprenger y Kramer continúa con vida. A veces se apellida Macarthy, otras adopta los nombres de Savonarolas de barrio que se ponen la máscara de la beatitud y la moral y hasta fungen de procuradores.

Un fragmento del Malleus dice que “la brujería es una alta traición contra la majestad de Dios” y que para hacer confesar al convicto cualquier medio se justifica. Ahora se han cambiado los términos y el nuevo Dios (léase el Estado), condena por traición a quienes piensan de manera diferente, mejor dicho, a quienes piensan.

De ahí que libros como “La Hechicera” de Michelet nos sigan conmoviendo, porque más allá de la descripción de un negro pasadizo de la historia se trata de un buceo por el alma del hombre, por la hermandad antigua entre ciencia y brujería, por las vecindades de poesía y rebelión.

En última instancia, la condena a la hechicera es una condena a la imaginación.

Dice Michelet: “Nótese que bajo el terrible título de hechicería van involucrándose poco a poco todas las pequeñas supersticiones, antigua poesía del hogar y de los campos, el duende, el trago, el hada”.

Curiosa paradoja la del cristianismo, que perseguido en Roma por considerar que utilizaban la magia contra el Estado, persigue a la bruja por el mismo delito.

“La Hechicera” (“La sorcière”), es un libro inquietante que nos habla del aporte científico de la mujer, de sus sueños de emancipación, de su pasión por el saber. Es un trozo del gigantesco mural de la historia que nos muestra la hechicería en un sentido distinto al de la charlatanería, una crónica que, al decir de Robert Mandrou traza el papel de la mujer como una luz en los socavones de la Edad Media.

(En “el Beso de la Gioconda”. Editorial Sílabas. Medellín, 2015).



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo

**E N S**

**AYOS**



# SOBRE LA TRAGEDIA GRIEGA: CUATRO TEMAS Y UN PROBLEMA

**CAROLINA SANÍN\***

Sabiéndose contenido —desde que despertó su inconstante saber— en el tiempo constante y uniforme, es decir, en un mundo que es redondo —en el que nada desaparece, del que nada puede evadirse— y cuyas vueltas incesantes producen la sucesión sempiterna de los días y las noches, de las estaciones, del nacimiento, el crecimiento, la muerte y el nuevo nacimiento, de la pequeñez y la grandeza, de la demolición y el rebrote, y del calor y el frío—, el hombre ha sido consciente siempre, aunque sea inconscientemente, de que el continuo cambio es el sello de la inexistencia del cambio: de la ineluctable absolutidad de la Ley. Ha intuido que la variación es la refracción de las ondas de lo inmutable, que el transcurrir sucesivo de los hechos dibuja la circularidad del conjunto de los hechos, y que la multiplicidad es la máscara de la unidad. El animal humano recibe la evidencia de la mortalidad de todo lo vivo (sepulta a su padre, a quien no vuelve a ver); tiene un indicio de lo que no muere (al día siguiente de los funerales del padre, el sol sigue alumbrando, y después de ver que un personaje muere en el escenario, ve al actor interpretar a otro personaje), y carga el peso de lo sucesivo (su padre muere, pero él sobrevive transformado en padre, a la espera de que su propio hijo lo reemplace). Dentro de la Ley, que lo hace sentir impotente, el humano reconoce su poder: el de conocer y decir la Ley (del tiempo, de la mortalidad, de la sucesión), el de hacer leyes (para vivir en el mundo hasta que se cumple la ley de la muerte) que sean lecturas y desarrollos de la justicia del universo, y el de ejercer violencia contra esas mismas leyes. La labor creativa del hombre deriva en una labor legislativa —y

\*Escritora. Docente de la  
Maestría en Escrituras  
Creativas de la Universidad  
Nacional.

en las correspondientes destrucciones homicidas—. El hombre busca inventar algo nuevo bajo el sol, y sus inventos —que son todas expresiones del deseo de comprender el sol (filosofías), o bien, del deseo de tener y ser el sol (cantos)— remiten a su pregunta sobre cómo vivir y convivir bajo el sol. En otras palabras, su indagación científica y artística concurre con su indagación política y moral. Y todos sus hechos científicos, artísticos, políticos y morales son ensayos y variaciones del intento por descubrir la articulación entre lo uno y lo múltiple, lo igual y lo diverso, lo perdurable y lo perecedero, la paz y la violencia.

En un momento de nuestra vida, en Grecia, se nos ocurrieron, para hacer que nuestro tiempo —la historia— se moviera, y para ver y entender nuestro movimiento en medio del movimiento —o la quietud— del universo, dos ideas —una seguida de la otra— que se reflejaban mutuamente: la democracia y el teatro. Con la primera, nos proponíamos poner en acto, en la vida social, una de las posibles soluciones al problema de la transformación de lo múltiple en lo uno. En la democracia, el gobierno —es decir, el poder de decidir sobre el destino común— recaería sobre lo común, sobre el pueblo: sobre lo vario reunido. Los gobernantes serían los gobernados y cada ciudadano sería gobernado por el otro, a quien a la vez gobernaría. En esa aparente contradicción —que enuncia el problema de la identidad— residía la libertad posible. En esa condición —que se llama ciudadanía— cada hombre podría entender y sentir que era el otro, y que el otro era él.

Con la idea del teatro se ensayaba otra reflexión sobre los problemas de la diferencia y la identidad, y de la unidad y la multiplicidad. Los muchos espectadores —los ciudadanos— veían al protagonista, que, siendo un rey singular, hacía el papel de todos ellos, de cualquiera entre ellos. Los ciudadanos espectadores se identificaban con el protagonista, que era un hombre enfrentado a la posibilidad —o la imposibilidad— de gobernarse a sí mismo. El hombre en el escenario, además, era en sí mismo múltiple: el actor y la máscara, la interpretación y el texto; uno y otro, y el otro del otro, reunidos.

Todo lo que sabemos ahora sobre nuestra condición lo sabíamos cuando escribimos y representamos las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y cuando las presenciábamos por primera vez en el anfiteatro. Somos los inventores y el invento de la tragedia. No es justo decir que la teoría política y la teoría feminista encuentran en Antígona una alegoría: en Antígona está ya todo el feminismo y está toda la teoría política. No es exacto que Freud encontrara en *Edipo Rey* una ilustración de su descubrimiento del complejo que todos los hijos sufrimos: *Edipo Rey* ya explicaba nuestro deseo y nuestra culpa de acostarnos con la madre y matar al padre. Y no solo eso, sino que en *Edipo en Colono* se presenta la conclusión de la terapia.

Incurramos en la reducción al detectar cuatro temas —entre cuatro mil— que la tragedia griega detecta en nosotros, y un problema que nos propone.

## 1. El enigma de la identidad

El que Edipo —confirmando inadvertidamente el oráculo— mate a su padre y tenga hijos con su madre no significa que esté condenado a hacerlo por una sentencia escrita desde otra parte o por un argumento determinado por un autor; significa que cuanto le sucede a una persona es cuanto tiene que sucederle por ser ella quien es: por llevar impreso un carácter; significa que lo que ha de ser es lo que ya estaba, como el árbol en la semilla. El último desenlace trágico no consiste en que el protagonista viva su propia historia —como personaje—, sino en que la recorra —como hombre viviente, espectador del teatro de sí mismo—, que es justamente lo que hace Edipo al final de *Edipo rey*, de Sófocles. Más allá de cometer el parricidio y el incesto, y de cegarse al verse, el rey puede efectivamente hacer algo —cumplir, digamos, un nuevo destino—: el de su liberación a través del reconocimiento de la necesidad de su historia, en la víspera de su muerte. En *Edipo en Colono*, el carácter del protagonista no ha cambiado. Es el mismo terco y colérico Edipo de Tebas, pero ya sabe quién ha sido y quién es, y por ello puede conocer el momento de su propia muerte y determinar el lugar de su sepulcro: vive la gloria de asistir a su muerte, pues ha contemplado su vida.

Los personajes de la tragedia nos muestran que nunca nos enfrentamos a un dilema; que todos los dilemas son falsos. Nunca tiene alguien que tomar una decisión, ni puede hacerlo. No podía Edipo no convertirse en rey, pues había nacido para ello. Lo que puede hacer es investigar quién más es. Al inicio del desenlace de su destino, Edipo resuelve el enigma de la esfinge al acertar con la respuesta —“el hombre”— a la pregunta de cuál es el animal que al comienzo del día camina en cuatro patas, a mediodía, en dos, y al anochecer, en tres. Es esa hazaña lo que, según la trama de los acontecimientos, lo lleva a ser parricida e incestuoso y, también, a salvar a Tebas de la peste. Ya ciego y viejo, en la víspera de la muerte, cuando ha recorrido un camino apoyado en el bastón —en la tercera pata que son sus hijas y hermanas— entiende que al decir “el hombre”, ha dicho “yo”.

## 2. El sacrificio de la inocencia

En la primera parte de la *Orestíada*, de Esquilo, Clitemnestra mata a su esposo Agamemón por celos y por vergüenza, que tal vez son una misma cosa (él ha traído consigo al

palacio, después de tantos años de ausencia, a Casandra, una joven cautiva troyana), y por frustración, y porque Agamenón ha matado a su hija Ifigenia en un sacrificio para propiciar a la divinidad y obtener vientos para zarpar hacia Troya. Luego Orestes, el hijo, matará a Clitemnestra para vengar al padre. El sacrificio que se ha llevado a cabo para que se desate la guerra —esto es, para que suceda la historia de los hombres, el movimiento, el drama público— da origen a las muertes violentas en la familia: a la muerte de lo mismo a manos de sí mismo. Pero ¿qué es un sacrificio, ese término que hoy se ha vaciado de contenido tanto como el de “destino”?

El sacrificio es un acto comunicativo entre el mundo de los mortales y el de lo inmortal; entre las leyes humanas y la Ley. El asesinato ritual de una virgen es la precipitación del final de una vida sin experiencia del mundo. La entrega de la vida de la víctima sujeta puede propiciar la vida que no termina (la de los dioses), pues es un espacio en este mundo que aún no ha sido ocupado por él; un espacio sin tiempo, que conserva y aún reclama el vínculo con la intemporalidad de la que procede.

Al final de *Ifigenia en Aulide*, de Eurípides, sucede que, en el momento del sacrificio, en el altar, la muchacha es reemplazada por una cierva y transportada a un lugar lejano. La víctima sacrificial, al no ser realmente un personaje —al no tener un carácter, ni otro destino distinto de la muerte, que comparte con todos los demás animales— es intercambiable. El destino de la víctima señala que ella siempre podría ser otra, que siempre es otra, y que es una parte que existe en todas.

### 3. La devoción de la hermana

Todos los días, en algún lugar del mundo, dondequiera que haya un académico, se hablará de Antígona como símbolo de la resistencia contra el poder, como símbolo de la desobediencia y de la prelación de los deberes humanitarios respecto a los decretos de la tiranía. Se estudian los principios como motivación del proceder de Antígona —que se entrega a la pena de muerte por sepultar a su hermano Polinices— antes que su sentimiento, en el que se juntan la pasión y la lealtad, y que podemos llamar devoción.

Antígona es, ante todo, una heroína amorosa. Por amor a su hermano se entrega a la condena a muerte en vísperas de su matrimonio con su primo y, enamorada de la imagen de su propia destrucción amante —de su imagen de novia fúnebre— se ahorca con una cuerda hecha de su velo. Como el sacrificio, también la tumba es un lugar de comunicación entre el mundo de los mortales y el mundo de los dioses. Al poner polvo sobre el cadáver de su hermano, Antígona requiere la reanudación de ese vínculo. Al someterse a su destino —el ser encerrada viva en la tumba en la que se

encontrará en sí misma con la otra, su asesina— lo requiere redobladamente: “¡Oh túmulo, oh cámara nupcial, oh excavado habitáculo que me aguardó por siempre!”.

El deseo de justicia de Antígona va más allá del cumplimiento de un deber; su destino, el de ser enterrada viva en una tumba, cumple el deseo apasionado, no de morir, pero sí de vivir en la muerte; en la Ley. Al casarse con la muerte (“si no es el Aqueronte con quien me voy a desposar...”), Antígona une los dos finales posibles de toda historia literaria (de la tragedia y la comedia, respectivamente): la muerte y el matrimonio, e ilustra cómo los dos son uno mismo, la unión.

#### **4. La ansiedad de la democracia**

Sin la institución del teatro (que hoy es cine y televisión, y cualquier espectáculo de uno —el actor— que se encarna en otro —el personaje— ante un tercero —el espectador, que se identifica y se une con ambos—) no existirían nuestra noción actual de lo político ni el lenguaje que usamos para hablar de ello. Alguien podría proponer —seguramente alguien ya lo ha hecho— que la democracia representativa se forma a través del desarrollo conjunto del arte dramático y la democracia participativa. En ese sentido, al coinventarse con la tragedia, la democracia quizás ya conocía su destino, el del abandono de la participación directa y la adopción de un actor —el elegido— para que decidiera en nombre de sus electores. Pero hay, además de este, otros aspectos del destino de la democracia que se ponen en acto en la tragedia: la inclusión y la expansión.

A través del ciclo trágico, mientras se habla del temor al destino por parte del protagonista, se alude a la ansiedad de la democracia ante su propio destino de inclusión. En los desenlaces de las tragedias, una y otra vez resurge la inquietud por el comportamiento insondable de las mujeres. Yocasta parece saber todo el tiempo que ha estado casada con su hijo y el asesino de su esposo. Con su obstinación, Antígona arrambla con la vida de toda la familia real de Tebas. Las furias y el fantasma de Clitemnestra enloquecen a Orestes, hasta que Atenea lo exonera con un discurso que confirma la fundación del patriarcado, y logra aplacar las antiguas diosas asignándoles en Atenas un templo —es decir, confinando la fuerza atávica femenina en una casa—. En la tragedia está representado el temor de la democracia incipiente ateniense ante su propio futuro, que —consistente con la búsqueda de la unidad y la igualdad— será el reconocimiento de la ciudadanía de los desconocidos: los esclavos, los extranjeros y las mujeres.

En el ciclo trágico se hace manifiesto también el destino expansivo, intervencionista de la democracia, que, al operar con la identidad y la unión de lo múltiple,

querrá necesariamente universalizarse. Edipo, el tebano, encuentra su propicia tumba en tierras atenienses, es decir, en la tierra de los ancestros de los demócratas, que conformaban el público y eran los autores de las tragedias. En *Las suplicantes*, de Eurípides, las madres de los caídos en la guerra acuden al gobierno ateniense para que medie entre ellas y el injusto gobierno tebano, y consiga que se haga justicia, si es necesario por la fuerza.

## 5. La salvación de lo salvaje

Con la fundación del tribunal de Atenas, las erinias quedan aplacadas, ubicadas y aparentemente cautivas del patriarcado en la última parte de la *Orestíada*, como ya se dijo. Antígona, la enamorada, se ahorca. Clitemnestra, la humillada, es muerta por su hijo, exonerado por Atenea, que dice: “No me parió una madre y siempre, en todo, salvo en tomar esposo, me he encontrado del lado del varón. Soy, sin reserva, del bando de mi padre”. Casandra, la vidente, es asesinada. Todo queda en orden. En un orden. ¿Pero a qué orden obedece el final de *Medea*, de Eurípides?

La hechicera, la extranjera, la salvaje, la “leona” (como la llama su marido), la envenenadora, la infanticida, la bárbara que, para ayudar al hombre a quien desea, ha matado a su hermano, y que luego, por celos, mata al rey del reino donde vive, y a la hija de éste, que es la nueva esposa de su esposo, y a sus propios hijos, y no permite que el padre —Jasón, el héroe inútil y traicionero por quien ella había cometido tantos crímenes y hecho tantas magias— toque los cadáveres de los niños, esa mujer, la largamente sufriente y largamente agente, escapa del final trágico. Recibe una promesa de asilo y protección por parte del rey de Atenas, a quien a su vez le promete que lo ayudará a tener hijos —pobladores de la ciudad que inventará la democracia—.

Medea es extraída de la tragedia y conducida a su salvación agónica, en su dolor continuo y triunfal, por el carruaje del Sol, su abuelo —el mismo Sol del que Antígona, la hermana devota, fue privada (“Ya no me es lícito, ¡desgraciada de mí!, contemplar este sacro espectáculo del sol”) y el mismo que Ifigenia, la víctima sacrificial, imploraba a su padre que la dejara seguir contemplando (“¡No me hagas morir fuera de hora, que es dulce contemplar la luz del día!”).

¿Qué destino señala el destino de Medea, por fuera de la economía de los oráculos y los sacrificios? ¿Qué matrimonio propone entre las mujeres y la democracia? ¿Qué amistad ígnea reconoce entre lo femenino y la Ley?

# MEMORIA POÉTICA Y CONFLICTO EN COLOMBIA

-A PROPÓSITO DE ANTÍGONAS TRIBUNAL DE MUJERES,  
DE TRAMALUNA TEATRO-

**CARLOS SATIZÁBAL\***

El tema  
Memoria silenciada  
Una creación colectiva  
Riesgos y desafíos  
Un nuevo relato del conflicto  
Mitos patriarcales y dramaturgia contrainsurgente  
Poética de las causas  
Presentación y auto-referencia

## PRESENTACIÓN.

Este ensayo recoge los resultados del proyecto de investigación académico y artístico *Habitar el cuerpo III*, desarrollado con un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia durante el año 2015.

Se presentan la investigación y los desafíos para la creación colectiva entre mujeres artistas y mujeres víctimas del conflicto de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, obra que da cuenta de cuatro casos de crímenes de Estado en el marco del conflicto colombiano. ¿Qué revela usar la representación y la presentación al tiempo: que mujeres artistas representen el mito cual espacio poético a la presentación por mujeres víctimas de su *autoreferencia* teatral sobre los crímenes de estado que han padecido con sus familiares? ¿Cómo asume este trabajo teatral los lenguajes femeninos de la solidaridad, de la rebeldía antipatriarcal y de la ética, la estética y

\*Profesor asociado Universidad  
Nacional de Colombia.  
Director Maestría en Escrituras  
Creativas.

la economía del cuidado? ¿Qué descubre la ilusión de mirar nuestra realidad conflictiva desde el mito milenario de Antígona? ¿Qué revela para la memoria poética del conflicto, para superar el imaginario del odio y la venganza y pasar de la cultura de la guerra a la cultura de la paz? ¿Cómo enfrenta las representaciones del conflicto que inculca a diario en el imaginario colectivo la dramatización militarista y mediática de la guerra? ¿Es posible ir más allá de la ideología y la dramatización del horror, del mal y del enemigo y crear una obra que nos permita transformar el miedo y el dolor en poesía y en fuerza, preguntarnos por las causas del conflicto y reafirmar la vida y las potencias de actuar y de pensar por nosotros mismos?

## EL TEMA

Es esta una reflexión sobre la memoria poética del conflicto. El trabajo se hace alrededor de un ejemplo de hacer memoria poética entre artistas de dedicación sistemática a la creación y mujeres víctimas del conflicto colombiano, las cuales, en el camino de su reconstrucción personal y de volver a habitar su cuerpo propio han devenido en defensoras de derechos humanos y en narradoras de sus propios hechos y en poetas de la presencia escénica y el canto del sí mismo vulnerado, de la autoreferencia y la resistencia.

El punto de partida es el proceso de creación de la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres*, obra de arte acción que se propone la elaboración poética de cuatro casos de crímenes de estado en Colombia, crímenes sucedidos en el contexto del largo conflicto armado, social y cultural que vive la sociedad colombiana, un conflicto que -por el número de sus víctimas- constituye hoy la más grande tragedia humana del hemisferio occidental: más de sesenta mil desaparecidos, más de cinco mil fosas comunes, más de seis millones de desterrados internos, más de seis millones de emigrados al exterior, más de diez mil presos políticos.

Los cuatro crímenes que presenta *Antígonas Tribunal de Mujeres* son: el primero, los llamados falsos positivos: jóvenes de barriadas pobres son asesinados por el ejército y presentados mediáticamente por los mandos militares como guerrilleros dados de baja en combate, para así llenar las cifras de la gerencia de la guerra y conseguir ascensos y reconocimientos: pero las madres de los asesinados demandan verdad y justicia y la restitución del buen nombre de sus hijos. El segundo, el exterminio del grupo político Unión Patriótica: más de seis mil de sus líderes asesinados y más de quinientos desaparecidos: las mujeres sobrevivientes se han convertido en líderes de la resistencia y de la memoria y han demandado al estado colombiano ante las cortes internacionales por genocidio político y procura de justicia, por la restitución de la verdad y por garantías de no repetición. El tercero, la persecución de



la seguridad del estado a abogadas defensoras de derechos humanos y a políticos de oposición conocida como las chuzadas del DAS (oficina de seguridad estatal adscrita a la presidencia de la república). El cuarto, los montajes judiciales a líderes estudiantiles universitarios falsamente acusados de ser insurgentes.

Trataremos de ver cómo en el proceso de invención de *Antígonas Tribunal de Mujeres* el mito milenario de Antígona acoge los relatos de estos cuatro crímenes de Estado y les da una dimensión mítica y poética que permite, con la distancia que obran el mito y la poesía, hacernos preguntas sobre el origen y los procedimientos y propósitos del terror estatal. El terror estatal hace aquí las veces del antagonista, pero un antagonista ausente, no encarnado en personaje alguno. En el mito teatral originario, en la *Antígona* de Sófocles, este antagonista es representado por el poderoso Creonte, que desde la noche anterior acumula en él todos los poderes: es rey, es legislador, es juez, y es el *strategós* -como lo llama Antígona- es decir, el jefe militar, el estratega, el general de los ejércitos. En síntesis, Creonte configura lo que los griegos antiguos llaman un *tirano*.

Al presentar la amorosa resistencia de las mujeres, de las Antígonas colombianas, *Antígonas Tribunal de Mujeres* quiere interrogar por el sistema político que subyace a los crímenes del Estado, esa especie de moderna tiranía democrática, militarista y mediática.

Esta reflexión quiere también explorar las relaciones entre *autoreferencia*, *representación* y *presencia* en la elaboración poética y en la dramaturgia teatral de lo trágico vivido. En la investigación, en la composición poética y en la presentación en vivo de la obra están juntas mujeres artistas y mujeres que sufrieron directamente la acción criminal del Estado. Las actrices *representan*. Las mujeres *presentan*. ¿Cómo poner en escena, juntas, estas dos dimensiones de lo teatral?

La reflexión, finalmente, se pregunta por la necesidad -para la consecución de la paz y la reconstrucción del tejido humano y societal en Colombia- de un ambicioso proyecto de elaboración poética de la memoria vivida del conflicto -en todos los lenguajes- y con la participación creadora y presente de las víctimas directas mismas, que nos permita reavivar la memoria y superar el vasto y dilatado operativo mediático de guerra psicológica contrainsurgente que subyuga hoy el imaginario ciudadano.

En ese gran proyecto de arte y cultura para la paz, la lucha contra el olvido y la reparación poética y cultural precisa de la movilización de los afectos, de los imaginarios y de los cuerpos de toda la sociedad. Hoy la amplia ciudadanía, engañada por la cultura mediática de la espectacularización de la guerra y la muerte violenta y sus dramaturgias que promueven a diario en las noticias, los seriadados y los melodramas televisivos la venganza, la guerra y el odio, sucumbe en el escepticismo o malvive

delirante o adormecida e indiferente o exaltada hasta el deseo de muerte. También en el horizonte de la creación artística hay una creciente producción que se centra en los dramas del conflicto colombiano. Parte de esa producción configura sus dramaturgias y sus personajes desde las metáforas de la dramaturgia del conflicto diseñadas por los operadores mediáticos de la cultura de la guerra y el imaginario contrainsurgente. Aunque pareciera que sus autores lo hacen de modo casi inconsciente, sin preguntarse por el origen de ciertas “verdades” del conflicto que esos operadores de la cultura de la guerra han logrado imponer en el imaginario colectivo a través de la manipulación mediática, la propaganda y el vasto operativo de guerra psicológica al que desde hace años está sometido el país.

## MEMORIAS SILENCIADAS

La sociedad colombiana tiene una deuda histórica con la memoria de los sucesos atroces de la guerra que vivimos: esos hechos son sometidos a la guerra de la información y a la mediatización. En esa lectura es silenciada la voz de las víctimas, y las víctimas, con frecuencia, son presentadas como victimarias. Así la verdad de lo sucedido es otra víctima de la guerra. Y las víctimas, convertidas en culpables, son revictimizadas. Incluso esto sucede en el lenguaje coloquial: ante un hecho violento del que alguien es víctima es frecuente escuchar expresiones como: *por algo sería*. Las voces de las víctimas no son dignas de confianza porque son las voces de gentes que por algo les pasó lo que les ha pasado. Que la víctima sea culpable es algo que ha sido estimulado por la guerra de la información, por el operativo de guerra psicológica y manipulación mediática. Ese operativo ha logrado construir un imaginario ciudadano proclive a la guerra, al deseo de venganza y al odio. Un imaginario paranoide que cree que es necesario defendernos de un enemigo criminal, terrorista, rebelde, apátrida. Ese enemigo -dicen los operadores de esta propaganda- con frecuencia se disfraza de oveja. Pero es un lobo. Ese lobo puede ser nuestro vecino. O la oveja que dice defender los derechos humanos y a las víctimas del terrorismo de estado. “Pero ¿cuál terrorismo de Estado? Aquí el terrorismo de estado no existe, este es un país democrático. Aquí lo que existe es la amenaza de los enemigos del país, la amenaza de los narcoterroristas, actores armados al margen de la ley”. Dicen. “En realidad esas ovejas son guerrilleros vestidos de abogados que hacen falsas denuncias. Los tales falsos positivos son falsas denuncias. Esos muchachos no se fueron precisamente a coger café sino con propósitos delincuenciales”. Enfatizó con gran vehemencia el presidente Uribe ante los medios. Las víctimas son así revictimizadas y sometidas a la calumnia, son víctimas de la mentira y de la falsificación

de los hechos. El sistema del enemigo interno necesita mostrar enemigos para que la paranoia y el deseo de venganza este siempre vivo. Con frecuencia la versión mediática reproduce la versión de los reales victimarios: el noticiero nos muestra a estudiantes y también a profesores que fueron capturados por la policía por ser: “auxiliadores de la guerrilla”, “por guerrilleros”. Y también nos muestra a los muertos: “narcoterroristas dados de baja en combate”, etc.

Pero la verdad siempre se abre camino. El camino de la verdad lo abren las voces de las mujeres, de las madres, hermanas y familiares de los asesinados y denigrados. Así ha sucedido con los cuatro relatos que nos presenta *Antígonas Tribunal de Mujeres*: sus familiares fueron asesinados y falsamente acusados. Pero ellas, las madres y las familiares de las víctimas, han demostrado que sus hijos no eran ni rebeldes alzados en armas ni delincuentes, que son víctimas del Estado. Ellas traen las pruebas al Tribunal. A sus familiares los han usado para mostrar falsos resultados y para la alimentar la persistente propaganda que asocia la rebeldía al crimen y al terror, que criminaliza la protesta y la rebelión.

La amorosa tenacidad de estas mujeres nos ha mostrado que la construcción del relato poético de la verdad desde las voces de las mismas víctimas es asunto urgente, inmediato, necesario. Y no solo porque el melodrama televisivo narcoparamilitar nos presenta cada día en la intimidad de las casas de cada familia la versión de los victimarios y genocidas, una mirada que criminaliza a las víctimas, convierte en crimen la rebeldía y la protesta, y anima el deseo de muerte y de venganza, alimentando el odio y el delirio de la guerra en la ciudadanía engañada. También porque en la elaboración estética del horror vivido es posible volver a habitar nuestro cuerpo, nuestra voz, nuestra mirada. Porque en la elaboración poética del relato de lo trágico vivido el dolor se convierte en fuerza, en resistencia y en poesía. Es lo que nos ha revelado el trabajo artístico y poético-político conjunto entre artistas y víctimas.

El trabajo de investigación y arte acción de *Antígonas Tribunal de Mujeres* ha sido realizado por el grupo Tramaluna Teatro, uno de los grupos de la Corporación Colombiana de Teatro. Durante varios años con el colectivo de artistas de la Corporación Colombiana de Teatro que integramos el grupo Tramaluna hemos trabajado en la construcción conjunta entre artistas y víctimas de relatos poéticos y políticos de lo vivido por la población civil en medio de la degradación de la guerra colombiana. En este trabajo este grupo creativo ha visto cómo el dolor elaborado poéticamente se convierte en fuerza para reclamar por los derechos vulnerados, para recuperar la dignidad de sus familiares falsamente acusados. Es una fuerza para seguir viviendo, para recuperar la potencia de pensar y de actuar, para *perseverar en existir*, como diría el filósofo Spinoza. En este largo trabajo de investigación se ve que la búsqueda de

la elaboración creadora del duelo, de la verdad y de la justicia, también en Colombia está fundamentalmente liderada por las mujeres. Pasa de modo semejante en otros países: en Argentina con las Madres de la Plaza de Mayo; o en Guatemala con las líderes indígenas; o en Europa con las mujeres de negro o con Femen.

*Antígonas Tribunal de Mujeres* es un homenaje a los colectivos de mujeres. Pero también un resultado de su tenacidad y de su amor. Porque es una acción creada entre mujeres artistas y mujeres víctimas y familiares de víctimas, por las Antígonas colombianas, símbolo y presencia de las mujeres que por doquier en Colombia lideran la reconstrucción de la vida y de los afectos; mujeres que resisten a la barbarie y buscan verdad y justicia, y un nuevo lazo societal no patriarcal, que se construya desde la solidaridad y la ética femenina y su economía del cuidado.

El que estén juntas en escena las mujeres que han padecido crímenes atroces junto con las mujeres artistas, y que todas ellas se sitúen en el lugar del cuidado, del afecto y de la solidaridad femeninas, del mito milenario de Antígona -la desobediente- y de los rituales sagrados y funerarios, al tiempo que en los ritos forenses de un tribunal de justicia, le da a esta obra una distancia ética y una hondura poética muy especiales, muy poderosas.

Las víctimas de esta larga y cruenta guerra colombiana son hombres, mujeres, niños, niñas, abuelas y abuelos que precisan no sólo de reparaciones materiales y les sean restituidos sus bienes y propiedades, sus casas y sus fincas, sus animales y ganados que les fueron robados por los asesinos y comprados por los grandes propietarios de la tierra y del país, beneficiarios últimos de esta guerra. También precisan de restauraciones sociales y simbólicas a través de relatos públicos en los que ellas y ellos mismos participen como creativos, relatos que elaboren síntesis estéticas de los hechos violentos y de las violaciones masivas de sus derechos, crímenes que padecieron junto con sus familiares y seres cercanos. Precisan de presentar su memoria poética, su canto propio. El trabajo creativo conjunto entre artistas y víctimas es igualmente un esfuerzo por procurar la no repetición de los hechos victimizantes y por la preservación de la memoria histórica a través del arte, promoviendo la dignificación de las víctimas al transmutar el dolor en poesía y memoria compartida, en fuerza para perseverar en la existencia. Que es lo propio del arte: como escribió Homero en *La Odisea*: “Pareciera que dioses y diosas labrasen desdichas para que las generaciones humanas tengan qué cantar”.

## UNA CREACIÓN COLECTIVA

Para la invención de *Antígonas Tribunal de Mujeres* el grupo creativo desarrolló un proceso de creación-investigación en dos caminos simultáneos: investigar sobre el mito de Antígona y elaborar poéticamente los hechos terribles vividos por las víctimas que participan en el proceso creativo. El primer asunto –el mito de Antígona– se explora sobre los textos canónicos y la selva de comentarios y versiones de estos textos. *Antígona* y *Edipo* son los mitos griegos más recreados por la tradición poética occidental. Parte del grupo creativo, las actrices y el director y varias de las mujeres víctimas, en particular las abogadas defensoras de los derechos humanos, teníamos un acumulado: a partir de un texto literario compuesto por el director habíamos montado años atrás la obra *Antígona y Actriz*, y habíamos hecho seminarios sobre las relaciones entre el personaje y el mito de Antígona y la justicia. El director había escrito para esos seminarios varios ensayos de análisis de la actualidad del mito.

En el proceso de creación de *Antígonas Tribunal de Mujeres* el grupo volvió sobre estos trabajos e investigó y se preguntó sobre la presencia viva de este mito de amor y rebeldía femeninas en las propias vidas e historias de las mujeres que participan en la aventura creativa: buscamos equivalencias entre lo vivido por las mujeres y los personajes e incidentes de Antígona. En el proceso, los incidentes y el personaje del mito se impregnan de lo vivido y relatado por nuestras compañeras. Como director y dramaturgo sentí -con el grupo- la necesidad de escribir escenas inspiradas en la obra de Sófocles y en sus personajes y situaciones, pero hacerlo desde los hechos de la tragedia propia: tanto la tragedia personal de cada una de las mujeres como de la tragedia colectiva que conforma el sangriento fresco del horror en la reciente historia colombiana. Y le propuse esas escenas a las actrices para improvisar y buscar las imágenes y acciones escénicas que construyesen equivalencias entre las historias de nuestras compañeras y los incidentes del mito. Para el segundo asunto -las memorias personales de lo vivido por las mujeres del grupo- les propuse a las compañeras hacer improvisaciones en las cuales con objetos de sus familiares asesinados o desaparecidos le contarán al grupo qué pasó y quiénes son sus familiares, qué les gustaba, cómo vivían la vida. Cada mujer trabajó con objetos personales de su familiar: una camisa, un juguete, una biblia, una foto, las ropas que usó él el último día que ella le vio con vida. Así, en la acción escénica, ella, con los objetos de su hijo o su familiar, le cuenta a un tribunal imaginario los hechos vividos. Ese tribunal es el público.

