

ISSN 0120-0216



aleph



abril/junio 2017, año LI

Nº 181



ISSN 0120-0216

Resolución No. 00781 Mingobierno



De Guillermo Botero G. (1917-1999)

Consejo Editorial

Luciano Mora-Osejo (✉)
Valentina Marulanda (✉)
Heriberto Santacruz-Ibarra
Lia Master
Marta-Cecilia Betancur G.
Carlos-Alberto Ospina H.
Andrés-Felipe Sierra S.
Carlos-Enrique Ruiz

Director

Carlos-Enrique Ruiz

Tel. +57.6.8864085
<http://www.revistaaleph.com.co>
e-mail: aleph@une.net.co
Carrera 17 N° 71-87
Manizales, Colombia, S.A.

maquetación
Jerónimo & Gregorio Matijasevic,
Arte Nuevo, Manizales, Col.
matijasevic@outlook.com

abril/junio 2017

aleph

Año LI

Para Silvia la
gran mujer que
todos adoramos
G. Botero G
Abril 5/77

Para Carlos Enrique y
Silvia con todo mi cari
ñito y capacidad
de ternura.
G. Botero G
/95

Guillermo Botero-Gutiérrez

“El Aleph” de Jorge-Luis Borges

Camilo García-Giraldo

En la tradición religiosa judía ha existido siempre una importante discusión sobre el origen de los diez mandamientos, de las tablas de la ley, que Dios le dio a Moisés para que se las comunicara a todo el pueblo que lo seguía rumbo a la tierra prometida. Algunos cabalistas, entre ellos Maimónides, sostuvieron que esas leyes no fueron realmente transmitidas por Dios, y que lo único que en verdad los judíos escucharon fue el Aleph con el que el texto hebreo de la Biblia empieza el primer mandamiento. En esta vieja lengua sagrada el Aleph no es más que el arranque laríngeal de la voz que antecede a una vocal al principio de una palabra; es el elemento sonoro del que proviene toda voz articulada, toda palabra inteligiblemente pronunciada pero que no es, sin embargo, portadora de ningún sentido específico. Al formular esta interpretación, la cabalística judía redujo la revelación divina a una experiencia puramente mística desbordante y llena de sentido pero carente, al mismo tiempo, de todo significado determinado y concreto que brota sólo del uso del lenguaje. Dios sólo se revela a los hombres con un murmullo pre-lingüístico para evitar que su existencia anunciada resulte plenamente inteligible a su entendimiento.

“El Aleph” de Borges cumple una función similar a la interpretada y transmitida por la mística judía. A través de él se revela una verdad desbordante y absoluta que, sin embargo, no deja al mismo tiempo de ocultarse para provocar la renovación constante del esfuerzo humano por acercarse a su presencia.



Pero a diferencia de este antecedente religioso-cultural que le sirve de base, el sentido de lo absoluto no se anuncia en una letra apenas articulable, sino en una pequeña esfera tornasolada en la que se reflejan simultáneamente en una sola imagen todos los elementos existentes en el espacio. Escuchar el Aleph era oír la voz que aludía a Dios; ver, en cambio, la esfera que lo representa es colocarse en el centro de un lugar que contiene todos los puntos del mundo. Con este cambio de dimensión Borges transforma el sentido de lo absoluto: ya no es el sonido de una letra el que abre el acceso a su presencia sino la visión de un espacio puntual en donde coexisten al mismo tiempo todas las cosas de la realidad.

Esta versión transformada de “El Aleph” nos abre el sentido de un aspecto esencial que conforma el horizonte de la cultura moderna. Se trata del papel cognoscitivo central que adquirió la vista en Occidente a partir del Renacimiento. El acto religioso tradicional de oír o poder oír la palabra de Dios, era, y es por supuesto, el modo privilegiado como los hombres aprehenden su significado y se cercioran de su existencia trascendente. A través de ella Dios se manifestó originalmente a los hombres para que pudieran reconocerlo sin dudas ni incertidumbres. Él es ante todo el ser suprasensible que habla con los sonidos sensibles de la voz a los hombres para que aprendan el camino de la vida recta que es el camino de la salvación eterna. La ruptura crítica Ilustrada con las formas religiosas judeo-cristianas comenzó precisamente cuando los hombres dejaron de confiar en el contenido de la palabra divina transcrita que leen o que oyen repetir a otros, cuando el acto cultural de escuchar perdió la condición de ser el medio fundamental de adquirir el saber sobre el mundo real.

Pero en Occidente esta desvalorización de la función cognoscitiva del lenguaje hablado o escrito por Dios condujo en, un primer momento histórico, a la desvalorización del propio lenguaje natural que se usa para la comunicación diaria o para la transmisión de la tradición cultural. Lo que dicen habitualmente las palabras ya no corresponde a las cualidades y formas de los objetos de la naturaleza porque las percepciones ofrecidas por el órgano de la vista así lo muestran. Son percepciones que dejan sin piso la pretensión de verdad de ese lenguaje sedimentado. Por eso la primera tarea que el poder cognoscitivo de la mirada le impone al sujeto es liberarse de esas palabras que la impiden o la deforman. Francis Bacon en las postrimerías del Renacimiento personificó esta necesidad con la denuncia que hizo de los ídolos de la caverna, el teatro, la tribu y el foro que se oponen al conocimiento empírico de la naturaleza. Estos ídolos no son más que las diversas formas de un lenguaje que sirve para transmitir viejas nociones intelectuales incapaces de dar cuenta de los fenómenos reales que la observación establece o que los hombres usan cotidianamente para nombrar de modo impreciso y confuso las cosas. Pues si los hombres quieren construir un verdadero saber sobre la naturaleza tienen

que fundarlo ante todo en el empleo de los medios naturales de que disponen; tienen que hacerlo brotar de la acción de los órganos que la naturaleza les dio. Y el de la vista es el más importante de todos al ofrecer la imagen sensible de un objeto presente. Romper, entonces, la atadura que liga la mente a los signos recibidos casi naturalmente, socavar la confianza ciega en lo que dicen, es la condición que le permite a la mirada instaurar su dominio sobre el saber. Desde este momento crítico comenzará a existir en el horizonte de la cultura occidental la problemática diferencia, a la que vivimos profundamente atados, entre lo que se dice y escucha y lo que se ve sobre el mundo natural y humano.

Para que la vista pueda cumplir cabalmente esta función que naturalmente tiene necesita de una segunda condición: la de ser capaz de eliminar los obstáculos que inherentemente la acompañan; o mejor, la de suprimir las limitaciones que la voluntad de saber que domina a los hombres revela o coloca en su naturaleza. La principal de ellas es la relativa al lugar donde se disponen los objetos que se pretenden ver. Pues efectivamente entre la vista y el espacio se establece una relación doble y contradictoria. Por una parte, a través de su acción todos los objetos de un espacio determinado se tornan simultáneamente perceptibles; puestos en un topos delimitado los objetos reales se muestran en sus formas externas a la mirada que se coloca frente a ellos. Pero por otra parte, más allá del campo de esa vista natural subsisten otros múltiples lugares, unos presentes y otros ausentes en el instante en que se ejerce, llenos de seres y elementos que se escapan a su acción. La distancia espacial que separa el observador de los objetos es la causa que impide el cumplimiento real de pretensión original de la mirada de abarcarlo todo en un sólo y mismo instante. Como se sabe, este límite natural de la vista ha sido en gran parte superado en la modernidad con el invento de instrumentos ópticos como el microscopio y telescopio. Gracias a ellos los objetos infinitamente pequeños o extremadamente lejanos –nociones de relación que en el fondo son afines o equivalentes– pierden esa posición física-natural que guardan con respecto al observador. El anularse o reducirse significativamente la distancia que separa el objeto del sujeto, el campo efectivo de la mirada se amplía infinitamente.

Ahora bien, si admitimos que este proceso de ampliación técnica de la vista puede continuarse y aumentarse sin interrupción, como la técnica lo promete, es posible pensar en que en algún instante del tiempo futuro se podría construir un aparato tal que permitiera reducir a 0 todas las distancias que separan la mirada del hombre del mundo físico exterior. Llegado ese momento, que es en realidad puramente hipotético o imaginario, la infinita totalidad de los objetos que lo componen se harían plenamente visibles; ninguno de ellos quedaría por fuera de la acción de ese dispositivo. La visión humana se convertiría así en la definitiva portadora de lo Absoluto.

Esta posibilidad, además de suponer la idea contrafáctica y no demostrada de un universo natural finito, encierra dos dificultades adicionales. La prime-

ra se desprende del hecho de que cualquier objeto, por más simple que sea, posee múltiples partes internas y externas. Lo que determina que sea físicamente imposible para una persona ver al mismo tiempo todos sus lados constitutivos por más que la distancia que existe en principio entre los dos se anule en virtud de la intervención de los instrumentos tecnológicos. La mirada por sí sola no logra cumplir este fin que la voluntad de saber le inscribe en su seno. Se necesita que el hombre altere la fisonomía natural del objeto para conseguir realizar esa posibilidad. Pues a pesar de su extraordinaria capacidad de penetración la mirada no tiene el poder material, que es propio de la acción, de modificar las formas físicas de los objetos, es decir, de alterar la posición que ocupan naturalmente en el espacio. El arte cubista moderno es el mayor ejemplo simbólico de esta condición de la mirada. El artista para hacer visible en su integridad un objeto u sujeto lo descompone analítica y racionalmente en todas sus partes que se montan y ordenan en el nuevo espacio del lienzo. De tal manera que todos los lados que se ocultan a la visión natural de los hombres aparecen simultáneamente en ese lugar imaginario.

Pero esta idea de construir un espacio no natural en donde sea posible la extensión plena de la mirada se plasmó originalmente en una esfera completamente diferente, en el panóptico carcelario diseñado por Bentham a comienzos del siglo pasado. Allí se trató, como lo mostró Foucault, de que los presos pudieran ser vistos permanentemente por los vigilantes sin que éstos a su turno fueran observados por aquéllos. Dispuestos en un orden espacial especial los individuos se tornan físicamente transparentes para la mirada de los portadores del poder; cada uno de sus actos es objeto del saber que esa mirada fabrica y hace posible. Por eso, a diferencia del lienzo cubista la disposición panóptica del espacio no divide el objeto -que en este caso es un individuo objetivado por la acción material del poder que lo encierra y lo observa- en sus elementos integrantes para ordenarlos nuevamente en un sitio diferente, el libremente creado por la imaginación, sino que permite que se sitúen tal como “naturalmente” son de tal manera que puedan ser vistos en su totalidad. Pero más allá de esta diferencia fundamental, que es la diferencia que separa la creación de la sujeción, el cubismo y el panoptismo revelan la voluntad de los hombres modernos de crear un lugar donde los objetos que lo componen se den íntegramente a la mirada en el preciso momento en que esta se produce.

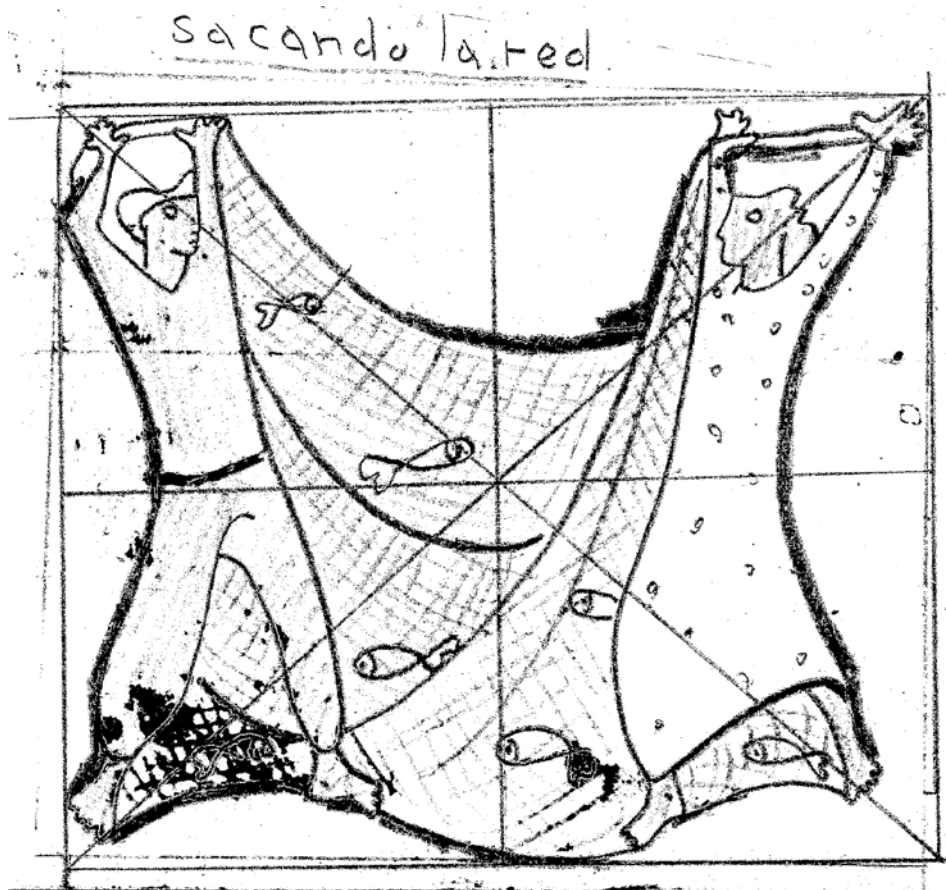
Existe una segunda dificultad para el cumplimiento de esta pretensión relacionada con la circunstancia de que los objetos, y en especial los seres humanos, no existen simultáneamente en el mismo instante o lapso de tiempo. Cada uno de ellos existe en un intervalo temporal diferente, en un orden de sucesión histórica desigual. De tal manera que cuando alguien quiere observarlos a la vez en el presente se tropieza con el hecho de que una infinidad incalculable de ellos han dejado de existir en el pasado haciendo imposible la propia observación. Pero al igual que el caso anterior, es posible pensar un

doble movimiento que permita abolir la distancia que separa al observador del sujeto u objeto desaparecido. El primero consiste en que el observador se desplaza hacia atrás en el tiempo para encontrarlos a todos ellos en el momento preciso en que fueron reales. Es el sueño moderno del observador perfecto. La historia completa de la humanidad podría verse gracias a este movimiento que la recorre hasta sus orígenes más remotos. El segundo, que es el contrario, radica en que los hombres y cosas desaparecidos volvieran a ser reales en el tiempo en que el observador existe, es decir, se tomaran físicamente contemporáneos de quien pretende mirarlos. Pero el problema está en que tanto el uno como el otro son posibilidades físicamente descartables porque eliminan la presencia misma del tiempo en aras del espacio en donde las cosas naturalmente se agrupan de modo simultáneo. Y en caso de que estos movimientos se pudieran efectuar en realidad, es decir, en caso de que el orden del espacio se impusiera definitivamente sobre el del tiempo, el sujeto suprimiría de hecho una de las condiciones que permiten que esos seres que quiere observar sean reales. Es por eso que la única observación de estas características que se puede efectivamente realizar es, como ocurre en la actualidad, una observación imaginaria que la literatura no cese de retener y ampliar o la que se dirige a las múltiples imágenes que el lenguaje evoca y re-presenta de esos seres y cosas desaparecidas. Sólo mirando las imágenes que los signos guardan de los seres destruidos por el tiempo la mirada que aspira a recubrirlo todo se torna posible.

El cuento de Borges se sitúa en esta dimensión imaginaria del poder de la mirada humana. La pequeña esfera tornasolada –“El Aleph”- en donde se pueden ver al mismo tiempo y de un sólo golpe todas las cosas del mundo es el medio irreal que salva los obstáculos físicos insalvables que se presentan a la observación. Sólo gracias a él que anuncia, como el murmullo pre-lingüístico de la vieja tradición cabalística judía, la presencia absoluta de Dios, los hombres pueden acceder a ver la totalidad del mundo real. Pero una vez alcanzada así esa posibilidad, los seres y cosas que el hombre observa ya no serán reales; serán sólo las imágenes de seres y cosas inexistentes o de otras imágenes que, al formar la sustancia de la extensa cadena cultural de la historia, aluden sin cesar a su presencia desaparecida.

Pero también este cuento de Borges nos revela algo más, a saber, que los hombres modernos a pesar de ser conscientes de estos límites del poder de su mirada se han propuesto superarlos y vencerlos repitiendo sin cesar sus actos de mirar y observar el mundo natural e histórico, y organizándolos de manera sistemática en las ciencias. A través del acto de repetir al infinito estos actos de observar científicamente el mundo los hombres modernos han tratado de rebasar este límite que la naturaleza le impone a su capacidad o poder de observación; y así parecerse a este Dios todopoderoso que los antiguos judíos crearon y que puede ver en un solo instante la totalidad del mundo. Pero a

pesar de este extraordinario esfuerzo, los hombres modernos no han logrado ni lograrán conseguir nunca cumplir este propósito que les ha surgido a partir del sentido de esta imagen de Dios que ha dominado sus mentes debido, por una parte, a que sus existencias reales son finitas y limitadas, y por otra, a que el mundo que observan es infinito e ilimitado en extensión y profundidad. De tal manera que al no poder cumplir con este propósito que se han dado, los hombres modernos paradójicamente se han descubierto y comprendido como lo que realmente son, como seres radicalmente finitos y limitados incapaces de ser o llegar a ser como Dios, incapaces de trascender su propia existencia fáctica. Y al comprender esta incapacidad que los atraviesa de principio a fin, la imagen de este Dios se les aleja, se les torna distante y casi extraña, por la radical diferencia que los separa y que ya no pueden de ninguna manera suprimir.



Apunte/boceto de Guillermo Botero G.

María Zambrano y el delirio poético

Graciela Maturó

En el principio era el delirio... dice María Zambrano, la pensadora española que ha sostenido con mayor intensidad el tema de la Razón Poética. Es un honor haber sido invitada para exponer, desde el Aula María Zambrano que pertenece a la Cátedra de Estudios Andalusíes, este tema que me ocupa permanentemente. La necesidad y oportunidad de aproximar Poesía, Filosofía y Mística en tiempos en que vuelven a aparecer sus eternos enemigos nominalistas y sofistas, hablando de “posverdad” y enarbolando defensas del objetivismo, la tecnociencia y las máquinas en desmedro del sujeto, el sueño, el delirio y la renovación de la cultura que hace humano al hombre.

Martín Heidegger hizo una profunda aproximación de la filosofía a la mirada, la actitud y el lenguaje del poeta. Pero ha sido la pensadora andaluza María Zambrano (1904-1991) quien dio pasos definitivos hacia el *logos oscuro*, como ha llamado Jesús Moreno Sanz, uno de sus mejores discípulos: a ese logos poético, místico, trans-racional, al que asedió, reivindicó y apropió filosóficamente en un acto de decisiva transgresión.

María Zambrano viene del humanismo teándrico occidental, que ha vinculado poesía, filosofía y religión. Su labor integró al campo de la Filosofía, el humanismo que abarca en su formación, según lo asienta Francisco García Bazán, el orfismo-pitagorismo, el neoplatonismo y la gnosis. La obra de la



pensadora andaluza sustenta la *Razón poética* como superación de la Razón especulativa, dando lugar a un pensamiento integrador de Oriente y Occidente.

Desde 1930, en una de sus primeras obras, *Horizonte del Liberalismo*, valorizó y cultivó el ensayo, género de la intuición, apropiado a la formulación de “un pensamiento espontáneo”. Por ello, a lo largo de su vida de exilio, concentración y reflexión, se aproxima decisivamente a otro modo del pensar y a un modo de la expresión que será en suma la poesía, abarcando en ella a la tragedia, el ensayo, la novela, en fin los géneros literarios.

María, que no ha ignorado la filosofía socrática y permanentemente ha discutido con Aristóteles - como lo prueban los trabajos de otro brillante discípulo suyo, Agustín Andreu- se ha preocupado por la singularidad de España en el concierto de las naciones, y a partir de esa singularidad ha descubierto la vieja tradición del orfismo-pitagorismo, que no ha sido solo una tradición poética y musical, sino - y ante todo- una escuela filosófica y religiosa. Los pitagóricos la deslumbraron con la ciencia del número, asociada a los misterios espirituales. Se sintió atraída por el cultivo del ritmo, la significación de la forma y la entrega ritual que ha caracterizado a esa corriente, transmitida por la poesía y las artes.

