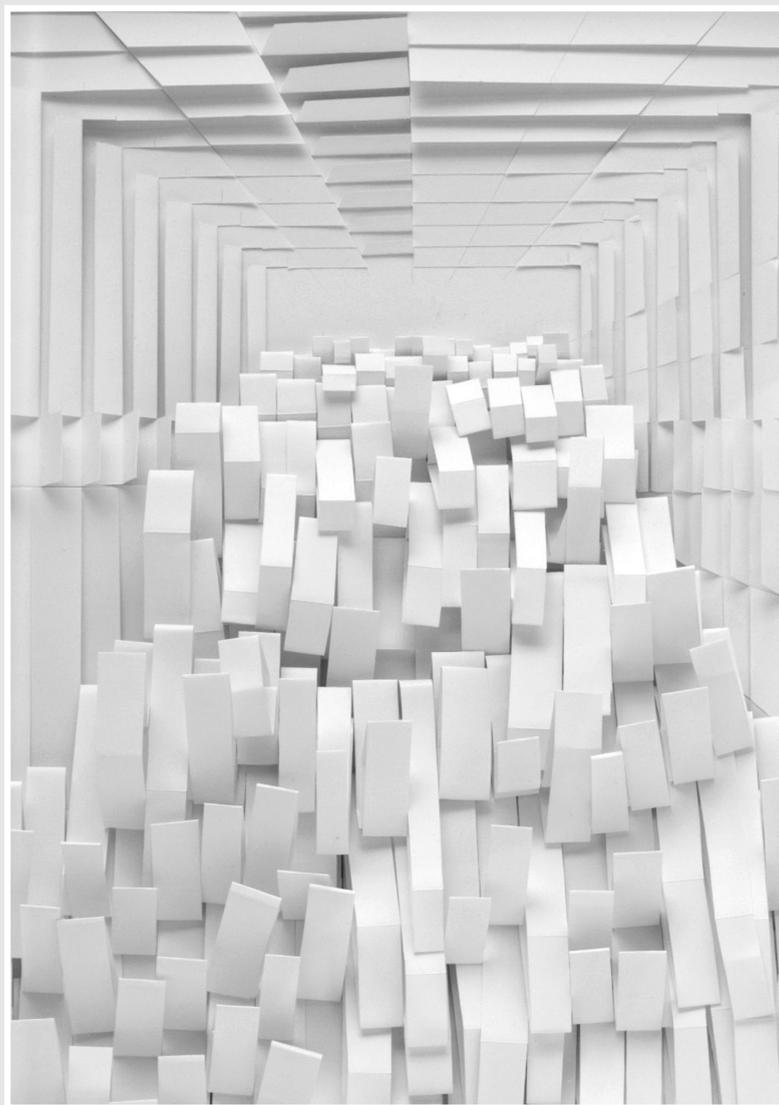


Revista de Extensión Cultural

74

junio 2025



Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

74

Revista de Extensión Cultural
Universidad Nacional de Colombia • Sede Medellín

Rector

Leopoldo Alberto Múnera Ruiz

Vicerrectora de Sede

Mary Luz Alzate Zuluaga

Director Académico

Juan Daniel Santana Rivas

Secretaria de Sede

Doris Gómez Osorio

Aforismos

Lev Tolstói

Diseño y diagramación

Rodrigo Lenis León
Sección de Publicaciones

Corrección de textos

Silvia Vallejo Garzón

Impresión

Sección de Publicaciones

Dirección

Juan David Chávez Giraldo

Comité Editorial Honorario

Gloria Mercedes Arango de Restrepo
Marta Elena Bravo de Hermelín
Darío Valencia Restrepo
Darío Ruiz Gómez

Comité Editorial Ejecutivo

Monica Reinartz Estrada
José Fernando Jiménez Mejía
Juan Felipe Gutiérrez Flórez
Miguel Ángel Ruiz García
Román Eduardo Castañeda Sepúlveda

Dirección

Carrera 65 N.º 59 A 110, Bloque 24, Oficina 208-02
recultu_med@unal.edu.co

ISSN 0120-2715

*La responsabilidad de las opiniones contenidas
en los artículos corresponde a sus autores*

Imagen de carátula, viñeta* y separadores
Diego Agudelo

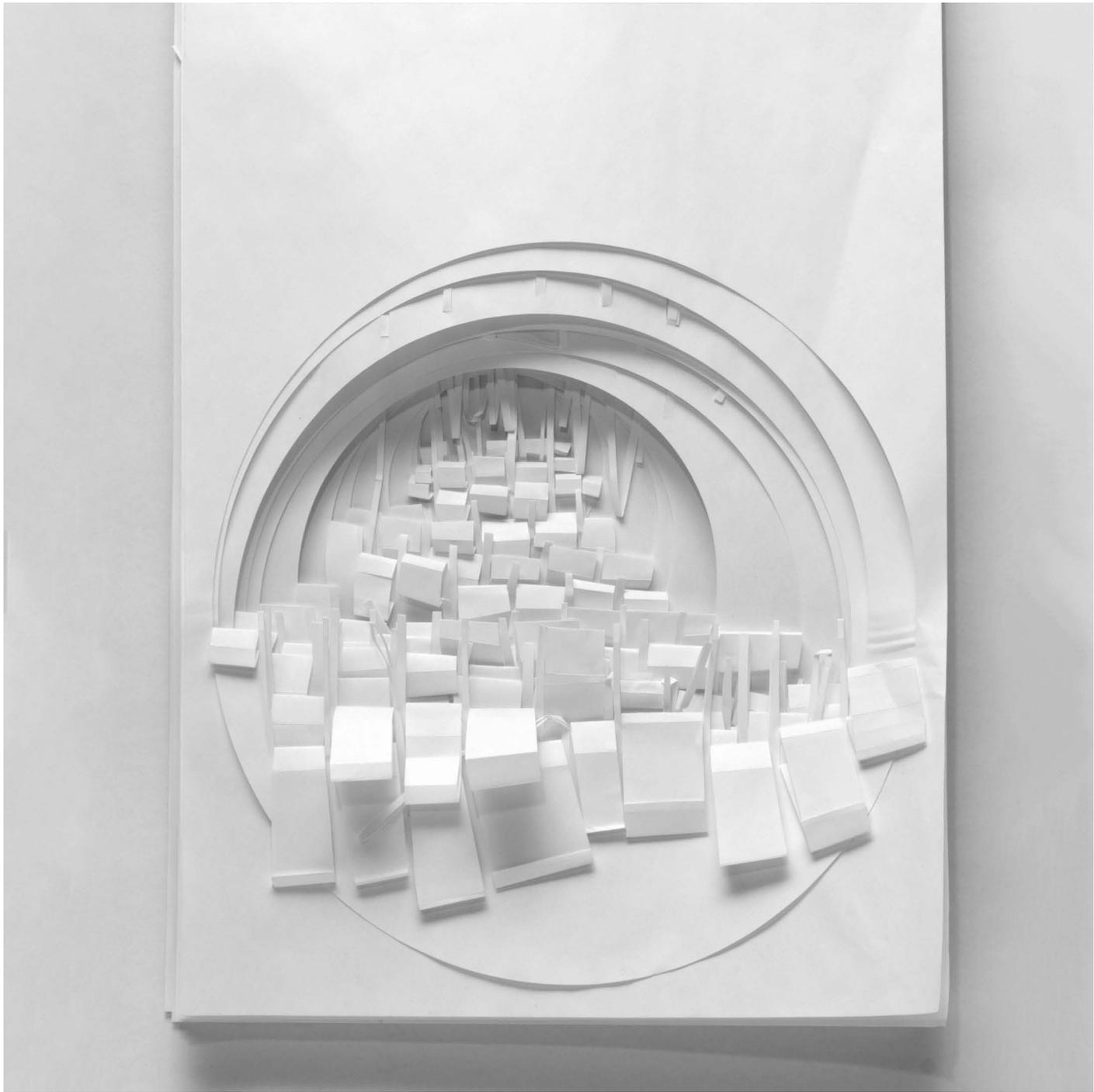


Diego Agudelo Gallo (Colombia, 1971-v.)

Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Historia y Teoría de la Arquitectura con enfoque en sonido y música de la Universidad McGill, Canadá. Artista plástico y percusionista en varias bandas musicales. Profesor, conferencista y crítico invitado en las universidades McGill, de Toronto, Metropolitana de Toronto y Carleton Ottawa en Canadá, y Nacional de Colombia, Pontificia Bolivariana y San Buenaventura en Colombia. Miembro de la Asociación Internacional de Artistas en Papel (IAPMA). Autor y coautor de varios libros y algunos artículos, así como del cd de la banda musical *La Universal*. Como diseñador líder ha realizado proyectos arquitectónicos y urbanos en Canadá, Colombia, India, China, Pakistán, Malí, Argelia, Libia y Tayikistán. Su obra plástica ha estado presente en diversas exposiciones, entre las que cabe destacar la Bienal Internacional del Papel en Shanghái, China, y *Subtletechnologies* en Toronto, Canadá. Ha recibido algunos premios y distinciones.

* Imagen de carátula: Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Portales*, 2025, papel 150 g cortado y plegado, 38 × 48 × 5 cm. (Fuente: imagen suministrada por el autor).

* Imagen de viñeta: Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Paisajes lineales*, 2023, papel 200 g plegado y cortado, pintura en aerosol, 80 × 48 × 3 cm., detalle. (Fuente: imagen suministrada por el autor).



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Portales*, 2023, papel 150 g cortado y plegado, 28 × 43 × 3 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

8	«	Presentación	
18	«	Patrimonio artístico plástico mueble de la <i>Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.</i> 3	Juan David Chávez Giraldo
38	«	Ciberciudadanía: <i>una relación compleja entre el humano y la máquina</i>	Henry Horacio Chaves Parra Román Eduardo Castañeda Sepúlveda
50	«	La ciudad en el cine	Laura Mora Ortega Víctor Manuel Gaviria González
68	«	Acerca del Tratado de la confianza en la misericordia de Dios de Jean Joseph Languet de Gergy	Suhami Gómez Pineda
80	«	Formación para el juego del sábado con el equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario	Félix Alberto Ángel Gómez
90	«	Manifiesto surrealista	André Breton
114	«	Patrimonio artístico plástico mueble de la <i>Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.</i> 4	Juan David Chávez Giraldo
134	«	Obituario Hugo Zapata <i>(La Tebaida, 1945-El Retiro, 2025)</i>	
138	«	Normas para los autores	

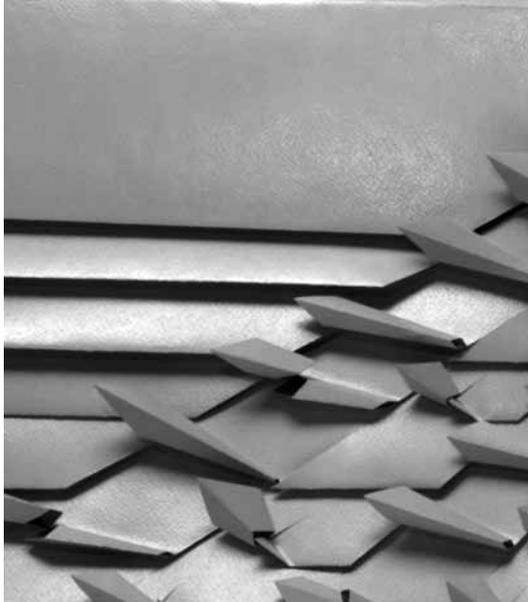


Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *His-to-rias*, 2025, libro intervenido, cortado y plegado, 21,5 × 28 × 4 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

*¿Qué es este universo infinito, de cuyo principio y final no sé
absolutamente nada?*

*Por más cercano que sea el cuerpo, no deja de ser ajeno;
solo el alma es propia*

Presentación



Dos mil veinticinco. Parece mentira que ya haya transcurrido un cuarto de siglo del nuevo milenio. El tiempo es una ilusión, o como lo afirmó el distinguido físico alemán Albert Einstein (1879-1955), es una invención del ser humano que, al igual que el espacio, le permiten explicarse su existencia. El tiempo además es relativo, basta considerar la diferencia perceptual cuando se está o no feliz; el tiempo pareciera transcurrir a una velocidad distinta según el estado de ánimo, los sentimientos y las emociones de quien lo experimenta. Y ahora la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín hace una nueva entrega de su insigne *Revista de Extensión Cultural*: la número 74, *ad portas* del quincuagésimo aniversario de su fundación en el año 1976.

Un convulsionado entorno reinaba en el tiempo de la constitución de la Revista, y uno también trémulo acompaña a esta edición. Guerras, calentamiento global imparable, cambios geopolíticos, incertidumbres, avances científicos y tecnológicos a toda marcha, consumismo impetuoso, irrupción acelerada de elementos y sistemas artificiales en todos los campos de la cultura y de la naturaleza y un sinnúmero de condiciones “nuevas” que restringen el pensamiento, “agotan” el tiempo, “reducen” los espacios y propician el olvido cotidiano de lo humano. Pero, precisamente, esto justifica la existencia de proyectos como el de la *Revista de Extensión Cultural* que impulsa perspectivas, abre caminos, roza campos, amplía horizontes, recupera memorias, teje vínculos y construye escenarios.

En efecto, aunque el concepto extensión es tan amplio como se quiera y puede tornarse polivalente, adoptar distintos trajes y asumir innumerables portes, no puede olvidarse que es la tarea universitaria que acompaña y complementa a la docencia y a la investigación. Además, como se sabe, la languidez y el estancamiento no son propiamente cualidades del espíritu universitario y menos en las universidades públicas como la Nacional de Colombia —cuna de la Revista—, por el contrario, la actividad, el dinamismo, la crítica y lo propositivo son banderas que ondean en las cumbres del saber y por ende flamean las páginas de cada edición de este producto intelectual. La extensión, incluso desde su etimología, implica estiramiento, alargamiento, difusión, ampliación. Extender, según la primera acepción que contiene el diccionario de la Real Academia Española (RAE), es “hacer que algo ocupe un espacio mayor que el que antes ocupaba”, como la mente, el pensamiento o la vida misma, por ejemplo. Así, esta edición de la *Revista de Extensión Cultural* trae varias invitaciones para los lectores, muy distintas entre sí, pero por ello enriquecedoras y amplificadoras de la existencia.

De tal suerte, los aforismos que se han elegido para esta revista y que sirven de pausa entre los diferentes documentos son del escritor ruso Lev Nikoláievich Tolstói (1828-1910), considerado uno de los grandes de la literatura universal, autor de *Guerra y paz* y *Ana Karenina* —sus obras más famosas—, postulado numerosas veces al Premio Nobel de Literatura y al de Paz. En las frases dispuestas aquí se exhibe su profundo sentido de solidaridad, respeto y amor por las cosas sencillas que toman distancia de la violencia y rescatan lo natural, una vía complementaria y contrastante con el revoltoso mundo contemporáneo al que se aludió en el segundo párrafo.

A los propósitos humanistas y liberadores que se desprenden de las ideas tolstoianas se suma el arte, que gracias a sus posibilidades sensibles y simbólicas conecta con las esferas creativas, de ensoñación, emotivas, lúdicas y expresivas, equilibrando el universo de lo humano respecto a las polaridades lógicas, racionales, científicas y tecnológicas. Precisamente, para mantener la armonía entre el vertiginoso panorama tecnológico de hoy, las obras que se han seleccionado para iluminar la carátula y los separadores de este número de la publicación son piezas artísticas de contenido intimista elaboradas por el egresado de arquitectura de la Sede, Diego Agudelo Gallo, quien vive y trabaja en Montreal, Canadá. Estos ingeniosos productos plásticos acuden a

la labor artesanal, precisa, paciente, detallada, pausada y cuidadosa de una expresión delicada hecha amorosamente con papel. Su autor dice:

mi trabajo es todo manual, yo nunca dibujo antes, ni a mano ni en computador. El “dibujo” es directo con el bisturí sobre el papel. Luego el proceso es de dobléz y corte sin quitar o agregar nada a la hoja original. Y hasta ahora tampoco he usado pegamento, aunque a veces utilizo imanes sobre superficies en metal. Parto de la forma original del libro o del cuaderno, lo que me permite colgar las piezas desde el dobléz central (correo electrónico a la Revista el 21 de octubre de 2024).

En las papiroflexias de Agudelo se puede apreciar un mundo otro, nacido de la imaginación abstracta que captura espacios, sensaciones y estructuras sencillas pero ricas, para propiciar estéticas soportadas en una belleza amable, mesurada, ecuánime y a la vez potente y conmovedora, que despierta emociones y estados puros, impolutos, higiénicos, exquisitos, de raigambre sagrada. Estas piezas de origami emiten un mensaje de introspección, fe, esperanza, trascendente, cuasi religioso. Los objetos de este artista establecen atmósferas aptas para recuperar el camino de lo verdaderamente importante, que a veces se distancia de ello y se torna tortuoso, escabroso y adverso.

Pasando a la descripción analítica de los contenidos de este número, el lector encontrará que los artículos están enmarcados, al inicio y al final, por sendos textos sobre el patrimonio artístico plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín escritos por el profesor Juan David Chávez Giraldo, que constituyen una nueva entrega de los resultados de su investigación y se suman a los artículos 1 y 2 de la serie, presentados en los números 72 y 73 de la Revista. Estos nuevos documentos mantienen el objetivo de dar a conocer las creaciones que hacen parte del extenso inventario cultural resguardado por la institución. El del inicio incluye creaciones de Natalia Echeverri, Edith Arbeláez, Beatriz Jaramillo, Eugenia Pérez, Federico Londoño, Alejandro Castaño, Luis Fernando Escobar y Gustavo Rendón. El del final versa sobre obras del maestro Pedro Nel Gómez. La variedad de técnicas, motivos, dimensiones y expresiones de las diecisiete obras que hacen parte de los apuntes y de las cuales se presenta la écfrasis, las reseñas biográficas de los autores y las correspondientes fotografías, reflejan el heterogéneo y complejo cosmos que constituye este tesoro artístico; un motivo más de orgullo y símbolo de riqueza cultural que posee la *alma mater* de la nación.

El segundo trabajo de este número está basado en una de las sesiones de la Cátedra Saberes con Sabor, que se lleva a cabo en la Sede con apoyo de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas Físicas y Naturales. El profesor Román Castañeda Sepúlveda, coordinador de la misma y el comunicador Henry Horacio Chaves Parra, quien se desempeñó como jefe de la Unidad de Medios de Comunicación y coordinador de la Red Cultural de la Sede, han preparado el texto titulado “Ciberciudadanía: una relación compleja entre el humano y la máquina”, acogiendo las reflexiones hechas por los expertos Felipe Jaramillo Vélez y Andrés Arias Ramírez el 27 de noviembre del 2024 sobre las relaciones sociales y de ciudadanía en medio de la tecnología contemporánea, especialmente respecto a la inteligencia artificial; el escrito es un abre bocas al debate sobre el papel que debe jugar el clásico espacio universitario que también está siendo acosado por las dinámicas aceleradas del radical cambio que incita el firmamento digital.

A continuación, se ha transcrito el conversatorio “La ciudad en el cine” con los directores y guionistas antioqueños Laura Mora Ortega y Víctor Manuel Gaviria González, moderado por el profesor de la Universidad Luis Fernando González Escobar el martes 17 de diciembre del 2024, realizado en el auditorio Samuel Melguizo del bloque 24 de la Sede dentro del programa Sala E, proyecto académico liderado por la Facultad de Arquitectura en el que se han invitado reconocidas personalidades para abordar temáticas de distinta índole. La transcripción inicial de la charla la hizo el estudiante Cristian Giovanni Tobón Porras como apoyo al desarrollo de la tesis doctoral que hace el docente John Ferney Arango Flórez. En las palabras de estos distinguidos directores de cine sobre Medellín —urbe que enmarca sus creaciones audiovisuales—, emerge el sentido de pertenencia por un territorio de enorme complejidad en lo geográfico, lo económico, lo social y lo arquitectónico, y, al mismo tiempo, se puede evidenciar el propósito de hacer un arte que dignifique un sector ciudadano y un grupo poblacional, lo valore justamente y supere la tradicional actitud de ocultamiento cultural de lo que se considera imperfecto o salido de los cánones convencionales de lo correcto y de un supuesto orden, lo cual es bastante lejano de la realidad. En contrapunto con la marginación atávica que los dirigentes antioqueños y las élites han hecho de las culturas populares, las obras de Mora y Gaviria se han convertido en representativos instrumentos de equidad, y la conversación transcrita en este número lo expone con precisión y delicadeza.

Frente a esta negatividad, afirmamos la positividad de una *excelente salud gozosa* que cuenta con la *transmisión de los códigos* y el

comportamiento comunicativo, y se concreta luego en el sentido de una *rematerialización de lo real*. Un programa tal se opone punto por punto al triunfo de la patología, el autismo y la rarefacción de la inmanencia (Onfray, 2008, p. 149).

Como en esta cita del filósofo francés contemporáneo, el sabor que deja el diálogo con los cineastas es de un placentero dulzor sin ser hostigante, pero con una fina contundencia que potencia el mensaje poético. El propio Víctor Gaviria resaltó la importancia de plasmar por escrito la charla así:

acabo de terminar la lectura del texto que resultó de nuestra conversación entre Laura, yo y tu guía, que ha sido muy profunda e inteligente, y el resultado es increíble, es algo que sí merece publicarse, qué maravilla; se me hace que es un texto que habrá que tener en cuenta cuando pensemos la ciudad; y contar con la frescura de Laura, sus vivencias, sus conceptos, es de un valor tremendo. Gracias, parcero, por tener la fe de que una conversación que parecía casual se transformara realmente en un momento para no olvidar (correo electrónico a Luis Fernando González el 21 de marzo de 2025).

Luego de la charla, el siguiente trabajo que se ha publicado en este número 74 del primer semestre del último año del primer cuarto del siglo XXI, tiene todo que ver con la dimensión temporal del universo conocido a la que se hizo referencia en las líneas iniciales de esta editorial. Verbigracia, se trata de la difusión de un texto escrito en 1718 —hace 307 años— y publicado en 1725 —hace 300 años— de autoría del teólogo católico, miembro de la Academia Francesa y obispo de Soissons, Francia, Jean Joseph Languet de la Villanueva de Gergy (1677-1753), dedicado al conde de Santisteban del Puerto, don Manuel de Benavidas y Aragon, y traducido al castellano por el padre Andrés de Honrrubia, perteneciente a la Compañía de Jesús. Un ejemplar en dicho idioma, de este *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, impreso en Barcelona, España, se conserva en la Biblioteca Efe Gómez de la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia. Siendo el documento más antiguo que posee esta biblioteca, como su título lo indica, es un escrito didáctico para facilitar la comprensión de las ideas y los conceptos complejos en torno al ánimo compadecido de Dios hacia el sufrimiento y las miserias de los seres humanos. De dicho ejemplar se han tomado las imágenes del fragmento que se ha incluido aquí con el ánimo de darlo a conocer a los lectores y allegados a la Revista, para motivar su aproximación directa a este trozo de la historia conservado en la Sala Patrimonial Jaime Jaramillo Uribe de la biblioteca central

del campus El Volador. La estudiante de Historia de la Sede, Suhani Gómez Pineda, ha escrito un artículo que antecede las imágenes con algunas notas sobre el autor, el traductor y el principal encargado de su divulgación en América; así mismo, hace una descripción general del documento vinculándolo con los intereses de la Compañía de Jesús, de la cual también era integrante su traductor.

Además de poder apreciar el castellano usado a principios del siglo XVIII, así como los temas y las preguntas de la cultura de aquel entonces y las posibles relaciones con el presente, el libro testimonia las tecnologías de la industria editorial del contexto en el cual se publicó; de este aspecto vale resaltar los materiales orgánicos derivados del algodón y las características artesanales con los que está fabricado, que lo hacen más resistente a la humedad, a los hongos y a las manchas que aquellos industriales de más reciente uso. Finalmente, cabe decir que esta joya impresa llegó a la Sede Medellín de la Universidad gracias a una donación hecha por el profesor y exvicerrector de esta, el abogado, historiador y escritor medellinense Álvaro Tirado Mejía.

Aunque siempre han estado presentes en la historia de los animales, incluyendo los humanos, la problemática de las migraciones cobra cada vez más importancia en el globalizado mundo contemporáneo; los desplazamientos deseados o forzados —por causas naturales, antrópicas o intereses legítimos— se han multiplicado de manera alarmante. A este tema se dedicó el número 71 de diciembre del 2023 de esta Revista, y el avance del proyecto artístico que nos ha brindado generosamente el reconocido creador Félix Ángel para esta edición trae de nuevo la reflexión a las líneas. De tal manera, el lector encontrará una comunicación que el maestro envió a sus amigos el pasado febrero a través de internet acompañada de algunas imágenes de los protagonistas de esta obra pictórica de fuerte contenido político y una convicción estética característica de su producción madura. Con el título *Equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario*, esta creación pictórica acude a una sencilla acción social de gran significado emotivo en el ámbito de un juego que encarna la necesidad ancestral, que se porta en los genes, de confrontación y pertenencia a un grupo; pero más allá de ser una representación pictórica de tal deporte, los futbolistas de este ejemplar oncenso son tipos culturales que hablan de la riqueza variopinta de la humanidad. Ahora, si bien el balompié tiene numerosos precedentes, como los juegos de pelota mayas, hindúes, persas, egipcios, griegos y romanos, el moderno se reglamentó en 1863 en Inglaterra y su práctica

se ha difundido por todo el planeta, lo que permite que estos dibujos adopten un carácter universal y expandan el mensaje filosófico de la pieza. Si se acepta que el arte hoy puede entenderse como un dispositivo de mutación de la experiencia sensible hacia el universo simbólico de las ideas, este nuevo trabajo del maestro Ángel es un profundo y hermoso ejemplo de ello. Para la Universidad, la *Revista de Extensión Cultural* y para sus seguidores, es un enorme privilegio contar con el significativo adelanto de la operación en desarrollo y con las palabras propias del artista sobre su producto creativo.

En la misma línea pretérita que introduce el tricentenario escrito de Languet, este número trae el cienañero *Manifiesto surrealista* firmado por el padre del que fue un movimiento que superó las fronteras artísticas, el literato galo André Robert Bretón (1896-1966). Las ideas de esta proclama visibilizaron argumentalmente las teorías que respaldaron expresiones plásticas, literarias y cinematográficas de creadores tan importantes en la historia universal del arte como el poeta y novelista francés Louis Aragon (1897-1982), el director de cine español Luis Buñuel (1900-1983), su compatriota el pintor, escultor y escritor Salvador Dalí (1904-1989), el artista visual estadounidense Man Ray (1890-1976), el poeta francés Paul Éluard (1895-1952), el polifacético artista alemán Max Ernst (1891-1976), el pintor francés Yves Tanguy (1900-1955), el poeta, ensayista y performance rumano Tristan Tzara (1896-1963), el escultor, poeta y pintor suizo Jean Arp (1886-1966), el pintor, ceramista y escultor español Joan Miró (1893-1983), el pintor belga René Magritte (1898-1967) y el escultor y pintor suizo Alberto Giacometti (1901-1966), por citar solo algunos. El surrealismo se desarrolló en Europa después de la Primera Guerra Mundial con el precedente filosófico del dadaísmo y perseguía manifestar una realidad más profunda basada en los principios científicos de la psicología, especialmente el poder de la imaginación, el papel de los sueños y el lenguaje del subconsciente; de tal manera, lo onírico y lo irracional tienen presencia protagónica en las manifestaciones artísticas surrealistas, alejándose de la representación mimética de la realidad para incorporar una suprarrealidad hipotéticamente más verdadera. El lector verá en las líneas de Bretón la dirección teórica de estas ideas, innovadoras y disruptivas para la época, adelantadas en el tiempo y vanguardistas frente al panorama general del contexto parisino y de la Europa de entreguerras; decorado con ilustrativos ejemplos, el soliloquio bretoniano constituye una poética y razonada declaración.

Como se podrá observar, aunque esta entrega de la *Revista de Extensión Cultural* no tiene un tema común para los trabajos publicados,

varios poseen un ingrediente añejo que invita a la pausa y la mirada retrospectiva, y, en todo caso, conforma una valiosa recopilación con una diversidad elocuente que fortalece el sentido, los propósitos de la publicación y con ello la misión universitaria; además, simultáneamente, descubre panoramas en la múltiple paleta de colores de lo humano. Para cerrar la editorial y volver a su inicio en medio de la sorprendente rapidez de los años, es bueno recordar que

"Si no somos corresponsables del pasado,
tampoco tendremos derecho a reclamarnos
legítimos propietarios del futuro".
Fernando Savater

Referencias

Onfray, M. (2008). *La fuerza de existir. Manifiesto hedonista*. Círculo de Lectores.



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Libro-paisaje*, 2024, papel mineral 120 g plegado y cortado, 28 × 17 × 4 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

El espíritu vive en todos los seres humanos, pero no todos lo saben

Únicamente existe lo que no puede ser visto, ni oído, ni palpado

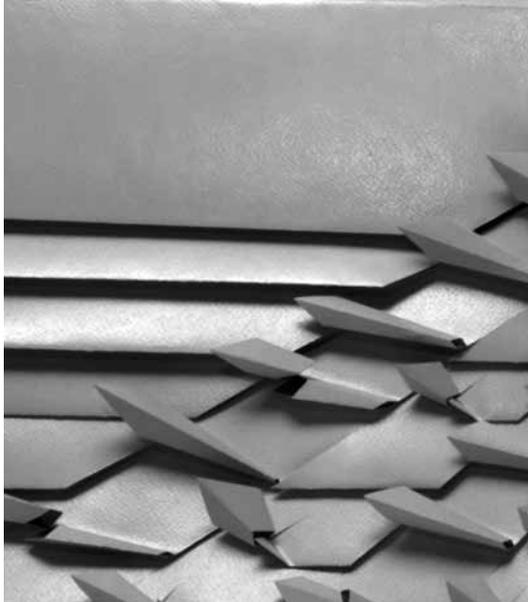
Patrimonio artístico plástico mueble de la

Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. 3

Juan David Chávez Giraldo

(Colombia, 1966-v.)

Arquitecto de la Universidad Pontificia Bolivariana, Magíster en Historia del Arte y Doctor en Artes de la Universidad de Antioquia. Diseñador en su estudio particular. Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia y Asociado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Autor de numerosos libros, capítulos y artículos. Acreedor de varios premios, menciones y reconocimientos y ganador de algunos concursos de arquitectura.



Resumen

Este artículo corresponde a la tercera entrega de la écfrasis de las obras de arte que hacen parte del patrimonio plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. El autor y director de la investigación describe de manera analítica y didáctica los principales elementos estéticos, históricos y patrimoniales de nueve creaciones con el fin de difundir el valioso acervo custodiado por la institución y así contribuir con su valoración y con la construcción de la identidad universitaria. El proyecto se adelanta gracias al apoyo de varias dependencias administrativas para sistematizar los hallazgos y formalizar la tenencia de las piezas.

Palabras clave

Artes plásticas, patrimonio, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

Introducción

En las dos ediciones anteriores de la Revista se hicieron entregas de avance del proyecto del patrimonio artístico plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. En el número 72 se enunciaron los propósitos, los alcances, los sistemas metodológicos y el marco teórico básico, y se incluyeron, acompañadas de imágenes y reseñas biográficas de los autores, las écfrasis de *Simétrica* de Alberto Uribe, *El mundo que anhelamos* de Félix Ángel, *Tierra caliente* de Federico Londoño, *Playita blanca* de Óskar Riaño, *Autorretrato* de Pedro Nel Gómez, *Urbano* de Luis Fernando Escobar, *Puebla de los ángeles* de Gustavo Rendón y *60 años Facultad de Arquitectura 1954-2014* de Alejandro Castaño. En el 73 se expusieron, de este último, un objeto escultórico, *Sin título*, cuatro acrílicos de la serie *Moravia* de Natalia Echeverri, el óleo *José María Villa* de Gabriel Montoya, los frescos del *Homenaje al hombre* de Pedro Nel Gómez y la serie de dibujos *Salvador de Bahía*, *Iglesia de Santa Efigênia* y *Plaza Tiradentes* de Gustavo Rendón.

Se invita a consultar los artículos referidos para contextualizar el disfrute del presente texto, que está integrado por fragmentos dedicados a un acrílico de la serie *Espacios de la casa* de Natalia Echeverri, las serigrafías *Nocturno de San Diego* de Edith Arbeláez, *Pinta el corazón* de Beatriz Jaramillo, *Geografía* de Eugenia Pérez, *Sin título* de Federico Londoño, *Sin título* de Alejandro Castaño, *Sin título* de Luis Fernando Escobar y la plumilla *San Andrés* de Gustavo Rendón.

Como se mencionó en los anteriores artículos del proyecto, se reitera que la apreciación directa de las obras supera por mucho la limitada percepción que se tiene de ellas a través de un texto escrito y una imagen fotográfica. En tal sentido, este documento debe entenderse como un llamado para acercarse a las piezas; con ello, la experiencia de vida se enriquece y adquiere otros sentidos que amplían la percepción emotiva y contribuyen con la identidad y la comprensión del mundo.

De la serie *Espacios de la casa*

Natalia Echeverri,¹ 2017, acrílico sobre lona publicitaria, 78 × 108 cm.

Ubicación actual: Sala del Consejo de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 41, campus El Volador

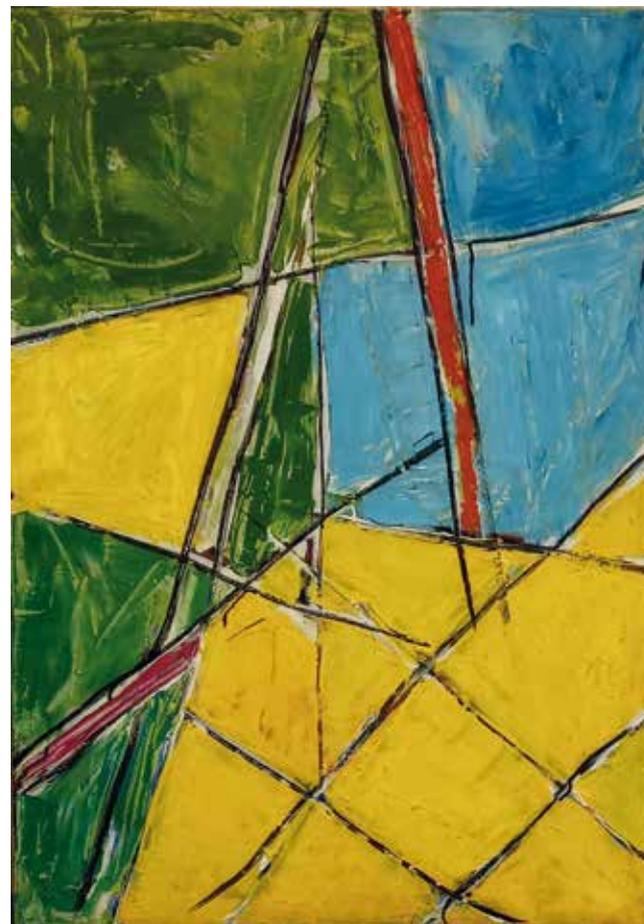


Figura 1.1 Natalia Echeverri, de la serie *Espacios de la casa*, 2017, acrílico sobre lona publicitaria, 78 × 108 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

¹ Natalia Echeverri Arango (Medellín, Colombia, 1972-v.). Maestra en Artes Plásticas y Magíster en Hábitat de la Universidad Nacional de Colombia, y Doctora en Artes Visuales de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Profesora Asociada de la Universidad Nacional de Colombia. Obtuvo primera mención en el XVI Salón Arturo y Rebeca Rabinovich, y segunda mención en el X Salón Colombiano de Fotografía. Becaria del Programa Estudiantes Convenio de Posgraduación PEC-PG, da CAPES/CNPq,

La casa es el centro de nuestro universo; todo lo referenciamos respecto a ella. Es el cofre que protege la intimidad, resguarda de los peligros y permite la renovación. La casa es artefacto que aísla y separa, aunque junta y reúne; permite cuidar a las crías, facilita el crecimiento, prepara para el más allá y se hace mortaja a la hora de partir. La casa nos hace libres porque en ella no hay que dar explicaciones de nada ni a nadie. La casa conecta el cielo con la tierra y con el inframundo, es una suerte de ombligo cósmico que lía dimensiones, tiempos y “espacios”. En la casa se es como realmente somos, sin máscaras, sin apariencias, con transparencia y honestidad. Pero no todo es bueno en la casa; como cualquier cosa humana, es una especie de revoltijo en el que se cruzan los deseos, los recuerdos, los sueños, las pasiones, los pecados, los vicios, las locuras y las corduras, a veces la violencia y también el amor y la ternura. Ese confuso amasijo de encontradas realidades se hace estampa en este cuadro de la profesora Echeverri en el que “el más acá y el más allá repiten sordamente la dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera: todo se dibuja, incluso lo infinito” (Bachelard, 2005, p. 251).

La autora de esta obra ha estudiado y vivido la casa desde la sensibilidad estética y desde la aproximación intelectual de sus estudios de posgrado para intentar abordar su complejidad constitutiva. A partir de sus preguntas y sus experiencias sobre el problema doméstico, la maestra Natalia ha traducido al lenguaje pictórico lo que la casa le dice, y ha comprendido que no es solo un objeto tridimensional, sino mucho más que eso, que es un estado para “tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se excava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos” (Perec, 1999, p. 140). En las pinturas de la serie que ella ha denominado

Brasil, y del Laboratorio del Hábitat, Isla de la Reunión, Ultramar, Francia. Autora de dos libros, un capítulo, varios catálogos y artículos en revistas y periódicos. Su obra ha sido exhibida en exposiciones individuales en Casa Amarela, Río de Janeiro, Brasil, y en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Reunión, Isla de la Reunión, Francia; en muestras colectivas en Armenia, Barranquilla, Cali, Cartagena, Medellín, Pereira y Santa Marta, Colombia; Aveiro, Portugal; Barcelona, España, y en la Isla de la Reunión, Francia.

Espacios de la casa y a la cual pertenece la pieza que se analiza en este texto, se constata que la noción de espacio involucrado en el hogar supera lo cósmico y se instala en un campo mental que teje lo cotidiano y lo íntimo con lo simbólico, que los espacios de la casa son de raigambre mixta y unen lo interior con lo externo, y funden en un campo abstracto la materialidad corpórea con la levedad espiritual.

Esta pintura logra expresar, con acertado tono, los enmarañados cruces de las trayectorias de lo vivido con el anhelado estado almático del equilibrio y la armonía ideal. Las líneas que atraviesan la superficie del soporte definen fronteras de planos y parcelan campos para establecer un mundo geométrico en el que residen los hábitos y las acciones. Los colores que llenan las áreas determinadas por los trazos rectos conforman esos espacios híbridos propiciados por la tectónica de la casa; aunque son asociables a pisos, muros, cielos, patios y ventanas, no se limitan a su representación exacta, sino que muestran universos afinados en la memoria y que se soportan en el corazón para establecer huellas indelebles de lo que ha sido y de lo que será.

Claro que el azul remite al cielo despejado que se cuele por las aberturas para inundar de esperanza la efímera existencia. Por supuesto que el verde alude a las plantas y a la geografía recordando que somos parte intrínseca de lo natural y que, a pesar de la estulta actitud explotadora del ser humano, la Naturaleza persiste y se empeña en alimentar los cuerpos y los espíritus. El amarillo reticulado tal vez alude a los embaldosados artesanales con piezas de cemento que dieron asiento a muebles y pisadas. Pero en el amarillo solar también están presentes los juegos infantiles que tuvieron por escenario esos suelos rayados y manchados por el trájín y que formaron parte de las ilusiones de ser adultos. Las punzantes franjas de rojo púrpureo y de orceína contrastan por oposición con el resto de los colores para herir los espacios de las apariencias con la intromisión de lo invasivo.

Aquí no hay objetos, no hay individuos, no hay trastos, no hay retratos, cachivaches, colecciones o trofeos,

pues están diluidos en esos espacios sin sustancia que presenta la obra, porque la casa “no es un ámbito en el que habitar, donde residir, sino el horizonte compartido de una multitud de actos para la significación” (Salabert, 2003, p. 216). La fuerza de los trazos y la contundencia cromática de la paleta exponen lo indecible, lo intangible, lo que queda de los vínculos, lo que se espera antes de la partida, lo que se teme y también lo que se ama. Aquí están los humores, los olores, las discusiones, las canciones, los bailes, el sexo y los apegos, todos ellos manchan las figuras, rellenan los *espacios*. Aquí están los venenos, los perfumes, las palabras, los dolores, las risas y los dardos lanzados a la inmensidad desde lo íntimo; están poblando la piel de la casa y abriendo la sensibilidad para darle sentido a la existencia. Más que nada, están las prácticas.