Trabajamos con los procesos de la creación colectiva teatral. Lo que significa que en el proceso de la invención de la obra, cada mujer presente sus propuestas al resto del grupo creativo. El grupo actúa así como delegado de la audiencia, como público. Luego cada propuesta o improvisación se analiza. En este caso analizar la improvisación consiste en que quien hace de público cuente cuántas partes tuvo el relato, cómo usó el espacio la compañera en su improvisación, qué asocia a lo que acaba de ver, qué entendió. Luego la compañera que hizo la propuesta nos dice al colectivo cómo lo planeó, cómo se sintió, por qué eligió ese objeto, etc. Es un delicado diálogo que lleva a cada una a hacer una nueva versión de su propuesta. Le pedí a cada compañera organizar la nueva versión de su acción y de su relato en secciones, en partes, y cada parte del relato asociarla a una acción con uno de los objetos y con su instalación sobre la escena. En el trabajo de las sucesivas versiones de su intervención, cada una va descubriendo lo que necesita contar y cuántas cuáles serán finalmente las partes y las acciones de su intervención: cómo acompañar su relato con la instalación escénica de los objetos de su familiar; cómo usar el espacio, su mirada, su cuerpo, los énfasis de la voz. Cada una así fue encontrando e inventando su poética personal. De los dilatados y detallados relatos iniciales hechos en el trabajo de mesa al colectivo por cada compañera -relatos tremendos que nacen de la honda necesidad de contar todo lo vivido en la opresión del silencio y la soledad- ellas pasaron a acciones concisas, precisas, breves y cargadas de poesía y de la emoción poderosa que brota de la presencia, de la acción con los objetos y de la voz en primera persona. La presencia de cada una de ellas y la fuerza emotiva de su acción escénica con los objetos de su familiar, se acrecientan con la síntesis poética que han elaborado. Ha esto contribuyó de un modo muy bello, generoso y potente el taller de creación coreográfica que hicieron con el maestro de la danza Wilson Pico. Él vio varias de las improvisaciones iniciales hechas por las mujeres con los objetos de sus familiares y me pidió los textos que había escrito para las actrices. Y a partir de allí trabajó con ellas como colectivo, sin diferenciar entre mujeres y artistas. Compusieron un grupo de acciones corales que hemos utilizado luego como articulaciones entre una escena o una sección y otra del montaje final.

En este trabajo solidario colectivo, en muchos momentos ellas se quebraban, y todas y todos nos quebramos. Pero, finalmente, cada mujer ha creado una condensación poética y emotiva personal de sus hechos y los de sus familiares; cada mujer ha descubierto su presencia como una fuerza tremenda que nace de su verdad y de los objetos reales de sus familiares instalados en escena por ella, una fuerza que florece igualmente de su cuerpo y de sus ojos y de la presencia solidaria de sus compañeras.

El resultado: *Antígonas Tribunal de Mujeres*, una acción escénica creada colectivamente, que nos conmueve y nos interroga, que nos emociona y nos indigna.

En *Antígonas Tribunal de Mujeres* cada mujer llega al tribunal imaginario de la escena y cuenta con los objetos de su familiar quién era él o ella. Y cómo y por quién fue desaparecido y asesinado. En las ropas y los objetos personales sigue habitando la presencia viva del ausente. Y con las ropas y los objetos de sus familiares, y con cantos, hierbas y flores, ellas buscan la restitución poética y simbólica de sus irreparables vidas perdidas. Y de sus nombres. Restituirles en el lenguaje, en la imaginación colectiva y en la vida pública, es esencial para que haya justicia y verdad. Una verdad y una justicia compartidas. Como han sido públicos los crímenes y la transformación de las víctimas en culpables. La acción poética teatral es un primer gesto de restitución. Es necesario el relato poético público de lo vivido por las víctimas del conflicto para iluminar el sueño de la paz justa y de la verdad de los hechos, la verdad ahora silenciada y sustituida por las falsificaciones mediáticas.

El mito de Antígona es un molde dúctil y generoso que abre siempre su tejido milenario para poetizar los estragos de la guerra y la resistencia de las mujeres: la lucha tenaz de los colectivos de madres, de mujeres y de defensoras de los derechos por restaurar la dignidad y la verdad y encontrar la justicia. Una lucha amorosa en la cual las mujeres van transformando el dolor en rebeldía y en acciones poéticas civilizatorias. En esa transformación son esenciales el relato, la canción, la instalación, el teatro, la danza: la fuerza misteriosa de la poesía que habla a las fibras más hondas de la vida, del alma y de la memoria personal y colectiva. En el proceso se impone la necesidad de emplear diversos lenguajes para elaborar la poética de la acción en vivo, la poética polifónica de la presencia: la actuación, la danza, las canciones, el video, las fotografías; datos, imágenes, proyecciones, textos, músicas. Y el cuerpo. El cuerpo es el gran soporte de la acción viva, el cuerpo que canta, que actúa, que habla, que enmudece, que está presente. El cuerpo que danza: los coros danzados articulan las escenas de la obra que nacen de cada una de las dos líneas dramáticas de *Antígonas Tribunal de Mujeres*: las escenas del milenario mito teatral de Antígona y los relatos e instalaciones de cada una de las mujeres de nuestro grupo creativo.

Los relatos de las mujeres llevan a la pregunta final de si hay en todos esos crímenes un hilo común; si el país y la sociedad son víctimas de un proyecto sistemático: del horror como dominación. Es la pregunta por las causas. Porque es falsa la idea de que padecemos la enfermedad de la llamada cultura de la violencia, de que somos un país violento. En esa idea desaparecen las causas y los beneficiarios y promotores del sistema de la violencia. Somos, sí, un país violentado. ¿Por quién? ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Desde cuándo? En el cuadro final, Antígona, enterrada viva, dice ver

los hilos, la urdimbre que une a un mismo delirio de oro y de sangre cada uno de los casos presentados ante el Tribunal. Un Tribunal que es el público mismo: cada espectadora, cada espectador. Antígona pregunta al Tribunal: “¿Dónde están todos esos delirantes tejedores de tanta muerte? Que vengan a aquí a presentarse ante nosotras. Que vengan aquí a presentarse ante ustedes. ¡Ustedes les conocen! Usted les conoce. ¿Les conocen? Santa María ruega por nuestros muertos, Pachamamita, señor Jesús”.

## RIESGOS Y DESAFÍOS

Varios riesgos y desafíos artísticos asumió el grupo en el proceso creativo de esta obra y su puesta en escena final, riesgos y desafíos que implican a los diversos asuntos de la investigación-creación, de la actuación, de la puesta en escena y de las posibilidades de la dramaturgia. El principal de esos riesgos era poner sobre la misma escena y en la misma obra dos tipos de lenguajes: el de la representación del mito de Antígona encarnado en el cuerpo de las actrices bailarinas, y el lenguaje autoreferencial de los cuatro casos de crímenes de Estado presentados por las mujeres con objetos de sus familiares víctimas: poner juntamente la ficción poética del mito y la vida poetizada de unas víctimas y su realidad silenciada y desconocida por un público que vive engeguado por las representaciones mediáticas del conflicto. ¿Cómo el mito puede contener la ficción y, al mismo tiempo, dejarnos recrear poéticamente hechos tremendos, dolores que no surgen de la acción escénica si no de la realidad misma, de la vida de quiénes los exponen ante el público? ¿Sería ello posible e interesante para el público?

La conmovedora relación que esta acción teatral ha tenido con muy diversos públicos en Colombia y fuera de Colombia nos ha revelado que poetizar los hechos del conflicto necesita de riesgos como el que hemos corrido; que es necesario acosar los recursos conocidos del relato poético teatral. Hemos visto desde los diversos públicos el resultado: es una acción potente, conmovedora. El público sale siempre estremecido, lleno de preguntas, indignado. Pareciera que *Antígonas Tribunal de Mujeres* toca uno de los núcleos simbólicos y afectivos de una memoria viva, pero oculta, del alma colectiva e inconsciente de la ciudadanía colombiana. Pero también de la época. Porque los públicos de otros países, ajenos a la historia viva del conflicto y del terror estatal en Colombia, también se conmueve hasta la rabia y las lágrimas. Quizá porque la obra levanta igualmente el velo de la secreta negación o el confuso reconocimiento a la ética y a la economía femenina del cuidado; ética y economía que son la fuerza afectiva que impide que las violencias de la sociedad patriarcal hagan sucumbir la vida: entre una y otra escena del mito de Antígona y de cada mujer que presenta su caso, el coro, integrado por todas, las mujeres actrices y las mujeres



familiares de las víctimas, el coro entra como si fueran una sola: un coro solidario, generoso, rebelde, amoroso. Quizá también la conmoción que produce *Antígonas Tribunal de Mujeres* confirma que para reconstruir sobre el dolor y la tragedia y comprender las dimensiones de lo que vivimos, necesitamos situar la vasta y cruenta tragedia de este país -la más grande tragedia humanitaria del hemisferio occidental- en los órdenes del mito y de la resistencia femenina, de la verdad y de la reparación poética, de la justicia y de la poesía. Porque solo poéticamente habitamos entre cielo y tierra. Porque todo lo humano se hace humano porque está construido de rituales, de femineidad, de estética y de acciones vitales y colectivas. La obra sitúa al Tribunal en el lugar del público. Es al Tribunal, al público, a quién las mujeres interpelan, a quien le reclaman actuar para cambiar nuestra compleja e infame realidad.

Por ello decimos también que en sociedades como la colombiana -o la mexicana- que padecen de modo tan cruento la alianza del horror criminal y del terror estatal, son necesarios esfuerzos artísticos y creativos que exploren posibilidades nuevas de elaborar el duelo y de construir un relato compartido. El ejemplo de este trabajo creativo llama a la invención de formas inéditas de poetizar para compartir las memorias de las víctimas. Llama a un esfuerzo tenaz por crear una nueva memoria poética compartida. Como tantos otros esfuerzos semejantes que hay en Colombia -y en México-, silenciados o invisibilizados por la cultura funcional a la guerra; invisibilizados porque aún en el espacio simbólico público y de los lenguajes compartidos no tiene un amplio lugar el gran proyecto de arte y cultura para la paz que necesitan nuestras sociedades. Ese espacio está ocupado por la mediatización de las violencias. Aunque trabajos como *Antígonas Tribunal de Mujeres*, por su fuerza, por su verdad y su plasticidad y su elaboración estética, logran a veces romper el cerco de la guerra psicológica y mediática de la propaganda contrainsurgente que victimiza a las víctimas y le cierra los espacios colectivos a sus relatos.

*Antígonas Tribunal de Mujeres* ha generado largos reportajes periodísticos y comentarios de artistas. El escritor Nelson Fredy Padilla publicó un extenso reportaje en la edición impresa del periódico *El Espectador*, de Bogotá, el domingo 6 de abril, y un video y una versión de este reportaje en la versión digital de ese periódico: *La catarsis de las madres de Soacha*<sup>1</sup>. Igualmente la periodista Melissa Franco hizo un reportaje en el periódico *Vanguardia*, de Barcelona<sup>2</sup>. La fotógrafa Viviana Peretti ha hecho un cuidado y hermoso reportaje fotográfico siguiendo al grupo

1 <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/madres-de-soacha-ahora-son-antigonas-articulo-485110>  
<http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/catarsis-de-madres-de-soacha-articulo-485667>

2 <http://www.lavanguardia.com/internacional/20140627/54411330367/la-revolucion-de-las-madres-de-soacha.html>

en varios escenarios donde hemos presentado la obra. Parte de este reportaje lo publicó el periódico El Mundo, en Madrid<sup>3</sup>. Y la crítica y pensadora cubana de las artes escénicas, Vivian Martínez, directora de Conjunto, la más importante y antigua revista de teatro en América Latina, publicó en La Ventana, portal digital de la Casa de las Américas, en La Habana, una emotiva reseña de esta obra<sup>4</sup>.

El experimento de *Antígonas Tribunal de Mujeres* plantea nuevas posibilidades para la creación teatral y dramaturgica. Nos recuerda las antiguas tradiciones del arte de la representación y de la acción teatral que lo enraízan con el juego y con la fiesta y el convivio humano. En sus escritos sobre teatro, Brecht relata que para sus actores y actrices fue de gran importancia formativa el trabajar conjuntamente en la escena con no artistas, con obreras y obreros, con niñas y niños. El narcisismo radical de los sangrantes corazones del arte escénico se despoja de sí para entregarse a la obra y al otro y a la otra que hacen parte de la acción escénica, aunque no sean (aún) artistas de la representación, pero gozan de la flor y la riqueza de la verdad de sus presencias y de la fuerza de su dolor convertido en poesía y resistencia. El proyecto y los resultados vivos de *Antígonas Tribunal de Mujeres* nos plantean también otro tipo de relación entre la representación y la presencia. El escritor y dramaturgo Sandro Romero, publicó en redes sociales este comentario: “Después de ver *Antígonas Tribunal de Mujeres* se ponen en tela de juicio muchos de los parámetros por los cuales vamos al teatro y, por supuesto, de por qué se hace teatro. Cuando se sabe que quien está sobre el escenario no está “haciendo de cuenta” sino que está contando un dolor que viene de mucho más adentro que el de los límites de la escena, surgen muchas preguntas y la manera de reflexionar sobre el oficio de la representación se sacude. Por otro lado, el hecho de que el espectáculo esté “protegido” por los griegos le da una nueva dimensión, no solo al espanto de nuestra realidad, sino a los griegos mismos.”

## UN NUEVO RELATO DEL CONFLICTO

Un gran proyecto de presentación artística y poética de las voces de quienes han vivido la guerra es necesario para resarcir el dolor colectivo inconsciente y para hacer posible la invención colectiva de la paz, un arte de minuciosa y larga elaboración, que exigirá la tenacidad compasiva y la generosidad lúcida y decidida de varias generaciones, porque varias generaciones hemos padecido la persistente perturbación cultural y humana de la guerra y sus violencias y su propaganda de guerra, su guerra

3 <http://www.elmundo.es/internacional/2015/06/27/558456a6e2704e04388b4599.html>  
<http://vivanaperetti.com/blog/?p=3042>

4 <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=8417>

psicológica. Hay en esto importantes coincidencias con lo que plantean quienes historian el conflicto en Colombia. Álvaro Camacho, de la Comisión de la memoria histórica, escribió al presentar el libro de la Asociación de Víctimas de la masacre de Trujillo: “Una nueva narrativa de los hechos es necesaria no sólo para las víctimas y sus comunidades, sino para la sociedad colombiana en general (...) que el público lector pudiera recordar lo que no ha visto porque le ha sido transmitido en el relato...”

Es lo que produce el trabajo del arte: hacer que el público recuerde lo que le era invisible. Que la obra le produzca una imagen mental que le permita vivir o revivir lo que desconocía, comprender lo que no comprendía.

Es necesario en Colombia -como en toda sociedad que haya padecido una guerra- elaborar la poetización de la memoria silenciada, hacerlo de muchos modos, en todas las voces, en muchos cuerpos, en todos los lenguajes. Y hacerlo con quienes han vivido los desastres de la guerra y conocen la intimidad del dolor. Renunciar a la tentación de interpretar sus voces: facilitar que, desde la singularidad, desde la periferia, las memorias de los grupos de familiares, de víctimas, de las comunidades sin medios, construyan los relatos de sus memorias inéditas para que avancemos hacia la consolidación de un relato nacional polifónico. Un relato donde la polifonía no sea de silenciamientos o falsificaciones de los hechos sino poética, musical, novelística, cinematográfica, teatral, dancística, pictórica, performática. Y conflictiva. Sobre todo, conflictiva. Es decir que no victimiza a las víctimas, sino que revela su lucha, sus anhelos, sus búsquedas. Una memoria rebelde. Resistente y polifónica. Una polifonía de voces y lenguajes que derrote la desmemoria y la dominación. Los relatos de la ciencia histórica y de las comisiones científicas son muy importantes. Pero ese relato no puede sustituir al relato ciudadano. Como sugiere García Márquez en *Los Funerales de la Mama Grande*, tendríamos que sacar los taburetes a la calle y contarnos esta historia antes de que lleguen los historiadores. Y esto lo viene haciendo nuestro pueblo: como fragmentos de un espejo roto, por doquier en el cuerpo del territorio las comunidades y grupos y los artistas anónimos y los artistas con reconocimiento, vienen construyendo esa polifonía. Aunque aún las voces y creaciones de esa polifonía no tienen el lugar que debe tener en los espacios de la representación colectiva: en los medios, en los proyectos culturales y educativos estatales y privados.

Porque la narración de los hechos es también un territorio de la guerra. Es una guerra de infamias, de mentiras y negaciones. De negar los hechos. Las voces de quienes aún sobreviven para contar el horror que padecieron, las memorias de los resucitados, de las víctimas, de sus familiares y vecinos, son suplantadas o representadas, son leídas o habladas por otros, son interpretadas y mediatizadas. Así, las voces de los muertos se mantienen en el silencio. O son suplantadas por otra voz

que impone su versión de lo que pasó. Lo que es un silenciamiento más poderoso. Como lo demostró Sócrates, la ignorancia no es un estado de vacío sino un estado de llenura: estamos llenos de opiniones difundidas por el poder, que nos impiden el trabajo de investigar y de pensar por nosotros mismos. Hay que empezar por refutar esas falsas opiniones.

## MITOS PATRIARCALES Y DRAMATURGIA CONTRAINSURGENTE

En Colombia el sistema de la falsa opinión ha sumido a la ciudadanía en la ignorancia de lo que vivimos al inventar la dramaturgia del enemigo interno. Fábula con la cual se explica el conflicto, su historia, sus causas y su horror. Hay un enemigo malo: la guerrilla. Y un enemigo bueno: los paramilitares, que nacieron para vengarse de la guerrilla porque la guerrilla mató al papá del jefe de los malos buenos. Esto inicialmente lo cuentan las noticias. Luego las entrevistas a los enemigos buenos, a los paramilitares: Carlos Castaño, vestido de saco blanco y con la virgen atrás reafirma la anécdota: se hizo paramilitar con sus hermanos para vengar a su padre asesinado por la guerrilla. El asesino empieza a ser convertido en héroe. Luego la tarea de esta falsificación mediática es completada por la narcoparamilitarización de la telenovela: la versión del noticiero y de la entrevista es convertida en ficción telenovelesca.

La dramatización de los mitos de Edipo y de Hamlet es muy efectiva: logra que la ciudadanía se identifique de inmediato con la fábula de los dos enemigos enfrentados. Con esa dramatización edípica manipulan la culpa inconsciente por la muerte del padre, culpa que es la base afectiva del lazo societario en la sociedad patriarcal. Como dijo Iván Karamazov: “¿Y quién no ha deseado matar a su padre?” La culpa colectiva inconsciente por el deseo de matar al padre hace que la ciudadanía se identifique con esta fábula de los dos enemigos -el bueno y el malo-. El enemigo bueno, el paramilitar, es bueno porque está vengando al padre asesinado por el enemigo malo, el guerrillero. Es la “verdad” que nos dan a comer en la ficción mediática y política sobre el conflicto, sus causas y raíces. Y sobre el origen del paramilitarismo en Colombia. Pero la verdad de los hechos es otra. En realidad, antes de que se fundara la actual guerrilla, en Colombia se fundó el paramilitarismo como una estrategia contrainsurgente, de lucha contra el peligro del comunismo y de guerra psicológica que inventa y publica mentiras sobre la realidad.

El paramilitarismo renace en Colombia con la misión del general Yarborough, director de la Escuela Especial de Guerra de los Estados Unidos. En su visita a Colombia en 1962 este general recomienda al gobierno: “poner en acción funciones

de contra-agentes y contrapropaganda y, en la medida en que se necesite, impulsar sabotajes y/o actividades terroristas paramilitares contra conocidos partidarios del comunismo”. Esta historia oculta del origen del paramilitarismo en Colombia está documentada por el padre Javier Giraldo en los informes del Cinep que se encuentran en internet bajo el nombre *Noche y Niebla: Deuda con la Humanidad: Paramilitarismo de Estado en Colombia*. Y he dicho que el paramilitarismo “renace” con la adecuación de los manuales de instrucción militar del ejército colombiano a la política contrainsurgente de la Misión Yarborough, porque durante el gobierno conservador de Laureano Gómez y con la asesoría del falangismo franquista, en Colombia se organizaron grupos de policía política conocidos como Chulavitas y grupos paramilitares conocidos como Pájaros. Había ya una tradición paramilitar sobre la cual se aplicaron las políticas contrainsurgentes y de guerra psicológica de la misión militar norteamericana.

Al mismo tiempo que el gobierno recibe y pone en práctica las recomendaciones del general Yarborough, el político conservador Álvaro Gómez Hurtado, en debates en el Congreso, promueve el bombardeo contra lo que él llamó *repúblicas comunistas independientes*. En realidad, eran grupos de colonos campesinos que pedían inversiones del estado. Los campesinos y antiguos guerrilleros liberales que en la emblemática obra del Teatro La Candelaria *Guadalupe Años Sin Cuenta* se niegan a aceptar un acuerdo con el gobierno militar, presentían con claridad la traición: Guadalupe y sus comandantes fueron uno a uno asesinados. Con los señalamientos de Gómez Hurtado y las recomendaciones de la misión Yarborough, la respuesta del presidente Valencia a los campesinos que pedían presencia del estado, es la guerra: los bombardearon con napalm, antes que en Vietnam. Y entonces esos campesinos se vieron, de nuevo, obligados a convertirse en otra guerrilla.

La contrapropaganda de la política contrainsurgente ha borrado de la memoria oficial esta historia de rebeldía para desaparecerlos de la memoria colectiva. Pero la memoria poética los ha reconstruido en los diversos lenguajes de la poesía y de la ficción: en obras de la dramaturgia épica como *Guadalupe Años sin Cuenta*, del Teatro La Candelaria, o en canciones de la música popular de los llanos orientales como la serie de los *corrios chusmeros o joropos* de Guadalupe Salcedo, o en novelas como *Viento Seco* -de Raúl Caicedo- y *Cóndores no entierran todos los días* -de Gustavo Álvarez Gardéazabal- y la película homónima dirigida por Francisco Norden. Igualmente, en investigaciones y documentos de la historia colombiana como el libro *La Violencia en Colombia*, de monseñor Guzmán, Eduardo Umaña Luna y Orlando Fals Borda. La mentira mediática contrainsurgente del enemigo interno, uno malo, el otro bueno intenta, de nuevo, borrar de la memoria pública y del imaginario colectivo estos hechos.

También el expresidente Uribe alega que a su padre lo asesinó la guerrilla. Él puso en acción un nuevo desarrollo de esta fábula mediática, durante su gobierno, al igualar a los dos enemigos, al bueno y al malo: ambos son narcoterroristas, actores armados ilegales al margen de la ley. Los actores legales quedan excluidos de los desmanes de esos otros. Esto ayuda también a borrar las relaciones de los paramilitares con las fuerzas del Estado. Volver a las guerrillas y a los paramilitares iguales en el lenguaje a través de la manipulación mediática y política ha producido la más grande confusión sobre la realidad del conflicto. El enemigo malo y el enemigo bueno son ahora lo mismo, hacen lo mismo: violan, masacran, descuartizan, incendian, asesinan, desplazan, roban tierras. Hay que preguntarse: ¿en verdad las guerrillas y los paramilitares hacen lo mismo y son lo mismo? Es frecuente escuchar testimonios como: “un actor armado se llevó a mi hija”. Habría que preguntarle a quien así habla: ¿cuál actor?

Para el teatro -como para la vida y la filosofía y la poesía- hay una tarea en revelar lo que se oculta bajo la red de los engaños y que la visión poética nos deje ver la realidad que se oculta bajo esta dramatización de los dos enemigos, que ahora son uno y el mismo: actores armados narcoterroristas al margen de la ley: monstruos del mal y del horror. Es lo que el arte desde siempre ha buscado: revelar lo que se nos escapa, levantar el velo que cubre la mirada. Pero, con frecuencia, y con raras excepciones, vemos que buena parte de la reciente y gran producción teatral sobre el conflicto que se crea en el país reproduce esta dramatización de los actores armados ilegales al margen de la ley.

El teatro de la representación del conflicto está atrapado en una representación del conflicto, creada para engañar con ella a la ciudadanía, para ganarse las mentes y los corazones de la ciudadanía para la guerra contra el enemigo interno. Y la ciudadanía no puede abandonar esas representaciones porque no sabría qué hacer para explicarse tanto horror. Tener un malo y un poderoso mal que nos explique el horror, alivia. Hay un grupo importante de creaciones teatrales que buscan elucidar las complejidades del conflicto, pero quedan atrapadas en las representaciones creadas por el poder para explicar la guerra. Usan las metáforas que el poder ha difundido para explicar el conflicto, pero sin ponerlas en crisis ni dejarnos ver la perversidad y el gran engaño militarista de odio y de venganza que late en esas metáforas. Es quizá un teatro para las clases altas y medias y las gentes urbanas que no han padecido la guerra. Un teatro para reafirmar lo que ya sabemos porque nos lo han contado los medios. Un teatro para reír con eso que ya sabemos. Un saber que en verdad es la trama del engaño, la dramatización de la ignorancia que impide pensar y actuar por sí mismo. Si uno cree que esas imágenes de la dramatización del enemigo malo nos

muestran las causas de lo que pasa, entonces ya uno no piensa por sí mismo, no se hace preguntas, solo consume lo que otros quieren que consuma y piense. Así nadie podrá actuar ni cambiar nada. Incluso algunas de estas obras creen romper el ciclo de las venganzas al pedir el perdón de los victimarios. Pero un perdón sin revelarnos la trama de causas, de intereses, de despojos, un perdón que no dignifique a las víctimas y devuelva a los desaparecidos, un perdón que no lleve a los victimarios a decir la verdad de lo que hicieron y dé garantías de que los crímenes perdonados no se repetirán, es un perdón ingenuo, un perdón inocuo, vacío.

A veces, estas dramaturgias vuelven al antiguo desprecio clasista y racista de presentar a los campesinos muertos como gente tonta e inculta, que no sabe hablar, que no se defiende. Gente que, incluso, padece las grandes perversiones de la sociedad patriarcal: sus familias son familias disfuncionales, sometidas al autoritarismo insaciable del padre. Gente que ama a su esclavizador. Es decir, un modelo o paradigma de campesinado que nos es presentado como no solo de mal gusto, montañero, frondio, bruto, atrasado: también sin memoria de sus luchas, sin la fuerza de la resistencia histórica del campesinado. Un paradigma de campesinado que se deja despojar y violar y asesinar, y, ya muerto, se entrega lleno de amor a su asesino. Y lo perdona. El campesinado que desearían sus despojadores. Es el nuevo teatro oficial, y recibe generosos recursos estatales.

Pero las voces de los muertos silenciadas y suplantadas, como las voces de lo reprimido, siguen hablando, manifestándose, produciendo un lenguaje perturbado, que lleva a la repetición enferma de lo que pasó. Esto que nos pasa ya ha pasado antes. Y quizá sólo podrá cesar la cíclica repetición del horror cuando comprendamos y reconozcamos lo que ha pasado y nos pasa, cuando la tragedia se reconozca a sí misma poetizada en la voz y los cuerpos que la comprenden.

En el teatro que hacemos conjuntamente artistas y víctimas, las presencias en la escena de sus cuerpos que han padecido en la intimidad de sus vidas los despojos y el horror nos dejan ver y preguntarnos por las causas de la tragedia vivida y comprender algo de la locura del poder que alimenta los rituales del horror y la matanza. Y esos cuerpos en la escena ya no representan: presentan. Presentan o han elaborado una representación o una poetización de su presencia. Presentan y nombran con frecuencia con nombres propios a los victimarios y describen con claridad los propósitos e intereses de dominación económica, política, social y cultural que mueve a esos criminales. La experiencia o el acontecimiento teatral que nos pone frente a la presencia poética del hecho trágico es otro camino para comprender, para pensar por nosotros mismos, para actuar en consecuencia, para reafirmar las potencias de la vida. Y para acosar el teatro, para renovar sus poéticas y sus fuerzas emotivas, su

potencia de conmoción y transformación de los imaginarios. Como ha dicho el filósofo Santayana *un pueblo que no conoce su historia puede estar condenado a repetirla*. Por ello comprender las causas y actuar en consecuencia detiene la repetición de lo mismo, hace que la tragedia deje de ser causa de otra catástrofe para convertirse en memoria, en relato, en lenguaje, en poesía; en fuerza poética y humana para reafirmar la vida, para fundar otra realidad humana posible.

## POÉTICA DE LAS CAUSAS

Como en *Antígonas Tribunal de Mujeres*, en las piezas creadas por la gente desterrada: mujeres, niñas, niños y gente mayor y en las canciones compuestas por ellas y ellos, se revela una causa central del conflicto interno colombiano: en Colombia no hay desplazamiento porque hay guerra; hay guerra para que haya desplazamiento. Pero la palabra desplazamiento es un eufemismo que ayuda a ocultar las causas. El actual desplazamiento en realidad es un destierro, un despojo que continúa la estrategia de acumulación y poder, del robo genocida a sangre y fuego y horror de la conquista española. La luz de riquezas y dominación cultural de los largos años que van del renacimiento a la modernidad y al capitalismo industrial financiero, se funda en la acumulación originaria imperial conseguida a sangre y matanza: en el saqueo de las riquezas, del oro, las perlas y la plata que consumió las vidas de millones; en la encomienda y la gran plantación; en el trabajo esclavo, indígena, africano y mestizo; en la esclavitud genocida.

En los últimos 20 años la guerra interna en nuestro país ha despojado a más de cinco millones de familias campesinas de entre seis y diez millones de hectáreas de tierras cultas, en producción. La cifra varía de Codhes al Cinep y la FAO. En una astuta estrategia de engaño e inversión dramática de efectos y causas, esta guerra es vendida mediáticamente como una guerra antiterrorista y antinarcotraficante: la guerra contra “el mal”. Pero en verdad es la vieja estrategia de despojo y dominio imperial. Ello se evidencia en que las tierras de las familias desterradas quedan en manos de las familias de parapolíticos y grandes latifundistas. Los campesinos y campesinas lo saben. Varias de las obras teatrales creadas por las víctimas en los proyectos de la Corporación Colombiana de Teatro, así lo revelan. Pero también ha sido un tema presente en el nuevo teatro colombiano, desde sus obras emblemáticas. En *La Maestra*, de Enrique Buenaventura, obra sobre la llamada violencia de los años cincuenta, se dice: “Estas tierras ya tienen dueño”. También lo revela la canción popular: “La yegua con mi potrancia / y mi vaquita lechera / las perdí en la cruel violencia / lo mismo la platanera”, canta un bambuco de Silva y Villalba.



Varias de las obras creadas en los últimos veinte años por los grupos teatrales que se dedican a la invención artística de modo sistemático, han relatado el nuevo despojo de la nueva violencia. *Detrás de Nosotros*, creación colectiva de Rapsoda Teatro, grupo que fundamos en la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) con Patricia Ariza. *Guadalupe años sin cuenta* y *Soldados*, del Teatro La Candelaria, remontados recientemente por Tramaluna Teatro, con producción de la CCT. *Kilele*, de Varasanta. El nuevo montaje de *La Maestra*, realizado por Barcoebrio, de Cali. *La Maestra* es una de las piezas de *Los Papeles del Infierno*, obras en las que el querido maestro Enrique Buena-ventura estudió los años de La Violencia. Pareciera que el artículo *la*, que antecede a la palabra violencia, al individualizar, subrayara el horror, las prácticas atroces sobre los cuerpos de las víctimas, los cuerpos insepultos, los descuartizamientos de escarnio y terror usuales en esta guerra. Pero quizá ha terminado por naturalizar lo atroz, porque lo relata despojado de sus causas, como si fuera solo una perturbación o mutación cultural. Que lo es. Pero una perturbación heredada, instalada desde los días cruentos de la conquista europea. Estos ritos atroces de desmembración y carnicería humana se remontan a los rituales de la conquista pintados por el hugonote Theodore De Brye en 1555 en sus ilustraciones del libro del padre Las Casas *Brevísima relación de la destrucción de Indias*. Imágenes del garrote vil. De soldados de la conquista que persiguen con machetes a indígenas desnudos mientras a otros los desmembran. Cuerpos descuartizados y colgados de ganchos como carnicería de comercio. O asados sobre parrillas. Torsos sin brazos ni pies ni cabeza abiertos por el centro, despojados de sus entrañas. Los mismos rituales carniceros y caníbales que hacen hoy los paramilitares con sus víctimas e hicieron ayer pájaros y chulavitas con las suyas.

## PRESENTACIÓN Y AUTOREFERENCIA

Creo que entre nosotros -gentes del teatro y la escena teatral, de la invención sobre las tablas- al crear con las víctimas de la violencia o con los habitantes de la calle o con la población marginalizada o con la cultura hip hopera y el rap, al estimular la creación de los relatos de lo vivido por esos grupos humanos, es un trabajo creativo que ha influenciado nuestro propio trabajo artístico. Las personas víctimas de la tragedia de la violencia y la exclusión hablan por ellas mismas, no son habladas por otro, no son la tercera persona de otro, no le prestan su cuerpo a un personaje. Ellas hablan en primera persona, de ellas mismas, de lo que les pasó y les pasa.