Comprendió y continuó al Occidente humanista, deudor de antiguos legados orientales, y supo valorar la continuidad y novedad que adquirió ese pensamiento en América. Por eso, y mucho más, es una pensadora del siglo XXI, hecha para el tiempo inminente del universalismo.

Discípula de Ortega y Zubiri, y a través de ellos de la fenomenología husserliana, - y en particular del disidente Martín Heidegger, a quien por otra parte criticaba- María Zambrano tuvo al arabista francés Louis Massignon como uno de sus maestros. Esa atención a la cultura árabe le permitió incorporar la herencia sutil del sufismo, sembrada en la España andaluza, y esta incorporación la sitúa ya fuera de la filosofía estricta, y en el terreno de la mística, enlazando de hecho las tradiciones de Oriente y Occidente.

Se movió en la línea de una transculturación fecunda, dejando de lado los señuelos de un multiculturalismo horizontal, que en el fondo es ajeno a la transculturación de los pueblos. Le importaba sobre todas las cosas la formación de la persona y la instalación de un pensamiento capaz de abrir puentes entre ciencia y razón, mitos y filosofía, poesía y mística. .

A través del pensamiento abierto y relacionante de María, el poeta viene a ocupar su lugar, ese lugar que le había sido negado en el festín de Esopo, como lo señalara el mexicano Octavio Paz. Recordemos que éste, entrando en diálogo con Lévi-Strauss, le recordaba por los años sesenta que la analogía -vedette del pensamiento estructural-, era el largo e irremediable patrimo-

nio de los poetas, esos no invitados al festín de la modernidad tardía, hipermoderna, o posmoderna. Claramente veía cómo los tesoros de su propia tradición eran resignificados o aprovechados por otras tradiciones de sentido, otras maneras de ver y de pensar, frente a las cuales el poeta venía a protagonizar un triunfo a lo Pirro, el triunfo del vencido que, al ser despojado de sus bienes más caros, se consuela de verlos fructificar en sus antiguos adversarios.

De Píndaro a Virgilio, de Virgilio a Dante, de Dante a Garcilaso, de Góngora a Baudelaire, de Rimbaud a los surrealistas, o a los americanos Lezama Lima y Marechal, el río del pensamiento poético ha venido creciendo en forma sostenida vinculando saberes, creando una hermandad secreta de transculturación universal. Esa red sapiencial ha superado los límites de las disciplinas y aún de los idiomas, relacionando la escucha con el decir, lo humano y lo divino.

Ya lo había proclamado Hölderlin y así supo escucharlo Martin Heidegger: *por la palabra podemos oír unos de otros, y transmitir la palabra de los dioses a los hombres...*

Como mujer, como filósofa y como creadora, María tuvo la oportunidad de fijar las últimas figuras en el tapiz. En nombre de la poesía le doy gracias, y agradezco a quienes le rinden homenaje, porque en ella brillan como las joyas sobre un manto, los poetas que amó y reconoció, así como aquellos que no alcanzó a conocer.

Será oportuno en esta ocasión detenernos en algunos conceptos sobre Filosofía, Mística y Poesía, para visualizar la singularidad del pensamiento y el lenguaje poético como lugar de encuentro de distintos saberes e incluso despliegue de las potencialidades humanas,

Consideran los fenomenólogos -en cuya perspectiva tratamos de ubicarnos- que en el desarrollo de la conciencia filosófica y previo a ella se ubica el estrato intuitivo de la precomprensión, propio de todo hombre y valorizado por el artista. Solo a posteriori del contacto vivo con el mundo y con los otros humanos puede producirse, no sin cierta violencia, la distancia que es propia de la consideración racional, inherente a la filosofía, al menos lo que en Occidente es reconocido como tal.

Cuando pasamos al conocimiento místico no hablamos ya de distancia, de mediaciones conceptuales ni de procesos deductivos o inductivos que nos permitan avanzar en el conocimiento, vía abstracta cuyo extremo estaría dado por la ciencia. La mística, por el contrario, es experiencia, iniciada en una actitud contemplativa y meditante que permite a un sujeto pasivo-activo vivir su incorporación al Todo cósmico, sentirse parte de él, aunque esta experiencia sea fugaz o de breve duración, y el dar cuenta de ella le exija volver a una conciencia racional y situada.

La experiencia mística, propia de monjes o frailes que cultivan vías ascéticas, es también patrimonio de muchos artistas y poetas. Paul Claudel decía, hablando de Rimbaud, que era un místico irregular, salvaje, es decir no sujeto a reglas. Y en efecto, la contemplación, ya sea ejercitada de modo espontáneo y a menudo incompleto, o bien practicada sistemáticamente, es una de las vías –acaso la más característica y básica– de la experiencia poética, ya sea que el poeta la reconozca plenamente por su cultura intelectual y su contacto con escuelas espirituales o bien que la acepte sin advertir sus verdaderos alcances. Los grandes poetas, dotados de una capacidad intelectual e intuitiva por encima del común, suelen dar muestras del primer caso que acabamos de mencionar, y no es extraño que se conviertan en estudiosos de la compleja génesis de las artes, que abarca estos elementos, o se constituyan en improvisados antropólogos y se interesen por otras culturas.

Algunas citas de María Zambrano

La palabra poética, la palabra viva, atraviesa desiertos de desatención y aún de hundimiento en el olvido. A ella se diría que mira Cervantes cuando hizo decir de sí mismo a la pastora Marcela: “Fuego soy escondido y espada puesta lejos”. Mas parece que no se haya seguido con gran atención las transformaciones de la palabra poética, ese su transitar a través de la historia como una singular forma que es algún germen, capaz por tanto de transformarse ella misma, y al par de suscitar cambios impredecibles. (p. 48)

“La poesía (así) ejerce una función compensatoria y enderezadora del hombre en su historia, al recordarle la vida, conducirla a su fuente, a la fuente misma en que la vida es contemplación, himno y lamentación. Y ser su guardián” (p 55)

“El pensamiento, cuanto más puro, tiene su música, su número y medida, hasta su peso; una consistencia que le da realidad, una música que le hace invulnerable. Tal vez la vencida tradición del pitagorismo fuese la portadora de ese saber acerca del ritmo de la música propia del pensamiento en sus formas vivientes y eficaces...

(Existe) Toda una tradición rechazada, mas no extinguida, que lentamente va siendo paso a paso rescatada” (p 62)

La poesía primera que nos es dado a conocer es lenguaje sagrado” (p. 65)

María Zambrano: *Algunos lugares de la poesía*

El pronunciado viraje de María Zambrano hacia el pensamiento poético, y su adopción, al menos parcial, del lenguaje poético, proviene a nuestro crite-

rio de la introducción de la mística como experiencia de vida y como modificación del pensar.

Así lo vemos comprobado en obras suyas que se han dedicado a explorar y transmitir esa experiencia, como ocurre con su libro *Claros del Bosque* (Seix Barral, 1977, reed. 1986).

La iniciación espiritual de María queda plenamente expuesta en esta obra, donde localizamos especialmente dos temas: el itinerario del alma hacia su reintegración con el origen, y el valor del lenguaje – en su forma más libre y expresiva, la poesía – para ahondar y transmitir los pasos de ese itinerario.

Se abre el libro como una guía de la vida espiritual, un cuaderno de bitácora para el viajero, que llega a este mundo y se desenvuelve con la ilusión de separarse, de construir su propia identidad, hasta olvidar en tal empeño que pertenece a un todo. En tal olvido es donde el peregrino, perdido en el bosque, puede alcanzar a percibir *claros, - lugares o momentos* (pues no son en definitiva pertenecientes al espacio ni al tiempo) – a menudo no buscados, que van abriendo un camino de pleno desenvolvimiento de su oculta potencialidad. La pensadora andaluza, que tanto ha estudiado la originalidad de España (nunca mejor aplicada esa palabra) en sus tradiciones y “géneros literarios” (guías de pecadores, itinerarios, confesiones, etc) vino a sumarse a ellos en acto poco frecuente en nuestros días.

Transcribo algunos párrafos iniciales del libro:

“El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar, desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada que no sea un lugar intacto que parece abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque, no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada en ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido”... “Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada. Ya que parece que la nada y el vacío – o la nada o el vacío – hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana, Y para no ser devorado por la nada o por el Vacío haya que hacerlos en uno mismo, haya a lo menos que detenerse, quedar en suspenso, en lo negativo del éxtasis. Suspender la pregunta constitutiva de lo humano”... “Y el temor del éxtasis que ante la claridad viviente acomete hace huir del claro del bosque a su visitante, que se torna así intruso.”

El *claro* es una especie de templo pero no hecho por el hombre sino ofrecido a él en medio del bosque o laberinto mundano. En él el alma queda en suspenso, como si solo fuese receptividad y negatividad de sí misma. Es im-

posible no pensar en la mística negativa de Eckhardt y de Miguel de Molinos, aunque la autora va a mostrarnos también su proximidad con San Juan de la Cruz, e incluso con Dante, varias veces citado, cuya obra *Vita Nova* se ofrece como el subterráneo modelo de la que estamos leyendo.

El discurso filosófico ha dado lugar a la narración poética, al servicio de vivencias inefables que solo pueden ser comunicadas a través de metáforas. Se produce el deslizamiento de la pareja Filosofía/Poesía hacia esta otra: Poesía/Mística.

El claro se muestra como *espejo que tiembla*. Pero María Zambrano va desplegando un método que permite avanzar al pensamiento en la misma medida en que avanza, de claro en claro, la experiencia.

“Todo método salta como un *Incipit vita nova* que se nos tiende con su inajenable alegría. Se oye el alleluia en el Discurso cartesiano. El resonar del voto aceptado al descubrir la “Clarté” a la oscura sacra Madona de Loreto.”

El método no coincide ya con el devenir de la conciencia, Ella, la conciencia, ha sido tocada por la luz que la vivifica. Solo serviría –nos dice MZ- un método surgido del despertar, que se hiciera cargo de todas las zonas de la vida.

Son pasos dados por San Agustín, por el desconocido Descartes, por Dante Alighieri. Todos han partido de un instante privilegiado en que se revela la precariedad de la vida y la significación del Todo.

Ese instante ha marcado la conjunción entre el centro de la vida y el centro del Ser, conjunción que se da en el juego del amor. Tal conjunción, por fugaz que sea, puede dar lugar a una elección. Esta sería cultivar un método de *vivir poético*. Un método que no es ya de la pura conciencia sino de la criatura que se sabe indigente y convocada.

El recorrer los claros del bosque se plantea tan metódico como el recorrido por las aulas. Se revela la posibilidad de un vivir poético cuya base se halla en la sabiduría mística. *L' homme est un être relié*, dice por su parte Ricoeur. Se trata de un vivir asistido y visitado por el Espíritu.

Y esto no solo se da en los grandes poetas, cumbres de la humanidad, sino en alguna medida, en todo poeta. Se presenta de modo singular, abierto, imprevisible, toda vez que el poeta le hace lugar a través de lo que hemos llamado su *epojé*.

También podríamos llamarlo, en palabras de Marechal, asumir un ánimo de cacería, lanzarse a campo traviesa, afrontar lo abierto.

Por ir de cacería gané el camino, dice en su poema “El ciervo herido”.

El 2º capítulo titulado *El despertar* comienza con “La preexistencia del

Amor”. Nos dice María Zambrano que el despertar puede venir del sueño tanto como de ciertos estados de vigilia.

Tanto Dios como Amor parecen conceptos ya acuñados, nociones que permanecen en la penumbra sin ascender al saber, pero es posible recobrarlas de otro modo. Despertar es volver a nacer –por eso en muchos casos se impone el cambio de nombre. “Se nace en el amor preexistente”.

La formación del yo personal debe ser vista como una etapa necesaria en el proceso que Jung denomina “individuación”. Pero solo el aflojamiento de ese yo prepotente, racionante, permite el nacimiento del ser profundo que habita el fondo del alma.

Retomando la concepción de Jung, Paul Claudel enunció su conocida parábola de la relación entre *animus* y *anima*: cuando *animus* está ausente, *anima* empieza a cantar. María menciona, por supuesto, a su maestro Miguel de Molinos, ligado a la mística pasiva.

Existir es alejarse del Ser, pero hay en el hombre una memoria del amor pre-existente. Ex sistir, estar fuera, añorar la morada en el Amor y la Luz. Y la experiencia de la luz- nos dice María- puede provocar temor por deslumbramiento; en el transcurso de esta experiencia aparece la centella de fuego, que mueve la respiración, y se viven los efectos físicos del contacto con el Ser.

La inspiración es lo primero del respirar. Se toma la energía cósmica que en parte es expirada y en parte alimenta “el fuego sutil que se encendió”. “La sustancia formada a partir de la primera inspiración encadena a la criatura que nace con el respirar de la vida y con su escondido centro”.

Respiramos según nuestro propio ritmo, dentro de los ritmos que forman la esfera de los seres vivientes. Podemos recordar la *biosfera* de que hablaba Teilhard de Chardin.

Señala María que no basta con este ingreso en la respiración, es preciso al hombre entrar en la esfera del lenguaje, o sea la esfera espiritual. Es el despertar de la palabra, que no pertenece totalmente al hombre. Nuevamente pensamos en Teilhard y su concepto de la *noosfera*.

Y estamos ahora en el territorio de la poesía, el ámbito en que se produce la *alétheia*, el desocultamiento de la verdad. El lenguaje poético, visto en esta dimensión, adquiere el valor de acontecimiento.

No se trata ya de un movimiento del alma sino del hacerse presente el sentido, la verdad, la realidad. Es el Ser mismo el que viene hacia el hombre, y se expresa a través de su palabra. Coinciden en ello Heidegger y María, aunque lo hacen con distintos matices.

Es el encuentro con el Ser, que se revela sin que se pueda atribuirle condicionamiento alguno, el que descubre la criatura en su desnudez y vulnerabilidad. Puede ocurrir que se retraiga, e incluso vaya en contra de la verdad, perdiendo la oportunidad de ser conducido por ella.

Surge aquí el arduo tema de la subjetividad, que no será del todo abolida en la experiencia del encuentro. (No nos detendremos ahora en un equívoco que vemos surgir de las consideraciones de MZ sobre el *sí-mismo*. El uso de esta expresión, a la cual Ricoeur atribuye el valor de ipseidad o dimensión óptica inmanente al hombre, se liga en la consideración de la autora al ego que lucha por sus fueros).

A continuación, el discurso zambraniano aborda el tema de la fuente, el Ser escondido. Los místicos de todo tiempo han asentado esta percepción. *¿Adónde te escondiste, Amado?* dice San Juan de la Cruz, asentando esa condición del Ser que se esconde y se muestra: alétheia significa revelación o desocultamiento.

Al esconderse el Ser es cuando permite que el hombre despliegue su propia individualidad.

“La luz – dice la autora- es un a priori del ser humano, tanto como el espacio y como el tiempo”. Recuperar la luz interior no es evitar para siempre la angustia, la oscuridad en que vive el ser humano. Habrá instantes de plenitud, accesos a la dimensión de Eternidad. Ese es el *Tiempo Naciente*, la *Vida Nueva*.

Para hablar de ese Tiempo encendido, espiritual, poético en esencia, es ineludible el lenguaje metafórico. El discurso es poético pero no por bellas imágenes intercaladas, sino por el drástico giro del pensamiento. Se ha pasado de la razón discursiva a una sinrazón mística, y la expresión propia de este pensamiento es el lenguaje poético.

María, en este momento, menciona como podemos esperarlo, a Emilio Prados. María aprendió de los poetas.

“Un tiempo que brota sin figura ni aviso, que no mide movimiento alguno ni parece que haya venido a eso. Y que, al no tener figura, de nada puede ser imagen. Un tiempo que no alberga ningún suceso, ni se le nota que vaya a ser sucesivo, ni tampoco a seguir ni a detenerse. Un tiempo solo, naciente en su pureza fragante, como un ser que nunca se convertirá en objeto: divino”... “un ilimitado don”... “un aliento congénito con el nacimiento” “Nació y creció sin saber -si estaba adentro o afuera- del dios que nació con él, se lee en *Río natural* de Emilio Prados.”

María va a hablarnos ahora del alma, olvidada por las ciencias y hasta por la psicología. El alma, centro de la relación del hombre con lo divino, es di-

ferenciada de la psique que estudian los psicólogos. Mientras la psique es descripta como una realidad estática, el alma, según Zambrano, es dinámica, tiende a salir del cuerpo que la aloja, estimulada por la palabra y por la música.”De condición alada y dada a partir, se conduce como una paloma. Vuelve siempre hasta que un día se va, llevándose al ser donde estuvo alojada.”

Va desplegando la pensadora el devenir de la criatura humana, desde el nacimiento hasta la muerte: su desarrollo independiente, su angustia y su reencuentro con el Amor- preexistente que le devuelve la felicidad. De allí deviene el “abrirse de la Inteligencia”, que será ahora una inteligencia-en-el-Ser”. El Intelecto de Amor de que ha hablado Dante Alighieri. Comienza, no sin sacrificio, el trabajo de esa Inteligencia de Amor.

La realidad se presenta a los sentidos como sucesión de imágenes, y también suscita esa distancia crítica que permite dar cuenta de lo vivido, intuito y emocional. Es preciso superar la pura imagen cuyo ejemplo es la Luna, espejo de la Luz solar, sin ser la Luz. Todo ello exige del peregrino la adopción de un *método* o camino, pautado y riguroso.

El método siempre ha obsesionado a María Zambrano. No sabemos si lo ha tomado de su amigo Lezama Lima, o si ambos lo bebieron en René Descartes.

Los pasos de ese método abarcarían: los íferos, el delirio (el dios oscuro), el cumplimiento, la identificación, la sincronización, el transcurrir del tiempo. No olvidemos que, además de la mística, ejercitaba María una lógica implacable.

Hay que dormirse arriba, en la luz

Baste por el momento esta entrada en el pensamiento de María Zambrano, que nos permite hallar la otra columna, no solo racional ni filosófica, que sostiene su Razón Poética. Nos ha permitido comprender un poco más qué cosa es el poetizar, esa antigua y nueva manía, o delirio, o extraña pasión del hombre.

Comprenderemos el lugar de la Poesía como bastión de la Verdad, frente a los modernos nominalismos, la posverdad y otros engendros similares de sofistas, prestidigitadores, pasantes de feria y seudopoetas.

Martín Paz de Julio Verne y la novela en la Independencia de Hispanoamérica

Albio Martínez-Simanca

Patriotas



Durante los primeros treinta años del siglo XIX la independencia política de América con respecto a España se había logrado; sin embargo, fuertes cadenas de opresión ideológica mantenían atados a los americanos a la Metrópoli, de tal suerte que las manifestaciones libertarias seguían muy limitadas, situación que se manifestaba en cualquier expresión artística. Por consiguiente, la novela estará sujeta a las ataduras religiosas y políticas que fueron legadas por el aparato de dominación que durante cuatro siglos se impuso a los americanos; la novela recogerá entonces diversas manifestaciones sociales, entre ellas las guerras, los usos, las costumbres, el folclor, y en general, la confrontación de la lucha por el poder, todo matizado con el romanticismo de la época.

Durante ese período, los hombres que encarnaban la lucha por las ideas políticas en América se mantuvieron demasiado ocupados en expulsar al ejército invasor; el aparato ideológico estaba muy arraigado, de tal manera que cualquier expresión literaria tenía la impronta de ser una narrativa impregnada de valores morales y religiosos, combinados con acciones administrativas, injusticias, opresiones y, lógicamente, alzamientos originados por esta misma situación. No era fácil que los americanos se pusiesen de acuerdo en un proyecto continental en donde se inscribían en un caldo de mestizajes los

españoles que quedaron, los criollos que vieron la oportunidad de acceder al poder, los indios y negros sojuzgados y los zambos y mulatos que sin esperar, mucho, deseaban por lo menos algún tipo de dignificación como seres humanos.

El patriotismo afloraba en esta nueva literatura, con héroes extraídos de estas vertientes raciales. Los autores que trataban de reflejar la situación de América empezaron a construir y narrar historias sobre las cenizas de un pasado saturado de conflictos, con un mestizaje en proceso de asentamiento, de construcción de unos imaginarios en bruto, sazonados con mitos, leyendas y creencias que continuamente se estaban enriqueciendo.