El acrílico de Natalia Echeverri es portador de la esencia del espacio eterno y sagrado de la casa. La lona tensada aloja la simultaneidad de la sencillez y la riqueza de los tiempos de lo casero. La fragmentación, la dislocación, los dobleces, la “anti-perspectiva” y la bidimensionalidad de la composición crean los espacios de la casa; ella se ha deconstruido en la pintura para exponer sus entrañas tormentosas, sus estructuras amorfas, sus direcciones sin orden, las casualidades, la espontaneidad y la arrebatada belleza de la domesticidad.

Nocturno de San Diego

Edith Arbeláez,² 1994, serigrafía sobre papel, 1/60, 70 × 50 cm.

Ubicación actual: Escuela de Construcción de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador.

²Edith Arbeláez Jaramillo (Medellín, Colombia, 1960-v.). Maestra en Artes Plásticas, Magíster y Doctora en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Profesora Asociada de la Universidad Nacional de Colombia. Autora de varios artículos y algunos libros y capítulos. Ponente en diversos eventos académicos nacionales. Ha recibido varias distinciones docentes. Como artista ha sido acreedora a varios premios y menciones, entre los que se destacan el segundo premio en el xxxi Salón Anual de Artistas Colombianos y el segundo premio en el Salón Nacional de Artes Plásticas Universidad de Antioquia en el 2001. Expone individual y colectivamente tanto a nivel nacional como internacional desde 1986.



Figura 1.2 Edith Arbeláez, *Nocturno de San Diego*, 1994, serigrafía sobre papel, 1/60, 70 × 50 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

La fotografía es un medio que permite captar la realidad real³ y los instantes de lo que acontece en ella de manera fiel y objetiva. Su capacidad para obtener registros verídicos es usada y aplicada en múltiples escenarios y para diversos propósitos. Reproducir un objeto, una serie de ellos, un lugar o una acción fue tarea del arte durante mucho tiempo, y cuando la invención de la fotografía apareció, el temor de los artistas a ser reemplazados en ese papel documental de características históricas invadió los círculos de la cultura, tal y como ha ocurrido con muchas otras tecnologías. No obstante, la creatividad de los artistas ha hecho que la fotografía se convierta en otra técnica más con la cual se pueden expresar, sin límites, ideas, pensamientos, emociones, o propiciar estados y transmitir mensajes de carácter estético para que los espectadores tengan experiencias más o menos memorables y conmovedoras.

Este es el caso del trabajo fotográfico que la profesora Edith Arbeláez ha realizado a lo largo de su significati-

³Dependiendo del campo de conocimiento desde el cual se mire, se pueden considerar varios tipos de realidad: física, consensual, objetiva o externa, interna o subjetiva, percibida, representada, expandida o extendida, aumentada, virtual, mixta, imaginada, ficticia, onírica, etc. La real se considera aquí como aquella concreta, que se presenta, hace parte de un sistema —en oposición a lo imaginario— y posibilita una experiencia.

va producción artística. La recursividad y los alcances propositivos de esta ingeniosa maestra le han valido un amplio reconocimiento por la calidad de sus obras, la reinención constante de su labor plástica y la incursión en campos expresivos inéditos de gran potencial, que han dado lugar a obras que se alejan notablemente de la copia simple y mimética de la fotografía.

En la serigrafía *Nocturno de San Diego*, Edith establece un mundo heterotópico y surreal que da lugar a un ilimitado campo interpretativo. Se trata de un conjunto de rasgos objetuales y luminosos sobrepuestos en una composición que adquiere connotaciones abstractas por los juegos de luces, sombras, reflejos, transparencias, texturas, geometrías y formas. El hecho de que la imagen sea en blanco y negro es una decisión determinante para enfatizar las cualidades del paisaje logrado. Un gran ventanal reticulado deja pasar la luz exterior hacia un recinto arquitectónico cuya atmósfera se ve modificada por los efectos de las proyecciones de los rayos sobre las columnas y otros elementos estructurales que habitan el espacio y se adivinan como máquinas e instalaciones fabriles de un pasado cercano que ahora se ha abandonado y cuyo estado se delata por el aspecto descuidado de los vidrios del microcosmos captado.

La polifonía de grises, negros y blancos marcan sobre el papel una composición abstracta que deja volar la imaginación de quien contempla la obra, por la perspectiva compacta de un lugar que puede convertirse en espacio onírico de escalas, dimensiones y proporciones inéditas. La mirada aguda de la artista eleva a la categoría artística un escenario simple para otorgarle un estatuto filosófico como umbral de paso entre el mundo de las cosas y el universo de lo humano. La complejidad de la urdimbre que tejen los componentes visuales de la pieza está determinada por el encuadre, la elección del punto de vista de la toma, la orientación apaisada de la imagen y la captura sensible del instante justo en el que se conjugan formas y resplandores.

El título delata las coordenadas espaciotemporales: es la noche en un sector determinado de un lugar en la que

surge el evento mágico de las dinámicas capturadas por el lente. San Diego es un barrio céntrico y tradicional de Medellín donde se instalaron numerosos talleres y edificaciones pesadas que sirvieron de asiento a la actividad industrial que movió gran parte del desarrollo de la urbe por una vocación comercial y pujante de sus pobladores, basada en sectores como el textil, el metalmecánico, el confeccionista, el de alimentos, el automotriz y el eléctrico. Tal característica de la economía marcó no solo la silueta del poblado, sino el espíritu de sus gentes por muchos años; no obstante, esas actividades fueron transformándose paulatinamente para convertir la ciudad en un centro regional orientado a los servicios, al turismo, la salud y a otras funciones; tales dinámicas dejaron obsoletas una innumerable cantidad de arquitecturas, algunas de las cuales adecuaron sus sistemas para albergar otras actividades, muchas fueron demolidas para permitir la aparición de nuevas infraestructuras y aún hoy se mantienen en pie, semiabandonadas, varias que albergan usos transitorios. Este el caso del edificio que se ha retratado en la fotografía de esta obra para mostrar que “el desarrollo insaciable ha dejado una estela espectacular de devastación” (Berman, 1988, p. 72).

No obstante, no se trata de una imagen del edificio que permita ser identificado, distinguido y recordado, sino más bien de un espíritu, de una atmósfera, de un estado, de un espacio mental, de un lugar en el alma. Es cualquiera de esas muchas construcciones que alguna vez fueron focos febriles de actividad y trabajo, que quedaron a la deriva tras el paso huracanado y sísmico de un progreso mal entendido, apretujado, forzado, veloz, que no permitió la adaptación ni el tránsito; es un escenario posapocalíptico en el que ha desaparecido el individuo, porque “la gran mayoría de hombres y mujeres modernos no quieren oponerse a la modernidad: sienten su estímulo y creen en sus promesas, aun cuando obstaculizan su camino” (Berman, 1988, p. 329); en tal sentido, la obra es un motivo de reflexión, una denuncia, un llamado de atención.

Y es “Nocturno” porque han caído la oscuridad y las tinieblas sobre lo habitado, ocultando el brillo de la esperanza, eclipsando la luz de lo vigente. La belleza ahora es otra; no es la idealización del mundo perfecto en el que no cabe el error ni lo discordante, es un campo de silencios y ecos del más allá, que ahogan cualquier atisbo de vida y dan paso a la espesura de lo denso, de lo opaco y de lo abstruso que gobierna la memoria del pasado borrado de tajo y que, en su estado ruinoso, atrae poéticamente por la nostalgia de lo perdido. Se trata más bien de una belleza platónica en la que participan todas las realidades, una presencia del mundo intangible en el mundo sensible.

Pintao el corazón

Beatriz Jaramillo,⁴ 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 70 × 50 cm.

Ubicación actual: Secretaría de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador

La profesora Beatriz ha tenido entre sus temas de investigación plástica los productos culturales populares de diversas geografías colombianas, especialmente la zona antioqueña y los departamentos del Caribe. Ha convertido o incluido en obras artísticas plásticas numerosas imágenes de la iconografía arquitectónica vernácula; portones, cerraduras, pisos, calados, decoraciones, colores y elementos arquitectónicos hacen parte de su léxico en biombos, mamparas, cancelos, pinturas, dibujos y grabados, como es el caso de esta serigrafía, en la cual retoma el detalle de los

⁴ Beatriz Jaramillo Arango (Medellín, Colombia, 1955-v.). Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia e Instructora Asistente de la misma institución adscrita a la Escuela de Artes de la Sede Medellín. Expone desde 1976 individual y colectivamente en diversos espacios nacionales e internacionales, entre los que se destacan el Kulturhaus Lateinamerika, Colonia, Alemania, y la Fundación Cartier Bresson, París, Francia. Beca de Creación en artes plásticas del Fondo Mixto de Cultura de Antioquia-Colcultura 1996, Beca de investigación en artes plásticas Francisco de Paula Santander-Colcultura 1991, Primer Premio en el xxviii Salón Nacional de Artes Visuales, Primer Premio en el xi Salón de Arte Joven Museo de Antioquia 1980 y Mención en el x en 1979. Su obra hace parte de la colección pública de distintos museos, series privadas y particulares. Autora de algunos artículos.

colores de un muro a los que se le superponen las siluetas de algunos elementos geométricos y logra una composición emotiva cuyo foco se centra en el símbolo del corazón.



Figura 1.3 Beatriz Jaramillo, *Pintao el corazón*, 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 70 × 50 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

El corazón ha sido motivo de innumerables expresiones creativas en todas las artes. Su iconografía es tan extensa como la imaginación misma y su representación tiene infinitas posibilidades. Si bien la ciencia ha demostrado que, en el reino animal —aunque algunas ramas no lo tienen—, es el músculo que bombea la sangre a través del sistema vascular hacia los tejidos del cuerpo, lo que permite la vida, simbólicamente el corazón tiene otras connotaciones que lo convierten en un elemento fundamental dentro de la cosmogonía de todos los grupos sociales desde la Antigüedad hasta el presente. En algunas oportunidades se ha asociado con la emoción, la razón, la conciencia, la voluntad, la mente, la comprensión, el amor, lo trascendente, lo divino. Para los egipcios antiguos el corazón era el órgano más importante porque, según ellos, en él reside el alma. El carácter chino para corazón (心) es una evolución de la representación figurativa de las dos cámaras del órgano humano; Ğani (心), la vigesimosexta letra del alfabeto georgiano también guarda una similitud mimética con su fisiología. En el cristianismo hay una veneración especial al corazón de Jesús como símbolo

del dolor de sus heridas durante su pasión y crucifixión. El símbolo gráfico se ha extendido en la globalizada cultura contemporánea e, incluso en años recientes se ha popularizado el gesto hecho con las manos, atribuido al polémico artista italiano Maurizio Cattelan, quien creó en 1989 una imagen del gesto en su autorretrato titulado *Lessico Familiare*; o el denominado K-heart o corazón de dedo formado por el índice y el pulgar en forma de v, asignado a la actriz coreana Kim Hye-soo, quien al parecer lo usó en los setenta, aunque también fue utilizado en los sesenta por el primer grupo de *idols* japonés de Johnny's; ambos gestos son una expresión sentimental de afecto, cariño, amor y buenos deseos.

También existe la idea de que el origen de la figura representa la semilla de la extinta planta silfio (*silphium*) que se utilizaba desde la prehistoria, pero especialmente en la antigua Grecia hacia el siglo VII a. de C., entre otras cosas, como perfume, afrodisíaco y anticonceptivo (Sadurní, 2022) —lo que muy probablemente la relaciona con el corazón como contenedor biológico del amor—, y que tal imagen se popularizó en Europa en la Edad Media. Además, es sabido que el movimiento contracultural *hippie* de amor y paz contribuyó notablemente a la difusión del elemento gráfico en los años sesenta. En todo caso, es poco factible que alguien no vincule la figura abstracta del corazón con el concepto relativo al amor y sus diversas expresiones.

Tal noción simbólica emerge en la serigrafía de Beatriz Jaramillo y cobra especial preponderancia al ser prácticamente la única figura reconocible en el cuadro, acompañada de dos triángulos y de un gesto gráfico de dos curvas que repiten esquemáticamente y de manera parcial al órgano cardíaco. Dicha repetición es una especie de “subrayado”, aunque paradójicamente se ubique en la parte superior del corazón. Incluso, los triángulos, que están, uno encima y el otro en el borde alto de la impresión, parecen abstracciones más agudas del mismo símbolo. El corazón principal no está en el centro de la composición, sino en el cuarto horizontal bajo del papel, pero sí se encuentra en el medio de su

longitud horizontal, conformando, junto con los otros signos, un eje casi simétrico, pues está ligeramente desplazado hacia la derecha. Esta línea vertical se cruza con una horizontal para formar una cruz y dividir el rectángulo de la pintura en cuatro cuadrantes; la intersección de ambas rectas marca el lugar del corazón tal como ocurre en el cuerpo humano, desplazado hacia la izquierda, si se observa el grabado como el frente de un cuerpo pictórico.

La línea horizontal de la obra determina dos franjas: la superior es amarilla ocre y la inferior es de color rojo indio. Por su peso visual, el rojo determina un asiento sólido a la imagen general, y a pesar de que solo ocupa un área cercana a una cuarta parte de la obra se destaca por la intensidad cromática; el tinte alude a la vida al ser una representación de la sangre, lo que resalta el sentido simbólico del título de la obra y de su figura principal. El carácter signico del cuadro lleva así, y de manera elocuente, al mensaje hermenéutico de la creación: un corazón “pintao”. La síncopa del término se refiere a la supresión estilística usual en el lenguaje hablado de la región Caribe colombiana, lo cual permite ubicar el contexto del origen de los elementos traídos a la pieza. Como se mencionó al principio de la écfasis, el fondo se ha tomado del detalle de la línea que divide el zócalo del resto de la pared de un muro vernáculo, en el que se refleja la pasión y la alegría como manifestaciones culturales; de suerte que el colorido elemento tectónico delata el carácter de sus habitantes y el desgaste del acabado de la pintura del paramento pronuncia vocablos de uso y humildad sin detrimento del primor.

Como se ha podido ver, la sencillez de la obra contrasta con la riqueza y complejidad de su contenido. Tras unos pocos componentes y un agudo sentido visual para elegir el formato, la dimensión y el encuadre de lo captado, emerge un raudal simbólico de inagotable significado que conduce a un territorio sensible de gran emotividad.

Geografía

Eugenia Pérez,⁵ 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.

Ubicación actual: Dirección de Bienestar de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador



Figura 1.4 Eugenia Pérez, *Geografía*, 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.

(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

⁵Luz María Eugenia Pérez Arango (Medellín, Colombia, 1951-v.). Administradora de Empresas Turísticas del Colegio Mayor de Antioquia, Traductora Simultánea del Instituto Cultural Colombo Canadiense, Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Especialista en Diseño Multimedia y Profesora Asociada de la misma institución adscrita

Con el título *Geografía* la profesora Eugenia Pérez ha creado esta obra que representa el interior de un tallo de bambú⁶ abierto y aplanado. Es una imagen que expone la estructura vegetal de la planta, sus fibras y sus nudos. La belleza de lo natural, vista desde un ángulo poco común, se magnifica y crea una composición de características abstractas al descontextualizar el objeto. El único elemento de la obra es el trozo del vástago, que ocupa prácticamente la totalidad de la superficie grabada de la serigrafía; e incluso está cortado en la parte superior y en la inferior por los límites de la imagen, convirtiendo el cuadro en un detalle para que el espectador se compenetre con el madero en una apreciación de carácter íntimo. Aunque la imagen está casi en la misma escala en la que se encuentra la planta en la naturaleza en su estado maduro, el “retrato” envuelve al observador como si fuera un espécimen agigantado.

Los vegetales han sido un motivo clave en buena parte de la producción plástica de la maestra Eugenia, quien ha echado mano de ellos de diferentes maneras y con distintas técnicas, los ha incluido en instalaciones, en *collages*, en pinturas y en grabados, como en este ejemplo. Para ella, lo vegetal es una extensión de la tierra, es la esencia de lo viviente, es lo natural de la Naturaleza. Hay un mensaje ecológico en sus piezas creadas a partir de este tema; a diferencia del papel que tradicionalmente ha ocupado lo vegetal en la historia del arte, como elemento escenográfico que embellece o romantiza los paisajes, retratos o escenas históricas,

a la Escuela de Artes de la Sede Medellín, y profesora en la Universidad de Antioquia. Expone desde 1979 individual y colectivamente en diversos espacios nacionales e internacionales. Fue becaria de investigación del Ministerio de Cultura, miembro del Comité Técnico en el Área de Artes Plásticas del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y del Consejo Nacional de Artes Plásticas de Colcultura. Su obra hace parte de la colección pública de distintos museos, instituciones, fundaciones y series privadas.

⁶Los bambúes son plantas angiospermas perennes de la familia herbácea de las poáceas. Existen infinidad de variedades de todos los tamaños y diámetros, herbáceos y leñosos, cespitosos, expansivos y trepadores. Son nativos de la India y se dan en todos los continentes y climas (excepto la Antártida y Europa); son resistentes, de rápido crecimiento, atraen avifauna y protegen las aguas. Tienen infinidad de usos, incluyendo la alimentación, la medicina, la arquitectura, las artesanías, el mobiliario, el papel, los instrumentos y las herramientas, entre otros.

el reino vegetal de Eugenia Pérez es uno maltratado, saqueado, descuidado, atropellado, desvalorado. Pero sus productos plásticos tampoco caen en la exposición de lo obvio, en la reproducción de escenas apocalípticas o en el registro de desastres naturales —cada vez más comunes y catastróficos—.

Eugenia Pérez va más allá, interpela al espectador, va a lo profundo de sus entrañas y lo obliga a una comunión con lo vegetal para despertar su conciencia. Desde varias décadas atrás la profesora Eugenia incorporó el mensaje de denuncia en sus obras como una advertencia, como un anticipo de la trágica situación que se vive hoy; en tal sentido, es un arte adelantado, un producto cultural vigente que ha trascendido el tiempo y se mantiene a pesar de que el mundo sigue poniendo la economía por encima de la ecología y el ser humano, atendiendo falsas necesidades, espejismos creados por los medios de comunicación y la sociedad capitalista del consumo desmedido, y que ha puesto a las especies —incluyéndose a sí mismo— al borde del abismo y sin posibilidad de retorno. Aquí cabe anotar que, aunque algo se ha avanzado en la comprensión de la gravedad del problema, comúnmente se tiene la idea de que las especies que están a punto de desaparecer pertenecen al reino animal, pero la extinción masiva incluye las especies vegetales.⁷

Ahora, en referencia al título de la obra también deben hacerse algunas observaciones para complementar lo dicho sobre el asunto de lo vegetal de manera general. En términos etimológicos la geografía es la descripción de la Tierra; pero, de manera más amplia, es una ciencia que estudia las relaciones entre las sociedades y el

⁷El Informe de la evaluación mundial sobre la diversidad biológica y los servicios de los ecosistemas de la Plataforma Intergubernamental Científico-Normativa sobre Diversidad Biológica y Servicios de los Ecosistemas (IPBES), de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), apunta que “alrededor del 25 % de las especies de grupos de animales y plantas evaluados están amenazadas, lo cual hace pensar que alrededor de un millón de especies ya están en peligro de extinción” (Carneiro da Cunha *et al.*, 2019, p. 12); así mismo, presenta el escalofriante dato: “[que] entre 2010 y 2015 se perdieron 32 millones de hectáreas de bosques primarios o en recuperación, [...] la extinción de bosques tropicales y subtropicales va en aumento en algunos países y la extinción mundial de los bosques templados y boreales está creciendo” (Carneiro da Cunha *et al.*, 2019, p. 11).

territorio que habitan; incluso, una noción expandida del término acoge todas las superficies, los paisajes, entornos y espacios, por lo que caben los mundos y universos reales e imaginados, físicos e intangibles. Así también, la filosofía ha demostrado que más que habitar los lugares son ellos los que habitan al ser humano, es decir, ellos lo determinan y condicionan, por lo que es perfectamente válido entender que la geografía define el carácter, el comportamiento y las relaciones de los individuos y por lo tanto de los grupos sociales.

Aplicando esta reflexión a la serigrafía de la profesora Pérez se puede entender con mayor profundidad el mensaje que hay detrás de la expresión plástica. En consecuencia, la geografía representada por la pieza de bambú personifica a su vez un tipo humano, cuyas características, al igual que la laja vegetal, son las de un ser plano, dislocado, desarmado, roto, fragmentado, cuarteado, comprimido, deslucido, abatido. Al tratarse de un ejemplar de bambú, la misiva plástica se universaliza y cobija todo el globo y a toda la humanidad por las características mismas de la especie. Así, y en última instancia, esta creación recuerda que lo que el hombre le hace a la Naturaleza repercute en su naturaleza, y que el “efecto mariposa”⁸ es completamente verídico, cosas que pocos han comprendido y que les impide modificar su actitud soberbia y prepotente, depredadora y explotadora.

Aunque hay un ligero verde helecho muy rebajado, la serigrafía es, sobre todo, opaca, ocre, marrón castaña y oscura, carente de vitalidad, es como un cuerpo inerte, masacrado; el ambiente herrumbre que enmarca esta pieza gráfica es el óbito anticipado, el fallecimiento hecho arte, una especie de estampa *post mortem*.

⁸Según esta teoría, todo en el universo está conectado y los hechos que aparentemente están desvinculados tienen consecuencias impredecibles en todos los sistemas. Toma el nombre por el símil de que una mariposa que bate sus alas en un extremo del planeta puede propiciar un huracán en otro hemisferio.

Sin título

Federico Londoño,⁹ 1995, serigrafía sobre papel, 1/60 y 23/60, 50 × 70 cm.

Ubicación actual: comedor de las oficinas administrativas de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador, y Jefatura de Unisalud de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 50, campus El Volador



Figura 1.5 Federico Londoño, *Sin título*, 1995, serigrafía sobre papel, 23/60, 50 × 70 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

⁹Federico Guillermo Londoño González (Medellín, Colombia, 1955-v.). Publicista del Instituto de Artes de Medellín, Maestro en Bellas Artes de la Academia de Bellas Artes de Florencia, Italia, Magister en Estética de la Universidad Nacional de Colombia y Profesor Titular del mismo claustro. Expone individual y colectivamente su obra desde 1975. Ha recibido varios premios y distinciones. Su obra forma parte de colecciones privadas y museos en varios países. Ha realizado investigaciones sobre técnicas gráficas, imagen gráfica y grabado. Autor de artículos, libros y carpetas con obra gráfica.

De nuevo, como en otras obras suyas¹⁰ y como en el trabajo descrito en el anterior fragmento, el tema en este grabado del profesor Federico Londoño es lo vegetal. Lo representado corresponde a un ámbito de un bosque natural en el que se mezclan todo tipo de especies y, por lo tanto, la sinfonía compuesta por hojas de diversas formas, troncos, ramas, lianas y tallos ofrece un microcosmos tan rico y variado que su percepción visual escapa de los límites de la imaginación. Además, aunque se trate de una imagen, la obra evoca toda la experiencia estética que un lugar como este brinda; de tal manera, llegan a la memoria la humedad, los olores, los sonidos, las texturas e incluso los sabores que se pueden apreciar cuando se está en contacto directo con la espesura del monte.

La estampa copa todo el recuadro impreso del papel, pero los vegetales se extienden más allá como si se tratara de una fotografía en detalle. Así, se logra transmitir la idea de que el objeto —el paisaje vegetal— es mucho más amplio de lo que se ha incluido en el cuadro. Aquí cabe hacer un pequeño comentario sobre el género del paisaje en la historia del arte, que fue durante mucho tiempo un tema de suma importancia en China, especialmente desde el siglo v; también hay evidencia de paisajes egipcios en templos y tumbas; en Europa, en cambio, luego de los bellos ejemplos murales romanos, prácticamente desapareció durante la Edad Media, para ser retomado en el Renacimiento, cuando inició su consolidación como especialidad independiente de la arquitectura; luego se fortaleció en el siglo xvii en los Países Bajos y finalmente fue popularizado por los impresionistas a finales del xix. No obstante, el producto artístico que se analiza en este texto se distancia de la idea convencional de paisaje como un territorio amplio representado desde un lugar determinado y con un ángulo de visión general que registra las interacciones entre los elementos naturales y humanos; el grabado de Federico Londoño está más próximo a la noción contemporánea de paisaje como un constructo mental de condiciones culturales

¹⁰ Véase la éctfrasis de *Tierra caliente* en el número 72 de la *Revista de Extensión Cultural* de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín (Chávez, 2024, p. 166).

—que puede ser colectivo o individual—, y como bien es posible experimentarse a través de su obra, es un “auténtico campo de energía, una membrana dinámica y sensible” (Galofaro, 2003, p. 165).

Nótese, por ejemplo, que la proporción y la escala de los elementos de la serigrafía son muy similares a los de la realidad, y la proximidad del encuadre contribuye con la intención plástica de rodear al observador para que el diálogo con la pieza se convierta en un evento cautivador. Por obvias razones, la serigrafía del profesor Londoño es un artefacto bidimensional, pero la manera como se representa lo capturado transmite el efecto de la espacialidad tridimensional gracias a la sobreposición de los organismos que hacen parte del conjunto, merced al tratamiento de las sombras con azules de Prusia que contrastan tajantemente con el luminoso fondo blanco. No se trata pues del registro de un paraje desde la distancia, sino de la expresión íntima de las calidades que se han trasladado desde el exótico resguardo de arbustos y plantas salvajes hasta la sensibilidad del artista. Esta mirada cercana al detalle de un rastrojo en primerísimo plano recuerda, por ejemplo, algunas obras del pintor fauvista francés Henri Matisse (1869-1954), por el aplanamiento de los componentes y el color vibrante subjetivado.

Pese a que no hay especies animales o minerales, y tampoco hay humanos, la frondosidad de la hojarasca, la tipología de las plantas y los colores usados contextualizan el trabajo artístico en el exuberante trópico. Puede inferirse que se trata de un homenaje, de una invitación a la apreciación valorativa y al reconocimiento de la importancia ecológica que tiene el rol del dominio vegetal en la vida planetaria. No deja de pasar por la mente un clamor por su cuidado, recuperación y preservación ante la debacle cataclísmica a la que se enfrenta el globo. Como se sabe, la destrucción de los ecosistemas tropicales y, en general, la de los de todo el mundo es irracional desde cualquier punto de vista y, en gran medida, la causa es antrópica; la plastificación de lo existente —aire, aguas, suelos y seres vivos—, los efectos del uso de combustibles fósiles, el consumo

y el agotamiento de los recursos, la globalización de la economía y el recrudecimiento de los conflictos bélicos (Zambrano, 2019, p. 33), entre otros problemas, han puesto en jaque la vida como se conoce; urgen acciones ineluctables para reconducir la dirección del desarrollo, de lo contrario, pronto se llegará a un punto de no retorno. Si no se toma conciencia ni se actúa como es debido, la belleza y la copiosa fertilidad del azulado cuerpo celeste en que habitamos, y que el maestro Federico ha plasmado en esta pieza creativa, será cosa del pasado en solo unos años. En cambio, se asistirá a la desertización total, al oscurecimiento absoluto y a la anulación de cuanto existe.¹¹

Si bien la obra es realista y figurativa, acude a cierto esquematismo, y desde el punto de vista compositivo conforma un universo autónomo con superficies, líneas y manchas de color de carácter orgánico y sarmentoso con geometrías rizadas, ensortijadas y onduladas que producen un lenguaje vital y dinámico; el efecto de agitación visual logrado se contrapone a la ausencia de perspectiva matemática para producir una obra naturalista que exalta lo botánico en oposición al orden racional impuesto por la especie humana sobre la Tierra. Solo tres colores constituyen la paleta de Londoño en esta obra: amarillos Nápoles y ocre, verde aguacate y azules estándar que refuerzan la sencillez del grabado y enfatizan la abstracción de la imagen; las vibraciones contrastantes de los pigmentos plasmados sobre el blanco del papel determinan la fuerza cromática y su efecto en la retina, subrayado por los amarillos que emergen entre el conglomerado de verdes y azules, produciendo una imagen impactante e inolvidable que se suma al poder y la actualidad del mensaje transmitido.

¹¹ La ciencia predice que si no se hacen las modificaciones requeridas la temperatura promedio en el planeta aumentará 4,5 °C en el 2100, 3,5 °C si se mantienen las condiciones actuales y se llegará a 2,9 °C más si se implementan los compromisos (Climate Action Tracker, 2017). Además, en la actualidad se produce la sexta extinción masiva planetaria provocada principalmente por la actividad humana, mientras que las anteriores tuvieron causas naturales (WWF, 2022).

Sin título

Alejandro Castaño,¹² s. f., serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.

Ubicación actual: dirección de Bienestar de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, primer piso del bloque 24, campus El Volador

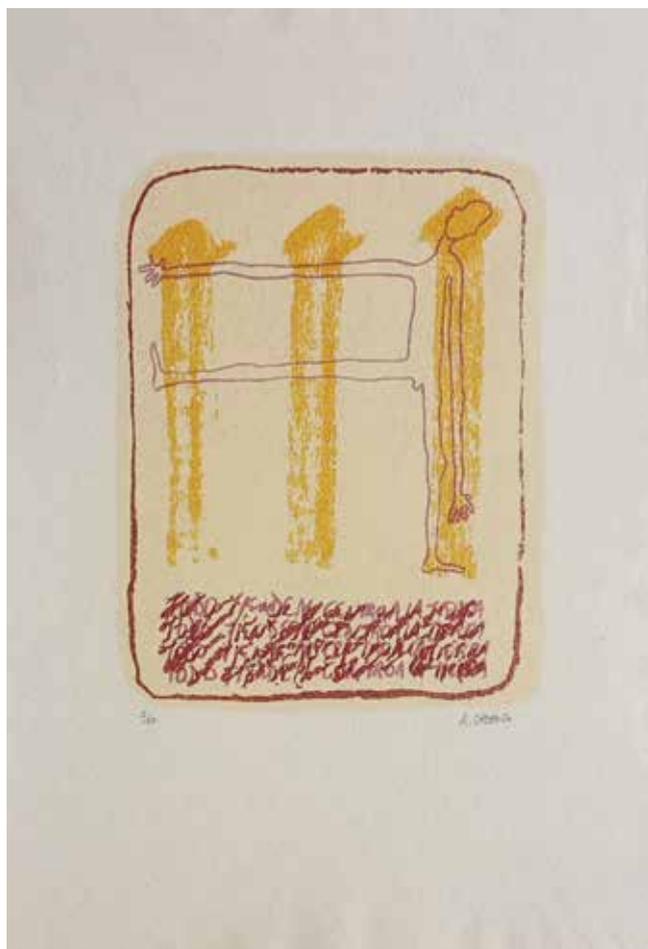


Figura 1.6 Alejandro Castaño, *Sin título*, s. f., serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

¹²Alejandro Castaño Correa (Medellín, Colombia, 1961-v.). Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia y Profesor Asociado de la misma institución adscrito a la Escuela de Artes de la Sede Medellín. Diseñador industrial, de escenografías, mobiliarios y joyería de autor. Expone desde 1985 individual y colectivamente en diversos espacios nacionales e internacionales. Primer premio del VII Salón de Arte Joven,

Aunque la serigrafía de la que se ocupa esta parte del artículo no tiene título, contiene la frase “Todo tiende al centro. A la tierra”, repetida cuatro veces, una debajo de la otra, en mayúscula sostenida y ubicadas en la parte inferior de la imagen. Este conjunto textual constituye un elemento compositivo fundamental en la obra; es un piso sólido sobre el cual se apoyan visualmente los cuatro elementos restantes del grabado. Las frases están escritas con rojo vino aguado y sobre ellas aparecen líneas oblicuas del mismo color, pero más cargado, que ocultan parcialmente las letras, encriptando y velando el mensaje. La forma de esta escritura exige esfuerzo al espectador, lo implica y atrae su curiosidad, lo captura y lo envuelve. Aunque pudiera pasar desapercibido, ahí está, para ser descubierto, revisto, vuelto a comprender; no es explícito ni evidente porque no llamaría a la toma de conciencia.

Tres manchas verticales de amarillo ocre equilibran la fuerza de la base establecida por el texto del grabado para brindar así una imagen general de estabilidad, y la ortogonalidad creada por estas franjas sobre la horizontalidad de las leyendas otorga aplomo, rigor y solidez. Todo está soportado por un fondo cremoso que delimita una porción de mundo para la escena plástica. Este color remite a la crema, que emerge, es semisólida, especialmente rica y gustosa cuando se trata de la nata de la leche o la loción espesa para ser aplicada sobre la piel con efectos cosméticos, hidratantes, suavizantes, protectores, aclarantes, bronceadores y de lustre; en cualquier acepción, esplendor, brillo, tersura y finura, atributos que se absorben en esta obra artística.

La simetría y la armonía se rompen con la silueta humana que protagoniza la creación. Erguido, el personaje se recuesta hacia el lado derecho del cuadro sobreponiéndose en la extensión longitudinal de la marca amarilla de ese costado. Es un hombre delgado y enjuto, ligero y sutil, muy dúctil, y sus extremidades

del Salón Arturo y Rebeca Rabinovich de 1990 y del III Salón de Pequeño Formato de la Biblioteca Pública Piloto. Menciones y nominaciones en varios salones, premios y exposiciones. Su obra hace parte de la colección pública de distintos museos, series privadas y particulares.

se han elongado de manera desproporcionada para enfatizar el estiramiento que transmite su pose. Un brazo y una pierna mantienen la dirección vertical del tronco, los otros dos se levantan contra la gravedad en un gesto rígido paralelo al suelo deletreado con rojo; de esta manera, el artista ha subrayado la axialidad enunciada. La cabeza se inclina en la dirección opuesta de los miembros extendidos manifestando el esfuerzo corporal para mantener el equilibrio. El dibujo del sujeto se ha trazado con el mismo color terreo de la prosa emparentando los dos objetos y otra línea temblorosa, redondeada en las esquinas, también del mismo pigmento, que enmarca todo el conjunto, dándole unidad.

Las sombras amarillas tienen un quiebre en la parte superior que hacen eco de la cabeza inclinada del individuo; incluso, esos dobleces tienen el color más denso que el resto de las líneas, que se van diluyendo y casi desaparecen hacia abajo; el énfasis en la cabeza es incuestionable. ¿Serán huellas álmicas? ¿Auras, tal vez? Quizás el rastro de otros, recuerdos borrosos de sí mismo, marcas sutiles de estados anteriores o futuros, anhelos o memorias. Al fin y al cabo, no hay tiempo ni espacio, sino meras construcciones intelectuales que hacemos para facilitarnos la existencia. En todo caso, la obra abre un universo de polaridades: lo humano y lo mundano, lo corpóreo y lo intangible, lo horizontal y lo vertical, lo orgánico y lo euclidiano, lo celeste y lo terreno.

Si lo que hay arriba se espeja en el abajo, y lo que se posa en la superficie se repite en el cénit, la serigrafía del maestro Castaño recuerda que “todo tiende al centro. A la tierra”, a pesar de la necia y obstinada postura del humano. El mensaje simbólico aquí se abre para trascender las dimensiones convencionales y acercarse a lo realmente significativo.

Sin título

Luis Fernando Escobar,¹³ 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm.

Ubicación actual: oficina del Área Curricular de Construcción y Hábitat de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, cuarto piso del bloque 24, campus El Volador



Figura 1.7 Luis Fernando Escobar, *Sin título*, 1995, serigrafía sobre papel, 1/60, 50 × 70 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

¹³Luis Fernando Escobar Arango (Medellín, Colombia, 1958-v.). Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Magister en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia y Profesor Asociado de la Universidad Nacional de Colombia adscrito a la Escuela de Artes de la Sede Medellín. Ha participado en exposiciones colectivas desde 1978 y ha realizado exposiciones individuales desde 1985. Su obra hace parte de las colecciones de múltiples museos e instituciones nacionales.

Para el profesor Luis Fernando Escobar el paisaje urbano constituye el foco de su amplia producción artística. Medellín, sitio del cual es originario y que ha visto madurar su expresión plástica, es el escenario, una vez más, de esta estampa parduzca de proporciones cuadradas y dimensiones medianas. Se distinguen en ella algunos edificios, especialmente los bloques modernos del Centro Administrativo La Alpujarra y el templo neogótico del Sagrado Corazón de Jesús, declarado Monumento Nacional en 1998, proyectado por el arquitecto belga Agustín Goovaerts (1885-1939) y construido entre 1923 y 1930 en ladrillo compacto a la vista; ambos elementos urbanísticos se ubican en la franja media del cuadro ligeramente por encima de la línea de horizonte y la ubicación de la iglesia corresponde prácticamente al centro geométrico del grabado. En la parte baja, en primer plano, aparece una construcción lineal básica con techo a dos aguas en forma de galpón o de bodega, muy representativa de la tipología edilicia original del sector, que albergó usos comerciales y de almacén. Entre este bloque alargado, que conforma la base visual del conjunto, y los otros edificios descritos, aparece una masa amorfa que se deduce vegetal por el color ligeramente teñido de verde y los bucles iluminados de la textura visual empleada. Al fondo surgen las montañas, que se representan con manchas orgánicas de distintas tonalidades. Sobre ellas, el cielo con sus nubes. Estos elementos naturales conforman más de la mitad del área pictórica y la amplitud de las superficies gobierna la estructura compositiva para armar un territorio de enorme plasticidad de carácter abstracto, que se enaltece con la mancha blanca que cruza toda la superficie pictórica de manera horizontal marcando una transición entre lo terrenal y lo celeste.

Pocos años después de realizada la impresión, el paisaje ya era otro bastante distinto. El galopante desarrollo urbano de la ciudad y de la zona de la imagen han modificado notablemente lo captado en la obra artística, lo que ya de por sí señala un valor documental histórico por el solo hecho de registrar un instante del caótico devenir físico de la urbe, específicamente en la antecámara del nuevo milenio. Los dos elementos arquitectó-

nicos más visibles —la iglesia y La Alpujarra—, por el lugar que ocupan en el cuadro y por destacarse dentro de la silueta del entorno, llaman al observador y capturan su atención; son hitos a nivel metropolitano y testigos de la cíclica intervención institucional sobre un sector mutante: el barrio de Guayaquil y sus alrededores. El pujante polígono del trazado céntrico se convirtió en receptor de los usos desplazados de la plaza principal de la villa¹⁴ a finales del siglo XIX, encabezados por el mercado público, y albergó de manera complementaria el icónico Ferrocarril de Antioquia y su Estación Medellín;¹⁵ luego, los edificios y los usos volvieron a cambiar cuando a mediados del siglo pasado el Plan Piloto formulado por el alemán Paul Lester Wiener (1895-1967) y el español José Luis Sert (1902-1983) determinó que en el lugar debían ubicarse las sedes de los gobiernos departamental y municipal; los edificios que albergan estas administraciones son fruto de un concurso público ganado por la firma Fajardo Vélez y Cía. en consorcio con Lago Sáenz Ltda. y Esguerra, Sáenz y Samper Ltda. en 1974. A su vez, el templo de Barrio Triste surgió a principios del siglo XX como una estrategia eclesiástica para hacer presencia en el deprimido sector, para entonces invadido por establecimientos comerciales, cantinas y casas de lenocinio.

La imagen, que no es una reproducción fidedigna de carácter fotográfico, sino que toma distancia de la materialidad de la realidad, se ubica en cambio en un campo vago suprasensible pero que parte del fenómeno objetual. En este sentido, la obra se convierte en un artefacto que facilita entrar al mundo de lo mental, de los conceptos, de los pensamientos y de los recuerdos. Al alejarse de lo físico, por la intencionada ausencia de detalle, el espectador puede entrar en un diálogo profundo con la obra para captar el mensaje filosófico; como se trata de una representación figurativa con visos impresionistas, propone una experiencia más

¹⁴ Parque de Berrío, sitio fundacional de Medellín donde funcionó el mercado público entre 1784 y 1892. Debe su nombre a la escultura de Pedro Justo Berrío instalada en 1895.

¹⁵ Diseñada por Enrique Olarte, construida entre 1986 y 1992. Bien de Interés Cultural Nacional desde 1996.

intelectiva que sensual y, así, el mundo concreto da paso al inagotable reino de lo imaginario. Es una especie de paisaje fantasmagórico y aurático en el que tienen presencia cuerpos sin órganos, seres de poca consistencia, cosas ilusorias y etéreas. Esto es más una atmosférica creación gaseosa que usa un lenguaje de transparencias, de sustancias volátiles, de vapores nostálgicos con cualidades románticas y una sutil poética para narrar, en tono bajo y con poco volumen, un cuento de hadas y elfos, un orbe que aún no ha sido, que tan solo pertenece al borroso y diluido universo de lo onírico.