Con el trabajo con ellas se aclara para las gentes del teatro y el arte, acción que también venimos hablando en primera persona, que el proyecto de una dramaturgia

nacional, nuestra, que cuente nuestras historias y hable de nosotros es un proyecto en primera persona: nosotros. Un teatro de la presentación. Entonces aquí el teatro de la presentación no sólo nace de las tendencias de explorar los límites de lo teatral, asunto que siempre ha sido propio del teatro en cuanto es un arte polifónico que usa múltiples lenguajes artísticos. En el teatro colombiano lo hemos aprendido fundamentalmente de hacer teatro con la gente más marginalizada: con los habitantes de la calle; con los jóvenes raperos de las barriadas populares; con las gentes sobrevivientes de la guerra, las gentes desterradas del campo, refugiadas en las ciudades; con las organizaciones sociales y de derechos humanos que ellos y ellas fundan en su trabajo de resistencia y humanidad.

Nuestro teatro de la presencia viene de este trabajo, y no de modo simple de las tendencias de las escenas el gran mercado mundial de la performatividad. Influenciado por las voces y las presencias de los no artistas, que hablan con tanta verdad y tanta fuerza emotiva, el nuevo teatro colombiano se transforma en el juego de la presencia. Los actores y las actrices precisamos poetizar nuestras vidas, mirar la vida propia con la mirada personal de artista y persona, e investigar el personaje que somos o podemos ser. Hacer la poesía de la *autoreferencia*. Como Dante: hacer la *Commedia* del mundo desde el sí mismo. Lo vemos en varias de las últimas obras del grupo más emblemático de nuestro teatro, el Teatro La Candelaria, el grupo más antiguo, reconocido y arriesgado del teatro colombiano. (Uno de los grupos fundadores que aún integra la Corporación Colombiana de Teatro). Hablo de sus piezas de creación colectiva como *A Título Personal* y *A manteles* -dirigidas por el maestro Santiago García- y de *Soma Mnemosine: el cuerpo de la memoria* (2013) y *Camilo* (2015), dirigidas por Patricia Ariza. Creadas desde la reelaboración poética de hechos de las vidas mismas de las actrices y los actores del grupo; desde la *autoreferencia*; desde el grupo mismo que recrea su propia experiencia teatral y humana y de memoria del conflicto. Estas piezas constituyen una mirada poética sobre la tragedia de los muertos, los desaparecidos, las fosas comunes, la violencia patriarcal masculina, la máscara deshumanizada de la fiesta y los lazos del vínculo rotos por la espera sin esperanza, el desafecto, el despojo y la violencia. Pero también sobre la festiva muerte carnavalesca, viva en la música y en las fiestas populares. Y sobre la resistencia.

El primer Stanislavsky le da vida al personaje con sus memorias emotivas. La representación se alimenta así de lo propio, de lo presente, de la memoria personal, que, como bien afirmó San Agustín es la identidad: “la identidad personal reside en la memoria, y la pérdida de esta facultad comporta la idiotez”, escribió en sus *Confesiones*. Con la *autoreferencia* el actor o la actriz usan su memoria personal no para crear una mimesis de otro y dar vida a Hamlet o a Manuelita Sáenz o a Bolívar u a otro

mito histórico, sino para crear el mito del *sí mismo*: una representación de su presencia. Los personajes o fragmentos de personajes están contruidos de memorias poetizadas del sí mismo de cada actor y de cada actriz. Son vida transformada por el juego revelador de la poesía. Así, tras el sí mismo, aparece el otro. *Je suis un autre*, decía el joven poeta Rimbaud. *Yo es otro*, dirá Jung. El otro está sometido a los deseos inconscientes y a la memoria arquetípica. Ese otro que a menudo es una especie de monstruo o fantasma o secreto ser indecible que se nos presenta en los ataques de locura, o en la ira santa, o en los delirios, o en los sueños, o en la comedia de las equivocaciones.

Explorar la larga tradición de la autoreferencialidad en la historia del arte y del pensamiento fue de gran importancia para la investigación que soporta la poética de la representación de la presencia de *Antígonas Tribunal de Mujeres*. La literatura y la novela, como las investigaciones de la antropología, y, en especial, del psicoanálisis, resultaron esenciales: ¿cómo el otro que yo soy es al mismo tiempo una metáfora o un arquetipo del universo colectivo y de cada espectador? Así como lo serían los personajes del novelista para él y para cada uno de sus lectores: el Marcel de Proust o el Quijote de Cervantes; el Dante de Dante Alighieri o el señor Bloom o el Dedalus de Joyce; o la señora Dalloway o el Orlando de Virginia Woolf; o el Otro de Borges.

Trabajar con el sí mismo en una creación colectiva hace más elaborada y compleja la consideración de la presencia, o de la representación de la presencia, y del sí mismo, de la *autoreferencialidad*, como fuente de los materiales creativos y del poetizar desde lo propio lo colectivo. El personaje otro del mí mismo que soy como actor o actriz es una metáfora que invita al público a crear una perspectiva propia que nos permita comprender la oscura complejidad y el entramado simbólico y de poder que ata la vida colectiva y la vida personal. El personaje de la autoreferencia lanza una velada y potente invitación al público a mirar la escena como poeta, como creador y creadora que continúa el juego de la invención, como quien sigue soñando al contar su sueño. Como decía Borges: un libro es apenas un bello objeto, la poesía sólo sucede al leerlo. La imagen teatral inquietante no está en la escena, es la que se crea en la imaginación el espectador: la que se produce en su imaginación al choque de la biblioteca arquetípica personal de ese espectador o espectadora con los arquetipos rotos de ese otro que el grupo y la actriz y el actor y la mujer testimoniante han puesto en escena. El espectador, la espectadora, se hacen así creadores, poetas.

En *Antígonas Tribunal de Mujeres* la autoreferencia es a la vez metafórica y directa: las mujeres se refieren a ellas mismas como Antígonas -como símbolos míticos de la rebeldía, del amor y del cuidado enfrentadas al autoritarismo criminal del patriarcado- y se presentan también con sus nombres propios. Son ellas mismas. Y ellas mismas son mito, personajes que encarnan el mito. Son la presencia del mito

y la presencia de lo personal, de la autoreferencia. Le conceden a lo propio el orden mítico secreto al que pertenece. Nos lo hacen presente a través del tremendo relato de lo que están ellas viviendo y padecieron sus familiares, y del cuidado amoroso con el que vienen a reclamar justicia al Tribunal de la ciudadanía, del público. La presencia de la mujer en su acción poética escénica nos hace ver al hijo o familiar en el objeto. En el objeto se hace presente el desaparecido. Y ellas nos invitan, como público y Tribunal, a participar de la acción poético-política que restaura el buen nombre de sus hijos y familiares. Las voces y las acciones de estas Antígonas contemporáneas reviven la acción y la voz de la mítica Antígona milenaria y condensan en ella, ante nuestra respiración y nuestra presencia, en el aquí y ahora de la acción viva, el mito y el canto poético de nuestra propia tragedia. Ellas, en el coro danzado, son, todas, una sola mujer: poetas del cuerpo, presencia de la ética y la estética del cuidado y la solidaridad femeninas. Esa unidad afectiva nos hace sentir la solidaridad y la ética femeninas del cuidado como valores esenciales para fundar una nueva sociedad no patriarcal, reconciliada consigo misma, con su femineidad, con sus mujeres, con la naturaleza, con nuestros muertos, con lo sagrado.

# EL DOLOR DE UN PAÍS EN ESCENA PARA QUE LA MEMORIA VIVA

**NELSON FREDY  
PADILLA\***

De cómo en la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional revisamos el papel del arte en el posconflicto de la guerra más antigua de América, a partir del caso de la obra *Antígonas Tribunal de Mujeres*.

Ha sido más que interpretar en las tablas lo que pasó en medio siglo de guerra en Colombia. “Convertir el dolor en fuerza y en poesía para que la memoria viva”, me explicó, desde el comienzo, Carlos Satizábal, el escritor y director que hizo de *Antígonas Tribunal de Mujeres* la mirada más sobrecogedora desde el teatro del conflicto más antiguo de América.

Cinco años después de asistir al estreno en la Corporación Colombiana de Teatro se puede valorar mejor la trascendencia del proyecto que Carlos, mi compañero en la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, me compartió desde que decidió adaptar *Antígona*, la tragedia de Sófocles, a la realidad de un país lleno de cadáveres insepultos como el nuestro.

Entonces avanzaba el proceso de negociación del gobierno con la guerrilla de las FARC y él no solo buscaba actrices decididas a reivindicar el arte como contrapeso de la barbarie, sino intérpretes naturales que encarnaran el dolor de tanta violencia. Así fue que conoció a las emblemáticas Madres de Soacha, un colectivo de mujeres tan importante hoy en Colombia como las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, y las transformó en protagonistas de una obra en la que más que recitar un guion, hacen

\*Magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, y docente en la misma Maestría. Escritor y periodista. Editor dominical del diario El Espectador.

catarsis de la tragedia que significó perder a sus amados hijos, engañados y fusilados por el Ejército Nacional para hacerlos pasar por guerrilleros abatidos en combate, en una espiral que cobró la vida de cerca de 2.000 inocentes. La *Antígona* de Sófocles llamaba de nuevo al escenario, esta vez para que las víctimas hicieran sentir su voz.

Luz Marina Bernal, quien en 2008 perdió en esas circunstancias a Fair Leonardo, de 26 años y con discapacidad mental, dice hoy que el dolor no desaparece, pero la cicatriz ha sanado gracias al teatro. “Desde que ingresamos, llevamos seis años, cinco presentándonos en tantos lugares, y nos ha servido mucho, para entender lo que pasó, para darles a los demás una semillita de entendimiento de hasta dónde llegó la guerra y compartirlas que el arte tiene poder curativo”.

Fui testigo de ese proceso desde el día en que Carlos y ellas me invitaron al preestreno en el centro de Bogotá. Bastaba ver a Lucerito bajo la luz cenital amarilla que le iluminaba el rostro, aferrada a la que era la camisa de su “niño”. Oírla: “Señor juez: soy Lucero Carmona, una de las madres de Soacha y madre de Ómar Leonardo Triana Cardona, mi único hijo, de 26 años, asesinado por el Ejército Nacional en la vereda Monteloro, de Barbosa, Antioquia, el 15 de agosto de 2007”. Ser solidario.

Cinco años después de aquella primera función, María Ubilerma Sanabria coincide con ellas en que se sienten realizadas y reivindicadas por aportarles al país, al mundo, desde el sufrimiento, porque Antígonas Tribunal de Mujeres se ha presentado en América -en Juárez y Toronto, por ejemplo- y en Europa -Cádiz, Jerez, Sevilla y Madrid, en España-. En teatros y plazas, el público pide en coro y entre aplausos la paz para Colombia. Más que artistas, las Madres de Soacha se definen hoy como mejores seres humanos, aunque han aprendido mucho de las posibilidades del teatro que les enseñan Carlos Satizábal y la maestra Patricia Ariza en esa búsqueda de la verdad de la actuación que siempre reclama Stanislavski a los dramaturgos.

“Son el mito de Antígona vivo, la construcción poética a partir de una realidad y del testimonio. Buscan la restitución simbólica de sus irreparables vidas perdidas”, me explica Carlos. Desde el ejercicio interpretativo y la dirección escénica, lo que Carlos y Patricia han hecho es redimirlas en el lenguaje, en la imaginación y en la vida colectiva, lo cual es esencial para que haya justicia y verdad y reparación. La acción poética teatral fue para ellas el primer paso en el camino que las ha llevado más lejos.

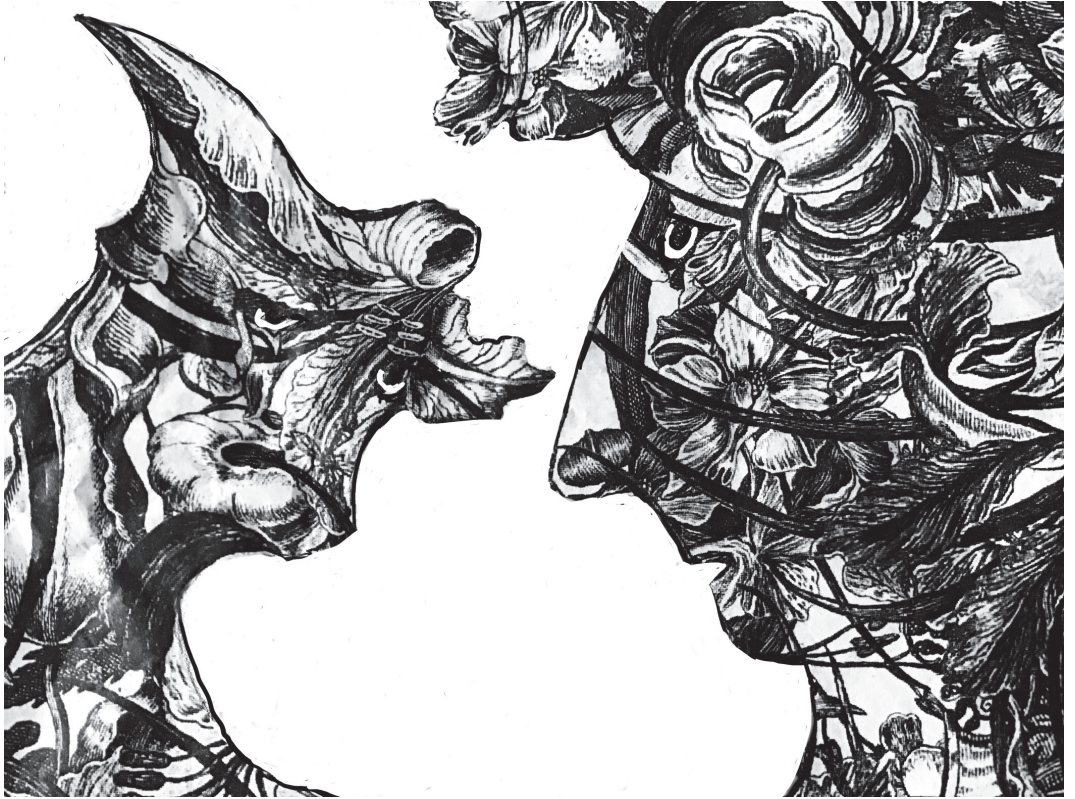
En 2019 Antígonas sigue de festival en festival. Estarán el domingo 4 de agosto, 3:00 p. m., en el Teatro Taller de Colombia, en La Candelaria. ¿Por qué seguir? Patricia Ariza: “Queremos transformar el dolor a través del arte. Queremos contribuir a la construcción de la paz y a que esto nunca vuelva a suceder”.

Juntas, en la tras escena le dan el crédito al mito griego de Antígona, la hija de Edipo desde la que se construye la tragedia con el cadáver insepulto de su hermano

Polinices. ¿Cuánto deben a Sófocles? “Tanto”, responden. “Todo”, escribió Gabriel García Márquez en su autobiografía, pues su vida cambió cuando conoció las obras del poeta griego y descubrió “modelos perfectos y esquivos, como *Edipo rey*, cuyo protagonista investiga el asesinato de su padre y termina por descubrir que él mismo es el asesino”. El Nobel de Literatura colombiano no descansó hasta llevarla al cine en 1995 como *Edipo alcalde*, la historia de un funcionario al que mandan a un pueblo de los Andes a mediar entre guerrilleros y campesinos. Termina enamorado de su Yocasta, envuelto en la tragedia. Él también escribió el guion adaptándolo al conflicto colombiano. Se sumaron actores de la talla de Paco Rabal, bajo la dirección de Jorge Alí Triana. El actor español encarnó al adivino Tiresias en un pueblo de las montañas colombianas llamado Salamina. Gracias, querido Sófocles. Los amigos Gabo y Paco, juiciosos discípulos suyos, se habían encontrado desde 1969 en la búsqueda de formas de contar las violencias de este mundo en el rodaje de *Cabezas cortadas*, película dirigida en España por el brasileño Glauber Rocha e inspirada en dictaduras como la de Franco.

Luego de la firma de un Acuerdo de Paz entre gobierno y guerrilla en 2016, mientras la violencia muta en nuevas mafias, en Colombia seguimos en busca de lo que el escritor William Ospina llama “el gran relato”: “Toda Troya necesita una *Iliada*, y después de toda *Iliada*, del relato de la guerra, viene una *Odisea*, el relato del retorno a la normalidad de la vida”. Y advierte: “El relato no oculta el horror y el dolor, pero tiene el deber de trascenderlos. Por eso en el canto tiene que haber algo más que una denuncia y algo más que una queja. Tiene que haber una revelación. Y el canto reivindica nuestra capacidad de resistir, de mantener la firmeza de unos principios, de prevalecer frente al horror”.

De esto debatimos durante el segundo semestre de 2019 con nuestros alumnos de la Maestría de Escrituras Creativas en Bogotá, que trabajan en ese objetivo desde la novela, el cuento, el guion, la dramaturgia y la poesía. Nuestras Antígonas son un gran punto de referencia. Consideramos que en el corazón de víctimas como las Madres de Soacha se instala el verdadero tribunal para comprender nuestra guerra, nombrándola y descifrándola con un lenguaje recreado para los escenarios del arte, cumpliendo lo que Homero profesó en *La odisea*: “Los dioses labran desdichas para que a las generaciones humanas no les falte qué cantar”.



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo



# UNA CLASE PARA ENTENDER POR QUÉ PRIMO LEVI NOS HEREDÓ SU LLAVE ESTRELLA

**NELSON FREDY  
PADILLA\***

En la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional revisamos la obra del gran escritor italiano para la electiva Grandes Narradores del Siglo xx, esta vez desde la Literatura y los Derechos humanos. Una lección para vernos a nosotros mismos como colombianos y escritores.

El libro menos conocido de Primo Levi se titula *La llave estrella* (1978) y narra las aventuras de Libertini Faussonne, el álter ego del escritor italiano, un montador de grúas y estructuras metálicas, que van desde puentes colgantes hasta torres petroleras; un técnico especializado que viaja mucho y, a cada regreso, desborda un talento natural para contar a sus amigos las aventuras vividas.

Esa novela es también un viaje a la humildad del ser humano, que por más obrero que sea debe aspirar a recorrer el mundo que le tocó para formar un punto de vista crítico y moral de él. Esto mientras reivindica el trabajo profesional bien hecho. Levi rescata la dignidad que los nazis intentaron quitarle en el campo de concentración de judíos en Monowitz, uno de los tres que hacían parte del de Auschwitz en 1944, al final de la Segunda Guerra Mundial.

Las obras por las que este químico graduado en la Universidad de Turín pasó a la historia componen la trilogía de su visión del horror del Holocausto: *Si esto es un hombre*, su primera catarsis, escrita bajo el máximo impacto psicológico tras

\*Magíster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia, y docente en la misma Maestría. Escritor y periodista. Editor dominical del diario El Espectador.

su liberación en 1945 y publicada en 1947; *La tregua* (1963), tan sobrecogedora como la primera pero más autorreflexiva, más metódica, más literaria, con un lenguaje más elaborado y una verdad más filtrada, “mejor destilada”, decía él, que trabajaba al tiempo en una fábrica de pinturas. “Antes de pasarlo al papel, lo conté muchas veces. Desde ahí me divertía escribiendo”.

Se nota en *El sistema periódico*, libro de 1975 que refleja un goce creativo. A través de 21 elementos químicos, uno por capítulo, viaja por la historia de su familia y llega al Vanadio, metáfora para reencontrarse cara a cara con uno de sus carceleros. Ya un escritor realizado, en 1986 completa la trilogía de Auschwitz con *Los hundidos y los salvados*, donde acude al tono del ensayo para tratar de entender, preguntándose una y otra vez, hasta dónde un ser humano puede degradarse por cuenta de la maldad.

Luego de un proceso creativo de 40 años y de una vida de trabajador industrial, el 11 de abril de 1987 se informó de su suicidio. ¿Su mente nunca terminó de procesar lo sucedido? ¿En su solitaria vida de pensionado sintió que su ciclo vital estaba cumplido? Siete meses antes de su muerte el gran escritor estadounidense Philip Roth, obsesionado por la vida de su colega, lo visitó en Italia, lo entrevistó largamente durante un fin de semana y le dedicó el primer capítulo del libro *El oficio*.

Se habían conocido en Londres en 1985 y un año y medio después se reencontraron en Turín. Corría septiembre de 1986. Visitaron la fábrica de pinturas en la que Levi fue investigador químico y llegó a ser gerente. Roth, también de origen judío, quien anunció su retiro de la literatura en 2012 y murió en 2018 sin recibir el Nobel de Literatura para el que siempre fue favorito, describió: “A pesar de la distancia que la separa de su prosa, la fábrica se puede situar, no obstante, muy cerca del corazón de Levi; haciendo míos, en la medida de lo posible, el ruido, el olor, el mosaico de cañerías y cubas y tanques e indicadores, recordé a Faussonne, el maestro montador de *La llave estrella*”.

Compartieron en su casa de Turín, donde Levi vivía con su esposa, Lucía, y la madre del autor (91 años de edad). En medio de aquella austera tranquilidad comprendió por qué nunca abandonó el hogar en el que nació, por qué conservó la mesa donde fue parido y cómo el proceso de descubrimiento hasta concluir que por sus venas no solo corría sangre de obrero, sino de escritor.

El reportaje de Roth es un viaje para entender el valor de la autobiografía, la importancia de dar testimonio de vida y muerte. Resulta una lección de realidad para el ultraficcional autor de *La gran novela americana*. Al cierre destaca como la cualidad mayor de Levi la capacidad de escuchar, porque advierte que los escritores se dividen entre los que oyen a los demás y los que el ego no los deja oír sino su voz todopoderosa.

En inglés, Levi le habla de su esencia: “Tenía un intenso deseo de comprender el porqué de las cosas... una curiosidad cínica. Nunca dejé de tomar nota del mundo ni de la gente que me rodeaba”. Así queda al descubierto el método del hombre que luchó siempre contra la timidez y encontró en la escritura “la búsqueda de la libertad”.

Frente a un montón de libretas y cuadernos de distintos colores, versiones de sus libros, le muestra las pruebas de su disciplina narrativa: “Mi modelo (o, si te gusta más, mi estilo) era el informe semanal que generalmente se utiliza en las fábricas: tiene que ser preciso, conciso y estar escrito en un lenguaje que todos los miembros de la jerarquía industrial puedan entender”.

Roth encuentra explicación a las “sentencias impregnadas de cerebralidad” de Levi, a “su profunda y espiritual respuesta a quienes hicieron todo lo posible por cercenarle los contactos de larga duración y arrancarlos, a él y a los suyos, de la historia”.

Cien años después del nacimiento de Primo Levi quienes debiéramos acercarnos a su obra somos los colombianos, un país lleno de víctimas y victimarios en proceso de contar nuestro holocausto. Como nos dijo en Bogotá el nobel de literatura portugués, José Saramago en 2007: “Colombia debe vomitar sus muertos”. La inspiración puede ser literaria, pero la base son testimonios que ya han sido escritos o están siendo escritos en todo el país.

Lo comprobé como jurado en el Premio Nacional de Crónica y Testimonio de la Universidad Central, donde leímos 40 libros sobre todas las formas de violencia, la mayoría de escritores inéditos, muchas mujeres víctimas, que no se quedan en el dolor y rehacen sus vidas a través de un diario, una carta, un manifiesto. Igual ocurrió en el Premio de Crónica Ciudad de Bogotá, plagado de relatos de desplazamiento del campo a la ciudad, y ahora en el de Periodismo Narrativo convocado por la Alcaldía de Medellín y en los proyectos de investigación del conflicto de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Por fortuna el espacio para los grandes relatos sobre nuestra guerra no solo depende de editoriales que buscan “productos comerciales”. El arte colombiano está abierto a todas las formas de narrar lo que pasó y que deseamos no se repita.

He leído a decenas de sobrevivientes y testigos con el aliento de Levi, y a otros sin ese talento pero que también reclaman ser oídos. “No me niegues el derecho a la incoherencia”, le reclama Levi al inquisidor Roth en un instante de tensión tras el que le confiesa: “Sobreviví entre la esperanza y la desesperación. La coherencia que, creo, se percibe en mis libros es un artefacto, una racionalización a posteriori”.

No nos dejó certezas. Gracias, Primo Levi. Aunque puede bastarnos su llave estrella para operar el engranaje de la memoria de la violencia y producir un diálogo, dejar una constancia, salvarnos de lo que él llamó “naufragio espiritual”.



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo

# HISTORIAS IMPERFECTAS<sup>5</sup>

**ANDREA SALGADO\*** No puede decirse que la literatura colombiana contemporánea refleje causas políticas, pero sí que hay una lucha y una diversificación de formas y procedimientos en el terreno de lo literario. Y que la estética de los nuevos escritores es también política.

La palabra “polarización” se convirtió en el centro del relato de la división ideológica en Colombia tras las elecciones de 2018 durante el primer discurso presidencial de Iván Duque: “Es un pacto que quiero construir con ustedes, para que no sigamos anclados en las discusiones de izquierda y de derecha; para que no sigamos polarizando; para que no sigamos teniendo en el país esas discusiones muchas veces bizantinas y mezquinas, que no permiten que pensemos todos hacia un propósito común”.

Que el presidente usara la palabra “polarización” de esa manera –“para que no sigamos polarizando”– dejó ver un temor, nacido sin duda del intenso debate público vivido en el país durante la campaña presidencial. Desde entonces ha querido homogeneizar la inconformidad de los diferentes sectores de la sociedad tras insinuar que la gente se había dejado arrastrar, sin argumentos válidos, por sus sentimientos y que estos no eran una medida válida para entender el mundo. En pocas palabras, Duque redujo la complejidad de lo ocurrido como si se tratase de una hoja en blanco con una línea en la mitad que divide la derecha de la izquierda. En ella, los dos sectores se convierten en fanáticos que se destruyen a punta de arengas y panfletos. Por eso, el Estado tiene, según él, la obligación de restituir, con el relato de la unidad nacional, el orden perdido.

\*Andrea Salgado Cardona, Sevilla, Valle del Cauca, escritora, docente y Periodista. Autora de la novela *La lesbiana, el oso y el ponqué* (2017), el ensayo *Six Feet Under* (2019), y cuentos, crónicas y poemas Incluidas en varias antologías.

<sup>5</sup> Publicado en la revista *Arcadia* Número 166, Bogotá, agosto-septiembre 2019.

Me pregunté entonces si la literatura colombiana, como el resto del país, está “polarizada”, dividida en dos o más facciones radicales. Pensé en lo que dice la escritora estadounidense Ursula K. Le Guin en su ensayo *Contar es escuchar*: “Las palabras tienen poder. Los nombres tienen poder. Las palabras son eventos, generan cosas, cambian cosas”.

Hay un cuento sobre el poder de las palabras: “*Las ostras*”, de Antón Chéjov. En él, un narrador recuerda el día en que, siendo un niño, salió con su papá a pedir limosna por primera vez. Desde la acera en que mendigan, ve un aviso en una taberna que dice “ostras”. Primero imagina que es el nombre del dueño, el señor Ostras, pero como no está seguro le pregunta a su papá. Un animal marino, hijo, eso son las ostras, le responde. Solo ha probado el pescado y el cangrejo, así que imagina una criatura que es un híbrido de los dos. Un mesero las trae a toda velocidad a la mesa de otras personas tan hambrientas como él.

Cuando el niño del cuento deja de imaginar, entra a la taberna y descubre que las ostras son unas conchas muy caras que tienen algo baboso adentro. La palabra entonces adquiere para él un segundo significado: pasa a ser un símbolo de la diferencia entre los pobres y los ricos. Entre los que piden limosna para comer y los que tienen mucho dinero para comprar ostras.

Antes de que el significado verdadero de la palabra (es decir, aquel que en su contexto y su tiempo quiere considerarse como tal) lo permeara, por un tiempo breve el niño formó parte de la creación del lenguaje, de esa gran obra colectiva con que inventamos los alcances y los límites de la realidad. Esa, la del niño inventor de “Las ostras”, es la condición natural de la literatura.

Resulta difícil imaginar una literatura que no nazca de ese deseo, el de recuperar la intensidad de la experiencia construida sobre el ideal, y por esa razón, dice Ricardo Piglia, la historia de la literatura se asemeja a la vida de las especies; es una lucha por sobrevivir y perdurar, en la que las formas y los procedimientos literarios se reproducen y mueren en la medida en que se vuelven insuficientes para imaginar el mundo.

Del mismo modo que la expresión pública de un deseo de transformación no puede ser tachada de caudillismo, la literatura colombiana actual no está polarizada políticamente. Sería absurdo declarar que tenemos dos facciones de escritores, cada una ocupándose de retratar en sus libros el acontecimiento político de acuerdo con una ideología con límites establecidos.

Sin embargo, sí estamos presenciando en la producción literaria del país una lucha entre las formas y los procedimientos. Una nueva forma de relacionamiento con la materia social, la proyección de un deseo que se expresa a través del uso de las palabras, y que se origina no solo en la coyuntura política local, sino en ideas que,

en un tiempo determinado, comienzan a circular en el mundo. El escritor no está solo cuando imagina. Él también forma parte de ese gran aparato utópico, creación colectiva en eterno proceso de mutación, con que los habitantes de un tiempo inventan lo que aún no existe porque quisieran hacerlo existir.

## UN CUADRO FRAGMENTADO Y BORROSO

Cuando hablamos del presente, así como cuando uno se acerca demasiado a una pantalla, percibimos la película fragmentada y borrosa. Es necesaria la distancia para ver cómo un autor, aún más una generación de autores, intentó hacer existir lo que aún no era.

Hoy, a casi un siglo de que Virginia Woolf publicara *La señora Dalloway*, podría afirmarse que la autora pensaba que el realismo se había vuelto insuficiente para imaginar y describir el mundo, y que por eso redujo las coordenadas espacio-temporales en su novela (escogió contar la historia no de la vida de una mujer, sino la de un día) y creó una épica de la intimidad, de la subjetividad, en la que los puntos de giro no son acciones puntuales que conducen a la heroína por la trama (desde un punto ciego hasta la resolución clara del conflicto), sino pozos de la memoria y la ensoñación, en los que el tiempo se relativiza y se expande para ir mucho más allá de los hechos y sumergir al lector en la experiencia del cuerpo y de la mente.

Dicho esto, con la nariz pegada a la producción literaria colombiana, frente a esta película fragmentada y borrosa del presente, podemos identificar algunos rasgos en la búsqueda que han emprendido en los últimos años algunos escritores colombianos.

## UNA HISTORIA IMPERFECTA

Si una historia perfecta es aquella a la que no le sobra ni le falta nada en términos narrativos, podría decirse que hoy existe una búsqueda por la imperfección que se manifiesta en el uso libre de las coordenadas temporales de un relato. Ya no hay temor a detenerse. La historia no solo transmite eventos, también permite que el lector los experimente.

Los eventos se ven y se sienten para ser comprendidos. Mientras que el relato canónico (aquel que sigue la tradición de muchos escritores colombianos) se sostiene sobre el secreto, sobre la necesidad de que el lector sienta el vértigo de la búsqueda para encontrar al final la resolución como recompensa a su esfuerzo, las historias

imperfectas buscan que el lector tenga y experimente una gama más amplia de emociones, sensaciones y pensamientos durante la experiencia lectora. En el cierre no aguarda casi nunca una explosión pirotécnica y resolutive, sino una acumulación de sentidos, y no una verdad definitiva.

En *Un mundo huérfano* (2016), Giuseppe Caputo construye un laberinto de sexo homosexual que parece no tener fin. Hay un momento en que el lector siente hastío y cae en la cuenta de que, como el personaje, aunque quisiera salir de ahí, aún no está listo. Así que continúa hastiado el recorrido hasta que llega al final del capítulo.

La colección de ensayos autobiográficos *Somos luces abismales* (2018), de Carolina Sanín, ofrece lo que la autora promete en “El sosiego”, la historia que abre la colección: un ejercicio de ubicación espacial, de tránsito por espacios físicos, calles de Bogotá, carreteras rurales, senderos de un páramo, que pierden y recuperan una y otra vez su materialidad. Ellos son territorio firme, punto de ubicación de la narradora, pero, al mismo tiempo, punto de partida hacia el espacio del recuerdo y la imaginación, la naturaleza de una palabra o de un sentimiento, las ideas y la literatura. Por páginas enteras, el lector se siente perdido. No porque no entienda lo que está leyendo, sino porque ya no le quedan migajas de pan para marcar el camino de vuelta. Justo en ese momento, en el del extravío, cuando el lector siente que recorre una figura imposible y sin salida, aparece de nuevo el territorio firme y comprende que en realidad ha estado recorriendo una espiral que desde la entrada hasta la salida tiene muchas terrazas para detenerse a contemplar el mundo. Ha cruzado un libro que no es una carrera, sino una larga caminata con muchas paradas para meditar sobre la condición humana.

## LA FUENTE AUTOBIOGRÁFICA

“Los trapos sucios se lavan en casa”. Durante mucho tiempo, esta máxima sirvió para afinar la experiencia íntima. La única condición para escribir de la vida privada en primera persona era contar, a través de ello, un episodio importante del acontecer nacional. Y aún mejor si quien narra había protagonizado un acto heroico que valía la pena registrar.

