

Nº 110 | ISSN 0120-2537 | BARRANQUILLA, COLOMBIA | ENERO-JUNIO DE 2022

HUELLAS

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE



EDITORIAL
uninorte

HUELLAS

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE

ISSN 0120-2537

Barranquilla, Colombia

©Universidad del Norte, 2022

HUELLAS 110

Género, memoria y resistencia

Directora

Farides Lugo

Coordinador editorial

Fabián Buelvas

Diseñadora

Geraldín Acevedo

@hojadelotropico

Comité editorial

Adolfo Meisel Roca

Adriana Maestre Díaz

Carlos Pereira

Fabio Rodríguez Amaya

Giselle Massard Lozano

Joachim Hahn Von Hessberg

Julio Olaciregui

María Margarita Mendoza

Samuel Whelpley

Sergio Álvarez Uribe

Toni Celia Maestre

Una realización de

Editorial Universidad del Norte

Imagen de portada:

“Ballbusting”

De la serie *Patea con las dos*

de Rubén Barrios Rodríguez, 2019®

Impreso y hecho en Colombia

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.S. (Bogotá)

Printed and made in Colombia

HUELLAS autoriza la reproducción citando la fuente.

Los conceptos son responsabilidad exclusiva de

los autores. Licencia del MinGobierno n.º 001464,

ISSN 0120-2537. Apartado aéreo 1569, Barranquilla

(Colombia). huellas@uinorte.edu.co



CONTENIDO

TRADUCCIÓN LITERARIA

"POEMA PERDIDO" Y OTROS / "LOST POEM" AND OTHERS,
DE CAROLYN FORCHÉ (EE. UU.)7
TRADUCCIÓN DE NOHORA ARRIETA (COLOMBIA)

TRES POETAS FRANCÓFONOS: COLETTE NYS-MAZURE,
FRANÇOISE LISON-LEROY Y FLORENT TONIELLO16
TRADUCCIÓN DE ALEXÁNDER MARTÍNEZ (COLOMBIA)

CÓMIC

EL SOL TODAVÍA NO HA CAÍDO 58
POR MARIAN MOLINA

MÚSICA

¡ESE TEMA ES DE DIOS!
JUAN B. MADERA Y SU "POLLERA COLORÁ"64
POR RUBÉN MALDONADO ORTEGA

ORIGINALES

LA POLLERA COLORÁ72
JUAN MADERA CASTRO / WILSON CHOPERENA

ARTES VISUALES

PATEA CON LAS DOS73
(FOTOGRAFÍA DIGITAL) - SERIE DEL ARTISTA RUBÉN BARRIOS RODRÍGUEZ

ENSAYO

NUEVA HISTORIA DEL SEXO Y LOS CELOS 81
POR PAUL BRITO

LA VIDA NO ES UN ENSAYO 88
POR MARIANNE PONSFORD

NARRATIVA

QUÉ TE HIZO APAGAR LA LUZ Y QUEDARTE ADENTRO..... 92
POR YULIETH MORA

CINE, TELEVISIÓN Y TEATRO

HAMACA PARAGUAYA DE PAZ ENCINA
NOTAS SOBRE LA RESISTENCIA DE LA MEMORIA 100
POR MARÍA DEL ROSARIO ACOSTA LÓPEZ

ARTE EN LA U

MANIFIESTO FEMINISTA EL PLACER FEMENINO..... 109
POR LAS AMAZONAS

MISCELÁNEOS

RECONOCERSE EN UN TRAVESTIARIO TROPICAL:
LA SEXPOSICIÓN..... 118
POR MASSIMILIANO CARTA

APENAS ESTAMOS GANANDO LO QUE EL RESTO TENÍA
ENTREVISTA CON MARCELA SÁNCHEZ BUITRAGO, DIRECTORA EJECUTIVA
DE *COLOMBIA DIVERSA*..... 128
POR LEOPOLDO GÓMEZ-RAMÍREZ

RESPIRANDO EL VERANO Y SU RELECTURA DE LA *ILÍADA*..... 137
POR JULIO OLACIREGUI

EPÍLOGO..... 144
POR FARIDES LUGO

COLABORADORES 146



"POEMA PERDIDO" Y OTROS / "LOST POEM" AND OTHERS, DE CAROLYN FORCHÉ (EE. UU.)

Traducción de Nohora Arrieta (Colombia)

CAROLYN FORCHÉ

Nació en Detroit en 1950. Su primer poemario, *Gathering the Tribes* (1976), es un libro íntimo, familiar, en el que aparece una abuela eslovaca. En el verano de 1977 empezó a traducir al inglés a la poeta salvadoreña Claribel Alegría y en el otoño de ese mismo año, Leonel Vides, sobrino de Claribel, llegó sin avisar a su casa en California y la invitó a El Salvador para que viera lo que estaba pasando allí: “¿Cómo traduces sin conocer el país?”, le preguntó. Carolyn lo cuenta en un libro de memorias que escribió treinta años después, *What You Have Heard is True* (2019). Lo que estaba pasando en El Salvador era la guerra civil. Su segunda colección, *El país entre nosotros* (1981), tiene poemas como “El coronel”, que relata la visita a un jefe militar que guarda un frasco con orejas cortadas.

Después de este libro la llamaron poeta política, pero ella prefiere decir que es una poeta testimonial. Su poesía ve y cuenta, con una sensibilidad y un lenguaje ajenos al panfleto. *En el ocaso del mundo*, su libro más reciente, fue publicado en marzo de 2020, recién declarada la pandemia del coronavirus. Son poemas que testifican un mundo que acaba a diario: en El Salvador de los ochenta, en los bombardeos del Líbano, en las aguas del Mediterráneo, en la Franja de Gaza, ahora mismo en Ucrania.¹

¹ Traducir es casi siempre un gesto solidario de la autora y la traductora y de las amistades que gentilmente leen y hacen comentarios. Agradezco la lectura generosa de las amigas Eliana Díaz, Gwen Kirkpatrick e Isaac Giménez. [N. de la T.]

LOST POEM

I'm searching for a poem I read years ago. It was written by Cavafy, I thought, but reading through Cavafy again I can't find this poem. I don't recall the title, but there is a road in the poem, and a bridge, and a city near the sea. There are many souls and hungers, figs, demons, imaginary silence, and hidden phrases that have to do with secret assignations. The poem is said to have been written on the uncut pages of a dream. In one version, the olive trees go up in smoke but the bridge survives.

In another, the city itself is lost, and there is no road. It is a war poem then, and that is why it is not to be found in the collected works of Cavafy.

POEMA PERDIDO

Estoy buscando un poema que leí hace años. Fue escrito por Cavafy, o eso pensé, pero leyendo a Cavafy de nuevo no puedo encontrar este poema. No recuerdo el título, pero hay una carretera en el poema, y un puente y una ciudad cerca al mar. Hay muchas almas y hambre, dátiles, demonios, silencio imaginario y frases escondidas que hablan de encuentros secretos. Se dice que el poema fue escrito en las páginas sin cortar de un sueño.

En una versión, el árbol de olivo se convierte en humo pero el puente sobrevive. En otra, es la ciudad misma la que desaparece y no hay carretera. Debe ser un poema de guerra y es por esto que no puede encontrarse en las obras completas de Cavafy.

CHARMOLYPI

It begins with a word as small as the cry of Athena's owl.
An ache in the cage of breath, as when we say *can hardly breathe*.
In sleep, we see our name on a stone, for instance.
Or while walking in the rain among graves we feel watched.
Others are still *coming into our lives*. They come, they go out.
Some speak quietly beside us on the bench near where koi swim.
At night, there is a light sound of wings brushing the walls.
Not now is what it sounds like. Or two other words.
But they are the same passerines as live in the stone eaves,
as forage in the air toward night. To see them one must not be looking.

CHARMOLYPI

Empieza con una palabra tan pequeña como el llanto del mochuelo de Atenea.
Una punzada en la caja torácica, como cuando decimos *Apenas puedo respirar*.
Dormidos, vemos nuestros nombres en una piedra, por ejemplo.
O nos sentimos vigilados, entre tumbas, mientras en la lluvia caminamos.
Otros continúan *viniendo a nuestras vidas*. Vienen, se van.
Algunos hablan calladamente junto a nosotros en la banca cerca de donde las carpas nadan.
En la noche, un sonido leve de alas roza las paredes.
Suena como *no ahora*. U otras dos palabras.
Pero son los mismos gorriones que viven en los aleros de piedra,
que forrajean en el aire hacia la noche. Para verlos, no se debe estar mirando.

EXILE

The city of your childhood rises between steppe and sea, wheat and light,
white with the dust of cockleshells, stargazers, and bones of pipefish,
city of limestone soft enough to cut with a hatchet, where the sea
unfurls and acacias brought by Greeks on their ships
turn white in summer. So yes, you remember, this is the city you lost,
city of smugglers and violinists, chess-players and monkeys,
an opera house, a madhouse, a ghost church with wind for its choir
where two things were esteemed: literature and ships, poetry and the sea.
If you return now, it will not be as a being visible to others, and when
you walk past, it will not be as if a man had passed, but rather as if
someone had remembered something long forgotten and wondered why.
If you return, your father will be alive to prepare for you
his mint-cucumber soup or give you the little sweet called bird's milk,
and after hours of looking with him for his sandals lost near the sea,
you visit again together the amusement park where
your ancestors are buried, and then go home to the apartment house
built by German prisoners of war, to whom your father gave bread
which you remember surprised you. You take the tram to a stop
where it is no longer possible to get off, and he walks
with you until he vanishes, still holding in his own your invisible hand.

EXILIO

La ciudad de tu infancia se eleva entre la estepa y el mar, el trigo y la luz,
emblanquecida por el polvo de conchas, miracielos pintados y espinas de pez aguja,
ciudad de piedra caliza, tan suave que puede ser cortada con un hacha, donde el mar
se despliega y las acacias traídas en barcos por los griegos se tornan blancas
en verano. Sí, recuerdas, esta es la ciudad que perdiste,
ciudad de matuteros y violinistas, jugadores de ajedrez y monos,
un teatro de ópera, un manicomio, una iglesia fantasmal con aire en el coro donde
dos cosas eran valoradas: la literatura y los barcos, la poesía y el mar.
Si vuelves ahora, no será como un ser visible a los otros, y cuando pases de largo,
no será como si un hombre hubiera pasado, sino como si alguien
recordara algo hace tiempo olvidado y se preguntara por qué.
Si vuelves, tu padre estará vivo para prepararte su
sopa de menta y pepino u ofrecerte el dulcecito al que llaman leche de pájaro,
y después de buscar por horas las sandalias que perdió cerca al mar,
visitan juntos otra vez el parque de atracciones
donde tus ancestros están enterrados, y después van a casa al edificio de apartamentos
construido por prisioneros de guerra alemanes a quienes tu padre ofreció pan,
algo que, recuerdas, te sorprendió. Toman el tranvía hasta una parada
en la que no es posible bajarse, y él camina
contigo hasta que desaparece, aún sosteniendo en la suya tu mano invisible.

THE BOATMAN

We were thirty-one souls all, he said, on the gray-sick of sea
in a cold rubber boat, rising and falling in our filth.
By morning this didn't matter, no land was in sight,
all were soaked to the bone, living and dead.
We could still float, we said, from war to war.
What lay behind us but ruins of stone piled on ruins of stone?
City called "mother of the poor" surrounded by fields
of cotton and millet, city of jewelers and cloak-makers,
with the oldest church in Christendom and the Sword of Allah.
If anyone remains there now, he assures, they would be utterly alone.
There is a hotel named for it in Rome two hundred meters
from the Piazza di Spagna, where you can have breakfast under
the portraits of film stars. There the staff cannot do enough for you.
But I am talking nonsense again, as I have since that night
we fetched a child, not ours, from the sea, drifting face-
down in a life vest, its eyes taken by fish or the birds above us.
After that, Aleppo went up in smoke, and Raqqa came under a rain
of leaflets warning everyone to go. Leave, yes, but go where?
We lived through the Americans and Russians, through Americans
again, many nights of death from the clouds, mornings surprised
to be waking from the sleep of death, still unburied and alive
but with no safe place. Leave, yes, we obey the leaflets, but go where?
To the sea to be eaten, to the shores of Europe to be caged?
To *camp misery* and *camp remain here*. I ask you then, where?
You tell me you are a poet. If so, our destination is the same.
I find myself now the boatman, driving a taxi at the end of the world.
I will see that you arrive safely, my friend, I will get you there.

EL BARQUERO

Éramos treinta y una almas en total, dijo, en el enfermo mar gris
en un bote de goma helado, subiendo y bajando en nuestra porquería.
Por la mañana esto no importaba, sin tierra a la vista,
todos mojados hasta los huesos, vivos y muertos.
Todavía podemos flotar, decíamos, de una guerra a la otra.
¿Qué queda atrás de nosotros sino ruinas de piedra apiladas sobre ruinas de piedra?
Ciudad llamada “madre de los pobres”, rodeada de campos
de algodón y millo, ciudad de joyeros y fabricantes de mantos,
con la iglesia más antigua de la cristiandad y la Espada de Allah.
Si alguien permanece allí ahora, asegura, está absolutamente solo.
Hay un hotel con el mismo nombre en Roma, a doscientos metros de la
Piazza di Spagna, donde puedes tomar el desayuno
debajo de los retratos de las estrellas de cine. Allí el personal hace de todo por ti.
Pero estoy hablando sin sentido otra vez, como lo he hecho desde aquella noche que
sacamos del mar a un niño, no era nuestro, flotaba boca abajo
en un salvavidas, los ojos comidos por los peces o los pájaros arriba de nosotros.
Después de eso, Alepo se hizo humo, y Al Raqa cayó bajo una lluvia
de folletos que aconsejaban partir. Irse, sí, ¿pero a dónde?
Vivimos bajo los americanos y los rusos, de nuevo
los americanos, muchas noches de muerte cayeron del cielo,
mañanas sorprendidos al despertar del sueño de la muerte, todavía sin enterrar y vivos,
pero sin lugar seguro. Irse, sí, obedecemos los folletos, ¿pero ir a dónde?
¿Al mar para ser comidos, a las orillas de Europa para ser enjaulados?
Al campamento miseria y al campamento permanecer aquí. Te pregunto entonces, ¿a dónde?
Me dices que eres una poeta. Si es así, nuestro destino es el mismo.
Ahora soy el barquero que maneja un taxi en el fin del mundo.
Veré que llegues a salvo, mi amiga, te llevaré hasta allí.

TRES POETAS FRANCÓFONOS:
COLETTE NYS-MAZURE,
FRANÇOISE LISON-LEROY
Y FLORENT TONIELLO

Traducción de Alexander Martínez (Colombia)

COLETTE NYS-MAZURE²

(1939, Wavre, Bélgica). Vive en Tournai, junto al río Escaut. Filóloga de formación, profesora de literatura, disfruta del trabajo junto a otros artistas. Colaboradora en múltiples periódicos y revistas, comparte su entusiasmo por la literatura belga gracias a sus conferencias y encuentros con lectores de Estados Unidos, Italia, Suecia, Polonia, Letonia, México, entre otros países. Poeta, novelista, *nouvellista*, ensayista, dramaturga y autora de libros para jóvenes, su obra ha sido premiada y traducida.

² El traductor agradece la invaluable ayuda y generosidad de la autora y de sus editores; así como a Sylvie y a Paco por su minuciosa lectura y sus pertinentes comentarios. [N. del T.]

VIGIES

Les veilleuses des nuits blanches
respirent à voix basse
et laissent au sommeil
les proches bienheureux.
Elles arpentent les espaces
qu'ouvrent leurs insomnies
et rendent grâce à ces temps
de contemplation, de création.
Elles ne guettent pas l'aurore
mais jouissent de l'intime silence.
Au nid des ténèbres,
dansent des lueurs fraternelles.
Sur les pas du jour à naître,
la fatigue transfigurée
suscitera un second souffle.
Elles orienteront leur visage vers la lumière.

VIGÍAS

Las centinelas de las noches en vela
respiran en voz baja
y dejan en el sueño
a los amados bienaventurados.
Recorren los espacios
que abren sus insomnios
y agradecen a esos tiempos
de contemplación, de creación.
No aguardan la aurora
pero gozan del íntimo silencio.
En el nido de las tinieblas,
danzan destellos fraternos.
Tras el día por nacer,
la fatiga transfigurada
despertará un segundo respiro.
Orientarán su rostro hacia la luz.

FEMMES À L'ŒUVRE

Ribambelle de femmes effeuillées
Effilochées sur le cadastre du rêve

A chaparder les instants enjoués
Piller l'or du temps les soleils épars

Impatientes de risquer
L'inattendu la féerie

Elles suscitent les abois les émois
Dérangent éclairent incendient

Remettront-elles en jeu
Les rôles assignés

Laissant place
A l'invention de l'amour

MUJERES A LA OBRA

Ronda de mujeres despojadas
Deshilachadas sobre la cartografía del sueño

Sonsacar los instantes alegres
Saquear el oro del tiempo los soles dispersos

Ansiosas por arriesgarse
A lo inesperado a la fantasía

Ellas provocan los aullidos la efervescencia
Perturban iluminan incendian

Pondrán de nuevo en juego
Los roles asignados

Dejando lugar
Para la invención del amor

LA CUISINE DU POÈTE

Dans la cuisine nocturne, sous le néon cru et bourdonnant, tu ne verras rien qu'une femme à l'écriture. Elle a repoussé une assiette, trois verres, les reliefs d'un repas et rafraîchi la place de son cahier.

Au-dehors il se peut que le vent tournoie et terrifie, que des paquets de pluie se plaquent au béton aveuglé ; sans doute la neige mûrit-elle sous le froid, les étoiles deviennent-elles piquantes ; à moins que l'immonde ténèbre n'enserme l'univers dans sa poigne acérée.

Elle penche la tête comme ceux qui souffrent ou réfléchissent mais, sous le crayon courant entre les lignes, tu pourrais, tapi derrière elle, surprendre l'écume des vagues, quelque visage caressé, un arbre que l'été foudroie, le récit de ta propre peur. Avec ses mots agiles, elle saisit la vie à la gorge pour lui faire rendre âme et images, la sorcière.

Ce n'est qu'une femme occupée à tailler une large tranche de poésie dans le pain tout chaud des jours.

LA COCINA DEL POETA

En la cocina nocturna, bajo el neón vivo y agitado, no verás nada más que a una mujer en escritura. Apartó un plato, tres vasos, los restos de su comida y restableció el lugar de su libreta.

Afuera es posible que el viento se arremoline y aterre, que fardos de lluvia se peguen al concreto enceguecido; quizás la nieve madura bajo el frío, a las estrellas les salen espinas; a menos de que la inmunda tiniebla aprisione el universo en su afilado puño.

Ella inclina la cabeza como los que sufren o piensan, pero bajo el lápiz que corre entre las líneas, podrías, agazapado detrás de ella, sorprender la espuma de las olas, algún rostro acariciado, un árbol que el verano fulmina, el relato de tu propio miedo. Con sus palabras ágiles, ella agarra la vida de la garganta para obligarla a devolver alma e imágenes, la hechicera.

Solo es una mujer ocupada en cortar una larga rebanada de poesía en el pan caliente de los días.

PARTAGÉE

Elle debout entre table et berceau. Les aînés envolés vers l'école ; lui, au bureau, à l'usine, sur un chantier du monde. Éparpillement brutal. Vaste désordre. Ses chaussures l'écorchent : elle se met pieds nus. Bouche nue aussi. Et le cœur ? Laisse le cœur. Au-dehors, ailleurs, à côté, très loin, des femmes identiques attendent. Désirent que quelque chose les remette en marche, en voie. Est-ce qu'à cette heure quelqu'un fait l'amour au nid d'une chambre forte ? Elle va à la fenêtre, se penche sur la rue, décape façades et visages. Des méfiances, des verrous, des vernis. Il n'apparaîtra donc personne ?

ROTA

De pie entre la mesa y la cuna. Los mayores rumbo a la escuela; él en la oficina, la fábrica, en un trabajo cualquiera en el mundo. Dispersión brutal. Vasto desorden. Sus zapatos le arrancan la piel: ella se queda con los pies desnudos. Boca desnuda también. ¿Y el corazón? Deja el corazón. Afuera, lejos, junto a ti, muy lejos, mujeres iguales esperan. Desean que algo las ponga de nuevo en marcha, las devuelva al camino. ¿A esta hora alguien hace el amor en el nido de una habitación blindada? Ella va hasta la ventana, se inclina sobre la calle, descubre fachadas y rostros. Sospechas, cerrojos, fachadas. ¿Así que nadie aparecerá?



FRANÇOISE LISON-LEROY

(1951, Wodecq, Bélgica). Vive en Blandain, rural y acogedor rincón de su país, y es colaboradora en los periódicos locales *L'Avenir* y *Le Courrier de l'Escaut*. Como poeta ha publicado más de treinta antologías, desde *La mie de terre est bonne* (1983) hasta su más reciente poemario, *Tous mes cailloux* (2021); algunas de sus obras han sido premiadas en Bélgica y Francia.

LETTRE BARRÉE³

— *et le livre?* — il a déjà tout dit/
mais ses pages vont loin/
elles laissent filer le monde/
entre les lignes/
il se souvient d'être mort à la guerre/
puis naufragé sans titre/
et plus tard/
pendu entre deux roches/
mais il respire encore/
bien mieux qu'un chant d'amour—
est-ce qu'il s'apaise ? — il n'a pas
oublié/
la fin des temps/
son alliée

³ El traductor y los editores agradecen a Olivier Rougerie, director de Éditions Rougerie, por autorizar la traducción y publicación en español de este poema. [N. del T.]

LETRA TACHADA

—¿y *el libro*? —ya lo dijo todo/
pero sus páginas van lejos/
dejan huir el mundo/
entre las líneas/
él recuerda haber muerto en la guerra/
luego haber naufragado sin título/
y tiempo después/
haber sido colgado entre dos rocas/
pero aún respira/
mucho mejor que un canto de amor—
¿puede vivir tranquilo? —no ha
olvidado/
el final de los tiempos/
su aliado

TERRE EN DOUCE⁴

Le monde est plein de petites rues où je ne vais qu'avec toi, paisible et forte. Nous marchons au milieu des pavés, et notre ombre unique faite reculer le temps.

Dans les petites rues bien à nous, nous nous tenons par les yeux, par la main, par le cœur. Il nous arriver de cacher nos poings dans nos poches communes, et de courir comme ça éclatant de rire.

Les petites rues qui ne sont qu'à nous jouent à cache-soleil dans la ville. Elles savent que la tiédeur habite nos vies, par-delà l'incendie.

À toi, les petites rues qui nous veulent.

⁴ El traductor y los editores agradecen a David Giannoni, director de la editorial L'Arbre à Paroles, por autorizar la traducción y publicación en español de este poema.

TIERRA ESCONDIDA

El mundo está lleno de calles estrechas a las que solo voy contigo, tranquila y sólida. Caminamos en medio de los adoquines, y nuestra sombra única hace retroceder el tiempo.

En nuestras calles estrechas, vamos tomados de los ojos, de las manos, del corazón. A veces escondemos los puños en nuestros bolsillos compartidos, y corremos así, riendo a carcajadas.

Las calles estrechas que nos pertenecen solo a nosotros juegan a esconderse del sol en la ciudad. Saben que la tibieza habita nuestras vidas, más allá de las llamas.

Para ti son las calles estrechas que nos esperan.

L'ÉCLUSIÈRE

Un jour, je serai éclusière.

Je verrai passer les péniches, les canards, les lessives.
Les cyclistes qui glissent sur les voies de halage. Les sacs
poubelles et les noyés.

Les bateliers me courtiseront. L'un d'eux tentera de
m'arracher à mon poste. Histoire d'une nuit, d'un naufrage.

Moi, je resterai éclusière. Capuchon et manivelle.
L'homme que j'aimerai sera sourcier. Il m'offrira des
nénuphars. Nous passerons à gué le torrent de nos âges.

LA GUARDIANA DE LAS ESCLUSAS

Un día, seré la guardiana de las esclusas.

Veré pasar las barcas, los patos, los vestidos al sol.
Los ciclistas que se deslizan por las bermas. Las bolsas
de basura y los ahogados.

Los barqueros me cortejarán. Alguno intentará
llevarme lejos de mi mirador. Cuestión de una noche, de un naufragio.

Seré por siempre guardiana de las esclusas. Capucha y manivela.
El hombre que amaré será hechicero. Me obsequiará
nenúfares. Cruzaremos a pie el torrente de nuestras vidas.



FLORENT TONIELLO

(1972, Lyon, Francia). Vive desde 2012 en Luxemburgo, donde ejerce como corrector, periodista cultural y escritor; también fue director del festival *Printemps des poètes – Luxembourg*, entre 2018 y 2020. Participa de manera muy activa en múltiples publicaciones locales. Cuenta con ocho poemarios, uno de los cuales recibió el primer premio del Concurso Literario Nacional de Luxemburgo en 2015. Ha escrito obras de teatro y una novela de ciencia ficción. Científico, exaustraliano, traductor, poeta.

DU CAPITALISME EN POÉSIE⁵

Le poète méconnu avait pourtant
pris soin de diviser son recueil en chapitres ;
il leur avait donné des noms un peu mystérieux
(car les comités de lecture
aiment se gratter la tête — mais pas trop,
tout est question de dosage), puis
méticuleusement numérotés en
chiffres romains (pour les nombres,
la modernité ne fait pas recette en poésie)
Il avait pourtant écrit dans
un savant dosage de vers novateurs
et d'alexandrins un peu boîteux,
pour ne faire ni trop avant-gardiste
ni trop conservateur : il y avait
des rimes (peu), des non-rimes ostentatoires (pas mal),
des allitérations (avec parcimonie), des diérèses (voir définition)
et des calembours (toujours de bonne tenue) ;
il y avait un vocabulaire varié, dont
les répétitions avaient été sèchement
éliminées au moyen d'un logiciel adéquat ;
il y avait même quelques mots que seul
le Littré connaît encore, pour faire érudit
(... mais toujours modeste). Sur les pages,
il avait pourtant disposé les vers
habilement en jouant des espaces,
des paragraphes, des justifications
et des centrages ; l'attrait des mots
tenait autant à leur fond
qu'à leur forme. Sa police ?

⁵ Poema publicado originalmente en la revista virtual *REALPOETIK*, en su edición de octubre de 2016.

un Garamond de belle facture,
rond comme les porte-serviettes
des estimés confrères qui jugeraient
son travail d'une année ; quelques petites capitales
remplaçaient de temps en temps les titres :
il faut varier les plaisirs et exhiber
son amour de la diversité des formes. Il n'avait
rien laissé au hasard : en exergue,
il avait placé plusieurs extraits
de collègues reconnus (des morts,
des vivants, des sous respiration artificielle) ;
la polysémie de ces vers lui assurait
une adéquation parfaite avec son recueil,
quelles que soient les préférences
des évaluateurs. Il avait également
inclus une notice finale, expliquant
avec humour les détours de sa pensée
lors de la composition de l'ouvrage,
à l'adresse du lecteur désireux
de comprendre la source de
son inspiration admirable
Il avait pourtant loué
les services d'une imprimerie
pour confectionner de magnifiques
tapuscrits reliés, dont la dernière page
était de couleur assortie à la tranche —
ça lui avait coûté bonbon, mais
pour la gloire et le catalogage
à la Bibliothèque nationale, rien

ne doit être négligé. Dans chaque envoi,
il avait pourtant inclus une lettre
personnalisée pour l'éditeur, vantant
tel poète médiatique que celui-ci avait publié
telle anthologie tamoule si précieuse
telle vision novatrice (ou résolument lyrique)
de la poésie ; livres qu'il avait bien sûr
lus et appréciés — il avait bien précisé
que ce serait un honneur
d'être accueilli en si belle compagnie,
dûment calligraphié à l'encre noire
Il avait posté les lettres avec optimisme
(et envoyé des courriels aux rares éditeurs
qui les acceptent — ou les tolèrent) ;
il s'était passé quelques semaines
avant un premier retour, négatif
comme il se doit. Un deuxième,
puis un troisième avaient sérieusement
entamé son humeur ; il guettait
sa boîte aux lettres tous les matins,
espérant un courrier, une réponse,
un signe au moins ; rares étaient ceux
qui daignaient lui faire part de leur refus
Le poète méconnu ne pouvait
se résoudre à l'anonymat :
il décida alors, à contrecœur mais
tout frémissant, de céder son recueil
pourtant foisonnant et génial
à des revues de poésie

par appartements
(on dit aussi « à la découpe »,
au cas où un comité de lecture
se serait égaré ici).