La obra del maestro Escobar confirma que “el paisaje no es el entorno. El entorno es el aspecto fáctico de un medio, es decir, de la relación que existe entre una sociedad, el espacio y la naturaleza” (Galofaro, 2003, p. 157); entonces, el grabado expone con magistral concepción el estrecho vínculo y la interdependencia del sujeto observador y del objeto observado, la determinación biunívoca de ambos, la “interhabitación” y la condición sujeta del sujeto. Esta serigrafía es, además, un convite a la contemplación, a una actitud pausada, reflexiva y meditativa respecto a lo que nos rodea, en contraste con la trepidante, dromológica e inmutable pose del ser contemporáneo.

San Andrés

Gustavo Rendón,¹⁶ 2018, plumilla con tinta china sobre papel, 98 × 69 cm.

Ubicación actual: secretaría de la Escuela de Medios de Representación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 24, campus El Volador

¹⁶Gustavo Adolfo Rendón Castaño (Medellín, Colombia, 1955-v.). Arquitecto. Profesor Asociado de la Escuela de Medios de Representación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Su actividad pedagógica se ha centrado en las áreas del diseño proyectual, del dibujo y las técnicas de representación. Obtuvo el premio Talento 2012 de la Gobernación de Antioquia con una serie de dibujos de once ciudades antioqueñas titulada *Caricaturas urbanas*. Algunas de sus obras se han publicado en revistas, calendarios y otros soportes gráficos.



Figura 1.8 Gustavo Rendón, *San Andrés*, 2018, plumilla con tinta china sobre papel, 98 × 69 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

La perspectiva a vuelo de pájaro, o también llamada vista de pájaro, es un recurso técnico muy utilizado a lo largo de la historia para la representación de paisajes naturales y urbanos. La arquitectura y el urbanismo han acogido este método gráfico para visualizar los elementos, la estructura y los sistemas de conjuntos edilicios, zonas, urbanizaciones, proyectos espaciales, expansiones, territorios y barrios con el fin de planificar su desarrollo, tomar decisiones sobre el crecimiento o hacer intervenciones puntuales y proyectos de construcciones o grupos de ellas. Es muy frecuente encontrar este tipo de dibujos en los concursos arquitectónicos y urbanísticos, elaborados con gran detalle y efectos visuales de gran impacto para cautivar la mirada del observador, el público, el jurado o los promotores, mostrando las ideas, las formas y los detalles de lo proyectado. También se ha usado para fines estratégicos militares, especialmente antes de la invención de la fotografía, o para registrar el estado de una población, una ciudad o un fragmento de ella, como un puerto, un distrito industrial o gubernamental, una estación férrea, un mercado, etc., y, en tal caso, se convierte en un documento histórico de gran valor.

Obviamente, la fotografía permite hacer este tipo de inscripciones que se lograron, al principio, a bordo

de globos o dirigibles, luego de aviones y helicópteros, después desde satélites, y en la actualidad con drones. Antes de la fotografía, los artistas se valían de ubicaciones altas para elaborar la obra con vista de pájaro: un cerro, una torre, un monumento, una pirámide, un templo, o hacían uso de su imaginación combinada con recorridos pedestres para capturar y dejar constancia de las vistas en esquemas, bocetos y apuntes. Ya con la fotografía, este tipo de perspectiva se utilizó, y aún se usa, en numerosos casos, como punto de partida para la elaboración de grabados, pinturas o dibujos, completando aspectos, iluminando partes, resaltando elementos, imprimiendo efectos especiales o eliminando los indeseados.

Este es el caso del dibujo del extremo noreste de la isla de San Andrés, que elaboró el profesor Gustavo Rendón como producto académico del año sabático disfrutado en el 2018. La obra no es el simple calco de la vista real del sector urbano que representa, es una estampa que reúne los elementos de la arquitectura sobre la sinuosa trama vial, entre los que se destacan algunos hitos como el Aeropuerto Internacional Gustavo Rojas Pinilla, los complejos deportivos —los estadios de béisbol Wellinworth May y el menor Eduardo Castro Francis, el de sóftbol Higinio Archbold y el de fútbol Erwin O’neill—, las iglesias de Cristo Salvador y la Misión Cristiana, así como varios hoteles, enriquecidos todos ellos con otros elementos imaginarios propios de la cultura isleña y característicos de la vocación turística del archipiélago, tales como embarcaciones pesqueras, yates, veleros, lanchas deportivas y de paseo, parapentes para surf, una avioneta y un velero traído del pasado para evocar la memoria pirata encarnada por el filibustero galés Henry Morgan, quien en el siglo xvii tomó las islas.

La referencia al temido marinero también aparece en la bandera del extremo inferior izquierdo, que porta el título de la obra acompañado de la calavera típica de las aventuras corsarias, otra nave bucanera de velas y un caballito de mar como símbolo de la riqueza de la fauna marina de la reserva natural de la biosfera Seaflower,

que comprende la totalidad del departamento de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. Tres gaviotas en la parte más alta del espacio representado y dos fragatas marinas con sus extensas alas negras, que vuelan un poco más bajo, constituyen parte del componente vivo de la obra, adicional a los visitantes playeros, los bañistas, un esquiador, los *kitesurfistas* y dos guardacostas que navegan en su patrulla acuática.

También se incluyó en la parte inferior del cuadro un fragmento del conocido Johnny Cay, islote ubicado a 1,5 kilómetros de la costa norte, lugar turístico por excelencia, a donde se viaja desde el muelle Portofino —también representado en el dibujo— en pequeñas embarcaciones artesanales para disfrutar de las playas de arena blanca, las aguas de azul y verde cristalino sobre fondos coralinos, la comida típica tradicional y el *snorkel*. Aunque la proporción que tiene el espacio marítimo entre el cayo y la isla en el dibujo no es la real, el autor acude al cambio dimensional para incorporar el importante elemento en la composición. Esta estrategia de modificación intencionada de la escala de los objetos complementarios del dibujo le aportan un sentido caricaturesco a la obra para conjugarse con cierto humor propio de las historietas y darle así un toque particular de originalidad al trabajo. La dimensión, proporción y escala de los componentes arquitectónicos y la superficie citadina sí corresponden a los de la realidad.

Se destacan en la primera línea circunvalar de la ilustración, al pie de la imagen, de izquierda a derecha, las playas Spratt Bight —la principal del malecón— y la Playa Grande, junto al Parque Ecológico que linda con el aeródromo. Por su parte, en el borde insular de la parte superior de la obra se identifican los muelles de la Casa de la Cultura y el mencionado de Portofino.

Aunque las calles están vacías en su mayoría, varios vehículos aparecen en las vías de la parte inferior de la composición cerca al malecón del centro; entre estos automotores se ha plasmado un carrotanque de agua que reparte el preciado y escaso líquido traído

desde las plantas desalinizadoras. Sin un énfasis contundente, el detalle denuncia la crítica situación que los sanandresanos padecen por la falta de una política robusta para evitar el desabastecimiento, ya que la isla carece de fuentes de agua dulce.

Tres elementos adicionales deben citarse dentro de los finos trazos de la creación: el letrero gigante con el nombre de la isla, común en infinidad de lugares del planeta con fines promocionales, mediáticos y turísticos, que en este caso se ubica frente al referido Parque Ecológico en la esquina inferior derecha; en este mismo rincón del dibujo, la rosa de los vientos que marca los puntos cardinales, muy propia de las cartas náuticas, constituye un acento compositivo en contraste con las minuciosas piezas del paisaje, y en el ángulo opuesto superior el plano general de la isla con las coordenadas de ubicación de latitud y longitud terrestre, la indicación del norte y la marca de la lupa que abarca el dibujo. El símbolo de orientación y el mapa crean una diagonal virtual de tensión visual que a su vez amarra la costa sinuosa de las playas y delimita las dos grandes áreas compositivas de la obra: la de tierra firme y la del mar de los siete colores, como se conoce el de esta bella región insular colombiana.

La técnica de Rendón es impecable, líneas, puntos, achurados y planos de tinta conforman el lenguaje gráfico que toma la perspectiva axonométrica ortogonal como principio estructural de la composición. El encuadre recortado del paisaje concentra la mirada en el centro urbano isleño, la proporción entre la zona terrestre y el área marítima del caribe equilibra en un punto justo la densidad de la obra. La apreciación del trabajo puede hacerse de manera general a distancia o en detalle cercano gracias a la preciosa filigrana de los trazos que reproducen el escenario. El valor documental histórico también es otra virtud del ejercicio.

Referencias

- Bachelard, G. (2005). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Berman, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Siglo Veintiuno.
- Carneiro da Cunha, M., Mace, G. y Mooney, H. (2019). El informe de la evaluación mundial sobre la diversidad biológica y los servicios de los ecosistemas. IPBES. https://files.ipbes.net/ipbes-web-prod-public-files/2020-02/ipbes_global_assessment_report_summary_for_policymakers_es.pdf.
- Chávez, J. D. (2024). Patrimonio artístico plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. 1. *Revista de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín*, 72, 158-174.
- Climate Action Tracker (2017). <https://climateactiontracker.org/>.
- Galofaro, L. (2003). *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo*. Gustavo Gili.
- Kuenerz, M. (2024). *El inconsciente cuántico*. Penguin Random House.
- Perec, G. (1999). *Especies de espacios*. Montesinos.
- Sadurní, J. M. (2022). El silfo, la planta milagrosa que desapareció en un siglo. *Historia, National Geographic*. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/silfo-planta-milagrosa-que-desaparecio-siglo_16228.
- Salabert, P. (2003). *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Laertes.

World Wildlife Fund (wwf) (2022). ¿Qué es la sexta extinción masiva y qué podemos hacer al respecto? <https://www.worldwildlife.org/descubre-wwf/historias/que-es-la-sexta-extincion-masiva-y-que-podemos-hacer-al-respecto>.

Zambrano, L. (2019). *Planeta (in)sostenible*. Turner.



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Paisajes lineales*, 2023, papel 200 g plegado y cortado, pintura en aerosol, 43 × 28 × 5 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

La conciencia es la voz del ser único y espiritual que habita en nosotros

Si el hombre vive para su alma, su felicidad crecerá día con día y la muerte no lo asustará

Ciberciudadanía:

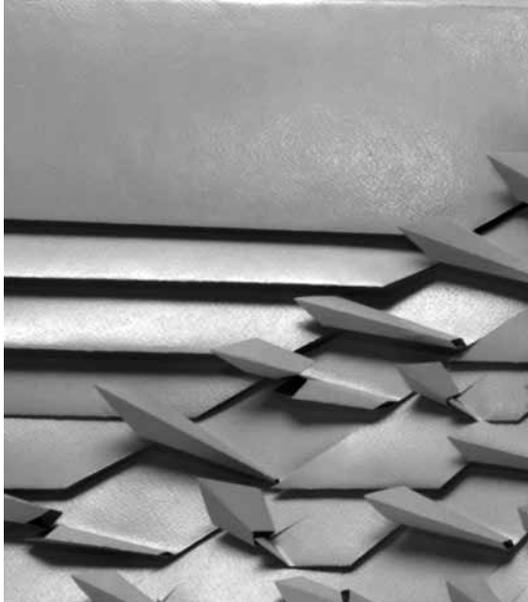
una relación compleja entre el humano y la máquina

Henry Horacio Chaves Parra
Román Eduardo Castañeda Sepúlveda

Henry Horacio Chaves Parra (Colombia, 1967-v.)

Comunicador Social-Periodista, Especialista en Estudios Políticos y Magíster en Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Fue presidente de la junta directiva de Teleantioquia, gerente de Telemedellín, jefe de Comunicaciones de la Gobernación de Antioquia y del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, jefe de Unimedios y coordinador de la Red Cultural de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. Autor de algunos artículos y columnas periodísticas.
Román Eduardo Castañeda Sepúlveda (Colombia, 1956-v.)

Físico y Magíster en Física de la Universidad de Antioquia. Doctor en Ciencias Naturales de la Universidad Técnica de Berlín, Alemania. Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro de Número de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas Físicas y Naturales. Autor de un libro, varios capítulos y más de cien artículos. Acreedor de los premios Obra Integral de un Científico, de la Academia de Ciencias, y Una Vida Dedicada a la Investigación, de la Alcaldía de Medellín.



Resumen

Desde la Revolución francesa, el concepto de ciudadanía se sustenta en valores como la libertad, la igualdad y la fraternidad, que definieron a seres humanos y sociedades diferentes a la relación súbdito-reino. Esos valores, enriquecidos, han dado lugar a nuevos conceptos filosóficos, políticos, sociales y jurídicos, que determinan la evolución de los estados democráticos y su identidad cultural. La Cátedra Saberes con Sabor, que la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín ofrece, abordó desde distintos ángulos la noción moderna de ciudadanía y el perfil ciudadano, mediados hoy por la conectividad, el ciberespacio y la inteligencia artificial, como lo plantearon los expertos en el tema Felipe Jaramillo Vélez y Andrés Arias Ramírez, desde puntos de vista a veces convergentes y a veces contrarios.

Palabras clave

Ciberciudadanía, cibercultura, globalización, inteligencia artificial, internet, sociedad, transhumanismo

Preámbulo

A la Universidad Nacional de Colombia le corresponde, misionalmente, “Formar ciudadanos libres y promover valores democráticos, de tolerancia y de compromiso con los deberes civiles y los derechos humanos”, según indica su Estatuto General (Acuerdo 11 de 2005 del Consejo Superior Universitario), que también impone “formar profesionales e investigadores sobre una base científica, ética y humanística, dotándolos de una conciencia crítica que les permita actuar responsablemente frente a los requerimientos y las tendencias del mundo contemporáneo y liderar creativamente procesos de cambio”. De allí que la Cátedra Saberes con Sabor, que desde hace más de seis años ofrece la Sede Medellín de manera abierta y gratuita y con el auspicio de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas Físicas y Naturales, motivara la discusión alrededor de la pregunta de si hay una sola manera de ejercer la ciudadanía y cuál es el papel o la responsabilidad de la formación universitaria en la construcción de un modelo de inserción en lo público y lo colectivo, que haga de los integrantes de la comunidad académica ciudadanos comprometidos con la sociedad, capaces de liderar y proponer soluciones a los profundos problemas de inequidad y marginalidad que nos agobian, sin menoscabar la idoneidad profesional de los egresados, sus competencias comunicativas, de actuación social y su apego al conjunto de valores concertados.

Hoy es inaceptable una noción de ciudadanía que no declare la igualdad de condiciones, oportunidades y responsabilidades para todos, con independencia del género, del estatus social, de la condición económica, del color de la piel, de las creencias religiosas o políticas o cualquier elemento que defina una concepción de la vida. Sin duda, se ha ampliado la diversidad de significados en la categoría de ciudadanía, así como el espectro de modelos para caracterizarla. No obstante, sigue incumplida la promesa de participación activa y verdadera de todos los individuos en el sistema político y en la vida pública, a través del ejercicio pleno del

conjunto de derechos y deberes que se derivan de la ciudadanía como construcción colectiva, y del acceso a los mecanismos de injerencia en el conjunto de normas, costumbres y valores que nos son comunes. Dicha participación activa y democrática es primordial para nutrir nuestro pensamiento en términos de pertenencia e identidad, con consideraciones ineludibles como el género, la sostenibilidad ambiental, la globalización y la conectividad, que marca el ejercicio actual de la ciudadanía.

En la sesión del 27 de noviembre del 2024, la Cátedra Saberes con Sabor abordó una de las facetas de mayor pertinencia en ese contexto, como es la relación entre ciudadanía y tecnología, con la pregunta: ¿Cómo ser ciudadano en el ciberespacio? Para discutirla, invitó a Felipe Jaramillo Vélez,¹ creador y CEO del movimiento Aún Humanos, y a Andrés Arias Ramírez,² actual gerente del Clúster Negocios Digitales de la Cámara de Comercio de Medellín para Antioquia. A continuación, comentaremos los puntos más significativos de esa importante conversación sobre la compleja relación actual entre el humano y la máquina.

Ciudadanía digital

Hablar de ciudadanía en tiempos de cibercultura e inteligencia artificial (IA) implica, necesariamente, referirse a la condición digital que incluso nos impone una cédula digital como documento de identificación y relación con el Estado. Y, sin embargo, no se puede

¹ Comunicador, Doctor en Filosofía, Magíster en Filosofía y en Comunicación y Educación, y Especialista en Mercadeo Gerencial. Ha sido secretario de Comunicaciones en la Gobernación de Antioquia, director de Presencia Institucional del Departamento, gerente del Canal Universitario de Antioquia —Canal U—, director de la Unidad de Negocios y Central de Medios de Telemedellín, en donde también fue director de Planeación. Docente, investigador, ponente y conferencista internacional. En la actualidad, es vicerrector de Extensión en la Universidad de Medellín, en donde fue director del Centro de Producción de Televisión.

² Ingeniero electrónico y Magíster en Innovación del ITM de Monterrey, México. Tiene experiencia en el diseño, la dirección y ejecución de estrategias de alto impacto en diferentes sectores. Ha sido asesor y consultor en temas de emprendimiento y nuevos modelos de negocios basados en economías de conocimiento y tecnología. Fue el líder para Internet de las Cosas y *Smart Cities* en el Centro para la Cuarta Revolución de Colombia.

soslayar el hecho contundente de la asimetría que hay en el acceso y el manejo de las herramientas, la sensibilidad y la aproximación a lo digital. De allí que hablar de ciberciudadanos sigue siendo un enunciado no envolvente. Mientras para algunos la IA y el *big data* son moneda corriente de cambio, elementos base para la anticipación de tendencias y la toma de decisiones, para otros siguen siendo magia o promesas incumplidas. Sin contar con un sector de la sociedad, nada despreciable, para el que el tema ni siquiera existe.

Abriendo la conversación, Felipe Jaramillo planteó que “para poder tener una ciudadanía digital deberíamos contar con unos conocimientos muy básicos de lo que es la tecnología”. Es muy generalizada la creencia de que disponemos de conocimientos avanzados al alcance de la población, pero esa es una percepción engañosa, ya que dependemos de asuntos tan elementales como la calidad de la señal, la memoria de las claves y el acceso a los aparatos mismos. En su concepto, vivimos en la prehistoria de una ciudadanía digital.

Andrés Arias respondió con un toque de humor a este planteamiento:

Gracias a la tecnología hubiéramos podido reemplazar a Felipe con una IA que dijera algo parecido, más amable, sin sarcasmo, pero nos hubiéramos dado cuenta de que no era Felipe y que son asuntos como el sarcasmo y el chiste lo que nos sigue haciendo humanos a pesar de la tecnología.

Andrés reivindica la posibilidad de incursionar en asuntos como la identidad digital y la ciudadanía digital, de tener acceso pleno a la tecnología sin perder la condición de humanidad. Según su punto de vista, una suerte de ironía inherente a la tecnología constituye el nicho para lo propiamente humano; en efecto, la tecnología puede ser herramienta “para identificarnos, incluso, para romper barreras de relacionamiento social en la misma forma que nos aislamos con ella. Es allí donde empieza a hacer, digamos, énfasis, la necesidad de sentirnos más humanos”.

Detrás de esa afirmación está el concepto de transhumanismo, un movimiento filosófico-tecnológico que propugna la superación de las limitaciones del ser humano en sus capacidades físicas o psíquicas, mediante la aplicación de avances tecnológicos. “¿Y qué tal pensar en Aún Humanos³ pero humanos aumentados a través de la tecnología?”, se pregunta Andrés Arias, a lo que Felipe Jaramillo replica que primero habría que definir qué significa “aumentados”, porque según él, cuando el transhumanismo propone mejoras hay que preguntarse si realmente se está cambiando algo de manera positiva. Jaramillo recuerda el precepto griego de “*citus, altius, fortius*” que inspira las competencias olímpicas para llegar “más rápido, más alto, más fuerte”, y dice “¿es que estamos disminuidos o qué entendemos por mejora?”. Desde su experiencia, reconoce que su madre pudo vivir más y mejor gracias al desarrollo tecnológico del marcapasos, pero también recordó a la adolescente británica Danielle Bradshaw quien perdió una pierna en 2010 y luego pidió que le amputaran la otra para tener más opciones de ganar los Juegos Paralímpicos, al estilo de Óscar Pistorius. “Hay una contraposición: yo estoy tratando de darle más vida a mi mamá. Lo otro es cómo empiezo a hacer transformaciones en mi cuerpo para sobresalir frente a las otras personas o para ver más allá”.

Para Andrés Arias esa dicotomía entre el humano y la máquina, o la tecnología, no es acertada. Está convencido de que estamos en un momento de transición “muy interesante porque no es ni hombre ni máquina en absoluta definición, sino que se están complementando, se están encontrando, como lo han hecho durante todo el transcurso del paso de la prehistoria a la historia”. Una mirada posible claro está, pero Felipe Jaramillo recuerda la postura del chileno Humberto Maturana, según la cual los humanos somos seres autopoieticos. Se refiere a los sistemas que presentan una red de operaciones o procesos que pueden crear o destruir elementos del mismo sistema, como una respuesta a alguna amenaza o perturbación del medio. “Yo creo que ya estamos pasando de *homo sapiens* a *homo machina*, al hombre máquina”, sentencia Jaramillo.

³ Se refiere al movimiento liderado por Felipe Jaramillo Vélez.

En cualquier caso, lo que muestran la fuerza de la historia y el ritmo de la ciencia es que el desarrollo tecnológico es imparable. Justamente, con base en lo que ha ocurrido con otros aspectos humanos, lo que cabe preguntarse es cómo se apropiará la tecnología, cómo se incorporarán diferentes elementos tecnológicos e informáticos, por ejemplo, al cuerpo humano, para resolver situaciones problemáticas o para potenciar capacidades y no para aumentar la inequidad.

Inteligencia artificial o extensión de la inteligencia humana

Lo deseable, desde el punto de vista de la ética ciudadana, es que los adelantos ayuden a cerrar las brechas en lugar de aumentarlas. Que el desarrollo tecnológico sirva para garantizar el acceso a derechos y oportunidades, que libere tiempo para que los seres humanos potencien sus habilidades en la búsqueda de bienestar.

Parte del asunto pasa por entender que cuando se habla de IA nos referimos a un proceso tecnológico desarrollado y alimentado por los seres humanos, una herramienta, y, como tal, sus bondades están sujetas al uso que se les dé. En otras palabras, el problema no gravita en la tecnología, sino en la apropiación que hagamos de ella, como una extensión de la inteligencia y la capacidad humana, de manera que revierta en bienestar para todos.

Si la tecnología puede ayudarnos a liberar tiempo y a perfeccionar habilidades, es también probable que contribuya a desarrollar capacidades sociales, así como a fortalecer la democracia y el sistema de oportunidades. Dependerá, obviamente, de que los seres humanos construyamos las actitudes y las posturas adecuadas para democratizar el acceso a la tecnología, a los sistemas de información y a una batería de derechos y oportunidades. Los humanos decidirán si cobijar la tecnología con las condiciones de acceso para todos, en igualdad de condiciones.

Lo que está de fondo entonces es preguntarnos, como sociedad, cuál es el ser político que necesitamos desarrollar para que asegure la apropiación tecnológica sobre valores de solidaridad y justicia. De ello dependerá la relación entre el individuo y la tecnología misma. De allí que la definición del ser humano como productor, pero también como consumidor y usuario de la tecnología, plantee nuevos desafíos que lleven a reformular la configuración de los modelos de sociedad y ciudadanía que hasta ahora conocemos.

Las estructuras sociales, las aspiraciones de quienes comparten un determinado espacio en el tiempo y las actividades cotidianas que demanda el sostenimiento de los Estados están permanentemente en revisión y redefinición. Siempre aparece quién las desafíe y las ponga en juicio, quién ponga en duda su ritmo, su dirección y su futuro. No obstante, parece que, con la ayuda de la tecnología, la definición de esas estructuras podría tomar direcciones y dinámicas diferentes, aún no sospechadas. Una vez más, depende de cómo los seres humanos asuman su relación con esos desarrollos tecnológicos, porque hoy es posible prever, por ejemplo, tendencias de mercado mucho antes de que ocurran, así como identificar patrones de comportamiento que parecen ocultos. Más aún, no solo es posible anticiparse a esas tendencias, sino también crearlas, modelarlas, inducir las, tanto en el mercado como en los sistemas políticos y en la configuración de las sociedades.

Las sociedades de la IA

Aunque parezca obvio, es bueno aclarar que cuando hablamos de IA no nos referimos a un robot con capacidad de hablar, pensar y decidir autónomamente, alguien que se disputa los escenarios de la vida pública con los seres humanos y se convierte en una amenaza para la sobrevivencia de la especie. Nos referimos a una herramienta que combina una gran cantidad de datos, con impacto potencial significativo en la toma de decisiones.

Para algunos estudiosos de la informática, la IA puede entenderse como inteligencia aumentada o extendida,

pero en el fondo “es esencialmente un sistema informático que reproduce la cognición humana utilizando datos de diversas fuentes para tomar decisiones y aprender de los patrones resultantes” (Hassani *et al.*, 2019, s. p.). Cada vez hay mayor capacidad para analizar cantidades enormes de datos e información en tiempo real, identificar las tendencias y definir estrategias con base en esa información resultante. “Dada la naturaleza altamente compleja del mundo moderno, los seres humanos buscan adaptarse a nuevas situaciones, lo que requiere de flujos de trabajo más rápidos y eficientes, flexibilidad y soluciones innovadoras” (Hassani *et al.*, 2019, s. p.). Está dejando de ser necesario mirar al pasado para plantear escenarios posibles a partir de las experiencias vividas, pues la tendencia actual apunta a predecir el futuro con base en la información disponible de manera inmediata. Ante la disponibilidad de verdaderas minas de información en tiempo real, la pregunta “¿Qué es lo que se está haciendo?” supera en pertinencia a la pregunta “¿Qué fue lo que se hizo?”, redefiniendo de paso el nicho y el rol de la Historia en el desarrollo de las sociedades.

Ahora bien, está claro que la IA puede simular los comportamientos sociales y crear entornos virtuales que se le parezcan a partir de la imitación de las diferentes interacciones humanas. Incluso, no se puede descartar que pudieran crearse sociedades artificiales parecidas a las que conocemos. Pero en tanto la IA carece de conciencia propia, no es capaz de sentir emociones ni de tomar realmente decisiones de manera autónoma. Un asunto es imitar comportamientos y otro generar relaciones sociales.

De allí que sea imperativo darle a la IA el lugar que se merece como herramienta, un nicho desde el que ayude a potenciar, sin pretender reemplazar, las decisiones humanas. En consecuencia, el uso apropiado de la IA demanda una capacitación mayor por parte de los individuos, así como el desarrollo de nuevas habilidades para interpretar la información que ella produce y valorarla desde posturas éticas. Por ahora, la creatividad y el poder de decisión siguen siendo asuntos tan humanos como la intuición y los temores.

La velocidad como consideración ética

Felipe Jaramillo cree que aún si damos por cierto que el avance de la IA es imparable, en algunos asuntos debería ralentizarse por consideraciones éticas y para tener tiempo de asimilar conscientemente sus efectos. Se apoya en ejemplos como el de los avances alcanzados en la fusión nuclear como herramienta para generar energía de manera más rápida y económica, ambientalmente sustentable y llena de ventajas comparativas, hasta que se desarrolló la bomba atómica que destruyó las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki. Entonces fue preciso hacer un alto y evaluar, tomar decisiones y poner límites mediante la regulación.

Con ello, argumenta que es inaplazable abordar dos discusiones; una sobre “la relación del hombre con la naturaleza, y esa discusión la estamos dando porque atañe directamente al hombre y su bienestar, y otra que todavía no estamos dando y es cómo queremos que sea el relacionamiento del hombre con la máquina”. Una reflexión que cree que no deberíamos aplazar dado lo trascendental que puede resultar y las implicaciones cotidianas que puede tener.

Adicionalmente, introduce el concepto de panóptico digital:

fue Byung Chul Han quien ha forjado recientemente el término de panóptico digital, ampliando de esa manera el concepto de la sociedad de control de Foucault. Para ello modifica en primer término el panóptico de Bentham en varios puntos. En primer lugar, la mirada panóptica deja de ser perspectivista y centralizada. Ya no existe un ojo vigilante con la capacidad de mirar sin ser visto, mientras los moradores de las celdas se saben observados y sin posibilidad de comunicarse entre sí, en aislamiento. Estas características con las que identificamos al panóptico clásico han cambiado en el mundo 2.0, pero no su existencia, que se ha reforzado. La iluminación en el mundo digital viene de todos los puntos posibles, cada sujeto observa en calidad de guardián, y a su vez es observado. La vigilancia es cruzada y horizontal, ya no concentrada en un observador que detenta el poder

merced a la transparencia de los prisioneros. Por estas características de cruzamiento e hipercomunicación, la vigilancia se ha hecho *ilimitada*. Los sujetos del panóptico de Bentham se sabían vigilados, mientras *los habitantes del panóptico digital se creen en libertad* (Ioskyn, 2015, p. 1).

Una sociedad que ya no solo consume información, sino que la produce y la comparte, muchas veces de manera desprevenida, en la que “cambiamos seguridad por vigilancia, por pérdida de libertad, por pérdida de autonomía, e inclusive de movimiento”, afirma Jaramillo, y advierte que si llegara a colapsar internet “difícilmente los seres humanos tendríamos bienestar, y sí sentiríamos un retroceso tremendo. Careceríamos de acceso al dinero que guardamos en los bancos, a una cuenta de salud, que ya no depende de un carné, pues todo está en la nube”, y va más allá en su apreciación: “inclusive, la palabra nube es muy pretenciosa para la tecnología, porque está allá arriba, donde está Dios”.

Según José Ioskyn (2015):

Los sujetos del panóptico digital colaboran de manera activa, a través de su necesidad de exhibicionismo y voyerismo. Ellos colaboran venciendo toda resistencia a mostrar su intimidad, ya que la necesidad de traspasar el muro de la vergüenza y exhibirse resulta necesaria a los fines de obtener valor. Este depende de la voluntad de exhibición. En las redes sociales resulta indispensable mostrarse en fotografías, comentar actos banales o importantes —es lo mismo, la cuestión es publicarse— o revelar alguna intimidad para despertar la atención (p. 1).

El asunto es que detrás de esas prácticas se tiende a la uniformidad y a la limitación de la acción individual, de la libertad, lo cual lleva a

un totalitarismo nuevo, objeto de lo que llama la *psicopolítica*. Ya no se trata de la incidencia del poder en los cuerpos propia de la biopolítica, sino del moldeamiento de las actitudes, conductas, de la deformación de la moral, la conciencia, los valores y la intimidad (Ioskyn, 2015, p. 1).

Una sociedad pornográfica y exhibicionista, que exige y alimenta la exposición constante de la intimidad; en la que todo está a la vista y donde la privacidad tiende a desaparecer.

Andrés Arias llama la atención advirtiendo que, detrás de todo eso, hay seres humanos, por lo que no se puede magnificar el poder de la IA. El control no es un asunto etéreo, sino concreto, realizado por personas detrás de la tecnología. Y son esas personas las que imprimen los sesgos e imponen las condiciones, en una postura que denomina “tecno optimista”, pues dice que la idea de ralentizar puede ser buena, pero también implica renunciar a progresos:

Cuando usted ve avances para mejores diagnósticos en el ámbito médico, cuando ve intervenciones quirúrgicas apoyadas y aumentadas las capacidades de un médico a través de la IA y todo lo que implica la tecnología para no tener que hacer, digamos, operaciones invasivas, sino llegar al punto exacto; cuando vemos que a partir de la observación de la naturaleza están convergiendo diferentes tecnologías, que es lo que se denomina *deeptech* o tecnologías profundas, lo que es convergencia pura y genera bienestar, qué bueno sería intencionar ese bienestar rápidamente para contrarrestar con mayor fuerza lo negativo que se pueda dar.

Además de las ventajas y los avances que representa la tecnología en materia de salud o desarrollo biológico, viene mostrando beneficios en prácticamente todas las áreas de la vida cotidiana. Caso especial es el del acceso a la justicia, con desarrollos como el de “El juez inteligente”, un sistema perfeccionado por el abogado Orión Vargas Vélez, que ha sido de buen recibo en varios países hispanoamericanos y que, a partir de la IA, emplea una base de conocimientos y un procedimiento de construcción de inferencias que agiliza la valoración de las pruebas, calculando el valor probatorio del conjunto de elementos técnicos y testimoniales que componen el acervo probatorio de un proceso judicial.

El juez inteligente interactúa con un usuario (estudiante, profesor, abogado en ejercicio, juez o

fiscal) a través de una Interfaz Gráfica de Usuario (GUI), y permite la construcción de inferencias, desde las pruebas hasta las pretensiones que son planteadas y alcanzadas por el usuario (Vargas, 2021, p. 5).

Una herramienta que, por un lado, se basa en la experiencia humana para facilitarle el trabajo a los administradores de justicia, pero, por otro, entrega datos, información, insumos para que sea el operador de justicia el que tome las decisiones.

Andrés Arias insiste en que no es la tecnología, sino el ser humano quien, con sus decisiones, ha propiciado tanto la construcción como la destrucción. La tecnología, dice:

sirve para evaluar escenarios futuros y que usted, como ser humano, tome decisiones. Nos estamos basando en la misma tecnología para saber qué pasaría si con datos pasados y, obviamente, algo de manipulación desde la experticia en cada una de las áreas de conocimiento, se pueda ver el futuro, porque nos encanta que nos lean la mano y la bola de cristal, y ahora esa mano, esa bola de cristal están en un computador, están al alcance de un celular diciendo: estos son los escenarios posibles de acción.

Se abre entonces la posibilidad de usar la misma tecnología para advertir sobre sus peligros,

para generar más conciencia, mayor apropiación y mayor entendimiento de las utilidades, pero también de las repercusiones que puede tener un mal uso de la tecnología, no solamente de un marco ético, porque éticos serían los pilares. O sea, ese es el tema si vamos a hablar de ética,

dice Arias, reconociendo que no todo es color de rosa en el uso de la tecnología.

Una vez más, la búsqueda obligatoria parece ser la del difícil equilibrio. Combinar la información y los análisis que arroja la IA con la supervisión y la experiencia humana para que las decisiones se ajusten al contexto, al bien común, a la garantía de derechos y

el ejercicio pleno de la ciudadanía. Si los seres humanos imprimimos sesgos a la herramienta y al algoritmo, los datos que arroja estarán atravesados, de modo que cuanto más diversos, amplios y representativos sean los datos que lo alimentan, más variopintos serán los datos que nos devuelva.

Felipe Jaramillo plantea una nueva necesidad: determinar cuándo un objeto puede ser peligroso para el ser humano. Para ello, utiliza un ejemplo de comparación entre un dispositivo móvil tipo celular y un lapicero.

Entonces me planteé tres conceptos muy sencillos. El primero es memoria, ¿tiene esto memoria? El lapicero no tiene memoria, pero en el celular hay cada vez más memoria. El segundo es, ¿tiene esto autonomía? De nuevo el lapicero no tiene autonomía, el celular sí. Memoria y autonomía, y cuando digo memoria no es solamente la capacidad de guardar información, sino de guardar, recuperar y cruzar información; el celular tiene la capacidad de guardar, recuperar y procesar información. Y cuando hablamos de autonomía, no es qué tan autónomo es el aparato, sino qué tan autónomo soy yo sin el aparato. Y el último es poder, y entonces uno dice: ¿esto tiene poder? ¿Cuántas cosas estoy resolviendo mediadas por un objeto técnico y ¿quién realmente está tomando la decisión?

Plantea entonces lo que llama el índice MAP (memoria, autonomía, poder) mediante el cual espera determinar el potencial de peligro que puede representar una herramienta para la humanidad.

Jaramillo recuerda que recientemente fue noticia la historia de un robot autor de un cuadro que fue vendido por 1,3 millones de dólares, a pesar de la promesa de que la tecnología no iba a alcanzar ni a la estética ni a la sensibilidad, “y ya alguien compró un cuadro que vendieron en subasta por 1,3 millones de dólares; entonces, uno dice, una de dos, o la máquina realmente se ha empezado a hacer sensitiva o el hombre ya dejó de ser sensitivo”. Quizá la IA solo imitó con éxito una destreza humana que puede despertar emociones en otros humanos, como lo sugiere Andrés Arias al

insistir en que finalmente hubo un ser humano detrás del proceso, alguien que compró el cuadro por decisión propia.

En cualquier caso, con o sin procesos de ralentización, a mayor o menor velocidad, la toma de decisiones y la manera de relacionarnos en la sociedad ya está marcada por los algoritmos y la IA. Se impone entonces una reflexión permanente, una autorregulación en su uso y, ojalá, estrategias de manejo que nos permitan hacer las preguntas adecuadas para encontrar respuestas oportunas. Cada vez parece menos opcional y más necesario su uso y, en esa medida, el aseguramiento ético y responsable, así como el de la autonomía de los humanos será el resultado de la ciudadanía ejercida por cada usuario, porque como se ha dicho tantas veces, lo verdaderamente inteligente es la capacidad de adaptarse a los cambios.

A modo de conclusión

Desde el paleolítico, los seres humanos han desarrollado tecnología para su bienestar. ¿Por qué se han disparado alarmas con el actual desarrollo tecnológico denominado IA? En una sesión de la Cátedra Saberes con Sabor se adelantó un intenso diálogo, con los invitados Felipe Jaramillo Vélez y Andrés Arias Ramírez, alrededor de una faceta particular de esa problemática, que aborda el perfil y el rol a los que tiende el concepto de ciudadanía por injerencia de la IA.

Las posturas manifestadas en ese diálogo, a veces convergentes, pero más a menudo divergentes y siempre apoyadas en argumentaciones expertas, son un reflejo de la perplejidad y la incertidumbre que vivimos ante un fenómeno que nosotros estamos desarrollando, a una velocidad mayor que la de nuestra comprensión sobre sus implicaciones.

La tecnología nunca había puesto en cuestión la naturaleza misma del ser humano, al no influir de manera directa en sus mundos psicoemocional, sim-

bólico y social. Ahora, ni siquiera el cuerpo de cada individuo, que para algunos es el territorio de soberanía personal, escapa a la intervención tecnológica, ya sea por la disminución creciente de su intimidad, por el aseguramiento de su salud física, o por la incorporación de dispositivos para potenciar su funcionamiento. Semejante simbiosis está dando cabida a nuevas concepciones como el transhumanismo, que valora de forma positiva la transformación del *homo sapiens* en *homo machina*. No obstante, la supuesta complementariedad entre el hombre y la máquina es revisada con escepticismo por quienes no comparten la visión transhumanista; un escepticismo que parece gravitar sobre la noción fundamental de autonomía del ser humano.

La velocidad de desarrollo de la tecnología indica que el conocimiento científico y tecnológico ha alcanzado una comprensión profunda, versátil y eficaz de la máquina que parece superar los aportes de las ciencias humanas y sociales a la comprensión del ser humano. Hoy en día pareciera que entendemos mejor a la máquina que al humano, por lo que aún no tenemos una respuesta contundente a la pregunta sobre el ser político que se requiere para asegurar la apropiación tecnológica sobre valores de solidaridad y justicia. Una pregunta que atañe directamente al sistema educativo y, en particular, a las universidades, cuyo compromiso explícito es con la formación de ciudadanos libres y comprometidos con los deberes civiles y los derechos humanos. Sin duda, urge una nueva definición del ser humano como productor, pero también como consumidor y usuario de la tecnología; urge discutir, en el contexto actual, el relacionamiento del hombre con la máquina para reformular la configuración de los modelos de sociedad y ciudadanía que hasta ahora conocemos, manteniendo la búsqueda del bien común y del bienestar individual.

El debate está abierto y debe adelantarse en todos los escenarios posibles, buscando de manera perentoria la comprensión de ese difícil equilibrio que llene de bienestar el significado de la noción de ciberciudadanía, a la que inevitablemente tendemos.

Referencias

- Hassani1, H., Silva, E. S., Unger, S. y Feely, M. T. (2019). *Inteligencia artificial (IA) o inteligencia aumentada (IA): ¿cuál es el futuro?* <https://www.mdpi.com/2673-2688/1/2/8>.
- Ioskyn, J. (junio de 2015). *Revista Virtualia*. <https://www.revistavirtualia.com/storage/articulos/pdf/>.
- Vargas, O. (2021). Juez inteligente. Sistema experto que asiste al juez en la valoración de la prueba judicial. *Derecho & Sociedad*, (57), 1-24.