La novela *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince, publicada en 2007, uno de los libros más vendidos de la literatura colombiana, cumple esos requisitos: busca desentrañar el carácter del padre, pero lo hace a través de su vida como maestro y defensor de los derechos humanos asesinado por los paramilitares. Si la historia hubiera estado circunscrita a lo que ocurría a puerta cerrada en la casa de Abad



Faciolince, el libro tal vez nunca habría salido a la luz. “A nadie le importa tu vida”, se ha dicho por años como regla inquebrantable de la escritura literaria.

Mientras que la ficción en Colombia acoge con naturalidad la experiencia íntima, al relato autobiográfico, en nombre del pudor, del sentido común para distinguir lo épico de lo cotidiano, se le ha pedido expulsarla. El rescate que hizo Laguna Libros de *Memoria por correspondencia*, de Emma Reyes, en 2012 marcó un precedente en la literatura colombiana. Hizo evidente que lo que hace a un texto literario es la capacidad que tiene de universalizar, desde la subjetividad, la condición humana.

La literatura se construye también con lo que ocurre a puerta cerrada. Los pequeños eventos de una vida constituyen hitos, momentos de iluminación. La experiencia poética no se origina en la grandilocuencia del insumo, sino en la lucidez de la mirada, en la capacidad que tiene el escritor de ir en busca de una verdad.

Si con el relato de Emma Reyes, un ir y venir por el día a día de una niña que vive en la pobreza y el desamparo, uno termina por entender la desigualdad social, con libros más recientes como *Lo que no tiene nombre* (2013), de Piedad Bonnett, y *Primera persona* (2018), de Margarita García Robayo, que transcurren todos a puerta cerrada, uno comprende que lavar los trapos sucios fuera de la casa es validar el espacio íntimo como un lugar de lo político.

## LA EXPERIENCIA DEL CUERPO FEMENINO

Esta es tal vez la mirada más difícil, porque implica muchas variables. La más evidente, que las mujeres no han tenido el espacio suficiente para hablar desde su condición y que en la experiencia sensorial, expandida más allá de la vista y el oído, sentidos con que los hombres tradicionalmente han creado sentido, se encuentra una forma muy distinta de acceder al relato. También está la resignificación de la condición femenina, tradicionalmente narrada desde la perspectiva masculina, a través de la visibilización de temas que han permanecido por fuera del espectro de lo narrativo (la condición hormonal, la maternidad, el aborto); y, por último, la deconstrucción de la perspectiva del hombre blanco del heteropatriarcado capitalista.

Hace tan poco que las mujeres escritoras en Colombia emprendieron una lucha por su visibilización que resulta muy difícil entender la forma que su búsqueda ha ido tomando.

Este año, en la Feria Internacional del Libro de Bogotá, tres libros aparecieron como un intento de desentrañar la forma que ha tomado la escritura de las mujeres en el país: la colección de Planeta, *Cuerpos, veinte formas de habitar el mundo; la antología*

*Cuentan, relatos de escritoras colombianas contemporáneas*, curada por Luz Mary Giraldo para Sílabas Editores, y *Pájaros de sombra*, una antología de poetisas colombianas de Andrea Cote Botero. Tal vez en la diversidad y en las distintas aproximaciones a la escritura radica el valor de esas búsquedas, y de ese tipo de publicaciones.

En *El árbol*, de John Fowles, el autor habla de la diferencia de los árboles de manzanas que su padre cultivaba en el jardín de la casa, y los que él mismo dejó crecer en el bosque trasero de su cabaña. Los primeros eran podados y abonados en un orden estricto para que cada año produjeran frutos jugosos, de formas perfectas. Los de él, dejados a su suerte, salvajes, no producían frutos de este tipo, pero sus ramas se expandían y se unían a otras que se unían a otras y formaban un bosque: un diálogo sin fin. Abandonadas a su suerte durante siglos, las palabras de las mujeres son como las ramas de ese bosque.

## EL GÉNERO INDEFINIDO

En un panorama donde lo común es que cada género exista dentro de una estructura con unos límites fijos, libros como el de Sanín y *Volver a comer del árbol de la ciencia* (2018), de Juan Cárdenas, ignoran la regla. Este último no es un libro de cuentos, ni de relatos autobiográficos, ni de ensayos: es las tres cosas a la vez. Lo que al inicio era un cuento o un relato autobiográfico muta en un ensayo y vuelve a ser cuento o relato autobiográfico, o las dos cosas. El evento que se registra es visto desde diferentes perspectivas.

Ese constante transitar por los géneros, que en un inicio se percibe como ruptura, termina por crear capas de sentido. Cárdenas narra un hecho y luego lo piensa desde distintos lugares, como quien duda de su propia mirada. Establece que el narrador no solo es un relator de eventos, sino un sujeto pensante que los cuestiona. En un imaginario literario en que el despliegue de ideas está reservado al ensayo, la existencia de un narrador que se da la licencia de pensar se opone a la idea de *show, don't tell* (muestre, no diga), que durante mucho tiempo ha gobernado la producción narrativa del país.

Volviendo a los géneros, en algún momento uno en particular, el género negro, les sirvió a los escritores latinoamericanos para hablar de la realidad. Hoy presenciamos en América Latina una experimentación con la ciencia ficción, con el terror y con ese género impreciso llamado *weird*, mezcla horizontal de diversas fuentes de la cultura que crea un territorio de géneros indefinidos que no distingue entre fantasía y realidad. Colombia no es ajena a este fenómeno.

Novelas como *Vagabunda Bogotá* (2017) y *El gusano* (2018), de Luis Carlos Barragán, *Después de la ira* (2018), de Cristian Romero, y *El pornógrafo* (2019), de Hank T. Cohen, derrumban la idea de la literatura colombiana como un espacio donde solo hay cabida para el realismo.

## EL LENGUAJE, EL HABLA Y EL FANATISMO

Si algo han temido los escritores en Colombia es que los llamen fanáticos. Fanático es Fernando Vallejo, uno de los escritores vivos más importantes de Hispanoamérica. Su defensa radical del uso de la primera persona como única forma viable de narrar abrió un camino para una serie de novelas que se sostienen sobre el lenguaje, una retahíla musical, mezcla de idioma y habla, puja permanente entre la forma correcta de decir y la oralidad que se desborda. De ella, de esa materia viva que es el lenguaje, subjetividad a flor de piel, se vale para construir el relato.

Gilmer Mesa en *La cuadra* (2016) y Luis Miguel Rivas en *Era más grande el muerto* (2017) han creado libros cuyo valor radica no solo en los episodios de la realidad colombiana que visitan, sino también en el uso del lenguaje. Dos pensamientos surgen de la forma en que ambos lo hacen. Por un lado, la idea de que la literatura urbana (bogotana) y culta es insulsa, carece de pasión y por la tanto de sabor; la gran mayoría de obras importantes colombianas han sido hechas por escritores de lugares distintos a la capital del país. Por otro lado, que el lenguaje siempre será el espacio de la subjetividad y, por ende, del fanatismo.



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo

# SEMIÓTICA Y ESCRITURAS CREATIVAS

**FRANK BAIZ  
QUEVEDO\*** SEMIÓTICA Y ESCRITURAS CREATIVAS

Los hallazgos de la semiótica greimasiana se han popularizado de tal manera que, hoy en día, cualquier taller de escritura creativa incluye, de primera mano, conceptos que una vez –hace más de cuarenta años– estuvieron reservado a los especialistas. El esquema narrativo canónico, dispuesto en la forma de una estructura actancial, forma parte de la jerga con la que se comunican profesores, estudiantes y profesionales del cine, del teatro o de la comunicación. Los actantes de la comunicación –esos entes abstractos que nacieron en el seno de un ambicioso modelo teórico– cohabitan con nosotros. Pero, ni la teoría del lingüista e investigador lituano Algirdas Julius Greimas se reduce al estudio de la estructura actancial, ni los esquemas actanciales son los únicos conceptos de la teoría greimasiana que pueden convertirse en instrumentos de trabajo para el guionista, para el dramaturgo, el narrador o el comunicador. Aventuramos aquí una breve panorámica del estudio de la narratividad tal como fue propuesto por la semiótica de Greimas y nos asomamos a varios conceptos que tienen la potencialidad de convertirse, al igual que los esquemas actanciales, en poderosos instrumentos de ayuda para el escritor creativo.

## UN BREVE VISTAZO AL MODELO GENERATIVO DE LA SIGNIFICACIÓN

Los actantes y las relaciones actanciales forman parte de la batería de conceptos utilizados por A.J. Greimas en su afán de describir el sentido que circula en los discursos en una sociedad. Los

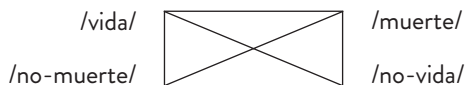
\*Guionista, director audiovisual y docente de guión audiovisual de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia.

actantes son unidades sintácticas del discurso analizables en el seno de un modelo complejo que se denomina el recorrido generativo de la comunicación. El recorrido generativo es un constructo teórico que organiza la teoría semiótica greimasiana según el cual los diferentes componentes que intervienen en el proceso de producción de sentido se articulan entre sí siguiendo un recorrido que va de lo más simple a lo más complejo, de lo más abstracto a lo más concreto. El recorrido suele representarse mediante el siguiente diagrama:

Recorrido Generativo			
	Componente	Sintáctico	Componente semántico
Estructuras semio-narrativas	Nivel profundo	Sintáxis fundamental	Semántica fundamental
	Nivel de superficie	Sintáxis narrativa de superficie	Semántica narrativa
Estructuras discursivas	Sintaxis discursiva Discursivización Actorialización ———— Temporalización ———— Espacialización ————		Semántica discursiva Tematización Figurativización

Tal como lo muestra el diagrama, el recorrido generativo toma en cuenta estructuras en dos niveles: las *estructuras discursivas* y las *estructuras semio-narrativas*. Las *estructuras discursivas* son el resultado del análisis del texto en el nivel de la manifestación textual, es decir, en el nivel con que nos enfrentamos directamente cuando analizamos cualquier fenómeno portador de significado: un guion, una película, una novela, el texto de una obra de teatro o una obra teatral representada. Las estructuras semio-narrativas son el depósito de las formas significantes virtuales y sus elementos constituyentes no se manifiestan directamente en el texto, sino que son reconstruidos a través del análisis. Las estructuras semio-narrativas comprenden procesos que pueden ser analizados en dos subniveles: un subnivel de las *estructuras profundas* y un subnivel de las *estructuras de superficie*. El nivel profundo de las estructuras semio-narrativas es el más abstracto, es el estrato en el cual tienen lugar las primeras articulaciones del sentido es decir, el nivel del modelo en el que pueden rescatarse los términos menos elaborados y más elementales de la significación: /bueno/, /malo/; /masculino/, /femenino/; /justo/injusto/, etc. En nuestra práctica de escritura muchas veces aludimos a los elementos del nivel profundo cuando indagamos en el “tema” de una obra y aseguramos, por ejemplo, que la obra habla de la vida y de la muerte, o cosas por el estilo. Las unidades de la estructura profunda se presentan en oposiciones binarias que, en su conjunto,

dan lugar a un entramado puramente lógico cuya estructura podría recordarnos el nivel semántico primario del lenguaje con el que opera una computadora (una red lógica cuya base está conformada solamente por sólo dos “significados elementales”: 0 y 1). Las unidades constituyentes del componente semántico del nivel profundo (es decir, de la *semántica fundamental*), se organizan de acuerdo con oposiciones elementales que pueden ser descritas mediante un esquema universal que se denomina cuadrado semiótico. Un ejemplo de *cuadrado semiótico* es:



El nivel descriptivo de la estructura profunda es abstracto. Revela, entre otras cosas, que un relato es legible porque habla (redunda) en ciertas significaciones básicas (la “vida” y la “muerte”, la “bondad” y la “maldad”, el “amor” y el “odio”, etc.) y que un relato se ocupa de explorar los significados que se asocian con ciertas significaciones básicas; si un relato habla del “amor”, probablemente habla también del “desamor”, del “odio” y de “la ausencia de odio”. Y así con el valor del que se trate.

El otro estrato del nivel semio-narrativo es el *subnivel de superficie* y en él reside la sintaxis y la semántica de lo narrativo. En este estrato pueden ser reconstruidos los *objetos de valor* y los *sujetos* que ponen en circulación dichos objetos de valor mediante *programas narrativos*. Dicho en otras palabras, es el estrato del actante, *aquel que realiza o sufre el acto, independientemente de cualquier otra determinación*<sup>6</sup>, de acuerdo con la definición de Greimas. Los actantes manifiestan, en el subnivel de superficie, aquellos significados elementales que se organizan en categorías estáticas en el nivel profundo y se manifiestan en el interior de enunciados narrativos. Esto quiere decir, por ejemplo, que un valor como /bueno/, estáticamente opuesto en el nivel profundo al valor /malo/, se manifiesta, en el *nivel narrativo de superficie* en forma de una transformación: aquella que convierte lo /bueno/ en /malo/ o viceversa.

Ya dijimos que las estructuras discursivas son el resultado del análisis del texto en el nivel de la manifestación textual. El último nivel de análisis del recorrido generativo es el de las estructuras discursivas: nivel de “encarnación” de las significaciones narrativas en la instancia “concreta” de un texto. En este nivel tienen lugar los procedimientos de selección de los elementos narrativos que actualizan las virtualidades correspondientes a los actantes: procedimientos de *actorialización*: (los actantes encuentran su encarnación en figuras que en semiótica se denominan *actores*). Tienen

<sup>6</sup> Greimas, 1979:23.

lugar también procedimientos de temporalización: las estructuras narrativas, que en principio pueden pensarse como intemporales (están regidas esencialmente por relaciones causales), son enriquecidas por la intervención de la temporalidad en sus diferentes subcomponentes: el subcomponente de la *programación temporal*, que convierte el *orden lógico narrativo* en orden temporal *pseudo causal* –lo que es primero en el tiempo aparece como causa de lo que lo sucede– ; el subcomponente de la *localización temporal* (que ubica en un tiempo susceptible de ser segmentado) y, finalmente, el subcomponente de la *aspectualización*, que transforma las funciones narrativas (de tipo lógico) en procesos evaluados por la mirada de un actante observador instalado en el discurso enunciado, dando lugar a conformaciones como las correspondientes al *punto de vista*. En tercer lugar, se llevan a cabo procedimientos de *espacialización*: la *localización espacial* construye los espacios parciales que van siendo construidos por el discurso.

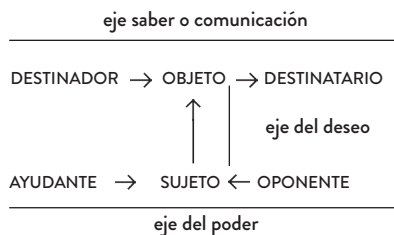
El estrato del recorrido narrativo que más ha llamado la atención de los autores de manuales de escritura creativa es el subnivel de las estructuras de superficie. Quizás esto se debe a que los *actantes de la comunicación*, organizados en *esquemas* o *cuadros actanciales*, permiten una clara radiografía de los personajes en lo que se refiere desde una mirada panorámica a la acción narrativa: el esquema actancial puede suministrarle al escritor una visión panorámica de las fuerzas narrativas que estructuran la historia que está urdiendo, le permite el diseño de las fuerzas que tensan la estructura narrativa y la detección de vacíos narrativos. Hay que decir, sin embargo, que los cuadros actanciales forman parte de un campo estudio de la narratividad mucho más amplio, algunos de cuyos presupuestos vale la pena revisar.

## MÁS ALLÁ DE LOS ACTANTES DE LA COMUNICACIÓN

Recordemos, para comenzar, que el análisis narrativo estudia los enunciados. La semiótica de la narratividad distingue entre varios tipos de enunciados: en primer lugar, un tipo de enunciado que pone en relación a un actante activo, el *sujeto de estado*, con un *actante pasivo*, el *objeto de valor*. Un enunciado como “Romeo ama a Julieta” es de este tipo. En segundo lugar, el análisis semiótico identifica un tipo de enunciado que denota la transmisión de un objeto entre un *remite*nte y un *destinatario*. Un enunciado como “Julieta le envía una carta a Romeo” es de este segundo tipo. El primer tipo de enunciado habla de las relaciones entre un *sujeto de estado* y un *objeto de valor* y se inscribe en lo que se denomina el *eje del deseo*:  $S \rightarrow O$ ; un enunciado del segundo tipo pone en conexión dos actantes denominados el *destinador* (*remite*nte o *mandante*) y el *destinatario*, y puede ser ubicado sobre otro eje, denominado *eje de la comunicación*. La relación entre ambos se expresa mediante la fórmula:  $D1 \rightarrow O \rightarrow D2$ .



Por último, hay enunciados que aluden a instancias que facilitan o que obstruyen la acción del *sujeto* y que permiten definir otro par de actantes: el *oponente* y el *ayudante*. Estos dos actantes se ubican en el llamado *eje de la participación*, que se simboliza mediante el esquema:  $Ay \rightarrow O \leftarrow Op$ . La representación conjunta de los tres ejes mencionados da lugar al conocido cuadro actancial de Greimas.



Hay que hacer notar que la anterior formulación de los actantes de la narración se circunscribe al ámbito del enunciado y que Greimas adjudica otro tipo de actantes (los llamados *actantes sintácticos* y los denominados *actantes funcionales*) a dominios que van más allá del ámbito del enunciado como espacio en el que se manifiesta la "lógica" de los actantes de la narración. En términos prácticos esto quiere decir que, sin bien los esquemas actanciales permiten "retratar" las oposiciones funcionales binarias que se dan entre personajes cuando el relato-enunciado es considerado como un todo, tales esquemas resultan insuficientes cuando queremos expresar la dinámica de cada personaje en el desarrollo de una historia: los actantes sintácticos, por ejemplo, nos hablan de distintas instancias del sujeto (el sujeto de estado, el sujeto de hacer) y los actantes funcionales toman en cuenta los diferentes roles actanciales que se suceden en un recorrido narrativo completo. Dicho metafóricamente: los esquemas actanciales permiten entender los fotogramas de la "película", pero no dan cuenta de la dinámica transformacional de la película en su desarrollo. Los actantes sintácticos y los actantes funcionales hablan dinámicamente de la película. No olvidemos que el esquema previamente descrito corresponde al modelo actancial expuesto por Greimas en su obra *Semántica Estructural* en 1966 y que dicho modelo fue paulatinamente perfeccionado en otros desarrollos del autor de los cuales daremos cuenta someramente en las páginas que siguen.

A pesar de todo esto, es el modelo actancial, en su formulación previa, ha encontrado aplicación en los estudios literarios y, en particular, en la enseñanza de las escritura de guiones y de la dramaturgia teatral, sobre todo en el ámbito hispano y francés. Basta revisar el trabajo de autores como Federico Fernández Díez y Jonni Bassiner Castella (*Arte y técnica del guion*), Francisco Javier Gómez Tarín

(El guion audiovisual y el trabajo del guionista), Fernando Domenech (**Manual de dramaturgia**) y Pierre Jenn (**Techniques du scénario**), para ver los frutos de esta aproximación que, por ser la más conocida, no seguiremos comentando. Nos ocuparemos, más bien, de reseñar otros aspectos de la semiótica de Greimas que han recibido menos atención y que son, a nuestro entender, igualmente valiosos y útiles para quienes nos interesamos en la práctica y la enseñanza de la escritura creativa.

## LAS TRANSFORMACIONES NARRATIVAS

Los esquemas actanciales que suelen ser utilizados por los autores de manuales toman en cuenta exclusivamente los llamados *enunciados de estado*. Los enunciados de estado son aquellos que se refieren a la relación que existe entre el *sujeto de estado* y el *objeto valor*. Como sabemos, el *sujeto de estado* y el *objeto valor* pueden estar en *conjunción* (y en este caso se habla de *sujeto realizado* y se escribe:  $S \wedge O$ ), o pueden encontrarse en *disyunción* (y entonces se habla de *sujeto actualizado* o *sujeto virtual* se escribe:  $S \vee O$ ). Como ya hemos dicho, todo relato refiere el itinerario de transformación entre un estado del *sujeto* (por ejemplo,  $S \vee O$ ) y un estado posterior del mismo sujeto (digamos,  $S \wedge O$ ), lo cual se expresa mediante una fórmula como:

$$S \vee O \rightarrow S \wedge O$$

Sin embargo, dado que la transformación entre estados es, en general, producto del hacer de otro actante (que en particular puede ser el mismo *sujeto*), la fórmula general que da cuenta de una *transformación* se escribe:

$$F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$$

Donde F expresa la naturaleza *funcional* de la relación que guarda  $S_2$  con  $S_1$  y que puede traducirse como “ $S_2$  hace que  $(S_1 \vee O)$  se transforme en  $(S_1 \wedge O)$ ”. Si, por ejemplo, la expresión  $S_1 \vee O$  se refiere al enunciado hipotético “Romeo desea a Julieta” y la expresión  $S_1 \wedge O$  simboliza el enunciado “Romeo logra unirse a Julieta”, entonces la fórmula:

$$F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$$

se refiere a un enunciado como “Romeo logra hacer realidad su deseo de unirse a Julieta” (en este caso,  $S_1 = S_2$ ). El actante  $S_2$  no es ya un sujeto de estado, sino un *sujeto operador* o *sujeto del hacer*. La incorporación de los conceptos de transformación

narrativa y de sujeto operador en el análisis y/o el diseño de un texto narrativo (de un guion, de una obra dramática) tiene un correlato práctico. Miremos algunas ventajas que le proporciona al escritor ir más allá de los actantes de la comunicación:

Cualquier escritor agradece que se le provea de una definición confiable y precisa de lo que es la acción dramática. ¿Qué es la acción? ¿Cuándo hay acción en una obra? ¿Cuándo no la hay? Tendemos a pensar la acción dramática como una suerte de “movimiento” que hace posible un cambio de estado en un personaje. Eso, dicho en el metalenguaje de la semiótica, equivale a decir que se está en presencia de una acción cuando tiene lugar alguna de las siguientes transformaciones narrativas:

1. *La creación del estado realizado*, es decir, un protagonista que desea algo que no tiene y que al final lo consigue. Se trata de la transformación típica de los filmes del modelo de Hollywood (para algunos autores de manuales de escritura, el único tipo de transformación posible). Un ejemplo, de este tipo de transformación narrativa lo brinda lo que sucede en la historia de Michael Dorsey, el protagonista de **Tootsie** (Sydney Pollack, 1982) que termina alcanzando la meta que se ha propuesto. Se expresa:  $F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$ .

2. *El mantenimiento de un estado realizado*, es decir, una transformación en la cual el personaje hace todo lo posible por mantener su estado y logra mantenerlo, como por ejemplo sucede en las historias de horror, en las cuales el protagonista lucha para mantenerse con vida. Un ejemplo lo suministra el film **La noche de los muertos vivos** (George Romero, 1968). Escribimos:  $F(S_2) \rightarrow [(S_1 \wedge O) \rightarrow (S_1 \wedge O)]$ .

3. *La creación del estado actualizado*. Transformación propia de las obras con final trágico en las cuales, por ejemplo, el protagonista termina perdiendo un objeto de valor con el que previamente estaba en conjunción. La transformación puede cobrar la forma de la *renuncia*, cuando el sujeto operador coincide con el *sujeto de estado* (como en **Muerte en Venecia**, Luchino Visconti, 1971) o la forma de la desposesión, cuando el sujeto operador es distinto del sujeto de estado (como en **María Candalaria** de Emilio Fernández, 1943). Escribimos:  $F(S_2) \rightarrow [(S_1 \wedge O) \rightarrow (S_1 \vee O)]$ .

4. *El mantenimiento del estado actualizado*. Un ejemplo lo suministra un filme como **El ciudadano Kane** (Orson Welles, 1941) en el cual Chales Foster Kane lucha por recuperar el amor que perdió en su infancia y al final no lo consigue. Esto puede expresarse:  $F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \vee O)]$ .

La noción de acción dramática que se deriva de la tipología descrita anteriormente nos es familiar: solemos dar por sentado que hay acción (y solo hay acción) cuando

se está en presencia de alguna de las cuatro categorías antes descritas. Sin embargo, ¿cuántas veces el escritor –el guionista, el dramaturgo, el narrador– tiene que lidiar con personajes que les parecen activos, a pesar de que aparentemente estos personajes “no hacen nada”? Es aquí donde una ampliación de la definición de transformación narrativa, como la formulada por Peter Peter Stockinger, discípulo de A.J. Greimas, nos permite manejar una definición amplia de acción dramática en la que cabe estas aparentes excepciones. ¿De qué manera se da esa ampliación? En un trabajo conjunto con Greimas, Stockinger examina a los operadores modales anteriormente comentados y llega a la conclusión de que la teoría de la acción requiere de la incorporación una categoría modal que vaya más allá de la categoría del *hacer*: esa nueva categoría es el *actuar* y subsume la categoría del *no-hacer*, como caso particular. De acuerdo con esta definición, abstenerse (de hacer algo) es una forma de actuar. El autor designa el *no-hacer* del sujeto operador S mediante la expresión  $\sim F(S)$  y amplía el inventario ampliado de transformaciones posibles incorporando cuatro nuevas categorías. A saber:

5. *La aparición del estado actualizado, como consecuencia de un no-hacer que el estado realizado se mantenga.* Transformación propia de historias que describen circunstancias de abandono existencial, por ejemplo, la inacción de David Locke frente a la conservación de su vida que desemboca en su muerte, en el filme **El pasajero** (Michelangelo Antonioni, 1975). Este tipo de transformación que, dicho sea de paso, aunque no es frecuente en los guiones clásicos de Hollywood, aunque suele aparecer a menudo en el cine de autor. Se expresa:  $\sim F(S_2) \rightarrow [(S_1 \wedge O) \rightarrow (S_1 \wedge \bar{O})]$  y puede ser leída como “ $S_2$  no hace nada para que  $S_1$  se mantenga en conjunción con O”.

6. *La conservación del estado actualizado debida a un no-hacer que se produzca el estado realizado.* Transformación característica de historias en las que interviene la desidia personal o la fatalidad. Es el caso de Joe Gideon, el coreógrafo de **All that jazz** (Bob Fosse, 1980), quien no puede detener su conducta de autodestrucción que lo empuja hacia la muerte. La transformación se expresa  $\sim F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \wedge \bar{O})]$

7. *La conservación del estado realizado debida a un no-hacer que se produzca el estado actualizado.* Aparece, por ejemplo, en historias que hablan de vinculaciones inextinguibles (adicciones, simbiosis), como por ejemplo en el filme **Dead ringers** (David Cronenberg, 1988). Escribimos:  $\sim F(S_2) \rightarrow [(S_1 \wedge O) \rightarrow (S_1 \vee \bar{O})]$ .

8. *La aparición del estado realizado, como consecuencia de un no-hacer que el estado actualizado se mantenga,* presente, por ejemplo, en historias en la que un personaje no hace nada para separarse de una situación o conducta que termina emergiendo fatalmente en su vida. Un ejemplo lo ofrece el filme **El imperio de los sentidos**

(Nagisa Ôshima, 1976) en el cual el protagonista, Kichizo Ishida no hace nada por mantenerse alejado de una práctica que terminará causándole la muerte. La transformación se expresa:  $\sim F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O) \rightarrow (S_1 \vee O)]$ .

Un segundo aspecto en el que la consideración de otros instrumentos de la semiótica de Greimas puede ser de utilidad se refiere al diseño de la progresión narrativa, es decir, de la dinámica de acción de la acción dramática. Si bien, como ya dijimos, el llamado análisis actancial constituye una herramienta invaluable para el diseño narrativo global, hay que tomar en cuenta, como ya dijimos, que los cuadros actanciales son esquemas estáticos, suerte de “fotografías” que retratan la orientación de las “fuerzas” que tensan un texto (esquemas que nos señalan hacia dónde se orienta el deseo del protagonista, de dónde provienen las oposiciones, quién o quienes se benefician de la acción, etc.). El trabajo con los actantes de la comunicación, sin embargo, no suele ocuparse del progreso de la acción, de su dinámica sintagmática. Lo que da cuenta de esta progresión en la semiótica de Greimas es la noción de *programa narrativo*, formulada en trabajos posteriores del autor.

Un programa narrativo es una *sucesión de estados y de transformaciones que se encadenan sobre la base de una relación sujeto – objeto*<sup>7</sup>. Las ocho transformaciones definidas en el apartado anterior son ejemplos de programas narrativos, cada uno de ellos de un solo término. En el caso más general, un programa narrativo no se reduce a una sola transformación, sino que requiere de programas narrativos secundarios, llamados *programas de uso*, que sirven de apoyo al programa narrativo principal, que en este caso suele llamarse *programa de base*. Esto es así porque, para que el sujeto pueda llevar a cabo una determinada transformación, necesita hacerse competente, es decir, adquirir las herramientas que requiere su hacer transformacional. Es lo que sucede, dicho en otro lenguaje, en el modelo del viaje del héroe, en cuyo transcurso el personaje heroico requiere ir adquiriendo capacidades para poder enfrentar la batalla definitiva.

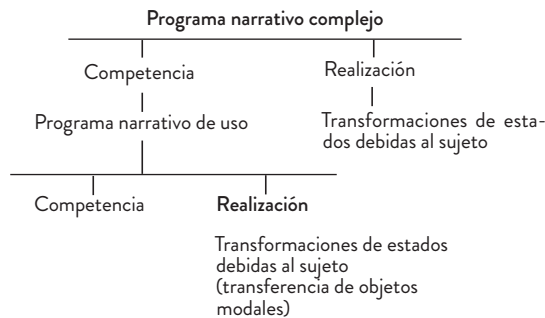
La semiótica de Greimas estudia la adquisición de la competencia haciendo uso de los de los denominados *objetos modales*, cuya adquisición cambia la capacidad transformadora del *sujeto operador*. Se trata, por otra parte, del itinerario señalado insistentemente en los manuales de escritura: al deseo que ata al personaje con el objeto deseado, se suceden los aprendizajes y las adquisiciones de los medios que permiten la consecución de aquello que se desea. Greimas atribuye la competencia a cuatro objetos modales: el *querer hacer*, el *deber hacer*, el *poder hacer* y el *saber hacer*. El querer hacer y/o el deber hacer, por lo general, aparecen en la ocasión en que se

7 Groupe d' Entrevernes (1978, 16).

instaura el *sujeto operador*, ocasión llamada de la *manipulación* y que corresponde a lo que los autores de manuales llaman el *detonante*, el *incidente incitador* o el *llamado a la aventura*. El saber hacer y el poder hacer suelen ser agenciados en el transcurso de la evolución narrativa hasta que se arriba a la *realización* o *performance*, es decir, en una etapa previa a lo que comúnmente se denomina el *clímax* de la obra. Si se designa un objeto modal cualquiera con el símbolo  $O_m$ , la transformación que da cuenta de la adquisición de una competencia puede escribirse como:

$$F(S_2) \rightarrow [(S_1 \vee O_m) \rightarrow (S_1 \wedge O_m)]$$

en donde  $S_2$  designa el sujeto operador (modalizador) que opera sobre el Sujeto del hacer  $S_1$  para que este último adquiera la competencia  $O_m$ . La relación que se establece entre los programas narrativos complejos y sus programas de uso puede representarse mediante el siguiente esquema:



Veamos en la práctica cómo el uso de los programas narrativos permite comprender la dinámica de las acciones. Tomemos como ejemplo el filme **Ladrones de bicicletas** (Vittorio De Sica, 1948) y procedamos a analizarlo con las herramientas que comentadas hasta ahora.

Recordemos, de entrada, el argumento del filme: Ricci, un obrero desempleado que lucha por sobrevivir en una ciudad acosada por el desempleo, logra conseguir un trabajo, pero el patrón le exige que posea una bicicleta. Ricci logra sacar su bicicleta de una casa de empeños, es contratado y comienza a trabajar. Pero, para su sorpresa y su infortunio, el ladrón le roba la bicicleta. Ricci, entonces, intenta por todos los medios recuperar su bicicleta y, al final, después de varios intentos fallidos, no logra recuperar su instrumento de trabajo y, por tanto, se queda sin la posibilidad de sobrevivir. Para construir el esquema actancial podríamos frasear la historia de la siguiente manera: “Ricci quiere (y lucha por) sobrevivir, en beneficio de él y de

su familia, con la ayuda de un trabajo y en contra de los obstáculos del medio social que impera en la Italia de postguerra". El esquema actancial sería:



El programa narrativo complejo que describe la progresión narrativa de **Ladrones de bicicletas** es:

**PROGRAMA NARRATIVO PRINCIPAL**

Ricci debe sobrevivir frente a la penuria general.