El proceso de enseñanza dependía del sistema educativo trazado desde Roma, hecho que se dio desde el momento en que España puso pies en territorio americano, pues el báculo estuvo presente desde la llegada de Colón, con el papado de Alejandro VI, de la familia de los Borgia, originarios del reino de Valencia. Alejandro VI fue el Papa 214 y gobernó la iglesia durante 11 años, entre 1492 y 1503.

La novela de la Independencia

Durante cuatro siglos de férrea dominación española, quedaron crónicas, registros de situaciones sociales que no adquieren la denominación propiamente de novelas; en ocasiones son relatos escuetos que cuentan sucesos muy particulares. Justo, este año (2016), se han cumplido los doscientos años de la publicación de lo que podría denominarse la novela de América: *El Periquillo Sarniento* (1816), del escritor mejicano José Joaquín Fernández de Lizardi, obra que marca el límite entre la independencia y la caída del Virreinato de la Nueva España. Es trascendental en la medida en que recoge las tensiones de América en ese momento de resistencia, matizada con la picaresca, la sátira y el humor. Pero en la medida en que se dieron las sublevaciones y el clima de confrontación les dio estatus a los criollos americanos, se crearon las condiciones para que poco a poco fuera surgiendo un tipo de novela de la independencia en América.

La inscripción de la novela *Martín Paz* de Verne, en el conjunto de la novela de la independencia, estará delimitada así: como tiempo tomamos la primera mitad del siglo XIX; el espacio, una pequeña porción del Tahuantinsuyo, justo donde se dan como temas el poder político y el mestizaje. Estudios recientes e innumerables han surgido acerca de la novela en América, escogemos el de Juan Carlos Orrego Arismendi quien en su tesis doctoral de 2013, cita el trabajo crítico de Donald McGrady, acerca de la mención que hace de las principales novelas de la época, que van a rodear a *Martín Paz*:

En “La novela histórica en Colombia 1844-1959” (1962), Donald Mc-

Grady dedica un capítulo a once novelas indianistas escritas en el periodo, entre las cuales cuatro se ocupan de los incas (*Huayna Capac* [1856], *Atahualpa* [1856], *Los Pizarros* [1857] y *Jilma* [1858], todas de Felipe Pérez), dos de los muiscas (*El último rei de los muiscas* [1864] de Jesús Silvestre Rozo y *El Dorado* [1936] de Eduardo Posada) y una, respectivamente, de los indios de Calamar (*Yngermína o la hija de Calamar* [1844] de Juan José Nieto). (Orrego, 2013: 11).

El Imperio del Tahuantinsuyo

El poderoso imperio del Tahuantinsuyo (siglos XV y XVI), “sin rival en el mismo continente y segundo en el hemisferio americano”, según palabras del escritor colombiano Felipe Pérez, estuvo limitado así:

Extendíase desde el Chimborazo y el Soratá hasta el Pacífico y desde el Atacama hasta el Rumichaca. De modo que estaba encerrado entre el océano de agua y el de arena y entre los volcanes de cráter altísimo y el río de lecho subterráneo. Le servía de doble muralla el cordón montañoso, largo como la orilla del mar, que se alza en picos desiguales y se parte en cordilleras menores; alcanzando muchas veces su lomo hacia la región de las nieves. (Pérez, 1856:1).

Los tres largos siglos de presencia física de España, desde y durante la Conquista de América, habían dado sus frutos con un entrecruce de etnias, de donde surgieron los mestizos, zambos y mulatos que se regaron por el continente. De esta mezcla de razas, conformada por nativos, blancos europeos, negros africanos, criollos y pardos, surgieron los líderes americanos que, cargados de nuevas ideas libertarias, arrojo y valentía, aunaron esfuerzos y concibieron el proyecto de independencia del Nuevo Mundo.

El personaje principal de la novela *Martín Paz*, y que da el título a la obra, es un indígena que encarna la rebeldía de los pueblos americanos y de manera especial a los descendientes de Manco Capac. Con la publicación de esta obra, Verne buscaba generar un espíritu de conciencia nacional y racial en América, hombres que van a cobrar parcialmente a los colonizadores las humillaciones y vejámenes cometidos en tierras americanas, oprobiosa situación que se dio durante un oscuro periodo en el que se cometieron toda clase de vejámenes.

Afirma el profesor Alberto Hernández Vásquez, que durante este largo periodo no hubo novelas en Hispanoamérica, como resultado del impedimento y persecución física e ideológica de que fueron objeto los nativos y residentes de esta parte del continente por parte de la corona española, (Hernández, 2015: 3); por ello el valor que representa la *nouvelle Martín Paz* de corte histórico-romántica, trasciende a través del tiempo y deja un formidable regis-

tro documental que nos muestra un cuadro al óleo, en el que Verne recoge las tensiones entre las diferentes clases sociales que se concentraban en la ciudad de Lima, la que califica como “teatro de revoluciones siempre renacientes” (Verne, 1971: 292)

La primera novela peruana

En un corto periodo de seis meses, entre 1843 y 1844, apareció por entregas en el diario *El Comercio de Lima* la primera novela peruana, titulada *Lima de aquí a cien años* del autor, de filiación masónica, Julián Manuel del Portillo (1818-1862); para este ensayo hemos tomado como referencia su reciente edición realizada en 2014 por el crítico literario Marcel Velásquez Castro. En cuanto al contenido, el autor recurre al recurso de la anticipación, a través de la hibernación para detener el tiempo y proyectarse hacia un futuro utópico en el año de 1944, momento en el que puede hablar sin talanqueras acerca de la situación política que agobia al Perú, “la suerte de la patria y la nuestra” —dice. En la novela se exaltan los valores morales y el deseo de una patria mejor y una visión futurista en calidad de vida para los habitantes de este país suramericano. En estos términos quedaba planteado por boca de Del Portillo el ideal de cambio y el deseo de patria estable para las naciones del continente americano. El proyecto masónico al que pertenecía su autor era continental y al unísono las logias aportaban sus ideales de prosperidad y cambio desde lo americano.

Unidad de americanos en Europa

Cuando los miembros de la logia Lautaro, creada por Francisco de Miranda en 1797, propiciaron la organización de las fuerzas políticas insurgentes de los suramericanos que estaban en Europa, siempre tuvieron como propósito la alianza con otras logias europeas, quienes por su formación humanística y por principios en defensa del ser humano, fueron opuestos a toda clase de colonialismo. Los intelectuales franceses tenían presente que lo hecho por España con los pobladores de nuevos territorios conquistados era una violación a los principios universales del humanismo, a la usurpación de los territorios y a la agresión de las comunidades tribales del continente recién descubierto, hecho que se tradujo en humillaciones, muertes, sacrificios y vejaciones, cuyas tensiones han sido difíciles de superar no obstante el tiempo transcurrido. La muerte de Atahualpa, el rey Inca, aún persiste y se siente el engaño de cobrar por su rescate una cantidad de oro que arrojó como peso 24 toneladas, catalogada como el mayor robo en la historia de este precioso metal. Los primeros cuarenta años de esta barbarie fueron descritos por Fray Bartolomé de las Casas, en su *Breve relación de la destrucción de las Indias*, crudo relato en el

que da cuenta de la ferocidad y humillación con que fueron tratados los nativos y los esclavizados en el continente americano. Muertes, desolaciones, violaciones, ahorcamientos, engaños; el ser humano llevado al extremo de la barbarie.

La Negación del Conocimiento

Negadas las posibilidades de acceso al conocimiento, América estaba aislada; quedaron vedados la escritura, la lectura y el arte que no fuera religioso; cualquier conocimiento proveniente de Europa estaba prohibido. Los denominados criollos pudieron acceder a algunas disciplinas, bien porque salieron hacia países europeos o Estados Unidos, o porque las relaciones sociales al tener familiares pudientes se lo permitieron. La literatura que no fuera religiosa estaba proscrita y con mayor razón la creación artística que pudiera encarnar focos de rebeldía. La Inquisición se encargaría de que esto se cumpliera cabalmente; la vida de los pobladores transcurría entre la humillación, los latigazos y la imposición de normas, amén de la monotonía de los sermones religiosos, el encerramiento en claustros, así como el recogimiento espiritual, o el cegamiento de la vida ante cualquier intento de rebeldía; era la forma de vida del común de las gentes, situación onerosa que soportaron durante la dominación ibérica.

El encerramiento fue una práctica social para que no se supiera nada diferente de la enseñanza impartida por la Metrópoli. La aplicación efectiva de la cédula real del 13 de septiembre de 1543, por parte del entonces príncipe Felipe II, prohibía el acceso a cualquier literatura novelada denominada de “mentirosas historias”; tales prohibiciones fueron aplicadas con la rigidez de la dominación española. La cédula real argumentaba que de difundirse las novelas estas “harían perder autoridad y crédito a las sagradas escrituras”. El poder religioso, soportado en las armas, fue utilizado como forma de “convencimiento” para los nativos, que no pudieran escapar del sometimiento, y el cerramiento ideológico; fue la negación a cualquier tipo de literatura profana lo que castró la imaginación en la alborada americana; la opción y la defensa de las ideas bajo la forma de literatura escrita, tuvo, pues, limitadas sus posibilidades. No obstante, los nativos y negros cimarrones se las ingeniaron para lograr que sobrevivieran vestigios de sus culturas, entre ellos diversas formas de comunicación; hoy día existen algunas lenguas nativas, así como multiplicidad de vocablos y topónimos, situación que ha permitido que en un complejo proceso de reconstrucción paleográfica y sonora se haya podido rearmar el almacén fonético de algunas de ellas.

Poder e ideología

Los criollos en su conjunto se formaron en un discurso libertario siguiendo el trazado de la revolución francesa; los ingleses por su parte estaban más interesados en arrebatarle las colonias a España con la mira puesta en sus riquezas; en tal sentido apoyaban cualquier tipo de insurrección, con tal de mellar el poderío de los ibéricos. Los rebeldes americanos se movían en Europa buscando recursos y armas para la insurrección, pero ¿dónde quedaba la literatura que apoyaría este proceso? No era fácil, máxime cuando se sabía que no era factible ingresar de Europa a América alguna producción que incitara el levantamiento. Antonio Nariño se esforzó y logró imprimir y repartir algunos ejemplares de su periódico *La Bagatela*, en la Nueva Granada. Pero liberarse era un decir; el sometimiento ideológico seguía intacto. Los cerebros seguían enajenados por la legislación imperante y la religiosidad.

El imaginario de Verne trasciende el Océano Atlántico

Durante el siglo XIX Francia seguía imbuida en una fuerte tensión e inestabilidad que se generaba en las clases sociales enfrentadas internamente. El país galo era un caldo de cultivo de levantamientos, rebeldías y creación artística y literaria que reflejaba los conflictos; es un periodo de florecimiento de una literatura que propiciaba la oposición a todo tipo de colonización. En 1850 Julio Verne, quien ya tenía 22 años y su generación, era la del posconflicto de la revolución francesa, sabía que desde la literatura se podría incidir en un cambio de actitud de las personas, y se podía al menos denunciar el sojuzgamiento que ejercían los países dominantes sobre las colonias. La literatura podía cumplir este papel; en tal sentido estos creadores encaminan sus energías con singulares producciones literarias, dando lugar a una serie de obras muy bien escritas, con enorme trascendencia, posteriormente denominadas tanto ellas como sus autores: *clásicos de la literatura francesa*. Para esa época la intelectualidad del país galo había heredado de la italiana un tipo de libro de bolsillo, fácil de cargar, que oscilaba entre el cuento largo y la novela corta, denominada *nouvelle*, y que permitía el fácil acceso a su lectura; esta tuvo su origen el relato corto medieval. Era además de fácil edición, cuyo propósito era la incidencia en la creación y en la formación de una conciencia colectiva, que propiciara la fácil circulación y que en la mayoría de los casos contribuyera a reforzar los alzamientos y movimientos libertarios. Era evidente que con estos criterios surge para Verne su pequeño relato *América del Sur, costumbres peruanas: Martín Paz*, publicado en la revista *Musée des familles* por Pitre-Chevalier. El escenario del argumento de esta *nouvelle* está ubicado en la ciudad de Lima, edificada por los españoles sobre las ruinas materiales de una de las urbes del antiguo imperio del Tahuantinsuyo. Y en cuanto a la relación de Verne con el Perú y su compromiso con los lugares más

apartados del globo terráqueo, es descrita por el ingeniero Cristian Tello de la Cruz en su entrada de blog ensayo “Verne y el pueblo de los Incas” (2016):

la lejana América del Sur no podía escapar a su incomparable sed de descubrimiento. Martín Paz, obra de 1852, es una curiosidad dentro de su vasta producción literaria: se ambienta en el Perú. Es una novela corta de juventud que corresponde a la época de su iniciación como novelista, antes de ganar el prestigio que le dieron, más adelante, sus libros futuristas.

El simbolismo verniano de Martín Paz

En cuanto al simbolismo que pudiera encerrar el nombre de la novela y el personaje, nos vamos a apoyar en Ariel Pérez, en sus investigaciones acerca de lo que pudiera significar para Verne y sus propósitos de enseñanza. Cuando introdujo este nombre, empezaba para él una especie de juego dentro del juego literario, concediéndole una gran importancia, porque sabía que estaba incidiendo sobre el lector; cuando utilizó el nombre de *Martín* tenía claro que significa *guerrero* en lengua latina y que proviene del dios Marte. Verne quiso dar la connotación de rebeldía de los líderes de las razas americanas opuestas al colonialismo. *Martín* representa a todos y cada uno de los líderes que forman parte del mestizaje, pero ante todo de la resistencia; en ese sentido podría ser Manco Capac (s. XIII), el fundador de la cultura Inca, o Lautaro (1534-1557), el audaz cacique mapuche, o Atahualpa (1500-1533), el último de los gobernantes del Imperio Inca. Era también la forma de representar a los criollos americanos entre quienes sobresalieron José de San Martín (1778-1850), por la afinidad con su apellido, o tal vez Simón Bolívar (1783-1830), o Bernardo O’Higgins (1778-1842); en fin, aquellos guerreros que cargaron sobre sus hombros la independencia de América y cuyas campañas fueron decisivas en la ruptura con la Metrópoli. De los pensadores de la independencia americana, además de Francisco de Miranda (1750-1816), y de los educadores Andrés Bello (1781-1865) y Simón Rodríguez (1769-1854), José de San Martín es quien tiene mayor formación educativa, política y militar. Nació en Argentina, y desde niño, en 1784, se trasladó con su familia a España. Contaba con seis años cuando fue matriculado en el Seminario de Nobles de Madrid y con trece años ingresó como cadete al Regimiento de Murcia. Consagrado al espíritu de las armas, emprendió una exitosa carrera militar que por sus acciones y confrontaciones en el campo de batalla lo condujeron rápidamente a obtener meritorios ascensos como capitán de infantería en 1803 y teniente coronel de caballería en 1808.

Además de su formación castrense era un humanista, la que pudo obtener gracias a lo que le inculcaron sus padres y a su ulterior contacto con las logias tanto de Europa como de América. Él mismo encerraba una contradicción

personal, situación que lo llevó a abandonar el ejército español para unirse a la causa de la independencia americana; dejaba atrás una carrera de 22 años de servicio y una experiencia militar que estaba llena de grandes méritos. José de San Martín es un líder muy querido en toda América y de manera especial en el Perú, por ser él quien inició desde 1920 la campaña liberadora del antiguo territorio de los Incas.

Veamos ahora qué pudo conducir a Verne a asignarle el apellido *Paz*, al personaje de su imaginario. Aparentemente deviene del nombre de la capital de Bolivia; los historiadores han considerado la ciudad de La Paz, fundada en 1548 por el capitán Alonso de Mendoza, como un epicentro de singular belleza por el paisaje que la rodea, por el sitio donde fue construida que es un remanso de tranquilidad, desde donde se observa la majestuosidad y exuberancia de los Andes. Está a una altura de más de 3.000 metros sobre el nivel de mar, es sinónimo de la pureza del aire; además, su cielo es un tributo a la naturaleza; como se colige por diversas razones, la ciudad de La Paz es considerada una de las actuales maravillas del mundo. Su nombre puede aludir a la restauración de la paz, después de la guerra civil que siguió a la insurrección de Gonzalo Pizarro contra Blasco Núñez Vela, primer virrey del Perú.

Desde siempre La Paz es un lugar de concentración de indígenas que pueblan sus alrededores, es un lugar de adoración, de tributo a sus dioses tutelares. Los nativos se convocan a las festividades que en ella se realizan y la recorren mostrando el colorido y elegancia de sus atuendos. Fue epicentro en 1781 de una revolución indígena, liderada por Tupak Katari, quien la sitió impidiendo el paso de personas o mercancías. Recordando todos estos aspectos, el nombre Martín Paz encierra una contradicción: es guerra en la defensa y paz en la esperanza de los pueblos americanos, condición inseparable de equilibrio para quienes deseaban una forma de vida diferente al sojuzgamiento a que fueron sometidos.

Se disuelve el proyecto continental

La trama de la novela *Martín Paz* está ubicada con fecha probable hacia el año de 1829, durante la presidencia del general Agustín Gamarra Messía (1785-1841), político y militar; en él pesaban los deseos de servir a la nación y a sus gentes, había sido soldado de la independencia y mantenía vivo su interés de lo que había sido su servicio a la causa de la independencia. Los innumerables títulos de que hacía gala los había obtenido en el campo de batalla: Gran Mariscal Restaurador del Perú, Benemérito de la Patria en grado heroico y eminente; portador de las medallas del ejército Libertador, de Junín, Ayacucho y Ancashy; Generalísimo de las fuerzas de mar y tierra y Presidente Provisorio de la República. Expidió en Huancayo la Constitución Política de la República Peruana el 10 de noviembre de 1839.

Es el momento de las tensiones derivadas de la guerra entre La Gran Colombia y el Perú (1828-1829), conflicto armado surgido entre líderes locales enfrentados por un lado quienes propiciaban el régimen vitalicio de Bolívar, cuando aún no se había consolidado la independencia. Por otro lado, quienes se resistían a la continuidad del régimen bolivariano. Rotas las relaciones surgieron duros enfrentamientos y la consiguiente disputa por territorios y poblaciones limítrofes. Entre los americanos se observó la falta de audacia y preparación política para encarar la defensa del proyecto continental y la incapacidad para sacar adelante una verdadera independencia de América. Los líderes se diluyeron en luchas intestinas que dieron al traste con las ideas románticas de conformar un territorio americano unificado. El proyecto de independencia llegó a un final feliz cuando se alcanzó la expulsión de las fuerzas colonizadoras, pero careció de un liderazgo político que mantuviera solidez en el discurso libertario de unificación a partir de bases ideológicas firmes, exentas de las influencias religiosas que siguieron opuestas a la libertad de pensamiento, de creación, de educación. A través del cordón umbilical, los colonizadores siguieron enviando los mensajes de subyugación y por mucho que quisieron hacer sus líderes, no se logró la tan anhelada unificación de líderes o caudillos que disgregaron lo que consiguieron en heroicas batallas. El proyecto continental siguió enredado en luchas internas y sus caudillos se empeñaron en defender sus pequeños territorios; finalmente toda América quedó imbuida ideológicamente en el conservadurismo, en la defensa de sus pequeñas parcelas y en la religiosidad de que se precia.