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Paisajes lineales*, 2024, papel 200 g plegado y cortado, 60 × 38 × 4 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

El hombre solo entiende su vida cuando se ve a sí mismo en cada uno de sus semejantes

Mientras más compasivo sea el hombre, mejor será para su alma

La ciudad en el cine

Conversatorio realizado en la Universidad Nacional de Colombia
Sede Medellín el 17 de diciembre del 2024 en la Sala E*

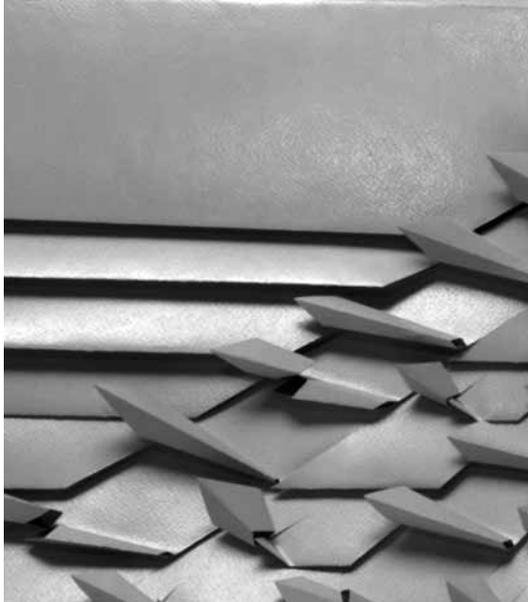
Laura Mora Ortega
Víctor Manuel Gaviria González

Laura Mora Ortega (Colombia, 1981-v.)

Directora de cine y guionista nacida en Medellín, Colombia, reconocida por sus largometrajes *Antes del fuego*, *Matar a Jesús* y *Los reyes del mundo* y como directora de varios capítulos de la serie *Cien años de soledad* de la plataforma de *streaming* Netflix. Merecedora de la Concha de Oro del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, el premio Casa de las Américas en el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y el premio Roger Ebert en el Festival de Cine de Chicago, entre otros.

Víctor Manuel Gaviria González (Colombia, 1955-v.)

Director de cine, guionista, escritor y poeta nacido en Liborina, Colombia, distinguido por sus largometrajes *Rodrigo D: no futuro*, *La vendedora de rosas*, *Sumas y restas* y *La mujer del animal*, entre otros. Varias de sus obras han hecho parte de la selección oficial del Festival de Cine de Cannes y le han significado diversos reconocimientos, entre los que se destacan el Premio al Mejor Director en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, en el de Viña del Mar, en el de Cine Latino de Miami, en el de Málaga y en el de La Habana, así como la Mejor Película Iberoamericana del Premio Ariel y el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Internacional de Bratislava.



Resumen

La charla editada, que se transcribe a continuación, indaga sobre el pensamiento y la reflexión que han hecho los destacados directores y guionistas de cine antioqueños Laura Mora y Víctor Gaviria en relación con la cultura urbana, la expresión arquitectónica y la experiencia del hábitat en la trémula ciudad de Medellín, principal escenario de la mayoría de sus obras cinematográficas. En las palabras de estos creadores audiovisuales se descubre la mirada artística hacia sectores tradicionalmente invisibilizados de la realidad citadina, propia de muchos asentamientos de países en vías de desarrollo, que permite evidenciar la condición poética de habitar el mundo.

Palabras clave

Arquitectura, cine, ciudad, Laura Mora, Medellín, Víctor Gaviria

*Espacio académico constituido por una serie de conferencias y diálogos realizados en el 2024 para conmemorar los Setenta años de la fundación de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. El moderador de esta charla fue Luis Fernando González Escobar, Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia. Las notas a pie de página no son parte de la conversación, fueron agregadas por Juan David Chávez Giraldo para claridad del lector.

El evento inicia con la proyección de algunos fragmentos de las películas *Rodrigo D: no futuro* de Víctor Gaviria y *Matar a Jesús* de Laura Mora.

Luis Fernando González Escobar

Buenas tardes, es todo un placer cerrar el año con tanto público en el auditorio de la Facultad de Arquitectura. Decía Víctor que “los periodistas persiguiendo a Laura Mora y ella en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia”. Y Laura responde: “estoy en la Facultad de Arquitectura que me rechazó tres veces”. Es todo un gesto de cariño, de Víctor y de Laura, que estén esta tarde aquí y que a pesar del síndrome de Tutaina,¹ de los bazares y de la música navideña que tuvimos hoy en la Facultad, haya la cantidad de público presente; eso se debe a la calidad de los dos grandes invitados, a quienes agradecemos la generosidad con la Facultad que está celebrando setenta años y que, por tal motivo, realiza este conversatorio sobre la ciudad y el cine.

Dos grandes autores, una directora joven, Laura Mora, y un viejo veterano, pero joven de espíritu y de vida, con el que uno goza siempre, Víctor Gaviria. Opino que la obra de Laura se está haciendo muy importante, aunque ya tiene dos películas muy conocidas como *Matar a Jesús*, de la cual acabamos de ver un fragmento, y *Los reyes del mundo*, que fue premio en San Sebastián, y otras, como *Antes del juego*, del 2015, ya menos conocida, y *Salomé*, un corto del 2012. Ahora está metida en este lío grande de dirigir el cuarto, el quinto y el sexto capítulo de la serie *Cien años de soledad*.² Después de salir de aquí se tiene que ir a editar, pero hizo un corte para estar con nosotros. Un aplauso para Laura.

Y bueno, ¿qué decir de Víctor Gaviria? Creo que el que no conozca a Víctor en Medellín no vive en Medellín, o el que no se ha tomado una foto con él, algo más grave.

¹ Villancico navideño popular en Colombia y otros países de habla hispana.

² Basada en la novela del subgénero realismo mágico y considerada obra maestra de la literatura latinoamericana escrita por el Premio Nobel de Literatura colombiano Gabriel García Márquez (1927-2014).

También hay que decir que en estos meses ha estado presentando *Órbita de cosas olvidadas*, que reúne toda su obra poética desde 1978 hasta el 2024. El libro inicia *Con lo que viajo sueño*, de 1978, e incluye una obra inédita, una presentación que hizo en Antimateria³ con la filósofa Elena Acosta.

Uno no creería que Víctor fuera psicólogo de la Universidad de Antioquia. Él dice que no lo es, pero nos terapizó a toda una ciudad, a toda una sociedad. Inició con esa poética, con su obra literaria poética, y siguió con la obra poética visual, con ese poema visual como él lo llama, *Buscando tréboles*, que sin duda es un poema visual sobre los niños del Instituto de Ciegos y Sordomudos que queda en Campo Valdés,⁴ cuyo edificio es una obra arquitectónica de la década de 1930, con ese patio central y la construcción en ladrillo, hecho por Félix Mejía Arango,⁵ y otra obra de 1983 que se llama *Los habitantes de la noche*; la gran mayoría de los que están aquí, que todos son muy jóvenes, con excepción de Víctor y yo, no saben quién es Alonso Arcila, el locutor de *Los habitantes de la noche*, un programa de radio nocturno en el que nos narraba la ciudad.

Es decir, ya Víctor, desde esos inicios de su trabajo, estaba mostrándonos la ciudad. Esto es muy importante porque es de lo que vamos a hablar con ellos, aunque también vamos a preguntarles algunas cosas relacionadas con ese tema. Dice Federico Poor⁶ que las películas son un mapa mental de la ciudad. Hay una cosa curiosa, y es que el cine y la ciudad moderna van en paralelo; no se puede hablar de una relación que no sea inseparable, entre el inicio del cine y de la ciudad moderna. Dice otro autor, Darran Anderson,⁷

³ Librería ubicada en el barrio Laureles de Medellín.

⁴ Barrio de Medellín.

⁵ (1895-1978). Antioqueño, ingeniero, caricaturista, miembro del movimiento literario y artístico colombiano Los Pánidas. Fundador de los despachos de arquitectura Félix Mejía y Cía., Estudios Nuti, y Nuti y Cía. Ltda. Autor de numerosos e importantes edificios de Medellín, entre los que se destaca el templo de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro.

⁶ (1985-v.). Argentino, Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Especialista en Ciencia de Datos y Magister en Economía Urbana.

⁷ Escritor irlandés contemporáneo, autor de *Ciudades imaginarias*. Escribe sobre arquitectura, cultura y tecnología.

que las “ciudades enteras han sido definidas por sus representaciones cinematográficas, para el espectador casual”. *Vienna*⁸ es un contrabandista corriendo por un laberinto de alcantarillas iluminadas con antorchas a la luz de la luna; *Tokyo*⁹ es una panorámica con luces de aviones, cruces peatonales y rascacielos, tomadas desde el Hotel Park Hyatt, y *Casablanca*¹⁰ es un aeropuerto cargado de neblina o un club de jazz frecuentado por militares a la vez reaccionarios y ambigualmente resistentes. Ciudades imaginadas, ciudades reales o distópicas, desde *Metrópolis* de Fritz Lang,¹¹ de 1927, hasta *Invasión*, la película de acción en la ciudad de Aquilea, de la que curiosamente uno de los guionistas es Jorge Luis Borges¹² —pocos saben que él fue guionista y como tal nos habla de esas ciudades utópicas—.

Para seguir introduciendo la discusión con Víctor, cabe mencionar lo que dice Jorge Urrutia Gómez¹³ en *El cine y el descubrimiento de la ciudad*: que el cine tiene que aprenderse de memoria. Víctor, esto para poder hacer ahora la discusión, ¿oyó Laura?

Y es que el cine no solo muestra, también cuenta; contar exige seleccionar y ordenar. No es posible contar todo, no todo tiene interés. No puede caerse en la redundancia continua. Contar es crear. Crear es inventar. Inventar es mentir. Nuestra ciudad filmica es una mentira, una falsedad, una invención, una creación. El cine enseña la ciudad, inventa la ciudad, pero también nos descubre nuestra propia ciudad, y en el viaje, en aquel viaje que hicimos un día de la ciudad aprendida en el cine, también nosotros construimos el

⁸ Película documental de 1968 dirigida por el estadounidense Orson Welles (1915-1985).

⁹ Antología del 2008 de tres cortometrajes: *Interior Design*, *Merde* y *Shaking Tokyo*, dirigidos por los franceses Michel Gondry (1963-v.) y Léos Carax (1960-v.) y el surcoreano Bong Joon-ho (1969-v.), respectivamente.

¹⁰ Película de 1942, ganadora de varios premios Óscar y dirigida por el estadounidense Michael Curtiz (1886-1962); protagonizada por los míticos actores, el también estadounidense Humphrey Bogart (1899-1957), la sueca Ingrid Bergman (1915-1982) y el astrohúngaro y estadounidense Paul Henreid (1908-1992).

¹¹ (1890-1976). Director y guionista austriaco-alemán-estadounidense.

¹² (1899-1986). Escritor, poeta y ensayista argentino. Los otros guionistas, ambos también argentinos, son Adolfo Bioy Casares (1914-1999) y Hugo Santiago (1939-2018), quien dirige la obra en 1969.

¹³ (1945-v.). Poeta, escritor, crítico literario, ensayista y traductor español.

discurso, nuestro discurso, el de una urbe que a través de ese discurso hacemos nuestra, definitivamente nuestra. Hay ciudades del cine a las que un día se les dio nombre de una ciudad existente, y desde entonces la ciudad real busca parecerse a la inventada.

El cine nos permite, por lo tanto, descubrir las ciudades como testimonio y como invención, pero también como invención del testimonio. Entonces, la pregunta que nos hacemos es, ¿cuál fue esa ciudad que crearon, inventaron y descubrieron Víctor y Laura, y que nos dejaron a nosotros para seguirla pensando desde allí?

Comenzaremos con el venerable Víctor. Sobre todo, para preguntarnos, ¿cuándo decide que no debe pensar en la ciudad como una escenografía? Porque, como se pudo ver en el corto proyectado, pasamos de una secuencia, de una panorámica en la terraza de la ciudad, al hábitat privado y a la violencia intrafamiliar que forma parte de la ciudad. ¿Cuándo comienza a pensar la ciudad, después de esas poesías visuales, después de esas lecturas, de esos cortometrajes iniciales, que iban desde *Que pase el aserrador*? Víctor, muchas gracias, bienvenido, iniciamos el diálogo.

Víctor Manuel Gaviria González

Muchas gracias, gracias a todos por estar acá. Creo que la emoción también es estar con Laura. Yo vine a compartir esa emoción de estar viendo en estos días la serie *Cien años de soledad*, no sé si todos la han visto, pero hemos presenciado lo que ella ha hecho, y no tenemos palabras para decir de esos capítulos.

Pero bueno, yo empiezo a indagar la ciudad a través del cine con mis cortos. Voy al Colegio de San Ignacio y hago una peliculita que se llama *La lupa del fin del mundo*; voy en vacaciones con Luis Alberto Álvarez y otros amigos y hacemos una película en super-8, y de todas maneras fue interesante la experiencia de estar en ese colegio de nuevo. Yo había salido del colegio hacía años, me habían echado en quinto de bachillerato. Volví y el colegio solo, totalmente solo para nosotros, como un set, como un estudio, entonces fue una forma

de empezar a recordar la ciudad, a investigarla con la cámara. Luego hicimos *Habitantes de la noche*, en la que también hay una indagación sobre esta zona de Otra Banda, en San Joaquín, en todo el sector de la carrera 78, algunos lugares que nosotros recorríamos y en los que nos manteníamos, en Carlos E. Restrepo¹⁴ y demás. Yo nací y viví de niño en la carrera 70¹⁵ con San Juan, entonces estábamos mucho por El Velódromo. En esa película hubo unas imágenes que fueron un primer contexto con la ciudad; también probamos en el centro, en Bomboná con Villa, allí también rodamos. Pero la verdad es que la indagación por la ciudad más allá del escenario, con una obra más orgánica, fue con *Rodrigo D: no futuro*. Y es increíble que esa ciudad, por lo menos para la gente del cine con la que yo me mantenía, casi nadie la conocía. Nosotros, como poetas de Acuarimántima,¹⁶ la habíamos intuido, pues Helí Ramírez Gómez¹⁷ nos la había leído *En la parte alta abajo* y en *Ausencia del descanso*; él nos la había contado en poemas intensos y sangrientos, en todos esos relatos con una conciencia muy grande, no solamente de la descripción sensorial, sino de las emociones que producía esa ciudad. Ese odio, ese rencor tan tremendo que tiene Helí en sus poemas.

Pero la verdad es que cuando decidimos hacer *Rodrigo D: no futuro* rompimos por primera vez esto de vivir acá en este lado, de esta ciudad formal, en la base del Valle de Aburrá. Y por primera vez pusimos la cámara en ese balcón que vimos en las imágenes de la introducción. Ese balconcito era emocionante, cada visualización que uno tenía desde él, cada plano, era emocionante. Creo, no sé si esté juzgando por mí, pero

¹⁴Urbanización de Medellín que da nombre al barrio ubicado en la Comuna 11, frecuentado por estudiantes, artistas e intelectuales por su cercanía con las universidades de Antioquia y Nacional, con el complejo urbano de Suramericana, por haber albergado la sede del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) y por los diversos eventos culturales que se llevan a cabo en sus calles y espacios públicos.

¹⁵Vía fundamental en la vida cultural, recreativa, deportiva y turística de la ciudad.

¹⁶Palabra creada por Porfirio Barba Jacob (1883-1942) para titular su poema más extenso, en el que llama así a la ciudad remota y soñada que lo escenifica. Con este grupo se conoció un grupo de intelectuales antioqueños del siglo xx.

¹⁷(1948-2019). Poeta y escritor antioqueño.

la ciudad no había pasado en ese sentido, por lo menos en el cine o en el arte. No había pasado. Era como si a nadie le interesaran todos esos barrios populares, que son todos de autoconstrucción, barrios de invasión, como si nadie se interesara por esa historia de la ciudad. Nosotros hacemos *Rodrigo D* en el 86, y es, por lo menos para el cine, no lo digo para toda la cultura de Medellín, la primera vez que nosotros pasamos de esta línea territorial demarcada por el Club Telecom hacia allá, hacia el norte; empezamos a conocer esos barrios y para nosotros fue todo un descubrimiento.

Yo me pregunto por qué antes no había interés por esa zona, cómo la ciudad no se había preguntado por ella. Y cuando hicimos *Rodrigo D: no futuro* la sorpresa fue que esos barrios no se habían mostrado, no solamente como lugares de escenografía o como paisajes, sino como una cultura, porque estaban habitados por personajes que hablaban de ese lugar y estaban en relación con toda esa geografía. Lo que yo pregunto es por qué durante tantos años la ciudad no había tomado esos barrios como un lugar para dialogar con ellos, por qué esa ciudad no existía, incluso en el grupo de Acuarimántima en el que estaba con Manuel Mejía Vallejo¹⁸ y Darío Ruiz Gómez.¹⁹

Luis Fernando González Escobar

Hay que contextualizar un poco y señalar que cuando Víctor dice del “Club Telecom para allá”, entonces primero, qué es Telecom,²⁰ y segundo, dónde quedaba el Club Telecom. Estamos hablando de la década de los ochenta; poner las cámaras en 1986 en esa terraza de la comuna noroccidental, en la época dura y violenta del sicariato, en los barrios de sicarios, nadie quería narrar eso y todo el mundo lo quería ocultar; incluso, me acuerdo de las discusiones que se hacían en los cineclubes donde se proyectaba la película, porque

¹⁸(1923-1988). Distinguido y galardonado escritor antioqueño, acreedor, entre otros, del Premio Nadal y el Rómulo Gallegos.

¹⁹(1936-v.). Escritor, crítico de arte y literario antioqueño. Miembro del Comité Honorario de la *Revista de Extensión Cultural* de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín y profesor de la misma institución.

²⁰Empresa Nacional de Telecomunicaciones creada en 1947 y liquidada en el 2003.

no se presentaba en el cine comercial. Me acuerdo de uno muy altivo que hubo en la Universidad Autónoma Latinoamericana en el que estaba presente Víctor y se proyectó la película hablando sobre esos barrios que no habían sido escuchados, leídos, sobre todo, no desde los ojos de sus mismos habitantes. Porque el valor que tiene esa imagen de la terraza es que estamos observando la ciudad de Medellín desde lo que no se consideraba Medellín, pero se ve ese panorama que hay allí, que me parece extraordinario, y que es muy importante, en tanto se descubre ese entorno, y sobre todo se le enrostra la ciudad. Mucha gente rechazó la película, muchos de los “bienpensantes” la rechazaron porque mostraba ese colectivo segregado socioespacialmente. Acuérdense que Medellín y el Área Metropolitana comienzan a romper la segregación socioespacial con el tren metropolitano,²¹ y después con los cables aéreos²² que comienzan a articular y a vincular diferentes áreas.

Dos elementos que son fundamentales para hablar de la ciudad, y en este caso de la película de Víctor Gaviria, son Juhani Pallasmaa,²³ quien en su libro *Habitar* relata el valor de la literatura y del cine, y el libro de Alonso Salazar *No nacimos pa'semilla*, en el que se comienza a manifestar la otredad. Ya volveremos con Víctor, pero ahora la pregunta que me hago es ¿en qué momento Medellín, sus élites y dirigentes decidieron visibilizar esa parte de la ciudad y aceptar a toda la gente que la poblaba? Siempre se ha hablado de la población migrante de las décadas de 1950 y 1960, de esa migración campesina y rural, pero se olvidaron de los hijos de los migrantes, que es la primera generación urbana propiamente y que es la de *Rodrigo D: no futuro*. Es decir, en la década de los setenta no se atendió a los jóvenes —ni a sus padres—, no se les prestó atención a sus demandas; luego se presentó la crisis de la industria textil en Medellín y con ella el inicio de la informalidad urbana, del empleo informal, y entonces emergió el narcotráfico como un elemento determinante, como una

²¹ Inaugurado en 1995.

²² La primera línea que utiliza el teleférico se puso en funcionamiento en el 2004.

²³ (1936-v.). Reconocido arquitecto, teórico, escritor y ensayista finlandés.

posibilidad de surgimiento, no tanto social sino económico.

Entonces, Laura, en tu película *Matar a Jesús*, donde hay algunos elementos que resuenan con Víctor, y otros de ruptura con él, ¿qué relaciones hay entre las consecuencias de esa violencia, ya sicarial, sobre el padre y una hija con ánimos de venganza y donde también hay un panorama muy fuerte de estos barrios del nororiente y del noroccidente de la ciudad?

Laura Mora Ortega

Para mí hay cosas que marcan mi relación sentimental con la ciudad, por un lado, está *Rodrigo D* —yo tenía doce años cuando salió la película y la vi cuando tenía trece o catorce años—, que evidentemente tuvo un impacto muy grande en mi vida, pero sobre todo por la música, porque yo estaba descubriendo el punk, y es a través del punk que encuentro realmente la ciudad, más allá del cine y más allá de *Rodrigo D*. Aunque la película fue la que me abrió la puerta para ver la ciudad y también a la música; el punk me ayudó a atravesar la ciudad. Yo nací y crecí en un edificio muy pequeño que hay entre Manila y el Parque de El Poblado, y he sido condenada por eso. Como sabemos, en el Parque de El Poblado no importan las generaciones, y sobre todo lo que pasó ahí en los noventa con los punkeros y los raperos fue muy especial, incluyendo la esquina de los Saldarriaga y La Paila Mocha. Es decir, lo que surgió ahí a nivel musical fue muy impresionante, entonces lo que uno hacía los fines de semana en Medellín era buscar conciertos de punk en Castilla, San Pío y otros barrios. Yo empecé tomando fotos en esos lugares con una camarita Canon AE-1, tomaba fotos del pogo,²⁴ que me apasionaba, y así me empezó a emocionar la ciudad, por un fenómeno musical, no tanto por un fenómeno cinematográfico. A la par iba habiendo mucho cine, los cineclubes han contribuido enormemente. Yo les agradezco a los cineclubes y a la piratería toda mi relación con el cine; he visto todas las películas importantes en mi vida gracias a ellos.

²⁴ Tipo de baile caracterizado por los saltos, usualmente practicado en géneros musicales pesados como el *heavy metal*, el punk, el *hardcore*, etc.

De hecho, ahora que entré a esta Universidad vi en un aviso la lista de películas de un cineclub digital, qué maravilla, todas eran buenas y recordé esos momentos en la Universidad de Antioquia cuando se pasaba un volante mal fotocopiado y le decían a uno las películas que iban a pasar, eso era muy emocionante.

Entonces, mi relación con la ciudad la inicié a través del punk y la de amor con el cine empieza evidentemente con *Rodrigo D*. Y si bien es la misma ciudad, lo que me obsesionaba era la construcción urbana y geográfica de la película, porque se perciben como dos ciudades y en momentos distintos. Víctor filma *Rodrigo D* en el 86, cuando apenas se estaban empezando a descubrir las implicaciones del fenómeno del narcotráfico en nuestra cultura; yo crezco en esa Medellín después de la muerte de Escobar,²⁵ es decir, yo tenía catorce años cuando mataron a Escobar, eso implicó vivir una adolescencia muy convulsa en una sociedad que tendió al encierro, en la que empezaron a aparecer rejas y centros comerciales y lo público era inexistente, y atravesar la ciudad era casi un mito. Mi padre fue asesinado en el 2002 y luego en el 2016 filmo una película que reflexiona sobre la ciudad y sobre el asesinato de él. Y en ese tiempo, en el que pasan muchos años, mi relación con la ciudad también cambia; es una relación de mucho amor y de mucho odio, e inevitablemente le tengo que dar las características de personajes. Las dos películas, *Rodrigo D* y *Matar a Jesús*, tienen en común el hecho de que no pueden existir sin Medellín; es decir, es esa ciudad la que hace que esos personajes se comporten y habiten y sientan como sienten y como habitan y como piensan; es la tragedia y la belleza de esa ciudad la que construye esos personajes. Yo sí creo que en ese sentido Medellín es una ciudad muy particular, y en el cine, lo que venimos viendo en el cine colombiano, es que pocas ciudades influyen tanto la cinematografía de los autores como Medellín. Si ustedes ven las películas de Medellín desde *Rodrigo D* hasta acá ninguna puede desligarse de la ciudad como protagonista.

²⁵ Pablo Emilio Escobar Gaviria (1949-1993). Narcotraficante colombiano, principal capo del Cartel de Medellín.

Luis Fernando González Escobar

Es muy importante pensar la ciudad como protagonista, no solo como locación, sino como lo dijiste muy bien, como personaje, por lo que implica habitarla y las vivencias de esa misma ciudad. La articulación que haces de la universidad pública, porque la película tiene que ver con la Universidad de Antioquia y el lugar de residencia del sicario, esa reflexión entre lo uno y lo otro marca también una manera diferente a la de Víctor, que es directamente en los barrios, en cambio aquí es la clase media, el profesor universitario articulado en la violencia.

Laura Mora Ortega

Hay una cosa que me gustaría decir de lo que apunta Víctor, que yo también me he preguntado toda la vida: ¿Cómo las élites no habían visto (se hicieron las “güevonas”) e invisibilizaron un sector de la sociedad, que es casi toda? Yo siento que allí hay un proyecto y un discurso político pensado para desconocerlo. Entonces, una de las decisiones muy conscientes que tomé en *Matar a Jesús* fue no mirar hacia El Poblado, no mirar hacia ese suroriente de la ciudad, no mirar hacia allá. Y la película sucede en el centro de Medellín, que es muy importante en mi vida y creo que mi relación real con la ciudad nace en el centro de Medellín, por la relación de mi padre con él.

Yo le cumplo dos sueños muy grandes a mi papá en la película. Él soñaba con volver a vivir en el centro, estaba en ello, y con jubilarse y volver a dedicarse a la docencia como Profesor Emérito, ya para siempre, no volver a litigar. Entonces le concedo esos dos deseos en la película: la casa de los padres es en el centro, y lo vemos como profesor, que era lo que más le gustaba.

Luis Fernando González Escobar

...en la Universidad de Antioquia. Bueno, Laura señaló algo también importante, su educación sentimental y la relación con el punk. Las dos películas —*Rodrigo D: no futuro* y *Matar a Jesús*— y las otras películas también, pero inicialmente estas dos, tienen unas grandes músicas, unas bandas sonoras muy potentes.

¿A qué suenan los diferentes Medellín? No es un solo Medellín, sino los diferentes Medellín. Miremos un fragmento de *Rodrigo D*, un pogo en el barrio.

[Se reproduce un fragmento de *Rodrigo D: no futuro*].

Víctor Manuel Gaviria González

[en medio de la proyección del fragmento] Quiero que vean este paneo que hay acá, es un paneo en donde la cámara la deja a ella y el foco se va al barrio, ahí se va el foco, y vuelve y cambia donde él. Eso para nosotros era importantísimo, o sea, era una bobada, la transformación de un plano, pero para nosotros era como quien dice, miren la ciudad, miren este momento, estamos en un personaje, pero no nos quedamos en el desenfoque, vamos al foco del barrio y volvemos al foco de él. Pero para mí era como un símbolo de una película.

Luis Fernando González Escobar

A propósito de lo que ha señalado Laura, que es importantísimo, vamos a mirar ahora el trabajo plástico de un artista brasilero que se llama Wallace Vieira Mazuko,²⁶ quien hizo un homenaje a Víctor en una obra de intervención de muchas horas. Y como estamos hablando de cine y ciudad, es muy oportuna la obra porque él hace un mapa, ahí localiza la comuna nororiental y la noroccidental, los sitios y los lugares representativos, como El Diamante,²⁷ mientras el baterista de una agrupación de punk interpreta las piezas musicales, y ahí está sonando la música de la banda sonora, que hoy de por sí es música de culto. Entonces, él realiza unas instalaciones, unas intervenciones musicales sonoras en diversos sitios de la ciudad para establecer la relación de los emplazamientos con el sonido. Esta banda sonora del punk, con una geografía y una cartografía musical ubicada para una gran obra, con toda una instalación, se registra en unos videos que se presentaron incluso en Bogotá en un gran evento en homenaje a la película *Rodrigo D*, a Víctor, y, sobre todo, a esa geografía musical.

²⁶ (1970-v.). Artista plástico. Vive y trabaja entre Sao Paulo y Tokio.

²⁷ Barrio de la Comuna 7 Robledo de Medellín.

Esa decisión obviamente tiene que ver con los grupos, no con la anécdota, sino con un eje narrativo que hace el personaje, que quiere tener una batería para tocar punk. Y hay una escena impresionante ahí, en la pelea entre punkeros y metaleros, que incluye el escupitajo. Cuéntenos un poco de esto.

Víctor Manuel Gaviria González

El punk aparece en la película por Ramiro,²⁸ él iba, así como todos los actores, a conversar un poco con nosotros. Y un día lleva unas baquetas y nosotros le preguntamos que por qué. “No, es que yo soy punkero”. Ese día le pedimos que vocalizara, uno no podía decir que cantara, sino que vocalizara unos temas, y el hombre nos descrestó inmediatamente. Yo me fui para la casa de él a que me diera unas clases de punk, porque yo conocía algunos grupos de rock, pero me parecía que no lograban, digámoslo así, conectar con la ciudad; eran todavía muy tímidos, todos esos *covers* que hacían los grupos de rock, algunos temas como *El faltón*, pero como que no lo lograban despegar todavía. Ramiro empieza a llevarnos a esos lugares donde están las bandas, íbamos a los lugares de ellos, muchas veces a terrazas, a veces a cocinas de las mismas casas donde estaba una mamita haciendo los fríjoles y ellos ahí tocando en la mitad de la cocina, era increíble, y la mamita ni se enteraba de qué estaba pasando. Y compartiendo con ellos alguna vez le pregunté a Giovanni Rendón, ¿dónde había nacido el tema *Dinero?*, porque tiene una fuerza, como una angustia, como una cosa, una voz muy fuerte, que nunca la ha perdido, y entonces me cuenta en dos palabras que el papá había hecho una casa para ellos, después de muchos ahorros, en un terreno que no se había estudiado, que no le habían hecho estudios previos, y que de pronto esa casita que era la primera que ellos tenían empieza a desbaratarse, empieza a llenarse de grietas; ellos terminan durmiendo en el kiosco de la acción comunal, y él viendo a su papá tan derrotado iba caminando por todas las calles, y se le venía esta cosa: dinero, angustia, problemas. O sea, tenía que haber

²⁸ Ramiro Meneses (1970-v.). Actor, director y productor de televisión antioqueño.

sido algo muy fuerte para que conserve ese grito de desespero tan tremendo y de reclamo, ¿cierto?

Nosotros empezamos a ir por toda la ciudad, digámoslo, descubriendo las bandas, empezaron a sumarse, diez, doce, quince bandas de punk; de pronto aparecen los metaleros también, que no se podían mezclar, había un odio tremendo entre ellos. Los punkeros eran un poco más rudimentarios, eran unos músicos más casuales, con instrumentos siempre hechizos, elaborados en las carpinterías del mismo barrio. Era increíble ver cómo hacían las guitarras, las baterías y todos los instrumentos. Y empezamos a ir por todas partes. Estuvimos en unos conciertos donde la policía caía, nosotros también terminábamos en esas “jaulas”²⁹ entre todos esos muchachos; y cuando la jaula iba a arrancar con todos nosotros, alguien decía “¡no, es que ahí están unos cineastas, unos tipos...!”; y nosotros gritábamos: “¡estamos haciendo un documental!”, entonces afortunadamente nos bajaban. Y conocimos todo ese grupo, tremendo, algunos músicos muy buenos, y empezamos a recoger temas, y lo interesante fue, ya cuando terminamos la película, haber decidido que no íbamos a hacer música para la película. Estábamos con Germán Arrieta,³⁰ quien más tarde fue el compositor de *La estrategia del caracol*,³¹ un tipo muy bueno a quien le dijimos que nos acompañara a mirar estos grupos para seleccionar estos temas y grabar. Entonces se conformó un grupo muy bueno con Edgar Echavarría “Chava”—que tenía un estudio que se llamaba Bluss, en La Aguacatala—, John Jairo Estrada, —un amigo que tenía el sello editorial de música JJ Mundo—, quien en ese momento estaba en crisis porque no había plata para producir música, pero aun así puso el dinero, nos reunimos, y ese fue como un segundo momento del rodaje de la película. Todos los grupos llegaron al estudio y estuvieron grabando durante más de mes y medio, porque se trabajaba cada tema, cada pista de manera individual; se trabajó de una manera tan seria

²⁹ Nombre popular para los camiones de carga de animales con cerramiento de estacas de madera.

³⁰ (1956-v.). Compositor bogotano.

³¹ Galardonada película colombiana de 1993 dirigida por el antioqueño Sergio Cabrera Cárdenas (1950-v.).

y con toda esta gente tan atenta para que quedara bien, que creo que lo más lindo que pudimos hacer fue haber grabado bien esa música. Eso es lo que permite que todavía esté allí, que acompañe a la película y permanezca tan vibrante.

Laura Mora Ortega

Y eso dio pie casi que a un movimiento que es Punk Medallo, así se conoce en Europa. Punk Medallo es un sonido característico que creo que *Rodrigo D* ayudó a impulsar y por ahí derecho a todos los que veníamos detrás; todos quisimos tener una banda de punk, yo tuve una banda de punk. Ahí hay algo especial, de historias que se juntan: yo era muy mala en matemáticas, en física, en todo, por eso nunca pasé el examen de admisión de esta universidad aunque me hacía todos los preicfes³² y esas “güevonadas”; y mi profesor de física, creo que fue en el año 99, en uno de esos cursos, resultó siendo el hermano de Ramiro, Óscar; como él sabía que me gustaba el punk me decía: “si usted gana, si hace bien el ejercicio, le traigo un casete de mi hermano”, entonces yo por ahí tengo unos casetes de Ramiro, no siempre fui capaz de hacer los ejercicios bien, pero cuando ganaba, él me traía un casete de Ramiro de regalo, y ahí se juntan las historias.

Luis Fernando González Escobar

Este año se lanzó un libro de memorias del punk en Medellín, y hay un recorrido punk en la comuna noroccidental, el del *Cancionero rebelde*.³³ Eso nos habla de esas geografías musicales, periferizadas, negadas, pero que se mantienen. De hecho, lo que es la banda sonora, en vinilo, es de culto. Yo, que no soy punkero, un día lo perdí; después me di cuenta de que eso valía mucho y me lo ofrecieron y no lo quise comprar, de lo cual me arrepiento.

³² Cursos cortos de preparación para presentar las pruebas de Estado dirigidas a los bachilleres, conocidas como exámenes del ICFES (Instituto Colombiano para la Evaluación de la Educación), denominadas actualmente como Pruebas Saber Pro.

³³ Libro de 2004 de Ricardo Gómez “Don Vito” sobre la música “underground” (punk, *reggae*, *ska*) de Medellín; integra crónicas, poemas y letras de canciones.

Una geografía musical, una banda sonora. Pasamos a otra banda sonora. Hace poco tiempo fuimos a un concierto en Plaza Mayor y tocaba la banda Narváez.³⁴ Todos los parceros calmados hasta que tocó Narváez. Pasaron Spanish,³⁵ unas grandes orquestas, y “fresquiados”, pero llegó Narváez... se subieron a las sillas, cantaron a voz en cuello. Yo me quedaba mirando esa integración musical con Narváez, porque ellos mismos se asustaban de que eso solo ocurría en Medellín, y los “repcionaban” en Medellín. En la película está Sabiduría. Hay otra banda, una orquesta que me gusta mucho, se llama Sonora 8,³⁶ Federico y su Combo Latino,³⁷ etc.

Laura Mora Ortega

Tengo muy buenas anécdotas de la música de *Matar a Jesús*: la banda Traumática.

Luis Fernando González Escobar

Esa es otra banda sonora. Se acuerdan de que Laura dijo: “negué El Poblado, pero estaba entre el Centro, la 70 y el Tíbiri Tábara”. El Tíbiri Tábara es un bar tradicional de Medellín donde la música salsa juega un papel fundamental.

Laura Mora Ortega

Claro, lo que me pasó, ya siendo de esa generación de los noventa, es que la salsa tenía esa particularidad de que era como el punto medio, o sea, le gustaba a los punkeros, le gustaba a los raperos, a todo el mundo. Los metaleros si no tienen arreglo, perdón, pero entre los punkeros y los raperos la salsa era un lugar común, y la pillería; yo tenía amigos de todos lados y la salsa era el lugar común, y no solo estaba el Tíbiri, estaba la Fuerza, estaba El Suave, El Bururú Barará, Bantú —mucho más punkero—. Entonces sí, yo quería usar una canción que considero como el himno de mi Medellín de aquella

³⁴ Orquesta de salsa originaria de Nueva York, creada en 1975.

³⁵ Spanish Harlem Orchestra, premiada banda estadounidense de salsa cuyo álbum debut se publicó en el 2002.

³⁶ Orquesta de salsa urbana y *latincore*, originaria de Medellín, creada en el 2003.

³⁷ Fundado en 1965 por Federico Betancourt (1940-v.). Fue el primer grupo venezolano que grabó temas cubanos y puertorriqueños.

época, que es *Sabiduría* de la orquesta Narváez. Con Narváez hay una relación extraña, porque como decís, solo la conocen en Medellín. La persona con la que yo escribí *Matar a Jesús*, Alonso Torres, caleño, cuyo trabajo es poner salsa en un bar de Bogotá, la primera vez que lo conocí le pedí una canción de Narváez y me dijo: “usted es paisa, usted tiene que ser paisa, porque esto no lo pide sino un paisa”.

Y fue muy difícil encontrar a Narváez, porque había un mito que se habían matado todos en un avión, y de repente en el 2014 vino Narváez y creíamos que estaban “viniendo del más allá”. Fue pues muy difícil encontrarlos, y resulta que en la compra de La Fania,³⁸ por una compañía china, Narváez cayó ahí. Entonces la negociación fue una pesadilla, y un productor medio regular con sus decisiones me dijo, “no, eso te lo graba otro buen grupo en Medellín”, y yo le contesté: “no entendés nada, no entendés que la voz tan particular de este man que es como medio desafinado, que uno se imagina que es como una nea cantando, en algún lugar de Puerto Rico, o sea, no entendés que el espíritu de esta canción es la versión original”, y fui muy de buenas porque los coproductores argentinos de *Matar a Jesús* me vieron la angustia tan grande por no tenerla que me ayudaron a financiar el pago de esa canción. Tenía otra, de Larry Harlow,³⁹ esa fue imposible, y ahí fue que encontré a Federico y su Combo Latino.⁴⁰ A mí me gusta mucho la salsa, pero no conocía nada de Federico y su Combo Latino, y aluciné, y me conseguí el teléfono del señor en Venezuela y lo llamé; él tenía noventa años (sic) y me decía: “pero usted tan joven, ¿por qué quiere esta canción?”. Y yo le contesté: “¡la necesito, por favor!”, sobre todo porque no la compraron los chinos de La Fania y la puedo pagar. Y

³⁸ Fania All-Stars, famosa agrupación de salsa y música caribeña originaria de Nueva York, fundada en 1968 y que incursionó también en otros géneros como el rock, el jazz, el mambo y el *soul*. Entre sus integrantes figuran personalidades de la talla de Héctor Lavoe, Celia Cruz, Cheo Feliciano, Ray Barreto, Wilfrido Vargas, Bobby Cruz, Willie Colón, Rubén Blades, Richie Ray, Eddie Palmieri, Tito Puente, Jhonny Pacheco, Alfredo de La Fé, Yomo Toro y otros.

³⁹ (1939-2021). Compositor y productor musical estadounidense.

⁴⁰ Grupo venezolano dirigido por Federico Betancourt, el primero que introdujo el término salsa en dicho país en la década de 1960.

la canción es *El alacrán*, que es increíble. Luego está Sonora 8 a quienes conozco de toda la vida; el timbalero de Sonora 8 fue mi compañero muchos años, entonces por ahí conseguí los derechos, por ahí me salían los derechos muy baratos.

Entonces, sí, yo sí quería esa sonoridad, y en cuanto a los lugares, para mí era muy importante el Tíbiri, porque allí llegaban todos los de la Nacho,⁴¹ todos los de la de Antioquia,⁴² toda la pillamenta y se juntaba todo el mundo, y yo decía, es un lugar donde perfectamente puede estar uno farreando y encontrarse con los amigos y con los enemigos. Ahora, el exterior del Tíbiri es una lástima, esa reforma de la 70 no me gusta. Yo tengo problemas con eso que pasó ahí, entonces decidí hacer el exterior en otro lado, es en un bar en el barrio Antioquia, y el interior sí es en el Tíbiri. Y obviamente filmar en el Tíbiri, para quienes han ido al Tíbiri, saben lo que pasa en el Tíbiri después de la una de la mañana, nadie puede respirar, caen goteras de sudor, nadie puede respirar, entonces se nos empañaban los lentes, cada veinte segundos teníamos que parar, todo el mundo tenía que salir, había que esperar que los lentes se desempañaran para poder seguir filmando... y bueno, pero era clarísimo, desde el guion, que el lugar era el Tíbiri.