CAPITALISMO EN POESÍA

El desconocido poeta sin embargo se había tomado el tiempo de dividir su poemario en capítulos los había titulado con nombres un poco misteriosos (pues en los comités de lectura les gusta rascarse la cabeza —pero no demasiado—, todo es cuestión de proporciones), después los enumeró de manera cuidadosa con números romanos (para los números, la modernidad no es buena apuesta en poesía) Sin embargo había escrito en una proporción inteligente versos novedosos y alejandrinos un poco cojos, para no mostrarse demasiado vanguardista ni demasiado conservador: había rimas (pocas), ostentosos versos no rimados (bastantes), aliteraciones (con moderación), dialefas (buscar definición) y calambures (siempre de buen estilo); había un vocabulario variado, en el que las repeticiones habían sido eliminadas con frialdad gracias a un software adecuado; incluso había algunas palabras que solo el Littré aún conocía, para mostrarse erudito (... pero siempre modesto). En las páginas, sin embargo había dispuesto los versos con habilidad, jugando con los espacios, los párrafos, las justificaciones y los centrados; el encanto de sus palabras correspondía tanto al fondo como a la forma. ¿Su fuente?

una Garamond de remarcable factura,
redonda como los servilleteros
de los apreciados cofrades que juzgarían
su trabajo de un año; algunas cuantas mayúsculas
reemplazaban de vez en cuando los títulos:
hay que variar los gustos y exhibir
su amor por la diversidad de las formas. No había
dejado nada al azar: como epígrafes,
había puesto varios fragmentos
de colegas reconocidos (muertos,
vivos, algunos bajo respiración artificial);
la polisemia de esos versos le aseguraba
una sincronía perfecta con su poemario,
sin importar las preferencias
de los evaluadores. También había
incluido una nota final, en la que explicaba
con humor las digresiones
durante la composición de la obra,
dirigida al lectorado deseoso
de entender el origen de
su admirable inspiración
Sin embargo había contratado
los servicios de una imprenta
para elaborar magníficos
mecanoscritos encuadernados, cuya última página
era del mismo color del borde
—el gesto le había costado un riñón, pero
si se quiere la gloria y la catalogación
en la Biblioteca Nacional nada

debe pasar por alto. En cada envío
sin embargo había incluido una carta
personalizada dirigida al editor, en la que elogiaba
cual poeta mediático que este había publicado
una antología tamil preciosísima
una visión novedosa (o sin ninguna duda lírica)
de la poesía; libros que por supuesto había
leído y apreciado —se había esforzado en precisar
que sería un honor
ser acogido en tan espléndida selección—,
caligrafiada como era debido con tinta negra
Había enviado las cartas con optimismo
(y enviado correos a los raros editores
que los aceptan —o los toleran—);
habían pasado algunas semanas
antes de una primera respuesta, negativa
como es debido. Una segunda y
luego una tercera habían menoscabado
sin consideración su carácter; espiaba
su buzón todas las mañanas,
a la espera de un correo, una respuesta,
una señal al menos; raros eran los que
se dignaban a transmitirle su rechazo
El desconocido poeta no podía
resignarse al anonimato:
decidió entonces, de mala gana pero
vibrante, ceder su poemario
a pesar de todo prolífico y genial
a revistas de poesía

por partes
(también se dice «por fragmentos»
llegado el caso que un comité de lectura
se hubiera extraviado por aquí).

poème-minute, c'est son nom⁶
trop dur lorsqu'il surgit
pendant la cuisson d'un œuf à la coque
encore cru s'il naît en flashes
d'une bouffée de cigarette

poème-minute entre deux stations de métro
rimaillé à la va-vite après l'amour
combien de vers n'a-t-on pas conçus
ainsi sur l'oreiller trempé de sueur
poèmes-minute reproductifs

poème-minute au parc parmi
les jonquilles et les crottes de chien
sur le banc mouillé où si l'on s'attarde
on aura les fesses mouillées alors
on versifie l'inconfortable

poème-minute et demie au son
des cloches qui appellent à la messe
où l'on ne se rend évidemment pas
puisque la poésie déjà est un sacerdoce
et qu'on ne va pas quand même

faire vœu de chasteté poème-minute
aux toilettes du restaurant lorsque
la nourriture indienne épicée commence
à faire son effet inéluctable
déversement de mots incontrôlable

⁶ Poema publicado originalmente en la revista virtual *Festival permanent des mots*, en su edición de noviembre de 2016.

poème-minute dans une chambre noire
entre deux baisers échangés au goût
révélateur qui fixe les métaphores
dans une file d'attente où manque toujours
le moyen d'en préserver la fraîcheur

poème-minute à la roulette
au son des vitres brisées et des
sirènes de police dans l'obscurité
grain de peau entraperçu
au hasard d'une fenêtre ouverte

poème-minute comme un instant
de dimensions inimaginables
au son des gazouillis et des
cancanements poème-minute improvisé
au hasard d'un évier bouché

poème-minute enfin borné
par le temps qui passe et qui
ne peut continuer plus avant
car sa crudité n'appartient pas
à un recueil poussiéreux

poema-instantáneo, así se llama
demasiado duro cuando aparece
durante la cocción de un huevo duro
todavía crudo si nace en los flashes
de una bocanada de cigarrillo

poema-instantáneo entre dos estaciones del metro
rimado a las carreras después del amor
cuántos versos no han sido concebidos
de este modo sobre la almohada mojada de sudor
poemas-instantáneos reproductivos

poema-instantáneo en el parque en medio
de los junquillos y el excremento de perro
sobre el banco mojado en el que se alarga la estadía
las nalgas se mojarán así
se versifica lo incómodo

poema-instantáneo en un minuto y medio al son
de las campanas que llaman a la misa
a la que por supuesto nadie va
pues la poesía ya es un sacerdocio
y de todos modos nadie va

hacer voto de castidad poema-instantáneo
en los baños del restorante cuando
la comida india condimentada comienza
su ineluctable efecto
torrente de palabras incontrolable

poema-instantáneo en un cuarto oscuro
entre dos besos intercambiados con el gusto
revelador que fija las metáforas
en una fila de espera en la que siempre falta
la manera de preservar la frescura

poema-instantáneo raptado de una roulette estacionada
al son de los vidrios rotos y de las
sirenas de policía en la oscuridad
textura de la piel presentida
por azar en una ventana abierta

poema-instantáneo como un instante
de dimensiones inimaginables
al son del canto de las aves y de los
graznidos poema-instantáneo improvisado
al azar de un lavaplatos atascado

poema-instantáneo por fin contenido
por el tiempo que pasa y que
no puede continuar con más intensidad
pues su crudeza no pertenece
a un poemario polvoriento

LE FRUIT DE L'EXPÉRIENCE⁷

J'ai un goût de mûres dans la bouche,
une saveur âcre, une râpe à grosses mailles
qui fait affleurer des idées remisées
et des inclinations tortueuses. Pas de mûres
de mûrier dont on nourrit les vers à soie,
non, des mûres cueillies à même les ronces
sauvages des bords de chemins parcourus
aux jours d'été dont on fait les plus beaux
oublis. Un aggloméré de rondeurs noires
qui fond sur la langue lorsqu'on a la
patience de ne pas croquer. Des mûres
souvent trop acides, comme si l'on voulait
trop vite avaler leur jeunesse
sans autre forme de procès
— et ce procès, on y échapperait,
malgré notre appétit répréhensible. Des mûres
qui cueillies tachent les doigts si elles
ont la maturité nécessaire, puisque rien
n'est jamais vraiment comme on
le souhaite ou comme on
l'imagine. J'ai un goût de mûres dans la bouche,
parce que je n'aurai pas la patience d'en tirer
des confitures — je ne l'ai d'ailleurs
jamais eue.

⁷ Poema publicado originalmente en la revista virtual *Festival permanent des mots*, en su edición de marzo de 2017.

EL FRUTO DE LA EXPERIENCIA

Tengo un gusto a moras en la boca,
un sabor agrio, un rallador de dientes afilados
que hace aflorar ideas guardadas
y preferencias tortuosas. No son moras
de zarzamora con las que se alimentan los gusanos de seda,
no, son moras recolectadas de los mismos espinos
salvajes al borde de los caminos andados
en los días de verano durante los que son posibles los más bellos
olvidos. Una aglomeración de redondeces negras
que se funden en la lengua cuando tenemos la
paciencia para no mascar. Moras
por lo general demasiado ácidas, como si quisiéramos
tragar demasiado rápido su juventud
sin consideración
—y de esta consideración escaparíamos,
a pesar de nuestro apetito reprehensible—. Moras
que recolectadas manchan los dedos si
tienen la madurez necesaria, pues nada
nunca es en realidad como
lo deseamos o como
lo imaginamos. Tengo un gusto de moras en la boca,
porque no tengo la paciencia para hacer con ellas
mermeladas —de hecho
jamás la he tenido—.

DÉCRYPTAGE DU TRAC ORDINAIRE ⁸



Il y a ce néon qui clignote
en plein soleil dans la pièce proprette
et ces taches de sang qui pointent
comme dans les séries policières
sous le vernis de l'opulence
sous les accords d'un vieux Steinway à peine
accordé à la couleur des murs

Le gaz du plafonnier frémit
et s'excite alternativement
pour presser la boule de l'estomac
les piqûres qu'on s'inflige dans le gras du ventre
l'immobilisation des glandes et des humeurs
un doigt qui crochète la serrure des notes
voleur malhabile Arsène Lupin de pacotille
un doigt qui courbe les touches comme
un espace-temps où les neurones de l'estomac
(parce qu'il y en a — j'ai vu un documentaire sur Arte)
font office de grands ordonnateurs des sens

Il y a la rumeur des ballons qui volent
et la clameur des cuivres à la couleur chaude
vivre est une évidence craquelée
de doutes qui déploient leurs harmoniques
on effleure la corde et on fait crisser
les dents grincent et les tympanes sont rouges
tremblements ataviques tremblements incontrôlés
l'air est froid de la sueur des mouches

⁸ Poema publicado originalmente en la revista *Paysages écrits*, en su edición de octubre de 2017.

une porte ouverte un clavier fermé
pour aller de l'avant vers les accords flûtés
il faudra tailler des anches doubles
et malaxer des touches noires et blanches
jusqu'à complète disparition il le faudra
de la catatonie des sons



Les degrés Celsius franchissent le seuil
de l'éclosion tropicale les degrés
descendent en pierre vers le
baôli⁹ où il faudrait se rafraîchir
mais les gouttes de sueur
qui s'invitent sur le papier corné
ne viennent pas des mouches
rouillent les cordes du sitar
le fond du puits est un mirage
un bourdon lancinant une corde
à vide où se perdent les pérégrinations
vaseuses les circonlocutions hâtives
pour gagner le temps de descendre
les degrés vers le fond qu'on ne veut
pas atteindre l'eau est boueuse elle
colle elle disparaît au premier contact
pour laisser place à des craquelures
dans la sécheresse de la langue
que l'hydratation ne résout pas
les degrés font des angles au calcul
malaisé des figures géométriques
pas vraiment euclidiennes la langue

⁹ Nom hindi du puits à degrés indien.

n'a plus de mots les papilles sèchent
le puits est assoiffé mais rien ne
peut emplir le fond de sa siccité



La peau est une croûte terrestre sous laquelle
la tectonique des plaques se déchaîne
hérissements cumulés des cordes
qui pointent aux avant-bras enflés
paumes comme archets sans crins
le silence du frottement un prélude
le spectre lumineux du néon semble
déborder des infrarouges et ultraviolets
c'est la naissance à l'hypersensorialité
les bruits parviennent à travers les portes
dans les cristaux du verre des fenêtres
Tic-tac de la montre qui n'est pas
au poignet ronron du moteur à l'arrêt
stridence des sifflets inaudibles
qui donnent les ordres et mettent en marche
la mécanique des tremblements
les soubresauts instantanés des
rebonds sur les articulations
usées de tant de parties d'osselets



Il y a l'avancée vers la lumière
de la scène aux couleurs de tombe
l'enjambement des gravats des décombres
l'avancée vers les projecteurs
l'écho des sons à venir et
dans un silence apaisant

le premier geste le bras levé
le premier rond qui brise les angles
la sinusoïde qui brouille de son intensité
sereine le signal de la paralysie.

DISECCIÓN DEL PÁNICO COMÚN



Está ese neón que parpadea
a pleno sol en la pieza exquisita
y esas manchas de sangre que sobresalen
como en las series policíacas
bajo el barniz de la opulencia
bajo los acordes de un viejo Steinway apenas
afinado según el color de las paredes

El gas del plafón tiembla
y se excita en alternancia
para apurar la bola en el estómago
los pinchazos a los que se somete la carne del vientre
la inmovilización de las glándulas y los humores
un dedo que fuerza la cerradura de las notas
ladrón torpe Arsène Lupin de pacotilla
un dedo que curva las teclas como
un espacio-tiempo en las neuronas del estómago
(porque existen —lo vi en un documental en Arte—)
sirven como grandes organizadores de los sentidos

Está el rumor de los globos que vuelan
y el clamor de los cobres de color cálido
vivir es una evidencia agrietada
de dudas que despliegan sus armónicas
se roza la cuerda y se hace rechinar
los dientes chirrían y los tímpanos están rojos
temblores atávicos temblores descontrolados
el aire está frío por el sudor de las moscas
una puerta abierta un teclado cubierto
para avanzar hacia las armonías dulces

habrá que tallar lengüetas dobles
y mezclar teclas negras y blancas
hasta la completa desaparición será necesario
catatonía de los sonidos



Los grados Celsius cruzan el umbral
de la eclosión tropical los escalones
descienden en piedra hacia el
baôli¹⁰ en donde será necesario refrescarse
pero las gotas de sudor
que se invitan sobre el papel de esquinas dobladas
no vienen de las moscas
oxidan las cuerdas del sitar
el fondo del pozo es un espejismo
un pedal que pica una cuerda
vacía en la que se pierden las peregrinaciones
pantanosas los rodeos apresurados
para ganar tiempo para descender
los escalones hacia el fondo al que no se quiere
llegar el agua es lodosa es
pegajosa desaparece al primer contacto
para dejarle lugar a grietas
en la sequía de la lengua
que la hidratación no resuelve
los escalones calculan ángulos
trabajosos figuras geométricas
que no son en verdad euclidianas la lengua
no tiene más palabras las papilas se secan

¹⁰ Nombre hindi de los pozos indios de arquitectura escalonada.

el pozo está sediento pero nada
puede llenar el fondo de su aridez



La piel es una costra terrestre bajo la cual
la tectónica de las placas se desencadena
erizamientos combinados de las cuerdas
que señalan hacia los antebrazos hinchados
palmas como arcos sin crines
el silencio del roce un preludio
el espectro luminoso del neón parece
desbordar de los infrarrojos y los ultravioletas
es el nacimiento a la hipersensorialidad
los ruidos llegan a través de las puertas
en los cristales de vidrio de las ventanas

Tic-tac del reloj que no está
en la muñeca runrún del motor estacionado
estridencia de los silbatos inaudibles
que dan las órdenes y ponen en marcha
la mecánica de los temblores
los sobresaltos instantáneos de los
rebotes sobre las articulaciones
desgastadas por tantas partes de minúsculas osamentas



Está la marcha hacia la luz
del escenario color tumba
el entrecruzamiento de los montones de escombros
la marcha hacia los proyectores

el eco de los sonidos futuros y
en un silencio tranquilizador
el primer gesto el brazo arriba
el primer círculo que rompe los ángulos
la senoide que se complica por su intensidad
serena la señal de la parálisis.

Cómic

EL SOL TODAVÍA NO HA CAÍDO

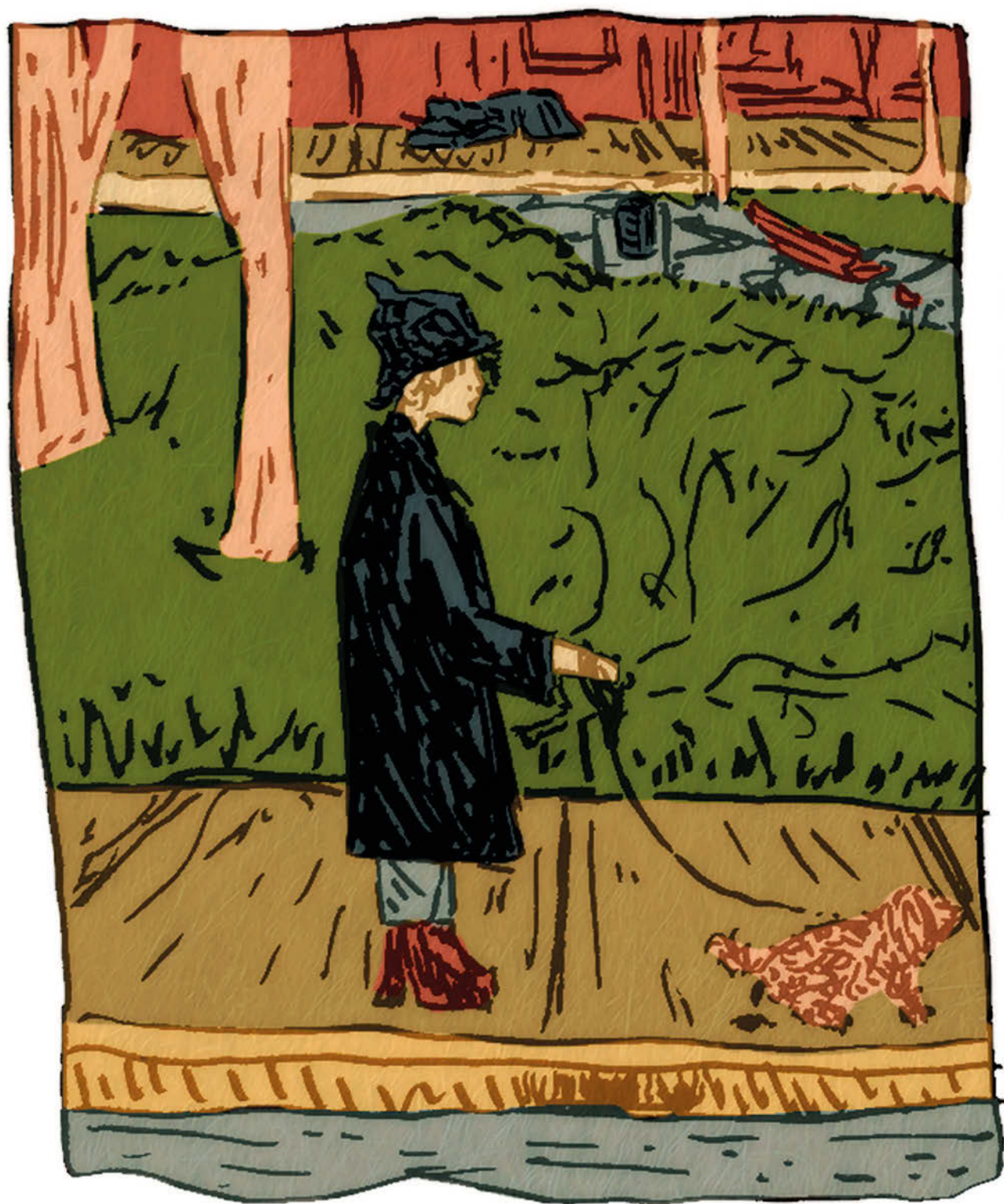
Por Marian Molina



*Hoy es mi cumpleaños.
El sol todavía no ha caído.*



Todavía nos estamos divirtiendo.



Todavía no acaba el día.



Todavía se está viviendo.



*Todavía no hay necesidad de pensar,
de revivir o recordar.*



El sol todavía no ha caído.

¡ESE TEMA ES DE DIOS!

JUAN B. MADERA Y SU “POLLERA COLORÁ”

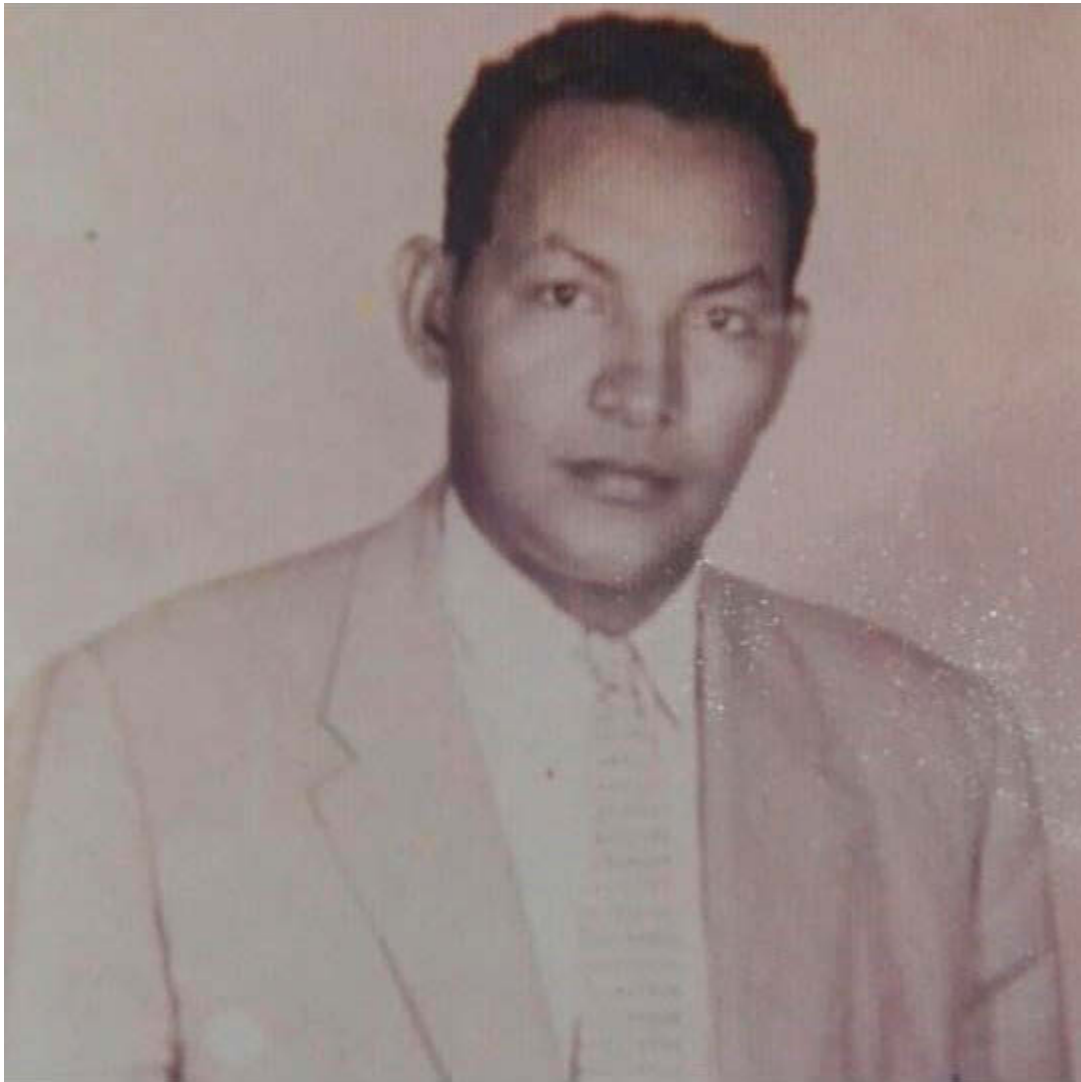
Por Rubén Maldonado Ortega

Me sorprendí un poco cuando el maestro Juan Bautista Madera mencionó a mi abuelo, Pedro Mamerto Ortega, en su relato sobre cómo concibió “La pollera colorá”. Apenas Elena me lo pasó al teléfono, quiso saber de quién era yo hijo, sin advertir que Ortega es mi apellido materno. Y fue porque el hombre, que cumplió cien años el pasado siete de mayo, rehusó orientarse por un apellido que no es sucreño: Maldonado.

El día anterior a la llamada hice un montón de preparativos encaminados a sonsacarle los detalles íntimos del proceso creativo que parió el tema musical que más impacto ha tenido en la historia de la música popularailable colombiana, dentro y fuera del país. Mas todo eso había sido en balde porque él se sonsaca solo. “¿Me está entendiendo?”, “¿Me comprende?” eran dos fórmulas que recurrentemente usaba para asegurarse de que el “entrevistador” lo escuchaba atento al otro lado de la línea. Nunca me imaginé que fuera tan fácil conocer los recovecos de la gestación, nacimiento y nutrición de la inmortal “Pollera colorá”. Y, mucho menos, en la voz de su propio creador.

Cuando escuché por vez primera “La pollera colorá”, creí que la cantaba una mujer. Tenía entonces diez años, y quince años después presencié un espectáculo surrealista en mi primer paseo por la Séptima de Bogotá: un hombrecito delgado (yo creí que era un mendigo) yacía en el suelo, rodeado de gentes que no le creían, con un cartel en el pecho: “Soy Wilson Choperena, autor de ‘La pollera colorá’. Me encuentro haciendo huelga de hambre para obligar a Sayco a cumplirle a mis derechos de autor”. Era 1975.

Ahora, en 2022, me preparo para escuchar al verdadero creador de “La pollera colorá”. La ancha mesa que me regaló el mejor ebanista del mundo, don Ciro Ropaín Robles, se encuentra repleta de insumos, desplegados a lo largo y ancho de su generosa superficie, conforme a un plan que idee para echar mano de ellos, tan pronto el maestro Juan Bautista Madera me saludara. “Pero, maestro (pensaba decirle): al fin de cuentas, ¿quién es el verdadero autor de ‘La pollera colorá’?”. “¡Ese tema es de Dios!”. Sentenció. Pero no fue así como empezó su *crónica*, sino de este otro modo:



El maestro Madera, repleto de juventud. Fuente: álbum familiar

Supe, por medio de su hija, Amparo Luz, que él se alegraría de que lo pusieran a hablar de su hijo más robusto. Elena, quien lo mimaba sin remilgos, lo puso al teléfono y enseguida supe quién iba a ser el único protagonista de la jornada, pues no me permitió interpelación alguna, aunque no era por disposición suya, sino porque puso a rodar “a millón” su relato. El primer nombre que mencionó fue el de Emilio Fortou, dueño del sello Tropical, el estudio donde fue grabada la pieza. Pero, advirtiéndome que había empezado por el final, enderezó la crónica, contando que “en Sincé, estábamos ‘como el lechoncito que se le muere la mae’: pasando trabajo. William Salcedo, hijo del maestro Pedro Salcedo, me invitó a enrolarme a la orquesta del maestro, y me fui para Barrancabermeja a trabajar en los clubes. Pero la música que allí tocábamos nos mantenía el corazón arrugado. Entonces, el maestro Pedro Salcedo decidió complementar la jornada en el Grill Hawai, que quedaba en la periferia de



Juan B. Madera, compositor de la música de "La Pollera Colorá".

Juan B. Madera luciendo el instrumento con el que creó la cumbia más famosa del mundo. Fuente: álbum familiar, 1962
la ciudad. Allí, nos olvidábamos de la contradanza, del vals y del danzón, y tocábamos fandango, porro y mapalé. Entonces, dentro de mí 'sonó' la idea de que en el repertorio faltaba

una cumbia. Así empezó el asunto. Yo tomaba mi clarinete por la mañana, despuesito del café, y las notas iban saliendo solas, como si ya conociera la pieza”.