Independencia del Perú. Lima 1829

La independencia del estado peruano tiene su origen en la expedición liberadora procedente de Chile al mando del general José de San Martín, quien en 1821 la proclamó en Lima y bajo su protectorado se formó el primer Congreso Constituyente del país; pero las cosas no concluyeron allí. El estado peruano sostuvo su guerra contra los realistas hasta 1824, año en que intervinieron las fuerzas al mando de Simón Bolívar en las campañas de Junín y Ayacucho. Con la victoria de las fuerzas bolivarianas capituló el ejército realista y llegó a su fin el virreinato del Perú. A partir de ese momento las fuerzas quedaban liberadas y una nueva aurora surgiría para las artes, la literatura y las letras. La situación aparece descrita en *Martín Paz* en un cuadro fotográfico:

Había, pues, gran movimiento en la plaza Mayor, ese foro de la antigua Ciudad de los Reyes. Los artesanos disfrutaban de la frescura de la tarde, descansando de sus trabajos diarios, y los vendedores circulaban entre la muchedumbre, pregonando a grandes voces la excelencia de sus mercancías. (...) Los indios pasaban sin levantar los ojos del suelo, no creyéndose dignos de mirar a las personas, pero conteniendo en silencio la envidia que los consu-

mía. Los mestizos, relegados como los indios a las últimas capas sociales, exteriorizaban su malestar más ruidosamente. En cuanto a los españoles, los orgullosos descendientes de Pizarro, llevaban la cabeza erguida, como en el tiempo en que sus antepasados fundaron la Ciudad de los Reyes, envolviendo en su desprecio a los indios, a quienes habían vencido, y a los mestizos nacidos de sus relaciones con los indígenas del Nuevo Mundo. Los indios, como todas las razas reducidas a la servidumbre, sólo pensaban en romper sus cadenas, confundiendo en su profunda aversión a los vencedores del antiguo Imperio de los Incas y a los mestizos, especie de clase media orgullosa e insolente. (Verne, 1971: 287-288)

Insurrección y amores correspondidos

La trama de la novela la construye a partir de un imposible social de la época: el indio Martín Paz se enamora de una bella joven española de nombre Sara; y, mejor aún, su amor es correspondido. El judío Samuel, padre adoptivo de Sara, está ligado a maniobras turbias y a los hechos políticos que desestabilizan al Perú, entre ellos la insurrección de los indígenas ligada a la traída de armas en la goleta *Anunciación* de propiedad del judío. En palabras del Zambo, dirigida a su ejército de nativos: “Las armas que nos han enviado de Sechura han llegado a nuestro poder, están escondidas en las montañas de la cordillera y dispuestas para desempeñar su oficio cuando vosotros estéis preparados para cumplir vuestro deber.” (Verne, 1971: 315).

El papel de Samuel consagrado sólo a la truculencia de las ganancias, que le otorga Verne, da pie al antisemitismo cristiano del escritor, proveniente tal vez de una de sus creencias, como es *el mito del judío errante*, en el que se hace referencia a un personaje semita que le negó agua a Jesús cuando iba camino a la Crucifixión. El judío fue condenado por Jesús a errar por el mundo hasta el retorno del Mesías a la Tierra. La truculencia de Samuel, radica en que además de hacer negocios sucios, no le guarda fidelidad a nadie, le vende las armas a los indios, pero no es por defender su causa. Cuando rescató a Sara del naufragio del galeón San José, hecho contado en la novela, su interés es criarla y después venderla como lo hizo.

Verne no desaprovecha para traer a colación el tema de los ancestros de la cultura incaica: “volviendo del Callao a Lima, se deleitaba en la contemplación de todos aquellos monumentos funerarios que contenían los restos de la gran dinastía de los Incas” (Verne, 1971: 331) y Martín Paz es aguijoneado continuamente cuando el Marqués le recuerda lo que parece ser su misión:

—¿Por qué amigo mío, una pasión vulgar (el amor) te ha de hacer renegar de la nobleza de tus abuelos? ¿No descienes del valiente Manco Capac, a quien su patriotismo elevó a la categoría de héroe? ¿Qué papel represen-

taría un hombre que se dejara abatir por una pasión indigna? ¿Acaso habéis desistido los indios de reconquistar algún día vuestra independencia? —Para eso trabajamos señor —contestó Martín Paz, y no está lejos el día en que mis hermanos se levantarán en masa. (Verne, 1971: 311).

Conclusiones

La novela Martín Paz es un deseo romántico de Verne de abogar por las revoluciones en América, en especial la de los indígenas, en contra del colonialismo español. Narra acontecimientos sociales y políticos al otro del mar, donde se combinaron de manera romántica las insurrecciones y las rebeldías de una raza oprimida y sojuzgada.

El marco es una novela de corte romántico en la que Martín Paz el personaje principal se enamora de Sara, la española, en una relación imposible para la época postcolonial en la que se desarrolla la trama; sin embargo utiliza esto en el argumento para mostrar el panorama social que se vivía en el antiguo Perú, las contradicciones y el mestizaje, con las costumbres sociales, el vestuario de la época, los atuendos y las fiestas populares en unos cuadros pintorescos dibujados en fina policromía.

Todo indica que por su edad juvenil, parece que este es su primer viaje extraordinario con el que trataba de mostrar la otra parte del mundo, desconocida, con una panorámica diferente, era un mundo lleno de exuberancias y paisajes sobre el que volvería más tarde.

BIBLIOGRAFÍA

DEL PORTILLO, J. M. (2014): *Lima de aquí a cien años*. Edición y estudio preliminar de Marcel Velásquez Castro. 2ª Ed. Lima. Editorial San Marcos, Casa de la literatura Peruana.

HERNÁNDEZ VÁSQUEZ, A. (2015): “Ausencia de la novela en Hispanoamérica durante la Conquista y la Colonia”. Festival de Literatura de Córdoba y del Caribe, El Túnel, Montería, Colombia.

ORREGO ARISMENDI, J. C. (2013): *La novela colombiana de tema Inca*. Tesis doctoral en Literatura. Medellín, Universidad de Antioquia.

Pérez F. (1856): *Huayna Capac*, en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/huayna/huayna6.htm>

VERNE, J. (1971): *Lo mejor de Julio Verne. Martín Paz*. Barcelona, Ediciones Nauta, S.A., volumen XVI, pp. 285-342.

El mural en madera: un noble al que le falta reconocimiento

Germán-Eduardo Gómez U.

Este artículo, que forma parte de uno de los capítulos de mi tesis de maestría en Estética e Historia del Arte, es un pequeño y sentido homenaje a una centuria del natalicio del artista caldense Guillermo Botero-Gutiérrez. Un escultor que a través de su prolífica producción desarrolló particulares objetos en los que trascendió el oficio de un *artesano*, en los que entró en un profundo diálogo con testimonios y vivencias de los lugares que habitó y que traducidos en obras plantean los discursos de tiempos revolucionarios y plasman las grandes motivaciones enraizadas en un contexto humano y cultural. También es una mirada al desarrollo de la técnica escultórica del mural realizado bajo el procedimiento de talla en madera empotrada a la pared, la cual, según los resultados que arrojó este trabajo de investigación, posiciona a Botero Gutiérrez como el primer artista del contexto escultórico colombiano en desarrollarla de una forma amplia, a gran escala y con altos desarrollos técnicos.

Yo busco en la madera el alma del árbol. Un árbol es un ser vivo que amó, se reprodujo y en él cantaron los pájaros, amaron las mariposas; hubo vientos, lluvias y un día murió. De ese árbol veo yo su mundo viviente y veo en él sus vetas, su desarrollo, su dureza.

Guillermo Botero-Gutiérrez



El material

Madera, del latín *materia*. Palabra que está compuesta de *mater* (madre) y el sufijo (-ia) que indica cualidad, o sea, la cualidad que tiene la madre. La palabra latina significa “origen”, “fuente”, “materia prima”, o sea, cualquier producto natural que es “la madre” de nuestros productos artificiales¹. Ese material proveniente de los árboles, que se forma por acumulación de capas de celulosa entre la albura y el duramen, se describe con características como nobleza, versatilidad, abundancia y variedad, y junto a elementos de color, textura, temperatura y olor, lo convierten en uno de los sustratos de expresión más próximos al ser humano. Fue el trabajo con este noble material, una constante que mantuvo el escultor Guillermo Botero a lo largo de su vida artística. En él encontró uno de los principales sustratos para expresarse, y quizás, donde alcanzó sus mayores conocimientos y el mejor desarrollo en cuanto a técnica se refiere.

*Quería ser pueblo. Pueblo que al acariciar la
madera le descubre su secreto rostro, su alma
profunda.*

Juan Luis Mejía-Arango

Hablar de los materiales en la obra de Botero-Gutiérrez, sobre todo en el período que se da después de su reintegro a Colombia, de su periplo por los países del cono sur, es de vital importancia para comprender como el artista estructuró desde la materia misma, desde los soportes y técnicas tradicionales que utilizó, su noción de arte y oficio. Aferrado a la postura de artista-artesano, desarrolló propuestas en las que trascendió el mero *que-hacer* entrando en profundos diálogos con la materia, lo cual le permitió plasmar en sus esculturas las expresiones, testimonios y vivencias de un pueblo.

Tomando prestadas palabras de Richard Sennett de su libro *El Artesano*, podríamos decir que: “Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo evoluciona hasta convertirse en hábitos, los que establecen a su vez un ritmo entre la solución y el descubrimiento de problemas”. Hábitos que llevados mediante un constante ritmo de exploración, son los que potenciaron a Guillermo Botero para que a través de los sustratos y de las técnicas que trabajó, abordara la complejidad de mantener el oficio presente en relación a las diferentes manifestaciones de arte postmoderno que se comenzaban a imponer para la época (Happening,

1 Diccionario de etimologías: <http://etimologias.dechile.net/?madera>

instalaciones, etcétera). A la manera de un alquimista y desde la intimidad de su taller, este artista transmutaba sus pensamientos con los elementos que desde la química, la metalurgia y la física experimentaba. La correspondencia y existencia del oficio fue persistente en su producción plástica, destacándose de manera relevante que las formas esculpidas son fruto de la fuerza contenida desde los mismos materiales que utilizó y las técnicas con las que los modeló.

El mural

El escultor que se atreva a herir la madera tiene una cita ineludible con la corporeidad del cedro, la teca, o el nogal que se le ofrece. Si es sincero, afilará sus gubias a la sombra de un árbol, de su propio árbol.

Josepmaria Teixidó i Camí - Escultor



Guillermo Botero-Gutiérrez. Fotografía: Archivo Universidad de Caldas.
Imagen tomada de: G. Botero G.: escultor. (1995). Manizales, Universidad de Caldas.

A través del modelado directo o por medio de otros procedimientos, el hombre ha convertido la técnica de la talla en madera en uno de los métodos de elaboración de objetos más populares que ha existido, tanto en los procesos artísticos como en los industriales, por medio de una acción que se desarrolla entre el desgaste y el pulido del material con el propósito final de darle una

forma determinada a un elemento que puede oscilar entre lo concreto o lo abstracto. Se han fabricado, elaborado y esculpido piezas tanto utilitarias como sagradas, utensilios de culto para alcanzar la “gloria divina” (Báculos, tronos, altares, etcétera), herramientas de uso cotidiano para el desarrollo de oficios (Mobiliario, instrumentos musicales y demás) los cuales han sido realizados a través de específicas técnicas artesanales, enmarcados en estéticas propias y que cuentan las cosmovisiones e historias de sus pueblos.

Para nuestro caso puntual, es importante detenernos a estudiar los orígenes y desarrollos de uno de los objetos más enigmáticos e interesantes realizado por medio de la técnica de la talla directa, el del retablo o mural en madera, en una búsqueda por tratar de comprender la importancia y valor de este objeto dentro de la obra escultórica de Guillermo Botero-Gutiérrez.

Es así como los primeros vestigios de la técnica del mural tallado en madera, los podemos encontrar a partir del siglo XII en los altares y retablos que eran producidos por los gremios de artesanos para las iglesias medievales y en los cuales se esculpían bajo determinadas secuencias reticulares, personajes o pasajes de historias bíblicas. “La mayor aportación del Gótico a la talla en madera la encontramos en los retablos. Manifiestan su esplendor en el siglo XV y relatan episodios bíblicos con fines didácticos”²²



Frontal de altar de Santa María de Tahull – Siglo XII

Imagen tomada de: Pinturas conservadas al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Obtenido 01, 2017, de https://ca.wikipedia.org/wiki/Frontal_d%27altar_de_Santa_Maria_de_Ta%C3%BCll - Fotografía: David Monniaux.

2 Santamera, J.C. La talla, escultura en madera. Editorial Parramón. 2008. Pág. 18.

Estos retablos, cuya palabra proviene “Del latín *retaulus*, y este del latín *retro*, detrás, y *tabŭla*, tabla. Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso”³, tuvieron durante el periodo Barroco su época de mayor apogeo, permitiendo en algunas regiones de Europa el florecimiento de una importante industria artesanal que acuñó sobre nobles y finas maderas, tallas de representaciones trabajadas por medio de una narrativa secuencial que junto a los sermones pronunciados desde los altares, entraron a reforzar de forma contundente la campaña evangelizadora de la iglesia. “los más refinados retablos se exportaron, con cuños de denominación de origen desde la región de Flandes, principalmente desde las ciudades de Bruselas y Amberes. Exquisitos y detallados trípticos de roble y nogal que se plegaban sobre si mismos”⁴

A principios del siglo XVI aparecieron en España algunos de los mayores exponentes en el desarrollo de esta técnica, entre los cuales podemos citar: el manierista español Alonso Berruguete, y el escultor franco-español Juan de Juni, artistas que desarrollaron una obra donde la pasión y el sentimiento se exteriorizan en el exquisito tratamiento y las detalladas formas que le dieron a la madera, los mismos que junto a los escultores Gregorio Fernández y Martínez Montañés, instaurarían desde los talleres de imagineros de Sevilla y Valladolid los lineamientos técnicos de una escultura que influiría de forma contundente en el desarrollo del Barroco colonial en América, lugar en donde los retablos mas que objetos narrativos, sirvieron a España y a la Iglesia Católica en los territorios de ultramar como “máquinas ilusorias en el control sobre la sensibilidad del fiel, configurando el escenario teatral de la liturgia, el dogma, la piedad y la devoción católica”⁵.



Retablo de la Vida de la Virgen y Descendimiento (siglo XVI) - Madera de Nogal

Imagen tomada de: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Retablo%20del%20Descendimiento%20\(t%EDitulo%20anterior\)&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=%5BMuseo%20Nacional%20de%20Escultura%5D](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MNEV&txtSimpleSearch=Retablo%20del%20Descendimiento%20(t%EDitulo%20anterior)&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MNEV%7C&MuseumsRolSearch=15&listaMuseos=%5BMuseo%20Nacional%20de%20Escultura%5D)

- 3 www.lema.rae.es/drae/?val=retablo
- 4 Midgley, B. Guía completa de escultura y modelado. Editorial Blume. 1993. Pág. 97.
- 5 Morales, A. Máquinas ilusorias. Reflexiones sobre el retablo español, su historia y conservación.

Es relevante anotar que las líneas narrativas afianzadas en estos retablos se dispusieron a través de composiciones reticulares que jerarquizaban la información, accediendo así a la aparición de las nociones de simultaneidad y temporalidad en la obra misma, elementos importantes que le permitieron a los artistas la resolución de problemas formales y compositivos. Estas mismas nociones serán las que más adelante se percibirán en los desarrollos de las obras de algunos de los movimientos vanguardistas, entre los que podemos citar al *Cubismo* que por medio de la fragmentación ordenada del espacio compositivo permite la visualización de múltiples facetas. En Centroamérica referenciamos al movimiento muralista mexicano y en el resto del continente muralistas como: Cándido Portinari del Brasil, Teodoro Núñez Ureta del Perú, Pedro-Nel Gómez y Guillermo Botero-Gutiérrez de Colombia, dispusieron en sus obras un gran número de testimonios y vivencias propias de sus pueblos y a manera de rigurosos cronistas de sus épocas hicieron visible las historias que transcurrían frente a ellos o desde ellos.



Pablo Picasso – 1913 - Guitarra y botella de “Bass”

Madera, papel, carboncillo y clavo sobre panel de madera

Imagen tomada de: Guitare et bouteille de Bass. Musee Picasso Paris. Obtenido 03, 2017, de <http://www.museepicassoparis.fr/en-ligne/>



Cândido Portinari – 1943 - Mural en la Iglesia de San Francisco de Asís.

Imagen tomada de: Luminotécnica de igreja, Belo Horizonte-MG. arcoweb. Obtenido 02, 2017, de https://arcoweb.com.br/projetodesign/lighting_design/ld-studio-luminotecnica-de-12-12-2005

La historia del mural en nuestro país está ligada principalmente a la pintura y a la aparición en la escena pública del dirigente, empresario y político *Alfonso López-Pumarejo* el cual en el año de 1934 asumiría la presidencia de Colombia. Miembro activo del partido liberal, encaminó desde su gobierno y bajo el lema de “La revolución en marcha”, reformas en sectores tales como: el del agro, el constitucional, el universitario, el laboral y el cultural. En este último, el pensamiento reformista y liberal de Alfonso López-Pumarejo y su simpatía y admiración por los postulados del movimiento muralista y la revolución mexicana, potenciarían en la escena artística colombiana la aparición a partir de la segunda mitad de la década del 30 de artistas que favorecerían el desarrollo de la técnica del mural de gran formato, entre los que cabe citar a: Santiago Martínez-Delgado, Ignacio Gómez-Jaramillo, Luis B. Ramos y quizás el máximo exponente de esta técnica en el país, Pedro-Nel Gómez. “López había ido de visita a México antes de asumir la presidencia en 1934 y celebró allí, en un discurso, que la revolución mexicana hubiera logrado “destruir barreras intelectuales que oligarquías feudales establecieron entre ellas y el pueblo”. Lo cual en su opinión, había conducido a “descubrir en la mano pueril del indígena un instinto artístico” que López juzgó renovador. El presidente le daba así el espaldarazo a los ideales y principios de la nueva generación de artistas colombianos. Fue durante su administración que se hizo el intento de estimular oficialmente el muralismo”⁶. Sin embargo, años después esa tendencia a apoyar un muralismo de corte político-social se iría diluyendo gracias las fuertes críticas de periodistas y a las censuras que algunos políticos de turno hicieron tanto a las obras como a los mismos artistas.

⁶ Medina, Á. *Colombia en el Umbral de la Modernidad*. Catalogo Gobernación de Antioquia. 1998. Pág. 59.

Siguiendo bajo esta trayectoria histórica nos encontramos con algunos precedentes importantes del mural en madera en el panorama artístico colombiano con obras que comienzan a aparecer entre finales de la primera mitad del siglo XX y principios de la segunda. Aunque el número de este tipo de esculturas que se tiene registrado no es muy amplio, podemos enunciar algunas que por sus características técnicas, los procedimientos bajo los cuales fueron realizadas y el manejo que se le dio al material, las convierten en relevantes para este artículo.

Dentro de los primeros registros figura la obra titulada: *El descendimiento de la cruz*, del escultor Ramón Barba-Guichard, relieve de temática religiosa que posee unas medidas de 2.75 x 2.45 metros. Obra de estilo similar a las que el escultor realizaría durante esta época, portentosa y robusta desde su misma composición e intensa y vivaz en su expresión. “indudablemente, su escultura más significativa dentro de esta temática (...), talla en madera que muestra el cuerpo de cristo a lo ancho de una composición rectangular, sostenido por tres figuras ante la presencia de María”⁷.



Ramón Barba – 1946 – Relieve – El descendimiento de la cruz.

Imagen tomada de: Ramon Barba Guichard - Descendimiento de la cruz . Colarte. Obtenido 02, 2017, de <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=1227&pest=obras>

En años posteriores a la aparición del relieve de Barba, puntualmente entre 1950 y 1955, el artista antioqueño Pedro-Nel Gómez en su faceta de escultor, talla tres relieves de formato horizontal en madera de cedro, poseen unas medidas de 2 x 0.50 metros y fueron realizados bajo el procedimiento de talla directa. Cargan bajo su temática histórico-social a través de los cuerpos esculpidos de mujeres las narraciones de una época política y socialmente convulsionada, la que surge después del asesinato del líder y dirigente político Jorge Eliecer Gaitán.

7 Rubiano, G. *Escultura Colombiana de siglo XX*. Fondo Cultural Cafetero. Bogotá: 1983. Pág: 34.



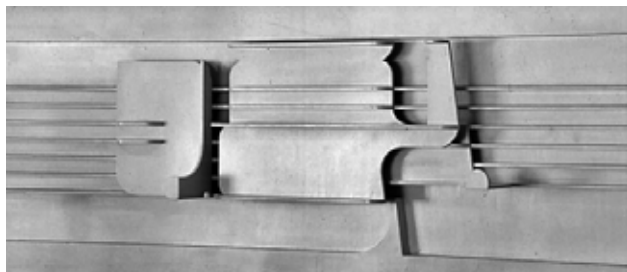
Pedro Nel Gómez – Relieve – Mujeres Emigrantes

Imagen tomada del archivo del libro: Pedro Nel Gómez, escultor.

Arango, D. (2007). Pedro Nel Gómez, Escultor. (ed., Vol., pp.). Medellín, Universidad de Antioquia.