Para ello:

**PROGRAMA NARRATIVO DE USO 1**

Ricci debe trabajar

Pero Ricci puede trabajar solo si tiene la bicicleta,

Luego:

**PROGRAMA NARRATIVO DE USO 2**

Ricci debe conseguir su bicicleta

Pero Ricci pierde la bicicleta,

Luego

**PROGRAMA NARRATIVO DE USO 3**

Ricci debe recuperar su bicicleta

Para ello:

**PROGRAMA NARRATIVO USO 4**

Ricci debe saber el paradero del ladrón

Para ello:

**PROGRAMA NARRATIVO DE USO 5**

Ricci debe encontrar al viejo, amigo del ladrón

Y aunque lo encuentra y el viejo escapa,

Ricci logra ver al ladrón y sin embargo,

No logra recuperar la bicicleta,

Por lo tanto:

**PROGRAMA NARRATIVO DE USO 6**

Ricci debe robar una bicicleta

Y como es atrapado,

Ricci no puede recuperar la bicicleta

Ni su trabajo,

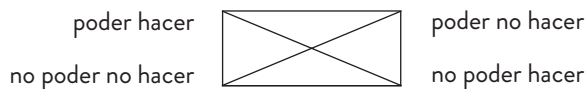
Por lo que:

Ricci no logrará sobrevivir

Como se ve, la identificación de los programas narrativos y de las relaciones jerárquicas entre el programa narrativo de base y los programas narrativos de uso nos brinda una clara visión de la estructura de la acción en el filme del ejemplo.

Por último, el uso de los objetos modales puede ser de utilidad en el campo de la construcción de los personajes y, en particular, en el diseño del personaje principal. Hemos visto que los objetos modales representan las competencias requeridas por los sujetos para entrar en conjunción con los objetos de valor. El *querer hacer*, el *deber hacer*, el *saber hacer* y el *poder hacer* representan competencias que, una vez adquiridas,

hacen posible que el sujeto realice el programa narrativo. En un primer vistazo, se tiene la impresión de que los objetos modales representan solamente competencias “positivas”, capacidades que facultan al sujeto para que lleve a término un determinado programa narrativo. Pero la noción de objeto modal es más amplia y puede ser entendida, no solo como una *capacidad de hacer*, sino también, como una *incapacidad de hacer*, o como una *capacidad mediatizada de hacer*. En un trabajo publicado en el año 1976 (**Pour une théorie des modalités**), Greimas acomete la tarea de estudiar a fondo los objetos modales. Estudiando el efecto que tiene sobre el sujeto operador la adquisición de dos objetos modales distintos, el investigador procede, en primer lugar, a aplicar el cuadrado semiótico a cada modalidad. En el caso del *poder hacer*, obtiene:



Vemos que, en consecuencia, el cuadrado exhibe no solo objetos modales que podríamos considerar “positivos”, como, por ejemplo, el *poder hacer*, sino también modalidades que podríamos interpretar como “negativas”, tales como, el *no poder hacer*. Es claro que ambos tipos de modalidades aparecen en las historias, por ejemplo: lo que necesita Dorothy, la protagonista de **El mago de Oz** (Victor Fleming, 1939) para regresar a su casa es un *poder hacer*, (capacidad que reside en objetos como las zapatillas, la escoba, la ayuda del mago, etc.), mientras que lo que impulsa a Ben Sanderson, el personaje alcohólico de **Leaving Las Vegas** (Mike Figgis, 1995) a ingerir bebidas espirituosas hasta morir es un *no poder no hacer*, modalidad que eventualmente podría ser considerada como negativa. Vemos entonces que lo que una historia dramática pone a prueba en el personaje principal no es más que una modalidad adquirida previamente por el sujeto operador. Lo que esto quiere decir es que las preguntas clásicas sobre el personaje principal, tales como “¿Será capaz Dorothy de conseguir los recursos que necesita para regresar a su casa?” O “¿Será Ben capaz de dejar un lado su alcoholismo y renunciar a su decisión suicida?” pueden ser formuladas, en el metalenguaje de la semiótica greimasiana, mediante interrogantes referidas al objeto modal: como, en el caso de Dorothy: “¿Adquirirá el sujeto la competencia del *poder hacer*?” O, en el caso de Ben Sanders “¿Se deslastrará el sujeto del *no poder no hacer* y adquirirá la competencia del *poder hacer*? (poder renunciar a su compulsión)”. Vemos, en consecuencia, que los objetos modales nos permiten representar los rasgos de carácter que definen el personaje principal de una historia. Las historias, en otras palabras, hablan de sujetos previamente modalizados, provistos de objetos modales que han adquirido en los programas narrativos presupuestos en



sus antecedentes: los celos de Otelo pueden ser entendidos como el *no poder no hacer* compulsivo de un celoso que no puede evitar que lo carcoman los celos; los poderes de los superhéroes pueden asimilarse a un *poder hacer* previo, adquirido en algún episodio que suele formar parte de su historia previa; la pericia de Sherlock Holmes puede ser vista como un *saber hacer* que lo constituye; la resistencia de Gandhi como un eficiente *poder no hacer* y así por el estilo.

## CONCLUSIONES INCONCLUSAS

Esta revisión de la semiótica greimasiana no es, en modo alguno, concluyente o exhaustiva. Tan solo es un esbozo de lo que una indagación curiosa en lo que algunos modelos que provienen de las ciencias sociales pudieran proveer a quienes nos interesamos en las escrituras creativas. Por lo demás, bien sabemos que escribir es transitar el borde huidizo entre las certezas de la imaginación y las verdades incompletas de la razón. Y que aventurarse a ensayar algunas luces con la esperanza de iluminar el camino, nunca basta en un viaje en el que siempre las luces y las sombras emergen de lo recóndito e inesperado del escritor.

### Bibliografía

- BAIZ QUEVEDO, FRANK. 1994, *La ventana imposible*. (Caracas: Fundarte). 1998 *Nuevas herramientas para la escritura del guion* (Caracas: Fundación Cinematoteca Nacional)
- BENTLEY, ERIC. 1982. *La vida del drama*. (Barcelona: Paidós).
- BLANCO, DESIDERIO Y RAÚL BUENO. 1980 *Metodología del análisis semiótico* (Lima: Universidad de Lima).
- CHION, MICHEL. 1985. *Écrire un Scénario*. (París : Cahiers du Cinema).
- CLARENCE, W. H. 1962. *Guión Cinematográfico*. (Buenos Aires: Fontana).
- CUCCA, ANTOINE. Editions. París, 1986. 1986 *L'écriture Du Scénario* (París : Dujarric).
- DOMENECH, FERNANDO. 2016, *Manual de dramaturgia* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca).
- EGRI, LAJOS. 1946. *The Art of Dramatic Writing* (New York: Simon and Schuster).
- FERNÁNDEZ DÍEZ FEDERICO Y JONNI BASSINER CASTELLA. 1996. *Arte y técnica del guion* (Barcelona: Ediciones UPC).

- FIELD, SYD. 1976 *Screenplay* (New York: Dell). 1984. *The screenwriter workbook*. (New York: Dell).
- FLOCH, JEAN-MARIE. 1991 *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies* (París: Press Universitaires de France) (trad. esp., Semiótica, marketing y comunicación, Barcelona: Paidós, 1993).
- GREIMAS, ALGIRDAS. 1966 *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. (París: Larousse). 1970 *Du sens* (París: Seuil). 1973 “Un problème de sémiotique narrative: les objets de la valeur” *Langages*, 31 (en Greimas, 1983). 1976 “Pour une théorie des modalités” en *Langages*, 43 (en Greimas, 1983). 1983 *Du sens I* (París: Seuil).
- GREIMAS, ALGIRDAS. J. & J. COURTÉS. 1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (París: Hachette). 1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II* (París: Hachette).
- GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER. 2009 *El guion audiovisual y el trabajo del guionista* (Santander: Shangrila Textos Aparte).
- GROUPE D'ENTREVERNES. 1977 *Analyse sémiotique des textes* (Lyon: Presses Universitaires).
- GUTIERREZ ESPADA, LUIS. 1978, *Narrativa Fílmica* (Madrid: Pirámide).
- JENN, Pierre. 1991 *Techniques du Scénario*. (París: Femis).
- KING, VIKI. 1989. *How to write a movie in 21 days*. (New York: Harper and Row).
- PAVIS, PATRICE. 1980 *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale* (París: Editions Sociales) (trad. esp., Diccionario de Teatro. Dramaturgia. Estética. Semiología. Barcelona: Paidós, 1983).
- PROPP, VLADIMIR. 1965 *Morphologie du conte* (París: Seuil) (trad. esp., Morfología del cuento, Madrid: Fundamentos, 1977).
- UBERSFELD, ANNE. 1989, *Semiótica Teatral* (Madrid: Cátedra).
- VALE EUGENE. 1985. *Técnicas del guión para cine y televisión*. (Barcelona: Gedisa).
- VANOYE, FRANCIS. 1991 *Scénarios Modèles, Modèles de Scénarios* (París: Nathan).

# LA TELENVELA COMO DISPOSITIVO DE RECONOCIMIENTO DE IDENTIDAD EN AMÉRICA LATINA

CHRISTIAN TORRES\*

Yo creo que el melodrama hoy aún sigue tan fuerte —sobre todo en América Latina— porque la familia sigue siendo fundamental en la vida latinoamericana, como ya no lo es en Europa y como ya no lo es en Estados Unidos.

**Carlos Monsiváis**

Más allá de exaltar el melodrama como objeto de estudio concreto, cuantificable, funcional o de simple recepción, esta reflexión pretende referir y valorar relacionamente la telenovela como experiencia mediadora en la construcción de imaginarios, identidad, memoria y consumo cultural masivo en Colombia y Latinoamérica.

Vilipendiado por intelectuales y los autoproclamados sectores cultos de la sociedad a finales del Siglo XVII<sup>8</sup>. El melodrama en su condición de género *paria* ha sobrevivido a un sinnúmero de ataques que, aún en nuestro tiempo, se escuchan en nombre del buen gusto o del compromiso político. Sin embargo, la descalificación y el rechazo, no pueden desconocer su amplia contribución al desarrollo y discusión sobre el concepto de género. En su espíritu subyace la dinámica cultural

\* Profesor asociado Universidad Nacional de Colombia, Escuela de Cine y televisión. Docente de Guión audiovisual de la Maestría en Escrituras.

8 Barbero Jesús Martín, De los medios a las mediaciones, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2000

de una sociedad mediática inscrita en un sistema de producción que atiende a las lógicas del consumo y reproduce al mismo tiempo una visión de mundo.

Si bien es cierto que su desarrollo ha sobrevivido a múltiples tropiezos como el de la prohibición del uso de la palabra en representaciones públicas (1790), en un intento de la cultura oficial para proteger la pureza del teatro. El melodrama hallará los caminos y formas efectivas para hacer llegar su mensaje mediante el recursivo uso de la hipérbole gestual. De este modo, el espectador silvestre, iletrado, pero con todo el derecho de sentirse representados, acceden al universo de la cultura hegemónica mediante la recuperación de leyendas y relatos orales; un vasto territorio lleno de imaginación que alimentaría por décadas la ilusión de multitudes comunidades marginadas, ávidas de entretenimiento y evasión.

Gracias a la Revolución Francesa, la demanda por este tipo de historias de contenido simple e insustancial a la vista del discurso oficial y lo políticamente correcto terminó con el paso del tiempo obligándolos, no sólo a aceptar está híbrida e incómoda forma de representación teatral, si no —aún más importante— allanar el camino para que la expresión popular entrara en el baile de la cultura, no como una forma menor y plebeya (apéndice de la mirada oficial) sino, como una reafirmación de la existencia del “otro”, permitiendo así replantear y subvertir el concepto de una sola cultura, unívoca y totalitaria.

En el melodrama los “sin voz”, los “iletrados”, es decir, el pueblo, accede a un mecanismo de expresión efectiva que le permite recuperar, la tradición oral, la leyenda y sus variantes imaginativas, pero sobretodo, exponer y explorar públicamente el espíritu popular; sus miedos, pasiones y emociones.

El melodrama es el espacio propicio para que la extravagancia, la ingenuidad o la pasión desenfadada hallen un punto de encuentro con los valores morales, sociales, políticos y religiosos de una época y un grupo social. Es allí donde se prefigura una búsqueda por el reconocimiento de lo no oficial, de lo polisémico y heterogéneo. Toda esta diversidad dará fe de lo otro, de su existencia, pero sobretodo, de la configuración de una identidad.

La telenovela es hija directa del melodrama, comparte una dinámica cultural con otras formas expresivas y de entretenimiento como el teatro, el cine, el circo, la radionovela, o el *reality*. Su finalidad es mediática, obedece a mecanismos de producción que terminarán siendo consumidos masivamente por un espectador. Genera procesos de interacción y comunicación con él público que las sigue de lunes a viernes por un lapso de 8 a 10 meses. La telenovela, no sólo refleja el gusto de la masa que la consume, sino también lo que ésta produce. Una vez más, debemos reflexionar sobre quién es verdaderamente el que impone la vigencia de un género, la

industria que lo produce, o las audiencias que se equiparan, se identifican e imponen su deseo de lo que quiere ver.

A pesar de la aparente pasividad del espectador, su relación es dialógica y comunicacional. En ella el público se identifica con sus personajes y toma partido generando una incondicional empatía por los protagonistas estereotipados “buenos” y una rabiosa oposición ante los “malos”. Distinción maniquea y previsible, pero muy efectiva a la hora de generar audiencia.

Así, Sebastián Vallejo protagonista de *Café con aroma de mujer*, se convierte en arquetipo del hombre virtuoso, deseado y rico que llenará las expectativas afectivas de millones de mujeres que capítulo a capítulo suspirarán con su voz y el fulgor de su mirada. La identificación y la idealización son evidentes. Permiten de alguna forma juntar los millones de relatos individuales en un imaginario colectivo y variado que bien puede ser aplicado a nuestro país o extenderse a toda Latinoamérica.

La telenovela insiste en roles que aprovecha de manera sistemática. La heroína desvalida, la malvada ex amante, la madre, el justiciero, el héroe, el villano o el tonto, son la representación de un sector de la sociedad que se siente identificado a través de sentimiento y emociones. Ethos social envasado en efectivos episodios de 52 minutos que ratifican la mirada de un pueblo sobre su propia realidad. El nivel de catarsis ahora se mide con el cuestionado *rating*, única herramienta o termómetro reconocido por la industria para legitimar el gusto y la reacción del televidente.

La temática y la trama tampoco ofrecen mayor variedad o reto al espectador; valores como la familia, libertad, justicia o verdad son dispuestos en escena a través de una trama de fácil asimilación. Es verdad, hay quienes llegan a sentirse todo un Sherlock Holmes al desentramar el misterio que confirma que Cristal (Cristina Expósito) es hija, y por ende, heredera directa de Victoria Ascanio la próspera comerciante<sup>9</sup>. Sin embargo, la certeza de un desenlace predecible o conocido por la audiencia, no desalienta al consumidor de telenovelas que en ningún momento se siente desilusionado por la falta de originalidad en la trama, al contrario la identificación con el discurso es evidente y celebrada por el devoto espectador.

Repetición, dilatación, reciclaje o remake, valores intrínsecos del melodrama y su dramaturgia, ratifican su poder de seducción y su vigencia en la posmodernidad. Se instaura así un viejo orden establecido que permite asistir, noche tras noche a una cita con esta suerte de chamán digital, Zheresada de culebrón. De este modo, las vicisitudes que padece Gaviota (Margarita Rosa de Francisco, en *Café*) nos reinsertan en el ritual cotidiano que intenta livianamente explicar los cambiantes giros del

9 Cristal, telenovela venezolana de 1985, creación de la libretista cubana Delia Fiallo que se desarrolla en el mundo de la alta costura.

destino y de algún modo, la alivianar la pesada carga de nuestra existencia. En este punto explica C, F. Neale: *citado por* Ligia Carvajal Mena en *La telenovela brasileña: una industria cultural*. (C.f. Neale: 1987).

La telenovela relaciona la cultura popular con diferentes espacios y tiempos, y establecen una socialización en la cual, las relaciones de parentesco, de vecindad y de amistad con sus limitaciones y diferencias se insertan en el mundo familiar del televidente. Los géneros se constituyen como sistemas de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el sujeto y el texto

Aunque situemos la telenovela como parte del ciclo de producción y circulación de bienes de consumo cultural masivo, atravesada por lo simbólico, lo ritual y lo político, me atrevo a señalar que si bien cada uno de estos elementos es necesario para explicar distintos aspectos de su concepción, ninguno de ellos es autosuficiente o, al menos, de manera independiente para comprender y establecer las múltiples relaciones que establece la telenovela con el medio y su espectador.

En este punto es necesario retomar al maestro Jesús Martín Barbero quien introduce el concepto de *mediaciones* para hablar de:

"Ese "lugar" desde donde es posible comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción: lo que se produce en la televisión no responde únicamente a requerimientos del sistema industrial y a estratagemas comerciales sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver."<sup>10</sup>

Lo anterior hace necesario plantear la revisión histórica de corrientes y estudios sobre consumo y recepción de medios, hace especial énfasis en el análisis y evolución argumentativa de la construcción de ofertas televisivas más coherentes a la idea de públicos diversos; paralelos al desarrollo de estrategias dramáticas que otorgan nuevos sentidos a las múltiples resistencias y formas de ver.

Trascender el pasaje meramente instrumental del consumo al pasaje de la edificación de prácticas y construcción de sentido hacen necesario revisar el concepto de identidad, en este caso me gustaría citar la definición que propone el profesor Renato Ortiz. Según él, la identidad obedece a una construcción simbólica que se hace en relación con un referente. Los referentes pueden, evidentemente, variar de naturaleza, son múltiples –una cultura, la nación, una etnia, el color o el género–. Pero, en cualquier caso, la identidad es fruto de una construcción simbólica que utiliza esos marcos referenciales. (2002, p. 2)<sup>11</sup>.

10 Barbero, Jesús Martín. *Televisión y melodrama*. Pág., 20. Bogotá, Tercer mundo

11 [www.Sonetetambora.com](http://www.Sonetetambora.com). Ortiz, Renato, ponencia presentada en el seminario sobre Fronteras culturales: Comunicación e identidad en América Latina, celebrado en Stirling (Escocia).

Barbero nos advierte que “Comprender la telenovela exige pensar tanto en el espacio de la producción como en el tiempo del consumo, y en ambos desde la cotidianidad y la especificidad que configuran los dispositivos de la industria cultural y el sistema discursivo de un medio; lo que implica mirar la televisión no solo desde los productos sino desde los usos, los formatos, los géneros y las modalidades del reconocimiento.”<sup>12</sup>

Considerar la telenovela como categoría o espacio de comunicación entre ciudadanos: una actividad de grupos sociales que comparten deseos y representaciones. Aquí lo popular ocupa un lugar de privilegio dentro del consumo masivo de productos.

En su texto sobre los ídolos populares Monsiváis nos recuerda que “El desarrollo de las repúblicas latinoamericanas está en el fondo íntimamente vinculado a las peripecias de la idea de lo popular, y si la democracia es tan claramente un sueño abolido, una aspiración formal en la que poquísimos creen, es en gran medida porque, incluso en los propios sectores progresistas, lo popular es el otro gran peso muerto (el primero es el indígena) que impide la clarificación del progreso. En la literatura del siglo XIX el pueblo es lo anónimo, lo pintoresco, o lo denso y oscuramente simbólico y es siempre el paisaje que carece de nombre. En la primera mitad del siglo XX, la imagen se va precisando, sobre todo a cuenta de esa rebeldía que se condena estremecedoramente al suplicio, al sacrificio y al olvido.”<sup>13</sup>

Relato articulador y generador de sentidos en una sociedad donde lo popular se rehace a partir de personajes auto referenciales. Hace necesario resignificar el sentido del melodrama dentro de los géneros dramáticos y de representación en el que la palabra y la acción, objetivan modos de estar en el mundo y de mediación entre los hombres. Aquí los usos...que van desde el condicionamiento comercial y político, hasta el letargo, entretenimiento o la simple enajenación.

Dialéctica que plantea el proceso de objetivación del nivel de realidades, situaciones, recursos de lenguaje, donde la oralidad conjuga acciones, efectos y objetivos. Sujetos y palabra como espacio de la experiencia original del hombre como actor y autor de manifestaciones en torno a lo público, la representación y la memoria. Cuadros hiperbólicos son expresión sobredimensionada de nuestro panorama real.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

El melodrama en América Latina ha sido un elemento convergente primordial en la configuración de identidades y cultura popular. Su historia y protagonistas son hoy,

12 Barbero, Jesús Martín. Televisión y melodrama. Pág., 21. Tercer Mundo editores

13 Monsiváis, Carlos. Ídolos populares y literatura en América Latina, 1984.

un componente imprescindible para configurar el mapa cultural de la región y no puede negarse su ingreso en la sociedad del espectáculo.

La última década ha sido particularmente innovadora en temas que antes podrían considerarse tabú en el marco de la telenovela. Colombia, destaca en el contexto latinoamericano con historias originales que se han atrevido a cruzar el terreno de otros géneros, especialmente el de la comedia. En otros casos se han introducido figuras que representan la diversidad sexual, el racismo, o las relaciones amorosas entre un cura y una jovencita. Una protagonista fea es tal vez, el primer gran producto de exportación (audiovisual), aparte del café y la droga.

Estos temas cuestionan a su modo los códigos morales impuesto por una sociedad y abren el debate para que se visibilicen sectores marginados como es el caso del personaje transexual Laisa en la producción *Los Reyes* del canal RCN.

El público estratificado tiende a idealizar o rechazar ciertos comportamientos. En el caso de los más pobres los valores se aferran a la tradición, como fieles espectadores acompañan un sin número de comportamientos censurables por el establecimiento, pero al final el televidente pasará su cuenta de cobro a los protagonistas del melodrama. Los malos deberán pagar por sus errores y la redención de los débiles se vislumbra en el horizonte. El *happy end* sigue siendo una constante, una marca de nacimiento, una prolongación de la esperanza, otra forma del humilde sueño utópico de un mañana mejor.

Del encuentro entre la realidad y la ficción surge la posibilidad de modificar la estructura social, y pensar que, si Betty la fea lo logró, por qué yo no puedo hacerlo. Sin embargo, esa transformación idealizada obedece más a una concepción individual y no verdaderamente a un proceso de toma de conciencia de clase... pero esa es otra telenovela que no vamos a discutir hoy.

## Bibliografía

- Barbero, Jesús Martín, *Televisión y melodrama*, Tercer mundo Ed. Bogotá, 1992
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello. Bogotá, 2003
- Monsiváis, Carlos. *Ídolos populares y literatura en América Latina*.
- *Boletín cultural y bibliográfico*, N° 1 volumen XXI, 1984
- <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol1/idoslos.htm>
- [www.elhablador.com/entrevista15\\_monsivais1.html](http://www.elhablador.com/entrevista15_monsivais1.html) El **melodrama** hispanoamericano.

### ¿Qué opina acerca del melodrama?



# LAS POÉTICAS DE UN CUARTO DEL BÚHO O LAS MOXINIFADAS DE GASPAR

HERNANDO  
CABARCAS  
ANTEQUERA\*



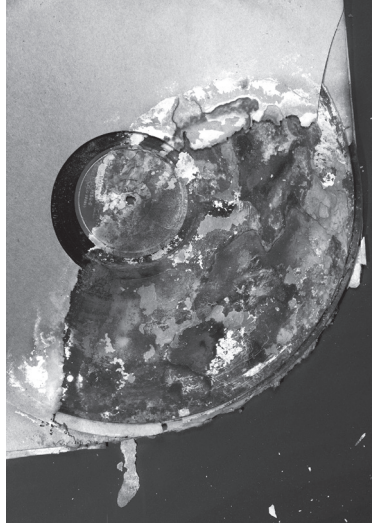
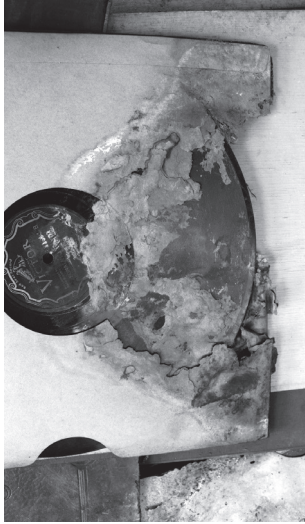
\*Profesor/investigador, creativo. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. Docente de la Maestría en Escrituras creativas.

Autor del libro *Variaciones Alredor de Un Cuarto del Búho* (Bogotá, Uniediciones, 2017), del cual este breve ensayo es una glosa

León de Greiff se refiere al lugar desde donde “sin rumbo viajaba nuestra imaginación vagabunda, de todo desasida” como sucesivo “Cuarto del Búho” (1). También lo caracteriza como un laboratorio, elaboratorio; es decir un lugar de experimentación.

Este cuarto es un caos y un cosmos en permanente transfiguración; en él se siente la progresión de los elementos y también de los lenguajes. Sus fragmentos, residuos, descomposiciones, remanentes y cenizas son materias primas de la creación. Viajan en el tiempo y van y vienen de “tan lejos”, que no es descartable

que hagan parte de las cosas que Gaspar de la Noche le dio a guardar antes de su fuga en 1926 a Ricardo Rendón, Calipso la Endrina e Isabel la Bella, antepasadas, en Bogotá, de las trabajadoras del barrio Santa Fe de hoy.



Las referencias del maestro a su “discoteca y librería” no son escasas. En enero de 1960, describiendo el “Cuarto del Búho” donde leen y releen 36 de sus otrosyóes, escribe desde Estocolmo:

La (discoteca) la integra una treintena de grabaciones gramofónicas (óptimas sí) -Cuando habemos en el Altiplano (en teoría) cuatro mil, digamos tres mil setecientos setenta y cinco- y (la biblioteca) un centenar y pico de libracos- y en Bogotá son ellos siete mil, si no esos y dos millares más -de adehala- (sin contar librejoes de que somos autores o fautores los treinta y seis de la Trinca, aquí presentes) (2).

Así, pues, la cantidad y calidad de discos y libros de León de Greiff es inconmensurable. Es un repertorio tetramultidimensioparamidal que testimonia una pasión extraordinaria por poetizar la vida, desde la lectura, la audición, la escritura, el decir y la composición de narrativas autónomas que se hacen posibles deambulando por fronteras no demarcadas, ni cerradas, entre la ficción y la realidad.

LEÓN DE GREIFF Y SUS OTROYÓES, al igual que Don Quijote, viven a través de los libros. En el Cuarto del Búho encontrados libros y discos tienen una presencia activa; están encantados y pueden también transformar nuestras vidas. Del contacto con



ellos se deriva que la lectura y la audición trascienden el momento de leer y escuchar y pasan a ocupar y situarse en el espacio de la realidad.

La escritura fluye desde León de Greiff con tanta intensidad que no se limita a su presente, al instante de su escritura; ésta se despliega, simultáneamente, en el pasado, el presente y el futuro. Se trata de un ver, leer, oír, escribir y decir renovador y creador.

Y es así, entonces, como la vida leída y escrita, oída y dicha por León de Greiff y su Clan, palpita en este Cuarto del Búho inventado por ellos y dispuesto para que pudiera ser prolongado. Efectivamente, El Cuarto del Búho es un archivo que tiene la particularidad de emitir textos construidos a partir de él, en el presente, en el año dos mil y pico o en el futuro.

Se sabe que no existe ninguna biblioteca en el mundo que contenga la biblioteca de Don Quijote, porque ella es un concepto que abarca la literatura toda, la posibilidad de inventarla; es decir, de encontrarla y crearla mezclándola, tergiversándola, moxinifándola. El Cuarto del Búho de León de Greiff está fundamentado en un concepto muy cercano a la poética de Cervantes, con quien tuvo tanta familiaridad el Maestro que en una *Divagación Tergiversación Introversión* comenta que “bebía con El Manco” y que “no es tan inaccesible El Manco, si se le trata con el debido respeto, la mayor cortesía... Y si no se le interrumpe con necias acotaciones baladíes, pampiro-ladas y majaderías” (3).

El archivo encontrado, el Cuarto del Búho hallado, es, entonces, solamente una versión, un momento del mundo de la lectura y de la escritura de León de Greiff y de sus otrosyóes. Porque su “Discoteca, Oploteca, Bailoteca y Biblioteca”, virtualmente, también pueden contener buena parte de la poesía, de la música y de los lenguajes artísticos.

León de Greiff refiere (4) que el sucesivo Cuarto del Búho tiene un habitador (*que vive o reside en un lugar o casa*), un hospedador (*que hospeda, recibe huéspedes, les da alojamiento*) y un huésped (*en este caso, la persona a quien se destina*



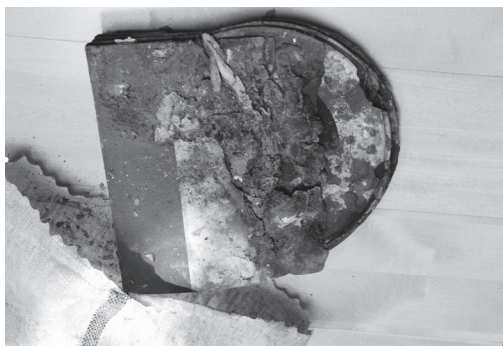
*el uso de una parte de la casa*). Es así como la comunicación de León de Greiff con los “investigadores lelos del año dos mil y pico”, es una forma de convocar a los posibles huéspedes del Cuarto del Búho:

Lo del resorte de Abdénago es, sencillamente, lo de su oficio: **atender a la catalogación metódica, a la clasificación temática** (o sintemática: alfabética) y a la puesta en los anaqueles o plúteos del aposento ‘Archivo’ o galería ‘Tesoro’, de toda nuestra producción -la escrita- manada de los ‘picos’ de nuestra péñola-estilicidio.

Pluma no fuente suelta gotas sino pluma caudaloso manantial. -Puesta esa nueva producción, creciente a diario, cuartilla tras cuartilla, en orden, demorará en la Cámara-Archivo ‘por los siglos de los siglos’, hasta cuando resuene la trompeta apocalíptica -que no pocos esperan- o **hasta que algún curioso, en vacaciones o cesante, dé con ellas** (5).

Así, pues, un huésped del Cuarto del Búho es el lector aventurero y creativo que, de la mano de Don Quijote y de León de Greiff y sus 77 otrosyóes, sale a recorrer los caminos de las combinaciones posibles de los lenguajes para llegar a ser capaz de girar con los molinos de viento que giran hasta el infinito y “tañer”, tocar, lo que ha sido y es y, también, lo que será o lo que podría ser.

El Cuarto del Búho encontrado ocupa un lugar privilegiado. O mejor: da acceso a un lugar privilegiado. Está resguardado en un sitio no estable y sus soportes son frágiles. No obstante, ha estimulado el comienzo de una travesía por las culturas, los lenguajes, la ciudad y sus habitantes. Dicha travesía se ha apoyado, entre otros conceptos, en las tentativas planteadas por Walter Benjamin entorno a la palabra *Burdel*:



“Levantarse por cien veces, topográficamente, la ciudad desde sus pasajes y sus puertas, cementerios, burdeles, estaciones..., tal como antes se hizo desde sus iglesias y mercados. Las ocultas [...] figuras de la ciudad hechas de asesinatos, rebeliones, sangrientos nudos en la red de calles, y los nidos de amor, y los incendios... “(6).

Quiénes comenzamos a intervenir el Cuarto del Búho somos tarambanas, según su creador. Y estamos habilitados por el propio León de Greiff como autoridades hermenéuticas para vincularnos con los afectos y movimientos de un artilugio de lectura y escritura. Más allá del Derecho de Familia o del Estado, que hemos respetado, por el azar o una insólita coincidencia de las causas, como quiso el santo Agustín, a través de lo privado y lo público, de lo visible y lo invisible accedimos a los artefactos del Cuarto del Búho.

El Cuarto del Búho nos pone en los cinco sentidos discos y libros fundidos unos en otros, para que rodemos las orejas y quedemos con los ojos boquiabiertos, entre la realidad y el sueño. Muchos títulos son borrosos; no obstante, lo que estimulan es el establecimiento de una suerte de correspondencias que deviene en una sucesión de lecturas, escrituras y composiciones de textos. Desde ruinas y deshechos las *Moxinifadas de Gaspar* despliegan mezclas, variaciones, tergiversaciones y revelaciones insospechadas, inscritas en un transcurso de destrucción/construcción/destrucción/construcción...

A partir del seminario/taller “Ficción Poética” de la Maestría en Escrituras Creativas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, un grupo de artistas e investigadores está trabajando en la creación del recorrido/exposición “Tientos *multitetradiemsioparamidales* desde un Cuarto del Búho”. Se trata de un espacio que ofrecerá y facilitará experiencias materiales, sensitivas y estéticas con los lenguajes simbólicos, a través de la consideración de las lecturas/escrituras como un hecho, como algo que sucede, que está ocurriendo. De tal forma que la lectura/escritura



como un acontecimiento, sea una fascinante aventura para que los participantes en el recorrido de la exposición se apropien de un artilugio, el Cuarto del Búho, con el cual puedan construir lecturas y escrituras con sus propias palabras o medios de expresión. Asimismo, este recorrido/exposición tiene el propósito de fortalecer las posibilidades de que muchos ciudadanos se involucren en la cultura y prácticas de las lecturas y de las escrituras artísticas y culturales contemporáneas.