“Cuando estuvo terminada, le puse el nombre. Me lo inspiraron las muchachas del Grill, que siempre iban vestidas con faldas rojas. Ellas eran las que atendían, pero también bailaban. Al maestro le gustó, apenas se la toqué con mi clarinete ese mismo día a la hora del ensayo. Como él también tocaba el clarinete, la entendió y enseguida hicimos el montaje. La pieza quedó armada. Cuando la estrenamos en el Grill, fue la locura, las muchachas la pedían a cada rato para bailarla, eran buenas bailadoras, y como sabían que era yo quien la había inventado, me saludaban con cariño, apenas yo llegaba. ‘¿Va a tocarla hoy también?’, se acercaban a preguntarme. Y, como me coqueteaban, bueno, uno es hombre, ¿usted sabe? ¿O no, profe? ¿Dígame si no?”. Yo únicamente lo escuchaba, y con monosílabos lo invitaba a seguir.

“Y es que trepé la pieza en una nota bien alta, en Do mayor, para que sonara con fuerza, y encima ese inicio de los dos compases del llamador, para que el instrumento de Ceci Cuao, el ‘ton-ton’, hiciera lo que hizo. Esos siete compases ‘del diablo’: Pan-Patán-Parapatán. ¡Carajo!, cómo le sonaba a él la ‘vaina’ esa. Porque Ceci usaba esa ‘vaina’ en vez de la timba” . Aquí el maestro Juan Bautista Madera hizo una pausa, como entendiendo que lo estaban “entrevistando”.

Però enseguida siguió: “Entonces me mandaba yo: parapaparaparará - panparará. Así fue como nació “La pollera colorá”. Nadie más participó, yo la inventé solo. Y fue para que hubiera una cumbia en el repertorio. ¡Y qué cumbia la que salió!

El maestro Pedro Salcedo estaba impresionado porque esa pieza se metió en la cadera y en los pies de ‘to’ mundo’. Barranca se invadió de mi ‘Pollera colorá’, así como está ahora el ‘contagio ese’. ¡Claro!, que en el club seguíamos tocando contradanza, vals y danzón. Por las noches era que nos desquitábamos en el Grill, amaneciendo con las muchachas que nos hacían gozar ‘de lo lindo’, y nosotros también a ellas, tocándoles fandangos, porros y mi ‘Pollera colorá’.

La pieza sonó solamente instrumental durante más de un año, hasta que se unió a la orquesta el cantante Wilson Choperena, un hombre de Plato, Magdalena, que era muy alegre y siempre estaba inventando. Una noche me presentó unos versos para ‘La pollera colorá’: ‘¡Ayyyyy! /Al sonar los tambores/ Esa negra se amaña/ ...’.

¿Solamente la negra que imaginó Choperena?, me pregunto mientras transcribo esta “crónica” del maestro J. Bautista. Pero dejó de ser pregunta y se convirtió en certeza apenas mi memoria desovilló: si el “ton-ton” de Ceci Cuao me impresionó un día de 1962, cuando mi tía Chechi puso a girar “La pollera colorá” en su tocadisco, y todavía escojo ese tema para electrizar a quienes, siendo gustosos de la buena música, también la saben bailar, es porque yo también me amañé. Así que “La negra Soledad” no ha sido la única depositaria de eso que Albert Camus llamara con justicia: “la extraña libertad de la creación”.

“Como habíamos ido a Valledupar a hacer unos toques, el maestro Salcedo preparó cuatro temas para una grabación con el sello Tropical, que se haría en Barranquilla. En ese momento, “La pollera colorá”, que duró dos años sin ser grabada, ya se interpretaba con los versos de Choperena, pero no estaba entre los temas escogidos para la grabación”.

¹¹ Se trata del nombre popular dado a una parte de la percusión que usan las orquestas sinfónicas. El percusionista Ceci Cuao la usó para “La pollera colorá”, en vez del tradicional timbal o timba, que es el usual en el formato orquestal de la música popularailable. Queda por averiguar si la escogencia fue de Cuao o del propio Pedro Salcedo.



J. B. M. ejecutando el saxo durante una actuación

Ya en la casa disquera, se empezaron a grabar los cuatro temas escogidos para el álbum, todos del maestro Pedro Salcedo: los porros “Amparito” y “Paulina Calvete”, el mapalé “El arranque” y una cumbia que no gustó al técnico de sonido. El maestro Madera, quien desde “la banqueta de los suplentes” participaba de la grabación, ya que Salcedo estaba con su clarinete en “la titular”, se avispó a susurrarle al oído de su “patrón”, abandonando momentáneamente su timidez natural, que le dejara presentar a Fortou su “Pollera colorá”, ¡y ahí fue Troya! Ceci Cuao le puso el alma al “ton-ton”, pero no con el prurito de Basilio Hallward, quien le dijo, en la célebre novela de Wilde, a Henry Wotton, que no exhibiría nunca la pintura que acaba de hacerle a Dorian Grey, porque en ella había puesto demasiado de él. Acá, en cambio, la intención era que el mundo musical conociera al hijo más robusto del hijo de Sincé quien, con la fuerza de su “do mayor” y de su alma en rebeldía con Hallward, hizo sonar ese “taratataratarará- tantarará” tras los siete compases de lujo que Cuao le obsequió a su clarinete, para que el mundo musical se solazara con la cumbia más famosa de todos los tiempos.

El primer vitoreo oficial que conoció “La pollera” más famosa del mundo fue el del técnico de sonido, un hombre de confianza de Fortou quien, tras los intentos fracasados del maestro Salcedo para meter su cumbia, se dispuso a oír, sin disimular su desgano, el “ton-ton” y el clarinete que, autorizados por Salcedo para complacer el pálpito de Madera Castro, impactaron el oído del técnico de sonido: “¿Por qué me escondían esta joya? ¡Ustedes me estaban dejando el hit por fuera!”. Y no esperó la respuesta, sino que sentenció: “Se suspende todo. Nos vemos mañana a las 10:00 a.m. para grabar esa cumbia”.

“Eso cogió el camino de Dios”, prosigue el maestro, pero dejando el tono festivo que venía acompañando su relato, porque se le opacó al referir la “avivatada” de Wilson Choperena, quien la registró a su nombre, aprovechando que el maestro Madera se ocupó de otros asuntos en su natal Sin-cé. Y bien que le calza esa palabra porque fueron siete años en que el provecho económico fue sólo para él, sin participarle de esas regalías al dueño de la inspiración. A ese contratiempo se le sumó que, tras haber declarado Pedro Salcedo en su natal Corozal que “La pollera colorá” fue creada por Juan Bautista Madera Castro, y que, con la venia de este, Wilson Choperena le puso letra a una pieza instrumental que fue hit durante dos años, sin que estuviera grabada, insinuó posteriormente que había participado en la hechura de la pieza.

“¡Hablen con la verdad!”, expresa con rabia contenida (seguramente la contiene a raíz del historial de amistad que otrora invadía el ambiente en que se gestó y dio sus primeros pasos “La pollera colorá”). Pero el maestro es de la vieja guardia y no se anda con eufemismos, así que, con toda la carga emocional que le invade por ese infeliz suceso, les recrimina andar inventando que ellos participaron en la creación de esa cumbia. Aunque atenúa la debilidad del maestro Pedro Salcedo quien, lo habría hecho por complacer a quienes no saben cómo fue la cosa, y tampoco quieren saberlo. En este punto, Juan Bautista Madera se expresa con cuidado, entendiendo que el asunto toca una fibra extremadamente sensible: “Si él en Corozal (se in-



J. B. M. en Barrancabermeja, posando con la orquesta que lo consagró



La reina del petróleo, feliz, entre Wilson Choperena, a su izquierda, y Pedro Salcedo, a su derecha; detrás de este último, con la chaqueta abotonada: Madera, en actitud solemne

terrumpe y me entera: ‘él era de Corozal, y ese día le estaban haciendo un homenaje, con la plaza completamente llena’) dice otra cosa, sería distinto, pero lo que dijo, y lo dijo bien clarito, fue que “La pollera colorá” era mía y de Wilson Choperena, y que él no había participado en la creación de esa pieza”.

Llegado a este punto, caigo en la cuenta de que, desde hace cincuenta y dos minutos, el maestro Madera Castro no ha hecho más que dos pausas en la narración de su “crónica” sobre la manera como concibió “La pollera colorá”. En cambio, cuando a mí me han programado para ofrecer alguna conferencia, procuro que mi intervención no pase de cuarenta y cinco minutos, para no fatigarme. Doy, entonces, por terminada la “entrevista”, agradeciéndole a él y a Elena el placer que me prodigaron en una mañana que desde hoy le “sacaré la lengua” a las otras, y me pongo a cavilar sobre el curioso parentesco heraclíteo de las dos cumbias más bellas que ha producido el talento caribe.

Pero, ¿qué es lo heraclíteo de ese parentesco? Me pregunto, obsesionado. ¿Acaso, porque “Cumbia sobre el mar” ha padecido también “el mal del colombiano”?

Los que no saben nada de nada, los que padecen “el mal del colombiano” me dirán, sin siquiera preguntarme a qué me refiero con eso, que “La pollera colorá” no ha padecido mal alguno, ya que es el tema insigne de Colombia en el mundo entero. Que, quizá, la tal “Cumbia sobre el mar”, sí, “porque yo nunca la he oído mencionar”.

¡Ajá!, me provoca preguntar a quienes padecen ese “dichoso” mal: ¿acaso es, por encima de los de Juanes, los de Shakira y los de Carlos Vives, que el de Juan B. Madera es el tema insigne de Colombia en el mundo entero?

Y ya no espero que me digan: “¡Ah!, eso sí no, es que nos olvidábamos de esos otros”.

Es el retrato, de cuerpo entero, del mal al que me he referido: padecer de un olvido perenne, pero opinar sobre todo, de *todo*.

Como yo no quiero hablar con quienes padecen ese mal, sino con “Pelusa”, el exalumno del INEM de Barranquilla, quien me ha ofrecido su amistad en el justo momento en que correspondía hacerlo, es decir, cuando dejó de ser famoso (“Oye Pelusa — le pregunta Juan Piña en aquel tema que se bailó ‘hasta el cansancio’ en unos carnavales de Barranquilla: ¿y qué tiene que ver el caldo con las ‘tajás’?”), le pregunto:

—Álvaro, ¿a qué crees que se debe el hecho de que “Cumbia sobre el mar” ha padecido “el mal de los colombianos”?

—Bueno — me responde titubeando (al parecer por el “tamaño” de mi pregunta) —, es que “Cumbia sobre el mar” es de un trío y “La pollera colorá” de una orquesta.

Y como me le río en la cara y se descontrola, me pongo serio: “Pelusa, yo estaba pensando era en la injusticia infligida a Rafael Mejía, quien ha padecido, al igual que Juan Bautista Madera Castro, el olvido. Es que ni siquiera cuando el tema es la cumbia los mencionan”.

En ese preciso momento le suena el celular a Álvaro Cabarcas Charris, el pianista de los grandes éxitos de Juan Piña, Joe Arroyo y Grupo Niche. Aprovecho, entonces, para exonerarlo de mis cavilaciones y concentrarme en lo bien que le cuadra el pensamiento de Heráclito a las dos cumbias más bellas que ha producido el talento caribe: “Este mundo fue es y será siempre fuego viviente”.

¡Epa!, me sobresalto, eso le calza es a la inspiración del maestro Juan Bautista Madera. Eso es su “Pollera colorá”, y nada tiene que ver con el sueño de Rafael Mejía, donde: “Del cielo bajaba un enjambre de estrellas. Y la luna plateada, a las olas del mar, con su luz salpicaba. Y de pronto surgió una reina esperada: era Marta la reina que mi mente esperaba”.

Aquí es lo contrario. Aquí no hay sol. Y, mucho menos, “fuego viviente”. Aquí hay es luna, brisa y mar. ¡Diablos!, me “paniqué”, estoy metido en un lío.

El remate de esta “crónica” de Juan Bautista Madera Castro sobre “su pollera colorá” con acompañamiento filosófico se veía condenada al fracaso, justo, cuando metí la cuchara. Y ya me disponía a dejarle caer el hacha a mi entrometimiento, cuando se entrometió otro pensamiento de Heráclito, y no cualquiera, sino el que lo hizo célebre: “Lo contrario se pone de acuerdo; y de lo diverso la más hermosa armonía, pues todas las cosas se originan en la discordia”.

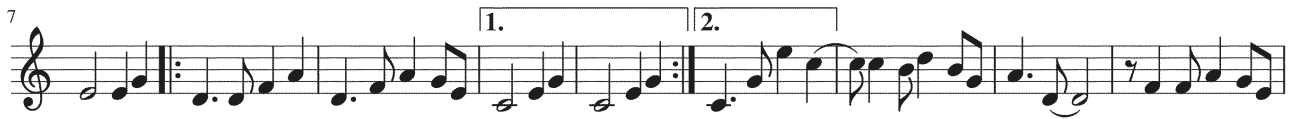
Salvado por el propio Heráclito de mi entrometimiento en la creación ajena, me dispongo a recoger mis enseres del escritorio y degustar un café santandereano, que no paisa, ahora que veo claro lo heraclíteo en las inspiraciones de estos dos grandes maestros, injustamente tratados por los vendedores de mercancías averiadas: mientras que R. Mejía se encontraba dormido en una playa caribeña cuando lo visitó la musa (“Una vez me quedé / ¡Ay!, dormido en la playa...”), Juan Bautista adornaba su clarinete en el lugar más adverso a la comodidad de una playa: en la sofocante Barrancabermeja. ¡Carajo!, dije a mí mismo: con razón el parentesco es heraclíteo. Y qué color tan apropiado para esa pollera: ¡Colorá!

Originales

LA POLLERA COLORÁ

CUMBIA

JUAN MADERA CASTRO / WILSON CHOPERENA



Artes Visuales

PATEA CON LAS DOS

(Fotografía digital) - Serie del artista Rubén Barrios Rodríguez



Pájara liberada 1



Pájara liberada 2

Pájara liberada 3







Sin título



Ballbusting



¿QUÉ NOS DICE EL ARTISTA SOBRE ESTA OBRA?

“Patea con las dos” es un término que aparece dentro de las dinámicas del fútbol y principalmente hace referencia a alguien que está asumiendo un rol traicionero al patear para los dos lados. Sin embargo, esta expresión tiene otras aristas. Por un lado, tiene que ver con alguien que no se inclina a un solo bando, es decir, asume una postura ambigua. Por otro lado, se relaciona con la ambivalencia sexual o de género que en su uso más frecuente conlleva una atmósfera despectiva.

Este proyecto es una revisión de ciertos lenguajes que están presentes en el fútbol, sobre todo, la jerga o algunos códigos peyorativos que se han insertado en el imaginario colectivo y que tienden a relacionarse con el hombre débil, poco masculino y no binario. “Patea con las dos” y “hacer el orto” (expresión sobre la penetración anal), que se refiere a traspasar el balón en medio de las dos piernas, son expresiones que automáticamente desde su construcción cultural hablan del cuerpo y del individuo impertinente que no sigue patrones de comportamiento impuestos.

A partir de las prácticas queer, esta obra problematiza el fútbol desde la concepción de dominación masculina y tecnología de poder que regula el cuerpo, a partir de unas percepciones heteronormadas sobre el deporte y los contextos populares como el barrio y la calle.

La obra, conformada por diferentes balones de fútbol deteriorados, olvidados y alterados, pretende ser una metáfora de los cuerpos frágiles que difuminan la postura de masculinidad establecida cultural y socialmente. “Patea con las dos” es un puente que permite un tránsito en medio del doble sentido, de lo pertinente y lo impertinente; de los que se muestran, los que se ocultan y los que se permiten vivir bajo lo indeterminado.

Rubén Barrios Rodríguez

NUEVA HISTORIA DEL SEXO Y LOS CELOS¹²

Por Paul Brito

Según *El banquete* de Platón, Eros fue concebido por Poros (la abundancia) y Penia (la pobreza) en el cumpleaños de Afrodita. Desde entonces no puede haber deseo sin carencia, sin privación de la cosa deseada; no puede haber plétora sin escasez como antesala. El deseo exige un espacio vacío para anticipar el objeto deseado, de la misma forma en que solo se puede inhalar aire si falta la misma cantidad en nuestros pulmones.

La representación o el recuerdo de lo que da placer es lo que atiza el apetito, lo que potencia el deseo. El deseo es como un molde vacío, una sombra recortada por la luz del objeto, una silueta que perfila detalladamente la cosa anhelada: un émbolo que conoce el líquido que le falta y lo restituye con la atracción de su vacío. “Llevamos en nosotros —dice Pascal Quignard en *El sexo y el espanto*— el desconocimiento de haber sido concebidos... y nunca podemos ver esa cosa que se mira a la vez... Venimos de una escena en la que no estábamos. El hombre es aquel a quien le falta una imagen... es una mirada deseante que busca una imagen detrás de todo lo que ve”.

Aun así, el erotismo no habría podido desarrollarse a través solo de la tensión entre el deseo y la ausencia del objeto ni entre el individuo y la imagen del objeto deseado, pues de ese modo nuestras relaciones sexuales hubieran rebasado el plano reproductivo de los animales y alcanzado cierto espesor erótico, pero no la altura de la pasión amorosa. Se necesitaba algo más para que el hombre imaginara minuciosamente al otro por fuera y por dentro. Según George Bataille era necesaria la prohibición del objeto sexual, el sentimiento de lo prohibido; solo entonces un homínido habría estado en capacidad de perfilar internamente la imagen amada y profundamente deseada del otro.

El erotismo (Bataille lo llama hermosamente “la promesa de la vida”) es al sexo lo que la aceleración al movimiento: una acción a otro nivel, un acto operando sobre otro que ya está en escena y lo trasciende. Para que el sexo lograra una aceleración erótica y esa dimensión amorosa, requería una fuerza externa que le sirviera de palanca y lo impulsara a otros ámbitos, otras órbitas.

Como el sexo no es o no tendría que ser imposición, fuerza vertical, dominio, poder, jerarquía, sino más bien nivelación, igualdad, fusión, articulación horizontal, las prohibiciones y represiones debieron provenir de un instinto primario diferente al de la procreación y la prolongación de la especie.

¹² Este texto pertenece al libro *La vida no es un ensayo*, publicado por Luna Libros y Editorial Universidad del Norte en 2022, específicamente a la tercera parte que se titula “Tragaluces en la nave”.



Detalle de Emma Bovary de la artista Helena Pérez García

LA REELABORACIÓN DE LOS CELOS

¿Cuál pudo ser ese otro instinto elemental del que surgió todo el aparato cultural y social de las prohibiciones hasta los niveles de complejidad que ya conocemos: la religión, el patriarcado, el capitalismo? Creo que no pudo ser otro que los celos. La conquista viene precedida del deseo sexual y lo conquistado se mantiene custodiado por los celos. Por algo se le llama celador a la persona que cuida una propiedad privada. Y por algo al periodo en el que las hembras mamíferas están receptivas sexualmente se le llama también celo: estar en celo, es decir, en custodia de un macho.

Esos dos instintos, el sexo y los celos, fueron ascendiendo en una espiral de retroalimentación. La constante interacción entre ambos y sus reiteradas tensiones y alianzas, las cada vez más complejas combinaciones entre ellos, terminaron dándole volumen al imaginario del sexo y a las formas del deseo, y desarrollaron la capacidad del ser humano de administrar sus dominios.

La propiedad privada y el capitalismo fueron estilizaciones e institucionalizaciones de los celos primitivos. El feudalismo y el patriarcado, y más tarde el capitalismo y el neoliberalismo, y por supuesto todo el aparato represor de las religiones, surgieron también como

sistemas sofisticados para celar las propiedades y los privilegios excesivos del hombre. La palabra “vasallaje”, proveniente de la época feudal, nombra precisamente las relaciones de celaduría que hemos heredado: el vínculo entre un vasallo y su señor en razón del cual el primero estaba obligado a servir o pagar tributos al segundo a cambio de protección, incluyendo el tributo sexual. Violar hacía parte de esa transacción; era y sigue siendo un acto avasallador: marcar con la yerra del dueño. De ahí que aún hoy la esposa se refiera a su esposo como “mi señor”.

Si de la base del sexo crecieron y se desarrollaron los ritos, ceremonias, insinuaciones y velos de la seducción erótica y amorosa, de la base de los celos fueron creciendo los privilegios del patriarcado y la hegemonía de instituciones como el matrimonio y la familia, a los que la mujer debía someterse hasta la abnegación. ¿Cuál otra es la lucha de madame Bovary que la búsqueda del placer y la autonomía sexual, del amor libre, frente a los celos de una sociedad que no soportaba —ni aún en nuestros días— ver a una de sus hembras liberada del yugo machista y del rol sumiso que le tiene asignado? Emma es muy consciente de esas desventajas, por eso afirma: “Al menos un hombre es libre, puede tener pasiones, correr países, salvar obstáculos, saborear dichas más lejanas. Pero una mujer está privada constantemente de todo”.

En el relato “La dama del perrito” de Antón Chejov, Gúrov ve a las mujeres como seres inferiores, como objetos o posesiones, hasta que se enamora de una y decide darle la misma libertad que se concede a sí mismo.

LA CÚSPIDE DE LOS CELOS

Carl G. Jung recurría al principio de los opuestos para fundamentar su sistema teórico. Si existen polaridades en la energía física (calor/frío, velocidad/reposo), acontece lo mismo con la energía psíquica y sexual. El contraste entre géneros produce energía, igual que los polos positivo y negativo lo hacen en los generadores eléctricos. Como no hay fuerza sin una resistencia que la active y contrarreste, Jung concluía que la diferencia sexual entre dos individuos es el primer detonante del comportamiento humano y de sus cargas mentales.

A eso más o menos llegaron también Freud, Bergson, Nietzsche y, antes de ellos, Schopenhauer, aunque con matices distintos. Mientras Freud le dio a esa energía de la libido un carácter exclusivamente sexual, Jung la vinculó a una energía psíquica indeterminada que mueve todo el desarrollo de la personalidad. Bergson, Nietzsche y Schopenhauer le reconocieron un poder integral que estaba en el centro de la voluntad y de la vida misma. Schopenhauer llegó a definirla como “el genio de la especie”, porque escoge por nosotros y nos hace creer que lo hizo nuestra voluntad, con el fin de reproducirse y multiplicarse.

A Borges le parecía monstruosa esa fuerza: “Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”. Y George Bataille la describía como un despilfarro, como una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y subrayaba la violencia ineludible de ese momento: la penetración o invasión de los cuerpos, reflejos del carácter excesivo e irracional de la sexualidad, al que solo podía oponerse la tendencia racional del ser humano, la fuerza contraria con que divide, contiene, delimita, racionaliza o restringe... en una palabra: cela.

Y aquí llegamos a la pregunta fundamental de este texto: ¿Cuál pudo ser la última escala evolutiva de los celos, cómo se desarrolló ese instinto para estar al nivel de la complejidad

alcanzada por el sexo? Mientras la sublimación del sexo fue el erotismo y el amor, ¿cuál fue la sublimación de los celos, de ese impulso por confinar y racionar, regular y controlar? Mi respuesta es la razón, precisamente la capacidad del ser humano de clasificar, ordenar, dividir, diferenciar. De ahí que Juan Pablo Castel, el protagonista de la novela *El túnel*, sea un hombre tan analítico y especulativo como celoso.

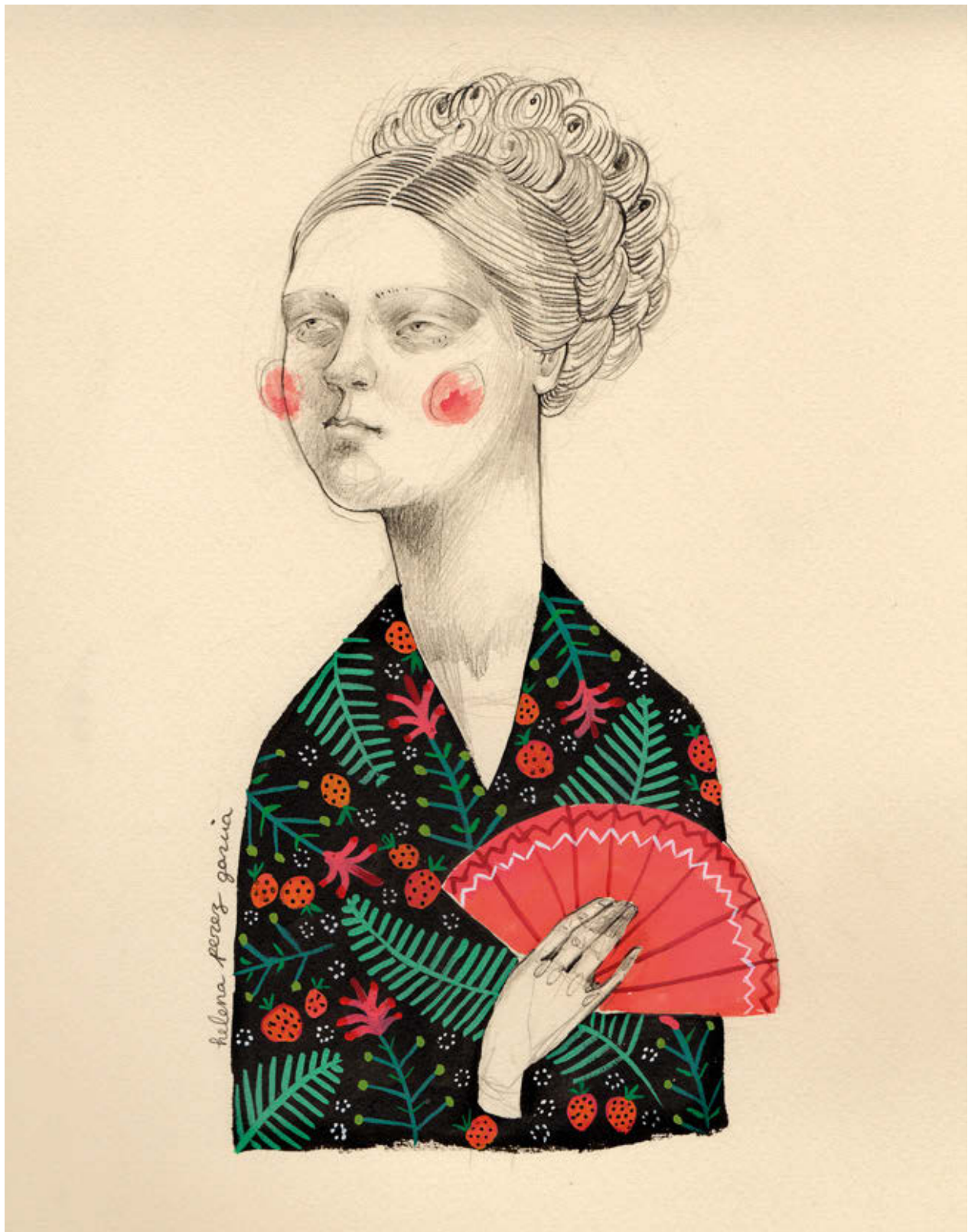
EL TÚNEL DEL ESPÍRITU

Si la razón es la cúspide evolutiva y cultural de los celos, si el hombre puede dominar y administrar con ella sus conocimientos y su vida, debería estar en capacidad de superar todas las divisiones y liberar todas las conquistas. Sócrates dijo: “Hombre intemperante y la más estúpida de las bestias, ambos están dominados por sus apetencias, y así no podían llegar a la verdadera libertad, que era estar en condiciones de hacer el bien, cultivar la virtud controlando los deseos”.

En la novela *El túnel* de Ernesto Sábato, el tema principal son los celos. El pintor Juan Pablo Castel conoce a María Iribarne a través de un cuadro que titula edípicamente *Maternidad*. El cuadro retrata en un ángulo una pequeña ventana y en ella a una mujer que contempla solitaria el mar. De los espectadores del cuadro, María es la única que se detiene en ese detalle y desde entonces Castel se obsesiona con ella. La pretende, pero advierte que está casada con un ciego y que —al parecer— es amante de su primo Hunter.