Aunque dentro de la obra escultórica de este artista la madera no sería su material predilecto, ni estos relieves estuvieron concebidos para un lugar o espacio específico, si lo fueron la gran mayoría de relieves que concibió en otros materiales. Pedro-Nel buscó que sus murales tuvieran lo que fue uno de los grandes aportes del arte renacentista a este tipo de práctica y en especial desde artistas como Miguel Ángel, el del profundo enlace entre la escultura y la arquitectura.

Con respecto a lo anterior los relieves que posteriormente comenzaron a aparecer en la escena artística colombiana presentaban este tipo de relación, en la que escultura y espacio se integran en una misma dinámica estética, es decir, objetos que fluctúan entre lo artístico y lo arquitectónico. Murales escultóricos de gran formato realizados por artistas con tendencias a la geometrización, la abstracción y la figuración simbólica. Prueba de ello es la realización entre los años de 1958 y 1965 de grandes murales públicos por parte del artista Eduardo Ramírez-Villamizar, entre los cuales destacamos el realizado en madera y hojilla de oro denominado: “El Dorado”, mural que fue realizado para la que por ese entonces era la sede principal del Banco de Bogotá, y el relieve en madera denominado: “Blanco”, para la Biblioteca Luis Ángel Arango. Obras convertidas en símbolos de la modernidad y que representa un momento crucial en la historia del arte moderno en Colombia.



Fragmento - Mural Horizontal, Eduardo Ramírez Villamizar.

Imagen tomada de: Mural Horizontal, Eduardo Ramírez Villamizar. Colección de arte Banco de la República. Obtenido 03, 2017, de <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/mural-horizontal>.

Dentro de esta lista, citamos también al artista caleño Álvaro Herrán-Chávez, otro interesante representante de la pintura y escultura moderna en Colombia y quien en 1966 realizaría un gran mural para la sede del Banco de la República de Neiva. Elaborado por medio de ensamblajes de grandes cilindros metálicos, perfiles rectangulares de aluminio anodizado y láminas de asbesto cemento, entre las que se conjugan curvas y líneas rectas y con las cuales Herrán Chávez ejecutó una obra considerada pieza importante para entender el desarrollo del arte moderno en el país y sus alcances en la provincia. “La obra se enmarca dentro de las tendencias estéticas propias del denominado arte moderno en Colombia, específicamente la abstracción sintética, relacionándola con la obra de otros artistas contemporáneos a Herrán como Eduardo Ramírez-Villamizar, Edgar Negret, y Omar Rayo; mientras el trabajo con elementos seriales e industriales en metal lo emparenta con artistas, también modernos en Colombia, como Feliza Bursztyn y Carlos Rojas, y cinéticos latinoamericanos como Jesús Soto y Carlos Cruz-Diez”.⁸



Álvaro Herrán-Chávez – Relieve –

Imagen tomada de: El Banco de la República restauró un mural del artista Álvaro Herrán Chávez. Banco de la república, actividad cultural.. Obtenido 02, 2017, de <http://www.banrepcultural.org/blog/noticias-de-la-actividad-cultural-del-banco-de-la-rep-blica/el-banco-de-la-rep-blica-restaur-un>

⁸ Leyva, María C. en: www.banrepcultural.org/blog/noticias-de-la-actividad-cultural-del-banco-de-la-rep-blica/el-banco-de-la-rep-blica-restaur-un

Por características similares a lo anterior es que consideramos importante y relevante el caso puntual al que hace referencia este trabajo de investigación. De igual manera en la ciudad de Manizales y en algunas otras del país, el escultor Guillermo Botero-Gutiérrez produciría entre las décadas del 60, 70 y 80 alrededor de 16 murales que aparecerían en los principales escenarios, tanto públicos como privados. Obras con medidas que oscilan entre los 2 a los 30 metros de ancho y entre los 2 a los 4 metros de altura, elaboradas con diversos materiales, entre los que podemos citar: cemento, cerámica, metal, piedras volcánicas y principalmente madera, material donde el artista mediante el proceso de talla directa y con un excelente manejo de los acabados, denota la naturalidad del sustrato manteniendo la singularidad propia de cada madero.

La mayoría de las obras trabajadas en este material, presentan elementos claves para examinar, entre ellos, el del desarrollo de una técnica trabajada a gran escala (la del mural escultórico de gran formato realizado mediante el procedimiento de talla directa), que hasta ese momento no se había dado, o por lo menos, registrado en los anales artísticos de nuestro país. A esto se suma otro aspecto importante y es que en estas obras se realiza a gran escala una interesante compresión, donde se cruzan el lenguaje de las formas propias de la naturaleza y el lenguaje de las formas instauradas por el escultor propias de su estilo, las cuales se debaten a un nivel de iconicidad que está entre la figuración y la abstracción, permitiéndonos definir que estas obras fueron vanguardistas para ese entonces en esa región del país ya que posibilitaron la entrada desde la escultura a una modernidad que desde las artes plásticas había sido exigua hasta ese momento para la ciudad.



Apunte/boceto de Guillermo Botero G.

La poesía erótica de Amílcar Osorio

María-Dolores Jaramillo



Amílcar Osorio nació en Santa Rosa de Cabal, Risaralda, en 1940. Estudió un año en el seminario diocesano de San Juan de Eudes, en Jericó, Antioquia. Trabajó como empleado de la Librería Horizonte de Medellín. Fue uno de los cofundadores del nadaísmo antioqueño al lado de Gonzalo Arango, Alberto Escobar, Guillermo Trujillo, Humberto Navarro y Eduardo Escobar, y de los primeros poetas que acompañaron a Gonzalo Arango en los cuestionamientos, rupturas y propuestas literarias, estéticas, políticas y sociales. Es uno de los nadaístas más sobresalientes e interesantes: culto, refinado, con auténtico interés y conocimiento artístico. De abundantes, novedosas, y selectas lecturas, que participaba a sus amigos, y que renovaba en su trabajo de librero¹. Poeta y prosista, pintor y cuentista. De depurada sensibilidad de artista. Con una profunda y singular mirada. Poeta puro, como denominó Gonzalo Arango a los mejores y a los verdaderos². Murió en 1985, a los 45 años, ahogado en la laguna de La Oculta, finca entonces perteneciente a Jericó. Sus versos se publican por primera vez en diciembre de 1984, en una editorial pequeña y local, de Hernán-Darío Buriticá. En mayo de

¹ Eduardo Escobar, en *Cuando nada concuerda* (Bogotá: Siglo del Hombre, 2013), habla de la experiencia conjunta de los nadaístas con los libros, cuáles les señaló Amílcar Osorio, cuáles leyeron y comentaron en grupo, cómo resolvió A. Osorio la pregunta de dios, cómo los invitaba a leer a Nabokov o a compartir sus traducciones de Rimbaud, uno de sus poetas favoritos.

² Gonzalo Arango. Última página. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia, 2000, p. 149.

1989, muerto el poeta, se publicó la segunda edición de *Vana Stanza*, de 300 ejemplares, en la colección literaria de la Fundación Simón y Lola Guberek, que presentó al país los primeros escritos de algunos reconocidos nadaístas.

*Vana stanza*³ es un muy bello y sensual poemario de amor. Reúne una selecta colección de poemas de soledad, ausencia y amor, escritos entre 1962 y 1984, con el sugerente subtítulo de *Diván selecto*⁴.

Es una pequeña antología con discretos y contenidos homenajes de amor, miradas poéticas de cuerpos y torsos, nostálgicos y secretos guiños de relaciones entrañables y tiempos desaparecidos. Es poesía melodiosa. Pulida. Elegante. Con poemas líricos basados en una imagen o grupo de imágenes que convocan sensaciones y emociones. El poeta escoge la *stanza* de la poesía provenzal y la temprana poesía italiana medieval. Una forma estrófica en la que se destaca la importancia del armazón musical, el refinamiento y la delicadeza de los sentimientos amorosos. Nos advierte que los poemas seleccionados proceden de libros incompletos, que no son definitivos, y no los determina un ordenamiento cronológico. Y escoge como epígrafes iniciales tres sugestivas reflexiones. Con T.S. Eliot esboza la dificultad de encontrar expertos lectores de poesía, y advierte al lector que puede hallar cosas que no le gusten. U otras que le disgusten. Y de la mano de Wittgenstein anticipa la presencia de lo inexplicable, misterioso e incierto en sus versos. Si con Eliot manifiesta el temor de no ser comprendido, y de no poder encontrar un buen lector de poesía, con Wittgenstein aporta pistas útiles sobre lo que encontraremos en sus versos: apertura intelectual, modernidad literaria, alusiones eruditas, referencias cultas, donde poetas, filósofos, místicos y artistas tienen un puesto principal entre sus admiraciones selectas. El tercer epígrafe conduce al *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz. Las dolencias de amor y los homenajes a los amados constituirán el centro de las tensiones de *Vana stanza*.

Vana stanza habla de las heridas de amor, de la presencia anhelada, de la fuerza del deseo y la espera, de los restos y fragmentos del amor consumado. Revela y oculta. Expresa lo esencial. Es poesía breve, de remembranza, de amores desaparecidos, de escombros amorosos. Recuerda muchas veces la erótica y nostálgica poesía de ausencias de Luis Cernuda, los adoloridos y metafóricos cuchillos amorosos de Lorca, o los desgarrados anhelos del enamorado Juan de la Cruz.

Contiene hermosos poemas de amor. Versos de enamorado. De amor ardiente. A veces secreto, apenas sugerido o aludido. “A mi amigo W.S.”, “A.P.V. y J.J.” A veces, de signo más explícito, como en la sección de

3 Estrofas vanas o versos vanos.

4 Un diván, en las culturas persa, árabe y turca, es una colección de poemas. Obra selecta de poesías.

homenajes a distintos hombres queridos: a Cul D'Or, a Guidobaldo Della Rovere, a Exekías, a Aison, a Sokles, a Luis Fernando Jaramillo, Alberto Escobar o a Marcos. A veces, como los poetas y trovadores provenzales que evoca en uno de los epígrafes, A. Osorio parece escribir en clave para un pequeño círculo de amigos y admiradores⁵.

Pinta el amor en dos direcciones. Lo celebra como algarabía corporal. Fiesta o incendio (“Servicio de lecho”). Pero también evoca las cenizas del amor (“De Vana stanza I”). Momentos desaparecidos, un pasado destruido, y ofrece versos recordatorios y amorosos a sus enamorados. Son cantos sensuales y adoloridos. Señala el deterioro, el abandono y el efecto destructor del tiempo. Las marcas del amor en los objetos, lo perdido, lo que se echa de menos. Algunas pequeñas canciones o stanzas evocan lo herrumbroso y acabado. A veces ilumina los restos de las tensiones amorosas con cuerpos fracturados o labios necrosados en el ajeteo del deseo y el amor. Y habla de ausencias de amor.

El libro de ‘versos vanos’ agrupa una selección de ciento veintiún poemas que podrían haber pertenecido a distintos libros en proceso. Tiene ocho secciones muy bien estructuradas: De servicios, De Vana stanza I, De Vana stanza II, De meteora, De objetos frágiles, De homenajes, De umbra, De torsi.

Inicia con un conjunto bello y sugestivo de cinco poemas, titulado “De servicios”. Una entrada literaria servida de alusiones cultas, espacios ambiguos e insinuaciones herméticas. Lujuriosa y sensual. Donde lo exótico, lo soberbio y lo lujoso componen el escenario amoroso y acompañan el deseo. Faisanes, renos, armiños, antorchas, alabastro, ópalos, rasos y damascos ambientan estos primeros versos de ensoñación del amado y regocijo amoroso. El poeta ofrece los distintos servicios a dios: el “de la casa”, el “del campo”, el de la caza”, el “del lecho”, el “del predilecto”.

Las secciones tituladas “Vana stanza I” y “Vana stanza II”, dedicadas a Saúl, Efrén, Fernando y Luis, la primera, y a la memoria de Feliza Burstyn, la segunda, reúnen 54 poemas nostálgicos en torno a los despojos del amor. Con cada canción parece recobrar una parte del pasado. Es poesía de evocación de los ausentes, de ecos y claroscuros, de sombras y luces que se reconstruyen a través del juego de dos tiempos: desde el presente derruido se convoca el pasado, festivo e inexistente. Se repasa lo que queda del amor en lechos vacíos y dormitorios desolados. Los indicios y las claves metafóricas conducen los versos:

5 “Morada” puede evocar la vanguardista casa de arquitectura solar que construyó el poeta Eduardo Escobar en La Calera, Cundinamarca, y donde vivió Amílcar Osorio un tiempo.

Stanza

*de allá venía la tempestad del mar en claves,
en las manos estaban las copas y los lomos.
de allá venía el verano con sus violas,
en los ojos estaban los reflejos dedos.
de allá venía un concierto para venas,
una curuba y un viento mortecino.
en la alcoba están los muros,
las violas rotas,
el clave descordado,
y el reposo de dos ojos
que la ven yacer
en el acallado mediodía.*

(Stanza, p.54)

La sección de “Objetos frágiles” abre con dos epígrafes interesantes. El primero es un texto antiguo del poeta, trovador y guerrero, Bertran de Börn (1140 – 1215), escrito en lengua occitana o lengua de oc, una de las lenguas romances medievales, y remite a la poesía provenzal⁶. Los versos pertenecientes a una stanza o canción del siglo XII, hablan del final del amor. Del amor que se vuelve escozor.

El segundo epígrafe de este conjunto de poemas se dedica a Luis Cernuda, también poeta homosexual. Del amor y la ausencia. Poeta del tiempo destructor.

Catorce “Estudios” conforman una serie muy bella de poemas de evocación amorosa: de cuerpos, rostros, rastros, “fulgentes aromas”, abrazos y besos. Son dibujos producidos en el taller del pintor-poeta. De contemplación y exaltación de los cuerpos. El amor es una estación pasajera, en la que se transita de “la asfixia de los besos...al olvido” (Étude XI, p. 118).

⁶ Dante sitúa a De Börn en el octavo círculo del Infierno, decapitado y con la cabeza en la mano. Condenado por sembrador de cizaña y discordias, entre padres e hijos, y entre hermanos.

*Ahora él la casa invade,
de su sabor la inunda toda,
y con susurros luminosos
la vuelve abrasadora.*
(Étude XIII, p. 121).

*De agua, de vidrio,
de acero inoxidable
es su cuerpo en el desierto
de noche, de herida.*
(Étude II, p. 107)

La serie corporal titulada “Torsos”, exalta la belleza del cuerpo masculino. Reúne poemas escritos entre Nueva York y San Francisco, donde el artista vivió algún tiempo. La contemplación de esculturas de muchachos jóvenes y cuerpos desnudos, en los parques, museos y exposiciones, se recrea en cuadros, dibujos y esbozos de alta intensidad sensual y poética. Habla del amor como “pasión tortuosa” de la que quedan, como en los torsos observados, destrozos, heridas y fragmentos.

“Meteora” es una bella sección de seis poemas de sugestivas analogías y simbolismos. El amor es un meteoro que espanta y aterroriza al mundo. Lo ilumina y enloquece. Se refiere metafóricamente al amor a través de fenómenos cosmológicos. Meteoros y meteoritos “escapan locamente...” y a cada abrazo trema el universo... y se equivocan las estrellas...” (“Astronomía posicional”, p. 91). “Meteora” incluye tal vez algunos de los más logrados poemas del libro.

El amor en la poesía de Amílcar Osorio une signos contrarios: es fogata y cuchillo, fiesta y labio necrosado. Sensualidad y muerte. Poemas como “Astronomía posicional”, “El tiempo del amor”, “Cuerpo celeste”, “Vana y violenta carne”, “Del lado de los sueños”, “Étude II”, “Étude VII”, “Étude X”, “Trabajo nocturno”, “Solfatara” o “La alcoba estremecida” merecen un lugar principal entre nuestra mejor poesía de amor. Conmueven. Estremecen. Incitan. Emocionan. Duelen. Hablan de la ansiedad y sensualidad del amor a través de sus restos. Evocan y reconstruyen fervorosos recuerdos. Anudan la ausencia y la presencia.

*Y el lecho empolvado con los cuerpos que huyeran.
Gime el grifo del lavamanos que limpiara los rostros.
(Stanza, p.43.)*

La singular mirada poética, ambivalente y corpórea, sensual y mística, gira en escorzo, selectivamente sobre el pasado. Evoca objetos, vestigios, momentos y amantes ausentes. Tiempos idos, que reaparecen fragmentariamente en el poema. Con nostalgia reconstruye el recuerdo con los restos que quedan después de que ha pasado el amor. Cernuda, en *Los placeres prohibidos* (1931), hablará de “besar las huellas del amor”, de “recoger los trozos que deja el huracán del amor”. Lo mismo hará Amílcar Osorio en *Vana stanza*, con delicadeza. Recobrar y fijar en el verso los ecos y murmullos de la breve felicidad. Recorrer las huellas corporales de habitaciones y objetos desaparecidos.

*Hoy se ha tendido
junto a mí,
por breve tiempo.
Me ha dejado inundado
con su perfume
y conmovido con la posibilidad
cercana de su cuerpo.
Ahora duerme, distante,
soñado, a mi lado.
(Étude V)*

*Contra los muros desconchados
Ni los ecos atestiguan
Besares o lamentaciones.
(Stanza, p. 51)*

Amílcar Osorio fue seminarista. Y, de alguna forma, continuó siendo un hombre religioso. Su reconocida *Plegaria nuclear de un cocacolo*, publicada con anterioridad a *Vana stanza*, es considerada como el poema emblemático

del nadaísmo. En ella manifiesta los indeclinables sentimientos religiosos, característicos de los nadaístas que asistieron al seminario⁷.

Amílcar Osorio en su poesía se dirige a Dios en tono apelativo. Invoca, reza y conversa con Dios. Implora su acompañamiento. Le rinde distintos homenajes. Le ofrenda sus triunfos y poemas. Entre los versos de *Vana Stanza* encontramos junto al recuerdo y anhelo carnal, también oraciones y jaculatorias. Poemas laudatorios y de glorificación de Dios⁸.

*Hemos puesto dos soles, el uno tramontano
y vespéral el otro, hacia el valle de los ópalos
para evitar las variaciones en el raso.*

*Para ti, Señor, hemos mutado el universo,
para que vengas a la fiesta, estival y vanidosa.*
(Servicio de campo, p. 18)

*Señor, Señor de las esferas,
del velludo, del don, de las arenas,
que para ti sea lo cazado por las fieras*
(Servicio de caza, p. 19)

*Somos la fiesta, Señor,
y este damasco.
Somos la fiesta, Señor,
y estos fruteros
y esta ventana abierta
sobre el patio de los sueños,
esta lámpara encendida*

7 Amílcar Osorio, Eduardo Escobar, Darío Lemos y Guillermo Trujillo.

8 Dice Eduardo Escobar al respecto: “los nadaístas fuimos dados a escribir oraciones. Gonzalo las escribió...y Amílcar escribió su “Plegaria nuclear de un cocacolo”...y yo encabecé mis libros durante mucho tiempo con una oración...quizás porque en el seminario me enseñaron que antes de emprender una tarea había que invocar a las alturas para pedir ayuda...” (Conversación con el poeta Eduardo Escobar, 22 de julio de 2016).

*que vagamente alumbra los tapices.
Somos la fiesta, Senhor;
y esa algarabía en los salones,
y el alabastro, los limones, la luz.
Somos la fiesta, Senhor;
y para ella hemos trastornado el universo.
(Servicio de lecho, p. 21)*

La rica adjetivación de los versos de Amílcar Osorio sorprende y seduce. Tiene la libertad y la imaginación para producir extraordinarias asociaciones y fusiones, para enlazar palabras de un modo que intriga, como “agua insurgente”, “susurros luminosos”, “barro tenso”, “viento altanero”, “lámpara devota”, que nos conducen a un mundo verbal de relaciones mágicas e inesperadas, donde “turbias escaleras, plumas altaneras, inquietas fricciones, plantas ampulosas, auroras simultáneas, fiesta vanidosa, carne emocionada, lecho empolvado, amantes candelas, cantares fulgurantes, torsos férvidos o silencio desierto” producen misteriosas, enigmáticas y ambiguas significaciones y contrastes.