### Notas

- (1) León de Greiff, *Obra Dispersa*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2000, Volumen 4, pág. 173 (en adelante OD con el número de volumen al que corresponda la referencia citada).
- (2) OD, 3, 320.
- (3) León de Greiff, *Obras Completas*, Bogotá, Tercer Mundo, Tomo Segundo, pág. 138.
- (4) OD 4, pág. 173.
- (5) OD 4, pág. 258.
- (6) Walter Benjamín, *Obra de los pasajes*, C 1, 8, tomada de *Atlas Walter Benjamín*, dirigido por Juan Barja, [www.circulodebellasartes.com/benjamín/index/php](http://www.circulodebellasartes.com/benjamín/index/php)

**ESTUDIANTES /  
EGRESADOS**









**D R A M A**

**T U R G I A**

# DIVERTIMIENTO LIGERO

## SOBRE VIOLENCIA Y HORROR

OBRA EN SIETE FRAGMENTOS

### JOSÉ ASSAD\* UN ESCENARIO VACÍO

\*Magister en Escrituras Creativas - Dramaturgia - Universidad Nacional de Colombia. (Tesis Meritoria).  
Actor, dramaturgo, director, investigador y docente universitario.  
Profesor asociado Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes-ASAB, de la que es hoy Decano.  
Coordinador del programa de Artes Escénicas Facultad de Artes ASAB durante más de cinco años.  
Cofundador del Centro García Márquez “El original”; allí labora principalmente como autor y director.  
Maestro en Arte Dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD - Universidad de Antioquia. Estudios de Dirección escénica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático RESAD. Madrid. España.  
Sus obras dramáticas han sido publicadas en diferentes ediciones y antologías nacionales e internacionales. (España, México, Brasil).

Cuando el público se acomoda entra un hombre joven empujando su propia silla de ruedas. Pide ayuda para subir al escenario. Da instrucciones de cómo deben hacerlo y agradece.

A este joven en silla de ruedas seguramente el público ya lo ha visto durante el preámbulo de la función bien en la entrada del teatro, en la cafetería, o en lobby; es decir, que ha fungido como un espectador más.

En la medida en que los personajes van entrando a escena permanecen allí hasta el final de la obra, pasando de ser personajes a espectadores.

### PERSONAJES

**Juan José Varela**, que interpreta a Pedro Liscano

**Hernando Pulido**, que interpreta a Juan José Varela y así mismo

**Pedro Liscano**, quien dice representarse a sí mismo.

**Yolima Casadiego**, que interpreta a Martha Varela

**Amparo Isaza Giraldo**, que representa a Yolima Casadiego

**Martha Varela**, personaje ausente pero no inexistente

### FRAGMENTO I

#### JUAN JOSE VARELA:

Mi nombre es Pedro Liscano Osorio oriundo de Santander de una vereda de nombre el Edén. Yo venía por la trocha, camino a mi casa.... Algo afanado pues era tarde ya... como las siete de

la noche. Todo estaba negro, no había luna y se rumoraban cosas... Temprano hice el mismo recorrido camino al pueblo, pero me sentía más tranquilo.... De pronto un fognazo y ahí sí, oscuridad completa.

No volví a ser “yo” hasta que me desperté una semana después en el hospital. La primera imagen que vi fue terrorífica: una enfermera horrible, inmensamente fea...mejor dicho, ¡fea con convicción!!, con verdadera vocación de fea.

Levantó la sábana y se dispuso a cambiarme de pañal. Solo una persona así de desagradable puede hacer algo tan asqueroso con tanta diligencia y humildad, como cambiar de pañal a un amputado de las dos piernas... Porque ahí en medio del hedor que se liberó, fue cuando miré hacia abajo y me enteré de lo que me había pasado. Mis piernas ya no estaban a pesar de que las sentía completicas. Pero esa sensación de existencia iba en contravía de lo que veía. Así que instintivamente trate de tocarme, para determinar quien razón, si mi visión borrosa, o mi sensación precisa. (pausa) Pero ella no me dejó moverme y finalmente le creí a mi visión borrosa. Despejadas dudas acepten que había perdido las piernas ... ¡Mierdaaaa! ¡Me las quitaron!, porque no fue que las dejara olvidadas en el alguna parte. También tres dedos de la mano derecha y una esquirra del mismo lado que me dejó el ojo prácticamente inservible, con una nube permanente. Pero estoy vivo. Agradecido no, pero vivo... ¿por qué iba a estar agradecido?

Después de tres meses regresé a la casa y lo primero que hice fue regalarle todos mis zapatos a mi cuñado. No por que lo estime mas que a mi hermano menor, solo por el numero. Yo calzaba 42 como él... Lástima de mis botas nuevas, no me las pude estrenar. Claro que si me las hubiera puesto ese domingo se habrían vuelto mierda. Siempre quedé con la duda de qué habría sido mejor... ¿vueltas mierda, pero estrenadas o nuevecitas, pero sin poder estrenarlas nunca? A veces esa duda no me deja dormir.

Pero al final, si lo miro con objetividad es mejor verlas en las patas de mi cuñado. ¡Eso sí!, el hombre es cuidadoso. No se si las mantiene como nuevecitas para agradarme o para joderme, pero la verdad me da es rabia por dentro cuando se las veo puestas y las exhibe en mis narices de una manera chicanera, como pensando, “vea cuñadito lo bien que me lucen sus boticas que no se pudo estrenar” ... Mejor dicho envidia es lo que me da. No por las piernas que me faltan y él si tiene, sino por las boticas... Nunca había sentido envidia por algo que fuera mío. Es muy rara esa envidia y el desgraciado siempre que me visita se las pone y me queda la duda si el hijueperra lo hace de mala- leche o por congraciarse conmigo.

Pero así es la vida... incompleta tal como tengo el cuerpo ahora ... Por culpa mía. Debí de haberme largado hace tiempo de ese territorio. Y ahora que estoy incompleto ya para qué... bueno... eso es todo, todo lo que tengo que decirles y todo

lo que me queda. No es mucho, como se puede ver. Igual nunca he tenido mucho; ahora menos. Así que si quieren saber como era antes solo tienen que sumarle las dos piernas, sus correspondientes boticas nuevas, los tres dedos de la mano derecha y medio ojo del mismo lado... Ese pedazo que quedó, soy yo ahora completo. Pero lo perdido, perdido está, como el tiempo que perdí jugando billar en el pueblo en lugar de haberme ido a estudiar a la universidad tan pronto terminé el bachillerato. Sí, así es; ese día fui al pueblo a jugar billar con mis amigos. A perder el tiempo y vean lo que me gané. De lo contrario hoy sería un ingeniero o al menos un vago de cuerpo entero y no de medio cuerpo, en cualquiera de los dos casos, lejos de mi casa.

Pero no hay nada que hacer... Pero bueno, con los muñones del meñique y de los otros dos dedos que perdí tengo mas base de apoyo y me queda la horqueta precisa, para direccionar bien el taco en el billar. Así es que puedo seguir jugando sin las piernas y sin los tres dedos de la mano derecha porque hasta tuve suerte porque soy zurdo. Así que si alguien piensa que lo que me pasó fue un castigo de dios para que no siguiera perdiendo el tiempo jugando billar, pues taca burro.

Ahora juego mejor y la silla de ruedas hasta me da más movilidad. (Larga pausa mirando a los espectadores)

¿Que piensan?... ¿no me digan que sienten lástima por mí? ¿o sí? ¿Querían saber por qué estoy en esta silla? ¡Pues ya lo saben! pero... ¿Y con saberlo qué cambia?... ¿Me devuelven mi integridad? Pues ¡No! Solamente se le da gusto a la curiosidad morbosa de todos ustedes que se morían por saberlo.

Bueno, supongo que aun así les es importante saber qué fue lo que me pasó y sobre todo la manera como me pasó. Como en las noticias que no es suficiente informar sobre el hecho sino contar los detalles. No quiero juzgar sus verdaderas intenciones, al fin ya al cabo el morbo es un placer muy rico, sojuzgado por la doble moral de los solapados, y se los digo de frente precisamente para que comprueben que no soy ningún solapado. Pero volviendo al tema pienso que hay que reivindicar el morbo como un placer positivo, como satisfacer el hambre, porque el morbo satisface el hambre de la curiosidad. ¿O no? (Pausa) Pero en resumen lo que le pasó a este hombre, me refiero al hombre que represento... porque... ¿ustedes no estarán pensando que en verdad me pasó esto a mí de verdad? No son tan imbéciles... ¿Pero si lo saben, entonces que es lo que hace que se conmuevan y pongan esa cara de santurrones solidarios?... Porque están conmovidos, es evidente, lo pude percibir mientras les contaba la historia... ¿Para qué lo van a negar?, no sean desagradecidos, yo los pillé y sí se alcanzaron a conmover con el cuento que les eché; bueno así es el teatro, uno hace conmover a la gente a través de la vida de otros. (Se levanta con agilidad la silla de ruedas) en este caso a través de la vida de Pedro Liscano. Yo en

verdad me llamo Juan José Varela, y lo que le pasó a Pedro Liscano fue por su culpa. Es más fácil culparse cuando uno es víctima, por que los que lo dejaron así están seguros de haber obrado bien, a lo sumo un efecto colateral indeseable pero inevitable cuando las cosas han llegado al punto en que están. O si no que el que esté libre de culpa que tire la primera piedra. Ser criminal o héroe lo define el punto de vista, no la moral, ni la ética. Los mutilados son unos perros que lo tienen merecido por pretender jodernos, pero los mismos mutilados son también unos héroes que ofendieron sus presas por defendernos. Pero son mutilados eso si no es relativo.

*(Entra un actor)*

## FRAGMENTO II

### HERNANDO PULIDO:

Yo soy Juan José Varela, actor nacido en esta ciudad, tengo 33 años y soy egresado de la Escuela de Arte Dramático, estoy vivo gracias al teatro, pero mi única hermana esta desaparecida desde hace 10 años. Ella era estudiante de derecho. Era muy política sí; a mí en cambio me gustaba el teatro. Lo que quiere decir que a ella se la tomaron serio y a mí no. Ella siempre fue la seria y yo el payaso. Ella la preocupada, y yo el fresco. Por eso estoy vivo, por mi inutilidad agraciada. No soy ninguna amenaza, salvo para el teatro... diferente a ella. Su seriedad la llevó a la muerte... esto de “muerte” no lo puedo pronunciar en mi casa... aun existe la esperanza... aún que sabemos que no hay tal... 10 años es tiempo suficiente para confirmar su muerte; 10 años son la prueba reina y fehaciente de que la asesinaron. Pero no lo aceptamos... es una soberana idiotez, pero así es, y hay que respetarlo... Es una creencia como la religión... o la política... bueno así es y punto; sin ponerle seriedad al asunto, porque miren lo que le paso a Martha, así se llamaba mi hermana que era menor que yo tres años. Cuando desapareció 20. Hoy yo tengo 33 ahí están los 10 años de desaparecida. (Pausa larga) Mi hermana es una desaparecida, pero con ella también desapareció algo que nos parecía como parte de la familia, eso que uno llama la “ilusión” de hogar, de sangre o de apellido. La ilusión del parche familiar, por los sueños a pesar de las dificultades, por progresar, por alcanzar, por obtener.

Ahora mi mamá y yo seguimos haciendo las cosas, pero sin ilusión. Es muy verraco eso porque la llamada ilusión es como un órgano y sin él uno ya no es el mismo, como cualquier amputado.

Mi mamá sigue viviendo por mí y yo bueno no solo por ella, también por Yoli-ma, mi novia, bueno por ella y por la china que viene en camino y porque me gusta



la vida a pesar de todo. A veces pienso que la nenita que viene es la reencarnación de mi hermana, pero luego desecho esa idea que no es más que un deseo producto de la frustración; yo no creo en la reencarnación, ni en la otra vida, ni en esas carajadas y menos en dios, porque si creyera en él tendría que odiarlo por hacerme creer que es capaz de ayudar a quienes le piden sus favores en medio del dolor y la urgencia para luego quedarles como un mentiros chicanero. Mi madre sí es creyente y me da rabia verla rezar y tirarse la plata en velas que le pone a la virgen de no se qué diablos. Depositar tanta fe y esperanza en esas imágenes de mal gusto es como creer que la investigación de la fiscalía con relación a mi hermana, va a llegar algún día a buen término. Pienso que es mejor así, seguir aguantando el silencio y viendo su cama desocupada. No me imagino que pasaría si aparecieran sus huesos. ¿para qué? ¿Para enterrarlos? Eso no tiene sentido, aunque para la mayoría de la gente sí. Puro fetichismo. Mi mamá espera y reza, reza y espera. Yo maldigo y sigo para adelante, sigo para adelante y maldigo. Esa es la diferencia entre un resignado y un resentido. Pero al final trato de pasarla bien con este cuento del teatro que es como un buen vividero, un buen recurso para vivir chévere sintiéndose importante. Famoso así sea para los cuatro pe-lagatos que vienen a verlo a uno en las funciones. (Pausa) Aunque no creamos en la reencarnación porque Yolima, es más escéptica que yo, pensamos ponerle a la niña el nombre de mi hermana, o sea Martha; bueno es una forma de resucitarla. Es un ejercicio de consolación. ¡Ve! no estaría mal bautizarla con el nombre de Martha Consolación... decía que ponerle el mismo nombre alivia en algo el faltante como cuando uno quiere comer espaguetis y no hay sino sopa de pasta. No es lo mismo, pero al menos se le parece. Pero también tiene un fin práctico y es que mi mamá sí esta ilusionada con lo del nombre; entonces a lo mejor cuando nazca la nieta le ceda la habitación de mi hermana. La verdad en medio de tanta estrechez es un desperdicio tener esa cama desocupada. Mucho lujo para tanta escasez.

Esa es mi historia, bueno, la historia de Juan José Varela, el actor que yo represento esta anoche ante ustedes. O sea, a él. (Señala a Juan José Varela)

#### JUAN JOSÉ VARELA:

Él me representa a mi. Por cierto, yo no le he dado esa representación, ¿pero que puedo exigir?, yo tampoco pido permiso para representar a nadie. Mi historia sí es esa que él dice representándome. Aunque mi verdadera historia no es la mía sino la historia de mi hermana. *“La ausente” “La sindespedita” “La noestaenelmomento”*. La que ocupa la cama vacía en la que nadie se acuesta desde hace 10 años. Como si el vacío tuviera el poder de llamarla, de atraerla hasta hacerla volver un día... Como si durmiendo allí otra persona se cortara el cordón umbilical entre Martha y su hogar.

Por eso debe permanecer vacía, perfectamente tendida, sin una sola arruga y con la muñequita de trapo que dejó explayada sobre la almohada como una premonición de su cuerpo abatido. ¿Se dan cuenta? La historia de uno puede ser la historia del otro. Cada historia individual está hecha de pedacitos de otras historias individuales. De esta manera es posible que lo más importante de mi vida sea un hecho que la haya ocurrido a otro. Así es la historia, como la historia de mi hermana Martha Varela, que viene a ser mi propia historia y la historia de mi mamá y ahora también parte de la historia de ustedes. Su corta historia sirvió para la historia de dos personas más y de quién sabe cuántas otras, inclusive para la historia de quienes que le dictaron el final a la historia de ella misma.

Lo triste y más probable es que cuando mi mamá yo nos vayamos de este mundo a lo mejor se irá para siempre su historia porque ya no habrá quien la recuerde como tantos desaparecidos que al final se esfumaron de la memoria de sus seres queridos, cuando ellos desaparecieron también. Pero esa cama vacía es un desperdicio, un derroche del dolor y los pobres tampoco tenemos para esos derroches, ¿pero quien le tuerce el pescuezo de la terquedad a mi Mamá? Ella es bruta pero consistente y lo peor de todo con una perseverancia de acero que lleva sobre rieles inflexibles su incapacidad de pensar con inteligencia, mejor dicho de ser pragmática. Espero que el plan de ponerle por nombre Martha Consolación, a su única nieta resulte o sino nos llevé el putas. Lo único que no me ilusiona del nacimiento de mi hija es que tenga que vivir en este país tan grande pero en donde se tiene la sensación de que no cabemos todos. Si Martha estuviera viva a lo mejor ya se habría casado y tendría hijos y casa propia. Porque ella tenía mas futuro que yo. Muy dentro de mi siento que debí ser yo el desaparecido y no ella; y lo más triste es que estoy seguro de que mi mamá también piensa lo mismo. A veces cuando nuestras miradas se encuentran en el silencio de los recuerdos, sabemos juntos lo que cada uno piensa, que es el mismo pensamiento; mejor dicho que el muerto debí ser yo. Para qué negarlo, pero es difícil de decirlo en voz alta. Esta culpa siempre la cargaré y mi mamá también porque cuando baja sutilmente la mirada es porque siente la misma culpa. ¡Que pendejada! y los verdaderos culpables por ahí tranquilos en sus casas que seguro son más grandes que la nuestra.

### FRAGMENTO III

**HERNANDO PULIDO:**

(Este personaje tartamudea cada tanto)

Yo en verdad me llamo Hernando Pulido, de vocación actor dramático. A mi me gusta representar, pero no me gusta que me representen, me siento burlado,

minimizado, estigmatizado, esquematizado, vulnerado. Es una tara, una impronta del colegio. Seguramente yo tenía una apariencia risible además de mi tartamudeo, que es psicológico. Lo notaba, desde la profesora de tercero de primaria que me veía o me escuchaba y disimulaba la risa que yo le causaba. Y cuando los demás me remedaban, mi caminado y mi modo de hablar, dije el caminado porque también he tenido el defecto de echar el pie izquierdo para adelante como dando una patadita; pero es involuntario o mejor, es voluntad inconsulta de mi pie. Bueno el hecho es que se hacía la idiota y songo sorongo, ella cohonestaba, que digo, participaba en secreto de la burla colectiva; lo que ahora llaman matoneo. Creo que por eso soy actor, porque fui víctima de esa violencia representada. Lo curioso es que cuando estoy actuando, no como, ahora sino con un personaje de verdad, es decir, un personaje con su carácter, su vestuario y sus textos, mejor dicho, otro que no sea yo, tal como pudieron comprobarlo cuando representaba a Juan José (Señalándolo) no tartamudeo, pero ni una pisca. Ustedes mismo pudieron comprobarlo. Eso debe ser porque mi inconsciente se traga el cuento de que no soy yo sino otro el que habla... (Pausa larga)

Ser objeto de burlas hace que uno se ría de si mismo, o al menos que acepte esa condición porque no le queda más remedio, pero en el fondo uno acumula esa rabia hasta que algún día explota, y claro, cómo se justifica uno ante los demás después de hacer cualquier barbaridad “¿Solo porque se reían de su caminado o de su tartamudeo hizo lo que hizo? No me crea tan... “Eso no es una justificación”. Es que no lo van a entender porque como es una rabia que va llenando la paciencia de a poquitos, días tras día, año tras año. ¡Claro! ¿supongo que ustedes estarán pensando que yo les cuente sí a mí me pasó?, es decir, si a mi se me llenó la paciencia a punta de acumular piscas de violencia, hasta que un día... ¡Pues sí!, también me pasó pero no se lo he contado nadie. Pero bueno, ahora sí estoy dispuesto. Esto ocurrió durante el bachillerato, y estoy decidido, porque finalmente el padre Clemente ya se murió... ¡No vayan a pensar que lo maté!... pero a lo mejor si le aporté a su muerte. Pero tampoco se vayan a creer que el Padre se llamaba realmente Padre Clemente, y tampoco era Padre, era Hermano... fulano de tal. ¡Voy a contarles el milagro pero no el santo! Ese era un desgraciado borrachín y algunos dicen que perverso; a mí no me consta porque yo le caía como un culo ... siempre se burlaba de mi, y me castigaba por cualquier pendejada. Me castigaba por que sí, porque le ofendía mi modo de ser... de hablar, sobre todo, de mi caminado no me consta.

Una tarde me puso como castigo que llenara el tablero con caligrafía impecable repitiendo la siguiente frase: “cuando se vacila al hablar es que se esconde una mentira” si me excedía en el tamaño de letra me borraba lo que había hecho y me tocaba comenzar de cero. Cuando se le dio la gana y después de haberme hecho

repetir el castigo no se cuantas veces me dijo que me largara... Salí corriendo con la mano encalambrada de tanto escribir, pero se me olvidó el libro de ética y pensé:

—*Juemadre, me lo van a robar, porque en este colegio se roban a hasta un libro de ética.*

Entonces me devolví, y cuando salí del salón, el padre Clemente que no se llamada Clemente y no era padre sino hermano, estaba caminando por el corredor y se disponía a bajar la escalera sin percatarse de mi presencia. Él se detuvo por un instante. Con el miedo que le tenía y todo, pero yo seguí avanzando empujado más por la determinación de mis pies que por mi voluntad propia. Cuando estaba justo detrás dio el paso para bajar la escalera y sin saber porque, mi pie izquierdo, por iniciativa propia, le pisó la sotana y él se rodó la escalera; yo quedé petrificado por la acción inconsulta y criminal de mi pie rebelde. Rodó hasta el descanso. Allí con dificultad se levantó y trató de mirar hacia arriba como procurando entender que había pasado; y yo allí perplejo, paralizado, mirándome el pie criminal, y cuando pensé que me iba a ver, entonces dio un tumbo repentino y se volvió a rodar las escaleras hasta el primer piso. Después de que me descongelé seguí a hurtadillas hasta el descanso y veo al malparido allá en el suelo bocabajo chorreando sangre... yo continúe bajando cagado del susto no por lo que le había hecho mi pie inconsulto, sino por miedo a que se volteara y me castigara mandándome a escribir, en el tablero mil veces la frase: “Por malparido que sea el prefecto de disciplina no se le pisa la sotana”. En fin, al hermano Clemente lo encontraron hasta el otro día mas muerto que vivo. Regresó al colegio como a los seis meses en medio de grandes recibimientos y lambonerías de directivas, profesores, administrativos, padres de familia y estudiantes. El desgraciado sufrió una fractura de cráneo y como consecuencia quedó más tartamudo que yo. No se imaginan el cariño que me cogió en adelante el malparido, y yo le llevaba la corriente, mejor dicho, le actuaba, pero sentía un fresquito por dentro cada vez que lo escuchaba hablar, y entonces ya todos dejaron de burlarse de mí, no porque supieran que yo había, mejor dicho, que mi pie había sido el verdadero autor de su desgracia, sino porque el prefecto de disciplina y yo tartamudeábamos de tú a tú.

Desde entonces mi pie dejó de ser rebelde hasta el día de hoy, pero nadie lo notó. Pensaba que eso me delataba. Ese fue mi secreto durante todo mi bachillerato, finalmente hace como tres años se murió el tartamudo ese, de un derrame cerebral. A lo mejor como consecuencia de mi impulso pedestre. (Pausa) Claro, todo esto que les he contado no es nada comparable con la situación de Juan José con la historia de su hermana o de Pedro Liscano, el que pisó la mina. Bueno, no estoy seguro en ese caso porque... ¿Quien da fe de que ese tal Pedro Liscano en realidad exista como tal? A lo mejor es un invento...que digo una creación del autor de esta pieza.

(Entra un actor con muleta)

## FRAGMENTO IV

### PEDRO LISCANO:

Yo soy Pedro Liscano y sí existo de verdad, casi de la misma manera como él –Juan José Varela me representó– solo que no perdí las dos piernas, la verdad solo una, porque ese día iba con Bolívar, mi perro, y él fue el que en verdad estalló la mina. Así que lo de las dos piernas, los tres dedos de la mano derecha y lo del ojo, es una exageración ...que digo... un ensañamiento. Suficiente tragedia perder una pierna. Pero como al público le gusta las exageraciones pues se le da gusto. Así que el cuento de las botas es pura mierda. No eran botas. Todo el mundo se imagina a los campesinos con botas y eso no es cierto. Yo sí estaba estrenando, pero tenis, y ese domingo sí me los puse. Y uno quedó vuelto mierda, el de la pierna derecha. ¿Si ven el izquierdo? esta buencito, ¡miren!. De esto hace ya dos años y en cambio observen el izquierdo intacto y en cambio miren el derecho, esta mas gastado y eso que por la prótesis hace menos esfuerzo, pero es que este es imitación, en cambio este si es de marca. Ambos chinos sí. Uno chiveado y el otro una chimba. No volví a comprar tenis de marca. Conservo el izquierdo que ha enterrado ya como a cuatro de estos chimbos. Los derechos ahora los colecciono, porque no me doy maña de botarlos, y los voy a usar cuando este que si es de calidad saque la mano. Y si quieren saber de Bolívar, pues les cuento que le cambié de nombre y ahora en estado póstumo lo llamo Antonio Ricaurte... como el del himno Nacional... ¡En átomos volando! ¿Recuerdan? En cambio a mi nuevo perro no le tengo nombre de prócer porque no quiero que pierda su vida por salvar la de otros; el canchoso se llama Hermógenes, como mi abuelo que murió de viejo a los ciento dos años. El era campesino de los de antes. (Pausa) A mi me gustaría ser actor para tener una larga vida. Cómo estarán las cosas que hoy en día es más seguro ser actor que campesino. Pero un actor cojo no tiene futuro en ninguna parte, siempre estará condenado a hacer de cojo por ser cojo y los cojos no abundan como personajes en el repertorio universal. Pero lo voy a intentar. Al menos mi cojera ya figura en el teatro, ¿o no? Ellos me convencieron de que lo intentara, con el cuento de que si hay cirujanos con Parkinson, ¿por qué no puede haber un actor cojo? Si un actor en buen estado no le hace daño a nadie, menos un actor cojo. Y me convencieron... ahora me hace falta convencerlos a ustedes, los del público. Pero no quiero ser actor por conmiseración, por lástima o solidaridad, tampoco necesariamente por puro talento, quiero ser actor por perseverante, por terco por insistir en llevarle la contraria a mi cojera. Si la pierna es el precio que debo pagar pues valdrá la pena, porque cuando a las dos no había pensado

en ser actor, solo me interesaba el billar. No estoy agradecido por lo que me pasó, pero si con esos hijueputas que sembraron la mina, por que por ellos voy a ser algún día un gran actor. Dije que agradecido, no que los perdone, porque si se me presenta la oportunidad de poder joderlos, pues lo jodo. Hablo legalmente porque no tengo sangre para matar. La legalidad es para proteger a los cobardes como yo. Los valientes se defienden solitos, no necesitan de leyes. Por eso las leyes son para los güevones. (Pausa) Así que ustedes tienen la última palabra y espero que le den la razón a esos hijueputas y me acepten algún día como un actor cojo pero versátil, es decir destinado a representar no solamente a personajes que sean cojos. También cabe la opción de que por ser tan buen actor pues los dramaturgos escriban personajes cojos especialmente destinados para que yo les actúe, ¿quién quita? Pero hablando un poco más en serio escuchen (Pausa) yo no hice nada para merecerme esto que me pasó... me refiero a perder mi pierna derecha, no al hecho de querer ser actor. Pero uno no puede pensar la vida como una cadena de merecimientos sino de acontecimientos casuales y ya.

(Entra Actriz)

## FRAGMENTO V

**YOLIMA CASADIEGO:**

Yo represento a partir de este momento a Martha Varela, bueno, a su memoria, a su huella en este mundo... Siempre tendré la edad de cuando desaparecí. Ya conocen algo de mi por boca de mi hermano y del actor que lo representó. Tengo por siempre 20 años. Durante estos últimos diez años quedé inmortalizada con mis veinte en la memoria de mi hermano y de mi mamá que no ha querido que nadie se acueste en mi cama con la esperanza de que cuando yo regrese, también devuelva el tiempo creando la impresión de que solo pasó un día desde la última vez que nos despedimos.

Ese martes primero de mayo de 2006 a las ocho treinta de la mañana. Ese día llevaba esta misma ropa. Tenis blancos, jean y blusa blanca también, y este saquito café. Salí para participar en la manifestación tal como habíamos acordado con mis amigos de la universidad, todos estudiantes de derecho...menos uno... el Federico García... el de la facultad de ingeniería. Cuando llegué al punto de encuentro, no estaba ninguno, aunque desde la buseta me pareció ver a Federico en la esquina, pero cuando me bajé y trataba de ubicarlo fue cuando me tomaron por la espalda y a la fuerza me metieron a esa camioneta. El resto no quiero recordarlo para no hacerles pasar un mal rato. Realmente no me costaría contarlo, es cosa superada ya que lo peor que le puede pasar a una persona ya me pasó... pero bueno ese no es el tema.

¿Entonces cuál es el tema? Pienso que fue el tal Federico García, el que me vendió. Quien sabe cual sea su verdadero nombre, solo representaba a Federico García el estudiante de Ingeniería. Reflexionando... a nadie le constaba que estudiara ingeniería. Mi mamá paga ahora mi imprudencia por ser tan confiada. Mi hermano al fin y al cabo lleva su vida y mi recuerdo en su memoria, si bien le acompaña no es imprescindible, en cambio para mi mamá, sí, por eso me esta esperando, por eso no deja dormir a nadie en mi cama tal como la dejé ese día, intacta perfectamente tendida, porque yo era muy seria y perfeccionista en mis cosas, por eso fui la primera en llegar a la cita, y la primera en llevar del bulto, no como mi hermano. Si el desaparecido hubiera sido él, no creo que mi mamá hubiera dejado sin tender su cama durante diez años, conociéndola... definitivamente no. Espero que cuando nazca la niña de Yolima a la que le pondrán mi nombre le den mi cama y sin remplazarme sea ella un buen motivo para tener por quien preocuparse en adelante. Eso de esperarme con mi cama tendida es un desperdicio esa cama vacía sin usarse me trae la imagen de los latifundios improductivos de este país y con tanta gente necesitada de tierra para trabajarla.

## FRAGMENTO VI

### AMPARO ISAZA GIRALDO

Yo represento a Yolima Casadiego, y voy a hablarles sobre un tema que a ella no le gusta hablar, ni siquiera recordar, pero que me autorizó para que yo se lo contara a ustedes y así se enteraran de su vida sin tener que exponer su pellejo... ¿Con que fin? Habrá que preguntarle a ella, yo solo me limito a representar con el mayor respeto su drama. Procuraré hacerlo tomando distancia de los acontecimientos para no exacerbar ni el sadismo, ni el masoquismo de ustedes los espectadores. Yo creo que ella, Yolima ahora en condición de espectadora de su propia vida sentirá que compartiendo a través de mi actuación lo que le pasó, le permitirá mirarse en el espejo del teatro. Espejo delator de nuestra condición humana... la definición de "ser humano" según la voz del autor de este texto no es más que el eufemismo para referirse a la crueldad en su más alta expresión por tratarse una crueldad deliberada. Después de este paréntesis o cuña publicitaria del pensamiento personal del autor, paso inmediatamente a representar a Yolima. Así que soy a partir de este momento, no yo, sino ella. Ella en mí, y yo en ella. Mejor dicho a la cuenta de tres hagan de cuenta que yo soy ella y ella uno de ustedes: Uno...dos...tres.

(Cambiando sutilmente el tono y la convención actoral)

Todo comenzó un domingo por la tarde: yo tenía siete años, lo se con precisión por que el día anterior me habían celebrado el cumpleaños. Estaba sola en la

casa, recuerdo que recostada en la cama jugando con la muñeca Barbie que mi tío me había regalado. Era una versión chiveada de la Barbie enfermera, pero eso no me importaba, yo hacía de cuenta que era la original. Lo que si no recuerdo es por que estaba sola... en fin.

(Yolima la interrumpe)

### YOLIMA CASADIEGO

Estaba sola porque mi mamá se había encontrado en el parque con Hugo, el vecino. El viudo dueño de la panadería. Siempre se encontraba con él cuando mi papá salía de viaje. Después de grande entendí por qué en mi casa se comía tanto y tan variado pan: blando al desayuno, mogollas a la medias nueves, chicharronas a las onces, y cuando mi papá no estaba, roscones de ariquepe en la noche, que mi mama traía después de su encuentro con don Hugo. Por eso estaba sola ese día, porque mi papá andaba de comisión y mi mamá a la caza del roscón. Cada vez que escucho la palabra “cuernos” se me viene a la cabeza la sugestiva imagen de un rebosante roscón de ariquepe. Esa es la verdad. Aunque también la imagen voluptuosa del roscón tuvo otro significado en mi infancia, por fortuna ya superado...eso creo. Pero eso quedó atrás y ahora que estoy embarazada en las noches me da antojo de roscón y el pobre Juan José, sale a buscar uno a como de lugar.

### AMPARO ISAZA GIRALDO

De pronto escuché un ruido... o varios ruidos como si alguien más estuviera en casa. Yo seguí jugando, en un intento de negar aquella presencia asustadora, pero luego sentí unos pasos y ruidos más concretos, identificables. Ahí me asusté, pero no me atrevía a asomarme.

Solo atiné a echarle seguro a la puerta de la habitación. Me senté en la cama aferrada a mi Barbie enfermera que en mi imaginación estaba más asustada que yo, tanto así que la calmaba con mis caricias sobre su cabecita forrada con ese pelo artificial y le rezaba palabras tiernas al oído.

Luego sentí el chirrido de la puerta de entrada de la casa, seguido de estrépitos y lluvia de cachivaches; finalmente la puja de una lucha: gritos, quejidos, insultos - Ahí fue cuando reconocí la voz del Tío Alberto, bueno y su léxico arrevesado.

### YOLIMA CASADIEGO

El Tío Alberto en es el único hermano de mi mamá y es dos años menor que ella.



**AMPARO IZASA CASADIEGO**

Después, un momento de calma... pasos que se acercaban a la puerta de mi habitación. Ahí fue que me escondí con mi Barbie debajo de la cama. Yo me imaginaba que era más por protegerla a ella que a mi, porque yo me sentía su mamá y mi deber era estar menos asustada que ella. Luego escuché el forcejeo con el pomo, desde el otro lado. Silencio... y después una seguidilla de recatados golpecitos en la puerta. Y por fin el sosiego ¡Era la voz ronca e inconfundible de mi Tío Alberto! ¿Nenita, estas ahí?... Yolimita, ya puedes estar tranquila, abre la puerta. Ya pasó todo... Yo estoy aquí gracias a mi dios que es muy grande.