A partir de la reelaboración intelectual que hace Castel de los celos, se multiplican los fantasmas del deseo hasta completar un cuadro que busca tragarse el mundo real. La espiral acaba en el asesinato de María, pues él siente que ella lo ha dejado solo en esa dimensión abstracta que ha construido minuciosamente para ambos y que a esas alturas es más real que el mundo de afuera... como si aquella ventanita del cuadro efectivamente hubiera ido creciendo hasta devorar la tela.

El túnel es una recreación detallada de cómo los celos se van convirtiendo en algo más complejo, imaginario y rotundo que el impulso primario que les dio vida. Antes de conocer a María, Castel (la misma raíz etimológica del apellido lo sugiere) es una especie de castillo inexpugnable habitado solo por sus fantasmas: sus cuadros solo lo reflejan a él. Pero un día Castel pinta el cuadro *Maternidad* y, a diferencia de lo que había hecho en los otros, deja en este una pequeña señal, una especie de cordón umbilical para que alguien pueda conectarse con él. Cuando por fin ha logrado acceder a esa otra persona por medio de esa ventana en el cuadro, cuando al fin ha tendido un túnel al interior de María y logrado transpolar la imagen de ella al centro de su mente, constata lo que siempre estuvo delante de sí: que ella tiene una vida por fuera del cuadro, una vida real hasta cierto punto libre y autónoma, y entonces toda la fantasía posesiva de Castel se diluye y el pintor queda pegado de nuevo a los muros de su propia mente.



*"Al menos un hombre es libre, puede tener pasiones, correr países, salvar obstáculos, saborear dichas más lejanas.
Pero una mujer está privada constantemente de todo", Madame Bovary. Obra de Helena Pérez García.*



Detalle de Madame Bovary, obra de Helena Pérez García

EL EJE ORTOGONAL DE LA LIBERTAD

En la historia humana, la razón (la sublimación de los celos) necesitaba conjugarse con la voluntad amorosa (la sublimación del sexo) para consumar una espléndida síntesis: el libre albedrío, el máximo logro del ser humano, su mayor producto evolutivo y mayor conquista cultural: el sexo y los celos cancelados, la pasión y la razón sintetizados en el eje profundo e intensivo de la libertad.

Sin embargo, para ejercerla plenamente y poder sostener su perpendicularidad con respecto a otras fuerzas, no bastaba que el hombre dominara sus apetencias y controlara sus deseos, sino que liberara también su objeto de deseo del yugo de su conquista para que este también pudiera ejercer su libertad, esa libertad que, además de una superación conjunta del sexo y los celos, es un compromiso de toda la sociedad con cada individuo, y en especial una deuda con la mujer.

Las famosas categorías de Nietzsche, lo dionisiaco y lo apolíneo, se apoyan en esas dos dimensiones básicas: el sexo y los celos, y sus dos proyecciones: la emoción y la razón. Lo dionisiaco y su éxtasis aluden al erotismo y la pasión vital del hombre, a “la incommensurable alegría primordial de la existencia” y “la contemplación profunda de los actos y de su conjunto”. Lo apolíneo, en cambio, se refiere a los instrumentos racionales que le ayudan a subdividir y aislar los aspectos de la vida: el discurso, el lenguaje, las ideas, la reelaboración abstracta de las cosas.

La tragedia, que para Nietzsche fue el momento máximo del arte, el escenario donde se conjugaron y balancearon magistralmente esos dos ejes principales de la naturaleza humana, es al fin y al cabo la misma síntesis alcanzada por el hombre como su condición principal: la tragedia de su voluntad, la condena de su libertad.

Cuando el hombre logró conjugar su capacidad de acceder al corazón del mundo con su facultad de abstraerse de él y clasificarlo, alcanzó un equilibrio de fuerzas que se reflejó en el arte de la tragedia, con un héroe buscando un balance entre la emoción y la razón, entre el mito y el logos, y enfrentándose al dilema de la libertad. Para Nietzsche, lo mitológico adquiere en el género de la tragedia su máxima expresión, pues el logos ayuda a estructurarlo y potenciarlo. “El mito trágico —dice— no debe ser entendido sino como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca con ayuda de medios artísticos apolíneos; conduce el mundo de la apariencia hasta los límites en que este se niega a sí mismo y quiere volver a refugiarse en el seno de la verdadera y única realidad”.

El libro de Nietzsche *El origen de la tragedia* señala, además del origen, el momento de decadencia de ese arte y el comienzo de la soberanía de la razón, mediante un Eurípides, el último poeta trágico, decantándose más por lo lógico que por lo mitológico, por la razón más que por la pasión, justo para la época en que Sócrates ponía los primeros ladrillos racionales de la ciencia y poco después Platón pedía la expulsión de los poetas de la polis. “La antigua tragedia fue desviada de sus carriles por una tendencia dialéctica orientada hacia el saber y el optimismo de la ciencia”, concluye Nietzsche y, al hacerlo, señala el desbalance que ese énfasis racional produjo en la concepción de la libertad: los celos con que el hombre terminó sujetando su propio deseo.

LA VIDA NO ES UN ENSAYO¹³

Por Marianne Ponsford

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.

Augusto Monterroso



Querido Paul:

Quiero comenzar dándote las gracias por haberme invitado a leer este libro. Su lectura me hizo sonreír las más de las veces, reír, asombrarme, parar, pensar y repensar; recordar otras lecturas, películas, escenas de mi propia vida, emocionarme tantas veces ante la belleza, gozar frente a ideas y conexiones inesperadas; incluso llorar con el episodio del ataque a Bush en Irak con ese par de sandalias en 2009 y sugieres que sobre ese par de zapatos, lanzado por todas las viudas, los huérfanos y los muertos de Bush, se erige la dignidad del mundo.

Sobre todo, y no me pasaba hacía mucho tiempo, fui feliz leyéndolo y esa felicidad se me quedó adentro. Una alegría grande y ligera, divertida. Es una lectura que me dejó amando el mundo. E incluso, optimista, algo que creía imposible en estos tiempos. El conjunto de ensayos deja en el lector una certeza nueva: que la vida es un puente, que por toda grieta entra la luz, que no estamos tan solos como solemos creer. Hay algo profundamente celebratorio de la vida en ellos. Y por eso te estoy agradecida.

La vida no es un ensayo resulta un título muy apto para esta colección de ensayos. Hay que aclarar de entrada que no se trata de un libro de “ensayos reunidos”, sino que está concebido como una unidad en sí, o por lo menos así lo viví como lectora, porque todos los ensayos gravitan sobre un mismo universo, alrededor de una misma voluntad: la de subvertir las convenciones compartidas sobre aquello que llamamos “el tiempo”.

¹³ En el marco de la FILBo 2022, se organizó un evento en Bogotá para presentar ante el público el reciente libro del escritor barranquillero Paul Brito: *La vida no es un ensayo*, editado bellamente por Luna Libros y Editorial Universidad del Norte; alianza interesante que promueve el diálogo necesario entre las editoriales independientes de Colombia y las editoriales universitarias. Como anfitriona y lectora hospitalaria de este lanzamiento se invitó a Marianne Ponsford, quien leyó este acercamiento a la obra en forma de carta dirigida al autor (pensado inicialmente para ser oral) que, sin duda, conmovió a los asistentes y cumplió su misión de interesarnos por este libro en particular. En *Huellas* quisimos publicar un fragmento de dicho libro y acompañarlo en el mismo número de este comentario crítico que lo acoge.



Tiene una estructura espacial, si bien el tiempo, o más bien la consigna de subvertir nuestra idea heredada de cómo funciona, parezca su hilo conductor. Para Paul Brito tiempo y espacio parecen ser una cosa sola. Cada uno de sus cuatro grandes capítulos contiene cinco breves ensayos, de pocas páginas, pero de cierta manera infinitos. Es un libro brevísimo, diminuto, pero subyace en él la idea de la eternidad. Es por eso, también, un libro inmenso, infinito. Lo que el lector percibe es alma de gran elegancia y, aunque no se note a primera vista, dulzura.

Afirma en el prefacio que es un libro sobre literatura, por tanto, sobre la vida misma. Pero, aclara que el camino de la literatura es filosófico y, a su vez, el camino de la filosofía es literario. Y es cierto: vida, literatura y filosofía son una sola cosa en cada uno de estos textos. No es un libro sobre literatura, sino sobre cómo la literatura ilumina la vida y la habita; vive allí.

Ese leitmotiv, el sistema sobre el que se afianza el universo literario de Paul es “la continuidad”, la vida como movimiento. Lo que constituye una invitación a que deconstruyamos esa idea heredada sobre la que basamos nuestra existencia, que consiste en que cada cosa sucede en un tiempo y lugar precisos, secuencial y consecutivamente. En cómo logra convencernos de ello radica el milagro de esta escritura, deliciosamente decantada. Puro pensamiento destilado. No sobra una sola frase y cada párrafo trae una idea nueva, una vuelta de tuerca, una pequeña epifanía. “Narrar es emular el tiempo”, dice.

Es, claro, el libro de un lector. Es una conversación en la que aparece la obra de Poe, García Márquez, Borges, Bergson, Kafka, Macedonio Fernández y de Bioy Casares. Aunque lo parecen y alguien podría llegar a afirmarlo, para mí ninguno de los ensayos que hace una lectura de alguna obra literaria es “realmente” sobre ella. Lo que hace es “acudir” a ellas para hablar de la vida y de la trampa de las convenciones en las que vivimos inmersos.

Y digo conversación porque es cierto. La escritura habla al oído del lector. Conversa con él. Y esto hace que la escritura sea cercana. Recurre de tanto en tanto no a la metáfora, sino a la analogía, que usa de manera perfecta porque acerca las cosas, como debe ser: recurre a actos cotidianos, a acciones comunes como, por ejemplo, revolver el azúcar en una taza de café.

En uno de los ensayos nos cuenta que Jung recurría al principio de los opuestos para fundamentar su sistema teórico. Eso es precisamente lo que parecen hacer estos ensayos: un contrapunteo entre las definiciones de cuento y novela; de ficción y crónica; entre fuerza y fluidez; entre el sexo y los celos; entre lo real y lo ideal; entre tragedia y comedia; pero lo que busca la escritura parece ser el subvertir, el dar una vuelta de tuerca a esas clasificaciones. En el camino, define de una manera nueva todas estas categorías en las que solemos encasillar libros, conceptos, emociones, la razón, el mundo mismo. Y en el camino, a veces juega a diluir algunos falsos opuestos para convertirlos en continuidades.

En uno de los textos de la última parte, “Una isla del fin del mundo”, encontramos una de las claves que sustenta el universo filosófico del autor: “El impulso del hombre por ordenar, sistematizar y catalogar el mundo lo ha llevado a privilegiar la precisión y el rigor del detalle, al tiempo que lo ha hecho perder su conciencia de la totalidad”. Creo que uno podría decir que lo que hacen estos textos es eso: mostrar al lector cómo volver a la conciencia de la totalidad de las cosas; a la totalidad del ser humano, el tiempo y el espacio en

los que está vivo. Se constituye un manifiesto contra la convención, contra nuestra idea de que el tiempo es solo consecutivo, secuencial. Estos ensayos nos hacen caer en la cuenta de que si nos sometemos a esa estrecha secuencialidad que clasifica y, sobre todo, separa nuestra vida en pasado, presente y futuro, estamos perdiéndonos la esencia (incluso me atrevería a decir el gozo profundo) de estar vivos.

El ensayo sobre la risa es exquisito, se titula "Lo cómico como sensor cósmico". Es bastante curioso que incluya un gráfico. Sus dos vectores son El espíritu (la intensidad) y la Materia (la extensión), y traza en estos la reacción en el alma del observador. Es un juego, sí, pero la profundidad aquí no se opone, sino que abraza la idea juguetona.

Hay ensayos sobre fútbol, atletismo, sobre la continuidad entre la vida y la muerte; sobre la novela y el cuento; la belleza, el sexo, la poesía... Incluso, uno sobre la pandemia y el Caribe que debería ser sombrío y no lo es. Pero, es posible que todos, sin excepción, no sean en realidad sobre los temas aquí enumerados, sino sobre los dos leitmotiv del libro: el movimiento y la continuidad.

Durante su lectura, recordé que hay autores que me gusta clasificar como "raros". Es una etiqueta que ya se ha usado en la historia de la literatura, sin duda. Sin embargo, la uso para designar la originalidad de un pensamiento, algo menos frecuente de lo que uno esperaría. Creo que Paul lo es: un autor tan profundamente original que lo que busca es que el lector también se convierta en un "raro".

Para finalizar, quisiera decir que el epílogo resume una posición ética frente a la existencia, que formula de una hermosa manera la cuestión del porqué estamos vivos, del porqué y para qué estamos aquí. En su último párrafo nos advierte que deberíamos tener una respuesta a una pregunta. No voy a contar cuál es, pero sí les digo que todavía late con la fuerza de un tambor en mi interior. No hagan trampa. No vayan a buscarla de entrada. Tengan paciencia porque quizás ya la leyeron.

QUÉ TE HIZO APAGAR LA LUZ Y QUEDARTE ADENTRO¹⁴

(Fragmento)

Por Yulieth Mora

*Si esto fuera otro tipo de historia,
te hablaría del mar.*

Junot Díaz

1

Su nombre es Jess. Lo sabes porque tu novia te pasó un papelito durante la clase de Redacción: «No le devuelvas la sonrisa a Jess. Ten cuidado con ella». No haces caso. La advertencia te empuja de bruces hacia ella. Porque la sonrisa de Jess puede con todo. Puede con el mal humor de tu novia insegura y con las notas de mierda que te pone el profesor solo porque sospecha que eres lesbiana. La sonrisa de Jess puede sacarte una sonrisa: apaga unas cosas, enciende otras.

Buscas a Jess en Facebook. Le envías una invitación de amistad y le dejas un mensaje sencillo que ella responde. Jess dice que le gustas desde que te vio leer en público, desde que le tomaste la mano a tu novia en la calle, desde que te miró por primera vez a los ojos y tú la esquivaste.

Vas a casa de Jess. Vas sin que tu novia se entere. Jess abre la puerta, te saluda de beso en la mejilla, te hace seguir. Las escaleras de madera rechinan, suben despacio, muy despacio para que la mujer de turno (la que cuida la pensión de jovencitas) no se entere, para que ninguna otra chica se dé cuenta de que entraste y de que esta noche no vas a salir.

Te sientas en un colchón doble, tendido en el suelo. A Jess no le sobra nada: un televisor, una mesita, un clóset sencillo, cuatro libros, veintisiete cremas, ocho perfumes, quince pares de medias. Una sillita plegable.

Te ofrece una bebida. Aceptas.

¹⁴ Fragmento del relato ganador del X Premio Nacional de Cuento La Cueva. En diciembre de 2021, los escritores John Jairo Junieles, Beatriz Vanegas Athías y Santiago Gamboa, miembros del Jurado, otorgaron a este cuento el primer lugar del podio, haciendo posible que Yulieth Mora Garzón se convirtiera en la primera escritora en recibir la máxima distinción del certamen. Ese mismo año, las autoras Laura Bolaño y Lucía Vargas ocuparon el segundo y tercer lugar, en una edición del concurso que estuvo marcada por la fuerza de las plumas femeninas. Los lectores y lectoras interesadas podrán seguir leyendo esta historia, junto a los demás cuentos finalistas, en la antología que Ediciones La Cueva publicará a principios de octubre de 2022. Esta versión de “Qué te hizo apagar la luz y quedarte adentro” fue revisada y corregida por Daniela Torres Pérez. [N. de Tawny Moreno Baloco, coordinadora del Premio Nacional de Cuento La Cueva]

No sabes cómo puede suceder algo así. Cómo es que durante estos años la confundiste con la chica que tiene cáncer, a la que le amputaron la pierna derecha hace un mes. Cómo es que solo te aprendiste su nombre hasta que lo viste escrito. Cómo es que la dejaste pasar todo este tiempo de largo por tu vida y ahora no puedes dejar de pensar en ella porque la ves en todas partes.

2

La ves amarte. La ves sobre ti lanzando su camiseta al aire. La ves intentado cruzar la calle. La ves jalándote un brazo y enredando sus dedos gruesos con los tuyos largos. La ves canela, transpirada, con su boca gruesa y la línea de una cicatriz pidiéndote todo aquello que aún no eres capaz de hacer, de ser. La ves segura con sus manos metidas en los bolsillos traseros. La ves leer buscando una palabra que tú no conoces. La ves sincera resumiendo una historia que te aterra. La ves frunciendo el ceño, mirando el pasado, recorriendo el dolor con sus manos sobre las sábanas. La ves desnuda, ves cómo sus costillas se elevan en su cuerpo frágil, cómo marcan los caminos del aire que le hace falta. La ves tomando ese aire caliente, llenando sus pulmones una y otra vez; y ahora no puedes dejar de verla.

3

Esta madrugada la ves más frágil. La envuelves con tus dudas. Masajeas su entrepierna, compruebas su pierna completa y tus dedos magullan sus pesadillas. Llegas a ella desde atrás con tus manos. Jess se gira, te besa dormida, te muerde falsamente el cuello. Se monta sobre ti y tú la dejas, la esperas, la aguantas. Besas todos sus bordes, los detalles de sus senos redondos, su centro.

Jess te detiene, quiere contarte algo, te lo cuenta.

Jess tiene novia.

Yo también tengo una.

4

Invitas a tu novia a tomarse un café. Con dos palabras terminas tu noviazgo de dos años. Sus ojos verdes navegan en mares de odio, sus manos blancas se extienden por encima de la mesa, pero ya no hay nada que hacer. Tú solo estás detrás de la mesa lista para salir a correr a la casa de Jess, que vive a dos calles. Tienes tantas razones para terminar con tu novia y, sin embargo, te alivia saber que Jess es la única válida.

Corres a la casa de Jess, quieres darle la noticia como un regalo, quieres que ella lo abra y te bese. Jess te besa. Jess sabe a naranja, a michelada, a canela, a aguardiente de manzanas, a un cuadro de melón que explota en tu boca, a un mordisco de fresa, a pitaya madura, a la cereza del vodka, a una mordida de torta de amapola, al alfajor de una tarde, a trocitos de chocolate, a polvo de leche, a corazón de piña, a whisky de miel, a sabajón, a café de vainilla, a guandolo fresco, a Ron Viejo de Caldas, a menta y a hierbabuena.

Jess sabe a «...una marihuanita que me traba», diría Lisandro Meza. Una adicción.

5

Jess te regaló un libro. La dedicatoria es una cuenta pendiente. El trazo de su nombre en una página sería una prueba suficiente de que hay algo. No pueden existir pruebas. Apenas las marcas que nos quedan en el cuerpo. Su pequeño mordisco en tu hombro. Nuestros jóvenes cuerpos apretando el placer. La marca de tu beso salvaje en su cadera. No hay fotos. Ni tenemos amigos. No existimos juntas. Nada nos conecta. Solo secretos. Los secretos no pueden verse. Las miradas en los cambios de clase. Nadie puede notarlo. Sonrisitas de pasillo. No podemos sino mirarnos de lejos. Nos ocultamos.

Lo de su novia tomará tiempo.

Quizá meses.

6

Setecientos días. La amas igual que el día cero. Jess se encapricha contigo. Lo hace a pesar del miedo. Porque el miedo siempre está en la mitad. El miedo son las veces que nos escondemos detrás de las paredes y fingimos. El miedo está cuando su novia llama desde otro país. El miedo es tuyo. El miedo a que su novia vuelva. A que el capricho se le quite. A que en la universidad se enteren, a que tu exnovia lo sepa, a que se sienta traicionada y se ponga loca, que haga su drama y tú no sepas qué decir cuando todo esté en silencio.

Tenemos miedo. Jess de aceptar lo que siente; tú, de que nunca lo acepte.

Tenemos miedo y en la mitad del miedo está el placer. Están su boca y sus pezones oscuros en tu boca, está tu lengua recorriendo la curvatura de su espalda, están sus piernas suaves y brillantes, suaves apretándose a ti, brillantes de crema de seda y sudor. Está la bomba que somos en su colchón tirado en el suelo. Donde ha amado a su amor y ahora ama a su capricho. Están nuestros orgasmos al tiempo, su quejido a destiempo, los poemitas que le dices al oído, el calor que sube y baja frío, que baila en medio y viaja entre la pelvis y el centro un millón de veces en la eléctrica madrugada.

Tenemos miedo del chispazo de luz, de los rayos que golpean las ranuras de las ventanas y alumbran nuestras sábanas blancas y nos manchan de azul profundo en segundos.

Tenemos miedo de quien golpee la puerta, quienquiera que sea. Tenemos sed la una de la otra. Miedo de que esa sed nos consuma en aguas gruesas y turbulentas. Tenemos miedo del tiempo y el futuro, de pensar demasiado, de no pensar lo suficiente.

Ochocientos días de amor y miedo. Novecientos días de piedritas en su ventana, de temazos de Bunbury con tragos. Mil días de mis días buenos y malos. Mil días de sus días buenos y malos. Dos mil días si somos hipócritas. Tres mil días si somos honestas.

7

Jess está confundida. No deja a su novia, no quiere lastimarla. ¿Dónde está el manual para terminar con alguien por teléfono? Jess no te deja, no quiere lastimarte. En realidad, tú crees que no quiere lastimarse.

Tampoco quiere que su familia se entere de que se besa con mujeres y va al cine con sus amantes, que también son mujeres. Jess se confunde cuando la besas, cuando hacen el amor y cuando dejan de hacerlo. Se pone nerviosa cuando tiene que contestar su celular y tú te

vas al pasillo, te silencias, haces que no escuchas y en verdad prefieres no escuchar cómo le dice «amor», «mi vida» o comoquiera que le diga. No, no eres capaz. No te aguantas. Ya no te aguantas y se lo dices.

Los problemas empiezan cuando hablas. Dices que no quieres esconderte, quieres decirles a todos que la amas. Que ella es el amor de tu vida. Qué cursi sueñas. Qué idiota te ves diciéndole eso a Jess. ¿Te duele la verdad? La pones entre la espada y la pared. Te duele. ¿Pero quién nos enseñó a amar de a uno? Técnicamente no es tu culpa: es genético. Te duele el cuerpo si no te elige. Es la primera vez que te enamoras de esa manera ridícula y brutal.

Jess, necesito que te decidas. Que no confundas el amor y el capricho, que te digas lo que ya sabes y me digas qué soy para ti, que no tengamos secretos. Yo ya quiero decirles a mis papás y que me echen de la casa.

Jess, tengo algunos ahorros, puedo alquilar una habitación. Me falta una semana para acabar la universidad. Me gradúo y ya estuvo. Yo espero el semestre que vas atrasada y nos inventamos algo. Nos vamos por el mundo a escribir reportajes de viajes y hacemos el amor en todos los rincones y escuchamos los gallos cantar en la mañana si es que en Perú cantan los gallos.

Hagamos una vida. No sé si para siempre, pero intentémoslo. Dejemos los miedos.

Tu novia está lejos, tu novia se fue y yo estoy aquí, acompañándote todos los días. Estamos juntas: juntas vamos a dejar tu ropa en la lavandería, compramos libros en El Dinosaurio, te ayudo a lavar los platos, almorzamos hamburguesa de lentejas. Juntas. Ella no. Ella te ve por el celular y te pide que le mandes fotos de todo lo que haces y no confía en ti porque ella lo supo antes que yo. No se puede confiar en ti.

8

Esperas a Jess en la calle 45. La ves venir, venir hacia a ti, pero la verdad es que se aleja. Se va. Lo ha decidido, te dice que viaja a Santiago el lunes. Que se irá por un año a probar suerte. Su novia la está esperando y van a arreglar lo que esté dañado.

La noticia te quiebra. Te hace pedazos. Si su novia se entera de tu existencia, su futuro se va a la mierda. Así que Jess te pide silencio. Te pide que desaparezcas. Te pide disculpas. Te dice que te quiere, pero que también la quiere a ella. Que a ti te quiere con pasión y deseo, y que a ella le debe todo. ¿Qué le debes, Jess?

Te cuenta que le salvó la vida. Te ayudó a salir del alcohol, la heroína, las pepas, te salvó de un túnel negro y animal que casi te consume, que como a un pájaro herido te cuidó las alas y ahora que puedes volar lo harás hacia ella de nuevo. Que has despejado tus dudas. Ya no hay más duda. Debes desaparecer y separar caminos.

¡Adiós, Jess!

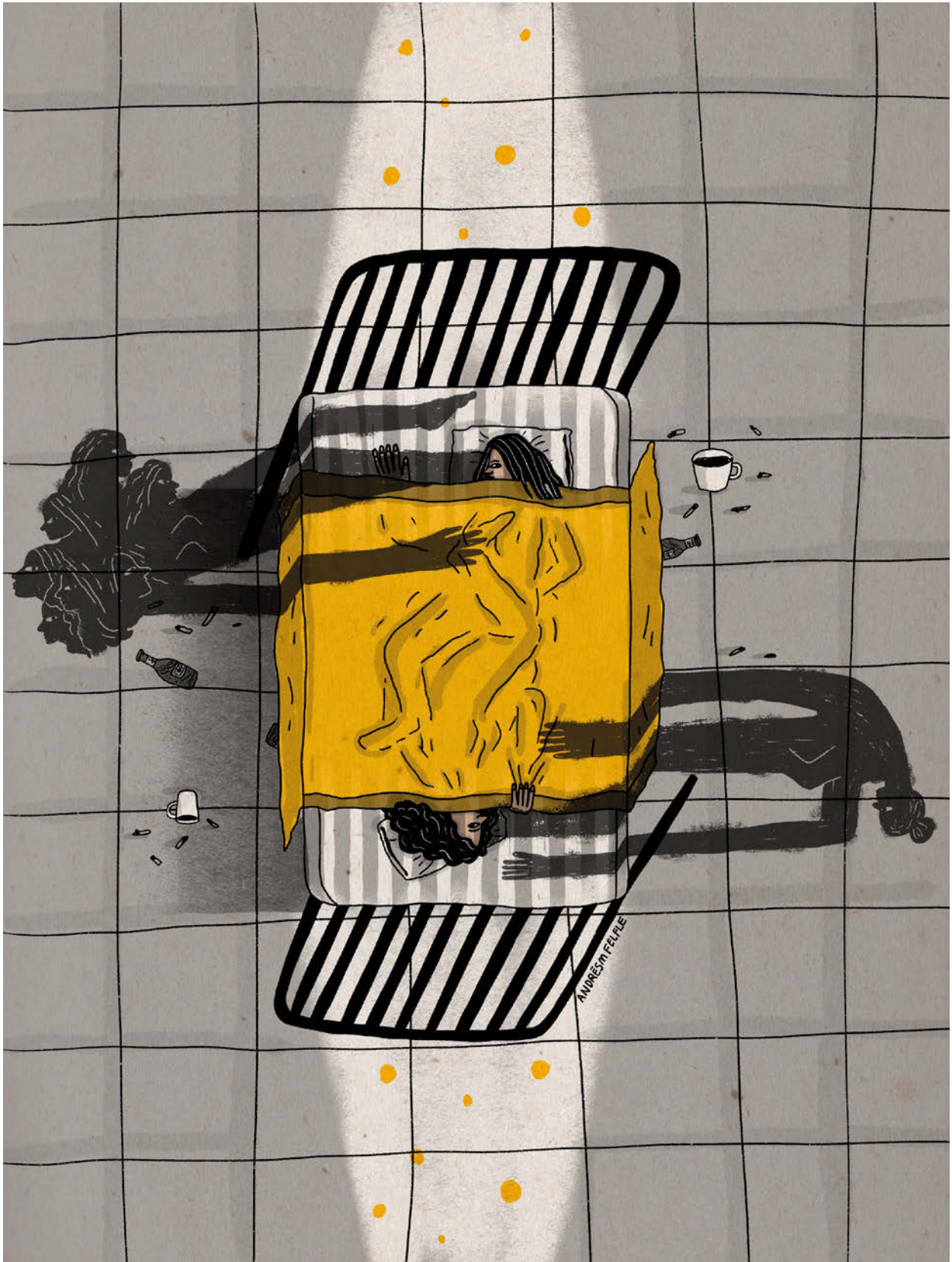


Ilustración de Andrés Felfle

9

Te duele la luz de otros. Su felicidad. El sol brillando sobre sus pieles caramelo. Te duele la ciudad, su ruido, todos los lugares donde falta Jess. Los lugares están vacíos. Tus pasos flojos repasan detalles, uno a uno: su cabello agitado en un ventarrón del Park Way, su apretón de antebrazo en la calle 34, esa mirada de noche caminando sobre la Séptima, ese abrazo después del beso desprovisto de miedo, tantas calles, tu mapa, el barcito de media copa y rock en español donde sonaron Bunbury y los Aterciopelados, donde pensaste un poema, donde le tomaste las manos y todo parecía infinito, fácil, tranquilo.