Amílcar Osorio estudió el clasicismo, la escultura griega y romana, el Renacimiento italiano y sus cánones. Con especial interés a Andrea Mantegna, quien fue uno de sus artistas inspiradores⁹. Sus escritos contienen alusiones, erudición, vocabulario selecto y elegante, claves intrincadas para ser descifradas, hermetismo, sugerencia, importante sonoridad y múltiples efectos sensoriales. En *Vana stanza* se entrelazan referencias cultas, versos en inglés, italiano, francés, occitano o latín, evocaciones artísticas, epígrafes, dedicatorias. Alusiones mitológicas e históricas de dioses galos, griegos o romanos, Bel Miral, Midón, Hermes, Policleitos. Homenajes a poetas como García Lorca, Luis Cernuda, Juan de la Cruz y Jean Genet. Y mención de otros escritores antiguos o clásicos como Bertran de Börn, Shakespeare o Ezra Pound.

Es una poesía metafórica y sugerente. De recurrentes analogías, sustituciones y desplazamientos. De trazos sonoros, y ritmos suaves. Utiliza todos los dispositivos poéticos dirigidos a crear múltiples efectos musicales: anáforas, repeticiones, rimas interiores, asonancias, polisíndeton, rimas externas, paralelismos y sonoras aliteraciones. Juega con los sentidos y la percepción: “nostálgicas leyendas”, “rasos y damascos”, “muelles tapices”, “complicadas

⁹ La Universidad de Antioquia publicó en 1986 *El yacente de Mantegna y otros cuentos que dan testimonio de su calidad narrativa. “El caudatario” y “Gato o soledad en la lluvia” son dos cuentos singulares, de especial interés.*

procedencias” o “fruteros asombrosos”. Atrapa y reta al lector a descifrar guiños y secretas insinuaciones y asociaciones. Las abundantes sinécdoques y metonimias le dan la delicadeza expresiva y el particular hermetismo.

Los poemas están cuidadosamente estructurados. Las recurrentes anáforas fortalecen su armazón. Las historias insinuadas y difusas pertenecen al recuerdo. El objeto deseado no se presenta de manera completa ni directa, sino matizado a través de sus restos, rastros, reflejos, ecos o fragmentos, que selectivamente se iluminan. La ambientación es mágica, sensual y evanescente.

*un frasco con aceite de olivas,
un amuleto de espato,
unas gotas de mercurio,
una sílaba pronunciada
que puede ser el viento,
una manzana rota.
y todo colocado en la pequeña mesa
que aún el clima no ha roído.*

(Stanza, p. 55)

*rotas las alcobas
de los moradores
en arcilla;
talcos interrumpidos,
repercusiones de polvos,
ecos, audiciones, delirios.*

(Stanza, p. 74)

Hay que destacar en la poesía de Amílcar Osorio especialmente la cuidadosa arquitectura poética, la elección, selección y riqueza verbal, las relaciones analógicas entre lo disímil, la delicada y contenida manera de decir, los enigmáticos, ambiguos y paradójicos enlaces y asociaciones, la reconstrucción del escenario amoroso mediante el vestigio y los restos, el uso continuo de la insinuación y el indicio, la eficaz forma anafórica de construir los ver-

sos, la construcción del sentido con la negación, el refinado sentido metafórico, la riqueza de sensaciones y la bella y abundante combinación de rimas, sucesivas aliteraciones, estribillos, ritornelos y repeticiones que consolidan la fuerza y continuidad musical del verso:

Stanza

*ni aquí las manos
sobre los brazos de la silla habida.
ni los labios en los besos a los vidrios
si hubiere lluvia, a la tarde, y por casualidad.*

*ni los higos sobre el plato,
su sabor tampoco.*

(Stanza, p. 37)

Stanza

*aquí no había sino sueño.
también noches con los ojos abiertos
en peregrinación por la memoria.
aquí no había sino modulaciones de la piel
y de los cuerpos enteros, ni siquiera dientes tutelares.
algunas fiebres.
y las más de las veces el silencio desierto.
de todo ello no queda
sino sangre
en las venas, quieta.”*

(Stanza, p. 56)

Para cerrar quisiera tomar prestadas unas palabras del poeta Eduardo Escobar, incluidas en su libro: *Cuando nada concuerda* (2013), muy justas en

el balance del nadaísmo y sus importantes aportes. Se extienden también a Amílcar Osorio, muy buen poeta y cuentista, tan desconocido e ignorado:

Es imposible negar que los nadaístas consiguieron el milagro de poner, por un momento, la poesía de moda, y la sociedad colombiana a tono con las angustias del siglo, con sus ilusiones más brillantes y sus peores augurios (...) El movimiento en muchos sentidos transformó el medioambiente con sus estímulos. Las pinturas, los poemas y las prosas de los artistas del nadaísmo cancelaron un viejo modo de ser y de hacer. Honraron las cosas del siglo, el lenguaje de la ciencia y los nombres de los artículos de consumo masivo, probando una nueva sensibilidad y un nuevo vocabulario que ensanchara el lenguaje poético en consonancia con los tiempos (...) La obra de los nadaístas abunda en descubrimientos felices y está por explorar. Las pinturas de Norman Mejía, los dibujos del primer Álvaro Barrios y los textos de Amílcar Osorio no han sido valorados con justicia.^{10, 11}

Bibliografía

Abad Faciolince, Héctor. *La Oculta*. Bogotá: Penguin Random House, 2015.

Arango, Gonzalo. “Los días de nuestra vida”, en *Obra negra*. Medellín: Fondo Editorial Eafit / Corporación Otraparte, 2016, pp. 290-293.

-----“Amílcar Osorio”. En *Gonzalo Arango. Correspondencia violada*. Compilación e introducción de Eduardo Escobar. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura / Gobernación de Antioquia / Universidad de Antioquia, 1980, p. 43.

Cernuda, Luis. *Antología*. Ed. José María Capote. Madrid: Cátedra, 2015.

-----*La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

-----*Un río, un amor. Los placeres prohibidos*. Madrid: Cátedra, 2013.

De la Cruz, Juan. *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones Brontes S.L., 2013.

Escobar, Eduardo. “Un joven librero con nombre de vocal verde”, en *Nadaísmo crónico y demás epidemias*. Bogotá: Arango Editores, 1991,

¹⁰ Eduardo Escobar. *Cuando nada concuerda*. “Sucedió en un equívoco paraíso”, Bogotá: *Siglo del Hombre*, 2013, pp. 162-163.

¹¹ Entre el rico y diverso vocabulario de *Vana stanza encontramos: cuasistelas, astropulsos, airones, dogos, tremores, memorares, falipigios, inquietares, gliptotecas, quelonios, iconostasios, plexiglácicos, neumas, algerias, estalgias, acrólitos, inestares, lavoros, haciendas, triere, difro, dinós, o formix, entre otros.*

pp. 85-89.

----- *Cuando nada concuerda*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2013.

----- *Antología de la poesía nadaísta*. Bogotá: Arango Editores, 1992.

----- *Gonzalo Arango. Correspondencia violada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980.

-----“Acerca de la obra de Gonzalo Arango”. En *Gonzalo Arango*. Bogotá: Procultura, Colección Clásicos Colombianos, No. 7, 1989.

González, Fernando. “Carta a Amílcar”. (A propósito de la publicación de “Plegaria nuclear de un cocacolo”). En *Gonzalo Arango. Correspondencia violada*. Compilación de Eduardo Escobar. Bogotá: Editoriales Ltda., Instituto Colombiano de Cultura, 1980, pp. 29- 30.

Jaramillo Escobar, Jaime. “Pasado por agua”. *El Colombiano Dominical*, Medellín, marzo 3, 1985.

Osorio, Amílcar. *Vana stanza. Diván selecto*. Medellín: Ed. Hernán Darío Buriticá, 1984.

----- *El yacente de Mantegna*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1986.

----- *Vana stanza. Diván selecto*. Medellín: Editorial Lealón, Colección Simón y Lola Guberek. 1989.

----- *Vana stanza. Diván selecto*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1989.

----- *Vana stanza. Diván selecto*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.

----- *Gato o soledad en la lluvia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2001.

-----“Plegaria nuclear de un cocacolo”. <https://poetassigloveintiuno.blogspot.com.co>

“Amílcar Osorio” en *Revista Universidad de Antioquia*, No. 327, pp. 48-72. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2017.

Valencia, Elmo. *Cuentos nadaístas*. (Comp.) Bogotá: Ed. Panamericana, 2001.

“El corazón de las tinieblas” de Joseph Conrad

Carlos-Mario Vallejo T.

Contrario a la mayoría de lectores de “El corazón de las tinieblas”, mi primer contacto con el imaginario que representa esta obra fundamental del novelista polaco Joseph Conrad no fue a través de las adaptaciones televisivas o la afamada *Apocalypse Now*, con que Ford Coppola lo homenajeó. Mucho menos a través del libro.

Ahora, absorbido ante el amable diseño de esta edición de Alianza Editorial adquirida en la siempre amable “Libélula libros”, recuerdo que cuando apenas disfrutaba de mi primer computador de mesa, por allá en el año 2001, capturó mi atención un inquietante juego para PC en el que el protagonista debía superar manglares oscuros con ramas animadas como subsuelo, enigmáticos lagos, riachuelos bruscos y vericuetos conducentes a la más empedernida oscuridad, de donde emergían “temibles y terroríficas” criaturas. Se llamaba asimismo, el jueguito: *Heart of darkness*. Nunca superé el primer nivel, pero cerrar la última página de la novela, por fin, puede tomarse como un desquite.

Para comenzar con justicia, conviene sacar del juego al escritor, poeta, profesor y crítico nigeriano Chinua Achebe y sus válidas críticas sobre la tendencia discriminatoria de la prosa de Conrad a los seres humanos diversos, diferentes a él: los nativos con que se encontró en El Congo, en la expedición en que se basa la novela, obligada orden de Leopoldo II, el rey del Congo al que se atribuyen de dos y quince millones de muertos de ese país.



Juzgar a un escritor por haber mantenido distancia con su materia de escritura – en un texto, además, de comienzos del siglo XX-, sería exigirle atributos periodísticos a alguien que como Conrad, aclaró que su relato bebía más de las aguas de la ficción que de un acercamiento de primera mano con las lobregueces africanas y sus protagonistas. Vamos, no es el arrojado reportero Jack London el que nos habla, sino el contenido Joseph Conrad:

El Corazón de las tinieblas es experiencia llevada un poco (y solamente un poco) más allá de los hechos reales, con el propósito, perfectamente legítimo, creo yo, de traerla a las mentes y el corazón de los lectores. Había que dar a ese tema sombrío una siniestra resonancia, una tonalidad propia, una continua vibración que quedara –eso esperaba- suspendida en el aire y permaneciera grabada en el oído después de que hubiera sonado la última nota. (Joseph Conrad citado por Aracely García-Ríos. “El Corazón de las tinieblas”. Prólogo. Alianza Editorial; p. 12)

Dejando, pues, la ¿incapacidad? de Conrad de encontrar el trasfondo que une a todo humano, esto es, su tendencia a encontrar el modo de demonizar a los enrarecidos personajes de la enrarecida atmósfera en que se desarrolla el relato, pasemos al modo en que esta prosa seduce, una seducción desconcertante. Aunque una cosa es decirlo y otra estar atravesando el continente negro, el crítico literario Camilo Jiménez se acerca hartito a lo que representa la experiencia de leer a Conrad: “[su prosa] agarra fuerte, pero también patea en las canillas. A veces como que intenta expulsar al lector con un empujón contundente, pero cuando está a punto de caer lo coge por la pretina del pantalón y lo deja pegado a la página otro buen rato, seducido”.

Hecho esto, nos es posible enfocarnos en la peculiar estética con que el escritor polaco perfila a los personajes y los pone de cabeza en los escenarios africanos donde éstos se desenvuelven, de tal modo que logra producir el goce literario.

Y sí que se quedan grabadas las letras del polaco y su famosa aventura en los meandros de las aguas congoleñas, como cuando nos sorprendemos tarareando esa canción escuchada en la esquina. Del mismo modo se adhiere esta prosa enigmática al gusto del lector. El avanzar del libro no viene empujado por la intención de descubrir tramas, de saber si Marlow logrará finalmente remontar el río Congo en busca de Kurtz -el encargado de la explotación de marfil en lo profundo de la selva y quien parece haberse erigido en una suerte de semidiós-, sino por la contemplación, la intimidación, el goce de saberse en lo espeso de los escenarios y la maraña mental de los personajes de la novela.

Mario Vargas-Llosa en su artículo “Las raíces de lo humano”, publicado en la revista mexicana “Letras libres”, nos avisa que la prosa de Conrad va a proveernos el conocimiento de “aquella propensión recóndita a la ‘caída’, a la

corrupción moral del espíritu humano, eso que la religión cristiana denomina el pecado original y el psicoanálisis el instinto de muerte”. Las mismas palabras de Marlow van a coincidir con el análisis de Vargas: “Y esto ejerce una fascinación que actúa sobre él: la fascinación de la abominación; ya sabéis, imaginaos el creciente arrepentimiento, el ansia de escapar, la impotente repugnancia, la renuncia, el odio”, escupe el narrador en uno de los pasajes sobre el hastío que brota de saberse en la espesura del continente negro.

Una voz enigmática

Y termino de nuevo con Jiménez, en la que considero la máxima elevación estética de que es capaz Conrad: detenerse “los párrafos que él quiera para describir o comentar la manera en que un personaje fuma, la decoración de una oficina o una conversación que no parece tener mucha trascendencia en la historia”, apunta en su blog “El ojo en la paja”.

En este pasaje, la imaginación va a llenarse de esa bruma que acecha en altamar en los tantos desplazamientos del vapor que capitanea Marlow:

O pensad en un joven y honrado ciudadano vistiendo una toga (a quien quizá le guste el juego demasiado, ya sabéis) y que llega aquí en la comitiva de algún prefecto o recaudador de impuestos, o de algún comerciante incluso, para rehacer su fortuna. Desembarca en una zona pantanosa, atraviesa bosques, y en algún enclave tierra adentro siente que la barbarie le va rodeando toda esa misteriosa vida de la selva que se agita en los bosques, en las junglas, en los corazones salvajes. No hay posible iniciación en semejantes misterios; tiene que vivir en medio de lo incomprendible, que es también detestable (“El Corazón de las tinieblas”, Alianza Editorial; p. 31)

Y llega a estremecerse el lector al pensar, mientras en la alta noche paramos la lectura y encendemos la bombilla para ir al lavamanos, qué estará sucediendo en este instante en lo más hondo de la enmarañada espesura africana. Qué cambios se operarán en las aguas más recónditas, en las ramas arbóreas más inaccesibles. Y ahí, a esos terrenos llega, los que son “...tan sórdidos, tan sórdidos, como la entraña oscura de oscuro pedernal...”, al decir de Barba Jacob,

Si el misterio acomete en el cuento “La tercera orilla del río” de Joao Guimaraes Rosa, en el que un padre de familia abandona su familia y a sí mismo a la eterna navegación de las aguas amazónicas, el pasmoso transcurrir del vapor en “El Corazón de las tinieblas” en que se desarrolla buena parte de la historia, nos estremecerá de un modo similar, con el añadido que proporciona la visión pesimista, oscura, el hondo enigma que rezuma la prosa conradiana.

Y no solo son los personajes los que profieren un contorno lóbrego a cada párrafo de este relato. Hay cuadros desoladores en los que simplemente se describe, como una fotografía de aquellas de revelar en cuarto oscuro, esas que encierran una claroscuro infernal. Veamos algunas presentaciones espaciales y descriptivas que nos ofrece nuestro escritor:

Una calle estrecha y desierta, en profunda oscuridad, casas altas, innumerales ventanas con persianas, un silencio sepulcral, hierba despuntando entre las piedras, imponentes arcos a derecha e izquierda, grandes y pesadas puertas de doble hoja entreabiertas (...) Su vestido era tan liso como la funda de un paraguas. Allí está ante ti, sonriente, ceñuda, insinuante, grandiosa, mezquina, insípida o salvaje, y siempre muda, con aire de estar susurrando: 'Ven y descúbreme'. Y el río estaba allí, fascinante, mortífero como una serpiente. Observaba la costa. Observar una costa mientras se desliza ante el barco es como pensar en un enigma. (p. 53)

Lo sombrío en Conrad

Si en su ensayo sobre Germán Espinosa (La figura del diablo como motivo recurrente en dos novelas de Germán Espinosa: “Los cortejos del diablo” y “Aitana”. Revista Universidad de Antioquia), el profesor Marco-Antonio Fonseca cita a la crítica Luz-Mery Giraldo para definir la naturaleza de la lucha contra las presencias malignas, uno podría sacar a bailar la misma pieza de la profesora Giraldo, añadiéndole aún más carga siniestra a la conciencia temerosa de la existencia de cosmos alternativos: “el mal, lo diabólico, se impone, paralelo a una espiritualidad receptiva que presiente y vive sus efectos con estupor. Se revela así una doble existencia: la que convoca fuerzas oscuras y la de un universo en que la hondura espiritual converge para presentir el misterio y lo desconocido estableciendo la presencia o existencia de mundos paralelos”.

Pero no solo en la oscuridad propiamente dicha o, digamos, la fotografía de la novela, se descubre el talante estremecedor de Conrad. En este aparte, por ejemplo, la luz perezosa nos remite de nuevo a las más tenebrosas sensaciones:

Quando salió el sol había una niebla blanca, muy cálida y pegajosa, y más cegadora que la noche. No se movía ni avanzaba, simplemente estaba allí, rodeándole como algo sólido. A las ocho, las nueve tal vez, se levantó como se levanta una persiana. Pudimos echar una ojeada a la multitud de altísimos árboles, a la inmensa y enmarañada selva sobre la que estaba suspendida la resplandeciente bola de sol, todo en perfecta quietud; y entonces la blanca persiana cayó de nuevo, suavemente, como escurriéndose por rieles engrasados. (p. 59)

Mención aparte y con aplauso de pie merecen los perfiles que logra Conrad. Son de una precisión y una exactitud terroríficas. Retratos puros de rostros huesudos, apariciones repentinas o ininteligibles seres que a cada página profieren una sensación lectora de ultratumba:

Cerca del mismo árbol había otros dos manojos de ángulos agudos sentados con las piernas encogidas. Uno, con la barbilla apoyada en las rodillas., tenía la mirada perdida de una forma intolerable y espantosa; su fantasma hermano apoyaba la frente, como vencido por una gran fatiga, y a su alrededor había potros desparramados en todas las posiciones imaginables de postración contorsionada, como en un cuadro de una matanza o de una epidemia. Mientras yo permanecía de pie, paralizado por el horror; una de esas criaturas se incorporó sobre sus manos y rodillas y se fue a gatas hacia el río a beber. Bebió de su mano a lametadas, después se sentó al sol, cruzando la parte inferior de sus piernas, y al cabo de un rato dejó caer su lanosa cabeza sobre su esternón. (p. 53)

El modo de perfilar de Conrad, con base en el contexto, asombra. Por ejemplo, así se ve un hombre perezoso a través de su pluma: “Yo tenía también un compañero blanco, no era mal chico pero era demasiado grueso y con el exasperante hábito de desmayarse en las calurosas pendientes, a millas de distancia del menor indicio de sombra y agua. Os aseguro que resulta enojoso sostener la propia chaqueta como parasol sobre la cabeza de un hombre que está volviendo en sí”. La narración, en apartes como este, es la que, repitamos lo que decía Jiménez, “nos coge por la pretina del pantalón y nos deja pegados a la página otro buen rato”. ¡De qué modo Conrad lo hace ver fácil!