(A Yolima) ¿Eso fue lo que te dijo el tío Alberto, ¿verdad?

(Yolima asiente).

**YOLIMA CASADIEGO**

(como recordando) Ya puedes estar tranquila, abre la puerta... Ya pasó todo... Yo estoy aquí gracias a mi diosito que es muy grande.

**AMPARO ISAZA GIRALDO**

(Dirigiéndose al público como Amparo) Y Yolima abrió la puerta, y vio a su tío con la nariz sangrante, y de refilón el caos de la trifulca. El tío Alberto se había topado dentro de la casa con el jardinero del vecindario... ¿qué hacía el allí? ¿cómo entró? ¿qué quería?... ¿robar?... ¿abusar de la niña? ¿Acaso entró por la misma ventana por donde se fugó?... (Imponiendo la voz) -o sería más bien que tú, Yolimita... ¿lo dejaste entrar?... voluntariamente. Tal vez te convenció o te ofreció algo a cambio. Posiblemente, como siempre se la pasaba por los alrededores, seguro ya había entablado conversación contigo y se había ganado tu confianza... hasta dulces o chocolatinas te pudo haber regalado... ¿No sería eso lo que pasó?...

**YOLIMA CASADIEGO**

¡No tío! -No fue así ... ¿Cómo piensa eso? Ese señor siempre me dio como miedo.

**AMPARO ISAZA GIRALDO**

(Al público) ¡qué razón podría tener el tío Alberto para suponerlo?!... a ver... se me ocurre hacer un paneo especulativo sobre probabilidades... (Señalando al público) con ustedes, así que no se hagan los desentendidos... a ver repito la pregunta. ¿qué razón podría tener el tío Alberto para suponerlo?

(Invita a los espectadores a responder la pregunta).

### YOLIMA CASADIEGO

(Indignada airada y visiblemente afectada) ¡Tenía una razón de sobra!

### AMPARO ISAZA GIRALDO

No sigas, por favor, Yolima, porque si actúas tú, vas a convertir esta pieza didáctica en un melodrama. Y no se trata de eso. Esto no es un *reality*. Esto es una obra de teatro que quiere invitar a los espectadores a pensar y no a inmiscuirse en la marisma emocional de los protagonistas.

(Yolima, se recompones y recupera su serenidad como espectadora)

### AMPARO ISAZA GIRALDO

Entonces el tío Alberto aprovechó aquel incidente para que la niña inocente le comenzara a limpiar la sangre de su nariz tal como lo habría hecho su soñada y humanitaria Barbie enfermera... (Larga pausa. Luego se expresa en el tono de voz típico del narrador que cuenta un manido cuento infantil). Valió la ocasión para que el tío Alberto sentara sobre sus piernas a la pequeña enfermera y entre lamentaciones, frasecitas venenosas, ajetreo ecuestre y contactos epidérmicos, poco a poco fuera venciendo las resistencias instintivas del pudor hasta llevar sus manecitas blancas y caritativas a aliviar otras dolencias corporales muy distantes de su nariz sangrante.

¿Qué tal que tu mami piense, al igual que yo, que tu hiciste entrar al jardinero, quien sabe para hacer que cosas con él... y que por eso me rompió la nariz y se dañaron sus porcelanas y el florero que tanto le gustaba. ¿te das cuenta de lo que has provocado con tu mal comportamiento?... Ayayaiiii... mira, toma este pañuelo y limpiame, pero ven, siéntate aquí en mis rodillas para que te quede mas fácil...

### YOLIMA CASADIEGO

¡No más! esto no es un melodrama Amparo. ¡Cállate!

Esa noche mi mamá trajo como siempre el roscón de ariquepe, de cuando mi papá estaba en comisión. Hasta los 20 años asocié el roscón de ariquepe con aquella historia asquerosa que se inicio entre el tío Alberto mi Barbie enfermera y yo.

Nunca volví a comer roscón de ariquepe, hasta bien grande cuando mi tío se largó para los Estados Unidos. Entonces fue cuando asocié el roscón de ariquepe con los cuernos. Mi Tío Alberto allá se casó en con una gringa escualida, y ahora son miembros de una comunidad cristiana y él esta dando sus primeros pasos como

predicador. Tiene dos hijas, y adivinen qué... ¡Coleccionan Barbies!. El otro día vi una foto que le mandó a mi mamá de un cuarto pintado de rosado repleto de Barbies. ¡No hay duda! él las inició en el gusto por las Barbies. Se ve que son su adoración. Quiere mucho a sus hijas y seguramente cuando la mami esta de comisión hasta él se mete al cuarto con ese par de soles a jugar con las cientos de Barbies que han coleccionado en estos años de vida familiar. Allí en ese cuarto rosa están exhibidas por orden de aparición en estantes de vidrio como las vitrinas de Ámsterdam, todas las series de Barbies: Barbie Nurse la Halloween , la Candy , las Bike Barbies en sus cien versiones, la Fashion y su ajuar de ensueño, la Rock Star y sus fachas... en fin todas las Barbies que ustedes se puedan imaginar. Sí mierda yo la *barbee* puta... puta... ¿eso es lo que quería escuchar Amparito, pues bien ya te di gusto... pero cuéntenos ahora tu historia, sí, tu historia por que no existen seres sin historia, no te hagas la muerta... vamos te escuchamos, te vemos, te palpamos, te olemos.

## FRAGMENTO VII

*Amparo, desamparada frente al público, pausa eterna.*

### AMPARO

El telón ciérrenlo, por favor.

*(El Telón se abre aun más).*

Las luces, por favor, apáguelas.

*(Se encienden todas las luces).*

La música, quiten la música.

*(la música sube al máximo volumen).*

*Amparo titubea, Amparo balbucea, se inquieta se desespera. Amparo Intimidada, observada, interrogada por la mirada de los espectadores que aguardan su confesión bajo presión. Amparo, se orina temblorosa en el escenario invadida por el pánico escénico. Oscuridad súbita.*

## FRAGMENTO VIII

### PEDRO LISCANO

Todas estas historias, que nos hemos inventado aquí, incluyendo la mía, por que la verdad yo tampoco soy el tal Pedro Liscano. Es decir, estos fragmentos de vidas que vieron desfilar antes sus ojos o estos ecos de existencias que escucharon sus oídos no son más que el producto de los artilugios de la imaginación de algún irresponsable que nosotros alcahueteamos.

**JUAN JOSE VARELA**

Nada tienen que ver con nuestras vidas ni con las de ustedes. Nosotros hacemos teatro principalmente para divertirnos; bueno y para divertir a otros. No pretendemos retratar la realidad, ni cambiar el mundo, mejor dicho, ningún propósito loable ni mesiánico; esa misión se la dejamos a los parientes cercanos de nosotros los actores, me refiero, a los sacerdotes... pastores; bueno y políticos también.

Ellos viven de predicar propósitos loables en el plano terrenal y metafísico.

**YOLIMA CASADIEGO:**

Nosotros solamente de prestar nuestros cuerpos para el goce ajeno representando vidas imaginarias sin ninguna incidencia en la realidad... como las putas, somos bálsamo para el aburrimiento.

Ellos hacen teatro de la política y de la fe y nosotros a veces hacemos política y actos de fe con el teatro, pero este no es el caso.

**AMPARO ISAZA GIRALDO**

Bueno, ahora pueden estar tranquilos y pensar que la vida es menos perversa que como la referimos en esta representación cargada de truculencia, exageraciones y coincidencias improbables.

**PEDRO LISCANO**

Simplemente estamos haciendo alarde de nuestra capacidad tremendista y provocadora para ponerle un poco de pesimismo a este mundo tan maravilloso en el que nos tocó vivir.

**TODOS**

En...fin, que se hayan divertido, muchas gracias y buenas noches. ¡tan tan!

**CAE EL TELÓN... SI LO HAY**

# PARA SACARSE LA ESPINA

(COMEDIA EN UN ACTO)

(TRAGEDIA EN UN ACTO)

(UN ACTO)

**MARÍA DEL MAR  
ESCOBEDO\*** PERSONAJES:

Adelita, la pescadera

La Madre

El Enamorado

Coro de truchas destripadas

La tercera carpa del mercado: ancha y redondeada, con un gran sol atravesado por un querubín desteñido que apunta, a la nada, su arco sin flecha. La carpa está prácticamente vacía. En la entrada hay una larga mesa de madera, llena de cajas con hielo y pescados destripados y limpios. Detrás de la mesa está sentada la Madre, una mujer vieja y de aspecto tenebroso, que la mitad del tiempo es muy dulce, y la otra mitad es terrible. Tiene puesto un vestido amarillo y un delantal blanco, manchado de sangre. Con un cuchillo afilado abre y destripa las truchas que toma de un balde sin agua, y luego las deposita en un cajón lleno de hielo. Un poco más atrás y en la esquina contraria está Adelita, la pescadera: su hija. Es una mujer joven y hermosa, castaña, de labios anchos en el centro y delgados en los bordes, ojos verdes y piel morena. Lleva puesto un vestido azul y un delantal blanco manchados de sangre. Adelita, la pescadera, tiene expresión de dolor y tristeza. En el fondo de la carpa, de espaldas a ellas, está el Enamorado, un muchacho alto y bello, rubio y tímido. Reparte por el suelo, con un traperó húmedo, los restos de sangre y vísceras desechados por Adelita, la pescadera.

\*Estudiante de la línea Narrativa,  
Maestría en Escrituras Creativas.  
Cohorte 2019.

**ADELITA, LA PESCADERA**

(Canta mientras destripa grandes peces).

*La vida es bella, la vida es dulce, la vida es fresca, como un limón.*

**CORO DE TRUCHAS DESTRIPIADAS**

(También cantando).

*La vida es corta, la vida es dura, más arenosa que un ventarrón.*

Adelita introduce el cuchillo en el estómago de la trucha y lo corta de un tajo. Sus vísceras se derraman por el suelo.

**CORO DE TRUCHAS DESTRIPIADAS**

*La vida corre, la vida huye, la vida calla en un rincón.*

Adelita, la pescadera, mira de reojo al Enamorado. Acaricia al pez muerto y destripado, lo arrulla como si fuera un bebé, y luego lo tira en una caja con hielo.

**ADELITA, LA PESCADERA**

*La vida sobra, la vida fluye, la vida es tibia desolación.*

El Enamorado suspira, y sigue trapeando.

**LA MADRE**

¿Casarse? Nunca. Adelita nació para cuidarme, y morirá cuidándome.

(Pausa)

¿Sabe qué? Llévase la. Total, tiene las caderas angostas, y los pulmones al revés, y el corazón se le corrió, de un codazo, al lado derecho del alma. Llévase la, no me sirve.

El Enamorado deja de trapear y levanta la cabeza ligeramente, en dirección a Adelita.

**LA MADRE**

(Riendo)

¿Pero cómo se le ocurre que yo le voy a dar su mano, la única que me queda? Yo estoy vieja y no tengo marido. Adelita nació para cuidarme, Adelita, mijita, siga cantando.

**ADELITA LA PESCADERA**

(Apenas cantando, casi hablando)

La vida es bella, la vida es dulce...

**CORO DE TRUCHAS DESTRIPIADAS**

(Cantando).

*...más arenosa que un ventarrón.*

**LA MADRE**

(Se levanta y cojea hacia El Enamorado. Le habla, lo sacude, le toma el rostro.)

Haga el favor y cátese, que no soporto más estos graznidos. Llévase-la, que sirve sólo a medias, porque es coja de una pierna, y le falla un oído, y desde que perdió el ojo perdió también el sentido de la profundidad.

**ADELITA LA PESCADERA**

La vida es corta, la vida es dura...

**LA MADRE**

Y ya no diferencia el ojal de una aguja de un simple pájaro lunar.

**ADELITA LA PESCADERA**

La vida corre, la vida huye...

**CORO DE TRUCHAS DESTRIPIADAS**

*...la vida calla en un rincón.*

**LA MADRE**

¡Cásese con ella!

Que sus dientes están chuecos y su sombra sin planchar.

¡Cásese con ella!

Necesita una chaqueta, un par de sueños y un altar.

¡Cásese con ella!

Que, si se aburre, tranquilo, la puede matar.

(El Enamorado avanza, trapeando de lado, hacia Adelita La Pescadera, tratando de que La Madre no se dé cuenta, corre el balde lentamente con el pie).

**LA MADRE**

¡No se case con ella!

Que con ella se me van las horas, la tierra y el mar.

(El Enamorado deja de avanzar, suspira y continúa trapeando)

**ADELITA LA PESCADERA**

La vida sobra, la vida fluye...

**LA MADRE**

(Alejándose de El Enamorado y regresando a su asiento)

¡No se case con ella!

No se la lleve, que sin Adelita no tengo ni vida ni lugar,  
ni a quién querer, ni a quién odiar.

No se case con ella...

Adelita La Pescadera interrumpe a La Madre con un grito desgarrador. En la mano tiene clavada una enorme espina de pescado. Su palma sangra, y ella grita y llora. El Enamorado trapea más rápido, tratando de llegar a Adelita La Pescadera. La Madre se levanta y va hacia ella.

**LA MADRE:**

¡Niña estúpida, si te agarro, te mato!

Hijita de mi alma, ¿te duele mucho?

¿O es que ahora el tuerto ve lo mismo que el ciego?

Traeré las pinzas, una nube, el serrucho.



(La Madre agarra a Adelita La Pescadera por la espina, y la sacude mientras habla)

¡Ay qué dolor de madre cuando un hijo se lastima!

Has sangrado en el pobre bacalao a tu antojo...

¡Deja que te saque, con cuidado, esa espina!

Y ahora habrá que venderlo barato, como pargo rojo.

(Adelita La Pescadera llora sin consuelo. La Madre la abraza y le pasa el dedo por el parche del ojo.)

Si te sigue doliendo, hacemos lo mismo de la vez pasada.

(Adelita La Pescadera llora, La Madre jala del parche y lo suelta, golpeándola.)

¡O se calla, o le callo esa cara de piojo!

(La Madre se agacha cariñosamente, y le tapa el ojo bueno con su mano.)

¡Pero qué linda te ves con la carita tapada!

(Adelita La Pescadera deja de llorar bruscamente. La Madre le susurra con malicia)

El de la mano se cura con dolor en el ojo...

Todos se quedan quietos y en silencio por unos segundos. Luego La Madre se levanta y camina de regreso.

#### **LA MADRE (A EL ENAMORADO)**

¿Y a usted cómo se le ocurre que yo le voy a dar su mano?

Yo ya estoy vieja y no tengo marido.

Adelita, mijita, siga cantando.

#### **ADELITA LA PESCADERA**

(Cantando mientras llora)

...la vida es fresca, como un limón.

El Enamorado reanuda su tarea. Adelita La Pescadera esconde la espina bajo su falda, mirando de reojo a La Madre.

#### **ADELITA LA PESCADERA**

(Cantando más que llorando)

...más arenosa que un ventarrón.

**LA MADRE**

(Acomodándose en su asiento y abriendo una ostra con el cuchillo)

Haga el favor y cátese, que me sirve sólo a medias,  
 porque es sorda de una pierna y coja de un oído,  
 y desde que perdió el norte perdió, también, las formas de  
 amar.

¡Cátese con ella!

Que sus dientes están chuecos y su sombra sin planchar.

¡Cátese con ella...

El Enamorado suspira y continúa trapeando, alejándose de Adelita La Pescadera, moviendo el balde, sutilmente, con el pie.

Adelita La Pescadera toma una trucha viva del balde y la pone sobre su regazo, sosteniendo la cabeza con la mano herida y la cola con la mano del cuchillo. Se da la vuelta y mira a El Enamorado.

**ADELITA LA PESCADERA**

...mi vida calla en un rincón...

El Enamorado continúa trapeando, de espaldas a Adelita.

Adelita se endereza, hunde el cuchillo en la panza de la trucha y la abre de un tajo, derramando toda la sangre y las vísceras sobre su vestido. La trucha exhala su último aliento en convulsos coletones tristes.

**ADELITA LA PESCADERA**

...la vida es tibia desolación.

\*

Telón.

**P O E**

SÍA

# DOS POEMAS

## SEBASTIÁN MARTÍNEZ\* LOS OFICIOS PERDIDOS

Mi padre no fue maquinista  
 por temor al presagio de las vías del tren.  
 Sin embargo,  
 sus días aún le exigen el mismo itinerario,  
 las mismas paradas y el mismo destino.  
 Mi padre pudo ser buhonero,  
 un gran mago de baratijas.  
 Desde pequeño,  
 coleccionó radios viejos y relojes de pulso  
 que le regalaban familiares casi muertos.  
 Mi padre tuvo la oportunidad de ser farero en Ítaca.  
 Allí, las mujeres,  
 acostumbradas a la ausencia,  
 no notaron que él era el único hombre en la isla.  
 Mi padre,  
 en su juventud,  
 fue el cartero de su pueblo.  
 Iba y venía en su bicicleta Monark  
 con noticias ya tardías  
 de la guerra de Vietnam y del Peloponeso.  
 Mi padre es un oficinista,  
 un contador público titulado.  
 Aún dedica su vida a declarar la riqueza de otros.  
 Mi padre es el hombre que espanta a la muerte  
 con sus manos de cobre,  
 es el hombre que enciende sus radios  
 y le hace saber al silencio

\*Bogotá, 1987. Magister en  
 Escrituras Creativas de la  
 Universidad Nacional de Colombia.  
 Ganador del Concurso Nacional de  
 Poesía Casa Silva “La Poesía de los  
 objetos” (2012), de la Convocatoria  
 para Nuevos Poetas del Festival  
 Internacional de Poesía de Bogotá  
 (2013) y del x Concurso Nacional  
 del Libro de Poesía UIS (2018).

que su presencia no es solitaria.  
 Mi padre es el hombre de los oficios perdidos,  
 el que se niega a declarar sus propios días  
 y a morir cuando le toca.

a Jairo, mi padre.

## TRÍPTICO DE LA GUERRA

I

A media asta ondea la ropa tendida en lo alto del monte.  
 Las gotas caen de los árboles  
 y horadan la tierra que respira.  
 Despojado del dolor,  
 un cuerpo siembra su miedo bajo la sombra de un tamarindo.  
 El paisaje es la historia,  
 contada por un muerto sin nombre  
 al que le sobreviven las moscas.

II

Un animal blanco se desploma.  
 No hace falta envenenar el pincel con aguasangre  
 para pintar la tarde en la llanura.

III

El arte de la muerte no es el *arte de la guerra*.  
 Sin embargo, la primera herida la causó el hombre,  
 y, desde entonces,  
 los ejércitos nacen de la llaga.

# DOS POEMAS

## LUIS VARELA\* UN REZO SUAVE

Antes del amanecer  
llevan a la primera vaca al matadero.

Si estás cerca, allá en Campo Alegre,  
escuchas el chorro de agua en la nuca de la vaca,  
un chorro fino que tranquiliza los nervios  
antes del golpe  
y el derrumbe.

¿Quién no lo reconoce?  
¿Quién no lo ha sentido?

Las demás vacas que van en fila,  
hacia una colina donde todos  
tendremos que llegar,  
inician un rezo suave,  
mientras la neblina las bendice  
y les acaricia el lomo.

Yo escuché ese coro imperceptible, absurdo, aterrador.  
Estrechaba la vida en su final  
y el brote de la primera luz.

\*Luis Varela (Cali, Colombia, 1987).  
Comunicador Social - Periodista  
de la Universidad del Valle.  
Magister en Escrituras Creativas  
de la Universidad Nacional de  
Colombia. Candidato a Doctor  
por la Universidad de Hamburgo,  
Alemania, en la Facultad de  
Filosofía y Letras. Estos dos  
poemas hacen parte del libro  
inédito *No aluminum*.

## TOMATES

El amanecer te sorprende mirando los tomates  
que se dan bien en tu ventana.

Los riegas en pequeñas cantidades,  
un par de veces por semana.

Eliminas regularmente las hojas más cercanas  
al suelo porque son propensas a enfermedades.

Yo sé por lo que estás pasando.  
Lo que habita tu pecho  
le da gravedad, equilibrio,  
a esta tenue y aún inestable madrugada.

No tienes la misma edad  
de tus tristezas.

Algunas, delgadas y finas, entre agua,  
sales minerales y dolor, crecen hacia abajo  
hasta anclarse como pequeños filamentos  
metálicos en la oscuridad de la tierra  
de tu pequeño cultivo de tomates.

A las demás  
les da el sol.



# DOS POEMAS

JOAN CAMILO  
BOLAÑOS

HUELLA EN LA PARED

*A mi papá*

Dirás que sólo era una huella en la pared. Te subirán al camión fantasma que hasta entonces no creíste que existiera. Suplicarás por una cara conocida y sólo habrá máscaras. Perderás la conciencia por momentos; crearás que te hablan en una lengua extranjera; escucharás nombres que no te dicen nada. «Fueron ellos», responderás y no sabrás quiénes son *ellos* ni qué hicieron. «Fueron ellos», repetirás... y te golpearán. Verás al niño sudar, temblar y gritar en la sala de cirugía; no habrá anestesia... y sus heridas serán las tuyas.

## DIAGNÓSTICO

*«Una sensación de quemazón ácida en los miembros, músculos retorcidos y como al rojo vivo, el sentimiento de estar en vidrio y frágil», Antonin Artaud*

Una impresión de nunca estar completo, de estar averiado, de no ser más que un objeto de laboratorio.

Las manos del niño, envejecidas, aprendieron a pintar la muerte.

Las falanges profundamente engarrotadas hacen de Peter Pan el Capitán Garfío.

La pierna a simple vista normal, pero con una suerte de electrocución interna, permanente, constante, que transforma la mínima comezón en grito de quirófano sin anestesia.

El vendaje no fue su disfraz sino su atuendo obstinado.

Y los analgésicos no alivian el dolor... solo postergan el sufrimiento.

# DOS POEMAS

## GINA CARRILLO DANZA

Eran uno sólo en ocho tiempos.  
Cada cuatro cuartos se dividían en dos  
para sumarse al mundo.

Cada giro suspendido por el aire,  
parecía caerse y elevarse.

Se movían, se reían,  
se morían.  
Era todo un espectáculo  
ver a un ser con cuatro brazos.

## SOL DE CENIZAS

Algún día me confundiré con la tierra  
y se llenarán mis venas de raíces.  
Abriré espacio en la hierba  
para recordar de dónde vengo.  
Me sumaré a la mirada perdida de las hojas  
que se irán con el tiempo.  
Resucitaré en el canto de un pájaro o en el fluir de un río  
sin que nadie lo note.  
Me fundiré con el alma del árbol,  
me abrazaré a su espíritu  
y tal vez vuelva a nacer.

**NARR**

**ATIVA**

# EN CLAVE DE EL QUIJOTE

**CAROLINA ROJAS\*** La luz de la lámpara apuntaba a las letras de *El Quijote* en sus manos. Sus ojos repasaban los cuerpos de tinta y a su espalda, cerca de la ventana, había un telescopio abandonado. Más allá estaban las estrellas. Entre las palabras de Cervantes, cuyos huesos ahora estarían hechos polvo, había descubierto la primera palabra pronunciada por el hombre en la tierra. Una noche, mientras las yemas de sus dedos recorrían las letras, sintió el relieve afilado de algunas de ellas. Las encerró en círculos con tinta fluorescente y descubrió que, al unirlas, conformaban una palabra: “bestia”. La leyó en voz alta y el Quijote (que cabalgaba en su rocinante, que se enfrentaba a los molinos de viento y que le advertía a Sancho de la bestia de brazos de metal) se transfiguró en un hombre cubierto en pieles, cuyos alaridos a los miembros de su tribu se dispersaban en un aire caldeado y luego se estrellaban, distorsionados, en sus oídos. Esos oídos distinguieron los fonemas con los que bautizaron al monstruo antes innombrable y que habrían de repetir de ese momento en adelante: “Bestia”.

La sensación de la tinta dentada en sus huellas digitales, el camino que recorrían sus pupilas para unir una letra a otra, la imagen de los hombres en esa tierra amarilla y primigenia se habían incrustado en la carne de sus sesos, se habían diseminado por su piel erizada, su boca jadeante, sus alucinados ojos, y lo habían unido de una vez y para siempre a esas páginas.

No podía creer que ese libro, que contenía la palabra original, hubiera permanecido tantos años oculto entre otros, estériles, en la librería de su padre, tras una caja de plata labrada. Recordó la noche en que había abierto la tapa, cubierta de flores

\*Estudiante de la Maestría de Escrituras Creativas 2018-2019.

de lis grabadas, y había visto en su interior, forrado de granate terciopelo, un revólver de colección. Recordó que al sacar la caja, había visto las letras doradas en su cubierta. De allí el libro fue a parar a su mesa de noche.

Y ahora, bajo la lámpara, —el telescopio abandonado, las estrellas a su espalda—, el libro callaba. Le contaba, apenas, la historia de un hombre que fracasaba, (cuyo deseo era destripado por la realidad) un cascarón viejo y enfermo que reposaba sobre su cama.

Pasaba las noches y sus días frente a las letras de *El Quijote*. No dormía. No comía. Rasguñaba la piel del texto con notas al margen, con réplicas de la figura (el camino que trazaban los círculos fluorescentes) que le había develado la palabra original en los primeros capítulos y esperaba que brotaran las entrañas del texto. Pero Cervantes le vedaba la entrada.

Mientras se remojaba en el lavamanos la cara con agua helada deseó saber lo que Cervantes sabía. Se secó la cara y vio los huesos marcados bajo su pellejo y vio su barba enmarañada, con tramos de piel lampiña. Regresó a las primeras páginas del libro y delineó con la yema de su dedo el retrato de Cervantes. Deseó saber lo que Cervantes sabía. Deseó ser como Cervantes, su gemelo en este tiempo atribulado. Recordó su autorretrato (manco y desdentado) en *Las novelas ejemplares* y buscó una pinza entre la caja de herramientas. Frente al espejo sintió el relieve de sus dientes y acercó la pinza a la boca.

Con el sabor a hierro en la boca y las yemas de sus dedos tanteando la tinta granulosa, sus ojos seguían el recorrido de los círculos fluorescentes que se multiplicaban en el primer tomo. Y las imágenes lo envolvieron: la voz áspera de los hombres advirtiéndole a la tribu sobre la presencia de un jabalí loco, la saliva pastosa y el olor penetrante a orines; las sílabas rústicas, acompañadas de un movimiento violento de las manos, que indicaban métodos para preservar la vida de las semillas a quienes enterraban sus manos en la tierra húmeda y negra, el sol blancuzco que desdibujaba sus figuras y el olor a hierba.

Al desmayo le siguió el silencio del libro. Intentó descifrar los patrones del primer tomo que por automatismo le habían sido revelados. Multiplicaba círculos y líneas fluorescentes en las páginas con vehemencia. Reducía los espacios en blanco. Sofocaba al texto en tinta y en algunos capítulos la punta filuda de su marcador había atravesado y rasgado la superficie de las páginas. Temía que por esos resquicios se hubiera escapado algo de la historia del lenguaje.

Sus ojos, insistentes, horadados por rojas estrías, examinaban los senderos fluorescentes en el primer tomo. Sus ojos descubrieron que los círculos fluorescentes configuraban un mapa del lugar en el que se originó el lenguaje. Trazó los mapas



de todos los lugares conocidos -existentes o pretéritos-; las diferentes siluetas de los continentes y países sometidos a los cambios geofísicos a través del tiempo. Incluso intentó dibujar mapas de lugares imaginarios, como el atlas de *Las ciudades invisibles* de Calvino y de los planetas de *El principito*, pero de ahí solo resultaban combinaciones imposibles de pronunciar, balbuceos incomprensibles.

Había dado tumbos entre todos los mapas posibles porque quería evitar eso que le daría acceso a la historia intrincada en las letras del segundo tomo, pero soñaba con el brazo reseco de Cervantes en el que, por un disparo en la batalla de Lepanto, se habían consumido nervios y músculos. Entonces, el hombre fue a la librería y buscó en el granate aterciopelado, en el interior de las flores de lis.

La sangre manaba de su pecho y empapaba su camisa. Su brazo permanecía inmóvil, como un extraño, sujeto a su cuerpo. El libro estaba abierto bajo la lámpara y su mano útil empezó a trazar círculos en las letras que solo ahora se le revelaban irregulares a las yemas de sus dedos. Su voz siguió los caminos fluorescentes que dibujaban el mapa del lugar en el que los hombres -migrantes- habían pronunciado la primera oración y de repente las imágenes aprehendieron su cuerpo: alrededor de un fuego que bailaba con el viento, se reunían los hombres envueltos en pieles con los ojos fijos en el histriónico líder de la tribu que fraguaba las estrategias bélicas contra el enemigo; planeaba previsiones en tiempos de sequía, frío y calor extremo; y contaba relatos sobre sus padres, abuelos y miembros de la tribu que yacían ya enterrados en tierras abandonadas, salpicándolos con la melaza de los sueños. El hombre sintió la brisa cortando su cara, la cercanía de los cuerpos olorosos a cuero, la tierra seca entre los dedos de sus pies. Y vio más.

En un tiempo indeterminado (minutos o milenios) vio la semilla luminosa del universo que, silenciosa, parió simultáneamente constelaciones que se ensanchaban a través del espacio recién inaugurado. Vio la luz del quirófano al emerger de las entrañas de su madre. Vio su cuerpo boquiabierto, forrado en sangre con *El Quijote* sobre las piernas. Vio las constelaciones apagarse una a una. Vio al universo quedarse dormido.

Al desmayo le siguió la zozobra. Se encontró en una tierra blanca de cumbres negras, sin hambre, ni sueño, ni tiempo. Aunque sintió que envejecía a medida que la recorría. Se encontró solo. Y al ascender a una de las cumbres, reconoció las letras y los trazos fluorescentes de su marcador. Había pasado un tiempo indeterminado en el que se echaba entre las letras y saltaba de un renglón a otro, cuando sintió las yemas de unos dedos presionarlo contra la página, sin adivinar que él estaba allí. Gritó, pero su voz era inaudible incluso para sí mismo. Saltó de una letra a otra para construir la palabra “ayuda”. Corrió a través de las páginas para encontrarse con los

dedos del lector, mucho más rápidos que sus piernas. Sintió el impacto del libro que se cerraba antes de dar con las yemas del extraño.

Esperó sentado en el capítulo que habían rozado por última vez esos dedos, cantando canciones mudas. Sintió la luz de la lámpara encegueciéndolo, la punta de un lapicero atravesándolo y creyó que lo habían descubierto. Sus carreras y sus gritos inútiles se repitieron cada vez con menos entusiasmo.

Reconocía en las yemas de los dedos distintas huellas digitales. Habría podido reproducirlas, de haberlo querido. Ocupaba su tiempo en fantasear con los lectores: serían estudiantes de literatura que habrían comprado *El Quijote* en librerías de segunda, serían profesores que buscaban las historias de los poseedores de los libros en las marcas y notas en ellos grabadas, sería un amigo que habría guardado el libro encontrado en sus piernas inmóviles. Al entusiasmo de sus hipótesis le seguía el cansancio y se acurrucaba entre las letras.

Acurrucado, sintió las páginas deshacerse con el ardor de una llama. Corrió de página en página y se escondió en el lomo del libro, entre los hilos que sostenían el armazón. Vio las letras convertirse en humo y el fuego que lo cercaba. Se abandonó a las llamas y su cuerpo ascendió en forma de humo hasta las manos de uñas sucias que se calentaban con la fogata.

# EL ESPEJO DE LAS MUTACIONES

**LILIANA MORENO  
MARTÍNEZ**

Esa misma noche conocimos a la pareja en un bar del pueblo. Dejamos las maletas en la habitación del hotel y antes de que el silencio incómodo se metiera entre nosotros decidimos salir a la calle a buscar en qué distraernos, a huir de nuestras sombras amansadas, a ocupar nuestras cabezas con vidas ajenas. Ese era el pasatiempo. Eso era lo que nos permitía estar juntos por algún tiempo más. O así lo habíamos hecho durante los últimos años. Capas y capas sobre una imagen borrosa cubierta por otras capas, otras texturas, otros colores, nuevos trazos. Capas gruesas que ocultaban nuestra translúcida y raída convivencia.

Lo cierto es que entramos al primer bar que vimos. Cuando llegamos ya no había mesas disponibles. Solo cuatro sillas altas en plena barra. Ellos y nosotros nos sentamos al tiempo. El bartender creyó que los cuatro veníamos juntos, nos miramos cómplices y le seguimos el juego.

Nos explicó que esa noche había una buena promoción para parejas: dos cocteles por el precio de uno. Es lo que se usa para parejas con gustos definidos, dijo. Pedimos dos Margaritas y dos Martinis. Todo sucedía muy rápido: las miradas, lo que pedimos, las risas, las frases sueltas. Como si fuéramos dos parejas de grandes amigos, como si nos conociéramos de toda la vida, como si hubiéramos aprendido a domesticarnos al compás, como dos parejas en nado sincronizado.

Hablamos de todo y de nada. Ese tipo de conversaciones de bar que son fáciles de olvidar porque se parecen a tantas otras, a tantas noches como otras en las que solo esperaba pasar con

Sofía en blanco: por lo iguales, por lo sin importancia, por lo ebrias. Como si tratáramos de ganarle una apuesta al tiempo, como si fuera posible ganarle algo a ese demonio que nos mira al otro lado del espejo. Los varios cocteles nos hicieron encender los sentidos con rapidez. Buenos cocteles, una compañía cualquiera y música para aburrir. Apenas lo que necesitábamos.