Cómo se deshace todo, cómo se deshace el edificio de tus emociones y todo lo que diste, lo que nadie te pidió y diste. Ya no está en esta ciudad, pero está en todas partes.

Jess, eres una ciudad, esta ciudad. Eres mi ciudad, la que se apaga todos los días.

10

Te inscribes en el taller de poesía en la biblioteca pública de la localidad. Leen a Vicente Huidobro, leen a Vallejo, lees por primera vez a Óscar Hahn. Nada puede salir mal, todo puede salir mal. ¿A quién le importan todos estos desadaptados que se reúnen con la disciplina de un grupo de ayuda? Te haces esa pregunta cada vez que la clase inicia. ¿Por qué la poesía? ¿Para qué? Porque la ves. Aunque no está en este país. Ves a Jess en todos los poemas de la clase, en las respuestas de tus propias preguntas, la ves sobre los lomos de los libros empolvados, en los dobleces de las hojas ajadas, en las manos de los extraños, en la boca de esa chica que te está mirando desde hace días, la que te espera para salir juntas. Apenas le sonrías.

No, no seas cobarde.

No tienes que decirle que lo has perdido todo. Ella no tiene que saberlo. Muéstrale tu Moleskine en la calle. Deja, deja que ella te pida el número. Deja que ella te escriba la primera vez. Deja que ella sea quien dé el primer paso. Eso te hará sentir mejor. Apréndete su nombre. No menciones a Jess aunque sea el único tema del que quieres hablar. Es bella esa chica. No es bella como Jess, tiene otras cosas, entre esas que lee poesía, que intenta escribirla, como tú. Lo has hecho bien. Te ha dado su correo electrónico. Has perdido el papel donde lo anotaste. Jess, ¿dónde estás, cómo te trata la ciudad?

Quieres decirle a Jess que te estás partiendo en dos, que intentaste reconstruirte en un taller de poesía, pero la verdad es que te deshizo. Necesitas saber de ella. Qué poco sabes de Jess. Quieres buscarla, pero ni siquiera tienes un peso en los bolsillos, al taller de poesía te vas caminando. No hay trabajo. Tu tristeza llega hasta el fondo, le cuentas a tu mamá que te gustan las mujeres, no te puedes tragar eso, no por más tiempo. Ahora mamá medio te habla, ya no es la misma. Tú intentas, vas a la biblioteca, lees y envías hojas de vida. No llaman. Revisas el teléfono. Revisas el correo. Todo en orden. Tienes ganas de escribir un cuento. Vives en un quinto piso desde donde se ven las avionetas despegar. Estamos lejos, Jess. Ella se fue y tú sientes que la culpa es tuya. No puedes buscarla. No apareces en sus amigos, te borró del mapa. No hay nada. Y la chica, la chica del taller de poesía. Encontraste el papel. Le escribes. Porque sí, ¿por qué no? Te devuelve el mensaje, pero no tienes ganas. No quieres coquetear. Quieres sentarte a llorar. Si mamá te ve llorando, se va a asustar, entonces no llores, mantente fuerte. No es el fin del mundo. Es solo una chica. Es Jess. Es Jess. ¿Quién es

Jess? A la mierda todo. Ponle una cita a la chica del taller. Dile que a las seis en la Catedral de Lourdes y ya está. ¿Y el dinero? Algo se te ocurrirá.

11

Llegas temprano a la cita. La chica del taller camina desde la avenida en dirección a ti. Te sudan las manos. No es Jess, es otra chica. Si fuera Jess, todo estaría bien. No está tan mal. Es una cita. Una cita de un café y ya. Una cita para hablar. La primera cita siempre es sencilla pero definitiva. Un café. No tienes dinero para más. La chica no quiere café. Ella quiere cerveza. Una cerveza helada.

Ella te toma la mano, te conduce a una calle estrecha. Hay luces de neón. Son las cuatro de la tarde. Hay otros chicos tomados de la mano. Todos van al mismo lugar que tú desconoces. Van seguros al encuentro. La chica va segura. Los *dealers* van seguros.

El sitio es oscuro, pero las luces azules intermitentes salvan los rincones. La música es un animal que se mueve con furia. Tú quieres hablar, ella no. Tú quieres contarle lo del poema del taller y sobre el argumento de ese libro. Ella no, ella quiere bailar, agitarse, beber cerveza, que sean las tres de la mañana, salir del sitio y comprar algo de marihuana. Fumar por horas en el parque, hasta que amanezca.

Tú quieres café, pero ahora estás en un sitio oscuro y azul, oscuro y ruidoso con el dinero justo para dos cervezas. Hay dos cabinas en la barra, dos cabinas con pantallas empotradas que rotan videos pornográficos. Los ves cuando caminas hacia el baño, estás en el baño pensando cómo huir de eso, ¿cuál es el momento indicado? ¿Qué pensará la chica cuando quieras besarla y luego te largues? No vas a decirle que solo tienes para dos cervezas, que no tienes empleo, ni la esperanza de obtener uno pronto, que Jess se fue y eso te parte en dos.

No, no vas a decirle eso.

Sales del baño, la invitas a bailar, bailan juntas, muy cerca. La besas porque ya no tienes nada que perder. Porque no se pierde lo que nunca se tuvo. Bailas, te quitas la rabia del cuerpo y cierras los ojos, sientes los *beats* y su cuerpo, el ritmo lento y su cuerpo. Su nombre es Renata. Disfrutas el momento. Jess debe estar haciendo lo mismo.

12

Conoces a Juana en la oficina. Es tu primer empleo. No lo arruines. Se sienta cerca a tu cubículo. Todos los días te pones los audífonos y tecleas. Juana te invita a un café. Te invita a su casa. Te dice: «Quédate esta noche». Juana te quiere, pero no la soportas. No sabes qué hacer para evitar que te espere a la hora del almuerzo. Siempre está en la misma mesa.

Sylvia está loca. Te lleva cinco años. Odia a sus padres desde que les contó que le gustan las mujeres. Sus padres también la odian. Te invita a ver las obras del Metropolitan Opera en directo desde New York, pero desde la sala de cine del centro comercial. Se queda dormida con la boca abierta. Ves *La traviata*. Sylvia te llama a las tres de la mañana llorando. Dice que lo siente, pero nunca te explica por qué. Ves *El barbero de Sevilla*. Sylvia se acomoda en la silla.

Camila monta en bici todos los días. Te hace reír. Te besa. No ha terminado la universidad. Tú siempre pagas la cuenta. Le gusta la pizza. Se tatuó una pizza en el torso. La viste cuando le quitaste la ropa después de la fiesta con sus amigos. La desnudaste en ese motel

barato. Le gustan las películas de terror. Te hace el amor a su manera. Su manera no exige mucho, no da mucho. Te invita a su casa para cenar con pizza. Su habitación es un desastre.

Marla tiene dos gatos. Estudia en el conservatorio. Toca el piano. Vas a sus conciertos. Es talentosa. Te habla de Charlie Parker y las *Variaciones Goldberg*. Van al lago. Hacen el amor en el bosque. Te da loratadina para evitar la alergia a los gatos. Estornudas cada vez que pisas su casa. Los gatos te siguen a todas partes. En el desayuno se trepan en la mesa. Estornudas. Le escribes poemas que nunca le entregas. Los escribes mientras escuchas a Alexandra Stréliski. Sus amigos son displicentes. Te menosprecian. Te hace falta respirar cuando estás junto a Marla. Te alivias cuando estás lejos de ella.

Sofi... Sofi. La conoces en una aplicación de citas. Nunca te llama. Te aclara desde el primer día que es bi. La llamas uno que otro viernes. La besas siempre. Nunca paga la cuenta. Ni te toma de la mano en la calle. No se queda nunca contigo. Terminan de hacer el amor y la recorres toda de nuevo. Ella se ducha. Sofi, Sofi, el taxi ya llegó. Siempre tiene algo que hacer después de verte.

Kate. Juliana. Paula. Maxi. Luisa. Todo este tiempo has estado pensando en Jess. Jess, todo este tiempo he estado buscándote: sentir otra vez algo parecido. Por eso no puedo quedarme. No sé quedarme.

“Escribo porque no puedo hacer otra cosa que narrar”

Yulieth Mora conversa con Carlos Polo

Cortesía de La Cueva



HAMACA PARAGUAYA DE PAZ ENCINA (NOTAS SOBRE LA RESISTENCIA DE LA MEMORIA)¹⁵

Por María del Rosario Acosta López

Este ensayo es la primera parte de un trabajo más extenso que quisiera llevar a cabo sobre el cine de Paz Encina y que titularía “Estrategias para la descolonización de la escucha: resistencia de la memoria e invención *del* pasado”. Estas dos nociones, la de una resistencia *de* la memoria y una invención *del* pasado, cada una en el doble sentido del genitivo, son nociones que han surgido como resultado del trabajo que llevo a cabo actualmente en torno a lo que llamo “gramáticas de lo inaudito” y resultan fundamentales para pensar dichas gramáticas como gramáticas descoloniales o, como lo sugiere el título que menciono, estrategias para la descolonización de la escucha¹⁶. Como he insistido siempre en mi acercamiento desde la filosofía a la producción artística, estoy convencida de que frente a la dificultad con la que se encuentra la mirada filosófica para descolonizar sus propios lugares de enunciación, el arte se convierte en un espacio de pensamiento fructífero que materializa y da nombre a las gramáticas descoloniales que, a través de un oído alerta, podemos quizás aprender a escuchar.

En el caso concreto de mi acercamiento al cine de Encina (sobre todo en los dos largometrajes que quiero trabajar en una versión más extensa de este texto, estos son: *Hamaca paraguaya* de 2006 y *Ejercicios de memoria* de 2016), el punto no es que su obra ejemplifique el trabajo que estas nociones llevan a cabo en mi proyecto. Más bien, de manera inversa, pensar con Encina, dejarme interpelar por la singularidad de su escucha y la materialidad de su trabajo audiovisual, me ha permitido comprender el potencial crítico, subversivo y descolonizador que estas dos nociones pueden traer consigo (aunque me gustaría dejar aún abiertas las definiciones de lo que puede significar “descolonizar”, pues el punto es justamente pensar las posibilidades en disputa que se movilizan bajo este término en el caso de una “estética descolonial”). Si puedo decir algo al menos de antemano, pienso la obra de Encina como una práctica descolonial sobre todo en relación con los modos como propone desarticular y reconfigurar nuestros sentidos, nuestros modos de percibir y, más allá de ello,

¹⁵ Este texto fue presentado como parte de un panel sobre estéticas descoloniales, que tuve la oportunidad de compartir con Miguel Gualdrón Ramírez y Juan Diego Pérez, para el Encuentro sobre Filosofías de la Liberación organizado en septiembre 10 de 2020 bajo invitación de Don Deere. Todas las ideas que trabajo a continuación son el resultado de una interlocución muy activa entre los tres y se deben en gran parte a la generosidad con la que ambos me han ayudado a puntualizar muchos de los conceptos que sirven de base para mi lectura de la obra de Encina.

¹⁶ Cf. también Acosta, “Gramáticas de la escucha como gramáticas descoloniales”, *Revista Eidos* 34 (2020): 14-40.

las estructuras que enmarcan dicha percepción y las dimensiones de lo aural que en ellas se ponen en marcha¹⁷.

Propongo a continuación una lectura de *Hamaca paraguaya* en clave descolonial, si se quiere, o más bien buscando pensar qué de aquello que hace esta película de Encina nos obliga a reconcebir, a aproximarnos críticamente y a movilizar en claves descoloniales la noción de memoria –y la idea de una resistencia de la memoria y de la memoria entendida como resistencia– que cobran vida en la película.

“Con recuerdos no se levanta a un muerto”
Hamaca paraguaya, minuto 32:45

La película transcurre casi en su totalidad en un solo escenario: en un espacio abierto, al aire libre, rodeado de árboles muy verdes y sonidos de insectos; aparecen un hombre, una mujer y una hamaca. Colgar la hamaca y descolgarla son los gestos que dan inicio y fin a la película. Todo transcurre en ese intervalo en el que, repetidas veces, ambos entran y salen de esta escena. Se sientan, miran al frente, el tiempo pasa. Esperan. O eso parece. O eso nos dicen las voces que comienzan a proyectarse sobre la escena –o, habría que decir más bien, en este caso, que la escena se proyecta sobre las voces y que son las voces las que, de algún modo, consiguen hacer resonar la imagen. Al comienzo es incluso difícil saber si estas voces provienen o no del lugar que la cámara registra. Si son ellos, la mujer y el hombre sentados en la hamaca, quienes hablan –si son ellos quienes hablan *ahora*. Hablan de la perra, de sus ladridos, de la lluvia que ya parece llegar, pero no llega, del hijo que se fue a la guerra y no ha regresado– el hijo al que esperan (¿las voces? ¿La pareja sentada en la hamaca?).

Poco a poco, y a pesar de la unidad que inevitablemente buscamos proyectar sobre lo que se nos muestra (descubrimos, en el proceso, nuestra tendencia a querer dar sentido a la escena a partir de una unidad –y de paso, la tendencia, igualmente arraigada, a asociar la unidad mayoritariamente a lo visual y no a lo sonoro), comienzan a hacerse patentes las porosidades que atraviesan la experiencia de los sentidos en la película y que desdibujan los contornos entre la voz y la imagen (cf. por ejemplo, minuto 27). Las voces no coinciden enteramente con lo que vemos o al menos su proveniencia no es en estricto sentido aquella asociada con el diálogo entre los personajes en escena, quienes, sentados en la hamaca, ahora lo comprobamos, permanecen en silencio. Los vemos de lejos, las voces, que hablan en guaraní, se oyen muy cerca. La cámara es cuidadosa en dejar que la escena transcurra en una especie de segundo plano, complicando con ello los intervalos entre lo que vemos y lo que escuchamos –intervalos que se presentan también como dos tiempos distintos que la experiencia cinematográfica permite percibir simultáneamente sin que queden, no obstante, fusionados.

¹⁷ Le debo este uso de la noción de lo “aural” a Juan Diego Pérez, quien lo trae en su trabajo justamente como una dimensión sensorial pensada desde la vibración e intensidad de vibraciones, para desclasificar el sistema tradicional de los sentidos y las divisiones entre, por ejemplo, lo visual y lo auditivo.

En *Hamaca paraguaya* está el tiempo de lo visible y el tiempo de lo audible, el tiempo de una escena que transcurre ante nuestros ojos y el tiempo de un diálogo que escuchamos “en primer plano”. O dejando en “segundo plano” el lenguaje de lo visual, que es a lo que Encina justamente obliga con su puesta en escena, podría hablarse más bien de dos intensidades sonoras dislocadas la una de la otra pero mutuamente resonantes: aquella que se escucha a lo lejos a partir de los ruidos de la selva, los sonidos de la naturaleza, los silencios que ocupan a los únicos dos sujetos que vemos en escena; y una más cercana, más audible si se quiere, que se instala como voz en *off* a partir del diálogo entre los protagonistas (¿es acaso este diálogo imaginado, real? ¿Sucede acaso en el pasado o en el presente?). Se trata en cualquier caso de dos tiempos que se rehúsan a ser otra cosa sino presentes; dos presentes a la vez dislocados y atrapados (¿alojados?) el uno en el otro. Esta dislocación es, entre otros gestos que la película explora, el que más me interesa rescatar porque es a partir de allí, más que en aquello que la película hace explícito en el contenido de sus diálogos, que puede percibirse con más fuerza lo que el cine de Encina enfatiza con insistencia: la potencia de una memoria que no se deja recoger en un solo gesto o insertar en una historia lineal; *una memoria que se rehúsa a transformar el pasado en recuerdo y al recuerdo en pasado*, y con ello, que se resiste activa y conscientemente a *dejar de esperar*.

Y si digo que la película pareciera comunicar ambos gestos a la vez, esto es, el de una memoria que se rehúsa a transformar el pasado en recuerdo y a transformar el recuerdo en pasado, es porque precisamente no es una de estas dos alternativas, sino las dos a la vez, lo que describe de la manera más adecuada la operación estética de Encina en *Hamaca paraguaya*. Por un lado, la resistencia del pasado a transformarse en recuerdo va asociada a aquella potencia que reclama que el pasado está vivo en el presente, que no es aún ni puede ser nunca reducido solo a un recuerdo porque habita en la temporalidad de la latencia –de lo no resuelto, de lo que, al no haber sido enteramente elaborado, conserva con ello la posibilidad de denunciar su operatividad en el presente. Por otro lado, también hay una fuerza particular en el rehusarse a producir el recuerdo como pasado, a ubicarlo en una linealidad temporal que clausura la posibilidad de su supervivencia. Que no sea posible escoger entre estas dos operaciones es probablemente resultado de la maravillosa ambivalencia provocada por el montaje de Encina. Es a esta ambivalencia, y la búsqueda por configurarla en su recurrente desarticulación, a lo que me gustaría referirme en el caso concreto de *Hamaca paraguaya* como una resistencia *de* la memoria.

Esta resistencia, como lo mencionaba antes, debe ser entendida aquí en el *doble sentido del genitivo*, es decir, no solo como una resistencia *de* la memoria, ejercida por ella como operación psíquica; resistencia a transformar (y con ello clausurar) el pasado en recuerdo, sino como una memoria que, en su obstinación por no querer llevar a cabo este cierre, se ejerce a la vez *como* resistencia: resistencia estética, ética, política, articulada desde sus propios “presentes” y desde su reticencia a ocuparlos en un sentido tradicional tanto de historia como de memoria. Resistencia, también entonces, a aceptar y reconocer el pasado como lo que es desde una mirada, una escucha más bien, que reclama lo que no debió haber sido, lo que pudo ser y no fue, abriendo con ello la posibilidad de imaginar y “guardar la memoria de otra realidad”¹⁸.

¹⁸ Le debo esta formulación, relacionada con mi noción de memoria como resistencia, a Gwendolin Pare. Cf. Comentarios a Acosta, M. R. “Tras los rastros de Macondo: archivo, memoria e historia en *Musa paradisiaca* de José Alejandro Restrepo”, *Ideas y Valores*, Vol. LXVIII (suplemento no. 5), 233-235. Más allá de ello, es Pare quien me ha hecho pensar y detenerme en el potencial crítico de ese registro psicoanalítico de la resistencia de la memoria. Al respecto, cf. también la lectura que propone Rosaura Martínez de mi trabajo en “Collective Working-Through of Trauma or Psychoanalysis as a Political Strategy”, *Psychoanalysis, Culture and Society*.



Regreso a *Hamaca paraguaya* y, en particular, al modo como en la dislocación de los sentidos suscitada por la superposición de la voz sobre lo que vemos, Encina da forma de una manera tan bella y tan lúcida a todos estos registros de la idea de una resistencia *de* la memoria:

La pareja, lo sabemos por las voces que dialogan, espera que la guerra termine para tener noticias del hijo, espera que el hijo retorne a casa después de la guerra¹⁹ (cf. minutos 04:30-05:00). Escuchamos también al hijo que se despide (¿en sus recuerdos? ¿O acaso se desdobra aquí el presente del audio en múltiples temporalidades?). Vemos al padre solitario cortar la caña mientras escuchamos cómo conversa con su hijo sobre la partida inminente a la guerra (cf. minutos 16:15-17:30). Vemos a la madre lavar la ropa en el río, escuchamos a su hijo despedirse mientras ella no quiere decirle adiós (cf. minutos 21:00-23:00). Los diálogos en *off* nos confirman lo que desde la primera escena ya parece evidente: el tiempo es

¹⁹ Es la guerra del Chaco entre Paraguay y Bolivia (1932-1935). Por un lado, la película no se preocupa por ubicarnos históricamente y se rehúsa de manera activa a insertar la escena en cualquier localidad o temporalidad específicas; por el otro lado, el guaraní localiza de forma definitiva la experiencia histórica; si bien esta historia es una quizás, aún, por ser contada –y tal vez los tiempos, aquí, son de larga duración. No es absurdo pensar que la espera que la película tan bellamente acompaña es también, entre otras muchas, la espera de los desaparecidos durante la dictadura paraguaya, de quienes quizás, como se mencionaba en la nota anterior, se sabe más que de muchos de los desaparecidos en otras dictaduras del Cono Sur. A pesar de este “conocimiento” y de la Comisión de Verdad que Paraguay condujo en 2004, solo una decena de cuerpos en total han sido reconocidos como pertenecientes a desaparecidos de la dictadura y solo 40 han sido exhumados. Esperar a los desaparecidos es así, también, inscribir la imposibilidad de memorializarlos que queda marcada por el acto mismo de su desaparición y resistirse a la borradura que su historia (su recuerdo) testimonia.

aquí el tiempo de una espera, la guerra no ha terminado, el hijo no ha regresado, la lluvia no llega aún y la perra ladra para recordarnos que el sonido proveniente de lo que vemos está rodeado de silencio. Un silencio que no solo escuchamos, entonces, sino que el montaje hace palpable, permitiendo con ello también, más allá de lo audible, la densidad de una especie de “escucha visual”²⁰.

Entonces vemos al padre sentado en silencio en una casa vacía, mientras escuchamos un diálogo en el que el veterinario que revisa a la perra comunica al padre que la guerra ya ha terminado (cf. minutos 42:00-45:00). Vemos a la madre atizar el fuego en el horno de leña al tiempo que escuchamos cómo recibe, y se rehúsa a la vez, la noticia de la muerte de su hijo en la voz de un mensajero oficial (cf. minutos 45:40-50:15): el nombre del muerto no es el nombre completo de su hijo, su muerte oficial no nombra la extensión de la pérdida, no logra abarcarla, no logra reconocerla y, por tanto, no debe ser inscrita aún en su recuerdo. El recuerdo del hijo, de su voz, sigue ocupando el espacio de lo sonoro, se encuentra presente como lo están también las voces de quienes lo esperan –de quienes más bien (ahora lo sabemos) actúan como si aún estuviesen esperando. O quizás sean ambas, y aquí la genialidad de la película es precisamente que se hagan indistinguibles: las escenas pueden ser simultáneamente las de una espera durante y tras la guerra, una espera ‘auténtica’, si se quiere (y a falta de una mejor expresión) y una espera que se actúa explícitamente en tanto resistencia. Esto “emanciparía a la espera (cito aquí a Juan Diego Pérez) de su dependencia de un tiempo para su cumplimiento. El tiempo de la espera se presenta así en *Hamaca Paraguaya* como un tiempo que interrumpe, al hacerce denso, inmóvil”²¹. “Lo que se espera (dice la madre en la película) ya nunca quiere venir” (minuto 32:17). El tiempo de “los hechos” que se rehúsan a ser nombrados acompaña así y enfatiza el tiempo de la intensidad afectiva: un tiempo otro, más lento, casi quieto en su duelo suspendido.

Ni el padre nombra el fin de la guerra ni la madre relata la muerte del hijo. El silencio de la escena que vemos se muestra así de repente como un silencio cargado, lleno, pesado –como el aire justo antes de la lluvia. Carga la noticia de la muerte sin nombrarla, permite que el recuerdo siga vivo y que todavía no haya que inscribir en el pasado al hijo que aún – en un aún que, ahora entendemos, se alarga incansable– no regresa. No hay historia de esta muerte (la madre se ha negado a recibir la noticia), así como no hay historia de estas vidas que transcurren al margen, por fuera de toda Historia oficial. Vidas que, desde siempre, lo recuerda la madre al comienzo de la película, no cuentan (“No le importamos a nadie, Ramón” minuto 36:05); vidas que para ser contadas recurren a gramáticas que, en su reticencia a insertarse en la historia como un tiempo lineal, se resisten también a dejarse olvidar.

En su libro más reciente²², Judith Butler retoma un tema que ya había tratado en otros lugares²³, esta vez para enfatizar en la necesidad ética y política de lo que ella llama “la igualdad radical de lo llorable (grievable²⁴)” (56) como condición de posibilidad de un pensa-

²⁰ Esta expresión, así como muchas de las acotaciones que describen una “confusión” y “mutua resonancia” de los sentidos en mis descripciones de la experiencia producida por la obra de Encina se las debo enteramente a Juan Diego Pérez. Me doy cuenta en mi escritura cuán atada estoy yo misma, aún, a un lenguaje de lo visual, y cuánto me resisto a dejar que lo audible contamine lo visible y viceversa. Juan Diego me ayuda a entender hasta dónde sigue esto tan instaurado en mi lenguaje.

²¹ Notas de Juan Diego Pérez a la primera versión de este texto.

²² Judith Butler, *The Force of Non-Violence: An Ethico-Political Bind* (NY: Verso, 2020).

²³ Cf. Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (NY: Verso, 2009).

miento y una práctica críticos de la violencia y de “formas sistemáticas de destrucción” (21). Butler está interesada en pensar formas de resistencia que logren desarticular las estructuras que deciden y declaran de antemano qué vidas son aquellas dignas de duelo y cuáles, no. Dichas estructuras dependen conceptualmente de marcos que, establecidos y enraizados en instituciones, prácticas, en el lenguaje mismo y en los modos de “contarnos”, producen esa desigualdad en la distribución o el reparto ya no solo de la vida sino incluso de la muerte y su duelo, de lo que cuenta o no como muerte (como “pérdida”, dice Butler [cf. 63]) y, por tanto, como “vida llorable”. Ahora bien, se pregunta Butler, ¿cómo pensar estos modos de resistencia sin que estos, a su vez, repliquen aquellas formas de destrucción ante las cuales se busca resistir? ¿Cómo “romper desde adentro el horizonte de aquel imaginario destructivo en el que esta desigualdad radical y borradora de lo llorable sigue teniendo lugar”²⁵? Se trata entonces de pensar o identificar en la práctica, continúa Butler, ¿cómo pensar en últimas modos de resistencia “no violentos” que no por ello “implican la ausencia de fuerza” (22)? El uso de la fuerza aquí, como lo enfatiza Butler a lo largo de su libro, requiere de una imaginación igualmente radical. Pues lo que se requiere para interrumpir el efecto de aquellos marcos que “clasifican” las vidas en llorables y no llorables es, si se quiere, hacer visible lo invisible: una fuerza estética que logre hacer perceptible (y con ello inteligible) lo que de antemano ha sido excluido del marco de lo legible, tanto para nuestros sentidos como a nivel conceptual. Requerimos, escribe Butler, de un “estado alterado de percepción” que pueda “desorientarnos” de los presupuestos sobre los que se configura el presente (cf. 64).