El hecho de que no sea un texto periodístico, que tantos reseñistas desechados hubieran querido en aras de un retrato más fiel a la realidad de los nativos, resulta más favorable en tanto que nos enfrentamos a un retrato del miedo, del miedo del narrador, de Conrad, hacia las figuras belicosas que se esconden tras las ramas. Miedo que también sienten, aún más, de las figuras al ver a esos europeos surcando sus territorios impunemente. Acá vemos ese logro grandioso de Joseph Conrad:

Me tuve que asomar hacia afuera para engoznar el postigo, y vi un rostro entre las hojas a mi misma altura que me miraba feroz y fijamente; de repente, como si me hubieran retirado un velo de los ojos, descubrí, en lo profundo de la enmarañada tenebrosidad, pechos desnudos, brazos, piernas, ojos brillantes: la maleza bullía de miembros humanos en movimiento, resplandecientes, del color del bronce. Las pequeñas ramas se agitaban, se mecían, crujián, las flechas salían volando de entre ellas y entonces conseguí cerrar el postigo. (p. 113)

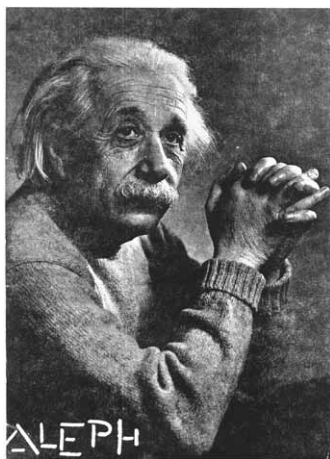
Abramos de nuevo comillas, qué más hacer, es Conrad, para apreciar cómo logra pintar el cuadro desolador del saldo de un fuego cruzado entre la tripulación del barco y los vigilantes nativos que atacan escondidos tras la mani-

gua. Y que sea él quien termine, para que queden, lectores, antojados de leer o releer:

El tenue humo se había disipado, habíamos sorteado el tronco y mirando al frente yo veía que cien yardas más adelante podía alejar el barco de la orilla, pero sentía mis pies tan calientes y mojados que tuve que mirar hacia abajo. El hombre había rodado sobre su espalda y me miraba fijamente; apretaba el palo con las dos manos. Era el mango de una lanza que, arrojada o empujada a través de la abertura, le había alcanzado en un costado, justo debajo de las costillas; la hoja se había hundido completamente, después de causar una terrible hendidura; mis zapatos estaban empapados, había un manso charco de sangre, de un rojo brillante, debajo del timón. Sus ojos tenían un resplandor extraño. Estalló de nuevo el tiroteo. Me miró angustiosamente, asiendo la lanza como algo precioso, con aire de temer que yo intentara arrebatarla. Tuve que hacer un esfuerzo para apartar mis ojos de su mirada y atender el timón. (p. 113)



Apunte/boceto de Guillermo Botero G.



Notas

En recuerdo del escultor, maestro Guillermo Botero-Gutiérrez (por: Carlos-Enrique Ruiz). El arte es una expresión consustancial a la vida en la Naturaleza, de múltiples e inesperadas manifestaciones. Desde los trazos ingenuos de los primitivos pobladores del planeta, hasta las más elaboradas formas en el plano y en el espacio, producto de la destreza en mirada y manos. También apreciamos expresiones naturales, producto de la evolución en todo lo que nos circunda, que podemos admirar como arte por su belleza, incluso por lo extraño en el modo de manifestarse.

El pasado 17 de abril se cumplió el centenario del nacimiento de Guillermo Botero-Gutiérrez, nuestro escultor y artista plástico mayor, una personalidad de recordar siempre, de historia asombrosa que relató en su autobiografía: “Y fue un día” (UN, 1997).

Alumno-fundador de la Escuela de Bellas Artes de Manizales (1932), becado en 1941 por la gobernación del departamento de Caldas para continuar estudios en Chile. Durante veinte años permanece fuera de Colombia, con estudio y trabajo al lado de grandes maestros en la escultura. Lector atinado, con temprano afloramiento de la palabra sabia y poética, al lado de su oficio llevado en dedicación absoluta. Vive en Chile, Brasil, Argentina, Paraguay, Uruguay,... con labor en talleres de otros y montaje de los propios. Deja obra regada por esos lugares, y regresa a Colombia en 1961, radicándose en Manizales, con su taller y su trabajo incansable en creación y exploración de todo tipo de materiales. Estimó que estos tienen alma y con su trabajo descubría las maneras de manifestarse los sentimientos de aquellos.

La madera, los metales, la arcilla, productos volcánicos, el vidrio... fueron la materia prima. Desde su incorporación a la ciudad, esta fue poblándose con obras suyas en lugares y en edificios públicos y privados: Plaza de Bolívar, parque de San José, Corporación Financiera, Bancos de Caldas, Bogotá y del Comercio, Club Manizales, Fondo Cultural del Café, Teatro los Fundadores, Centro comercial Parque Caldas, edificios Xué y Cervantes,... Y extendió obra a Buenaventura, Cúcuta, Bogotá... Viajó en diversas ocasiones por Europa, con observación detallada de museos, para afianzar sus propias concepciones del arte, en función de nuestra América mestiza.

Conversador prolífico y escritor de ocasión, con vena ilustrada y poética. Sus obras solía entregarlas con un bello texto de interpretación. En libros se recogieron sus contribuciones escritas e imágenes de sus obras en dibujo y escultura: "Murales – Esculturas" (Ed. Gobernación de Caldas, s.f.), "G. Botero G., escultor", muy bello libro de pasta dura (Ed. Universidad de Caldas, 1995) y las referidas memorias. En la Revista Aleph acogimos muchos de sus dibujos y testimonios. Pácora, su población natal, conserva obra y herramientas de su taller, en la casa de la cultura que lleva su nombre.

Su primera esposa fue Emma Reyes, joven que acercó en Montevideo, con quien fue a dar a Cacupé, en el Paraguay, con la ambición de trabajar maderas del Chaco. La relación no duró mucho, se separaron por lo legal, y Emma se fue a París con una beca, saliendo de Buenos Aires, y despedida definitiva. Emma se hizo de profesión pintora y tuvo talleres en Roma, Tel-Aviv, París, con residencia definitiva en Burdeos. Otra historia.

Nuestro Botero hizo exposiciones de sus obras en varios países latinoamericanos y, por supuesto, en su propia tierra. Asumió conferencias con su fácil e ilustrada palabra, acerca de su obra y del arte que le apasionaba, con fuente en los clásicos de todos los tiempos, y con elocuencia en Buenos Aires y Montevideo. En la Universidad Nacional de Manizales hizo charla espléndida en los años 70s.

En Montevideo casó por segunda vez con la educadora Mirta Negrera-Lucas, e hicieron su casataller cerca al mar, a la cual regresaban, normalmente los dos, cada año, una vez instalados en Manizales. Bella, ilustrada y consagrada mujer, que fue su soporte fundamental. Botero se hizo a la finca de su padre, "La María", en cercanías de la ciudad, de once hectáreas que supo aprovechar en cultivo del café, árboles madera-

bles sembrados cuando fue niño, frutales, y aprovechamiento y control del agua, a tal punto que siendo tierra de pendientes no tuvo deslizamientos. Inteligencia práctica aprovechada en el beneficio de la tierra, su soporte económico principal, sin desprenderse de su condición de artista escultor.

Botero muere en 1999, y Mirta se va en definitiva a Montevideo, a la casa-taller, su refugio de los últimos años en cuasi-soledad, entre recuerdos tantos, con algunas obras del Maese que cuidaba con esmero, y en especial el “Profeta Elías” (1969) de su preferencia, talla en aguacatillo de 48 cms. de altura. Allí muere (2007). Y quedan gravitando en nosotros sensaciones de admiración y afecto, por ambos.

Concluyo este recuerdo haciendo llamado para restaurar las cerámicas de la Plaza de Bolívar, sobre el tema del 20 de Julio, en dos murales elaborados con técnica clásica antigua, artesanal en grado mayor, incluso con la fabricación por él de los esmaltes apropiados, en proceso de investigación-experimentación: “Preludio de lanzas llaneras” y “Vientos de libertad”. El descuido y la incivildad las tienen maltruchas en alto grado. La Industria Licorera de Caldas, quien las financió, debería asumir la restauración, con apoyo técnico del

Ministerio de Cultura, y la venia de Alcaldía y Gobernación./ Los dioses del Olimpo lo tengan a buen cuidado./ [Publicado en “La Patria”, domingo 14 de mayo de 2017; p. 20]

Jesús Mejía-Ossa, vuela a la eternidad. A los casi 90 años muere en Medellín el Maestro de Maestros, D. Jesús Mejía-Ossa, en sus comienzos maestro rural, luego antropólogo cultural, investigador del folclor colombiano, educador en escuelas de arte y en universidades, de amplia obra en periódicos, revistas, libros. Su último trabajo, publicado en libro, fue un paralelo entre las pintoras Débora Arango y Frida Kahlo, “dos almas gemelas bajo el cielo de América” (Ed. Save, Medellín 2013).

La Revista Aleph fue su casa, con artículos e indagaciones de primera mano sobre el saber en las comunidades indígenas, afro, mestizas... Amistad entrañable desplegaba a los cuatro vientos.

Aquí dos videos que testimonian su personalidad, de grata comunicación, pedagogo sin restricciones, abierto a la comprensión de Colombia en sus regiones y del Mundo:

<https://www.youtube.com/watch?v=--Q4Qr0ajtI>;

https://www.youtube.com/watch?v=xDTa_xgF2dY

Reseña del libro “Cabos sueltos - La lectura como pecado capital”; Medellín: Ed. EAFIT, 2017 (por: María-Dolores Jaramillo). *Cabos sueltos* es un nuevo libro de ensayos recién horneado. Eduardo Escobar presenta una reflexión lúcida sobre muchas lecturas esenciales y hace gala de su amplio conocimiento, ironía y delicioso humor. El libro lo compone un prólogo galante que invita a la lectura y sus múltiples beneficios, y dieciocho ensayos sobre los autores colombianos, más significativos, descuidados o polémicos, contrastados y acompañados de otros pares universales.

Es un ejercicio crítico y comparatista de cuidadosa selección que complementa el ciclo ensayístico de *Cuando nada concuerda* (2013), y ofrece nuevas miradas de autores que no estudiaron los nadaístas en su juventud. *Cabos sueltos* es un libro de posiciones decantadas, y magnífica escritura de madurez.

El subtítulo del libro refiere “La lectura como pecado capital”, y se desarrolla en el primer capítulo, del mismo nombre. Afirma la lectura como el mayor y más arraigado de los vicios. El ensayo lo componen unas reflexiones de alta conciencia sobre el vicio lector. Elogia la lectura como compañera inseparable y su poderosa y vital concupiscencia. “Vicio

primordial”. Vicio impostergable. Vicio sin equivalente. “Vicio excluyente”. Vicio insaciable. Práctica alucinatoria. Espacio de rebusque. Ejercicio de persecución de la luz. Búsqueda interminable. Perdición y repetición constante. Y “un oficio que jamás termina” de recolectar, sembrar y cosechar emociones, dudas e insatisfacciones...

El capítulo 6 sobre “Autores aplazados” es muy interesante. Hace un recorrido crítico de los poetas colombianos oficiales y el escritor regresa a sus primeras lecturas y relata cómo los fue encontrando: Guillermo Valencia, Julio Flórez, Epifanio Mejía, Silva o Jorge Isaacs. Incluye en esta revisión un amplio reconocimiento de la escritura de Tomás Carrasquilla. Destaca su importancia. Su completa vigencia. Su interés y valor literario. Su vitalidad y talento. Su penetración en lo humano. Señala sus “acrobacias”, lo “festivo y lo cómico”. Y Carrasquilla, jugueteón, gracioso y carnavalesco, recupera su justo lugar al lado del gran poeta, León de Greiff.

Es un capítulo fundamental de reflexión y análisis. Un recorrido crítico con singular claridad y fuerza. Los argumentos brillan. Y se hacen esenciales e imbatibles. Hay páginas gloriosas por la abundante risa que suscitan. Por las deliciosas burlas y pullas que

acompañan el afinado pensamiento.

El capítulo 7 titulado “El síndrome de Siracusa en Fernando González”, es muy bello. Posiblemente uno de los mejores ensayos del libro. Un capítulo absolutamente necesario. Porque lo que dice no existe quien lo pueda decir. Porque insiste en explicar, aclarar, hacer justicia y recuperar el honor...que es una muy noble y necesaria tarea en la cual muy pocos están empeñados. Porque la comprensión de cada acto y movimiento le ofrece al lector la credibilidad en la coherencia y el sentido común del escritor y filósofo envigadeño. Porque la lectura de la historia, la escritura, el pensamiento y la vida del escritor de Otraparte permite unas relaciones y explicaciones que no se obtienen sin cruzar y acercar tan numerosos elementos históricos, biográficos, y literarios. Un conocimiento directo, de primera mano, e información verificada.

Eduardo Escobar hace una semblanza bella, justa y generosa. Es un texto lleno de asombro y poesía. Dice muchas cosas nuevas sobre Fernando González. Más claras. Mejor explicadas, como la egoencia. La amencia. El remordimiento de haber obrado bien. La admiración por la energía vital de Mussolini o Juan Vicente Gómez. Señala su coherencia y también sus contradicciones. Su in-

genio. Sus debates entre la duda y la fe. El sacrificio del deseo sexual por el privilegio del conocimiento.

Defiende a Fernando González como filósofo. Su alta capacidad reflexiva, interrogativa y analítica, como calidades inseparables del pensador. Un hombre que se pregunta por sí mismo...que quiso descifrarse...comprenderse... Y conocerse a sí mismo...filosofa. La búsqueda del conocimiento de sí mismo es esencial en la investigación filosófica de Fernando González. Este ensayo nos ayuda a pensar que los nuevos filósofos, desde Montaigne en adelante, son igualmente fragmentarios, breves, y aforísticos, sin por eso dejar de ser filósofos.

El ensayo dibuja un muy afectuoso retrato para varias lecturas. Es un capítulo extraordinario por la fidelidad de los recuerdos, por la cercanía auténtica, la sintonía esencial entre dos intimidades, por la claridad y pertinencia de las explicaciones, por el conocimiento profundo y cuidadoso de la obra y los estudios críticos, por la comprensión de las palabras, gestos, ideas y afirmaciones de Fernando González, por la puntería de los argumentos y asociaciones para que el lector pueda entender las verdaderas intenciones e intereses del escritor, porque logra desmentir y derrumbar muchas infamias y

maledicciones...y destacar aspectos valiosos y únicos de su personalidad y su vida.

“El mundo sanchopanza” titula el capítulo 8. Se comprueba aquí el conocimiento y la pasión por las biografías cervantinas. Es un trabajo de amplia risa y erudición. De muy largo estudio e investigación. Con muchísimas lecturas, y contraposición de tesis. Un estudio comparatista desde la más afinada teoría literaria: observa las diversas reacciones de escritores de diferentes lugares y tiempos ante la lectura de El Quijote. Es un interesante ejercicio de teoría de la recepción. Sumamente moderno. Ofrece el estudio y cotejo de algunas principales reacciones lectoras de la obra de Cervantes. Destaca la mirada de Auerbach, Kundera, Borges, Lugones, J. Goytisolo, Sterne, Nabokov, y Dostoievski. Y aporta un aspecto muy interesante y novedoso: las reservas y distancias de los dos escritores rusos frente al libro cervantino. Y, como a lo largo de todo el libro, enriquece la lectura la exposición de ideas y argumentos en contravía que invitan a pensar y a analizar muchos puntos de vista distintos.

El capítulo 13, “Aguirre, editor” es un ejercicio magistral. Tiene la luminosidad y la fuerza fulminante del rayo. Eduardo Escobar se defiende con vigor. Desarma

mucha especulación mojigata afirmada por años sobre los nadaístas. Su texto ayuda a construir la verdad y a reflexionar sobre apartes y anécdotas de la historia del nadaísmo tendenciosamente falsificados. Es un texto hermano de las diatribas más aguerridas de Gonzalo Arango contra las injurias y calumnias recibidas de Jorge Zalamea. Un trabajo de necesaria plomería: el escritor escarba, destapa, limpia...Y permite reanudar el flujo del agua.

Es un libro profundo. Totalizador. Bien estructurado. Lleno de chispazos e ironía. Muy bien argumentado. Bellamente escrito. Entusiasta. Y con un exquisito y abundante humor.

Reseña del libro “El paisaje cafetero de Olga de Chica” (por: Jairo Ruiz-Mejía). Con textos de Fernando Macías-Vásquez y fotografías de William Trujillo, hoy editores publicó el libro “El paisaje Cafetero de Olga de Chica”, en abril de este 2017. Una recopilación de cerca de cien fotografías de algunos de los cuadros de la pintora, nacida en Finlandia, hoy Quindío, pero en aquel 1921, perteneciente al Gran Caldas. Trabajo arduo, este de reunir en un bello libro de 160 páginas, una significativa muestra de la obra pictórica de una

mujer que construyó su propio camino en el andar artístico nacional e internacional. Luego de estudiar Artes en la Universidad de Caldas, con la firmeza de una convicción estilística y con la sensibilidad en sus entrañas, se dispone, en la segunda mitad del siglo pasado, a construir un mundo policromático, en cuadros al óleo, en un estilo conocido como primitivista o “naif” (palabra interpretada como “natural”, “inexperto”, “crédulo” y “simple”). Al decir del autor del libro, Fernando Macías, “el arte de combinar la simplicidad y la naturalidad en una obra, no revela carencia de técnica o formación artística, sumado a que, los auténticos primitivistas tienen cuantiosa historia y sus cuadros no son sencillamente algo hecho sin sentido, como ciertos desprevenidos los catalogan”. Cuando este estilo pictórico es practicado a propósito, con absoluta convicción y dominio, como lo hizo nuestra pintora Olga de Chica -fallecida en diciembre último- plantea con ello desapegarse de las reglas del arte realista y expresar a plenitud su espíritu libre y creador. El lector se encontrará con una colección de pinturas que muestran la visión de una artista iluminada por una deliciosa candidez, pero al mismo tiempo, una profunda sensibilidad. Sensibilidad por el campesino, por el recolector, por el paisaje, por la armonía entre el hombre y la naturaleza, por la

Colombia que se resiste a desaparecer ante la violencia infame. Se podrá deleitar, el curioso lector, de unos cuadros hechos con la filigrana de un artesano, iluminados con la sabiduría de una artista. En ellos, podemos apreciar: “...cafetales de grano maduro y campesinos con sus indumentarias típicas; frondosos guayacanes de subido color, lagos repletos de algas y peces, plataneras, huertos, jardines y pescadores; juegos, bailes, instrumentos musicales; mariposas, pavos liebres, faisanes, gaviotas...”, al decir de Macías Vásquez. Sus obras, igual que nuestro aromático café, están diseminadas por geografías diversas. UNICEF eligió algunas de ellas para que aparecieran en las tarjetas navideñas sus bellas ilustraciones, en especial, referidas al “Paisaje Cultural Cafetero”. Es pues reconfortante encontrar en el mercado del libro este tipo de obras que testimonian la labor de artistas del talante de Olga de Chica; quien, tal vez, pensaba igual que Pablo Picasso: “Pintar como los pintores del Renacimiento me llevó unos años, pero pintar como un niño me llevó toda una vida”.

Mirando tus libros, Nicolás (en memoria de Nicolás Suescún; para Margarita; por: Álvaro Castillo-Granada). Mirando tus libros, las dedicatorias de tus li-

bros, las que me hiciste en algunos casos a regañadientes porque en el fondo sabías que no era necesario, ¿para qué escribir con letras en una página lo que está escrito con el alma en actos?; volviéndolas a leer una a una, hasta detenerme en la primera que me hiciste en *Los cuadernos de N* (“para Alvaro colega, hermano, que como yo ha vivido entre libros y para los libros, éste, mío, fragmentario, pero con algo, espero de poesía, con mucho afecto, Nicolás Bogotá, Dic. 5/94”), que me llevaste para mi asombro a la librería donde en ese entonces trabajaba y me entregaste con esa sonrisa de tímido/pícaro que siempre te acompañó, como quién no quiere la cosa pero sabe que desea hacerla.

Mirando tus libros recorro los espacios, el circuito de nuestra amistad larga, muy larga... Una amistad en la que entregaste todo sin pretender hacerlo, sin saberlo, sin quererlo. Porque ese eras tú: un hombre que vivía y habitaba la literatura sin poses ni aspavientos. Respirabas y pulsabas literatura como el aire y la sangre que necesitamos para vivir. Sin nombrarla, sin hacer de ella una panacea o una tribuna. Como si leer y escribir fueran lo más natural del mundo. Lo más simple. Lo más sencillo. Lo más obvio.

Oírte hablar de tus autores favoritos (cosa que no hacías todo el

tiempo) era adentrarse no en un bosque encantado sino en un camino asfaltado, un laberinto de calles, en el que lo fascinante era ir descubriendo paso a paso, esquina a esquina, todas las voces que nos pueden hablar para permitirnos encontrarlas en nosotros mismos y de ahí, a partir de ese encuentro azaroso, ver el mundo con otros ojos. Nombrabas autores como nombrar esquinas: posibilidades de aventuras.