Ya sabíamos cómo terminaría todo. Saldríamos a bailar lo que fuera, pagaríamos estrictamente lo que nos tomáramos y nos iríamos sin despedirnos. Qué más da, nunca más los volveríamos a ver. Ya teníamos en nuestro cuerpo el suficiente alcohol para excitarnos entre las sombras de la habitación. Solo una pequeña luz roja muy suave se extendía por el cielo raso. La necesaria para ver los cuerpos retozando sobre la cama, la necesaria para acomodar en el cuerpo del otro la fantasía que a cada uno se le ocurriera. Imagen necesaria para llegar al clímax sin mirarnos a los ojos, hasta alcanzar el umbral del silencio total. Como tantas noches. Como dos extraños que juran que se conocen tanto que incluso llegan a desconocerse. Como dos extraños luchando en el fondo vidrioso dividido. Como dos extraños entre la boca de un lobo roto, sin hambre, sin vida, sin aire.

A la mañana siguiente bajamos a desayunar. El comedor estaba a reventar. Con el plato de fruta en una mano y el jugo en la otra buscamos rápidamente una mesa. Había una grande cerca del ventanal, la única con vista al mar. Nos acercamos y solo cuando estuvimos a un metro nos dimos cuenta: la pareja de la noche anterior, bañada, perfumada y sonriente. Nos saludaron. Yo casi suelto el plato. Sofía actuó con más naturalidad. Los saludó como lo había hecho la noche anterior, con la espontaneidad de quien saluda a la hermana y a su esposo. Se disculpó por no habernos despedido y rápidamente inventó que yo había sentido un fuerte dolor de cabeza.

Yo asentí con la cabeza mientras por primera vez los observaba de manera detenida. Fue incómodo la casualidad de los colores en la ropa. Ambos llevábamos camisas rosadas tipo polo con pantalón habano y ellas dos con vestido blanco largo y encaje. Esto es demasiado, pensé. Demasiado ridículo, pensé, parecíamos una mesa de gemelos con esposas gemelas.

Nos tomamos el café en silencio. Hasta que Sofía comenzó a hablarles de los detalles de la noche anterior, de las casualidades, de las bromas, de cocteles y la música. Mintió en todo, como era su costumbre. Entonces tuve tiempo de detallarlos, anoche me parecieron una pareja cualquiera, pero ya con ayuda de la luz del día los vi de otro modo. Ella era más bien menuda, delgada, con una cola alta y la cara muy limpia. Senos pequeños y piernas bien proporcionadas. Él más alto, grueso, sonrisa amplia, aspecto atlético, espalda ancha, brazos fuertes. Ambos eran secretamente lo que todos quisiéramos ser, al menos para procurar una buena conquista.

Indudablemente éramos muy distintos: nosotros tan latinos (ella tan gordita, yo tan bajito) y ellos tan europeos. Se llamaban Pilar y Juan. Ella es Sofía y yo soy Jhon, mucho gusto, les dije. Seguimos comiendo o aparentando que estábamos disfrutando el desayuno, pero ninguno tenía hambre, eso se notaba. Los panes dieron vuelta por varios platos sin suerte. Más café para las cuatro tazas le dije en voz baja al mesero. Nos contaron que estaban celebrando su quinto aniversario de matrimonio. Que estaban felices, que llevaban mucho tiempo planeando esas vacaciones, que se sentían nuevamente en luna de miel. Quería lanzarme encima de ellos, golpear al sujeto, meter la cabeza entre las piernas de la sujeta. ¡Decirles que qué mierda nos interesa! ¡Que el amor es una mentira que dura tres años! ¡Que me importan tres coños su felicidad de merengue!

Qué casualidad, dijo Sofía, nosotros también vinimos a celebrar, volvió a mentir. Pues sí llevábamos cinco años como ellos, pero estábamos lejos de una luna de miel o al menos lejos de la que alguna vez fue. Crucé una mirada fabricada, una mirada cómplice de satisfacción con Juan. Falso de toda falsedad. Estamos en la habitación 304, quiso aclarar Pilar, su esposa. Qué bien dije yo para ganarme su simpatía, nosotros estamos justo encima de ustedes, en la 404. Casi una invitación a una orgía, pensé.

Antes de despedirnos concretamos una nueva cita para esa noche. Queremos ir a un toque de jazz en un café cerca del puerto, dijo nuevamente Pilar. Magnífico opiné y Sofía sonrió (ya lo teníamos tan aprendido que hasta se sintió natural).

Esa noche ellas se arreglaron más de la cuenta. La belleza y el profundo escote del vestido de Pilar me dejaron boquiabierto. Sofía se dio cuenta, pero no me dijo nada (esa mirada de poca importancia era exactamente todo lo contrario). Además, ya estaba acostumbrada. En parte ayudó el hecho de que a Don Juan también se le notara un vivo interés por mi mujer. Entonces pedimos un taxi y nos fuimos. La música estaba realmente buena. Quería bailar con Pilar, esa era la verdad, quería encontrar el modo de acercarme solo para saber cómo era su olor, cómo era sentir su cuello cerca de mi nariz, como se sentía el vaivén de su cintura. Y realmente fue sencillo, porque Don Juan sacó primero a bailar a Sofía. Una vez al lado de Pilar comencé a hablarle de estupideces: el momento político del país, las encuestas, las tendencias de las próximas elecciones. Qué imbécil. Me sorprendió que a la siguiente canción no volvieran de la pista. Esta era mi oportunidad y me lancé: la saqué a bailar.

¡Dios! Cómo se movía y cómo olía. Detallé en medio de la penumbra su cuello, sus hombros desnudos y esas tiritas desobedientes de su vestido ceñido. Me excité. La tomé por la cintura con fuerza y comencé a darle giros, giros, más giros. ¡Cómo es posible que nos peguemos así de rico bailando! Cerré los ojos y me vinieron tantos recuerdos. Cuando saqué a bailar a la niña de la cuadra que me gustaba tanto,

cuando era apenas un adolescente, cuando bailé con mis primas, cuando ellas me enseñaron y cuando conocí a Sofía en aquella fiesta de la universidad. Es verdad, Pilar baila tan bien como Sofía, de hecho, sin necesidad de mirarla siento como si fuera el cuerpo de Sofía, de hecho, huele como Sofía huele. ¡Jueputa!

¿No es Sofía? Me asusté y abrí los ojos. Solté a Sofía y regresé a la mesa muerto de pánico. Media de Jack Daniel's, una hielera, dos vasos medio vacíos y dos sillas. Nada más, nadie más. Sofía se sentó pálida, sirvió como si fuera leche y bebió sin respirar. Yo la miré como sin esa mirada se me fueran todas las preguntas que había hecho hasta ese día y las que algún día llegaría a hacer.

Regresamos a hotel en menos de nada, sin decir una sola palabra y sin decir una palabra nos fuimos directamente a la recepción. Preguntamos por la pareja de la habitación 304. No, señor, dijo el recepcionista. Esa habitación no existe en el tercer piso, en ese cuarto guardamos las toallas y los tendidos de cama. Giré la cabeza y ya no estaba ella, mi esposa, mi mujer, Sofía. ¿Se siente bien Señor Rosas? Creo que no, le dije. ¿Desea que le traiga un vaso de agua? Me volvió a preguntar. No, le dije, mejor suba a mi habitación una botella de Whisky y dos vasos, dije tartamudo. Señor, disculpe. ¿Desea que para esta noche le contrate el servicio de la chica de anoche?

# EL PUNTO BLANCO MÁS BLANCO

## RODOLFO CELIS

Me cuenta que buscó los ojos de sus compañeros, pero en vez de ojos encontró miedo. Ahí supo que tenía que hacerlo. Poco importaba que no pateara penaltis. Si acaso en prácticas lo había hecho alguna vez, pero no era un especialista. Ni siquiera era un mal cobrador. Simplemente era un tipo que estaba ahí para otra cosa, para marcar la punta derecha, correr la banda y mandar el centro. Ni más, pero tampoco menos.

Ahora, mientras va comiéndose una papilla de manzana en este hogar de reposo, bajo la vigilancia de su cuidadora, una viuda de pelo apretado y carnes sueltas, no recuerda qué pensó en aquel momento, ni por qué fue y agarró la pelota y la sostuvo con tanta firmeza que nadie le discutió su dominio. No lo hizo Caio Selenzo, goleador del equipo aquella temporada, el gesto resignado de quien se libra de un trance, ni el Bocha Suárez, segundo en la lista del técnico Campuzano. En cambio, dice que caminó sereno, medio anonadado, como cuando de colegial llegaba a casa con la nota más alta en matemáticas. Dice que sintió el rugido oscuro de la grada y tampoco sabe por qué, pero recuerda que pensó en el mar. Quizá la marejada de las tribunas le recordó aquella vez que estuvo con su padre, aferrado a un tablón durante tres días, a la espera de un rescate improbable, aunque todavía rehúye hablar de aquello y de los tiburones que iban y venían en círculos hambrientos.

Sintió la sal, el hierro, en la boca. Escupió sobre la grama y notó que había sangre en la saliva. No había soñado la gloria para sí, pero quizá fue eso, que la oportunidad estaba allí, única,

irrepetible, digna. Y si él no la tomaba, bueno, si no la tomaba no dormiría tranquilo el resto de sus noches, no habría vida después. Un pensamiento oscuro le atravesó el cuerpo, pero lo desechó de inmediato. Pelota, portero, tribuna, equipo, partido, título, todo en un mismo envoltorio había confluído allí, como para contárselo a los hijos que nunca tendría. Y, entonces, fue por la pelota y la apretó fuerte y quizá le susurró algún secreto para ganarse su simpatía o solo le dijo que la amaba por ser como era, servicial y sufridora y puta. Por haberlo esperado a través de tantos campos y tantas noches, mientras él deambulaba por la segunda división y los torneos de reservas o jugaba por unos billetes en equipos de policías o mamaba banca de la buena.

Afuera empieza a lloviznar y las gotas repiquetean sobre las tejas traslúcidas, pero él no se detiene. Sigue contándome aquella historia de hace más de sesenta años como si ya no le importara, quizá porque ya no le importa. A mí sí me importa. Prometí rescatarla del olvido para el especial del centenario que publicaremos la otra semana.

Mucho después pensó en todo lo que siempre había escuchado sobre el penalti, lo que repiten todos los técnicos del mundo, que el balón es más rápido, que un portero no ataja uno si no se tira antes del remate, que un pelota al ángulo es inalcanzable, que duro, abajo y a una esquina es la mejor manera de asegurarlo, que hay arqueros que se lanzan siempre al mismo palo, que derecho cobra a la derecha y zurdo a la izquierdo, que nunca lo mires a los ojos, que no hay penaltis bien atajados sino mal cobrados, que el noventa por ciento de los penaltis son goles, que la ventaja siempre es del cobrador, que un penalti es como una violación. Como una violación, dice.

Duro y a la cabeza se decidió. Le apuntaría a la cabeza, trataría de arrancársela, reventarle los sesos, la cara, los dientes, verlos desparramados por la hierba. Duro y a la cabeza se repitió. Que se lanzara no para atrapar la pelota sino para esquivarla. Pensó en una violación. Sintió un placer eréctil. Se pulsó los testículos. Percibió al roce con la mano un leve recogimiento. Imaginó que mil cámaras fotográficas le enfocaban allí abajo en un zoom monstruoso, que reproducían el gesto de su mano gigantesca sosteniendo sus gigantescos huevos en todas las portadas. Pero no le importó. Aquello era una violación, se decidió feliz de paladear ese momento previo.

Duro y a los ojos. Apúntale a la mitad de los ojos. A la mitad de la cara, a la mitad de la portada. A la puta mitad de la mitad. Y a los ojos. Reviéntale los ojos, sácaselos, espíchaselos, los putos ojos, la puta mitad, que no vea, que no vea y recuerde, que recuerde la pelota y después la nada, lo oscuro, el ruido, que no sepa qué le pasó, que despierte en un hospital y todo sea blanco o negro o blanco y negro o que no sea sino ruido. El griterío que baja de la tribuna y se le enreda en las canillas y se traga todo alrededor y lo deja solo, desnudo ante la pelota, desamparado con



esa humedad en la entrepierna que no sabe por qué está ahí, a esa hora, la humedad de la orina salada como el agua del mar, la humedad del miedo a los tiburones que nadan en un mar azul y oscuro y profundo.

Apreté los puños y puse la pelota ahí, en el punto blanco. Y conté los pasos hacia atrás, uno, a los ojos, dos, a la cabeza, tres al centro, y cuatro y cinco y seis. El piso húmedo, la pelota pesada y el griterío de la gente que quiere meterse a la cancha, que estrujan la reja detrás de la línea de cal y ondean sus trapos. Sentí su aliento, su saliva en la cara, un estertor asesino. Y pienso que quiero callarles la boca, que se traguen la lengua, que se atraganten de gol y de harina. Y antes de emprender la carrerilla, miro hacia atrás y allá veo al brasilero Selenzo resignado y al bocha Suárez y al viejo Campuzano a punto de tragarse su pipa con todo y candela y a los muchachos saltarines que aporrean los tambores con fuerza y a los fotógrafos dispuestos y a los narradores en sus cabinas y a la gente al otro lado de los transistores y veo a mi mamá comiéndose la madre de las uñas y a la Corina que de seguro ni me recuerda y al niño que lloraba cuando el tío Evelio no lo alineaba de titular hasta que se acostumbró a la banca y veo la primera pelota y la canaleta y la atarraya y a los tiburones que vienen en silencio y revolotean bajo el agua como marimondas de la muerte y veo la sangre, la sangre roja que se hace azul y el miedo de tener miedo. Y tomo aire y sé dónde quiero poner la pelota y se lo comunico mentalmente de una manera tan tajante, que sin duda irá allá porque no hay manera de que yerre su destino, así pateara hacia otra parte. Y cuando el árbitro pita y todos me miran, salgo impulsado hacia adelante, rompiendo el barro con los guayos. Seis pasos no más, pucha, y lo que vaya a ser que sea. Empalmo la pelota de frente, con todo el empeine, con toda la fuerza, con todo lo todo y ¡Purrundún! caigo al suelo después del impacto sin saber de mí, pero antes de cerrar los ojos, puedo jurar que veo la pelota adentro y veo que la tribuna se me viene encima como para aplastarme, y el cielo se desgaja en siete mil pedacitos de vidrio y siento la sangre bajándose como un río que me brota del cráneo y supe que había hecho el gol, el maldito gol del título, y sentí las muchas manos que me aferraban y los ojos se me cerraron entre lágrimas y ya no supe nada más. Y desperté una semana después en un hospital, todo blanco, todo silencio, y ya no pude volver a jugar al fútbol porque la pedrada me había dañado algo en la cabeza. Y el resto es historia, que para qué le cuento si debe conocerla mejor que yo.

Me mira como si fuera su cómplice. Una sonrisa le deja los dientes, ralos y filosos, al descampado. La lluvia ha cesado y ahora sopla una leve brisa que sacude un par de camisas blancas, con los cuellos acoquinados, que pendulan en la cuelga.

—Estos aguaceros son puro amague —me dice, como si hablara de Mané Garrincha.

El viejo se nota cansado. Da una cabezada, se refriega los ojos y dice que es hora de la siesta, que últimamente tiene sueños plácidos, sueña con montañas lejos del mar, dice. Entonces, mamá viene y le recoge la manta que está tumbada en el suelo y pasa un traperero sobre los restos de papilla en el piso y le seca las manos y las comisuras de los labios amarillentos y él se deja estar y se deja hacer y ella, con su pelo apretado, echa a andar la silla de ruedas, que chirria sobre un piso de baldosas. Y cuando pasa por mi lado veo que ya va dormido y que esta historia en verdad está terminada y que debería estar agradecido, pero no sé cómo curarme el odio a un hombre que durante seis décadas ha sido una sombra y que solo el azar, en la figura de mi madre, que me mira cómplice desde el fondo del zaguán, me puso en el camino.

Y ahí va él, adormilado hacia la cama. El mismo Baldemar Pereira, que una tarde tan lejana que solo reposa en las hemerotecas, dejó de ser un marcador de punta mediocre y sin nombre, que solo jugaba porque el defensa titular estaba lesionado y el suplente había amanecido borracho en los puteaderos del barrio abajo, para convertirse en el Perro Pereira, el signo vivo de toda desgracia, el asesino de nuestros sueños. Un nombre prohibido, mufa, porque allí empezamos a creer que el fútbol era sufrimiento y aguante y más sufrimiento y más aguante. El hombre que desperdició aquel penalti del minuto noventa y dos que nos habría dado el primer, el único título nacional en cien años, el ladrón que nos robó la única tarde de gloria para un equipo que ahora deambula por la tercera división, arrastrando el orgullo de los hinchas que crecimos en el amor doloroso a unos colores, el mismo que construyó para sí mismo una historia de heroísmo futbolero —quizá porque tampoco podía vivir con el recuerdo— que uno, viéndolo alejarse, desearía cierta. El único hombre que, entre otros diez, maldita sea la hora y el minuto y el segundo, no tuvo miedo y se atrevió a patear aquella pelota de nuestra desgracia. La suya, que tuvo que esconderse para seguir viviendo, y la nuestra, que lo hemos buscado desde siempre para cobrarle, duro y a la cabeza, porque alguien tenía que pagar.

# CINCO SEGUNDOS

**NÉSTOR ESCOBAR\*** Un instante es todo lo que necesita Camilo para contestar.

—¿Aló?

Dos manecillas del reloj en la pared, envuelto en la penumbra, señalan las 12:30. Dos orejas conectadas a un par de auriculares, atentas a escuchar una voz de hombre. Dos preguntas que se hace Camilo cuando sabe que está a punto de dirigirse a Antonio, su tío paterno: “¿por qué me llama?” y “¿por qué a esta hora?”. Dos meses sin verlo a él ni a sus abuelos. Dos lugares separados por cuarenta kilómetros de carretera, calle y carrera: Chapinero y Silvania.

—¡Camilito!

Tres cuartos de hora han transcurrido desde que Camilo sació por última vez el deseo irreprímible de fumar. Tres son los cigarrillos que tiene guardados en una cajetilla encima de la mesa. Tres son las cajetillas semanales que se fuma, como Abelardo, su abuelo, lo hacía antes de dejar el vicio. Tres décadas han pasado desde que Abelardo dejó de fumar ante la insistencia de su esposa e hijos. Tres años desde que escuchó a su abuelo emitir, por primera vez, una tos ronca de gran volumen que incrementaría en frecuencia e intensidad con el paso del tiempo. Tres semestres desde que sus abuelos se mudaron desde Nicolás de Federmán, casi en el centro geográfico de la ciudad, hacia Silvania, donde nacieron y criaron a sus hijos, para que Abelardo pudiera respirar mejor. Tres trimestres desde que el padre de Camilo le informó, con urgencia, acerca de la hospitalización de su abuelo por problemas respiratorios. Tres son las veces que Abelardo ha sido internado desde aquel entonces. Tres las acciones que el abuelo hace muchas veces al momento de

\*Estudiante de la Maestría de Escrituras Creativas 2018-2019.

respirar: inhalar, exhalar, toser. Tres los únicos lugares en los que puede estar, fielmente acompañado de un tanque de oxígeno: cama, sofá, baño.

—¡Quiubo tío! ¿Qué más?

Cuatro horas más son las que Camilo planea estar despierto y somnoliento. Cuatro días antes de ponerse a buscar seriamente un trabajo estable, en contraste a las labores furtivas como traductor bilingüe que había tenido ese año. Cuatro semanas pasarán antes de comenzar su último semestre lectivo. Cuatro meses de estudio para terminar su tesis sobre bilingüismo. Cuatro años de pregrado a concluir en diciembre. Cuatro son los amigos con los cuales se encontrará la noche siguiente en un local de la 45 con Séptima para desahogarse, beber y fumar. Cuatro fósforos le quedan a Camilo para encender la estufa o para el primer cigarro del día. Cuatro sílabas que a veces retumban en su cabeza cuando fuma: A-be-lar-do. Cuatro es la edad más temprana de la cual tiene recuerdos del padre de su padre, alguna navidad noventera que pasó con su familia en Santa Isabel, primer lugar que acogió a sus abuelos cuando llegaron a la ciudad: le dio de comer pedacitos de lechona a la vez que el pequeño Camilo, disfrazado de Papá Noel, se ensuciaba la barba con granos de garbanzo y arroz. Cuatro son los bolsillos de la chaqueta de paño que más le gustaba a Abelardo, la que Camilo esculcaba para ver si encontraba alguna galguería. Cuatro mil pesos que su abuelo le brindaba cuando quería ir a comprar un helado o quién-sabe-cuál refrigerio a la droguería cerca a la casa en Federmán. Cuatro las galletas en cada paquete que sus abuelos le daban de mecato con jugo de lulo. Cuatro fueron las personas que cenaron con él la noche que se graduó de bachillerato: madre, padre, abuela y abuelo. Cuatro prioridades para Camilo, ordenadas de mayor a menor importancia: vida académica, vida laboral, vida social, vida familiar. Cuarto es el lugar de su familia; el pensar en estudio, trabajo y amigos lo anestesia de las preocupaciones familiares y lo hace ignorar por completo la avalancha que está a punto de sepultarlo por días.

—¡Camilo, sus papás no me contestan! Mijo... no quería ser el que le dijera esto, pero su abuelito se murió.

Los siguientes cinco segundos son cruciales. Cinco segundos que constituyen el límite entre el antes y el después. Cinco segundos para hacer proyecciones desde el pasado y hacia el futuro. Cinco segundos en los que se arma una multiplicidad de imágenes que integra un arrume de recuerdos: caminar por las calles de Santa

Isabel de la mano de Abelardo a punta de salticos, comer helado invitado por él y tomar siestas en sus brazos. Cinco segundos para pensar sobre la última vez que lo vio en Sylvania, conectado a un tanque, apenas con fuerza para hablar y con la bendita tos que no lo abandonaba. Cinco segundos para reflexionar acerca de lo bien o mal que había desempeñado su rol como nieto, lamentarse sobre los tiempos en los que no se pudo estar o torturarse por algún detalle de más que no tuvo con su abuelo: un abrazo o un «te quiero» que se pensaron, pero no se materializaron. Cinco segundos en los que se pasa del ensimismamiento, del pensamiento individual, del beneficio propio, a considerar el bien de la familia, del grupo, de la colectividad. Cinco segundos en los que Camilo probablemente no tiene la conciencia de que es ahora el portador de un mensaje que ningún receptor quiere escuchar. Cinco segundos en los que la estructura familiar se reconfigura con la misma facilidad y rapidez de un parpadeo. Cinco segundos en los cuales se considera algo que era imposible hasta antes de la llamada: conjugar la existencia de su abuelo en pasado y no en presente. Cinco segundos que transfiguran por completo los planes hechos para el futuro inmediato. Cinco segundos en los que se activa el instinto de buscar la cajetilla y fumarse un cigarrillo. Cinco segundos donde siente el peso de la mortalidad (la de Abelardo, la suya) oprimirle el pecho y quitarle la capacidad de respirar. Cinco segundos donde se permite perder la compostura. Cinco segundos para preguntarse cómo se pondrá en contacto con sus padres y qué palabras deberá escoger para anunciar la noticia. Cinco segundos para imaginar la secuencia de eventos que vendrá a continuación: levantarse entre lágrimas, buscar dinero para el transporte hasta el Conjunto Los Cipreses en Villa Alsacia, alistar ropa para al menos tres días, cambiarse de muda, pedir el taxi, dejar la puerta con llave, bajar hasta el primer piso, abandonar el Edificio Gran Chapinero, abordar el vehículo, esperar sentado hasta llegar a su destino, pagarle al taxista, salir del carro, anunciarse en la recepción del conjunto, ir hasta la torre 2, subir hasta el tercer piso, timbrar en el 302, encontrar a sus papás, anunciar la noticia (si todavía no lo había hecho), llorar desconsoladamente. Cinco segundos en los que no tendrá la fuerza para armar la siguiente cadena de acontecimientos, la cual culmina con Camilo enfrentándose ante el cuerpo sin vida de su abuelo en alguna funeraria de Sylvania o de Fusagasugá. Cinco segundos para quedarse observando a un punto indeterminado del apartamento, ligeramente boquiabierto y sin expresión alguna. Cinco segundos en los que no se debe pausar el diálogo, pero en los que el dolor y el luto impactan con tal fuerza que solo queda el silencio, aquel que Camilo reclama como suyo, lo hace su lenguaje y su refugio. Antes de que la fragilidad de estos cinco segundos se rompa, Camilo desea que esa pequeña eternidad se prolongue sin límite, sin interrupción, sin sonido alguno que lo devuelva al presente.



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo

# CAVERNÍCOLAS

**DANIEL CANAL  
FRANCO**

Como hacían los cavernícolas desde la prehistoria, contando relatos en las cuevas alrededor del fuego para protegerse de las fieras y el frío, los desterrados a los gulags siberianos se reunían junto a los escasos calentadores de carbón en las barracas para no sentirse muertos. Hablar entre ellos, hablar de sus vidas, que en la tundra parecían lejanas e imposibles, les devolvía algo de humanidad.

En el gulag había espías, terroristas, subversivos y asesinos; e injustamente acusados de espionaje, terrorismo, subversión y asesinato. Sin importar si eran culpables o no, todos debían soportar el invierno de menos cuarenta grados que cristalizaba la sangre, los trabajos forzosos e inútiles, y el olor penetrante de las coles podridas. Su dieta consistía en coles hervidas y pan duro, que no duraban ni diez minutos en el cuerpo. Por las noches, después de las coles, se reunían a contar historias alrededor de las brasas. Detrás de las alambradas oían los aullidos de los lobos. Muchos inventaban pasados fantásticos, y con el cansancio de jornadas interminables picando piedra, era difícil diferenciar a los embusteros de los hombres terribles y peligrosos. Todos, a su manera, fabricaban una careta y su respectiva coartada para sobrevivir.

Lo único cierto, y de eso no cabía duda, era la inclemencia de las coles con el estómago, todas las noches se contaban historias y si los comandantes llamaban a alguien por su nombre y apellido estaba muerto. Cada pared, cada rincón, cada pedazo de ladrillo era un paredón de fusilamiento en potencia.

Entre todos los presos había uno especialmente buen orador, con un pasado magnífico de ser cierto, y de ser falso, pretencioso y

poco verosímil. Cada noche los presos le pedían a Nikolai que contara una historia y él, como buen cavernícola, accedía:

—Hasta el treinta y ocho, poco antes de la guerra, vendía abrigos de piel uruguayos en Londres, nadie sospechaba de que un buen vendedor fuera a ser parte de la Orquesta Roja —contaba Nikolai. En algunas historias era espía, en otras, soldado, e incluso había sido el descendiente bastardo del Zar Nicolás II, el último Romanov.

—No, Nikolai —lo interrumpió un hombre que había bajado mucho de peso, condenado al exilio siberiano por sospecha de conspiración en Chechenia. El siguiente invierno moriría de agotamiento en una cantera—. Ya nos sabemos la historia del espionaje en Londres, queremos algo nuevo.

—Bueno —dijo Nikolai, y miró su plato vacío. Se había comido hasta las hojas de col medio disueltas en los bordes de la taza. Le dolía el estómago—. Después de la guerra, fui en una misión secreta a Sudamérica...

—No, esa también la contó —dijo otro hombre. No era ruso pero lo hablaba bien y en tres días sería fusilado por robarse una ración de pan de la cocina—. Ya nos sabemos los viajes por el mundo y la cacería de brujas en Brasil y el Paraguay.

—¿Entonces, quieren que les cuente cómo va a morir cada uno? También, en algún momento, fui clarividente, un gitano.

—Usted es un mentiroso y todos vamos a morir por las coles o el frío —dijo su compañero de litera. En dos meses sería ejecutado por sospecha de haber robado media ración de pan de la cocina.

—Sí, ya sabemos —continuó un flaco esquelético, que todos pensaban moriría de primero pero sería el único sobreviviente de los hombres que hablaron—. Cuéntenos, si le parece, Nikolai, por qué terminó acá siendo tan bueno en lo que hacía, en robar y contar secretos. Yo era albañil, pero usted era un espía.

Nikolai miró la mesa y no supo cómo responder. Debía idear rápido una coartada nueva.

—Yo estoy acá, precisamente, por ser muy bueno en lo que hago. Esto es parte de una misión secreta —dijo Nikolai, y golpeó los puños contra la mesa. No saltó ni una miga de pan, los presos sorbían hasta la madera.

—¿Entonces para usted la muerte es un juego? ¿Es eso, o me equivoco? —dijo un hombre que no había hablado, con ojos pequeños de asesino. A él lo habían exiliado por terrorismo y era cierto, pertenecía a las guerrillas independentistas del Cáucaso. En tres semanas sería declarado culpable y fusilado contra la pared de su barraca, frente a todos los cavernícolas.

—Niño, ¿tú sabes quién es Lavrenti Beria? —le preguntó Nikolai al más joven de los presos. No tenía quince años.



—No, señor —dijo el niño, que moriría a los treinta años, después de sobreponerse a los campos siberianos y acostumbrado a la Guerra Fría, cuando una bala perdida lo alcanzara en una calle del centro de Moscú.

—Es el jefe de la Policía Secreta.

—¿Y qué pasa con él?

—Bería, por orden directa de Stalin, me envió acá para que prepare mi personaje. En pocos días me enviarán a Washington, enmascarado como un desertor que logró escapar de la Siberia. Y en los Estados Unidos, asilado, acogido bajo su sistema, les encontraré la pierna coja.

Todos empezaron gritar. Gruñían como animales cuando entraron dos guardias y un comandante. Los cavernícolas se quedaron callados y se pusieron de pie. Un silencio inquietante se esparció por la barraca. Olían el hambre de los tigres colmillos de sable y los lobos merodeando.

—Nikolai Granat —dijo el comandante. Le brillaba la culata metálica de la pistola en la funda del cinturón. Con esa misma culata había dejado inconsciente la semana anterior al hombre que sería fusilado en tres días por robarse una ración de pan de la cocina.

—Sí, señor. Acá Nikolai Granat —dijo Nikolai con los talones juntos y la espalda recta.

—Salga de la barraca inmediatamente.

Los cavernícolas, cada uno con sus días contados, lo miraron impotentes y lo despidieron en silencio. Cuando un cavernícola salía de la cueva en mitad de la noche, y se alejaba del fuego, lo despedazaban las fieras salvajes. Ninguno de sus compañeros había vuelto de la oscuridad.

De salida, Nikolai le sonrió al niño y dijo:

—Tranquilo, muchacho. Llegaron para sacarme de aquí. Mañana voy a estar al otro lado del mundo.

Los cavernícolas se pasaron toda la noche esperando el disparo de gracia, el golpe seco del cuerpo muerto contra la nieve. El frío les hacía perder la cordura. Se quedaron con la duda si ese hombre, como creían, era el peor mentiroso del gulag, o si, por el contrario, era una pieza clave en el ajedrez de la guerra. Ninguno viviría lo suficiente para averiguarlo.



Pareidolia botánica. Obra gráfica. Diego Pombo

En medio de las difíciles circunstancias derivadas de la pandemia del COVID 19, y en aras de facilitar el acceso libre al conocimiento, la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia pone a disposición una parte importante de su producción editorial.

Cada semana, durante la declaración de emergencia sanitaria, se irán sumando nuevos títulos de acceso abierto. Títulos que dan cuenta del rigor en la investigación y la calidad profesional de los miembros de la Facultad. De esta manera, la Facultad de Artes se solidariza con sus comunidades académicas y les abre la puerta al conocimiento producido en su interior.



Este libro se terminó de imprimir en los talleres  
Fundación Cultural Javeriana de Artes – Javegraf.  
La edición consta de 300 ejemplares.  
Papel bond bahía. Tipografía Brandon Grotesque.  
Agosto de 2020

Tiene usted ahora en sus manos, ante sus ojos lectores, un nuevo ejemplar de Hilo de palabras, un Cuaderno colectivo de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Publicamos en él textos literarios, poemas, aforismos, relatos, textos reflexivos y conferencias inaugurales de invitados e invitadas nacionales e internacionales durante el año 2019. También, compartimos aquí escritos literarios, relatos, poemas, literaturas para la escena teatral y para la realización audiovisual y ensayos y reflexiones poéticas de colegas escritores y escritoras que acompañan a cada estudiante de la Maestría en la aventura de componer su primera obra publicable. De igual manera, escrituras creativas de estudiantes que están en el camino de crear esa obra primera, así como de quienes ya se graduaron y trabajan en los diversos campos que se han abierto en el país y fuera de él con su arte de la escritura, su imaginación creativa y sus publicaciones.

Publicamos igualmente una selección de la bella serie Pareidólica botánica, del maestro Diego Pombo, escrituras pictóricas o narrativas visuales de escenas creadas por él al observar, con visión alucinada o soñadora, antiguos dibujos de plantas y flores. Publicamos también en este libro la partitura *Canto de Sikus, -para recitante y piano-*, del maestro y compositor Francisco Zumaqué. Esperamos seguir contado en Hilo de palabras con la colaboración de artistas como el maestro Pombo y sus escrituras visuales y el maestro Zumaqué y sus escrituras musicales.

ISBN: 978-958-794-207-1



9 789587 194207 1