Una estética que tenga la fuerza, la capacidad de “desorientar”, de desordenar los sentidos para instaurar, inaugurar, hacer posible, así sea como posibilidad deseada, imaginada, un reparto radicalmente distinto de lo sensible –y con ello, de lo que cuenta o no como vida llorable. *Hamaca paraguaya* pareciera responder de maneras particularmente acertadas a este reto planteado por Butler. Desde la sutileza de una estética que se resiste a encajar en lo dado, la película no solo denuncia esta repartición de lo “llorable”, sino que recuerda que lo llorable está atado también a lo “memorable”. Qué vidas merecen ser recordadas, qué vidas merecen ser introducidas en el relato de lo histórico, acompañadas en su partida: todas estas instancias del duelo suponen un elemento que *Hamaca paraguaya* problematiza más allá de los postulados de Butler. Lo que pareciera buscar la película de Encina no es solo, cito aquí a Natalia Brizuela, “abordar experiencias del pasado que no tienen historia”²⁶ (61) ; más allá de ello, la película insiste, continúa Brizuela, “en una temporalidad que no solo no es

²⁴ La traducción al español (Barcelona: Paidós, 2010) de Bernardo Moreno Carrillo opta por traducir “grievable” como “llorada”. Quizás habría que decir más bien “llorable”, ya que es necesario enfatizar que el punto de Butler no es solo qué vidas lloramos o hemos llorado (han sido “lloradas”), sino qué vidas están constituidas o “enmarcadas” desde sus comienzos como vidas cuya pérdida no es lamentable, digna de duelo y de luto. En cualquier caso, ni llorada ni llorable hacen referencia al punto principal: la idea del duelo y el tipo de dolor que el duelo carga consigo, y ambos como momento central que marca el paso de la vida a la muerte de un cuerpo. *Grievable* resulta entonces casi intraducible al español.

²⁵ Aquí es difícil traducir las citas de Butler, el pasaje en inglés dice: “In a sense, we have to break open the horizon of this destructive imaginary in which so many inequalities and effacements now take place. We must fight those who are committed to destruction, without replicating their destructiveness” (64). Dejo de lado por ahora una discusión que habría que tener también frente a la postura de Butler, esta es la apuesta que ella propone en este libro por una práctica “no violenta” incluso allí donde vidas concretas han sido de antemano designadas como prescindibles. Butler aclara en muchos lugares de su libro cómo esta insistencia en la no-violencia no tiene que ver, o al menos no pretende coincidir, con una mirada conservadora que desde el Estado declara toda oposición *statu quo* como “violenta”. Insiste que todo examen de qué es o no violento debe pasar también por un análisis crítico de los criterios que deciden sobre qué es o no violencia. Pero desde un lugar como Colombia donde el Estado ha tendido a criminalizar todo intento de agencia política de resistencia y oposición, la insistencia en la no violencia no deja de resultar problemática.

²⁶ Natalia Brizuela, “A Sense of Place: Paz Encina’s Radical Poetics” en *Film Quarterly*, Vol. 70 No. 4, Summer, 2017, 49-64. Disponible en: <https://fq.ucpress.edu/content/70/4/49>

histórica sino que rechaza la idea misma de lo histórico” (62)²⁷. Con ello, lo que hay de base ya en el reclamo de Butler, sugeriría la película de Encina, es una noción presupuesta de temporalidad que se impone en una lectura del presente y de la historia, y que no cobija de ninguna manera otras vidas que no son legibles (siguiendo a la misma Butler) bajo esa misma categoría. Al ver y escuchar en tiempos distintos y a la vez simultáneos a esta pareja que se rehúsa a dejar de esperar, nos queda claro que el problema no es cómo *contar* la historia que no ha sido contada (que no cuenta y por tanto no se cuenta), sino cómo entender que es desde la manera como se concibe estructuralmente la historia que ya quedan excluidas esas vidas como vidas contables.

Aquí, entonces, más allá de Butler y continuando con la crítica que una perspectiva descolonial le plantearía a su proyecto, me parece más adecuado insistir en una aproximación más cercana a la de Sylvia Wynter²⁸, quien diría que la tarea no debería ser solo, ni prioritariamente, dar voz a lo que ha sido borrado, obliterado (“redacted”, diría Christina Sharpe²⁹), y está por tanto enteramente ausente del reparto de lo perceptible (y por consiguiente, eventualmente, de aquello que puede llegar a hacerse legible); sino más bien la de “preguntarnos (cito a Wynter en traducción mía) cuál es la función sistemática de ese silenciamiento (...); de qué modalidad del discurso es esa ausencia de voz (o de discurso) (...) una función imperativa” (365). Es decir, la pregunta es con qué nociones de temporalidad estamos operando al reclamar la igualdad de lo llorable, y hasta qué punto de lo que se trataría no es de *ampliar el marco* de lo registrado como pérdida o reconocido como digno de duelo para afirmar una “igualdad radical de lo llorable”, sino de cuestionar de manera aún más radical el tipo de “estéticas” (entendidas aquí en sentido amplio, es decir, estructuras de percepción del espacio y el tiempo) que operan incluso a la hora de entender qué y quién se resiste a quedar enmarcado en dicha categoría; porque no toda temporalidad se vive (ni quiere vivirse) de acuerdo con la cronología de la Historia con mayúscula. A la vez, sin embargo, esa falta de indexación histórica – la carencia de la posibilidad de acceder al tiempo “Histórico” – es también parte de una injusticia estructural que va más allá y se encuentra en la base de la decisión de “contar” o no una vida como *llorable*.

Si lo que se requiere para interrumpir la operación de los imaginarios destructivos de los que habla Butler es la inauguración imaginativa de “estados alterados de percepción”, quizás lo que responde *Hamaca paraguaya* es que aquellos estados alterados ya tienen lugar y habitan de manera simultánea el presente –como otros modos del ahora, múltiples, en tensión. Siguiendo aquí a Silvia Rivera Cusicanqui, yo propondría pensarlo como una “cacofonía” de formas discordantes y disonantes de temporalidad, que resuenan, algunas más imperceptiblemente que otras, como otras modalidades del recuerdo por fuera de y en resistencia a una memoria entendida exclusivamente como narrativa lineal (133-134)³⁰.

²⁷ La manera como lo pone Brizuela en el inglés es mucho más económica y por tanto más contundente: “the new political cinema [like Encina’s] insists on a temporality that is not about historical time, *that rejects the very idea*. The future exists only so long as the intervention into a future can make a past present” (las cursivas son mías). Esta idea de que la única intervención en el futuro depende enteramente de hacer presente el pasado es justo aquello que considero tan poderoso en la idea de *memoria como espera* articulada por la película de Encina.

²⁸ Cf. Wynter, “Beyond Miranda’s Meanings: Un/silencing the ‘Demonic Ground’ of Caliban’s ‘Woman’”. En: *Out of the Kumbla: Caribbean Women and Literature*, ed. Carole Boyce Davies and Elaine Savory Fido (Trenton: Africa World Press, 1990), 355-372.

²⁹ Cf. Sharpe, *In the Wake* (Duke University Press, 2016), 113 y ss.

³⁰ Aquí se muestra fundamental el paso de una mirada anclada en el lenguaje de lo visual a una conducida o abierta por el lenguaje de lo aural. Porque la perspectiva de lo aural permite concebir el presente ya no solo como un “espacio” de múltiples temporalidades “superpuestas” (como “capas” arqueológicas de “tiempos” diferenciables), sino como temporalidades que en mutua resonancia, en cacofonías y aritmias, con distintas y discordantes intensidades, se contaminan y transforman entre sí, haciendo obsoleto cualquier intento de búsqueda de un tiempo “puro”, “anterior” u “originario”.



Fotografías de Cristian Núñez. Cortesía de Paz Encina para Huellas

Regresando entonces a la película de Encina: *Esperar allí donde no hay ya nada que esperar, rehusarse a instalar en el pasado el recuerdo de un hijo que no vendrá, insistir en la latencia como modalidad del duelo* — todos estos son modos de resistencia de la memoria. Una resistencia que insiste en conservar la simultaneidad del pasado y el presente, y sus múltiples focos de resonancia, para enfatizar que solo un presente capaz de entender la vigencia del pasado en sus modos operativos de violencia puede en algún momento llegar a desarticular sus efectos estructurales³¹. Por tanto, más allá de resistir al presente para imaginar modos más radicales de igualdad (a lo Butler), habría que preguntarse si hay algo así como *un* presente del que “todes” participamos, ya sea como incluides o como incluides por exclusión³².

No hay tampoco en la película de Encina una romantización de lo que esto significa: se trata de una vida dolorosa, no hay duda, y de una tristeza que se alarga en un tiempo que no da tregua. “La muerte pasa rápido, Ramón (dice la madre), pero es ese después lo insoportable” (minuto 30:09). Entre lo uno y lo otro, la película de Encina se desenvuelve en la espesura de ese tiempo que, insoportable, aún no llega: la muerte que no es nombrada, pero que, en la espera, en ese tiempo que se alarga, interminable, se articula como duelo. La espera entonces como una modalidad de la memoria, y la memoria como una modalidad de la espera: esto es lo que nos deja *Hamaca paraguaya* en su transcurrir paciente, silencioso, contundente. Se trata de la espera de un recuerdo que nunca llega y que no obstante lo llena todo, ocupando el espacio audiovisual con su presencia; el tiempo de esa espera y la espera quizás de aquel tiempo en el que aún era (es) posible esperar.

³¹ Pienso aquí sobre todo en la afirmación categórica de Rocío Zambrana, quien conjuga de manera magistral la insistencia del potencial crítico de la memoria entendida como resistencia: “El presente es el pasado. Toca tornar el presente en pasado. Esa gestión requiere no sólo hacer memoria escribiendo la historia de las vidas que sufrieron esa violencia originaria en su singularidad (...) hacer memoria es atender las vidas que hoy viven las modalidades de esa violencia. Atender requiere *desmantelar* el mundo fundado por esa violencia radical, *tomar inoperante* la efectividad de ese pasado que es el presente. Requiere, en fin, deshacer los modos de vincular — institucionales, normativos, perceptuales, libidinales— que articulan ese mundo, que reinstalan esa violencia originaria en el presente”, “Vida póstuma”, columna disponible en: www.80grados.net

³² Para una crítica de Butler que va en esta dirección desde una perspectiva descolonial del tiempo “presente”, cf. Fanny Söderback, “Performative Presence: Judith Butler and the Temporal Regimes of Global Assembly”, *Diacritics* 46: 2 (2018), 37-49.

MANIFIESTO FEMINISTA EL PLACER FEMENINO

Baja la mirada, fíjate en la entrepierna y con la mano tócate, siéntete, ¿qué tocas? ¿Lo conoces? ¿Lo habías sentido antes? Estamos hablando del clítoris. Este órgano del cuerpo de la mujer y de personas no binarias y hombres trans no existió por mucho tiempo, aunque los cuerpos clitóricos siempre hayan existido. Los libros de medicina borraron su existencia y lo llamaron, con cierta perversión, un "pene castrado".

La ablación o la extirpación del clítoris es una práctica violenta y mutilante que se sigue realizando en ciertas regiones del mundo, como lo hacen ciertos pueblos indígenas colombianos, que cercenan el clítoris para "purificar" a la mujer, pues una buena mujer, una mujer correcta, no debe sentir placer.

¿Por qué el clítoris suscita tanta pena, odio, rechazo? ¿Por qué nos duele sentir placer? ¿Por qué hemos castigado el único órgano del cuerpo humano cuya función exclusiva es el placer? ¿Y si pensamos lo humano desde este órgano negado? ¿Qué implica la lucha por el placer femenino?

El clítoris no ha sido pensado, su biología apenas se conoce lo suficiente y por ello nunca ha tenido el valor del símbolo como sí ha ocurrido con el falo. Según Catherine Malabou en *El placer borrado. Clítoris y pensamiento* (2020), como nunca ha sido una forma hegemónica, el clítoris no posee ni busca poder, es un espacio de no dominación. La filósofa francesa Luce Irigaray en su libro *Ese sexo que no es uno* (1977) afirma que, de la misma manera que por siglos se ha creado una simbología en función del falo, también debemos crear una alrededor del sexo femenino. ¿Qué nos dice la forma del sexo femenino? A nivel visual y biológico el sexo femenino consiste en dos labios que se tocan, una abertura sutil que nunca cierra completamente. Una abertura que nunca ha sabido ser interpretada, pues se han apoderado de ella violentamente cuando, en realidad, ella misma potencia su propio placer.

¿SABES QUÉ SOY?



CONÓCEME HOY
A LAS 4 PM
BAMBÚ DEL K
UNINORTE

Anuncio del performance organizado por Las Amazonas: Mercedes Ortega González-Rubio, Luz Karime Santodomingo Orozco, Daniela Pabón Llinás y Raquel Gutiérrez Ravelo. Artista invitada: Rattina

Esta lucha por el placer femenino, clitoridiano, no es contra los hombres, es sólo en favor de otros espacios de placer, independientes, autónomos. La mujer se está "tocando" todo el tiempo, sin que nadie se lo pueda prohibir, su sexo son dos labios que se besan constantemente. La "identidad femenina" (que todos, todas y todes podemos desarrollar, aún sin tener clítoris y vulva) se dirige hacia la diversidad, la no linealidad. Esto conduce a un tipo de pensamiento más centrado en el tacto y la proximidad (los labios que se tocan) y, en ese sentido, que no busca poseer sino relacionarse con el/la/lx otro/a/x.



Barranquilla, 8M, 2022



Rattina, artista invitada al performance. Fotografía de Mariana Martínez, estudiante de cuarto semestre de Diseño gráfico, Uninorte.

Fotografía de Santiago Londoño, estudiante de cuarto semestre de Diseño gráfico, Uninorte





Fotografía de Santiago Londoño

Fotografía de Mariana Martínez



¿Qué sabes del clítoris?

¿Te incomoda hablar del clítoris?

¿Has explorado el clítoris?

¿Qué implica la lucha por el placer femenino?

RECONOCERSE EN UN TRAVESTIARIO TROPICAL: LA SEXPOSICIÓN

Por Massimiliano Carta

*Nuestro realismo mágico se convierte en fantástico,
cuando las personas, en sus relatos corporales logran, por fin,
acercarse a lo que siempre han querido ser.
Si hay algo verdaderamente genuino es
una marica trepada en su fantasía hecha realidad.
El “Travestiarío Tropical” es precisamente real,⁶ mágico y fantástico.*

Manuel A. Velandia Mora, ARTivista
multidisciplinar

TEJIENDO LAZOS, SOLTANDO HILOS

“La Sexposición”, que culminó el 4 de abril en las salas del Museo de Antropología de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico en Barranquilla, forma parte de un proyecto más amplio llamado *Travestiarío tropical: representación y archivo de las prácticas corporales LGBTI en el Carnaval de Barranquilla*, liderado por el profesor e investigador Danny Armando González Cueto. Diversas entidades y personalidades del panorama artístico y cultural de la Arenosa han colaborado para dar vida al evento, que abrió sus puertas al público el 4 de noviembre de 2021 presentando una propuesta lo más variada y de calidad posible: desde recitales de poesía hasta talleres de maquillaje; de cine-foros a encuentros académicos, hasta concluir con el performance colectivo inspirado en *La última cena* del colectivo chileno Las Yeguas del Apocalipsis de Pedro Lemebel y Francisco Casas. Fueron muchas las actividades que se alternaron en los espacios expositivos en la sede de la calle 68, en el barrio El Prado.



Sección "Travestismo y Carnaval", foto de Rubén Barrios

La base de archivo de la exposición reúne más de cuatrocientas piezas, algunas de las cuales se exhibieron por primera vez, pertenecientes a organizaciones LGBTI o colecciones privadas. Los tres tramos en los que se desarrolló el recorrido no siguen un orden temático ni cronológico rígido y lineal, sino que están abiertos a la libre iniciativa de l^s visitantes. Los espacios comunicantes, de hecho, se prestan a construcciones narrativas múltiples y personales, diferenciándose apenas por el color que las representa y el nombre que se les dio: "Locas de felicidad" (del título del libro de John Better), "Teatralidad" y "Tránsito".

Las imágenes expuestas recorren los últimos cincuenta años de la historia *underground* de la ciudad caribeña, complementadas por películas, textos de artistas y activistas, performances y obras plásticas con las que el público pudo interactuar durante la visita. La exposición y el catálogo de "La Sexposición" incluyen un texto inédito del activista Manuel Velandia.



Gustavo Turizo y La Nordika a finales del noventa, foto de autor* desconocid*

EL HILO BLANCO: TRÁNSITO

Una pared blanca alberga un puñado de nichos en los que la luz de las velas proyecta una sutil sombra sobre el rostro perfecto de La Fiorucci. Cabello negro recogido en un elegante moño, un vestido azul cobalto que deja sus hombros al descubierto y una pose de portada de revista. Junto a fotos de Gustavo Turizo, las de su musa: La Nordika y de muchas otras personas que vivieron aquellas convulsas y en su momento fundamentales décadas para el movimiento LGBTI. En la base del altar del recuerdo, fotos de revistas y periódicos con títulos sensacionalistas e imágenes crudas de asesinatos y violencia contra la población trans colombiana.

Los sugerentes rostros retratados por Lea Leandro, alineados para formar una cadena humana con fuerte poder expresivo, se asoman del otro lado de la pared. Se trata de una obra Tributo a Lino Fernando Andrade, estilista y figura destacada de la comunidad LGBTI local que encontró una muerte violenta en 2007. La propuesta artística se centra en las herramientas del oficio de un salón de belleza, que además de homenajear la personalidad y la labor del desaparecido creativo, se conecta con el presente revelando toda la actualidad de la estética de Andrade. Un poco más adelante, un micrófono instalado en su base, a la espera de que alguien lo utilice o en recuerdo de espectáculos únicos presentados años atrás, abre el camino a la sección que documenta la obra de Glorivón, La Loba (Julieth Pantoja) y Atabey Mamacita (Carlos María Romero).



Alfonso Suárez en Fantasmata, Colección del artista, años noventa

EL HILO NEGRO: TEATRALIDAD

Las paredes vestidas de negro acogen el material relacionado con el travestismo en el Carnaval o con el espacio alusivo del *performance* con sus Negritas Puloy, Farotas de Talai-gua, disfraces de fantasías lejanas en el espacio y en el tiempo; María Moñitos y un sentido homenaje a la figura y obra de Alfonso Suárez, uno de los primeros artistas colombianos en hacer *performance*, bajo una mirada que hoy podríamos definir propiamente Cuir.

En el centro de la escena, en una de las tantas encrucijadas que atraviesa la exposición, se encuentra la obra del joven artista Rubén Barrios (alias LaRubiFag) titulada “Radiografías Transbestiales”. Las imágenes en blanco y negro cubren el suelo formando una composición geométrica. Una escalera de metal reluciente las flanquea desierta. Un video va en un bucle con voces suaves y contenido que sería importante escuchar. Los autorretratos fotográficos y tomas de personas queer, los recortes de revistas homoeróticas, componen un archivo heterogéneo y personal del joven artista barranquillero, destinado a enriquecer la experiencia del público de la exposición.

El travestismo relacionado con el Carnaval de Barranquilla es también uno de los ejes centrales del documental realizado por el curador de “La Sexposición”: Danny Armando González Cueto. El producto audiovisual titulado *Como una loba* se enfoca en los testimonios de varios personajes que han tenido un papel central en la lucha por los derechos LGBT en la ciudad y que han participado activamente para que el Carnaval Gay se volviera realidad.

Hay un hilo sutil que une estas dos primeras secciones con la tercera: sutil, pero increíblemente resistente, hecho de nudos y desenlaces múltiples que encuentran en el transformismo y en el arte un terreno común.

EL HILO PÚRPURA: LOCAS DE FELICIDAD

La sección dedicada a *Locas de felicidad* se abre con un texto de Manuel Velandia titulado *No hay nada más genuino que un travestiar tropical*, en el que el histórico líder LGBTI ofrece una definición de la expresión “Travestiar tropical” y destaca la necesidad del ser humano de “construirse de tal manera que uno pueda aspirar a ser auténtico al ser idéntico a lo que siempre se ha querido ser”. Esta acción política que el individuo realiza consigo mismo está en la base de todo cambio social y de la propia “Sexposición”, que busca recrear una memoria colectiva vigente que vaya más allá del proceso de rememoración y se abra al compartir real de la experiencia cotidiana o artística en vivo y en directo.

Las poses robadas durante la preparación del espectáculo, detrás de bambalinas, entre un acto y el otro en el escenario, y tomas de encuentros casuales en la pista de baile conforman un rompecabezas de una época pionera en las estéticas y en los derechos para las personas LGBTI. Los rostros bien maquillados, los trajes elegantes y llamativos y la mirada pícaro de las divas de la época dorada de Hollywood no pueden dejar de cautivar la atención de quien se acerque a esta reconstrucción de una atmósfera única.

Una mesa iluminada de lentejuelas, abanicos y tiras de ligero chiffon en cinturones de flores artificiales se erige en el centro del espacio en recuerdo de los cambios de vestuario y las apariciones en los distintos locales de la ciudad para actuar.



Johanna Pantoja versión Mouline Rouge, inicios del 2000

REANUDANDO HILOS: NO HAY CONCLUSIONES SIN NUEVOS COMIENZOS

CAYERON ya la Dalia,
la Rufeta,
la Bonita de-un-lado y la China.
Los inquisidores,
hogueras heráldicas,
violán las puertas todas y los signos.
Frente a la catedral,
coronadas de capiteles arden:
hasta los barcos
llega el olor a plumas quemadas.
¿Quién dirige la caza,
quién tiró la primera metralla,
qué dioses las han abandonado?
El resplandor de las cabelleras en llamas
anaranja los muros.

Severo Sarduy

“La Sexposición” ha cerrado sus puertas, pero el proyecto *Travestiarío Tropical* liderado por el profesor González Cueto sigue en pie gracias a la estrecha colaboración entre el Colectivo Transmallo, la Haus of Treppe y el Grupo de Investigación Feliza Bursztyn de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, en conjunto con una nutrida lista de artistas y promotores culturales de la ciudad de Barranquilla.

Esta experiencia expositiva, lejos de haber querido ser exhaustiva o didáctica en relación con un tema tan complejo y rico como lo es la estética T (transgénero, transformista y travesti), fue realmente el inicio de una nueva y enriquecedora red de conexiones que se plantea entre sus objetivos continuar con la lucha por los derechos de las personas LGBTI y el apoyo a las manifestaciones artísticas que la misma comunidad ha brindado y seguirá brindando en el Caribe colombiano. El *Travestiarío Tropical* es, en fin, una de las posibles interpretaciones de un fenómeno social, cultural y artístico que ya no puede ser silenciado ni discriminado. Muchas otras vendrán.



Mesa Travesti, foto de Rubén Barrios

APENAS ESTAMOS GANANDO LO QUE EL RESTO TENÍA³³ ENTREVISTA CON MARCELA SÁNCHEZ BUITRAGO³⁴, DIRECTORA EJECUTIVA DE *COLOMBIA DIVERSA*

Por Leopoldo Gómez-Ramírez

Leopoldo Gómez-Ramírez (LGR): Marcela, como sabes, hoy quiero hablar contigo acerca de diversas cuestiones que ustedes han estado documentando desde *Colombia Diversa*, en particular, quiero hablar, primero, sobre el documento que publicaron en julio de 2021, que se titula *Nada que celebrar*³⁵. Mi primera pregunta es: ¿cómo consideras tú -una visión general- qué está actualmente la situación del respeto a los derechos humanos de las personas LGBT?

Marcela Sánchez Buitrago (MSB): Tendríamos que decir, como una primera respuesta, que en Colombia la situación de las personas LGBT ha cambiado favorablemente. Sin duda, ahora es un tema del cual se habla más abiertamente; es parte de la agenda de los medios de comunicación, de algunas decisiones de gobierno, existe un movimiento LGBT para acceder a esos derechos ya reconocidos legalmente y todavía persiste la discriminación y violencia contra las personas LGBT.

³³ Lo que aquí presentamos es una versión escrita y editada de la entrevista con Marcela Sánchez Buitrago transmitida en 400 voces, programa de entrevistas de la Emisora Uninorte, el 2 de agosto de 2021. El audio de la entrevista completa está disponible en el siguiente enlace: <https://soundcloud.com/uninortefm/en-400-vozes-marcela-sanchez-buitrago-agosto-2-2021>

³⁴ Trabajadora social por la Universidad Nacional de Colombia y tiene una Maestría en Construcción de Paz por la Universidad de Los Andes. Es activista por los Derechos Humanos de las personas gay, lesbianas, bisexuales y trans. Se desempeña como directora ejecutiva de Colombia Diversa, una de las organizaciones más representativas por la lucha de la igualdad y la diversidad en Colombia.

³⁵ Disponible en: <https://colombiadiversa.org/eng/publicaciones/nada-que-celebrar/>

LGR: En este texto ustedes indican un aumento de la violencia. Por ejemplo, documentan que en 2019 hubo 107 homicidios, pero hubo 226 en 2020. Y de hecho ustedes señalan que “este incremento podría deberse a una mejora en el registro de casos de violencia contra población LGBT o a un aumento de la violencia contra ella o una combinación de ambos factores”. Coméntenos al respecto, por favor.

MSB: En *Colombia Diversa* hacemos un informe anual desde hace más de diez años. Documentamos amenazas, violencia policial y homicidios como tres expresiones de la violencia que decidimos empezar a monitorear sistemáticamente; por fuera de eso hay otro tipo de violencia que todavía no monitoreamos de manera sistemática, aunque conocemos y atendemos casos. En efecto, veníamos encontrando en los últimos cinco años una cifra que se mantenía estable de aproximadamente 110 asesinatos de personas LGBT. Un homicidio debería importar, pero en un país donde estamos acostumbrados a tanta violencia puede que a la gente 110 le suene que no es tanto. Sin embargo, cuando está tan concentrado en una población y, sobre todo, [tomando en cuenta] las razones por las cuales pudieran acontecer esos homicidios es cuando se vuelve grave [el número]. Entonces, allí es donde un [homicidio] puede ser súper grave. Muchos de estos homicidios tienen que ver con motivaciones discriminatorias o como se conoce de odio, es decir: “yo te asesino porque no me gustas, y no me gusta la gente como tú”, pero no es un tema personal sino realmente social. Es un mensaje, incluso, que se manda a otras personas que comparten esa misma característica. El problema de los asesinatos que se motivan en la discriminación contra ese grupo poblacional es que se envía un mensaje al resto. Entonces, efectivamente reportamos un aumento que no logramos entender todavía. Sin embargo, cualquiera que sea la razón por la cual se aumentan las cifras es preocupante porque finalmente lo hacen. ¿Quiere decir que los años anteriores no se midió adecuadamente? Siempre hablamos de subregistro y 220 es mucho, sobre todo en un año como el 2020 en el cual estuvimos la gran parte del tiempo confinados en nuestras casas; y 220 es el doble, es exagerado. Necesitamos, sobre todo, respuestas de las autoridades. Nosotros elaboramos este informe no para contar el número de homicidios, sino realmente para buscar respuestas de las autoridades, o sea, no nos importa únicamente si la explicación es aumento de la violencia o mejora de los registros, [lo que nos importa es] que el Estado se haga cargo de las investigaciones o de la prevención y nos diga qué está pasando, necesitamos explicaciones. Porque no es el narcotráfico, no son las bandas emergentes, o sea, no son las tradicionales respuestas a la violencia en Colombia lo que explicaría este aumento de la violencia contra las personas LGBT.

LGR: ¿Crearías que hay una dimensión racial, quiero decir que las personas LGBT indígenas o afrocolombianas sean particularmente afectadas, o alguna dimensión de clase, es decir, que personas LGBT de escasos recursos sean más afectadas?

MSB: Tenemos cifras de todo el territorio nacional, tenemos cifras en territorios indígenas, afros. Justamente porque el Estado no nos brinda información que nos permita hacer estudios mucho más detallados es que no podemos sacar unas conclusiones como, por ejemplo, ¿cuál es el grupo poblacional más afectado y por qué? Pero, en definitiva, la discriminación infortunadamente no es sesgada, es decir, afecta a todas las clases sociales y grupos. Encontramos casos en población afro, en población indígena, en población joven,

en defensores de derechos humanos, en mujeres trans, en hombres trans, gays, bisexuales. Sin embargo, sí hay unos “patrones”. Las mayores víctimas de homicidios son las mujeres trans que ejercen trabajo sexual y que probablemente están viviendo alrededor de unas economías ilegales que las ponen en mayor riesgo y que, sin duda, hacen parte de una cadena de exclusiones donde ellas terminan siendo unas víctimas más de violencia. En el caso de los hombres gay, el promedio de edad es bastante alto, digamos mayores de cuarenta años. Tenemos un subregistro muy alto en el caso de las mujeres lesbianas y hombres trans. Pero, eso también ha ido mejorando progresivamente. Antes el Estado no tenía ninguna cifra. Aunque no trabajamos sólo con las cifras del Estado, tenemos otro tipo de fuentes: prensa, activistas, víctimas, redes sociales, en fin. Sin embargo, no podemos sacar todavía unos datos tan concluyentes, pero sí unas alarmas y unos patrones sobre los cuales seguir profundizando.