Luis Fernando González Escobar

Dice Pallasmaa, en *Habitar*: “la ciudad es la forma artística del *collage* y del montaje cinematográfico por excelencia, experimentamos como un *collage* infinito y un montaje de impresiones. La obsesión contemporánea por el *collage* refleja una fascinación por el fragmento y la discontinuidad, y una nostalgia de las huellas del tiempo. La increíble aceleración de la velocidad del movimiento, de la información y de las imágenes ha colapsado el tiempo en la pantalla plana del presente, sobre la que se proyecta la simultaneidad del mundo”.

⁴¹Se refiere a la comunidad académica de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.

⁴²Hace alusión a la comunidad académica de la Universidad de Antioquia.

Hemos hablado de una ciudad hecha de fragmentos, una ciudad *collage*, la ciudad del punk, la ciudad de la salsa, la ciudad de la música decembrina en *La vendedora de rosas*, que pasa por Joe Arroyo,⁴³ Lisandro Meza,⁴⁴ toda la música, Los Parranderos, etc., en los setenta; salsa también en la carrera 70, que nos habla de esas sonoridades y esas espacialidades, y esas geografías sonoras de una ciudad *collage* y en fragmentos. Normalmente pensamos en Medellín como una sola. Medellín no es una, es múltiple y fragmentada. Y en ese sentido, estas películas, las diferentes películas, dan cuenta de esos fragmentos de ciudad *collage*, que es esa construcción no solo desde la invención, sino de la manera de mostrarnos de otra forma esa realidad.

En ese sentido, hay una cuestión obligada porque estamos en una Facultad de Arquitectura que enseña arquitectura formal, pero que las películas están decantadas y definidas de la ciudad informal, de los barrios periféricos, de las construcciones en esa geografía de montaña, que se van superponiendo, se van escalonando, donde el balcón, la terraza, las escalinatas juegan un papel fundamental. Víctor ¿qué nos puedes decir de esa decisión y esa mirada a esas arquitecturas, a esas estéticas barriales?

Víctor Manuel Gaviria González

Cuando llegamos a El Diamante, para grabar a *Rodrigo D: no futuro*, se presenta una serie de constantes: las calles con los segundos pisos en construcción, las escaleras que subían a un piso que todavía no existía, y en donde las calles a veces eran asfaltadas, a veces eran de tierra, a veces eran de piedra, a veces terminaban en un barranco, y ese barranco de pronto estaba lleno de árboles, de pinos viejos que daban a un sendero o que se convertían en escaleras enormes y largas que bajaban a otras casas. Muchas veces uno entraba a las casas por un primer piso pero se subía a un tercer piso, y por ese tercer piso uno salía a otro lado a un primer piso. Es decir, existían unas lecturas espaciales muy relativas. Sobre todo, una relatividad tremenda, que era

⁴³(1955-2011). Cantante y compositor cartagenero.

⁴⁴(1937-2023). Acordeonista, cantante y compositor sincelejano.

también una relatividad de la vida. ¿Me entienden? Se entraba por un lado, se saltaba a una piedra, esa piedra te llevaba a una puerta o a una escalera, pero por el otro lado salías de un tercer piso, salías a un sendero de primer piso. Era una cosa que nunca habíamos visto.

Trabajando para una película que no hemos hecho que se llama *Sosiego*, y que ahora se llama *Desasosiego* (risas), el director entró en un desasosiego total. Y entonces yo me he puesto a mirar esos barrios, nuestros barrios populares, y encuentro como un fractal que me parece extraño y que lo percibo repetido en todos lados, y es una casa sólida pero vieja, que ha sido, que el tiempo ya se la está absorbiendo, que se le ha caído la pintura, que está completamente descuidada. De pronto hay un edificio grande de cuatro o cinco pisos, poderoso, construido por una familia que se ha reunido para desarrollarlo y al lado hay un ranchito súper pobre, de tablas, de cartones prácticamente, y después hay un lugar de reciclaje. Ese fractal se va repitiendo todo el tiempo, esas cuatro cosas. Entonces digo: una casa deslucida, de unos barrios que no se han vuelto a renovar, tampoco hay plata para renovarlos, ya las paredes están cuarteadas, ya no hay pintura, son casas que tienen un cierto abandono, luego hay una edificación que ha llegado al barrio de manera reciente, en donde se ha invertido y se hace una construcción de alguna manera sólida, y vuelvo y digo, siempre hay un ranchito y luego un lugar como de basuras, de reciclaje. Ese fractal lo he encontrado en todas partes, se repite, se repite. Como quien dice que no hay propiamente una historia social de bienestar en los barrios, sino que hay conciencias de varias historias al tiempo. Varias personas que están en distintas evoluciones económicas, estados económicos. Me ha parecido interesante esa dinámica.

Tratando de hacer esta película me encontré estéticamente también con una arquitectura que no es hecha ni por maestros de obra, sino por la misma gente, por los dueños de las casas. Entonces hay unas habitaciones, unos terceros pisos, unos cuartos pisos, unas terrazas que están prácticamente en el aire, y que uno a veces no entiende muy bien cómo se sostienen todavía. Cuando

se finalizan las casas he encontrado unas especies de figuras deformadas, monstruosas, como muecas, de un cemento que se tira en las partes últimas de las casas, que demuestra una falta de profesionalismo en la construcción. Ellas tratan de robarle espacio al aire; hay una cantidad de habitaciones que aparecen robándole al aire, robándole un lugar para que alguien venga a vivir allí, y, en general, constituyen una especie de sentido acrobático de las casas. No sé, por ejemplo, se ven niños que están en un balcón que uno realmente no sabe cómo no se viene abajo. Y todo este asunto de las escaleras que se construyen por fuera de las casas, porque no hay espacio adentro para construir las, y por lo tanto tienen una sola solución, cinematográficamente son muy hermosas, no sé Laura si te parece eso, y son a veces como un poquito como muelles, porque son puentes que van de la calle a la casa, como pequeños puentes que comunican con las casas, y parecen todas como si fueran un muelle. Y me parece que las escaleras por fuera constituyen una característica muy interesante de esos barrios populares.

Laura Mora Ortega

A mí también me inquieta mucho esa suerte de ingeniería y de arquitectura tan espontánea, tan ágil y creativa, creo que define un espíritu particular y una forma de habitar que piensa y se relaciona con el espacio común; es decir, la plancha o la terraza, e incluso la escalera por fuera de la casa se pueden volver un espacio común. De hecho, me causa mucha fascinación esa arquitectura de lo espontáneo; en cambio me inquietan sobremanera esos proyectos masivos de arquitectura vertical, porque representan la contención de la libertad de construir tu propio lugar en términos habitacionales. En la construcción espontánea existe un pensamiento para tener dónde celebrar, dónde reunirse, esas construcciones pueden verse como unos contenedores que albergan la felicidad. Limitar ciertas expresiones populares me preocupa tanto que cuando me fui del país, después del asesinato de mi papá, mi primer cortometraje lo hice en un lugar de vivienda de interés social, en un lugar absolutamente distinto a Medellín, porque me preocupa cómo se habitan esos

lugares, me causan mucha inquietud, a pesar de los peligros de esa arquitectura anárquica, por así decirlo. Y en términos cinematográficos, las posibilidades que dan esas construcciones laberínticas y desordenadas son muy especiales y particulares.

Lo del *collage* me interesa mucho, cómo el cine también construye una ciudad que solo existe en la película. Cuando hice *Matar a Jesús* tenía una obsesión muy grande; no sé, yo siento que uno filma también de alguna manera para recordarse a uno mismo, para dejar una huella, que no es tanto para los otros, sino para dejar una memoria a la que uno pueda volver por un sentimiento afectivo con ese lugar. Y en esta relación tan particular que he tenido con Medellín, especialmente por el hecho de que uno siempre siente que se va a morir muy rápido acá, quería contener a esta ciudad en la película *Matar a Jesús*. Entonces decidimos que el barrio de Jesús no iba a ser uno solo, no queríamos que ningún espectador dijera: “ah, el barrio de Jesús es este, claro, ahí viven los pillos”, esa me parecía una idea horrorosa, entonces por eso el barrio de él está compuesto por cinco o seis distintos, a pesar de la enorme dificultad de filmar que eso suponía.

Luis Fernando González Escobar
¿Para no estigmatizar?

Laura Mora Ortega
Y también como un recordatorio de que pensás, que reconocés el barrio de Jesús y al mismo tiempo ese barrio no existe, ese es el barrio de la película que está compuesto por seis barrios, que son todos iguales y distintos, pero que son una misma cosa. Entonces la casa de Jesús, ese cuartico en el que vive es en la Comuna 8, cerca del barrio Enciso; pero el parqueadero donde ellos bailan, del que desaparece la gente después de la celebración del Medellín, es en el barrio París. La calle por la que ella llega al barrio de él está cerquita al barrio Manrique. Nos movimos por toda la ciudad y construimos el universo de Jesús, que es un *collage* de calles y de casas. La casa de la mamá de Jesús en donde está la terraza, en donde ellos tienen ese

enfrentamiento, era en otro barrio. Todo está dislocado, pero contiene una imagen que posee toda la gramática lógica y geográfica, pero que el que crea que el barrio de Jesús es ese barrio no, es un barrio que solo existe en la película.

Luis Fernando González Escobar
Inventar es mentir, crear es inventar. Nuestra ciudad fílmica es una mentira, una falsedad, una invención, una creación, pero también es, aun así, una memoria de la ciudad. Cuando uno hace la secuencia, o trata de seguir varias escenas, por ejemplo las escenas en Cúcuta con Zea,⁴⁵ donde está el restaurante El Peñolero, uno puede intentar juntar las piezas de ese *collage* urbano, entre el paisaje derruido, el industrial, el de varios elementos que configuran ese paisaje urbano negado de Medellín, contrario al que se vende del parque urbano del río, o la calle 10, o el bulevar de La Presidenta,⁴⁶ pero no esos paisajes reales.

Laura Mora Ortega
Vale subrayar lo que decía ahora Víctor cuando anotaba que en un momento de una secuencia se tiraba el foco hacia el fondo, mostrando la ciudad, porque esas cosas son las que componen el lenguaje cinematográfico; eso que parece una minucia y que pasa en un instante y que es un cuadro tiene una importancia muy grande para uno. Entonces, por ejemplo, yo quería que cuando los personajes de la película salen a la terraza y se enfrentan, lo que se viera de fondo fuera la comuna noroccidental, y que cuando ellos se descuelgan en la moto por la ciudad, lo que se viera de fondo fuera lo del frente, la comuna nororiental. Es decir, es una ciudad que se está mirando todo el tiempo, y como digo, sin una lógica geográfica.

Luis Fernando González Escobar
Hay algo que en términos espaciales a mí me parece muy interesante; de los pocos escritores que no se ha limitado a contemplar la ciudad desde afuera,

⁴⁵Hace referencia a calles del centro de Medellín.

⁴⁶Quebrada ubicada en el barrio El Poblado.

sino que sigue esa secuencia espacial escheriana⁴⁷ de que nos hablaba Víctor ahora, es Pablo Montoya,⁴⁸ especialmente en *La sombra de Orión*, porque él siempre entraba y salía arriba, entraba, bajaba y salía arriba. Parece una redundancia, un pleonismo, pero era el sentido que él le daba a las descripciones de la Comuna 13 de Medellín en dicho libro. Es muy interesante esa secuencia que él va construyendo, en la que nunca llega a la parte inferior, sino que siempre sale a la parte superior; es la experiencia de alguien que ha vivido ese espacio urbano tan fundamental.

Hay una pregunta que todos se hacen. Yo sé que tanto Víctor como Laura están cansados de responderla. Recuerdo por ejemplo la indignación de Víctor cuando un día en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia alguien acusó su cine de porno-miseria. Pero se me hace interesante, no redundar, ahondar en esa reflexión, ¿por qué esto, de lo que ya hemos hablado, de una ciudad *collage*, fragmentada, de partes, con diferentes geografías y sonoridades, cuya construcción es segregada y definida desde la separación socioespacial, no es una apología al miserabilismo o a la porno-miseria? A mí me gustaría que Víctor ampliara el asunto, porque incluso esa vez no alcanzaste a expresar toda la rabia que sentiste ante la pregunta. Desahógate aquí, Víctor.

Víctor Manuel Gaviria González

Cada vez que a uno lo acusan de que su obra es porno-miseria, en cierto sentido se desconcierta, porque también podría ser. Es decir, uno no sabe, pero yo lo que siempre he dicho es que el trabajo que he hecho con estos actores en *Rodrigo D: no futuro* y en *La vendedora de rosas* ha sido un trabajo tan largo en el tiempo, hemos conversado tanto, hemos hecho también un trabajo de transcribir las entrevistas para convertir todas esas conversaciones un poco casuales en textos y además hemos hecho un trabajo de guion, todo eso

⁴⁷ Se refiere al dibujante y grabador neerlandés Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

⁴⁸ (1963-v.). Distinguido escritor colombiano. Pueden verse tres artículos suyos publicados en esta misma Revista en los números 47, 66 y 68.

establece un diálogo urbano, pues esa es una esencia de la ciudad, la ciudad es diálogo, y el cine es un arte plural que se identifica con la ciudad en la medida en que está hecho de planos.

Por ejemplo, cuando Pasolini⁴⁹ hacía su *Accattone* y trataba de definir cuáles eran las palabras del cine —porque él era lingüista y semiólogo— encontraba que las palabras del cine son la misma realidad. Cuando tú cambias el punto de vista aparece otro fragmento del cine, que es una palabra, que con la anterior y con la siguiente ya forma eso que se llama el relato del cine. Entonces, la esencia de la ciudad es diálogo; lo que la ciudad celebra, en general, es poderte encontrar en un sitio; ahí toda la geografía y la escritura de la ciudad son lugares de encuentro, y las experiencias son tantas en la historia, económicamente, socialmente, las mismas generaciones que uno ve, son tantas las diferencias, las experiencias que tenemos, que la esencia de la ciudad es el encuentro. Entonces cuando Carlos Mayolo⁵⁰ y Luis Ospina⁵¹ señalaron en un momento dado y criticaron tan fuertemente a *Gamín*, que es la película de Ciro Durán,⁵² establecieron esa prohibición de que había que evitar “agarrar pueblo” y hacer porno-miseria, pero ellos de alguna manera pararon la posibilidad de que la ciudad dialogara entre distintos ciudadanos y personas.

Cuando *Rodrigo D* sale y la gente la ve por primera vez, todo el mundo siente un impacto fuerte, así como nos sentimos nosotros haciéndola. La película nos cambió la vida. Ella empieza a mostrar esa otra ciudad, esos otros puntos de vista. La película ha sido tejida a través de esos diálogos de una manera tan consciente que cuando aparecen esos espacios y esas personas, el público se da cuenta de que está al frente, no ante unos barrios pobres, sino ante una cultura, y esa experiencia de que estás ante una cultura te la brinda la manera de construcción de los barrios mismos, de esos barrancos, de esas casas, de esa forma en que la gente resuelve sus

⁴⁹ (1922-1975). Escritor y director de cine italiano.

⁵⁰ (1945-2007). Actor, director y guionista de cine caleño.

⁵¹ (1949-2019). Productor, guionista y director de cine caleño.

⁵² (1937-2022). Guionista, productor y director de cine nortesantandereano.

espacios, pero también a través del parlache; el lenguaje que tienen estos muchachos pinta, escribe esos barrios y esa ciudad, la nombra de una manera tan distinta que todos nos damos cuenta de que estamos ante algo que es emocionante, que no podemos estigmatizar ni decir que es porno-miseria ni “agarrando pueblos”, sino que es una cultura.

Teníamos la idea de que cultura era una palabra que designaba ciertas creaciones sublimes de la sociedad, que era solamente lo que se daba en los teatros o en la música clásica, pero nos encontramos que la ciudad había construido una cultura paralela a la de los medios de comunicación y de la ciudad formal, eso, creo yo, fue de lo más hermoso que a todos nos pasó con *Rodrigo D*; nos encontramos con esa cultura, que no teníamos cómo llamarla, pero que de alguna manera la señalamos como una cultura de exclusión, y que aunque esa palabra exclusión es tan plana, detrás de ella se oculta una cultura tremenda, una forma particular de mirar la ciudad, que está en la película.

Laura Mora Ortega

Sí, yo me adhiero a las palabras de Víctor, vivimos en una sociedad muy ruidosa y adicta a este ruido mediático. Pero el concepto de porno-miseria adquiere otro tono, ya que viene con una corrección de la mirada, no alude a cómo ni a quién puede mirar y quién no puede narrar, o qué, y eso en general me parece peligrosísimo para lo que sea, porque lo que nos enseñó Víctor con *Rodrigo D*, y que ha influenciado no solo mi cine, sino el cine de todos los que han hecho cine en esta ciudad, que no son pocos y que no ha sido menor, ha sido el cine como una posibilidad de encuentro. Y quizá *Rodrigo D* y *La vendedora* son ellas porque Víctor ha tenido la capacidad poética y la distancia para mirarlo y para contarlo, y si nosotros vemos quizá los grandes autores, volvamos por ejemplo al ejemplo de *Accattone*, hay una tendencia a pensar que el actor natural es una cosa que se inventó Víctor, cosa que no es verdad, ojalá, pero no te puedo dar ese crédito (risas). Ya venía Pudovkin⁵³ desde tiempos del teatro reflexionando sobre el trabajo

⁵³(1893-1953). Prestigioso realizador cinematográfico soviético.

con actores no profesionales, luego el neorrealismo italiano lo hace de manera hermosa, el realismo social inglés también lo hace y dan cuenta de una verdad, y si nos ponemos a pensar, si eso no existiera, ¿de qué nos habríamos perdido en la historia del cine? nos habríamos perdido de la belleza de *Accattone*, así como también de la belleza del actor protagónico de *Los 400 golpes*,⁵⁴ nos habríamos perdido de la belleza de Ramiro en su momento —*Rodrigo D*— y de Leidy —*La vendedora de rosas*, es decir, eso es mucho, es mucho. O de Giovanni y Natasha en *Matar a Jesús*, o de los chicos de *Los reyes del mundo*, ¿cierto? Ahí hay una verdad que existe y que no es exactamente el personaje que pasa en la película; es una verdad que se carga y también en eso viene la relación con la ciudad en el caso de estas dos películas. Víctor tiene, gracias a *Rodrigo D*, una relación entrañable con la ciudad que nos ha regalado también a nosotros una educación sentimental con la urbe. Y eso, que es belleza y que es poesía y que es la posibilidad de un espacio poético para reflexionar sobre lo que somos, pues es una tristeza que le pongamos una etiqueta de un uso tan superficial como el que ha llegado a ser el término porno-miseria. Sería quitarnos el deleite de la posibilidad poética que Víctor y tantos otros autores en el cine, en la literatura, en la fotografía nos han regalado.

Luis Fernando González Escobar

Para concluir, vuelvo sobre Jorge Urrutia cuando dice que el cine nos permite descubrir las ciudades como testimonio y como invención, pero también como invención del testimonio. Lo que vemos es el testimonio de una cultura que triunfó, porque esa, que fue cultura paralela, hoy es la dominante.

⁵⁴Película de 1959 dirigida por el renombrado francés François Truffaut (1932-1984).

Referencias

- Gaviria, V. (2024). *Órbita de cosas olvidadas*. Seix Barral.
- Gómez, R. (2004). *Cancionero rebelde. Cuaderno de bitácora de un mal cantante*. Pluriverso Narrativo, Libros HagalaU y Donde Fluir.
- Montoya, P. (2021). *La sombra de Orión*. Random House.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Ramírez, H. (1975). *Ausencia del descanso*. Universidad de Antioquia.
- Ramírez, H. (2012). *En la parte alta abajo*. Eafit.
- Salazar, A. (2018). *No nacimos pa'semilla*. Debolsillo.
- Urrutia, J. (2016). El cine y el descubrimiento de la ciudad. En R. Martínez y E. Lorente Bilbao (coords.), *Los sentidos de la ciudad* (pp. 145-152). Biblioteca Nueva.



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Lunar*, 2023, papel 200 g cortado y plegado, pintura en aerosol, 21,5 × 28 × 2 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

El amor llama al amor

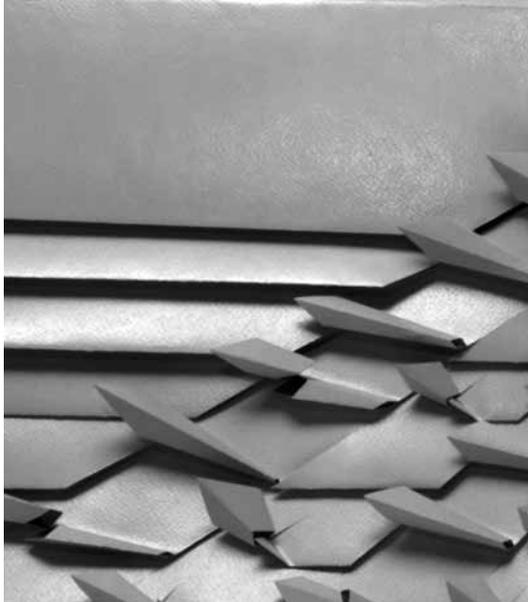
La vida de todo hombre consiste en volverse mejor

Acerca del *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios* de Jean Joseph Languet de Gergy*

Suhami Gómez Pineda

(Colombia, 2001-v.)

Estudiante de Historia de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, donde además ha sido auxiliar en la Sala Patrimonial Jaime Jaramillo Uribe de la Biblioteca Efe Gómez, en el Laboratorio de Fuentes Históricas y editora en la revista de estudiantes de Historia *Quirón*. Auxiliar de archivo en la Alcaldía de Medellín.



Resumen

Este artículo tiene como objetivo realizar un trabajo descriptivo, así como de contextualización e invitación a la lectura del *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios* escrito por Jean Joseph Languet de Gergy. Se presenta información sobre el autor original, acerca del traductor al español Andrés de Honrrubia y de Juan Leonardo Malo Manrique, quien incentivó su difusión en América. También se resalta su relación con la Compañía de Jesús y la importancia que representan los libros y la educación para dicha Orden.

Palabras clave

Compañía de Jesús, jesuitas, tratados religiosos

*Una traducción al castellano de este tratado, compuesto por 376 páginas y publicado en Francia en 1725, se encuentra en la Sala Patrimonial Jaime Jaramillo Uribe de la Biblioteca Efe Gómez, de la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia. Las imágenes fotográficas incluidas en el artículo son de dicho ejemplar y corresponden a la cubierta, la portada interna, la dedicatoria, la nota sobre el autor, la licencia de impresión otorgada por Francisco Grande (Provincial de la Compañía de Jesús en la Provincia de Toledo), la licencia de traducción al castellano firmada por el vicario general A. F. Mazile, las erratas, el prólogo, el *consolator optime* y el primer capítulo de la primera parte.

Introducción

Siendo los libros, especialmente cuando son piadosos, medicina eficazísima, que preserva de los daños indecibles, que casi por forzosa consecuencia, ocasiona al alma el ocio, en los que en este retiro me han entretenido el tiempo à fin de evitar las inacciones peligrosas, y recrear con alguna utilidad el espíritu (Languet de Gergy, 1725, pp. 2-3).

Así escribió el padre Andrés de Honrrubia, de la Compañía de Jesús, en su dedicatoria al señor don Manuel de Benavides y Aragón, x conde y I duque de Santisteban del Puerto, mostrando su intención y su visión respecto a la traducción del *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*. Se entiende la lectura como un ejercicio para alejarse del mal, así como para instruir y entretener, encontrando valor en estos aspectos para la difusión de la literatura afín a los jesuitas hispanoparlantes, siendo de utilidad para la orden religiosa que, desde sus inicios, tuvo una inclinación hacia la educación y las actividades misionales gracias a su carácter de “iglesia militante”. En adición a lo anterior, las librerías representaban un papel importante en la labor de la orden, habiendo una en cada colegio que constituían, teniendo ejemplares de obras principalmente religiosas, pero también de humanidades, de ciencia, derecho y política (Rubio, 2014, pp. 53-66).

Descripción

El *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios* fue escrito en 1718 y publicado en 1725 por Jean Joseph Languet de Gergy, nacido en 1677 en Dijon, Francia. Jean Joseph Languet pertenecía a una familia noble de Borgoña, hijo de Marie Robelin de Saffres y Denis Languet de Gergy, fiscal general del parlamento. Su hermano, Jean Baptiste, era abad de la abadía de Bernay y sacerdote de la iglesia de Saint Sulpice, en París; otro de sus hermanos era Jacques Vincent, embajador de Francia en Venecia. Esta cercanía al mundo eclesiástico y aristocrático favoreció su proyecto de vida y permitió la influencia de Languet en dicho mundo.

En 1721 fue escogido como miembro de la Academia Francesa en reemplazo de Marc René d’Argenson, después de su muerte en el mes de mayo. Languet utilizó su posición en la Academia para el predominio de religiosos sobre filósofos, manifestando su negativa a las candidaturas del poeta, historiador y filósofo francés Voltaire (1694-1778) y de su coterráneo y también historiador y filósofo Mostesquieu (Académie Française, s. f.), para así mostrar la intención de darle una perspectiva particularmente eclesiástica a la Academia.

Fue presentado ante el rey Luis XIV de Francia (1638-1715) por su protector el cardenal de Bissy y Bousset y logró ser nombrado capellán del Delfinado y, al tiempo, vicario general de Autun, lugar en que se sitúa la Parroquia Paray-le-Monial, donde se encuentran los restos de la monja francesa Marguerite Marie Alacoque (1647-1690), santa católica visitandina que en vida presenció apariciones del Sagrado Corazón (Languet de Gergy, 1729). El autor estuvo a cargo de realizar varias investigaciones relacionadas con los milagros sucedidos en la tumba, lo que lo llevó a escribir la hagiografía de Marguerite en 1729, una de sus obras más importantes al incursionar en un nuevo género y dejar de lado los tratados religiosos a los que estaba acostumbrado, indagando en la vida y obra de un personaje poco conocido, gracias a su acceso privilegiado a la tumba de la religiosa.

La Compañía de Jesús se ha interesado por temas educativos y misionales. En la Fórmula del Instituto de la Compañía de Jesús de 1550, aprobada por el papa Julio III (1487-1555), se inscribe el siguiente deber:

nos obligamos a ejecutar [...] todo lo que nos manden los Romanos Pontífices, el actual y sus sucesores, en cuanto se refiere al provecho de las almas y a la propagación de la fe; y a ir a cualquiera región que nos quieran enviar, aunque piensen que nos tienen que enviar a los turcos, o a cualesquiera otros infieles, incluso en las regiones que llaman Indias; o cualesquiera herejes, cismáticos, o a los fieles cristianos que sean (Fórmula del Instituto de la Compañía de Jesús, s. f., p. 2).

No es sorpresa el deseo de escritura que poseía Languet en función del proyecto educativo propiciado por la Orden, acompañado de la intención de sus congéneres de difundir tales producciones hasta “Las Indias” y los demás territorios que estaban sin explorar a la fecha.

El deseo de divulgación presente en la Compañía de Jesús fue respaldado por personas fuera de la Orden con oficios útiles para sus misiones, como fue el caso de la figura de Juan Leonardo Malo Manrique, quien llegó a ser el mercader de libros más importante en la primera mitad del siglo XVIII y que jugó un papel importante en cuanto a la difusión de la literatura clásica española y de textos religiosos desde España hasta América, contribuyendo al acceso y al conocimiento de obras provenientes del Viejo continente (Gutiérrez, 2015, p. 3).

Su relación con los padres Jesuitas parece que fue una constante en su vida, no sólo porque fue “vecino” de la Profesa en Ciudad de México, sino porque elegiría varias obras de ellos para imprimir o reimprimir [...]. Al menos intervino en las siguientes impresiones [...] *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios* de Juan José Languet (Sevilla, 1725). En el año de 1725, costó la traducción y edición de una obra de Jean Joseph Languet de Georgy (1677-1753), obispo de Soissons. Fue traducida por el también jesuita Andrés Honrrubia (1660-1726), se imprimió a su costa de nuevo en la Imprenta de las Siete Revueltas, de Sevilla (Gutiérrez, 2015, p. 13).

Un ejemplar del libro se encuentra albergado en la Sala Patrimonial Jaime Jaramillo Uribe de la Biblioteca Efe Gómez y corresponde a la traducción del padre Andrés de Honrrubia hecha en España en 1725. El traductor manifestó:

leíle por curiosidad una vez; otra con gusto; y otras varias con estudio, y con desvelo, hasta que llegó á hacerse tanto lugar en mi aprecio, que no quise que estuviese privada nuestra España de tesoro tan rico de consuelo para tantas, como hay en ella, almas virtuosas, y timoratas, y esto me obligó á traducirlo en nuestro idioma (Gergy, 1725, p. 4).

El conocimiento de la obra no fue privado, teniendo en cuenta lo lejos que llegó dicha creación.

Este texto fue escrito originalmente en francés (Gutiérrez, 2015, p. 15), distinguiéndolo así de otros tratados que para la época se redactaban de forma más frecuente en latín. En su portada se aprecia una de las primeras versiones del sello de los jesuitas, en el cual se inscriben las letras IHS, acrónimo para Jesús en letras griegas, siendo la única representación gráfica con la que cuenta al ser un tratado religioso. Otra de sus características particulares es que, como es un libro del siglo XVIII, tiene una cubierta hecha con piel de cordero, así como papel similar al de las biblias.

Al final del texto se atesoran varias firmas en letra colonial que ahora son difíciles de descifrar en su totalidad, teniendo en cuenta que en el 2025 el ejemplar cumple trescientos años de existencia, y con ello diversas circunstancias ambientales y de tratamiento que lo han deteriorado. También dispone variadas advertencias sobre el contenido del libro como “el que se robe...”¹

El texto está dividido en dos partes principales. La primera se titula “Proponen fe los fundamentos de la Confianza, que debemos tener en la Misericordia de Dios”, la cual se enfoca en definir los conceptos centrales del texto: la confianza y la misericordia, resaltando cómo debe ser cada aspecto y cuáles son sus usos en la vida católica, dándole especial tratamiento a la concepción de la confianza. Así mismo, relaciona las nociones de amor y pusilanimidad, hilándolas para exponer el pensamiento y, por tanto, el comportamiento que se considera debido.

La segunda parte, “En que se responde a los argumentos, que fugiere el nimio temor à las almas timoratas”, habla del temor de los creyentes relacionado con la dualidad de Dios, de rigidez y de amor, quien desempeña el papel de juez y amigo. Explica que puede

¹ Debido al deterioro del original en este punto, la cita se deja incompleta porque no es posible verla en su extensión total.

ser confuso para muchos fieles, por ello inicia el texto ahondando sobre la confianza y finaliza profundizando sobre el recelo, con el fin de que la primera apacigüe la segunda.

Consideraciones finales

Se extiende una invitación para sumergirse en la profunda reflexión teológica del siglo XVIII mediante esta emblemática obra. Dicho ejemplar simboliza la difusión del conocimiento a través del tiempo y el espacio. Desde la traducción en España, hasta su llegada a la Sala Patrimonial, ha pasado por las manos de diversos lectores y ha contribuido a la divulgación de ideas que han perdurado gracias a la Compañía de Jesús en Colombia, durante su proyecto educativo y misional.

Su presencia en la Biblioteca Efe Gómez es testimonio de la importancia de conservar las fuentes primarias. Con este texto, no solo se pueden entender las ideas provenientes de los jesuitas desde hace tres siglos, sino también hacer visible a los personajes, las organizaciones y situaciones que hicieron posible la producción del libro y su posterior llegada al territorio americano. Por medio de la literatura religiosa se conectan los conceptos y las percepciones de la Orden en distintas regiones, enriqueciendo la historia de las religiones, el pensamiento y las ideas.

Referencias

- Académie Française (s. f.). Jean-Joseph Languet de Georgy. <https://www.academiefrancaise.fr/les-immortels/jean-joseph-languet-de-gergy>.
- Fórmula del Instituto de la Compañía de Jesús (s. f.). <http://www.raggionline.com/saggi/scritti/es/formula.pdf>.
- Gutiérrez, F. J. (2015). De Sevilla a Nueva España: Juan Leonardo Malo Manrique, mercader de libros. *XII Jornadas de Historia y Patrimonio sobre la Provincia de Sevilla*. ARAHAL.
- Languet de Gergy, J. J. (1725). *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*. Imprenta de Ignacio G. Impressor à la Calle de la Bocaría.
- Languet de Gergy, J. J. (1729). *Historia de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús, en la vida de la venerable madre Margarita, religiosa de la Visitación de Santa María, del Monasterio de Paray Le-Monial en Charolois*. Universidad de Valladolid.
- Rubio, A. (2014). Las librerías de la Compañía de Jesús en Nueva Granada: un análisis descriptivo a través de sus inventarios. *Información, Cultura y Sociedad*, (31), 53-66.



Figura 4.1 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, cubierta. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).



Figura 4.2 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, portada interna. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).



Figura 4.3 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, primera página de la dedicatoria al excelentísimo señor don Manuel de Benavides y Aragon, suscrita por el padre Andrés de Honrrubia de la Compañía de Jesús. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

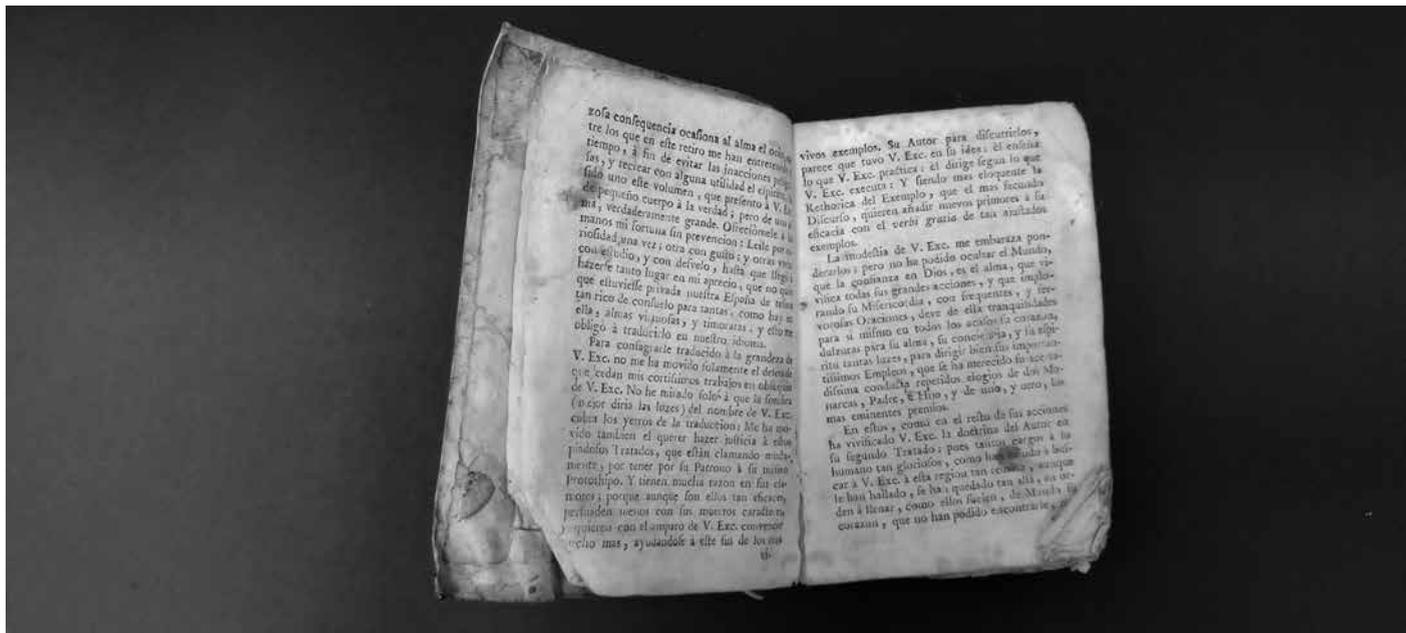


Figura 4.4 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, segunda y tercera páginas de la dedicatoria al excelentísimo señor don Manuel de Benavides y Aragon, suscrita por el padre Andrés de Honrrubia de la Compañía de Jesús. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

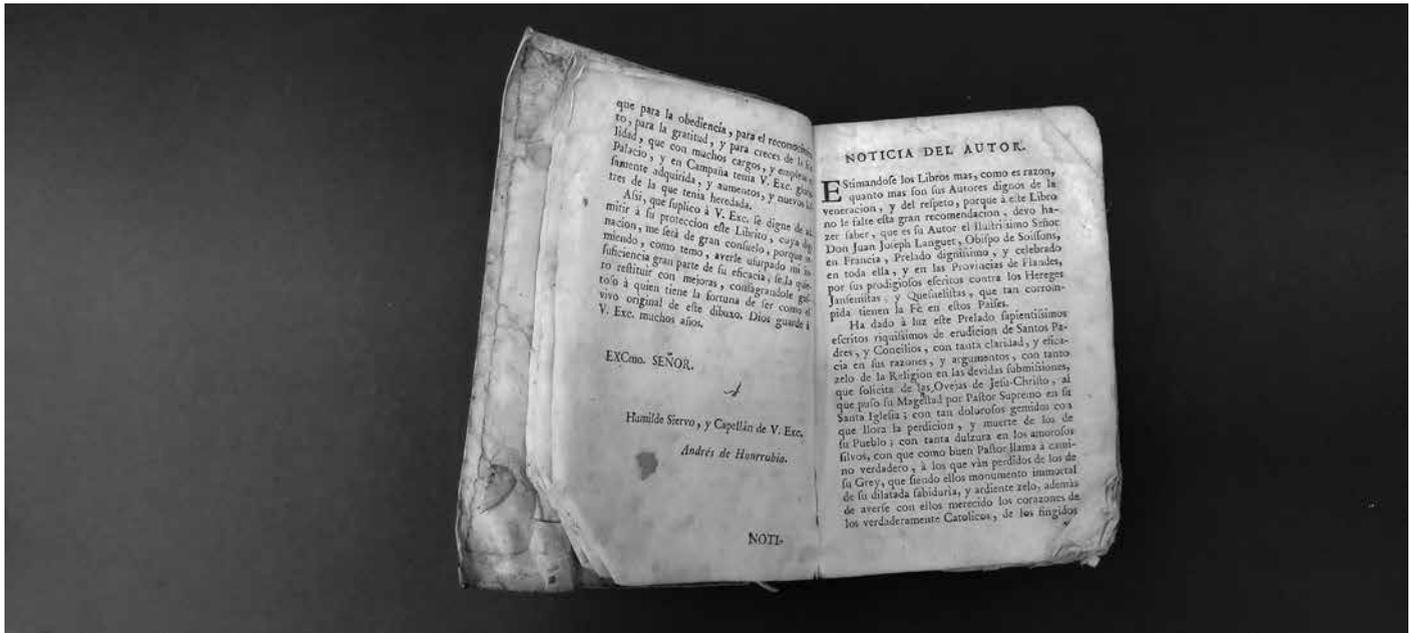


Figura 4.5 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, cuarta página de la dedicatoria al excelentísimo señor don Manuel de Benavides y Aragon, suscrita por el padre Andrés de Honrubia de la Compañía de Jesús, y primera página de la noticia del autor. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

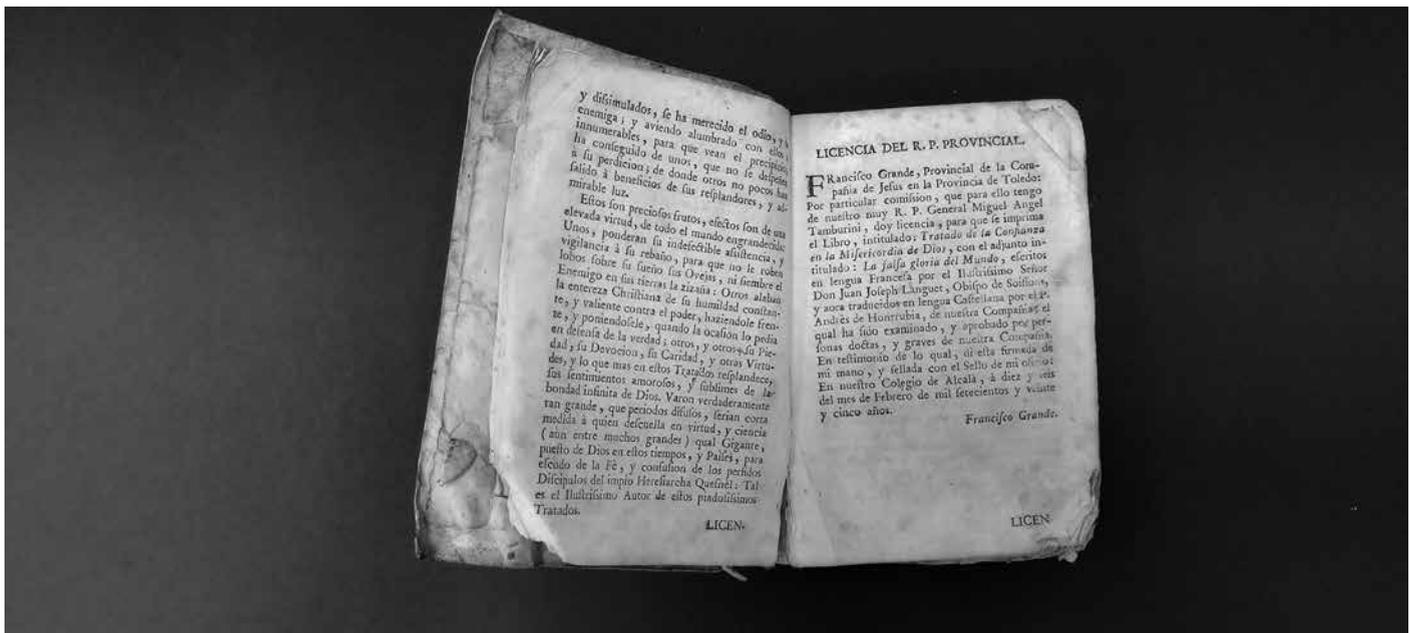


Figura 4.6 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, segunda página de la noticia del autor y la licencia de impresión otorgada por Francisco Grande (Provincial de la Compañía de Jesús en la Provincia de Toledo). (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