Y estabas cuando tenías que hacerlo. Cuando eras necesario y útil. Recuerdo cuando quedé desempleado y sin rumbo claro en 1998. Me invitaste a tu casa y sacaste tu agenda para buscar a quién pudiera yo venderle libros a domicilio. Ese instante, ese gesto tuyo, se quedó grabado en mi alma con tinta roja indeleble (como deben fijarse los recuerdos).

Recuerdo ahora ese viaje maravilloso que hicimos, junto a Álvaro Rodríguez Torres, Alvarito, a un “Encuentro de la palabra” en Riosucio (Caldas), gracias a la complicidad de Sonia Cárdenas. Estabas feliz. Dichoso. Rodeado del afecto inmenso y la admiración de una multitud de jóvenes que de repente se encontraron con un escritor que era más joven, contemporáneo e irreverente que cualquiera. Un escritor que nunca perdió la capacidad de asombrarse y de estar en el mundo. Una

noche hubo una lectura tuya de *Los cuadernos de N*. Te rodeaba una multitud que no cesaba de gozar ante la revelación que se le estaba dando: la literatura está en la vida y hace parte de ella sin poses ni artificios. Sin estruendos. No dejaban que interrumpieras la lectura de tu libro. Creo que lo leíste todo. Llegó un momento en que dijiste “Los estoy viendo triple”.

Cuando en el 2004 se celebró el centenario del nacimiento de Pablo Neruda me encargaron hacer una exposición en su honor en la Biblioteca Nacional de Bogotá. Trabajamos intensamente junto a Alvarito. Una mañana me llamaste y me dijiste que fuera a tu casa. Al llegar tenías en tus manos la edición de *Obras completas* de Neruda que publicó la editorial Losada en 1962. Un tomo rojo inmenso algo trajinado por el tiempo. Estaba dedicado a ti por Pablo Neruda en 1965, en París. Me le extendiste con esa sonrisa tuya que veo ahora y que me va a acompañar siempre. “Quiero que tú lo tengas pero tienes que darme otro igual”. Sin poder creer (pero creyéndolo) el acto que estabas haciendo te dije que “Sí, claro. Yo tengo uno igual”. Y los intercambiamos. Ese libro permanece junto a mí como uno de mis más grandes tesoros.

Confiaste en mí para ser el editor de tres libros tuyos en Ediciones

San Librario: *Los cuadernos de N*, *Este realmente no es el momento* y tu traducción de *Un verde pensar bajo una sombra verde*, de Andrew Marvell. Aprendí del oficio junto a ti que me enseñabas sin hacerlo. Hablando y mostrando. Dejando que yo descubriera.

En el 2005 te propuse hacerte una entrevista. Aceptaste intrigado. Respondiste una a una mis preguntas en tu biblioteca (la misma que muchos años después ordenamos y clasificamos junto a Margarita durante varios fines de semana. Casi no terminamos porque cada libro que sacabas o dejabas era motivo de una conversación que era para mí una revelación). La conversación fluyó de una manera extraordinaria. Tus recuerdos rodaron uno tras otro sin parar. Esa entrevista fue después publicada por la revista *Número* y *Casa de las Américas*. Don Roberto Fernández Retamar me escribió preguntándome si tú estarías interesado en ser jurado del premio Casa. Yo le respondí que con toda seguridad lo estarías. Le di tu correo, te llamé, te escribió y en enero de 2006 compartimos junto a Margarita, tú Margarita, unos días maravillosos en La Habana. Hay una foto entrañable que te tomé caminando por el parque Lennon. Llevas puesta una camiseta con un ave de Magritte. Andas distraído dejando que tu mirada se pose y se vaya como un pájaro de nubes y espacios.

Estaba esta mañana mirando tus libros, las dedicatorias que me escribiste, después de enterarme de la noticia de tu partida. Hablé con Margarita. Hacía unos días había ido a verte. Me despedí con un beso en tu frente. El único beso que te di en casi treinta años de amistad. Junto a los libros había una revista del Departamento de Humanidades de la Universidad Industrial de Santander de 1970 donde estaba incluido un cuento tuyo: “De pronto uno se despierta”. Había metido en ella (como acostumbro hacer con los autores que amo y admiro) recortes de periódicos y revistas. Encontré unas hojas impresas con poemas tuyos (entonces inéditos, después incluidos en *Poemas Noh*) que me habías regalado. Leí el primero en voz alta:

La voz de nadie

La palabra de un hombre

Es como la de nadie

Ambas deben oírse

Pero más la de nadie

Que es la de todos

Ese eres y serás tú: alguien que quiso ser nadie y de tanto quererlo y pretenderlo se convirtió en uno solo, inolvidable e irrepetible: Nicolás. Me quedo contigo, con tus libros, con tus sonrisas,

con tu mirada de pícaro, con “el retorno a casa”, compañero... (Bogotá, 15 de abril de 2017)

Nos escriben... “Estimados Moisés y Carlos-Enrique:/ Me interesó mucho el artículo de Moisés sobre ciencia y medios universitarios. En particular, me llamó la atención la alianza del científico y el periodista para difundir los resultados del trabajo universitarios, especialmente el de carácter científico.

Sería muy conveniente que ese periodista tuviera una formación como periodista científico para facilitar la interacción con el profesor. Entiendo que en nuestro país no existen programas de pregrado o posgrado en periodismo científico, apenas una que otra cátedra.

Podría ser el momento para que nuestras escuelas de periodismo facilitaran la formación de pregrado en periodismo científico (con asignaturas comunes con otros tipos de periodismo). Lo exige la importancia de la ciencia y tecnología en la vida social.

Y de interés sería la formación de posgrado en periodismo científico, ofrecida a científicos y a periodistas científicos (o tal vez a otro tipo de periodismo) con el respectivo título de pregrado.

Nuestros profesores no están acostumbrados a dirigirse al público en general pero existen excepciones: miren por ejemplo el artículo del profesor Óscar Mesa Sánchez, de la Facultad de Minas, sobre el aire de Medellín y publicado en El Espectador (creo que solo en la versión digital). Debe resaltarse que el periódico no se asustó con tablas y gráficos. Me permito adjuntarlo [<http://www.elespectador.com/noticias/nacional/antioquia/el-cielo-que-perdimos-en-medellin-articulo-693981>].

Gracias a Moisés por esa revisión tan completa y esclarecedora sobre un actual y palpitante problema. Y a Carlos-Enrique por su oportuna publicación en Aleph No.180.

Con un abrazo,/ Darío Valencia-Restrepo” (Medellín, 19.V.2017)

Comentarios sobre escritos de William Ospina y Fernando Vallejo, acerca de la Ciencia (por: Darío Valencia-Restrepo; en relación con artículo de William Ospina: “*Las bolas de Cavendish* y la risa de Fernando Vallejo”; en: “El Espectador”, 07.V.2017). “Cómo harán esos pobres con Newton, que es mucho más difícil de leer, y como tú demuestras, menos preciso. Se escandalizan de que un colombiano se crea con derecho a discutir a Galileo o a Newton. Como si no fuera el de-

ber de todo lector leer críticamente cada texto.”

El elogio de la ignorancia. Vallejo tiene derecho a criticar textos científicos, como los de Galileo y Newton, pues para ello no es necesario estudiar física.

Tomemos este otro pasaje:

“Su tema secreto son las afinidades entre la ciencia y la literatura. Mostrando que ambas viven la misma agonía, la de convertir el mundo en palabras, la de atrapar la realidad en el lenguaje.”

Como Ospina y Vallejo no entienden ni jota de ciencia, tratan de asociarla con la literatura, campo en el cual pueden decir algo.

Y uno más:

“El pobre Galileo y el pobre Newton son dos literatos patéticos que intentan atrapar la realidad en palabras, pero han renunciado de antemano a la imaginación, a la fantasía, a la emoción, a la metáfora.”

Calificar a Galileo y Newton de literatos es, otra vez, un esfuerzo inútil por reducir la ciencia a la literatura. Decir que el científico ha renunciado a la imaginación, etc. es otra prueba de que no entienden nada del trabajo de un matemático o un físico. Sin ima-

ginación, por ejemplo, no tendríamos la teoría de la relatividad. Los pobres son Ospina y Vallejo que ignoran la ciencia. Como no comprenden nada a este respecto, su defensa es despreciar la ciencia. Solo unos ignorantes se atreven a considerar pobres a Galileo y Newton, dos cumbres de la cultura y la civilización.

Dice Vallejo:

“A mí que no me vengán a asustar con su garrapateo de ecuaciones”.

Ni Ospina ni Vallejo se han dado cuenta de que el lenguaje de la ciencia es la matemática, en buena medida las ecuaciones. Como no entienden lo que significa una ecuación, hablan de garrapateo para no tener que ocuparse de algo que desconocen. En su manualito, Vallejo muestra que tiene problemas con la aritmética de primaria, el álgebra de bachillerato, las unidades físicas... En tanto que Ospina muestra sus dotes de comentarista científico cuando calificó hace algunos años a Vallejo de físico y biólogo.

Y termina Ospina:

“...sientan la nobleza de Fernando Vallejo, que es capaz de reírse con gracia de Dios y del átomo, pero sabe callar conmovido ante el dolor de un perro.”

Vallejo y Ospina son los únicos

del mundo que se ríen del átomo. Y si ambos se conmueven ante el dolor de un perro, por fin acertaron en algo.

En fin, Carlos-Enrique, dan ganas de llorar. En un país que no muestra interés por la ciencia, dos figuras de la literatura ayudan para que se la mire con desprecio.

Un abrazo, Darío Valencia-Restrepo (Medellín, 7.V.2017)

“Me asombra la capacidad de diálogo que ha desarrollado. El diálogo, por lo que percibo, le hace ser sensato y le permite transmitir tranquilidad y seguridad a las partes involucradas; la resolución de conflictos, por consiguiente, logra hacerse de la manera más óptima.

Dudo de que haya leído mal, pero no comprendo por qué escribe que la pestaña “Historia”, puesta en la web de Aleph, no tiene mayor interés. Se trata de su vida, de las acciones que ha hecho que, sin ningún género de duda, son muy respetables y sumamente admirables. No pretenda escatimar méritos hacia usted porque aunque es cierto que la modestia permite avanzar con sigilo y sin estruendos, también es verdad que el no reconocimiento de las buenas labores que se ha realizado en el trasegar de la vida se convierte en una actitud egoísta y pernicioso. Le debemos a usted, Carlos-

Enrique, demasiado, incluso en pequeñas cosas: fíjese que nadie, ni siquiera la SMP de la ciudad, se había atrevido a denunciar nuevamente la falta de mantenimiento de los murales de la Plaza de Bolívar y usted lo hizo abiertamente el domingo pasado a través de su columna dominical.

Como ese, hay suficientes ejemplos que rescato y podrá comprobar la veracidad de su frase al decir que no podremos cambiar al mundo, pero sí influir en nuestro pequeño entorno. Por favor, no reste importancia a esa pestaña “Historia” porque en ella se logra dar un enfoque de la calidad de ser humano que es usted. Lo aliento para que siga contribuyendo, mediante la academia y los medios de comunicación, con mejoras que transforman nuestra sociedad.

Tenga buena noche. Martín-Eduardo Estrada R.” (Alumno-Ingeniero, Versión 30 de la “Cátedra Aleph”, UN-Manizales; 16.V.2017)

P.S.: “Qué bueno que pudo comprobar, junto a su esposa, la veracidad que guardan mis comentarios frente a usted. Si ella quedó en silencio, emocionada por lo que escuchaba, no era porque yo le escribiera a usted ese mensaje, sino porque también ella lo admira y está en sintonía con esas apreciaciones; le emociona saber

que todo ello es verdad. Feliz día. M.E. Estrada R.” (17.V.2017)

Hemos recibido... “Crítica Literaria”, en tres volúmenes, de Hernando Téllez (1908-1966) (Ed. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 2016/2017; edición establecida, introducida y anotada por Carlos Rincón), con el complemento de folleto con manuscritos y transcripciones de notas de trabajo del eminente crítico literario; “Queda la palabra Yo – Antología de poetas colombianas actuales”, selección de Verónica Aranda y Ana Martín-Puigpelat (Ed. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 2017); “Cabos sueltos – La lectura como pecado capital”, de Eduardo Escobar (Ed. Eafit, Medellín 2017); “Nicanor Restrepo-Santamaría 1941-2015”, Colección de ensayos sobre la vida y la obra del eminente hombre público, empresario y gestor de paz (Ed. Sura, Medellín 2017); “El paraíso cafetero de Olga de Chica”, pintora primitivista, de Fernando Macías (Ed. Hoyos Editores, Manizales 2017); “Amor en tierra firme”, selección de poemas del maestro Guillermo Rendón G. (Ed. Instituto Bókkota de Altos Estudios, Manizales 2016); “El viajero que nunca llega y otros ensayos”, de Eduardo Gómez (Ed. Universidad de los Andes, Bogotá 2017); “Viajes de campo y ciudad – BiblioCarrito R4”, de Laura Acero-Polanía (textos y transcripciones. Ed. Melífera-Jú-

bilo Editorial, Bogotá 2017); “Razón, política y pasión – 3 defectos del liberalismo”, de Mi-

chael Walzer (Ed. La balsa de la Medusa, Madrid 2004; obsequio de Heriberto y Mónica).

Patronato histórico de la Revista. Alfonso Carvajal-Escobar (✉), Marta Traba (✉), José-Félix Patiño R., Bernardo Trejos-Arcila, Jorge Ramírez-Giraldo (✉), Luciano Mora-Osejo (✉), Valentina Marulanda (✉), José-Fernando Isaza D., Rubén Sierra-Mejía, Jesús Mejía-Ossa (✉), Guillermo Botero-Gutiérrez (✉), Mirta Negreira-Lucas (✉), Bernardo Ramírez (✉), Livia González, Matilde Espinosa (✉), Maruja Vieira, Hugo Marulanda-López (✉), Antonio Gallego-Uribe (✉), Santiago Moreno G., Rafael Gutiérrez-Girardot (✉), Eduardo López-Villegas, León Duque-Orrego, Pilar González-Gómez, Graciela Maturo, Rodrigo Ramírez-Cardona (✉), Norma Velásquez-Garcés (✉), Luis-Eduardo Mora O. (✉), Carmenza Isaza D., Antanas Mockus S., Guillermo Páramo-Rocha, Carlos Gaviria-Díaz (✉), Humberto Mora O. (✉), Adela Londoño-Carvajal, Fernando Mejía-Fernández, Álvaro Gutiérrez A., Juan-Luis Mejía A., Darío Valencia-Restrepo, Marta-Elena Bravo de H., Ninfa Muñoz R., Amanda García M., Martha-Lucía Londoño de Maldonado, Jorge-Eduardo Salazar T., Ángela-María Botero, Jaime Pinzón A., Luz-Marina Amézquita, Guillermo Rendón G., Anielka Gelemur, Mario Spaggiari-Jaramillo (✉), Jorge-Eduardo Hurtado G., Heriberto Santacruz-Ibarra, Mónica Jaramillo, Fabio Rincón C., Gonzalo Duque-Escobar, Alberto Marulanda L., Daniel-Alberto Arias T., José-Oscar Jaramillo J., Jorge Maldonado (✉), Maria-Leonor Villada S. (✉), Maria-Elena Villegas L., Constanza Montoya R., Elsie Duque de Ramírez, Rafael Zambrano, José-Gregorio Rodríguez, Martha-Helena Barco V., Jesús Gómez L., Pedro Zapata P., Ángela García M., David Puerta Z., Ignacio Ramírez (✉), Georges Lomné, Nelson Vallejo-Gómez, Antonio García-Lozada, María-Dolores Jaramillo, Albio Martínez-Simanca, Jorge Consuegra-Afanador (✉), Consuelo Triviño-Anzola, Alba-Inés Arias F., Alejandro Dávila A.

Colaboradores

Guillermo Botero-Gutiérrez (1917-1999). Escultor colombiano, con presencia en Latinoamérica. Obra pública en la ciudad de Manizales. En esta edición se incorporan dibujos y bocetos suyos, un artículo de Germán Gómez sobre la talla dedicado a él y semblanza en la sección de Notas.

Camilo García-Giraldo. Escritor/pensador colombiano, egresado de Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia. Ph.D., profesor en la Universidad de Estocolmo, donde reside. Autor de los siguientes libros: “Ensayos de filosofía y cultura en el mundo contemporáneo”, “Reflexiones sobre la violencia”, “Entre filosofía y literatura”, “Escritos filosófico-culturales”, “Escritos sobre ética”, “Ensayos breves sobre la religión”, “Cultura y humanismo”; se encuentran en el catálogo de la biblioteca digital: “El libro total”, www.ellibrototal.com”.

Graciela Maturo. Poeta, ensayista y profesora/investigadora de la Universidad de Buenos Aires, colaboradora frecuente de esta publicación.

Albio Martínez-Simanca. Escritor, historiador, con maestría en Literatura y licenciatura en física y matemáticas. Docente. Varios ensayos suyos se han acogido en esta Revista.

Germán-Eduardo Gómez U. Diseñador visual, especialista y magíster en Estética e Historia del Arte. Docente en la Escuela de Diseño, Fotografía y Realización Audiovisual de la Universidad Tadeo Lozano (Bogotá). Se ocupa de investigación sobre la imagen y sus repercusiones en la gráfica local y nacional, con perspectiva histórica.

Maria-Dolores Jaramillo. Profesora Titular de la Universidad Nacional de Colombia, en el área de literatura. Autora de significativos libros sobre Cioran y J.A. Silva.

Carlos-Mario Vallejo T. Comunicador social y periodista de la Universidad de Manizales. Ha sido reportero. En la actualidad adelanta estudios de maestría en creación literaria en la Universidad Central (Bogotá).

Alfredo Ocampo-Zamorano. Poeta (en inglés y castellano), ensayista, científico social, Ph.D., con larga experiencia universitaria en Colombia, Estados Unidos y África (profesor/investigador en Yola, American University of Nigeria). Extensa y calificada obra publicada.

Elegía por Derek Walkott (1930-2017)

Alfredo Ocampo-Zamorano

like golden lamps in a green night

Andrew Marvell

el verde de tus islas es un verde
profundo al más allá de tus pupilas
recóndito anidarse de tu espíritu

espíritu de Omeros tu Odisea
deposita tanta agua reflejada
en los ojos de todo marinero

escudriñando tanta tierra firme
que no posee ninguna de tus islas
áspid del corazón que se enamora

no el corazón marino que es viajero
ovillándose disonancias cuando parte
jinete de las olas que no vuelve

termómetro de ausencias y arrecifes
tejidos que en el agua se diluyen
cuando al cruzar las piernas se hacen fértiles

pillaje al corazón del marinero
manuscrito poético enseñada
inmensidad oceánica que abarca
toda tu soledad inmensurable



alfred. ocampo zamorano
londres

En Yola, Nigeria, África, 19.III.2017

Manuscrito autógrafa <i>/Guillermo Botero-Gutiérrez/</i>	1
“El Aleph” de Jorge-Luis Borges <i>/Camilo García-Giraldo/</i>	2
María Zambrano y el delirio poético <i>/Graciela Maturo/</i>	8
“Martín Paz” de Julio Verne y la novela en la Independencia de Hispanoamérica <i>/Albio Martínez-Simanca/</i>	17
El mural en madera: un noble al que le falta reconocimiento <i>/Germán-Eduardo Gómez U./</i>	28
La poesía erótica de Amílcar Osorio <i>/María-Dolores Jaramillo/</i>	40
“El corazón de las tinieblas” de Joseph Conrad <i>/Carlos-Mario Vallejo T./</i>	52

NOTAS

En recuerdo del escultor, maestro Guillermo Botero-Gutiérrez (por: Carlos-Enrique Ruiz)/ Jesús Mejía-Ossa vuela a la eternidad (por: L.D.)/ Reseña del libro “Cabos sueltos – La lectura como pecado capital”, de Eduardo Escobar (por: María-Dolores Jaramillo)/ Reseña del libro “El paisaje cafetero de Olga de Chica” (por: Jairo Ruiz-Mejía)/Mirando tus libros, Nicolás (En memoria del escritor Nicolás Suescún; por: Álvaro Castillo-Granada)/ Nos escriben.../ Hemos recibido.../ Patronato histórico de la Revista/	58
Colaboradores	72
Elegía por Derek Walkott (1930-2017) <i>/Alfredo Ocampo-Zamorano/</i>	73