LGR: Marcela, como quizás ya te diste cuenta por mi acento, yo soy mexicano. [En México] ha cambiado un poco, pero yo me acuerdo de que cuando era niño y adolescente era muy común que los crímenes de odio, los crímenes de homofobia, el Estado los quisiera disfrazar —estoy diciendo esto sin temor a equivocarme— como lo que ellos llamaban “crímenes pasionales”, o sea, que eran una cuestión del novio, la novia... y no se reconocía que era un crimen de odio. ¿Eso pasa acá?

MSB: Sigue pasando, por supuesto. Desde la sociedad civil hemos hecho un esfuerzo enorme por hacer capacitaciones con la Fiscalía, con Medicina Legal, con la Policía Judicial, que son las primeras fuentes, inclusive la prensa en la forma en que se refiere a un homicidio de personas LGBT. Justamente aprendimos de México, porque allá hay un grupo que documenta esta violencia desde hace muchos años, que es *Letra S*; de hecho somos socios en un proyecto regional para documentar violencia contra personas LGBT. Y aprendimos a monitorear la prensa, en especial, porque esa forma amarillista de referenciar estos crímenes nos permitían encontrarlos donde el Estado tenía y sigue teniendo un enorme vacío. Entonces, es indigno que se refieran a nosotros de esa manera, es indigna la forma en que se califica, incluso puede contribuir a desinformar, a perpetuar estereotipos negativos que son los que sustentan estos homicidios, pero al final la prensa amarillista terminaba siendo una herramienta de investigación que nos servía. Entonces, la forma en que se habla de estos crímenes, las hipótesis que se lanzan simplemente con ver un cuerpo y sin siquiera tener acceso a ningún otro dato, solo porque la persona “se ve” trans o “se ve” amanerada; de inmediato se saca una conclusión que, como tú dices, Leopoldo, generalmente es discriminatoria. De esta manera, una información que podría usarse en beneficio de la investigación, no pasa de ser la repetición de un prejuicio. Es decir, si se trata de una población discriminada, se debería poner como hipótesis que podría ser un crimen de odio, o motivado por la discriminación y que se empiece a descartar a lo largo de la investigación. [Pero sucede lo contrario]. “Ah, como es gay se trata de un crimen pasional porque yo lo que pienso es que, si eres gay, tienes sexo con cualquiera, te vas con cualquiera, tienes múltiples parejas, etc., etc.”; y con base en esos prejuicios lanzan una hipótesis que es completamente dañina.

Ahora, nosotros tampoco decimos que todos [los homicidios] son de odio. Por supuesto que no. En un país donde se mata por cualquier cosa probablemente muchas personas [LGBT] también sean asesinadas por robos o por cualquier otra razón. Pero sí es importante que en el proceso de investigación se descarte o se confirme [si fue un crimen de odio], dado

que es un grupo que tradicionalmente es discriminado. Es decir, si matan a una persona afro y además de eso se le asesina con sevicia, exceso de violencia, con determinados tipos de armas, el cuerpo aparece en determinada posición, lo mínimo, lo más responsable por parte de las autoridades es presumir que podría haber discriminación.

LGR: Marcela, el documento de *Colombia Diversa* también señala: “la violencia aumentó en el contexto del aislamiento obligatorio”; se refieren al año 2020. En general, ¿cuál creerías que ha sido el impacto de la pandemia —y me refiero más allá de la cuestión sanitaria, sino a la cuestión económica, social— en las personas LGBT?

MSB: Al principio teníamos muchas denuncias sobre los efectos del confinamiento, especialmente en personas jóvenes que tenían que quedarse en sus casas, con sus padres y madres de familia. Muchos de ellos estaban todavía en el “closet”, es decir, no les habían dicho a sus familias que eran gay o lesbiana, solamente lo vivían en la calle con sus amigos, con sus parejas o en el colegio, pero no sentían que la casa —como suele suceder— fuera un espacio amigable para hablar con los padres sobre este tema. Entonces, había muchas denuncias sobre el control de las redes sociales por parte de los padres y madres a los jóvenes, de “no hables con este”, “no hables con aquella”, en fin. Consultas que reflejaban una afectación psicológica importante. Seguimos también viendo temas de violencia policial. Fueron muy conocidas en la región las denuncias que hicieron mujeres trans cuando hubo unas normas locales que prohibían salir a la calle usando el sexo como criterio diferenciador. Entonces, “salen hombres o mujeres”. Y para muchas mujeres trans que a la vista de la policía, del administrador, administradora del negocio, del personal de celaduría en centros comerciales, ellos siguen pensando que como sus documentos de identidad dicen “hombre” y además hay una actitud discriminatoria y denigrante contra ellas, debían escuchar cosas como: “Le recuerdo que sigue siendo hombre y que no debería estar en la calle ni usar estos servicios este día”. Pues esa diferenciación de sexo es binaria: hombre o mujer. Esas fueron algunas de las denuncias que hizo el movimiento trans durante el confinamiento. Sin contar que siempre son a quienes detienen de manera arbitraria, pues no hay ninguna razón para que no estén usando la calle, luego hay maltratos, hay violencia sexual. En Colombia, donde también hubo una crisis que afecta el uso del espacio de la calle —todas las movilizaciones por el paro nacional—, también hubo denuncias de violencia sexual por parte de la fuerza pública, de policías e incitación a la violencia sexual en los sitios de reclusión temporal. Escuchamos relatos que afirmaban que, si había un hombre gay, integrantes de la policía decían a los otros detenidos: “Aprovechen”.

LGR: ¿Ustedes creerían que en 2021, en el contexto de la protesta social, empeoró la situación de los derechos humanos de las personas LGBT?

MSB: Yo no puedo decir que haya empeorado porque no lo podemos medir. [Pero] No cesó. Creo que incluso lo que hemos tratado de argumentar —y cuando vino la Comisión Interamericana de Derechos Humanos le presentamos el informe— es que en realidad el abuso policial contra las personas LGBT es una violencia que es una constante; que hemos venido denunciando por más de diez años en Colombia. Lo que pasa durante el “paro” nacional es una prolongación de esa violencia en un periodo mucho más corto y con muchos más policías en la calle, con muchas más armas en la calle, con mucha más violencia en las

calles. Entonces, por eso hemos apoyado también la posibilidad de una reforma policial, porque no fueron hechos aislados durante una crisis de un paro nacional. No, esto es una constante. Esto es una problemática de violencia policial que hemos venido denunciando por más de diez años.

LGR: Marcela, permíteme ahora una serie de preguntas sobre cuestiones jurídicas³⁶. ¿Crees que en este aspecto de la cuestión jurídica ha habido avances a lo largo del tiempo?

MSB: Sí, sin duda. Creo que Colombia es uno de los países que más se reconoce por los avances jurídicos [respecto a] las personas LGBT. Y tiene una característica también: esos avances son a nivel judicial, es decir, no se han hecho en el Congreso de la República, no los ha hecho la Presidencia y sus Ministerios, sino que se han hecho vía sentencias, particularmente de la Corte Constitucional, aunque también de la Corte Suprema y el Consejo de Estado. Digamos que el sistema judicial ha sido muy garantista en Colombia para toda la población LGBT y para muchas otras poblaciones. Desde finales de los años noventa ha habido sentencias sobre temas que hoy siguen siendo pioneros: como el cambio de nombre para las personas trans, la posibilidad de las expresiones afectivas en público, el derecho a la educación, a no ser expulsado por ser gay o lesbiana o trans; a usar el uniforme acorde con la identidad de género, a poder ejercer alguna profesión. Y cuando digo todos estos ejemplos es para que la audiencia pueda darse cuenta de la cantidad de cosas que no teníamos. A veces la gente [dice]: “¡Ay! Pero es que la gente LGBT ha ganado mucho en Colombia”. No, no ha ganado mucho: apenas estamos ganando lo que el resto tenía y nosotros no. Nosotros no podíamos ser legalmente docentes. Nosotros no podíamos pertenecer a las fuerzas militares. Nosotros no podíamos ser notarios: había una prohibición específica. Entonces cuando uno dice [que se ha ganado] “mucho”, en realidad sería [más correcto decir] “había mucho por igualar todavía”, o sea, había atrás un camino que las personas heterosexuales no tuvieron que recorrer. Eso ha sido interesante, como decía, a nivel judicial.

Hay más de ciento veinte sentencias que se pueden consultar en nuestra página web. Están clasificadas por tema. Hay muchas sentencias sobre los derechos de nuestros hijos e hijas como parejas del mismo sexo. Hay los derechos de las parejas del mismo sexo: en Colombia podemos establecer uniones libres, podemos casarnos mediante matrimonio civil, no estamos hablando de matrimonio religioso (todos los matrimonios son civiles, así sean religiosos). Y registro de niños, adopción, es decir, realmente hay un marco muy garantista. “¿Ahora en qué estamos trabajando a nivel legal?”, porque yo sé que es la pregunta. Quiero poner unos ejemplos. Las personas trans se pueden cambiar el nombre en Colombia. De hecho, no solamente ha habido una sentencia en la Corte, sino que hay un decreto del Ministerio del Interior y del Ministerio de Justicia que permite el cambio de nombre y el componente del sexo en la cédula. Pero resulta que tiene costo y no son costos que para una persona trans [sean bajos]. Trescientos mil pesos, que es lo que puede costar ese trámite en una escritura pública, es mucho para personas que han sido puestas en situaciones de exclusión socioeconómica debido a razones discriminatorias. Estamos trabajando para remover esos obstáculos institucionales, o sea, ese trámite para la población en estado de vulnera-

³⁶ *Colombia Diversa*, en la sección de “Avances”, tiene bastante documentada la cuestión jurídica. Disponible en: <https://colombiadiversa.org/avances/>



“Nosotros no podíamos pertenecer a las fuerzas militares. No podíamos ser notarios: había una prohibición específica. Entonces cuando se dice que se ha ganado “mucho”, en realidad sería más correcto decir: “había mucho por igualar todavía”, o sea, había atrás un camino que las personas heterosexuales no tuvieron que recorrer”.

bilidad, como la población trans que no ha logrado acceder siquiera a niveles mínimos de educación, el objetivo entonces es que se tenga acceso a ese trámite de forma gratuita. Ahora estamos en la época de remover obstáculos: una cosa es que la ley lo diga, que la Corte lo diga, y otra que sea realidad. Las expresiones de afecto nunca estuvieron prohibidas para las parejas del mismo sexo, pero ante un caso que estudió la Corte se afirmó este derecho legalmente, se hizo explícito. [Sin embargo,] a la policía “le encanta” recoger y sancionar con comparendos a parejas del mismo sexo cogidas de la mano en la calle, en parques, en centros comerciales. A esa serie de obstáculos es a lo que nos referimos.

LGR: Ya que estás hablando de esto, de los obstáculos para en efecto ejercer los derechos, la pregunta que siempre uno se hace es la siguiente: más allá de las leyes escritas en el papel, ¿cómo es el ejercicio en la práctica de estos derechos para las personas LGBT?

MSB: Yo creo que allí hay varios actores que confluyen para que no se pueda ejercer un derecho. Primero está la persona, quien tiene que conocer sus derechos. Todavía aquí hay gente LGBT que no conoce sus derechos y que sigue creyendo que no los tiene, que no sabe qué puede hacer y qué no puede hacer, que desconoce el procedimiento, dónde, cuándo, con qué formato o de qué manera. Y luego también tenemos otra parte de ese ejercicio que es la institucionalidad como tal: las notarías, las inspecciones de policía, la Fiscalía, la Defensoría del Pueblo, las personerías locales, las comisarías de familia; o sitios donde no por razones legales, sino ya de discriminación durante el trámite, las formas, que muchas veces se convierten en violencia institucional. Entonces, por ejemplo, la violencia intrafamiliar entre parejas del mismo sexo. Pongámonos a pensar: un par de hombres que llevan veinte años viviendo juntos, son pareja legalmente, tienen problemas de violencia intrafamiliar y van a una comisaría de familia donde tendrían derecho a ser atendidos, porque la ley de violencia los protege como familia. Pero van a recibir burlas, van a decir que la comisaría no tiene esa competencia, que en realidad como no son “familia”, según la interpretación personal de determinados funcionario/as, deberían ir a la Fiscalía y denunciar por lesiones personales que se dan entre gente que no es familia. Hay muchas piezas en ese entramado que tienen que aceitarse permanentemente para que sigan funcionando [el ejercicio de derechos]. Y ese cambio institucional se tarda. Entonces hemos hecho mucho trabajo, por ejemplo, con el Ministerio de Justicia en formación de servidores y servidoras públicas, para que conozcan qué es lo que tienen obligación de ejecutar para las personas LGBT, desde la fuerza pública, notarías, comisarías de familia, inspecciones de policía, o sea, todo lo que tenga que ver con justicia pero, también, con los trámites que uno no debe hacer. Como ir a la notaría, [donde a veces sucede que les dicen:] “yo no lo hago”, o “yo creo que usted necesita hacer este tipo de certificado”, [ponen] requisitos adicionales, hay desinformación, te ponen a volver. Y la razón es solo que somos una pareja del mismo sexo. Es decir, aquí en Colombia y en toda Latinoamérica, somos súper burocratizados. Entonces, uno sale a hacer una vuelta y, como dice mi mamá, el primer día le dicen a uno “cómo es”, el segundo, “le faltó este papel”, el tercero ya [casi] por fin y al cuarto ya pudo hacer la diligencia. Si a eso le agregamos que usted es gay o lesbiana, súmele cuatro días más, o sea, ocho días para un trámite que otro [heterosexual] hace en cuatro días.

LGR: Me estás haciendo pensar en esta película de *Selma*. No sé si las has visto.

MSB: Sí.

LGR: Así empieza [la película *Selma*]. Legalmente las personas afroamericanas tenían derecho a votar, pero cuando llegaban allí con la persona burócrata que en efecto iba a darles ya el derecho, en la práctica, les salía con unas preguntas para que demostraran su educación que eran absurdas...

MSB: El himno nacional, la estrofa no sé cuál, o sea, algo que no se puede cumplir. Eso es lo que pasa acá mucho. Sí, usted tiene derecho, pero ya llegar a ejercerlo [es otra cosa]. Y allí es donde debería evaluarse el nivel de [cómo está la situación de las personas LGBT]. O sea, volviendo a tu primera pregunta, Leopoldo, “¿cómo está la situación de las personas LGBT?”. “Bien, gracias, pero...”. Sí, usted tiene derecho, pero la evaluación debería hacerse no en relación con si legalmente usted tiene derecho, sino en relación con si lo ha podido ejercer. Y allí creo que la evaluación no es tan positiva.

LGR: Marcela, mi intuición, quizás equivocada, no lo sé, de economista me dice que las personas pobres LGBT deben tener más dificultades para ejercer estos derechos: ¿crees que me equivoco?

MSB: No, sin duda. Las personas empobrecidas tienen menos elementos no solamente económicos para ejercer sus derechos. Yo creo que eso es una cadena de exclusiones: a nivel educativo y de presencia del Estado en muchos territorios. Por supuesto, en Colombia el conflicto armado también ha afectado a las personas LGBT, las ha excluido en desarrollo. Ser de un sector empobrecido sí da unas vulnerabilidades adicionales que tendríamos que sumar a esa serie de barreras. Si ya vamos en ocho días, súmele dos meses de retraso para que una persona de un sector empobrecido pueda ejercer sus derechos. No es una suma de vulnerabilidades, no es una suma de las interseccionalidades, pero sí se producen unas realidades independientes y de dificultad para acceder a los derechos que son muy evidentes.

LGR: Marcela, se nos está terminado el tiempo, permíteme cerrar esta conversación, porque siempre lo hago así, haciéndote unas preguntas que les digo, por decirles de alguna manera, sobre “gustos personales”. Primera, ¿algún —claramente puede ser más de uno o una— personaje histórico que admires?

MSB: Esas preguntas siempre son difíciles. Pero esta semana escuché en un podcast que hace historias de mujeres en diez minutos, la de Billie Holliday. Yo la escuchaba como cantante de jazz, impresionante su voz, pero [ahora escuché sobre] esta forma de resistir tan impresionante y la persecución a la que se vio sujeta. Esa dignidad y ese “no me rindo” y “no me voy a dejar” son admirables, realmente vale la pena. Entiendo que también hay un documental³⁷ que se puede ver en cualquier plataforma de películas y series. Es increíble, o sea, no se rindió nunca: la persiguieron por ser negra, porque cantaba, porque le prohibían cantar y, sobre todo, le prohibieron en específico cantar una canción o si no se la llevaban a la cárcel, y ella la siguió cantando.

³⁷ Seguramente se refiere al documental británico *Billie*, dirigido por James Erskine y lanzado en 2019.

LGR: Voy a buscar este podcast que mencionas³⁸. Siguiendo pregunta, Marcela, ¿algún personaje vivo que admires?

MSB: Esa me cuesta mucho trabajo: admiro a mucha gente. Sé que voy a resultar contestando algo “de cajón”, pero realmente yo admiro mucho a la gente LGBT que trabaja en condiciones muy difíciles y que hace un liderazgo que no es tan visible como el de nosotras en *Colombia Diversa*; en Bogotá, con acceso a distintos recursos. Yo creo que trabajar en Tumaco, en Quibdó, en Putumayo, en Barrancabermeja... hay activistas, hombres, mujeres, trans, que trabajan muy duro. Incluso en territorios copados por actores armados que amenazan su vida diaria. Realmente es de admirar ese coraje que tienen para sobrevivir.

LGR: ¿Alguna película que recomendarías?

MSB: Hay una película que me gusta recomendar, se llama *Plegarias por Bobby*, se basa en una historia de la vida real, es la vida de la fundadora de la organización de padres y madres de personas LGBT en Estados Unidos. Es la historia real de un hombre joven que lidia con su familia, muy religiosa, que lo presiona a tomar decisiones muy difíciles y luego está toda la reflexión que hace la familia sobre este tema, tanto que terminan fundando un movimiento de apoyo a padres y madres que tienen hijos e hijas LGBT.

LGR: ¿Algún libro que recomendarías?

MSB: Libros hay muchos. Hay uno que ganó un premio recientemente, que es de Camila Sosa Villada, se llama *Las malas*; es un libro en parte autobiográfico que cuenta su propia historia como mujer trans. Es un libro, por supuesto, muy triste, pero que uno lo termina de leer y de verdad lo quiere recomendar. Es, entre comillas, fácil de leer, pero se hace difícil por la historia. Y creo que ha habido tantos muertos y tanta violencia policial, y ha habido tanto, y la gente dice que le cansa, pero si tú lees una novela o [ves] una película que te cuenta eso, [la gente] tú dices: “Oh, tenaz”. Esto es lo que hacen [logran] estos libros y estas películas, sin ser un panfleto, porque uno dice “qué pereza leer un panfleto de una trans que se muere, o lo que sea”. No, esto es una novela impecable.

LGR: Muchísimas gracias por tomarte el tiempo para esta conversación. Es tradición en *400 Voces* que el o la invitada, en este caso tú, escoja una canción para cerrar el programa: ¿cuál quieres que escuchemos?

MSB: *La Canción de las simples cosas* [interpretada por Mercedes Sosa].

³⁸ Marcela Sánchez Buitrago se refiere al podcast “Una habitación propia”, producido por *WomenNow*.

RESPIRANDO EL VERANO Y SU RELECTURA DE LA ILÍADA

Por Julio Olaciregui

Para Santiago Mutis Durán,
festejando sus 70 años de amistad con este mundo

Nos moveremos siempre entre la memoria y el olvido, es lo que parece decirnos Héctor Rojas Herazo con su novela *Respirando el verano* (1962). Cuatro páginas antes del final de esta historia o *polymito* escuchamos la voz del niño Anselmo: “¡No, nunca, nunca olvidaré esta tarde!” (p. 224).

De alguna manera, en su primera novela, Rojas Herazo quiere aprovechar las enseñanzas de los griegos, sobre todo el aspecto mítico de la memoria. De ahí que nos proponga en la trama la relectura incesante de la *Ilíada* que el abuelo de Anselmo, el viejo abogado Milcíades, un “fanático” de esta obra, impone a su hija Julia, quien desiste de todos sus amores por cumplir con el rol de lectora de Homero.

Nos interesa dilucidar el porqué de la presencia de la *Ilíada* en *Respirando el verano*. Sin embargo, antes debemos resaltar el hecho de que esta novela esté dedicada a Gustavo Ibarra Merlano, el gran poeta cartagenero que dio a su generación y a la nuestra una buena “mano de griego y latín”, desempolvando el estudio de los clásicos.

Desde el siglo VIII antes de Cristo estamos hablando de Homero, el ciego aedo no ha sido olvidado. Quizás Héctor Rojas Herazo leyó muy joven, durante un verano, a Homero. Tal vez descubrir que el defensor heroico de la guerra contra Troya se llamaba como él lo marcó para siempre. En la fértil imaginación de la infancia quizás pensó ser la reencarnación, 28 siglos después, de Héctor. Ahora no sería un guerrero sino un escritor nacido frente al mar Caribe. Esta vez se dispondría a referirse a la guerra de sus mayores, la Guerra de los Mil Días, que duró tres años y causó más de cien mil muertos a fines del XIX. Entonces, la convertiría en un motivo del gran fresco de su novela o, si se quiere, en un telón de fondo.

La *Ilíada* narra un breve episodio del décimo y último año de la guerra de Troya. Cuenta, sin referirse a la totalidad del conflicto, solo unos pocos días de combate. Rojas Herazo hará algo similar al narrar únicamente la invasión de la casa de la familia de Anselmo por 22 militares —“los ladrillos de la casa los levantaron los cachacos cuando llegaron en el ejército de Ospina” (p. 36)— y el episodio donde el tío Jorge participa en aquella guerra que al principio fue “esa alegre aventura en la que entraba todo menos la muerte” (p. 139). En esta escena, que recuerda mucho la acción de uno de los soldados de *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio, el tío Jorge mata a un hombre con su bayoneta.

Nuestro propósito será mostrar cómo Rojas Herazo logra entroncar su ficción con la gran tradición literaria de Occidente. *Respirando el verano* hará alusión no solo a los griegos

sino también a los mitos amerindios, como ese que cuenta lo que significa el tabaco para los chamanes indígenas.

En la novela se cuenta que el abuelo de Anselmo nunca se desprendía de su ejemplar de la *Ilíada*. Se paseaba por los corredores de la casa con la traducción de esta epopeya, tal vez la del catalán Luis Segalá y Estalella. En 1901, en plena guerra, lo meten preso y en la cárcel municipal la relee “por vigésima vez” (p. 71). Su cráneo pensativo siempre estaba “repleto de imágenes homéricas” (p. 132). Incluso Julia, la hija mayor, consagraría su vida a leerle y releerle episodios al pie de su hamaca “y se sentaría a oír su lenta destrucción en sucesivos veranos, abanicándose furiosamente, con su sexo intocado y su memoria preñada de citas de *La Ilíada* en el patio de la casa” (p. 57). Desde los doce años ella “declamaba de memoria largas parrafadas” (p. 51) y hablaba de Homero.

Cuando la tropa de los 22 chafarotes invade la casa con todo y caballos hasta las alcobas, Julia de cierta manera les hace frente. Sin quererlo despierta el deseo sexual de un cabo. Luego se burla del teniente después de que este le confiesa que los militares aman tanto a sus caballos que duermen con ellos y le menciona que hasta es posible que quieran tener hijos con las yeguas. “A ese paso —remató Julia— es posible (sintió una oportuna ráfaga de sus lecturas homéricas justificándola, en un solo instante, de sus miles de días al pie de la hamaca de su padre) que los centauros dejen de ser animales mitológicos” (p. 81). Es una escena cinematográfica, como toda la novela, de gran fineza y humor. Rojas Herazo rinde homenaje al goce que nos deparan los múltiples cuentos y personajes de la mitología griega, en este caso los centauros. Nos recuerda que un hombre-caballo de estos, Quirón, fue el gran maestro del guerrero Aquiles, el héroe griego que vence en combate a Héctor.

Respirando el verano representa “la pasión épica” de un escritor del siglo XX. El pensador y novelista antillano Édouard Glissant, en su libro *Faulkner, Mississippi* (2002), explica que la épica “es y expresa la pulsión de aquellos a quienes une una misma amenaza o una misma derrota en un mismo lugar” (p. 28), es decir que “la derrota [funciona] como llamamiento a la pasión épica” (p. 28). Así, en el contexto de la Guerra de los Mil Días, donde no hubo vencedores, la nación entera perdió la guerra.

El poeta Federico Díaz Granados, en el prólogo a la reedición de la novela, señala con justeza “la resonancia” que ha tenido la obra de Rojas Herazo sobre escritores como Ramón Illán Bacca, Roberto Burgos Cantor, Álvaro Miranda, José Luis Garcés González, Giovanni Quessep, Rómulo Bustos, Gustavo Tatis Guerra, Beatriz Vanegas Athías, John Jairo Junieles, entre otros.

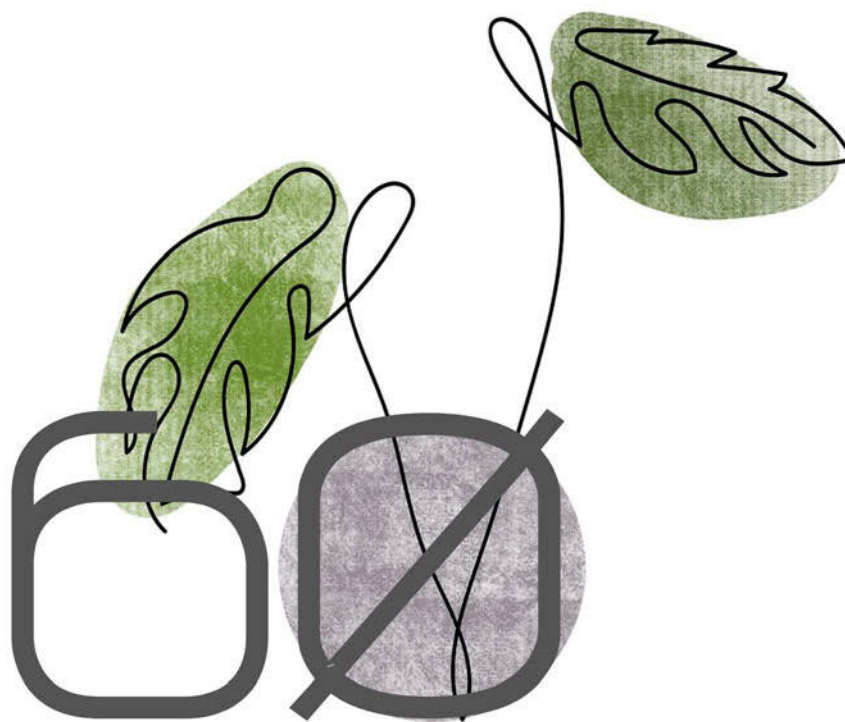
La clave para explicarnos por qué el viejo abogado Milcíades lee tanto la *Ilíada* nos la dará precisamente Ramón Illán Bacca³⁹. Aun cuando el gran Aquileo sea “semejante a los dioses” su destino también es morir, me recordó él en una entrevista. A continuación citó el verso 107 del canto XXI, en el que Aquiles se dirige a un soldado troyano que le suplica no lo mate:

¿Por qué te lamentas de este modo? Murió Patroclo, que tanto te aventajaba. ¿No ves cuán gallardo y alto de cuerpo soy yo, a quien engendró un padre ilustre y dio a luz una Diosa? Pues también me aguardan la muerte y la Parca cruel. Vendrá una mañana, una tarde o un mediodía en el que alguien me quitará la vida en el combate, hiriéndome con la lanza o con una flecha despedida por el arco. (p. 433)

³⁹ En nuestra opinión, la constante lectura le sirve de consuelo.