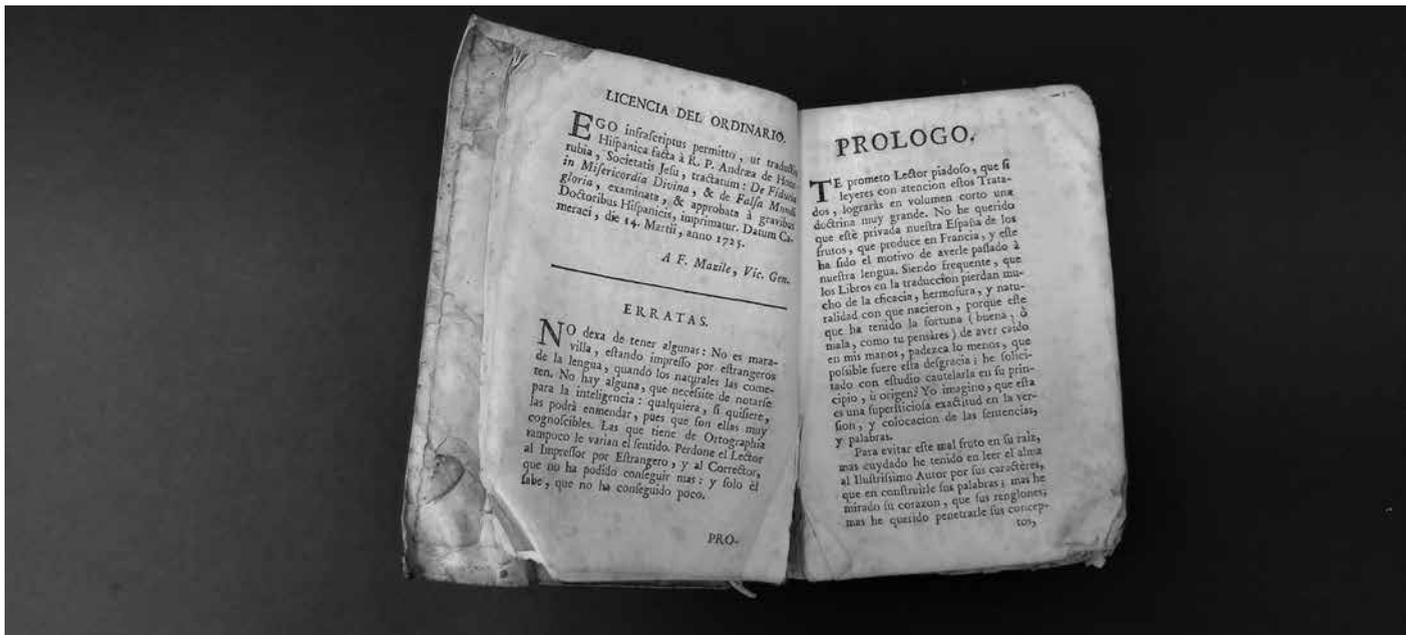


Figura 4.7 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, la licencia de traducción al castellano firmada por el vicario general A. F. Mazile, las erratas y la primera página del prólogo. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

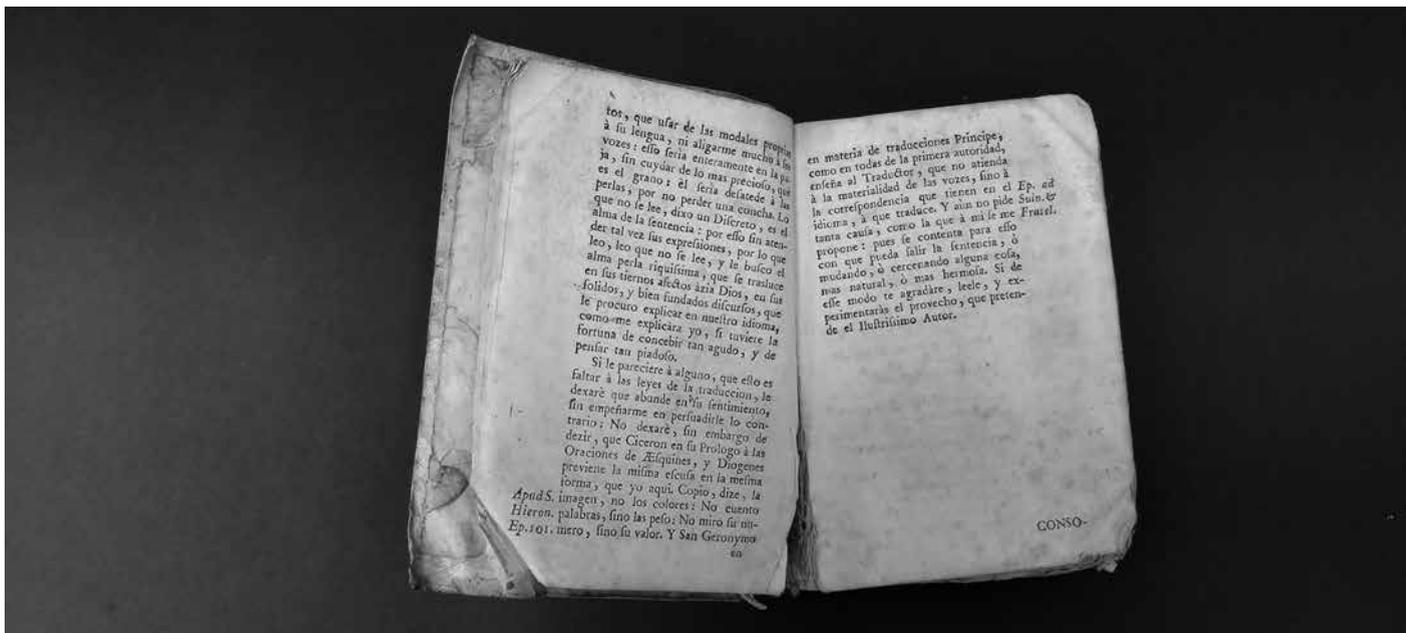


Figura 4.8 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, segunda y tercera páginas del prólogo. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

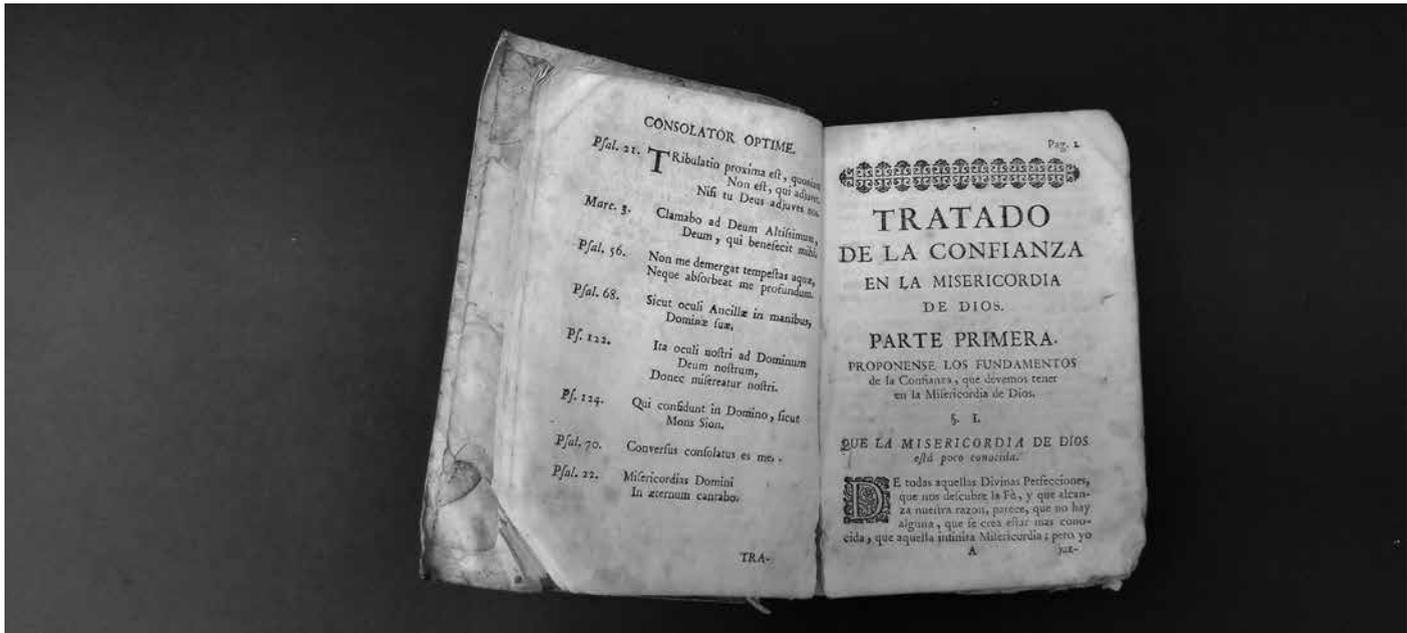


Figura 4.9 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, el *consolator optime* y la primera página del capítulo uno de la primera parte. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

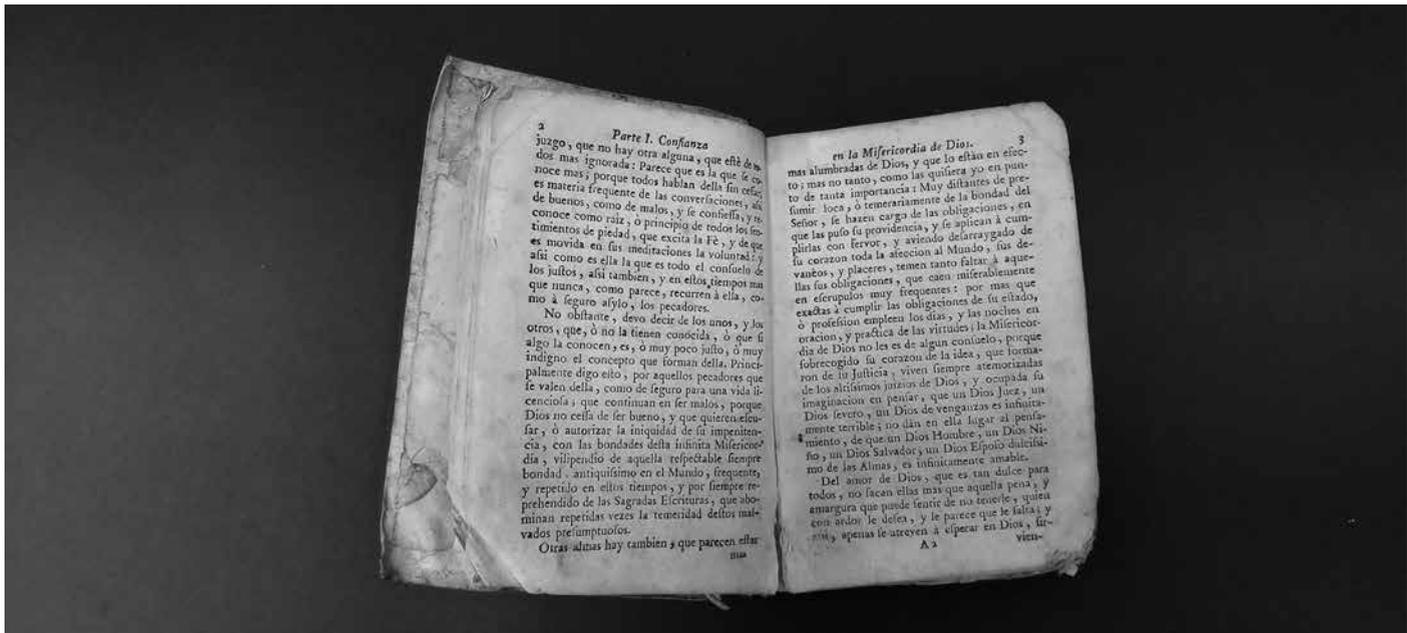


Figura 4.10 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, la segunda y tercera páginas del capítulo uno de la primera parte. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

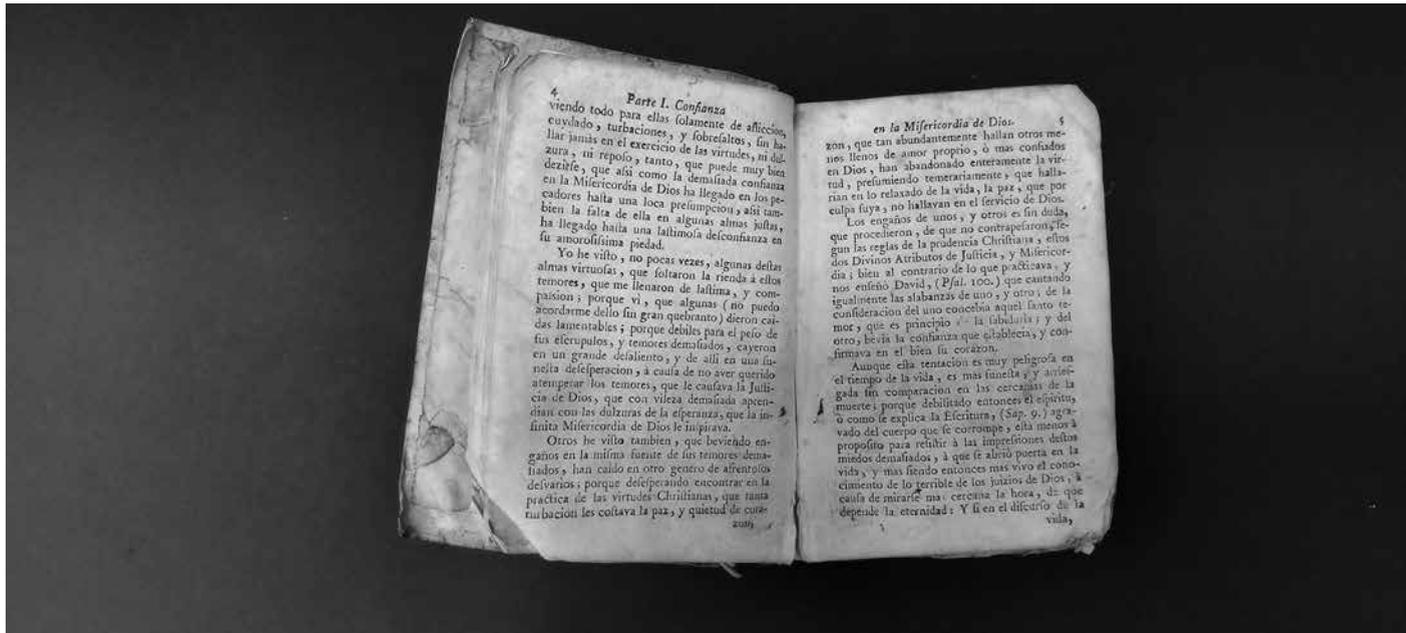


Figura 4.11 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, la cuarta y quinta páginas del capítulo uno de la primera parte. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

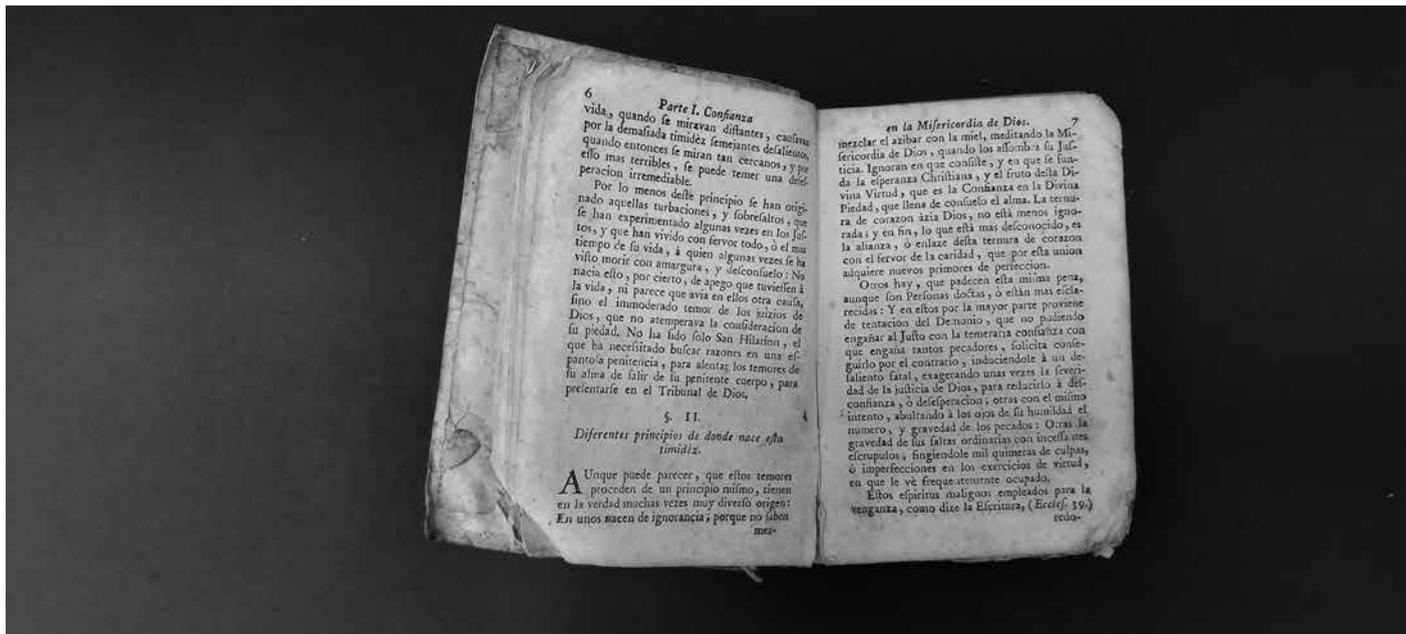
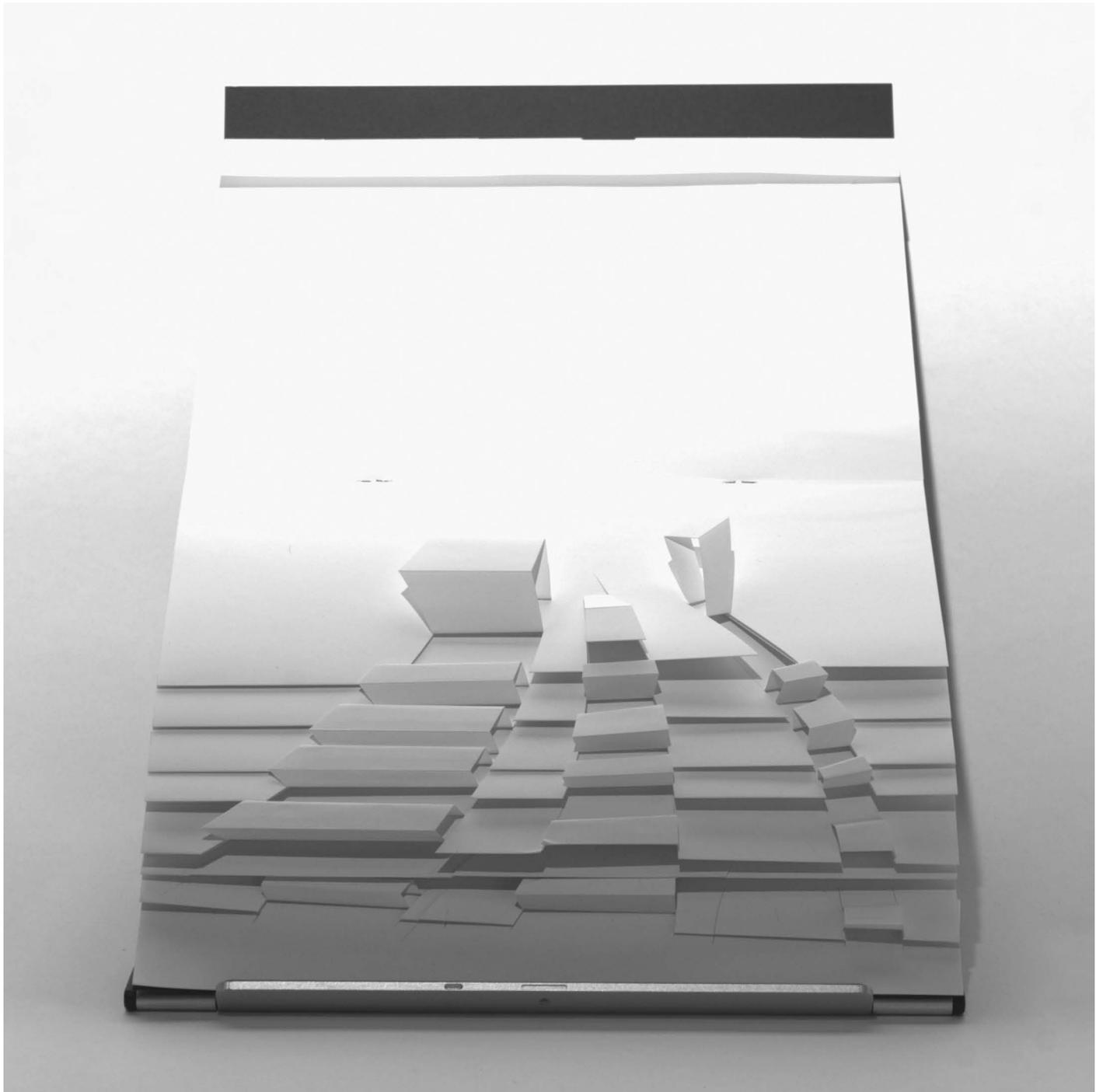


Figura 4.12 Jean Joseph Languet de Gergy, *Tratado de la confianza en la misericordia de Dios*, 1725, la quinta y sexta (última) páginas del capítulo uno de la primera parte. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Libro-paisaje*, 2024, papel mineral 120 g plegado y cortado, 28 × 17 × 3 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

*Cuando mejores sean los hombres y más cerca estén unos de otros,
mejor será su vida*

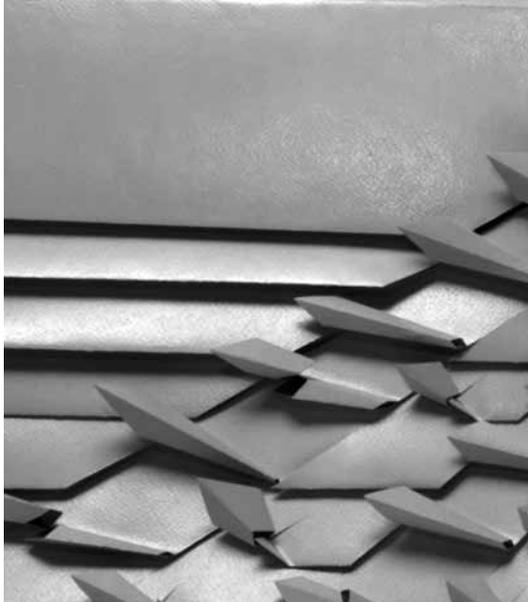
Solo se puede amar verdaderamente al alma

Formación para el juego del sábado con el equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario

Félix Alberto Ángel Gómez

(Colombia, 1949-v.)

Arquitecto, artista, curador, escritor, editor y gestor cultural. Ex Comisionado de Artes y Humanidades para Washington y director del Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo en la misma ciudad. Editor colaborador del *Manual de estudios latinoamericanos* coordinado por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América. Ha participado en incontables exposiciones individuales y colectivas, ferias y bienales en América y Europa, donde su obra hace parte de las colecciones de varios museos y centros culturales. Ha recibido diversos premios y reconocimientos nacionales e internacionales.



Resumen

Aunque las obras maestras del arte plástico hablan por sí solas y su inagotabilidad interpretativa les otorga un rasgo trascendente a lo largo de la existencia, en este fragmento de la Revista hay una agradable excepción, pues se presenta una serie de dibujos de los rostros de los jugadores de un equipo de fútbol ficticio que el maestro Félix Ángel ha conformado, pero, además, se incluye un pasaje corto de su autoría en el que descubre sus ideas respecto al fenómeno universal, y con plena vigencia, de la migración humana. Las recientes decisiones políticas del actual presidente de los estadounidenses sobre los migrantes han puesto de nuevo sobre el tapete las discusiones y Ángel reacciona desde el arte con esta serie de piezas que hacen parte de un trabajo en proceso, lo que constituye un valor adicional al testificar la evolución magistral de una idea artística.

Palabras clave

Etnias, fútbol, inmigrantes, vecindario

Apreciados amigos:

Quiero compartir un pequeño proyecto en el que he estado trabajando este último invierno —el más frío que recuerde entre todos los años transcurridos en Washington D. C.— y que aún no he terminado, pero puedo ofrecer un vistazo sobre lo que será el resultado final.

La inmigración es un tema muy actual y delicado por todas sus implicaciones, económicas, políticas, sociales, existenciales, morales, éticas, etc. Si bien la multiculturalidad es un mito, la diversidad racial, religiosa y sexual es un hecho con el que la sociedad tiene que lidiar, aunque no le guste.

En muchos vecindarios de ciudades grandes y medianas de países industrializados, como Estados Unidos, donde existen comunidades de inmigrantes de todas partes del mundo, estos han logrado conformar equipos de fútbol, entre otras cosas, como vehículo para balancear la sobrevivencia y lograr una estabilidad mental entre largas y duras horas de trabajo regular o mal pagado, y cierta armonía en la vida personal que proviene de socializar con aquellos con quienes se comparte el sentimiento común de apoyarse mutuamente y tratar de vivir de forma honesta con sus familias sin el peligro constante de la violencia en sus diversas formas.

Con esas ideas en mente comencé a trabajar en la “creación” de un equipo de fútbol de inmigrantes. Formalmente, las imágenes evocan elementos familiares de mi trabajo de los años setenta, pero es coincidencia más que otra cosa, pues la expresión ha sido consistente a lo largo de los años.

Ahora bien, en cuanto a la parte programática decidí inventar los personajes. El conjunto debía reflejar la composición multiétnica de la raza latinoamericana en la que convergen prácticamente todas: europea, africana, asiática, con sus múltiples ramificaciones. Las características étnicas están dadas por el dibujo, no por el color; la función de este último es dotar la imagen con

nociones relacionadas con el estado de ánimo interior y el carácter, y reflejar los grados de tensión y estrés que el juego en muchos casos disminuye y transforma en otro tipo de energía.

En el proceso de crear las imágenes decidí realizar cada una en tres tamaños diferentes, dado que ello me daría la posibilidad de, una vez terminado el proyecto, contar con tres versiones en distinto formato, algo similar a lo que el francés Auguste Rodin —guardando la distancia, por supuesto— hacía con sus esculturas y que se ha convertido en práctica común entre los escultores.

Los tamaños seleccionados para las diversas imágenes son: $16,5 \times 12,5$; $25,5 \times 15$ y $25,5 \times 17,5$ centímetros, o en pulgadas, $6,5 \times 5$; $10 \times 6,5$ y 10×7 . Puede que los números se vean arbitrarios a primer golpe de vista, pero están determinados de la siguiente manera: 1) por el mejor aprovechamiento del material al fraccionar la plancha de cartón libre de ácido sobre el que trabajo, que viene en tamaños de 40×32 y 60×40 pulgadas, respectivamente, y 2) por la disposición de las imágenes independientes sobre la plancha sin cortar, para que una vez ensambladas, siguiendo la alineación de un equipo de fútbol (portero, defensas, mediocampistas y delanteros), cupiesen sin dificultad para su presentación final, dejando un margen razonable alrededor para enmarcar el conjunto.

Desde el comienzo sabía que el asunto no se iba a limitar a realizar once imágenes diferentes, cada una en tres tamaños. Era necesario crear primero que todo un modelo para cada personaje. Luego, en mi obsesión por lograr siempre el mejor resultado, me obligué a ejecutar cada imagen, en cada tamaño, alrededor de siete y ocho veces, con la idea de seleccionar la mejor en cada grupo. Es decir, es necesario realizar cerca de 250 imágenes, y por ello no he terminado todavía. Pero a medida que avanzaba observé que prácticamente me gustaban casi todas, además no hay dos idénticas porque cada una hay que dibujarla como si fuese la primera (lo manual no es una máquina, menos mal) y luego aplicar el color, por lo que puedo deducir que el resultado final no será

una, sino cinco o seis versiones diferentes para cada conjunto, además de imágenes independientes que servirán para otro tipo de instalación.

Obviamente, queda mucho por hacer, pero ya puedo presentar el prototipo de lo que serán dichas obras y lo incluyo con esta nota esperando que puedan apreciar no solo el trabajo y la dedicación, sino el espíritu que la concepción y ejecución de dicha obra conlleva. Luego de armar el prototipo concluí que, por varias razones, es necesario reemplazar una o dos imágenes y, por supuesto, repetir las en tres tamaños cada una ocho veces.

Un último detalle es que todas las imágenes tienen nombre, pero probablemente este no se incluirá sino como elemento de presentación, derivado de la etnia, de una profesión o un comportamiento ficticios, por ejemplo, "*Chino*" *Jiménez*. ¡Si se fijan bien en el prototipo a lo mejor sean capaces de identificarlo!

Incluyo la imagen del prototipo armado en el tamaño pequeño, cada imagen de $6 \frac{1}{2} \times 5$, para una altura total sin margen de 35 pulgadas de alto por 21,5 de ancho ($89 \times 54,5$ centímetros, contando los espacios de separación, pero sin calcular los márgenes exteriores). Aparte, incluyo imágenes independientes (tamaños $6,5 \times 5$ y $10 \times 6,5$ pulgadas) para que se formen una idea cercana a lo que estoy haciendo.

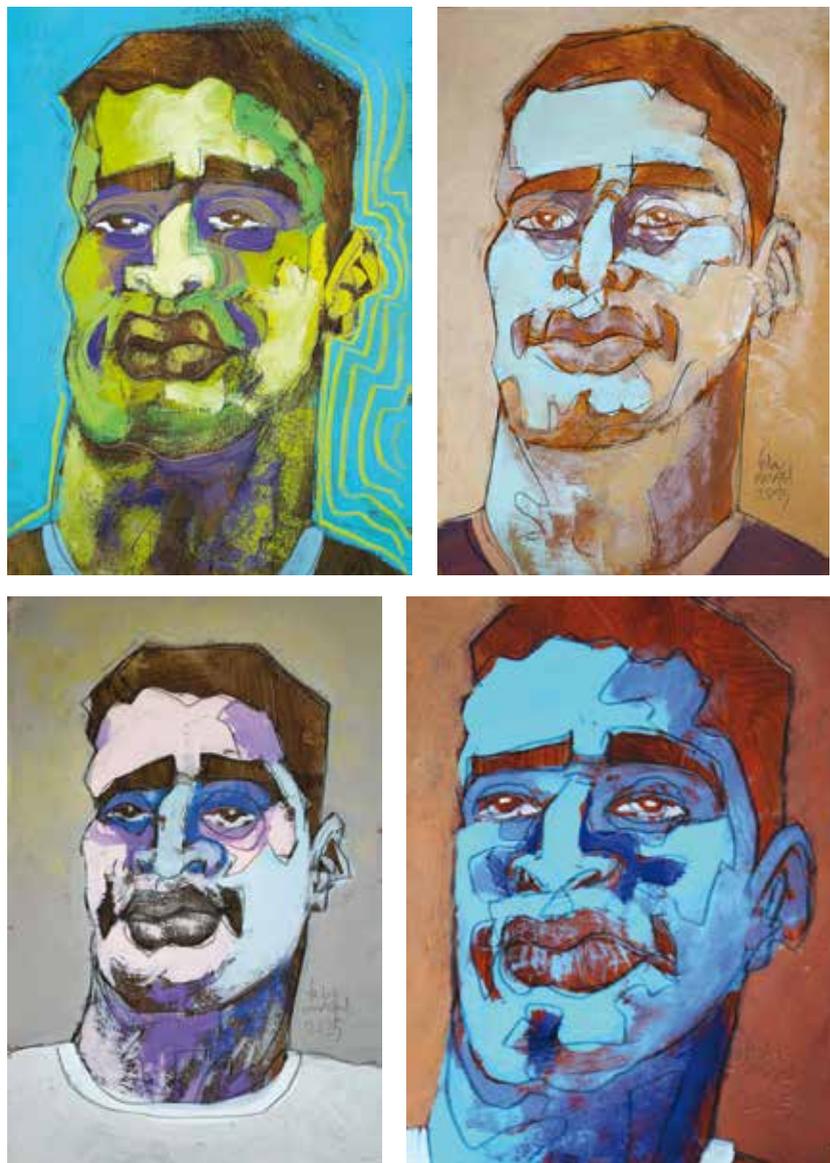
Cordialmente

Félix Ángel

Washington D. C., 17 de febrero de 2025



Figura 5.1 Félix Ángel, *Equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario*. Prototipo. De abajo hacia arriba: portero, líbero, tres defensas, dos mediocampistas, tres delanteros y un delantero de punta (imitando la alineación en la cancha de fútbol), 2024 y 2025, acrílicos, lápices 4B, 2H, y de colores sobre cartón libre de ácido (Rising Museum Mounting Board, 4-Ply), 54,5 × 89 cm. (Imágenes suministradas por el autor).



Figuras 5.2-5.5 Félix Ángel, *Portero* (variaciones a, b, c y d), de la serie *Equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario*, 2025, acrílicos, lápices 4B, 2H, y de colores sobre cartón libre de ácido (Rising Museum Mounting Board, 4-Ply), 16,5 × 12,5 cm. (Imágenes suministradas por el autor).



Figuras 5.6 y 5.7 Félix Ángel, *Defensa central* (variaciones a y b), de la serie *Equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario*, 2025, acrílicos, lápices 4B, 2H, y de colores sobre cartón libre de ácido (Rising Museum Mounting Board, 4-Ply), 16,5 × 12,5 cm. (Imágenes suministradas por el autor).



Figura 5.8 Félix Ángel, *Defensa lateral derecho* (variación a), de la serie *Equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario*, 2024, acrílicos, lápices 4B, 2H, y de colores sobre cartón libre de ácido (Rising Museum Mounting Board, 4-Ply), 16,5 × 12,5 cm. (Imagen suministrada por el autor).



Figuras 5.9 y 5.10 Félix Ángel, *Mediocampista izquierdo* (variación a) y *Delantero izquierdo* (variación a), de la serie *Equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario*, 2025, acrílicos, lápices 4B, 2H, y de colores sobre cartón libre de ácido (Rising Museum Mounting Board, 4-Ply), 16,5 × 12,5 cm. (Imágenes suministradas por el autor).

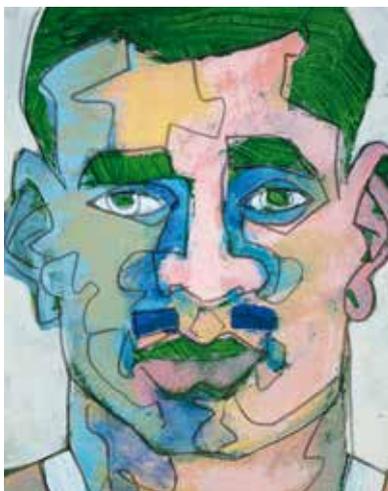
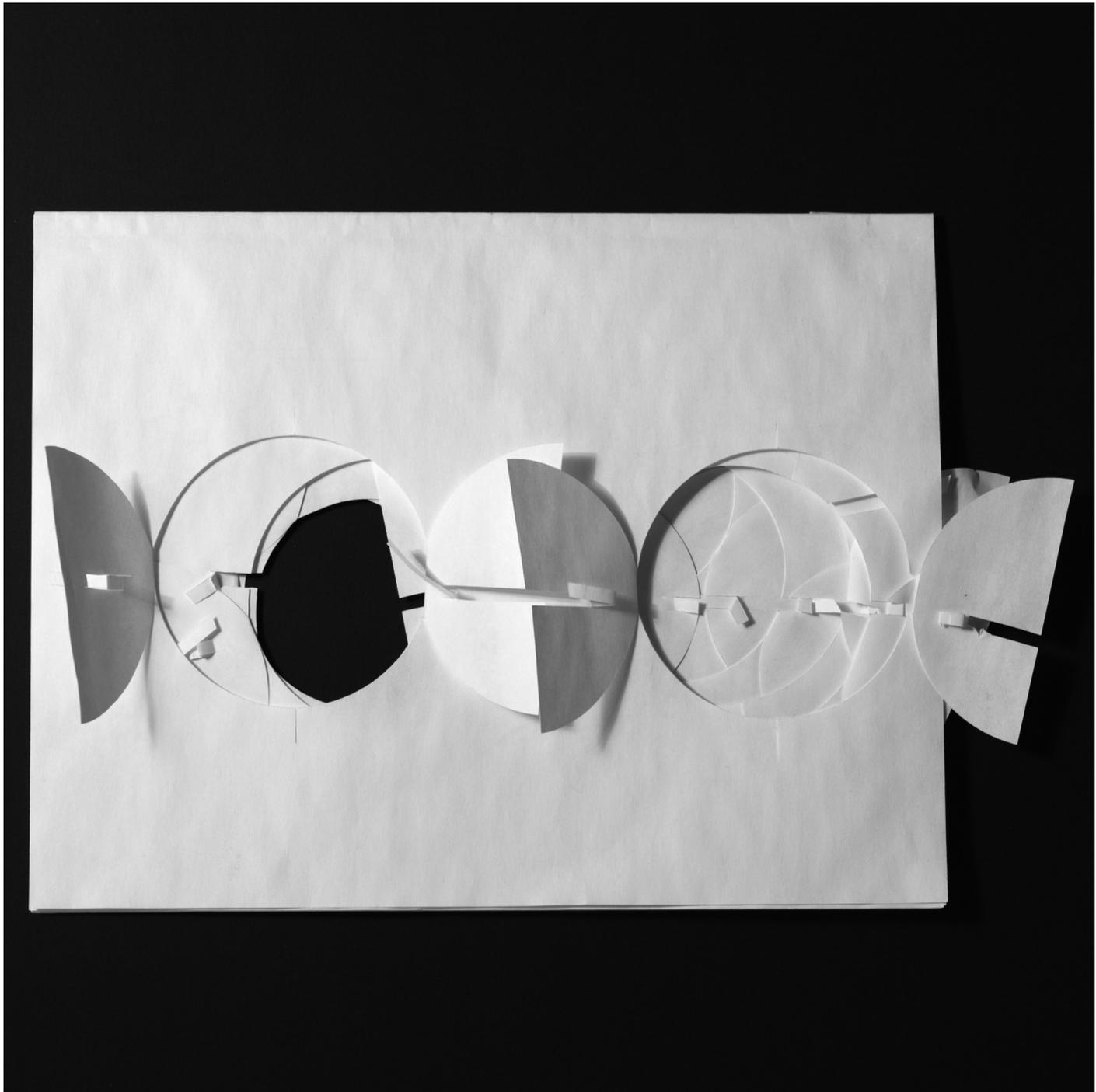


Figura 5.11 Félix Ángel, *Delantero (Center Forward)* (variación a), de la serie *Equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario*, 2025, acrílicos, lápices 4B, 2H, y de colores sobre cartón libre de ácido (Rising Museum Mounting Board, 4-Ply), 16,5 × 12,5 cm. (Imagen suministrada por el autor).



Figuras 5.12-5.18 Félix Ángel, otros jugadores de la serie *Equipo de fútbol de inmigrantes del vecindario*, 2025, acrílicos, lápices 4B, 2H, y de colores sobre cartón libre de ácido (Rising Museum Mounting Board, 4-Ply), 16,5 × 12,5 cm. (Imágenes suministradas por el autor).