El abuelo, por haber vivido en la época de la Guerra de los Mil Días, tal vez recordaría el fragmento de Heráclito sobre *polemos*: “la guerra es padre de todos, a unos los hace reyes y a otros esclavos” (p. 441). Otra frase de la *Iliada* debía servirle también de lenitivo: “no hay un ser más desgraciado que el hombre, entre cuantos respiran y se mueven sobre la tierra” (p. 368).

RESPIRANDO EL VERANO



Huellas celebra con este texto los
sesenta años de la primera novela de
HÉCTOR ROJAS HERAZO
1962-2022

La relectura de la *Iliada* es, como decíamos, apenas un motivo del gran fresco que es *Respirando el verano*. Se trata de una novela en la que la pericia junto al instinto poético y pictórico del autor nos llevan a considerar, además de la guerra, otros temas: las relaciones familiares, la importancia de la casa y su patio: la cercanía del mar; la vida del pueblo, la mezcla de indios, negros e inmigrantes europeos y libaneses; la naturaleza y, sobre todo, el verano, clima que impera en la Costa Caribe casi todo el año y determina de alguna manera nuestra forma de ser. “Aun cuando llueva, siempre vivimos en verano” (p. 67), dice la abuela Celia.

Anselmo recordará, años después, lo que vivió durante aquellos veranos que el novelista convertiría en uno solo, un verano mítico, uno que no cesa:

Se respiraba el verano como un olor ubicuo. Un olor a cáscara seca, a hojas carbonizadas, a aire quemado, a ropa planchada en un cuarto seco. El olor venía de lejos, de atrás, de más allá del pueblo. De las siembras sacrificadas, de la arena en libertad, de las bestias y los pájaros muertos pudriéndose en el aire abrasado. (p. 30)

La memoria, ya lo decían los mitógrafos griegos, es la gran Musa y, en este libro inolvidable, es ella quien nos cuenta las historias.

Publicada en 1962, cuando ya el escritor había cumplido 40 años, *Respirando el verano* es una novela de gran madurez poética que contribuirá, entre muchas otras obras, a desbrozar el camino de Gabriel García Márquez, su ex alumno de dibujo en el Colegio San José de Barranquilla, hacia *Cien años de soledad* que, como sabemos, en un principio se iba a llamar *La casa*. Quizás fue con la lectura de este libro que García Márquez comenzó a pensar en el título de su gran novela, pues en el capítulo XVIII leemos que Celia ha sufrido “años de soledad y de luto, años apretados, confusos” (p. 167).

El verano del título será declinado muchas veces: “Aquel rudo verano” (p. 146), “aquel tenso verano” (p. 25), “aquel verano implacable” (p. 33), “el quejido del verano” (p. 34), “su lenta destrucción en sucesivos veranos” (p. 57), “aquel ardoroso verano” (p. 129). Rojas Herazo nos enseña lo que es una “isotopía semántica”, al diseminar a lo largo de sus páginas toda la polisemia del significante “verano” en nuestro medio: la época del calor, el polvo, la sequía, el resplandor, el sofoco, los árboles sin hojas, el eterno retorno de ese tiempo. Así va tejiendo la memoria de una tarde de verano mítica, inolvidable, imperecedera. Al respecto, el filósofo Ernst Cassirer nos enseña que “todo el pensamiento mítico puede ser interpretado como una negación constante y obstinada del fenómeno de la muerte” (p. 74). Podríamos agregar: una negación del olvido.

La primera parte del libro se titula “Las cosas en el polvo” y nos recuerda el proverbio bíblico: “polvo eres y en polvo te convertirás”. En la escena donde el indio trata de curar al doctor Milcíades de la brujería que le echaron, leemos el mito del tabaco:

El humo del tabaco es humo de la tierra, de la tierra de abajo, donde los muertos duermen despiertos, con los ojos fijos en los cráneos sin piel, llorando por la madera y los labios que dejaron arriba y soplando entre las raíces para que suspiren los árboles cuando el tiempo les madura las semillas y les arranca dulcemente las hojas que ha tostado el verano. (p. 158)

Desde la infancia, la profunda infancia, con la visión de Anselmo nos asomamos al amado patio de la casa familiar y vemos aquel tío moribundo, Valerio. Sentimos con él, en él, “el polvo de los veranos y la humedad de los inviernos, como un acorde más en la impasible sinfonía de destrucción y de vida que miraba” (p. 226). “Mientras exista la muerte existirá el mito”, le oímos decir alguna vez a Roland Barthes.

Con la aparición del niño Anselmo comienza esta historia de amor y muerte, de respiración y asfixia, de luz y tinieblas. ¿Cuál es el grado de *incestuosidad* si un hombre toma por esposa a la hija de su hermana? Una historia de incesto ha fundado la familia: el abogado Milcíades Domínguez Ahumada eligió por esposa a una sobrina, Celia. Anselmo, el nieto, será entonces producto de este acto. Si pensamos en el Edipo de Sófocles, en el incesto y su prohibición, nos remontaremos a un tiempo tan remoto que se confundirá, de nuevo, con un mundo mítico.

La abuela, Celia, le cuenta al niño Anselmo cómo era la casa familiar, la casa grande. Cuando vivía el abuelo “era cómoda y bella” (p. 36). Al final de la historia, la casa se está derrumbando, pero al mismo tiempo perdurará gracias a la escritura. Mirando los daguerrotipos Anselmo se imagina el pasado, el esplendor, la vida y muerte de esos tíos y tías, la historia de sus abuelos. La lectura nos invita a respirar el mundo de este niño, a ver lo que Anselmo vio, lo que sintió en el patio de la casa, “vivir es posible y necesario” (p. 105). El escritor Rojas Herazo, nacido a la orilla del mar en el pueblo de Tolú, mira el pasado como un retablo y lo reconstruye con un narrador omnisciente que se adentra en aquello que piensan los personajes.

El mar es convertido también en una bestia mítica que respira tras los muros: “Y escuchaba en las dulces bocinas con que el hálito del mar embestía los almendros y derramaba sobre sus cabellos un tinte de invisible desgracia” (p. 226). El narrador habla también “del áspero bostezo del mar” (p. 34), del “resuello del mar” (p. 66), del “tiempo, convertido en bramido de mar” (p. 52), del “brusco soplo del mar” (p. 61).

“Estoy a la búsqueda de una mitografía” (p. 8) dice Rojas Herazo en la célebre entrevista con Jorge García Usta, “Confesión total de un patiero”. En la Grecia antigua los mitógrafos eran los poetas que escribían las distintas versiones de los mitos. Rojas Herazo encuentra su mitografía, parte de un hecho histórico, la Guerra de los Mil Días, y convierte la historia de una familia en un fenómeno de la Naturaleza. Hace del verano una agresión divina: “Volvió su mirada con angustia hacia arriba, hacia las vigas que lloraban atravesadas por las lanzas del verano interrogó — ¿para qué nos traes, Dios mío? ¿dime qué quieren de nosotros?” (p. 168). Da a entender que el concepto de Dios esconde una suma de deidades.

“Los dioses, que patrocinan todas las actividades humanas y rigen los fenómenos de la Naturaleza, intervienen de modo permanente en las acciones de los héroes” (p. 5), escribe el helenista español Emilio Crespo Güemes en su introducción a la *Ilíada*. Oímos a Helena de Troya decirle a Héctor, su cuñado: “pero entra y siéntate en esta silla, cuñado, que la fatiga te oprime el corazón por mí, perra, y por la falta de Alejandro, a quienes Zeus nos dio mala suerte a fin de que a los venideros les sirvamos de asunto para sus cantos” (p. 132). Los dioses nos hacen sufrir para que los poetas del porvenir tengan motivos para cantar.

El gran cantautor ciego Leandro Díaz, quien también influyó mucho en la generación de García Márquez y Cepeda Samudio, hará del ardoroso verano, de ese tiempo de polvareda y sequía cuando los árboles lloran, una hermosa canción cargada al mismo tiempo de sentimiento y nostalgia:

Vengo a decirles compañeros míos...
¡Llegó el verano!... ¡Llegó el verano!
Luego verán los árboles llorando
Viendo rodar sus vestidos.
Ahora a los campos les toca llorar

“La música regional, en apariencia vivaz y alegre, es en el fondo lenta, macerada, henchida de dramática reflexión (...) es elegíaca (...) esperanza lastimera” (pp. 10-11), dice Rojas Herazo en su hermoso texto “Rasgos lineales para bocetear el Caribe”.

Otra de las citas de la *Iliada* que tal vez Julia recordaría es la que compara a los humanos con las hojas de los árboles que caen al suelo al llegar el verano (o el otoño en otros lugares): “cual la generación de hojas, así las de los hombres, al llegar el verano dispersa la brisa el follaje por el suelo, y el monte, reverdeciendo con las lluvias, produce nuevas hojas, de igual manera una generación humana nace y otra perece” (pp. 125-126).

En *Respirando el verano* encontramos huellas de los otros oficios de Rojas Herazo, quien además de novelista es poeta y pintor. En citas como: “Urdía la mañana, con pelusillas de amatista y naranja, su gran ala de nácar” (p. 85) o “La magra vendedora de pescados y bollos de mazorca” (p. 219) es posible vislumbrar los nexos. En sus cuadros se ven reflejados vendedores ambulantes con sus palanganas y en la novela cobran vida algunos caballos: “El caballo, de perfil contra la puerta del patio, había crecido y parecía saborear un dulce trueno con sus quijadas hundidas en el resplandor acerado” (p. 77) y, más adelante, otro “negro y brillante bajo el guayabo, parecía lleno de espadas (...) ahora, al salir del umbrío, relampagueando en un fuego azuloso, estaba totalmente bañado por el agua lunar” (p. 215). La perspectiva visual se explaya a lo largo de la novela, como cuando Anselmo ve su casa desde lo alto del campanario: “Las techumbres flotaban como estrellas de miel entre el rumor de las acacias y los clemones y el delirio de los gallos invisibles” (p. 47).

En el último capítulo de la novela el narrador sale del ámbito de la casa y nos ofrece la visión de las calles del pueblo como el paneo de una cámara de cine. A grandes pinceladas, como en un mural, Rojas Herazo ha pintado la historia de la costa a comienzos del siglo XX: los inmigrantes libaneses, “los turcos”, los indígenas, los afrodescendientes —“un negro duro y arbóreo” (p. 94), “un negro alto, con la membruda elasticidad de un guerrero” (p. 95)— y también los colonizadores, la gente que llegó del otro lado del mar, de Europa, entre ellos la familia del abuelo Milcíades, que quizás trajo en sus alforjas un ejemplar de la *Iliada*.

Barranquilla, 8 de marzo de 2022

REFERENCIAS

- Barthes, Roland. *Le grain de la voix*. (1981). Editions du Seuil.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica*. (1967). Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Crespo Güemes, Emilio. Introducción. *Ilíada*. (1996). Editorial Gredos.
- Glissant Édouard. *Faulkner, Mississippi*. (2002). Editorial Fondo de Cultura Económica.
- García Usta, Jorge. (1990). Héctor Rojas Herazo: “Confesión total de un patiero”.
Boletín Cultural y Bibliográfico, 27(24-25), 35-65. Recuperado a partir de:
https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2437
- Héraclite. (2005). *Fragments*. Editorial Presses Universitaires de France.
- Homero. *Ilíada*. (1999). Panamericana Editorial.
- Rojas Herazo, Héctor. *Respirando el verano*. (2021). Editorial Planeta Colombiana S. A.
- Rojas Herazo, Héctor. “Rasgos lineales para bocetear el Caribe”. (1998). En: *La costa que queremos*. Editorial Gente Nueva.

EPÍLOGO

Por Farides Lugo

En los últimos tiempos me he sentido invitada por mi propio oficio editorial a pensar constantemente en qué significa, hasta las últimas consecuencias, “editar” y “curar”. Sobre el concepto de editar ya he podido pensar a profundidad, si es que algo así realmente se logra. Me fascina su relación etimológica (*edere*) con dar a luz, ayudar a que otros den a luz sus obras, apoyar para que la luz pública toque sus creaciones. Sobre la palabra “curar” en arte no he tenido todavía la oportunidad de investigar a fondo, por ahora me asalta, así de súbito, su posible relación con todos los preparativos y “cuidados” que se requieren para sanar una enfermedad, una parte del cuerpo. En todo caso, será necesario el cuidado, la atención, la preparación, el tiempo en ambas.

Después de organizar el inmenso monográfico sobre Ramón Illán Bacca (número 109), pensé de inmediato que lo más lógico sería continuar con un número 110 misceláneo, variado. Sin embargo, cuando empecé a gestionar y reunir el material, este enseguida comenzó a confirmar una intuición que planteé en el epílogo del número 108: las revistas culturales nos muestran las preocupaciones de una época, de una generación. Para atender a estos temas que se delinean es necesario prestar atención, “poner cuidado” a la selección que se está armando, escuchar a tu propio material curado que no es meramente pasivo al empeño y deseo del o la curadora, sino que tiene “su propio espíritu”.

Me encanta sentir mientras edito *Huellas* que cada número tiene su propio espíritu que le da coherencia y cohesión. El de este número 110 se levantó entre tres grandes pilares: Género, Memoria y Resistencia. El género fue la preocupación transversal más evidente en estas páginas, desde la portada de Rubén Barrios y su serie *Patea con las dos*, pasando por el *Travestiario Tropical*, el ensayo de Paul Brito sobre el sexo y los celos; el cuento sobre amor lésbico de la ganadora del X Premio Nacional de Cuento La Cueva, Yulieth Mora; el manifiesto feminista de Las Amazonas y la entrevista, nada más y nada menos, que a la directora de *Colombia Diversa*.

La memoria y su acción de resistencia contra toda forma de violencia está entretrejida de manera más sutil, pero latente. Desde el maravilloso ejercicio de reflexión filosófica de María del Rosario Acosta sobre la película *Hamaca paraguaya*, pasando por los poemas de guerra y pérdida de Carolyn Forché; algunos de los tres poetas francófonos que nos presenta el traductor Alexander Martínez, la delicadeza de la historia gráfica de Marian Molina y empresas de rescate histórico como las de Rubén Maldonado y la *Pollera colorá*; y Julio Olaciregui que justo nos convida a visitar la primera novela de Héctor Rojas Herazo, *Respirando el verano*, que está cumpliendo sesenta años de publicada en este 2022.

¿Y no se relacionan acaso las manifestaciones artísticas sobre género que cité antes con los ejercicios de la memoria y la resistencia? Por supuesto que sí. Y es así como veo, ahora, al final, luego de meses y meses de trabajo, edición, corrección y curaduría, un producto que

está atravesado por la escucha, la intuición y el cuidado. Lo que resulta en una unidad, una secuencia coherente de propuestas que —creo yo— van más allá de una primera intención más simple y miscelánea. Y que —espero— sea la ruta de aquí en adelante para esta revista.

Gracias por leernos y acompañarnos, al tiempo que nosotros mismos nos pensamos, redescubrimos y trazamos este camino editorial como un ejercicio intelectual transparente y auténtico.

Colaboradores



ARTISTA INVITAD^X Y DE PORTADA
RUBÉN BARRIOS RODRÍGUEZ
(DESDE BARRANQUILLA)

Artista visual y plástico. Su proyecto artístico se enfoca en los estudios de género y queer desde el análisis de las cargas simbólicas y las construcciones sociales y culturales con las cuales se asocian a los objetos cotidianos y sus relaciones con la corporalidad del individuo. A partir de una identificación de los artefactos categorizados culturalmente como femeninos y masculinos, el artista construye alegorías visuales con las cuales busca revertir estas asociaciones objeto-género, sacarlas del marco hegemónico —binario y heteronormativo— para permitir la inclusión de nuevas narrativas y acercamientos con lo objetual y la construcción de la corporalidad. Se graduó con tesis laureada de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico con su proyecto “Bestuario”. En 2021 fue seleccionado dentro del programa 100 Prince Claus Seed Awards, Holanda. Su obra ha sido publicada en *Erotic Life Magazine*, Chile (2020) y ha participado en exposiciones colectivas como: “Territorios posibles”, “Through The Window Project” (2022), “Travestiario tropical ‘La sexposición’” (2021), entre otras muestras.



NOHORA ARRIETA
(DESDE LOS ÁNGELES, EE. UU.)

Es doctora en literatura latinoamericana y estudios culturales de Georgetown University, investigadora postdoctoral en University of California (Los Ángeles) y cofundadora de la plataforma Mare Projects. Ha publicado ensayos y crónicas de arte en *Contemporaryand*, *Artishock*, *Terremoto* y otros medios digitales, así como artículos en revistas académicas. A veces traduce poesía. Su co-traducción (con Mark Sanders) al inglés de *Semantics of the World: the Poetry of Rómulo Bustos Aguirre* será publicada por New Mexico Press en el otoño de 2022.



ALEXÁNDER MARTÍNEZ
COLABORADOR FRECUENTE
(DESDE SOACHA, CUNDINAMARCA)

Lector. Cortazariano profeso. Traductor y corrector de traducciones. Procrastinador, caminante empedernido, silencioso y pésimo bailarín. Tiene aspiraciones de cuentista, trompetista, panadero y ave, albatros o vencejo.



MARIAN MOLINA
(DESDE BOGOTÁ)

Ilustradora. Nació y creció en La Guajira y fue acogida por Barranquilla, donde estudió comunicación social y periodismo en la Universidad del Norte. Actualmente, es estudiante de ilustración en Casatinta, Bogotá, donde busca descubrir nuevos horizontes del arte. Su obra explora la cotidianidad de la vida, la fragilidad de los lazos humanos y los símbolos como forma de relatar historias. Ama trabajar con tintas, es parte fundamental de su trabajo. Por momentos, mezcla su trabajo análogo con técnicas digitales. Hoy en día, se considera una persona feliz.



RUBÉN MALDONADO
COLABORADOR FRECUENTE
(DESDE BARRANQUILLA)

Filósofo de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Doctor en Filosofía por la Universidad Javeriana, Bogotá. Fue docente del Departamento de Filosofía y Humanidades de la Universidad del Norte durante 22 años. Autor de los libros: *Qué es y para qué sirve la filosofía*, *Absurdo y rebelión. Una lectura de la contemporaneidad en la obra de Albert Camus*, *El silencio y la palabra. Dos interlocutores para un diálogo sobre lo real*. Sus áreas de interés son: filosofía moderna, ética y filosofía política; filosofía y literatura. Par evaluador de la revista Ideas y valores. Investigador no reconocido por Colciencias.



MARIANNE PONSFORD
(DESDE BOGOTÁ)

Directora del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Ceralc). Estudió Ciencias de la Comunicación en la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia) y cursó estudios de maestría en Estudios Hispánicos en el University College (Londres, Inglaterra). Trabajó como editora en Siruela, Planeta y Turner. En esta última, editó la Biblioteca Castro de Clásicos Españoles (1994-1995) y fue una de las responsables de la creación de las colecciones de ensayo *Armas y Letras* y *Noema* (2001-2002). En 1996, estuvo entre los fundadores de la revista cultural *El Malpensante*. Entre 1998 y el 2001, dirigió la revista *Cromos* de circulación semanal. En 1999, recibió el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, en modalidad crónica, por el artículo “La resurrección de Chavela Vargas”. Fue miembro del Consejo Editorial del diario colombiano *El Espectador* durante los años 1999-2001 y columnista dominical entre el 2002 y el 2008. En 2005, creó la revista cultural *Arcadia*, la cual dirigió hasta el año 2014, cuando alcanzó su número cien. Concibió e impulsó el Festival *Arcadia de Librerías*, el cual tuvo lugar en Bogotá en los años 2012 y 2013.



YULIETH MORA GARZÓN
(DESDE BOGOTÁ)

Comunicadora social y periodista con especialización en Creación Narrativa de la Universidad Central. Autora de la novela *Movimientos involuntarios* (Milserifas, 2020) y el libro de cuentos *La Mara* (Universidad Central, 2020). Hizo parte de la antología *Desde la luz preguntan por nosotros. Panorama de poesía colombiana contemporánea* (Fundación Pablo Neruda, 2021). Fue ganadora del Premio Nacional de Cuento La Cueva en 2021 y del Premio Distrital de Cuento Ciudad de Bogotá en 2018. Ha sido finalista en otros certámenes como el Concurso Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (2017), el Concurso de Cuento Relata del Ministerio de Educación (2017), el Premio Nacional de Cuento La Cueva (2019) y el Premio Nacional de Novela Corta de la Universidad Central (2019).



MARÍA DEL ROSARIO ACOSTA
(DESDE PUNTA ROCA, SABANILLA)

Doctora en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, fue profesora en los Departamentos de Filosofía de la Universidad de los Andes (2007-2014) y de la Universidad de DePaul en Chicago (2015-2019). Actualmente es profesora titular de *Latin American Studies* en el Departamento de Hispanic Studies en la Universidad de California en Riverside. Sus publicaciones académicas se han dedicado sobre todo a las áreas de la estética y la filosofía del arte, la memoria y la justicia transicional; y la filosofía política contemporánea. Su proyecto más reciente, *Gramáticas de lo inaudito* (libro que será publicado por la editorial Herder) ha enfatizado la importancia de la escucha como herramienta emancipadora y de resistencia política en contextos de violencia traumática. Ha trabajado en proyectos de construcción de memoria con el Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia y con el Chicago Torture Justice Center.



LAS AMAZONAS
(DESDE BARRANQUILLA)

El colectivo feminista Las Amazonas surgió de manera espontánea en octubre de 2018, al sentir la necesidad de realizar acciones de protesta en contra de la discriminación hacia las mujeres, principalmente en el arte y la cultura, y de visibilizar su trabajo y sus obras. Durante la Feria del libro de Barranquilla (LIBRAQ) realizamos nuestra primera acción simbólica y performática que llevó por lema “Es el tiempo de las Amazonas”, reivindicando el legado feminista y transgresor de la escritora barranquillera Marvel Moreno. Nuestro nombre se inspira en los personajes de esta autora, mujeres que no se adaptan a las reglas que se les imponen. Las Amazonas son: Mercedes Ortega González-Rubio, Luz Karime Santodomingo Orozco, Daniela Pabón Llinás y Raquel Gutiérrez Ravelo.



VALENTINA GUZMÁN
RATTINA
(DESDE BARRANQUILLA)

Diseñadora gráfica de la Universidad del Norte. Su enfoque profesional está dirigido hacia la ilustración tanto análoga como digital y la animación. Su universo de ilustradora está lleno de chicas rudas, ratas, brillitos y colores pasteles. Está interesada en los procesos de reproducciones gráficas DIY (*Do It Yourself*). Ha colaborado como modelo para marcas locales y es creadora del evento Dystopian Youth. Actualmente se dedica a vender *merch* con sus diseños por medio de las redes sociales y desempeña el cargo de *Custom* en la tienda Freedom de Arturo Calle en Barranquilla.



MASSIMILIANO CARTA
(DESDE BARRANQUILLA)

Nació en la isla de Cerdeña (Italia). Es licenciado en Español y Literaturas Latinoamericanas y en Lengua y Literatura Inglesa por la Universidad de Sassari. En Parma estudió teatro de títeres y guion teatral en el Master en Ciencias y Técnicas del Espectáculo de la Universidad local. Ganó una beca para profundizar el tema en la compañía Arrivano dal Mare de Cervia (Italia). En 2017 termina sus estudios de doctorado en Literaturas Clásicas, Modernas, Comparadas y Poscoloniales por la Universidad de Bolonia. En la misma ciudad se acerca al activismo LGBTIQ+ que lo lleva a colaborar en blogs y en publicaciones independientes, y a participar en eventos culturales como organizador y ponente. Gracias a la beca Marco Polo, en 2015, llega a Cuba para cumplir una estancia de investigación. En los años siguientes cumple estancias de investigación en instituciones académicas en Colombia, Ecuador y España. Sus artículos han sido publicados en revistas especializadas en Brasil, España, Ecuador, Perú y Colombia. Actualmente trabaja como profesor catedrático de Lengua y Cultura italiana en el departamento de Lenguas Modernas y Cultura de la Universidad del Norte de Barranquilla (Colombia).



LEOPOLDO GÓMEZ-RAMÍREZ
COLABORADOR FRECUENTE
(DESDE LIMA, PERÚ)

Filósofo por la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctor en Economía por la Universidad de Massachusetts en Amherst. Trabajó dos años como “profe” en comunidades rurales en extrema pobreza de México. Actualmente es profesor en el Departamento de Economía de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado artículos de investigación en revistas internacionales arbitradas. Desde marzo del 2016 y hasta la mitad del 2022, fue el realizador del programa radial *400 Voces* de la Emisora Uninorte FM Estéreo.



JULIO OLACIREGUI
COLABORADOR FRECUENTE
(DESDE BARRANQUILLA)

A la edad de 17 años viajó desde Barranquilla a Medellín para iniciarse en el teatro en la Universidad de Antioquia. En 1978 se trasladó a París donde comenzó a estudiar literatura en la Universidad de la Sorbona. En 1998 inició su trabajo escribiendo sobre cine en la Agencia France-Presse (AFP) con sede en París. Actualmente es considerado uno de los mayores exponentes de la literatura en la región Caribe. En Colombia también ha trabajado como periodista en *El Herald* y *El Espectador*. Dentro de sus publicaciones más conocidas se encuentra *Vestido de bestia* (1980), *Los domingos de Charito* (1986), *Tropos al Sol* (1991), *Dionea* (2005), *Días de tambor* (2012), *Las palmeras suplicantes* (2018), *Vida cotidiana en los tiempos de García Márquez* (2015) y *Pechiche naturae* (2016). Además, es autor de obras de teatro como *En el cabaret místico* (1999), *El tango congo se acerca a La Habana* (2000) y *El callejón de los besos* (2009). También adaptó “La Mansión de Araucaima” de Álvaro Mutis para la película que filmó Carlos Mayolo en 1985.



PAUL BRITO
(DESDE BOGOTÁ)

Ha publicado seis libros de literatura, todos en géneros distintos, pero unidos por una misma idea que él denomina *Teoría de la continuidad*. Su trabajo ha obtenido diversos reconocimientos como el Premio Nacional de Libro de Cuentos (Colombia, 2007), el Primer Puesto Concurso Internacional de Cuentos Noble Villa de Portugalete (Vizcaya, España, 2005); su libro *El proletariado de los dioses* fue el único libro de crónicas nominado al Premio Biblioteca de Narrativa Colombiana (EAFIT, 2016). En 2020 ganó la Beca para Escritores Extranjeros en Uruguay de la fundación Esteros, con un jurado internacional conformado por los escritores Juan Manuel Roca, Rafael Courtoisie y Graciela Aráoz. Colabora con la revista española *Clarín* y la dominicana *Global*. Sus últimos libros publicados son *La vida no es un ensayo* (Luna Libros y Ediciones Uninorte, 2022), *Restos orgánicos de un mundo anterior* (Seix Barral, 2020) y *El ideal de Aquiles, 101 minicuentos para alcanzar a la tortuga* (Planeta Colombia, 2017; Planeta México, 2022).

WEBGRAFÍA

<https://partituras.org/la-pollera-colora>

<http://helenaperezgarcia.blogspot.com/2013/02/emma-bovary.html>

<https://www.pexels.com/es-es/foto/foto-de-primer-plano-de-un-hombre-vestido-con-maquillaje-2725464/>

<https://pixabay.com/es/illustrations/monstruosa-planta-tropical-fondo-7289067/>

<https://pixabay.com/es/vectors/palma-hoja-planta-tropical-verde-6937867/>

<https://pixabay.com/es/vectors/planta-tropical-hoja-colocasia-29874/>

<https://pixabay.com/es/vectors/hojas-de-palma-palmera-rama-de-palma-32531/>

LA CULTURA ES INEVITABLE

Encuentra nuestras ediciones anteriores en:

<https://www.uninorte.edu.co/en/web/huellas/ediciones-antiores>



ARTE / CULTURA
uninorte