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Lunar*, 2022, papel 120 g cortado y plegado, 30 × 21,5 × 3 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

Solo el amor da la verdadera felicidad

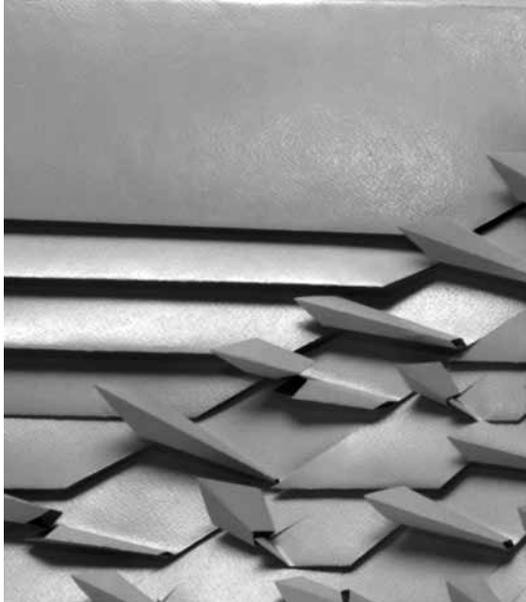
La sola y única felicidad del hombre está en el amor

Manifiesto surrealista

André Breton

(Francia, 1896-1966)

Escritor, poeta, ensayista y crítico, pionero del dadaísmo y fundador, máximo exponente y principal teórico del surrealismo. Publicó, entre otros, *Los campos magnéticos* (1920) con Philippe Soupault, *Manifiesto del surrealismo* (1924), los ensayos *Los pasos perdidos* (1924) y *Legítima defensa* (1926), el relato *Nadja* (1928), el texto de escritura automática *La Inmaculada Concepción* (1930), junto con Paul Éluard, el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), *Los vasos comunicantes* (1932), *El amor loco* (1937) y *Antología del humor negro* (1937). Fundó la revista *Littérature*.



Resumen

A cien años de haberse escrito, el primer manifiesto surrealista cobra plena vida en la transcripción hecha aquí a partir de varias versiones de su traducción al castellano. Originalmente elaborado como prefacio para el libro *Poisson soluble*, constituye el cuerpo teórico del movimiento cultural que aún hoy tiene ecos en el ascenso del arte hacia su plena autonomía. Aunque el término había aparecido en el subtítulo de la obra de teatro del escritor francés Guillaume Apollinaire *Las tetas de Tiresias. Drama surrealista* de 1917, en esta declaración Breton lo define con exquisitez, apostando por la escritura automática y el automatismo psíquico más allá de cualquier limitación racional, estética o moral.

Palabras clave

Automatismo, creatividad, imaginación, inconsciente, manifiesto, surrealismo

Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que la fe acaba por desaparecer. El hombre, soñador sin remedio, al sentirse de día en día más descontento de su destino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y que ha obtenido a través de su indiferencia o de su interés, casi siempre a través de su interés, ya que ha consentido someterse al trabajo o, por lo menos no se ha negado a aprovechar las oportunidades... ¡Lo que él llama oportunidades! Cuando llega a este momento, el hombre es profundamente modesto: sabe cómo son las mujeres que ha poseído, sabe cómo fueron las risibles aventuras que emprendió, la riqueza y la pobreza nada le importan, y en este aspecto el hombre vuelve a ser como un niño recién nacido; y en cuanto se refiere a la aprobación de su conciencia moral, reconozco que el hombre puede prescindir de ella sin grandes dificultades. Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; solo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas los niños inician su camino sin inquietudes. Todo está al alcance de la mano, las peores circunstancias materiales parecen excelentes. Luzca el sol o esté negro el cielo, siempre seguiremos adelante, jamás dormiremos.

Pero no se llega muy lejos a lo largo de este camino; y no se trata solamente de una cuestión de distancia. Las amenazas se acumulan, se cede, se renuncia a una parte del terreno que se debía conquistar. Aquella imaginación que no reconocía límite alguno ya no puede ejercerse sino dentro de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas.

Pero si más tarde el hombre, fuese por lo que fuere, intenta enmendarse al sentir que poco a poco van desapareciendo todas las razones para vivir, al ver que se ha convertido en un ser incapaz de estar a la altura de una situación excepcional, cual la del amor, difícilmente logrará su propósito. Y ello es así por cuanto el hombre se ha entregado, en cuerpo y alma, al imperio de unas necesidades prácticas que no toleran el olvido. Todos los actos del hombre carecerán de altura, todas sus ideas, de profundidad. De todo cuanto le ocurra o cuanto pueda llegar a ocurrirle, el hombre solamente verá aquel aspecto del conocimiento que lo liga a una multitud de acontecimientos parecidos, acontecimientos en los que no ha tomado parte, acontecimientos que se ha perdido. Más aún, el hombre juzgará cuanto le ocurra o pueda ocurrirle poniéndolo en relación con uno de aquellos acontecimientos últimos, cuyas consecuencias sean más tranquilizadoras que las de los demás. Bajo ningún pretexto sabrá percibir su salvación.

Amada imaginación, lo que más amo en ti es que jamás perdonas.

Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme. Me parece justo y bueno mantener indefinidamente este viejo fanatismo humano. Sin duda alguna, se basa en mi única aspiración legítima. Pese a tantas y tantas desgracias como hemos heredado, es preciso reconocer que se nos ha legado una libertad espiritual suma. A nosotros corresponde utilizarla sabiamente. Reducir la imaginación a la esclavitud, cuando a pesar de todo quedará esclavizada en virtud de aquello que con grosero criterio se denomina felicidad, es despojar a cuanto uno encuentra en lo más hondo de sí mismo del derecho a la suprema justicia. Tan solo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta también para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más). ¿En qué punto comienza la imaginación a ser pernicioso y en qué punto deja de existir la seguridad del espíritu? ¿Para

el espíritu, acaso la posibilidad de errar no es sino una contingencia del bien?

Queda la locura, la locura que solemos recluir, como muy bien se ha dicho. Esta locura o la otra... Todos sabemos que los locos son internados en méritos de un reducido número de actos reprobables, y que, en la ausencia de estos actos, su libertad (y la parte visible de su libertad) no sería puesta en tela de juicio. Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que esta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien. Sin embargo, la profunda indiferencia de los locos da muestra con respecto a la crítica de que les hacemos objeto, por no hablar ya de las diversas correcciones que les infligimos, permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan solo tenga validez para ellos. Y, en realidad, las alucinaciones, las visiones, etcétera, no son una fuente de placer despreciable. La sensualidad más culta goza con ella, y me consta que muchas noches acariciaría con gusto aquella linda mano que, en las últimas páginas de *L'Intelligence*, de Taine, se entrega a tan curiosas fechorías. Me pasaría la vida entera dedicado a provocar las confidencias de los locos. Son como la gente de escrupulosa honradez, cuya inocencia tan solo se puede comparar a la mía. Para poder descubrir América, Colón tuvo que iniciar el viaje en compañía de locos. Y ahora podéis ver que aquella locura dio frutos reales y duraderos.

No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación.

Después de haber instruido proceso a la actitud materialista, es imperativo instruir proceso a la actitud realista. Aquella, más poética que esta, desde luego, presupone en el hombre un orgullo monstruoso, pero no comporta una nueva y más completa frustración. Es conveniente ver, ante todo, en dicha escuela bien-

hechora reacción contra ciertas risibles tendencias del espiritualismo. Y, por fin, la actitud materialista no es incompatible con cierta elevación intelectual.

Contrariamente, la actitud realista, inspirada en el positivismo, desde Santo Tomás a Anatole France, me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio, y de vacíos sentimientos de suficiencia. Esta actitud es la que ha engendrado en nuestros días esos libros ridículos y esas obras teatrales insultantes. Se alimenta incesantemente de las noticias periodísticas, y traiciona a la ciencia y al arte, al buscar halagar al público en sus gustos más rastreros; su claridad roza la estulticia, y está a altura perruna. Esta actitud llega a perjudicar la actividad de las mejores inteligencias, ya que la ley del mínimo esfuerzo termina por imponerse a estas, al igual que a las demás. Una consecuencia agradable de dicho estado de cosas estriba en el terreno de la literatura, en la abundancia de novelas. Todos ponen a contribución sus pequeñas dotes de “observación”. A fin de proceder a aislar los elementos esenciales, M. Paul Valéry propuso recientemente la formación de una antología en la que se reuniera el mayor número posible de novelas primerizas cuya insensatez esperaba alcanzase altas cimas. En esta antología también figurarían obras de los autores más famosos. Esta es una idea que honra a Paul Valéry, quien no hace mucho me aseguraba, en ocasión de hablarme del género novelístico, que siempre se negaría a escribir la siguiente frase: la marquesa salió a las cinco. Pero ¿ha cumplido la palabra dada?

Si reconocemos que el estilo puro y simplemente informativo, del que la frase antes citada constituye un ejemplo, es casi exclusivo patrimonio de la novela, será preciso reconocer también que sus autores no son excesivamente ambiciosos. El carácter circunstanciado, inútilmente particularista de cada una de sus observaciones, me induce a sospechar que tan solo pretenden divertirse a mis expensas. No me permiten tener siquiera la menor duda acerca de los personajes: ¿será este personaje rubio o moreno? ¿Cómo se llamará? ¿Le

conoceremos en verano...? Todas estas interrogantes quedan resueltas de una vez para siempre, a la buena de Dios; no me queda más libertad que la de cerrar el libro, de lo cual no suelo privarme tan pronto luego a la primera página de la obra, más o menos. ¡Y las descripciones! En cuanto a vaciedad, nada hay que se les pueda comparar; no son más que superposiciones de imágenes de catálogo, de las que el autor se sirve sin limitación alguna, y aprovecha la ocasión para poner bajo mi vista sus tarjetas postales, buscando que juntamente con él fije mi atención en los lugares comunes que me ofrece:

La pequeña estancia a la que hicieron pasar al joven tenía las paredes cubiertas de papel amarillo; en las ventanas había geranios y estaban cubiertas con cortinillas de muselina, el sol poniente lo iluminaba todo con su luz cruda. En la habitación no había nada digno de ser destacado. Los muebles de madera blanca eran muy viejos. Un diván de alto respaldo inclinado, ante el diván una mesa de tablero ovalado, un lavabo y un espejo adosados a un entrepaño, unas cuantas sillas arrimadas a las paredes, dos o tres grabados sin valor que representaban a unas señoritas alemanas con pájaros en las manos... A eso se reducía el mobiliario.¹

No estoy dispuesto a admitir que la inteligencia se ocupe, siquiera de paso, de semejantes temas. Habrá quien diga que esta parvularia descripción está en el lugar que le corresponde, y que en este punto de la obra el autor tenía sus razones para atormentarme. Pero no por eso dejé de perder el tiempo, porque yo en ningún momento he penetrado en tal estancia. La pereza, la fatiga de los demás no me atraen. Creo que la continuidad de la vida ofrece altibajos demasiado contrastados para que mis minutos de depresión y de debilidad tengan el mismo valor que mis mejores minutos. Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir. Y quede bien claro que no ataco la falta de originalidad por la falta de originalidad. Me he limitado

¹ Dostoyevski: *Crimen y castigo* (novela psicológica del escritor ruso Fiódor Dostoyevski [1821-1881] publicada entre 1866 y 1867 en la revista *El mensajero ruso*. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

a decir que no dejo constancia de los momentos nulos de mi vida, y que me parece indigno que haya hombres que expresen los momentos que a su juicio son nulos. Permítanme que me salte la descripción arriba reproducida, así como muchas otras.

Y ahora llegamos a la psicología, tema sobre el que no tendré el menor empacho en bromear un poco.

El autor toma un personaje, y, tras haberlo descrito, hace peregrinar a su héroe a lo largo y ancho del mundo. Pase lo que pase, dicho héroe, cuyas acciones y reacciones han sido admirablemente previstas, no debe comportarse de un modo que discrepe, pese a revestir apariencias de discrepancia, de los cálculos de que ha sido objeto. Aunque el oleaje de la vida cause la impresión de elevar al personaje, de revolcarlo, de hundirlo, el personaje siempre será aquel tipo humano previamente formado. Se trata de una simple partida de ajedrez que no despierta mi interés, porque el hombre, sea quien sea, me resulta un adversario de escaso valor. Lo que no puedo soportar son esas lamentables disquisiciones referentes a tal o mal jugada, cuando ello no comporta ganar ni perder. Y si el viaje no merece las alforjas, si la razón objetiva deja en el más terrible abandono —y esto es lo que ocurre— a quien la llama en su ayuda, ¿no será mejor prescindir de tales disquisiciones? “La diversidad es tan amplia que en ella caben todos los tonos de voz, todos los modos de andar, de toser, de sonarse, de estornudar...”² Si un racimo de uvas no contiene dos granos semejantes, ¿a santo de qué describir un grano en representación de otro, un grano en representación de todos, un grano que, en virtud de mi arte, resulte comestible? La insoportable manía de equiparar lo desconocido a lo conocido, a lo clasificable, domina los cerebros. El deseo de análisis impera sobre los sentimientos.³ De ahí nacen largas exposiciones cuya fuerza persuasiva radica tan solo en su propio absurdo, y que tan solo logran imponerse al

² Pascal (se refiere al físico, filósofo y teólogo francés Blaise Pascal [1623-1662]. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

³ Barrès y Proust (alude al escritor y publicista francés Maurice Barrès [1862-1923] y al escritor francés Marcel Proust [1871-1922]. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

lector mediante el recurso a un vocabulario abstracto, bastante vago, ciertamente. Si con ello resultara que las ideas generales que la filosofía se ha ocupado de estudiar, hasta el presente momento, penetrasen definitivamente en un ámbito más amplio, yo sería el primero en alegrarme. Pero no es así, y todo queda reducido a un simple discreto; por el momento, los rasgos de ingenio y otras galanas habilidades, en vez de dedicarse a juegos inocuos consigo mismas, ocultan a nuestra visión, en la mayoría de los casos, el verdadero pensamiento que, a su vez, se busca a sí mismo. Creo que todo acto lleva en sí su propia justificación, por lo menos en cuanto respecta a quien ha sido capaz de ejecutarlo; creo que todo acto está dotado de un poder de irradiación de luz al que cualquier glosa, por ligera que sea, siempre debilitará. El solo hecho de que un acto sea glosado determina que, en cierto modo, este acto deje de producirse. El adorno del comentario ningún beneficio produce al acto. Los personajes de Stendhal quedan aplastados por las apreciaciones del autor, apreciaciones más o menos acertadas pero que en nada contribuyen a la mayor gloria de los personajes, a quienes verdaderamente descubrimos en el instante en que escapan del poder de Stendhal.

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda clasificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos

modos de investigación que no se conformen con los imperantes. Al parecer, tan solo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente. Con ello, incluso los propios analistas no obtendrán sino ventajas. Pero es conveniente observar que no se ha ideado a priori ningún método para llevar a cabo la anterior empresa, la cual, mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas al igual que de los sabios, y que el éxito no depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan.

Con toda justificación, Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños, ya que, efectivamente, es inadmisibles que esta importante parte de la actividad psíquica haya merecido, por el momento, tan escasa atención. Y ello es así por cuanto el pensamiento humano, por lo menos desde el instante del nacimiento del hombre hasta el de su muerte, no ofrece solución de continuidad alguna, y la suma total de los momentos de sueño, desde un punto de vista temporal, y considerando solamente el sueño puro, el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia. La extrema diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos

en estado de vigilia y aquellos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, a privar a este de toda trascendencia actual, y a situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, unas cuantas horas antes, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación anterior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de emprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y, en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante. Este singular estado de cosas me induce a algunas reflexiones, a mi juicio, oportunas:

1. Dentro de los límites en que se produce (o se cree que se produce), el sueño es, según todas las apariencias, continuo con trazas de tener una organización o estructura. Únicamente la memoria se irroga el derecho de imponerlas, de no tener en cuenta las transiciones y de ofrecernos antes una serie de sueños que el sueño propiamente dicho. Del mismo modo, únicamente tenemos una representación fragmentaria de las realidades, representación cuya coordinación depende de la voluntad.⁴ Aquí es importante señalar que nada puede justificar el proceder a una mayor dislocación de los elementos constitutivos del sueño. Lamento tener que expresarme mediante unas fórmulas que, en principio, excluyen el sueño. ¿Cuándo llegará, señores lógicos, la hora de los filósofos durmientes? Quisiera dormir para entregarme a los durmientes, del mismo modo que me entrego a quienes me leen, con los ojos abiertos, para dejar de hacer prevalecer, en esta materia, el ritmo consciente de mi pensamiento. Acaso mi sueño de la última noche sea continuación del sueño

⁴ Es preciso tener en cuenta el espesor del sueño. En general, tan solo recuerdo lo que hasta mí llega desde las más superficiales capas del sueño. Lo que más me gusta considerar de los sueños es aquello que quede vagamente presente al despertar, aquello que no es el resultado del empleo que haya dado a la jornada precedente, es decir, los sombríos follajes, las ramificaciones sin sentido. Igualmente, en la “realidad” prefiero abandonarme.

de la precedente, y prosiga, la noche siguiente, con un rigor harto plausible. Es muy posible, como suele decirse. Y habida cuenta de que no se ha demostrado en modo alguno que al ocurrir lo antes dicho la “realidad” que me ocupa subsista en el estado de sueño, que esté oscuramente presente en una zona ajena a la memoria, ¿por qué razón no he de otorgar al sueño aquello que a veces niego a la realidad, este valor de certidumbre que, en el tiempo en que se produce, no queda sujeto a mi escepticismo? ¿Por qué no espero de los indicios del sueño más lo que espero de mi grado de conciencia, de día en día más elevado? ¿No cabe acaso emplear también el sueño para resolver los problemas fundamentales de la vida? ¿Estas cuestiones son las mismas tanto en un estado como en el otro, y, en el sueño, tienen ya el carácter de tales cuestiones? ¿Conlleva el sueño menos sanciones que cuanto no sea sueño? Envejezco, y quizá sea sueño, antes que esta realidad a la que creo ser fiel, y quizá sea la indiferencia con que contemplo el sueño lo que me hace envejecer.

2. Vuelvo, una vez más, al estado de vigilia. Estoy obligado a considerarlo como un fenómeno de interferencia. Y no solo ocurre que el espíritu da muestras, en estas condiciones, de una extraña tendencia a la desorientación (me refiero a los lapsus y las malas interpretaciones de todo género, cuyas causas secretas comienzan a ser conocidas), sino que, lo que es todavía más, parece que el espíritu, en su funcionamiento normal, se limite a obedecer sugerencias procedentes de aquella noche profunda de la que yo acabo de extraerle. Por muy bien condicionado que esté, el equilibrio del espíritu es siempre relativo. El espíritu apenas se atreve a expresarse y, caso de que lo haga, se limita a constatar que tal idea, tal mujer, le hace efecto. Es incapaz de expresar de qué clase de efecto se trata, lo cual únicamente sirve para darnos la medida de su subjetivismo. Aquella idea, aquella mujer, conturban al espíritu, le inclinan a no ser tan rígido, producen el efecto de aislarle durante un segundo del disolvente en que se encuentra sumergido, de depositarle en el cielo, de convertirle en el bello precipitado que puede llegar a ser, en el bello precipitado que es. Carente

de esperanzas de hallar las causas de lo anterior, el espíritu recurre al azar, divinidad más oscura que cualquiera otra, a la que atribuye todos sus extravíos. ¿Y quién podrá demostrarme que la luz bajo la que se presenta esa idea que impresiona al espíritu, bajo la que advierte aquello que más ama en los ojos de aquella mujer, no sea precisamente el vínculo que le une al sueño, que le encadena a unos presupuestos básicos que, por su propia culpa, ha olvidado? ¿Y si no fuera así, de qué sería el espíritu capaz? Quisiera entregarle la llave que le permitiera penetrar en estos pasadizos.

3. El espíritu del hombre que sueña queda plenamente satisfecho con lo que sueña. La angustiante incógnita de la posibilidad deja de formularse. Mata, vuela más de prisa, ama cuanto quieras. Y si mueres, ¿acaso no tienes la certeza de despertar entre los muertos? Déjate llevar, los acontecimientos no toleran que los difieras. Careces de nombre. Todo es de una facilidad preciosa.

Me pregunto qué razón, razón muy superior a la otra, confiere al sueño este aire de naturalidad y me induce a acoger sin reservas una multitud de episodios cuya rareza me deja anonadado, ahora, en el momento en que escribo. Sin embargo, he de creer el testimonio de mi vista, de mis oídos; aquel día tan hermoso existió, y aquel animal habló.

La dureza del despertar del hombre, lo súbito de la ruptura del encanto, se debe a que se le ha inducido a formarse una débil idea de lo que es la expiación.

4. En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad (y esto implica una disciplina de la memoria que tan solo se puede lograr en el curso de varias generaciones, en la que se comenzaría por registrar ante todo los hechos más destacados) o en que su curva se desarrolle con una regularidad y amplitud hasta el momento desconocidas, cabrá esperar que los misterios que dejen de serlo nos ofrezcan la visión de un gran Misterio. Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son

el sueño de la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar. Esto es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirla, pero demasiado olvidadizo de la perspectiva de la muerte para privarme de anticipar un poco los goces de tal posesión.

Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: EL POETA TRABAJA.

Habría mucho más que añadir sobre este tema, pero tan solo me he propuesto tocarlo ligeramente y de pasada, ya que se trata de algo que requiere una exposición muy larga y mucho más rigurosa; más adelante volveré a ocuparme de él. En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este odio hacia lo maravilloso que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.

En el ámbito de la literatura únicamente lo maravilloso puede dar vida a las obras pertenecientes a géneros inferiores, tal como el novelístico, y, en general, todos los que se sirven de la anécdota. *El monje*, de Lewis, constituye una admirable demostración de lo anterior. El soplo de lo maravilloso penetra la obra entera. Mucho antes de que el autor haya liberado a sus personajes de toda servidumbre temporal, se nota que están prestos a actuar con su orgullo carente de precedentes. Aquella pasión de eternidad que les eleva incesantemente da acentos inolvidables a su tortura y a la mía. A mi entender, este libro exalta ante todo, desde el principio al fin, y de la manera más pura que jamás se haya dado, cuanto en el espíritu aspira a elevarse del suelo; y esta obra, una vez despojada de su fabulación novelesca, de moda en la época en que fue escrita, constituye un ejemplo de justeza y de inocente grandeza.⁵ A mi juicio,

⁵ Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir. Ahora solo existe realidad.

pocas son las obras que la superan, y el personaje de Mathilde, en especial, es la creación más conmovedora que cabe anotar en las partidas del activo de aquella moda de figuración en literatura. Mathilde no es tanto un personaje cuanto una constante tentación. Y si un personaje no es una tentación, ¿qué otra cosa puede ser? Extremada tentación la de Mathilde. El principio “nada es imposible para quien quiere arriesgarse” tiene en *El monje* su máxima fuerza de convicción. Las apariciones ejercen en esta obra una función lógica, por cuanto el espíritu crítico no se preocupa de desmentirlas. Del mismo modo, el castigo de Ambrosio queda tratado de manera plenamente legítima, ya que a fin de cuentas es aceptado por el espíritu crítico como un desenlace natural.

Quizá parezca injustificado que haya empleado el anterior ejemplo al referirme a lo maravilloso cuando las literaturas nórdicas y las orientales se han servido de él constantemente, por no hablar ya de las literaturas propiamente religiosas de todos los países. Sin embargo, si así lo he hecho, ello se debe a que los ejemplos que estas literaturas hubieran podido proporcionarme están plagados de puerilidades, ya que se dirigen a niños. En un principio, estos no pueden percibir lo maravilloso, y, después, no conservan la suficiente virginidad espiritual para que *Piel de asno* les produzca demasiado placer. Por encantadores que sean los cuentos de hadas, el hombre se sentiría frustrado si tuviera que alimentarse solo con ellos, y, por otra parte, reconozco que no todos los cuentos de hadas son adecuados para los adultos. La trama de adorables inverosimilitudes exige una mayor finura espiritual que la propia de muchos adultos, y uno ha de ser capaz de esperar todavía mayores locuras... Pero la sensibilidad jamás cambia radicalmente. El miedo, la atracción sentida hacia lo insólito, el azar, el amor al lujo, son recursos que nunca se utilizarán estérilmente. Hay muchos cuentos que escribir con destino a los mayores, cuentos que todavía son casi azules.

Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta

clase de revelación general de la que tan solo percibimos los detalles: estos son las ruinas románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. Sin embargo, en estos cuadros que nos hacen sonreír se refleja siempre la irremediable inquietud humana, y por esto he fijado mi atención en ellos, ya que los estimo inseparablemente unidos a ciertas producciones geniales que están más dolorosamente influenciadas por aquella inquietud que muchas otras obras. Y al decirlo, pienso en los patibulos de Villon, en los griegos de Racine, en los divanes de Baudelaire. Coinciden con un eclipse del buen gusto que soportar muy bien, por cuanto considero que el buen gusto es una formidable lacra. En el ambiente de mal gusto propio de mi época, me esfuerzo en llegar lejos que cualquier otro. Si hubiese vivido en 1820 yo hubiera hablado de la “ensangrentada monja”, y no hubiera ahorrado aquel astuto y trivial “disimulemos” de que habla el Cuisin enamorado de la parodia, y yo hubiese utilizado las gigantescas metáforas en todas las fases, tal como Cuisin dice, del curso del “disco, plateado”. En los presentes días pienso en un castillo, la mitad del cual no ha de encontrarse forzosamente en ruinas; este castillo es mío, y le veo situado en un lugar agreste, no muy lejos de París. Las dependencias de este castillo son infinitas, y su interior ha sido terriblemente restaurado, de modo que no deja nada que desear en cuanto se refiere a comodidades. Ante la puerta que las sombras de los árboles ocultan, hay automóviles que esperan. Algunos de mis amigos viven en él: ahí va Louis Aragón, que abandona el castillo y apenas tiene tiempo para decirnos adiós; Philippe Soupault se levanta con las estrellas, y Paul Éluard, nuestro gran Éluard, todavía no ha regresado. Ahí están Robert Desnos y Roger Vitrac, que descifran en el parque un viejo edicto sobre los duelos, y Georges Auric y Jean Paulhan; Max Morise, quien tan bien rema, y Benjamin Péret, con sus ecuaciones de pájaros, y Joseph Delteil, y Jean Carrive y Georges Limbour (hay un bosque de Georges Limbour) y Marcel Noll; he ahí a T. Fraenkel, quien nos saludó desde un globo cautivo, Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville,

J.-A. Boiffard, después Jacques Baron y su hermano, apuestos y cordiales, y tantos otros, y mujeres de arrebatadora belleza, de verdad. A esa gente joven nada se le puede negar, y, en cuanto concierne a la riqueza, sus deseos son órdenes. Francis Picabia nos visita, y, la semana pasada, hemos dado una recepción a un tal Marcel Duchamp, a quien todavía no conocíamos. Picasso caza por los alrededores. El espíritu de la desmoralización ha fijado su domicilio en el castillo, y a él recurrimos todas las veces que tenemos que entrar en relación con nuestros semejantes, pero las puertas están siempre abiertas, y no comenzamos nuestras relaciones dando las gracias al prójimo, ¿saben ustedes? Por lo demás, grande es la soledad, y no nos reunimos con frecuencia, porque, ¿acaso lo esencial no es que seamos dueños de nosotros mismos, y, también, señores de las mujeres y del amor?

Se me acusará de incurrir en mentiras poéticas; todos dirán que vivo en la calle Fontaine, y que jamás gozarán de tanta belleza. ¡Maldita sea! ¿Es absolutamente seguro que este castillo del que acabo de hacer los honores se reduce simplemente a una imagen? Pero, si a pesar de todo tal castillo existiera... Ahí están más invitados para dar fe; su capricho es el camino luminoso que a él conduce. En verdad, vivimos en nuestra fantasía, cuando estamos en ella. ¿Y cómo es posible que cada cual pueda molestar al otro, allí, protegidos dos por el afán sentimental, al encuentro de las ocasiones?

El hombre propone y dispone. Tan solo de él depende poseerse por entero, es decir, mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. La lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos. Y también puede actuar como ordenadora, por poco que uno se preocupe, bajo los efectos de una decepción menos íntima, de tomársela a lo trágico. ¡Se acercan los tiempos en que la poesía decretará la muerte del dinero, y ella sola romperá en pan del cielo para la tierra! Habrá aún asambleas en las plazas públicas, y movimientos en los que uno habría pensado en tomar parte. ¡Adiós absurdas selecciones, sueños de vorágine, rivalidades,

largas esperas, fuga de las estaciones, artificial orden de las ideas, pendiente del peligro, tiempo omnipresente! Preocupémonos tan solo de practicar la poesía. ¿Acaso no somos nosotros, los que ya vivimos de la poesía, quienes debemos hacer prevalecer aquello que consideramos nuestra más vasta argumentación?

Poco importa que se dé cierta desproporción entre la anterior defensa y la ilustración que viene a continuación. Antes, hemos intentado remontarnos a las fuentes de la imaginación poética, y, lo que es más difícil todavía, quedarnos en ellas. Y conste que no pretendo haberlo logrado. Es preciso aceptar una gran responsabilidad, si uno pretende establecerse en aquellas lejanas regiones en las que, desde un principio, todo parece desarrollarse de tan mala manera, y más todavía si uno pretende llevar al prójimo a ellas. De todos modos, el caso es que uno nunca está seguro de hallarse verdaderamente en ellas. Uno siempre está tan propicio a aburrirse como a irse a otro lugar y quedarse en él. Siempre hay una flecha que indica la dirección en que hay que avanzar para llegar a estos países, y alcanzar la verdadera meta no depende más que del buen ánimo del viajero.

Ya sabemos, poco más o menos, el camino seguido. Tiempo atrás me tomé el trabajo de contar, en el curso de un estudio sobre el caso de Robert Desnos, titulado “Entrada de los médiums”,⁶ que me había sentido inducido a “fijar mi atención en frases más o menos parciales que, en plena soledad, cuando el sueño se acerca, devienen perceptibles al espíritu, sin que sea posible descubrir su previo factor determinante”. Entonces, intenté correr la aventura de la poesía,

⁶Véase *Pasos perdidos*, editado por la N. R. F. (libro publicado en París en 1924, en el que Breton recopila los artículos escritos entre 1918 y 1923 dedicados a los precursores y fundadores del surrealismo: el Conde de Lautréamont [1846-1870], Arthur Rimbaud [1854-1891], Alfred Jarry [1873-1907], Guillaume Apollinaire [1880-1918], Max Ernst [1891-1976], Giorgio de Chirico [1888-1978], Marcel Duchamp [1887-1968], Francis Picabia [1879-1953], Tristan Tzara [1896-1963], Paul Éluard [1895-1952] y Louis Aragon [1897-1982], y la conferencia pronunciada en Barcelona en 1922 sobre las “Características de la evolución moderna y lo que en ella interviene”. Expone los elementos básicos de su estética y la senda desde el dadaísmo para la definición del surrealismo. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

reduciendo los riesgos al mínimo, con lo cual quiero decir que mis aspiraciones eran las mismas que tengo hoy, pero entonces confiaba en la lentitud de la elaboración, a fin de hurtarme a inútiles contactos, a contactos a los que yo era muy hostil. Esto se debía a cierto pudor intelectual, del que todavía me queda un poco. Al término de mi vida, difícil será, sin duda, que hable como se suele hablar, que excuse el tono de mi voz y el reducido número de mis gestos. La perfección en la palabra hablada (y en la palabra escrita mucho más) me parecía estar en función de la capacidad de condensar de manera emocionante la exposición (y exposición había) de un corto número de hechos, poéticos o no, que constituían la materia en que centraba mi atención. Había llegado a la convicción de que este, y no otro, era el procedimiento empleado por Rimbaud. Con una preocupación por la variedad, digna de mejor causa, compuse los últimos poemas de *Monte de Piedad*, con lo que quiero decir que de las líneas en blanco de este libro llegué a sacar un partido increíble.

Estas líneas equivalían a mantener los ojos cerrados ante unas operaciones del pensamiento que me consideraba obligado a ocultar al lector. Eso no significaba que yo hiciera trampa, sino solamente que obraba impulsado por el deseo de superar obstáculos bruscamente. Conseguía hacerme la ilusión de gozar de una posible complicidad, de la que de día en día me era más difícil prescindir. Me entregué a prestar una inmoderada atención a las palabras, en cuanto se refería al espacio que admitían a su alrededor, a sus tangenciales contactos con otras palabras prohibidas que no escribía. El poema “Bosque negro” deriva precisamente de este estado de espíritu. Empleé seis meses en escribirlo, y les aseguro que no descansé ni un día. Pero de este poema dependía la propia estimación en que me tenía, en aquel entonces, y creo que todos comprenderéis mi actitud, aun cuando no la consideréis suficientemente motivada. Me gusta hacer estas confesiones estúpidas. En aquellos tiempos se intentaba implantar la seudopoesía cubista, pero había nacido inerte del cerebro de Picasso, y en cuanto a mí hace referencia debo decir que era considerado como un ser más pesado que

una lápida (y todavía se me considera así). Por otra parte, no estaba seguro de seguir el buen camino, en lo referente a poesía, pero procuraba protegerme como mejor podía, enfrentándome con el lirismo, contra el que esgrimía todo género de definiciones y fórmulas (no tardarían mucho en producirse los fenómenos dadá), y pretendiendo hallar una aplicación de la poesía a la publicidad (aseguraba que todo terminaría, no con la culminación de un hermoso libro, sino con la de una bella frase de reclamo en pro del infierno o del cielo).

En esta época, un hombre que, por lo menos era tan pesado como yo, es decir, Pierre Reverdy, escribió:

La imagen es una creación pura del espíritu.

La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.

Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...⁷

Estas palabras, un tanto sibilinas para los profanos, tenían gran fuerza reveladora, y yo las medité durante mucho tiempo. Pero la imagen se me escapaba. La estética de Reverdy, estética totalmente a posteriori, me inducía a confundir las causas con los efectos. En el curso de mis meditaciones renuncié definitivamente a mi anterior punto de vista.

El caso es que una noche, antes de caer dormido, percibí, netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz, una frase hartamente rara que llegaba hasta mí sin llevar en sí el menor rastro de aquellos acontecimientos de que, según las revelaciones de la conciencia, en aquel entonces me ocupaba, y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir estaba pegada al cristal. Grabé

⁷*Nord-Sud*, marzo de 1918 (revista dirigida por el poeta francés Pierre Reverdy [1889-1960]. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

rápida-mente la frase en mi conciencia y, cuando me disponía a pasar a otro asunto, el carácter orgánico de la frase retuvo mi atención. Verdaderamente, la frase me había dejado atónito; desgraciadamente no la he conservado en la memoria, era algo así como “Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad”, pero no había manera de interpretarla erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual⁸ de un hombre que caminaba, partido, por la mitad del cuerpo aproximadamente, por una ventana perpendicular al eje de aquel. Sin duda se trataba de la consecuencia del simple acto de enderezar en el espacio la imagen de un hombre asomado a la ventana. Pero debido a que la ventana había acompañado al desplazamiento del hombre, comprendí que me hallaba ante una imagen de un tipo muy raro, y tuve rápidamente la idea de incorporarla al acervo de mi material de construcciones poéticas. No hubiera concedido tal importancia a esta frase si no hubiera dado lugar a una sucesión casi ininterrumpida de frases que me dejaron poco menos sorprendido que la primera, y que me produjeron un sentimiento de gratitud (gratuidad) tan grande que el dominio que, hasta aquel instante, había conseguido sobre mí mismo me pareció ilusorio, y comencé a preocuparme únicamente de poner fin a la interminable lucha que se desarrollaba en mi interior.⁹

⁸Si hubiera sido pintor, esta representación visual hubiera predominado sin duda sobre la otra. Probablemente mis facultades innatas decidieron las características de la revelación. Desde aquel día, he concentrado voluntariamente la atención en parecidas apariciones, y me consta que, en cuanto a precisión, no son inferiores a los fenómenos auditivos. Provisto de papel y lápiz, me sería fácil trazar sus contornos. Y ello es así por cuanto no se trataría de dibujar, sino de calcar. De esta manera, podría representar un árbol, una ola, un instrumento musical, infinidad de cosas que, en este momento sería incapaz de representar gráficamente, ni siquiera mediante el más somero esquema. Si lo intentara, me perdería, con la certidumbre de volver a toparme conmigo mismo, en un laberinto de líneas que, a primera vista, no parecerían representar nada. Y, al abrir los ojos, tendría la fuerte impresión de hallarme ante algo “nunca visto”. La prueba de lo que digo ha sido efectuada muchas veces por Robert Desnos; para comprobarlo basta con hojear el número 36 de *Hojas libres*, que contiene abundantes dibujos suyos (*Romeo y Julieta*, *Un hombre ha muerto esta mañana*, etc.) que la revista creyó que eran dibujos realizados por locos, y que publicó con la mayor buena fe (Robert Desnos [1900-1945] fue un poeta surrealista francés. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

⁹Knut Hamsun considera que el hambre es el determinante de este tipo de revelación que me obsesionó, y quizá esté en lo cierto (debo hacer constar que en aquella época no todos los días comía). Y no cabe duda de que los siguientes síntomas que Hamsun relata coinciden con los míos: “el día

En aquel entonces todavía estaba muy interesado en Freud, y conocía sus métodos de examen que había tenido ocasión de practicar con enfermos durante la guerra, por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a pensar en voz alta. Me pareció entonces, y sigue pareciéndome ahora —la manera en que me llegó la frase del hombre cortado en dos lo demuestra—, que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, y que no siempre gana a la de la palabra, ni siquiera a la de la pluma en movimiento. Basándonos en esta premisa, Philippe Soupault, a quien había comunicado las primeras conclusiones a que había llegado, y yo, nos dedicamos a emborronar papel, con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir. La facilidad en la realización material de la tarea hizo todo lo demás. Al término del primer día de trabajo, pudimos leernos recíprocamente unas cincuenta páginas escritas del modo antes dicho, y comenzamos a comparar los resultados. En conjunto, lo escrito por Soupault y por mí tenía grandes analogías, se advertían los mismos vicios de construcción y errores de la misma naturaleza, pero, por otra parte, también había en aquellas páginas la ilusión de

siguiente desperté temprano. Todavía era de noche. Hacía largo rato que tenía los ojos abiertos cuando oí las campanadas de las cinco, dadas por el reloj de pared del piso superior al mío. Intenté volver a dormir, pero no lo logré, estaba totalmente despierto, y mil ideas me bullían en la cabeza”. De repente se me ocurrieron algunas frases buenas, muy adecuadas para utilizarlas en un apunte, en un folletón; súbitamente, y como por azar, descubrí frases muy hermosas, frases más bellas que todas las escritas por mí anteriormente. Me las repetí lentamente, palabra por palabra, y eran excelentes. Las frases no dejaban de acudir, una tras otra. Me levanté y cogí papel y lápiz, en la mesa que tenía detrás de la cama. Me parecía que se hubiera roto una vena en mi interior, las palabras se sucedían, se situaban en su justo lugar, se adaptaban a la situación, las escenas se acumulaban, la acción se desarrollaba, las réplicas surgían en mi cerebro, y yo gozaba de manera prodigiosa. Los pensamientos acudían tan velozmente, y seguían fluyendo con tal abandono, que desdeñé una multitud de detalles delicados, debido a que el lápiz no podía ir con la debida velocidad, pese a que procuraba escribir de la mano siempre en movimiento, sin perder ni un segundo. Las frases brotaban en mi interior y estaba en plena posesión del tema. Apollinaire aseguraba que De Chirico había pintado sus primeros cuadros bajo la influencia de alteraciones cenestésicas (dolores de cabeza, cólicos...). (Knut Hamsun [1859-1952], escritor noruego y premio Nobel de Literatura en 1920. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

una fecundidad extraordinaria, mucha emoción, un considerable conjunto de imágenes de una calidad que no hubiésemos sido capaces de conseguir, ni siquiera una sola, escribiendo lentamente, unos rasgos de pintoresquismo especialísimo y, aquí y allá, alguna frase de gran comicidad. Las únicas diferencias que se advertían en nuestros textos me parecieron derivar esencialmente de nuestros respectivos temperamentos, el de Soupault: menos estático que el mío, y, si se me permite una ligera crítica, también derivaban de que Soupault cometió el error de colocar en lo alto de algunas páginas, sin duda con ánimo de inducir a error, ciertas palabras, a modo de título. Por otra parte, y a fin de hacer plena justicia a Soupault, debo decir que se negó siempre, con todas sus fuerzas, a efectuar la menor modificación, la menor corrección, en los párrafos que me parecieron mal pergeñados. Y en este punto llevaba razón.¹⁰ Ello es así por cuanto resulta muy difícil apreciar en su justo valor los diversos elementos presentes, e incluso podemos decir que es imposible apreciarlos en la primera lectura. En apariencia, estos elementos son, para el sujeto que escribe, tan extraños como para cualquier otra persona, y el que los escribe recela de ellos, como es natural. Poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de absurdo inmediato, y este absurdo, una vez examinado con mayor detención, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos.

En homenaje a Guillermo Apollinaire, quien había muerto hacía poco, y quien en muchos casos nos parecía haber obedecido a impulsos del género antes dicho, sin abandonar por ello ciertos mediocres recursos literarios, Soupault y yo dimos el nombre de

¹⁰Cada día creo más en la infalibilidad de mi pensamiento en relación conmigo mismo, lo cual es naturalísimo. De todos modos, en esta escritura del pensamiento, en la que uno queda a merced de cualquier distracción exterior, se producen fácilmente “lagunas”. No hay razón alguna que justifique el intento de disimularlas. El pensamiento es, por definición, fuerte e incapaz de acusarse a sí mismo. Aquellas evidentes deficiencias deben atribuirse a las sugerencias procedentes del exterior.

SURREALISMO al nuevo modo de expresión que teníamos a nuestro alcance y que deseábamos comunicar lo antes posible, para su propio beneficio, a todos nuestros amigos. Creo que en nuestros días no es preciso someter a nuevo examen esta denominación, y que la acepción en que la empleamos ha prevalecido, por lo general, sobre la acepción de Apollinaire. Con mayor justicia todavía, hubiéramos podido apropiarnos del término SUPERNATURALISMO, empleado por Gérard de Nerval en la dedicatoria de *Muchachas de fuego*.¹¹ Efectivamente, parece que Nerval conoció a maravilla el espíritu de nuestra doctrina, en tanto que Apollinaire conocía tan solo la letra, todavía imperfecta, del surrealismo, y fue incapaz de dar de él una explicación teórica duradera. He aquí unas frases de Nerval que me parecen muy significativas a este respecto:

Voy a explicarle, mi querido Dumas, el fenómeno del que usted ha hablado con mayor altura. Como muy bien sabe, hay ciertos narradores que no pueden inventar sin identificarse con los personajes por ellos creados. Sabe muy bien con cuánta convicción nuestro viejo amigo No dier contaba cómo había padecido la desdicha de ser guillotinado durante la Revolución; uno quedaba tan convencido que incluso se preguntaba cómo se las había arreglado Nodier para volver a pegarse la cabeza al cuerpo.

Y como sea que tuvo usted la imprudencia de citar uno de esos sonetos compuestos en aquel estado de ensueño SUPERNATURALISTA, cual dirían los alemanes, es preciso que los conozca todos. Los encontrará al final del volumen. No son mucho más oscuros que la metafísica de Hegel o los *Mémorables* de Swedenborg, y perderían su encanto si fuesen explicados, caso de que ello fuera posible, por lo que te ruego me conceda al menos el mérito de la expresión...¹²

Indica muy mala fe discutirnos el derecho a emplear la palabra SURREALISMO, en el sentido particular que

¹¹También por Thomas Carlyle, en *Sartor Resartus* (capítulo VIII: “Supernaturalismo natural”), 1833-1834. (Carlyle [1795-1881] fue un filósofo y escritor escocés. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

¹²Véase, asimismo, el Ideorrealismo de Saint-Pol-Roux ([1861-1940], poeta y escritor francés. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

nosotros le damos, ya que nadie puede dudar de que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición de este, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO los siguientes señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Por el momento, parece que los antes nombrados forman la lista completa de los surrealistas, y pocas dudas caben al respecto, salvo en el caso de Isidore Ducasse, de quien carezco de datos. Ciertamente es que, si únicamente nos fijamos en los resultados, buen número de poetas podrían pasar por surrealistas, comenzando por el Dante y, también en sus mejores momentos, el propio Shakespeare. En el curso de las diferentes tentativas de definición, por mí efectuadas, de aquello que se denomina, con abuso de confianza, el genio, nada he encontrado que pueda atribuirse a un proceso, que no sea el anteriormente definido.

Las noches de Young son surrealistas de cabo a rabo; desgraciadamente, no se trata más que de un sacerdote que habla, de un mal sacerdote, sin duda, pero sacerdote al fin.

Swift es surrealista en la maldad.
Sade es surrealista en el sadismo.

Chateaubriand es surrealista en el exotismo.
Constant es surrealista en política.
Hugo es surrealista cuando no es tonto.
Desbordes-Valmore es surrealista en el amor.
Bertrand es surrealista en el pasado.
Rabbe es surrealista en la muerte.
Poe es surrealista en la aventura.
Baudelaire es surrealista en la moral.
Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo.
Mallarmé es surrealista en la confidencia.
Jarry es surrealista en la absenta.
Nouveau es surrealista en el beso.
Saint-Pol-Roux es surrealista en los símbolos.
Fargue es surrealista en la atmósfera.
Vaché es surrealista en mí.
Reverdy es surrealista en sí.
Saint-John Perse es surrealista a distancia.
Roussel es surrealista en la anécdota.
Etcétera.

Insisto en que no todos son siempre surrealistas, por cuanto advierto en cada uno de ellos cierto número de ideas preconcebidas a las que, muy ingenuamente, permanecen fieles. Mantenían esta fidelidad debido a que no habían escuchado la voz surrealista, esa voz que sigue predicando en vísperas de la muerte, por encima de las tormentas, y no la escucharon porque no querían servir únicamente para orquestar la maravillosa partitura. Fueron instrumentos demasiado orgullosos, y por eso jamás produjeron ni un sonido armonioso.¹³

Pero nosotros, que no nos hemos entregado jamás a la tarea de mediatización; nosotros que en nuestras obras nos hemos convertido en los sordos receptáculos de tantos ecos, en los modestos aparatos registradores que no quedan hipnotizados por aquello que registran, nosotros quizás estemos al servido de una causa todavía más noble. Nosotros devolvemos con honradez

¹³Lo mismo podría decir de algunos filósofos y de algunos pintores; de estos últimos tan solo citaré a Uccello, entre los de la época antigua, y, entre los de la época moderna a Seurat, Gustave Moreau, Matisse (en *La música*, por ejemplo), Derain, Picasso (el más puro, con mucho), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (admirable durante tanto tiempo), Klee, Man Ray, Max Ernst y, tan próximo a nosotros, André Masson.

el “talento” que nos ha sido prestado. Si se atreven, háblenme del talento de aquel metro de platino, de aquel espejo, de aquella puerta, o del cielo. Nosotros no tenemos talento.

Pregúntenselo a Philippe Soupault:

“Las manufacturas anatómicas y las habitaciones baratas destruirán las más altas ciudades”.

A Roger Vitrac:

“Apenas hube invocado al mármol-almirante, este dio media vuelta sobre sí mismo como un caballo que se encabrita ante la Estrella Polar, y me indicó en el plano de su bicornio una región en la que debía pasar el resto de mis días”.

A Paul Éluard:

“Es una historia muy conocida esa que cuento, es poema muy célebre ese que releo: estoy apoyado en un muro, verdeantes las orejas, y calcinados los labios”.

A Max Morise:

“El oso de las cavernas y su compañero el alcaraván, la veleta y su valet el viento, el gran Canciller con sus cancelas, el espantapájaros y su cerco de pájaros, la balanza y su hija el fiel, ese carnicero y su hermano el carnaval, el barrendero y su monóculo, el Mississippi y su perrito, el coral y su cántara de leche, el milagro y su buen Dios, ya no tienen más remedio que desaparecer de la faz del mar”.

A Joseph Delteil:

“¡Sí! Creo en la virtud de los pájaros. Y basta una pluma para hacerme morir de risa”.

A Louis Aragon:

“Durante una interrupción del partido, mientras los jugadores se reunían alrededor de una jarra de llameante ponche, pregunté al árbol si aún conservaba su cinta roja”.

Y yo mismo, que no he podido evitar el escribir las líneas locas y serpenteantes de este prefacio.

Pregunten a Robert Desnos, quien quizá sea el que, en nuestro grupo, está más cerca de la verdad surrealista, quien, en sus obras todavía inéditas¹⁴ y en el curso de las múltiples experiencias a que se ha sometido, ha justificado plenamente las esperanzas que puse en el surrealismo, y me ha inducido a esperar aún más de él. En la actualidad, Desnos habla en surrealista cuando le da la gana. La prodigiosa agilidad con que sigue oralmente su pensamiento nos admira tanto cuanto nos complacen sus espléndidos discursos, discursos que se pierden porque Desnos, en vez de fijarlos, prefiere hacer otras cosas más importantes. Desnos lee en sí mismo como en un libro abierto, y no se preocupa de retener las hojas que el viento de su vida se lleva.

SECRETOS DEL ARTE MÁGICO
DEL SURREALISMO

Composición surrealista escrita,
o primer y último chorro

Ordenen que les traigan recado de escribir, después de haberse situado en un lugar que sea lo más propicio posible a la concentración de su espíritu, al repliegue de su espíritu sobre sí mismo. Entren en el estado más pasivo, o receptivo, de que sean capaces. Prescindan de su genio, de su talento, y del genio y el talento de los demás. Díganse hasta empaparse de ello que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todas partes. Escriban deprisa, sin tema preconcebido, escriban lo suficientemente deprisa para no poder refrenarse, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se les ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse.

Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarles; ahí es donde radica,

¹⁴ *Nuevas Hébridias, Desorden formal y Duelo por duelo.*

en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del *fluir* de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Sigán escribiendo cuanto quieran. Confíen en la naturaleza inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza, debido a que han cometido una falta, falta que podemos llamar “falta de inatención”, interrumpan sin la menor vacilación la frase demasiado clara. A continuación de la palabra que les parezca de origen sospechoso pongan una letra cualquiera, la letra *l*, por ejemplo, siempre la *l*, y al imponer esta inicial a la palabra siguiente conseguirán que de nuevo vuelva a imperar la arbitrariedad.

Para no aburrirse en sociedad

Eso es muy difícil. Hagan decir siempre que no están en casa para nadie, y alguna que otra vez, cuando nadie haya hecho caso omiso de la comunicación antedicha, y los interrumpa en plena actividad surrealista, crucen los brazos, y digan: “igual da, sin duda es mucho mejor hacer o no hacer. El interés por la vida carece de base. Simplicidad, lo que ocurre en mi interior sigue siéndome inoportuno”. O cualquier otra trivialidad igualmente indignante.

Para hacer discursos

Inscribirse, en vísperas de elecciones, en el primer país en el que se juzgue saludable celebrar consultas de este tipo. Todos tenemos madera de orador: colgaduras multicolores y bisutería de palabras. Mediante el surrealismo, el orador pondrá al desnudo la pobreza de la desesperanza. Un atardecer, sobre una tarima, el orador, solito, descuartizará el cielo eterno, esa *Piel de oso*.¹⁵ Y tanto prometerá que cumplir una mínima parte de lo prometido consternará. Dará a las reivindicaciones de un pueblo entero un matiz parcial y lamentable. Obligará a los más irreductibles enemigos a comulgar en un deseo secreto que hará saltar en pedazos a las

¹⁵ *Piel de oso* es un cuento de hadas recopilado por los hermanos alemanes, Jacob (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859). (Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

patrias. Y lo conseguirá con solo dejarse elevar por la palabra inmensa que se funde en la piedad y rueda en el odio. Incapaz de desfallecer, jugará el terciopelo de todos los desfallecimientos. Será verdaderamente elegido, y las más tiernas mujeres le amarán con violencia.

Para escribir falsas novelas

Sean quienes sean, si el corazón así se los aconseja, quemen unas cuantas hojas de laurel y, sin empeñarse en mantener vivo este débil fuego, comiencen una novela. El surrealismo se los permitirá; les bastará con clavar la aguja de la *Belleza fija* sobre la *Acción*; en eso consiste el truco. Habrá personajes de perfiles lo bastante distintos; en vuestra escritura, sus nombres son solamente una cuestión de mayúscula, y se comportarán con la misma seguridad con respecto a los verbos activos con que se comporta el pronombre *il*, en francés, con respecto a las palabras *pleut*, y *a*, *faut*, etc. Los personajes mandarán a los verbos, valga la expresión; y en aquellos casos en que la observación, la reflexión y las facultades de generalización no les sirvan para nada, pueden tener la seguridad de que los personajes actuarán como si ustedes hubieran tenido mil intenciones que, en realidad, no habrían tenido. De esta manera, provistos de un reducido número de características físicas y morales, estos seres que, en realidad, tan poco les deben, no se apartarán de cierta línea de conducta de la que ustedes ya no les tendrán que ocupar. De ahí surgirá una anécdota más o menos sabia, en apariencia, que justificará punto por punto ese desenlace emocionante o confortante que a ustedes les ha dejado ya de importar. Su falsa novela será una maravillosa simulación de una novela verdadera; los harán ricos, y todos se mostrarán de acuerdo en que “lleváis algo dentro”, ya que es exactamente dentro del cuerpo humano donde esa cosa suele encontrarse.

Como es natural, siguiendo un procedimiento análogo, y a condición de ignorar todo aquello de lo que deben darse cuenta, pueden dedicarse con gran éxito a la falsa crítica.

Para tener éxito con una mujer que pasa por la calle

.....
.....
.....

Contra la muerte

El surrealismo los introducirá en la muerte, que es una sociedad secreta. Les enguantará la mano, sepultando allí la profunda *M* con que comienza la palabra Memoria. No olviden tomar felices disposiciones testamentarias: en cuanto a mí respecta, exijo que me lleven al cementerio en un camión de mudanzas. Que mis amigos destruyan hasta el último ejemplar de la edición de *Discurso sobre la escasez de realidad*.

El idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista. En la medida en que al hombre es indispensable hacerse comprender, consigue expresarse mejor o peor, y con ello asegurar el ejercicio de ciertas funciones consideradas como las más primarias. Hablar o escribir una carta no presenta verdaderas dificultades siempre que el hombre no se proponga una finalidad superior a las que se encuentran en un término medio, es decir, siempre que se limite a conversar (por el placer de conversar) con cualquier otra persona. En estos casos, el hombre no sufre ansiedad alguna en lo que respecta a las palabras que ha de pronunciar, ni a la frase que seguirá a la que acaba de pronunciar. A una pregunta muy sencilla será capaz de contestar sin la menor vacilación. Si no está afecto de tics, adquiridos en el trato con los demás, el hombre puede pronunciarse espontáneamente sobre cierto reducido número de temas; y para hacer esto no tiene ninguna necesidad de devanarse los sesos ni de plantearse problemas previos de ningún género. ¿Y quién habrá podido hacerle creer que esta facultad de primera intención tan solo le perjudica cuando se propone entablar relaciones verbales de naturaleza más compleja? No hay ningún tema cuyo tratamiento le impida hablar y escribir generosamente. Los actos de escucharse y leerse a uno mismo solo tienen el efecto de obstaculizar lo oculto, el admirable recurso. No, no, no tengo ninguna necesidad urgente *decom prend erme* (¡Basta! ¡Siempre me comprenderé!). Si tal o cual frase mía me produce de

momento una ligera decepción, confío en que la frase siguiente enmendará los yerros, y me cuido muy mucho de no volver a escribir, ni corregirla. Únicamente la menor falta de aliento puede serme fatal. Las palabras, los grupos de palabras que se suceden practican entre sí la más intensa solidaridad. No es función mía favorecer a unas en perjuicio de las otras. La solución debe correr a cargo de una maravillosa compensación, y esta compensación siempre se produce.

Este lenguaje sin reserva al que siempre procuro dar validez, este lenguaje que me parece adaptarse a todas las circunstancias de la vida, este lenguaje no solo no me priva ni siquiera de uno de mis medios, sino que me da una extraordinaria lucidez, y lo hace en el terreno en que menos podía esperarlo. Llegaré incluso a afirmar que este lenguaje me instruye, ya que, en efecto, me ha ocurrido emplear surrealistamente palabras cuyo sentido había olvidado. E inmediatamente después he podido verificar que el uso dado a estas palabras respondía exactamente a su definición. Esto nos induce a creer que no se “aprende”, sino que uno no hace más que “re-aprender”. De esta manera he llegado a familiarizarme con giros muy hermosos. Y no hablo únicamente de la conciencia poética de las cosas, que tan solo he conseguido adquirir mediante el contacto espiritual con ellas, mil veces repetido.

Las formas del lenguaje surrealista se adaptan todavía mejor al diálogo. En el diálogo hay dos pensamientos frente a frente; mientras uno se manifiesta, el otro se ocupa del que se manifiesta, pero ¿de qué modo se ocupa de él? Suponer que se lo incorpora sería admitir que, en determinado momento, le sería factible vivir enteramente merced a aquel otro pensamiento, lo cual resulta bastante improbable. En realidad, la atención que presta el pensamiento segundo es de carácter totalmente externo, ya que únicamente se concede el lujo de aprobar o desaprobar, generalmente desaprobar, con todos los respetos de que el hombre es capaz. Este modo de hablar no permite abordar el fondo de la cuestión. Mi atención, fija en una invitación que no puede rechazar sin incurrir en grosería, trata el

pensamiento ajeno como si fuese un enemigo: en las conversaciones corrientes, el pensamiento fija y “conquista” casi siempre las palabras y las oraciones ajenas, de las que luego se servirá; el pensamiento me pone en situación de sacar partido de estas palabras y oraciones en la réplica, gracias a desvirtuarlas. Esto es especialmente cierto en ciertos estados mentales patológicos en los que las alteraciones sensoriales absorben toda la atención del enfermo, quien, al responder a las preguntas que se le formulan, se limita a apoderarse de la última palabra que ha oído, o de la última porción de una frase surrealista que ha dejado cierto rastro en su espíritu:

“¿Qué edad tiene usted?” – “Usted” (Ecoísmo).

“¿Cómo se llama usted?” – “Cuarenta y cinco casas” (Síntoma de Ganser o de las respuestas marginales)

No hay ninguna conversación en la que no se dé cierto desorden. El esfuerzo en pro de la sociabilidad que las preside y la costumbre que de sostenerlas tenemos son los únicos factores que consiguen ocultarnos temporalmente aquel hecho. Asimismo, la mayor debilidad de todo libro estriba en entrar constantemente en conflicto con el espíritu de sus mejores lectores, y al decir mejores quiero significar los más exigentes. En el brevísimo diálogo que anteriormente he improvisado entre el médico y el enajenado, es, desde luego, este último quien lleva la mejor parte, ya que mediante sus respuestas domina la atención del médico —y, además, no es él quien formula las preguntas—. ¿Cabe afirmar que su pensamiento es el más fuerte de los dos en aquel instante? Quizá. Al fin y al cabo, el paciente goza de la libertad de no tener en cuenta su nombre ni su edad.

El surrealismo poético, al que consagro el presente estudio, se ha ocupado, hasta el actual momento, de restablecer en su verdad absoluta el diálogo, al liberar a los dos interlocutores de las obligaciones impuestas por la buena crianza. Cada uno de ellos se dedica sencillamente a proseguir su soliloquio, sin intentar derivar de ello un placer dialéctico determinado, ni

imponerse en modo alguno a su prójimo. Las frases intercambiadas no tienen la finalidad, contrariamente a lo usual, del desarrollo de una tesis por muy insustancial que sea, y carecen de todo compromiso, en la medida de lo posible. En cuanto a la respuesta que solicitan debemos decir que, en principio, es totalmente indiferente en cuanto respecta al amor propio del que habla. Las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha. Este es el modo en que se ofrecen las palabras y las imágenes en *Los campos magnéticos*, primera obra puramente surrealista, y especialmente en las páginas bajo el común título de “Barreras”, en donde Soupault y yo nos comportamos como interlocutores imparciales.

El surrealismo no permite a aquellos que se entregan a él abandonarlo cuando mejor les plazca. Todo induce a creer que el surrealismo actúa sobre los espíritus tal como actúan los estupefacientes; al igual que estos crea un cierto estado de necesidad y puede inducir al hombre a tremendas rebeliones. También podemos decir que el surrealismo es un paraíso hartado artificial, y la afición a este paraíso deriva del estudio de Baudelaire, al igual que la afición a los restantes paraísos artificiales. El análisis de los misteriosos efectos y, de los especiales gozos que el surrealismo puede evocar, en el presente estudio, y es de advertir que, en muchos aspectos, el surrealismo parece un vicio nuevo que no es privilegio exclusivo de unos cuantos individuos, sino que, como el axis, puede satisfacer a todos los que tienen gustos refinados.

1. Hay imágenes surrealistas que son como aquellas imágenes producidas por el opio que el hombre no evoca, sino que “se le ofrecen espontáneamente, despóticamente, sin que las pueda apartar de sí, por cuanto la voluntad ha perdido su fuerza y ha dejado de gobernar las facultades”.¹⁶ Naturalmente, faltaría saber si las imágenes, en general, han sido alguna vez “evocadas”. Si nos atenemos, tal como yo hago, a la definición de Reverdy, no parece que sea posible

¹⁶Baudelaire. (Se refiere al poeta francés y crítico de arte Charles Baudelaire [1821-1867]. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

aproximar voluntariamente aquello que él denomina “dos realidades distantes”. La aproximación ocurre o no ocurre, y esto es todo. Niego con toda solemnidad que, en el caso de Reverdy, imágenes como:

“Por el cauce del arroyo fluye una canción”
o
“El día se desplegó como un blanco mantel”
o
“El mundo regresa al interior de un saco”

comporten el menor grado de premeditación. A mi juicio, es erróneo pretender que “el espíritu ha aprehendido las relaciones” entre dos realidades en él presentes. Para empezar, digamos que el espíritu no ha percibido nada conscientemente. Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la luz de la imagen, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce, y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones,¹⁷ la chispa no nace. A mi juicio, no está en la mano del hombre el poder de conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes como aquellas a que antes nos hemos referido, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos. De lo contrario, solo nos quedaría el recurso de volver a adoptar un arte de carácter elíptico, que Reverdy condena, tal como yo lo condeno. Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu con el fin de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso.

Y del mismo modo que la duración de la chispa se prolonga cuando se produce en un ambiente de rarefacción, la atmósfera surrealista creada mediante

la escritura mecánica, que me he esforzado en poner a la disposición de todos, se presta de manera muy especial a la producción de las más bellas imágenes.

Incluso, cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentir las, el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos. El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y el contra se armonizan sin cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa. El espíritu avanza, atraído por estas imágenes que le arrebatan, que apenas le dejan el tiempo preciso para soplar el fuego que arde en sus dedos. Vive en la más bella de todas las noches, en la noche cruzada por la luz del relampagueo, la noche de los relámpagos. Tras esta noche, el día es la noche.

Los innumerables tipos de imágenes surrealistas exigen una clasificación que, por el momento, no voy a pretender efectuar. Agrupar estas imágenes según sus afinidades particulares me llevaría demasiado lejos; esencialmente, quiero tan solo tener en consideración sus excelencias comunes. No voy a ocultar que para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla después débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa. He aquí unos cuantos ejemplos de

¹⁷Imagen de Jules Renard. ([1864-1910] escritor y crítico literario francés. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

imágenes correctas:

“Los rubís del champaña”. Lautréamont.

“Bello como la ley de paralización del desarrollo del pecho de los adultos cuya propensión al crecimiento no guarda la debida relación con la cantidad de moléculas que su organismo produce”. Lautréamont.

“Una iglesia se alzaba sonora como una campana”. Philippe Soupault.

“En el sueño de Rose Sélavy hay un enano salido de un pozo, que come pan por la noche”. Robert Desnos.

“Sobre el puente se balanceaba el rocío con cabeza de gata”. André Breton.

“Un poco a la izquierda, en mi divino firmamento, percibo —aunque sin duda es tan solo un vapor de sangre y asesinatos— el brillante despintado de las perturbaciones de la libertad”. Louis Aragon.

“En el interior del bosque incendiado
Frescos los leones se han quedado”. Roger Vitrac.

El color de las medias de una mujer no es obligatoriamente la imagen de sus ojos, lo cual ha inducido a decir a un filósofo, cuyo nombre es inútil hacer constar: “los cetalópodos tienen más razones que los cuadrúpedos para odiar el progreso”. Max Morise.

1. Tanto si se quiere como si no, ahí hay materia para satisfacer muchas necesidades del espíritu. Todas estas imágenes parecen atestiguar que el espíritu ha alcanzado la madurez suficiente para gozar de más satisfacciones que aquellas que por lo general se le conceden. Este es el único medio de que dispone para sacar partido de la cantidad ideal de acontecimientos de que está preñado.¹⁸ Estas imágenes le dan la medida

¹⁸No olvidemos que, según la fórmula de Novalis, “hay ciertas series de acontecimientos que se producen paralelamente con los acontecimientos reales. Por lo general, los hombres y las circunstancias modifican el curso ideal de los acontecimientos de tal manera que este toma apariencias de

de su normal disipación y de los inconvenientes que esta le comporta. No es malo que estas imágenes acaben por desconcertar al espíritu, ya que desconcertarle equivale a situarle ante un camino errado. Las frases que he citado contribuyen grandemente a ello. Pero el espíritu que sabe saborearlas obtiene de ellas la certidumbre de hallarse en el buen camino; el espíritu, por sí mismo, jamás se declarará culpable de emplear sutilezas idiomáticas; nada tiene que temer por cuanto, además, se fortifica con la búsqueda total.

2. El espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia. Al espíritu le ocurre un poco lo mismo que a aquel que, próximo a morir ahogado, repasa, en menos de un minuto, su vida entera, en todos sus agobiantes detalles. Habrá quien diga que esto no es demasiado incitante. Pero no me interesa en absoluto incitar a quien tal digan. De los recuerdos de la infancia y de algunos otros se desprende cierto sentimiento de no estar uno absorbido, y, en consecuencia, de despiste, que considero el más fecundo entre cuantos existen. Quizá sea vuestra infancia lo que más cerca se encuentra de la “verdadera vida”; esa infancia, tras la cual, el hombre tan solo dispone, además de su pasaporte, de ciertas entradas de favor; esa infancia en la que todo favorece la eficaz, y sin azares, posesión de uno mismo. Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros. Es como si uno volviera a correr en pos de su salvación, o de su perdición. Se revive, en las sombras, un terror precioso. Gracias a Dios, tan solo se trata del Purgatorio. Se atraviesan, sintiendo un estremecimiento, aquellas zonas que los ocultistas denominan paisajes peligrosos. Mis pasos suscitan la aparición de monstruos que me acechan, monstruos que todavía no me tienen demasiada malquerencia, debido a que les temo, por lo que todavía no estoy perdido. Ahí están “los elefantes con cabeza de mujer y los leones voladores” cuyo encuentro nos hacía temblar de miedo,

imperfección y sus consecuencias son también imperfectas. Así ocurrió con la Reforma: en vez del protestantismo produjo el luteranismo”. (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, conocido como Novalis [1772-1801] fue un escritor, filósofo y poeta alemán perteneciente al Romanticismo. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

a Soupault y a mí; ahí está el “pez soluble” que todavía me da un poco de miedo. ¡PEZ SOLUBLE, no, no soy yo el pez soluble, yo nací bajo el signo de Acuario, y el hombre es soluble en su pensamiento! La fauna y la flora del surrealismo son inconfesables.

3. No creo en la posibilidad de la próxima aparición de un pontífice surrealista. Las características comunes a todos los textos del género, entre ellos los que acabo de citar, así como muchos otros que por sí solos nos podrían proporcionar un riguroso desglose analítico lógico y gramatical, no impiden una cierta evolución de la prosa surrealista, al paso del tiempo. Prueba irrefragable de ello lo son las historietas que vienen a continuación, en este mismo volumen, historietas escritas después de gran cantidad de ensayos a cuya elaboración me entregué con la finalidad antes dicha durante cinco años, y que tengo la debilidad de juzgar, en su mayoría, extremadamente desordenadas. No estimo que esas historietas sean, en virtud de lo que de ellas he expresado, ni más ni menos capaces de poner de relieve ante el lector los beneficios que la aportación surrealista puede proporcionar a su conciencia.

Por otra parte, es preciso dar mayor envergadura a los medios surrealistas. Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado. Incluso, está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios:

POEMA

Una carcajada
de zafiro en la isla de Ceilán

Las más hermosas escamas

TIENEN MATIZ AGOSTADO
BAJO LOS CERROJOS

en una granja aislado
DE DÍA EN DÍA
se agrava
lo agradable

Un camino de carro
los conduce a los límites con lo ignoto

el café
predica las loas de su santo
EL COTIDIANO ARTÍFICE DE SU
BELLEZA
SEÑORA

un par
de medias de seda
no es

Un salto en el Vacío
UN CIERVO

El amor ante todo
Todo podría solucionarse
PARÍS ES UNA GRAN CIUDAD

Vigilad
Los rescoldos
LA ORACIÓN

Del buen tiempo

Sepan que
Los rayos ultravioletas
han culminado su tarea
Breve y beneficiosa

EL PRIMER DIARIO BLANCO
DEL AZAR
Rojo será

El cantor vagabundo

¿DÓNDE ESTÁ?

en la memoria

en su casa

EN EL BAILE DE LOS ARDIENTES

Hago

bailando

Lo que se hace, lo que se hará

Y se podrían dar muchos más ejemplos. También el teatro, la filosofía, la ciencia, la crítica conseguirían volver a encontrarse a sí mismos. Debo apresurarme a añadir que las futuras técnicas surrealistas no me interesan.

Ya he dado a entender con suficiente claridad que las aplicaciones del surrealismo a la acción me parecen poseer una importancia muy diferente.¹⁹ Ciertamente, no creo en el valor profético de la palabra surrealista. “Mis palabras son palabras de oráculo”.²⁰ Sí, en la

¹⁹ Séame permitido formular algunas reservas acerca de la responsabilidad, en general, y de las consideraciones médico-jurídicas pertinentes en orden a determinar el grado de responsabilidad de un individuo, a saber, responsabilidad plena, irresponsabilidad y responsabilidad limitada (sic). Pese a lo muy difícil que me resulta admitir el principio de cualquier tipo de responsabilidad, me gustaría saber de qué manera serán juzgados los primeros actos delictivos de naturaleza indudablemente surrealista. ¿El acusado será absuelto o solamente se apreciará la concurrencia de circunstancias atenuantes? Es una verdadera lástima que los delitos de prensa hayan dejado casi de ser perseguidos, pues de lo contrario no tardaría en llegar el momento en que podríamos asistir a un proceso del siguiente tipo: el acusado ha publicado un libro atentatorio a la moral pública; a querrela de algunos de sus “más honorables” conciudadanos es también acusado de difamación; contra él se formulan acusaciones de todo género, igualmente aplastantes, cual insultos al ejército, inducción al asesinato, apología de la violación, etc. Por su parte, el acusado se muestra enteramente de acuerdo con los acusadores, a fin de poder desvirtuar las ideas por él expresadas. En su defensa, se limita a proclamar que él no se considera autor del libro en cuestión, ya que este tan solo puede considerarse como una producción surrealista que excluye todo género de consideraciones acerca del mérito o demérito de quien lo firma, ya que el firmante no ha hecho más que copiar un documento, sin expresar sus opiniones, y que es tan ajeno a la obra nefasta cual pueda serlo el mismísimo presidente del tribunal que le juzga. Y lo que cabe decir de la publicación de un libro podrá decirse también de una infinidad de actos de diferente naturaleza el día en que los métodos surrealistas comiencen a gozar del favor del público. Entonces será preciso que una nueva moral sustituya a la moral usual, causa de todos nuestros males.

²⁰ Rimbaud. (Véase la nota al pie de página 6. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

medida que yo quiera, porque ¿acaso no se es oráculo ante uno mismo?²¹ La piedad de los hombres no me engaña. La voz surrealista que estremeció a Cumas, Dodona y Delfos es la misma que dicta mis discursos menos iracundos. Mi tiempo no puede ser el suyo, ¿y por qué ha de ayudarme esta voz a resolver el infantil problema de mi destino? Por desgracia, parezco actuar en un mundo en el que, para llegar a tener en cuenta sus sugerencias, estoy obligado a servirme de dos clases de intérpretes, unos me traducirán sus frases, y los otros, que es imposible hallar, comunicarán a mis semejantes la comprensión que yo haya alcanzado de estas frases. Este mundo en el que yo sufro lo que sufro (mejor será que no lo sepáis), este mundo moderno, este mundo, en fin... ¡diabólico! Bueno, pues ¿qué queréis que yo haga en él? La voz surrealista quizá se extinga, no puedo yo contar mis desapariciones. Yo no podré estar presente, ni siquiera un poco, en el maravilloso descuento de mis años y mis días. Seré como Nijinski, a quien el año pasado llevaron a los balés rusos y no pudo comprender qué clase de espectáculo era aquel al que asistía. Quedaré solo, muy solo en mí, indiferente a todos los balés del mundo. Os doy todo lo que he hecho y todo lo que no he hecho.

Y, desde entonces, siento unos grandes deseos de contemplar con indulgencia los sueños científicos que, a fin de cuentas, tan indecorosos son desde todos los puntos de vista. ¿Los sin hijos? Bien. ¿La sífilis? Igual

²¹ De todos modos, DE TODOS MODOS... Mejor será descargar la conciencia. Hoy, día 8 de junio de 1924, hacia la una, la voz me ha susurrado: “Béthune, Béthune...”. ¿Qué quería decir? No conozco Béthune, ni tengo la menor idea de la situación en que se encuentra en el mapa de Francia, Béthune nada me evoca, ni siquiera una escena de *Los tres mosqueteros*. Hubiera debido emprender viaje hacia Béthune, en donde quizá me esperaba algo; aunque en realidad hubiera sido esta una solución demasiado simplista. Me han contado que en un libro de Chesterton se refiere el caso de un detective que para encontrar a alguien a quien busca en una ciudad sigue el método de inspeccionar, desde el sótano al tejado, todas las casas en cuyo exterior advierte un detalle ligeramente anormal. Este sistema es tan bueno como cualquier otro. De parecido modo, Soupault, en 1919, entró en gran número de inmuebles improbables para preguntar a la portera si allí vivía Phillippe Soupault. Creo que no se hubiera sorprendido si le hubieran dado una respuesta afirmativa. Ello se hubiera debido a que Soupault habría entrado en su propia casa. (*Los tres mosqueteros* es la novela histórica del francés Alejandro Dumas [1802-1870] publicada en 1844. Phillippe Soupault [1897-1990] fue un escritor, poeta y periodista francés vinculado al dadaísmo. Nota del editor de la *Revista de Extensión Cultural*).

me da. ¿La fotografía? Nada tengo que oponer. ¿El cine? ¡Vivan las salas oscuras! ¿La guerra? ¡Qué risa! ¿El teléfono? ¡Diga! ¿La juventud? ¡Encantadores cabellos blancos! Intentad hacerme decir “gracias”: “Gracias”. Gracias... Si el vulgo tiene en gran estima eso que, propiamente hablando, se denomina investigaciones de laboratorio, se debe a que gracias a ellas se ha conseguido construir una máquina o descubrir un suero en los que el vulgo se cree directamente interesado. No duda ni por un instante que con ello se ha querido mejorar su suerte. No sé con exactitud cuál es el ideal de los sabios con tendencias humanitarias, pero me parece que de él no forma parte una gran cantidad de bondad. Entendámonos, hablo de los verdaderos sabios, no de los vulgarizadores de cualquier tipo, en posesión de un título. En este terreno, como en cualquier otro, creo en la pura alegría surrealista del hombre que, consciente del fracaso de todos los demás, no se da por vencido, parte de donde quiere y, a lo largo de cualquier camino que no sea razonable, llega a donde puede. Puedo confesar tranquilamente que me es absolutamente indiferente la imagen que el hombre en cuestión juzgue oportuno utilizar para seguir su camino, imagen que quizá le procure la pública estimación. Tampoco me importa el material del que necesariamente tendrá que proveerse: sus tubos de vidrio o mis plumas metálicas... En cuanto al método de tal hombre lo considero tan bueno como el mío. He visto en plena actuación al descubridor del reflejo cutáneo plantar; no hacía más que experimentar sin tregua en los sujetos objeto de su estudio, no era un “examen”, ni mucho menos, lo que hacía; resultaba evidente que había dejado de fiarse de todo género de planes. De vez en cuando formulaba una observación, con aire de lejanía, sin abandonar por ello su aguja, mientras que su martillo actuaba constantemente. Encargó a otros la trivial tarea de tratar a los enfermos. Se entregó por entero a su sagrada fiebre.

El surrealismo, tal como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso, el mundo real, el papel de testigo de descargo. Contrariamente, el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí,

en esta vida. El aislamiento de la mujer en Kant, el aislamiento de los “racimos” en Pasteur, el aislamiento de los vehículos en Curie, son, a este respecto, profundamente sintomáticos. Este mundo está tan solo muy relativamente proporcionado a la inteligencia, y los incidentes de este género no son más que los episodios más descolantes, por el momento, de una guerra de independencia en la que considero un glorioso honor participar. El surrealismo es el “rayo invisible” que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios. “Deja ya de temblar, cuerpo”. Este verano, las rosas son azules; el bosque de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como un fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Paisajes lineales*, 2023, papel 120 g plegado y cortado, 38 × 48 × 5 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

Mientras menos necesidades se tengan, más feliz es la vida

*Si quieres vivir tranquilo y libre, aprende a no desear aquello
de lo que puedes prescindir*

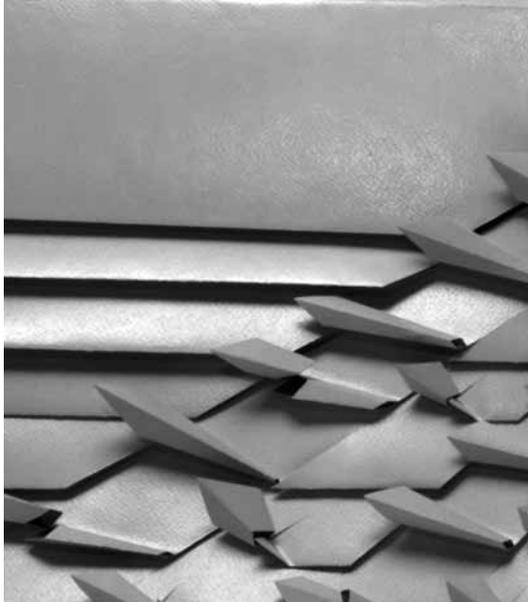
Patrimonio artístico plástico mueble de la

Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. 4

Juan David Chávez Giraldo

(Colombia, 1966-v.)

Arquitecto de la Universidad Pontificia Bolivariana, Magíster en Historia del Arte y Doctor en Artes de la Universidad de Antioquia. Diseñador en su estudio particular. Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia y Asociado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Autor de numerosos libros, capítulos y artículos. Acreedor de varios premios, menciones y reconocimientos y ganador de algunos concursos de arquitectura.



Resumen

En esta, la cuarta entrega de la écfrasis de las obras de arte que hacen parte del patrimonio plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, se exponen los valores más significativos de los aspectos estéticos, históricos y patrimoniales de nueve de las obras del maestro Pedro Nel Gómez que reposan en los campus El Volador y Robledo. Al igual que los anteriores fascículos de la serie, este pretende contribuir con el conocimiento, la valoración y la divulgación, en este caso, de un fragmento del rico legado que del polifacético anoriseño goza la institución. Como parte de los propósitos del estudio, también está la sistematización de los resultados entre las diferentes instancias administrativas; el proyecto se desarrolla de común acuerdo con la Vicerrectoría, la Secretaría, la Dirección de Servicios Compartidos y la Red Cultural de la Sede.

Palabras clave

Artes plásticas, patrimonio, Pedro Nel Gómez, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

Introducción

Como se mencionó en el artículo inicial de este número de la Revista, que corresponde a la tercera parte de los resultados del proyecto del patrimonio artístico plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, en el número 72 se presentaron las generalidades del trabajo —objetivos, metodología y soporte conceptual— y se dieron a conocer los ensayos sobre *Simétrica* de Alberto Uribe, *El mundo que anhelamos* de Félix Ángel, *Tierra caliente* de Federico Londoño, *Playita blanca* de Óskar Riaño, *Autorretrato* de Pedro Nel Gómez, *Urbano* de Luis Fernando Escobar, *Puebla de los ángeles* de Gustavo Rendón y *60 años Facultad de Arquitectura 1954-2014* de Alejandro Castaño. De similar manera, en la edición 73 aparecen *Sin título* de este último, cuatro acrílicos de la serie *Moravia* de autoría de Natalia Echeverri, el óleo de *José María Villa* de Gabriel Montoya, los frescos del *Homenaje al hombre* de Pedro Nel Gómez de la Facultad de Minas y el grupo de ocho dibujos *Salvador de Bahía e Iglesia de Santa Efigênia y Plaza Tiradentes* de Gustavo Rendón. En ambos casos, como en la tercera y esta cuarta descripción analítica, los escritos se acompañan de los datos biográficos de los artistas y de imágenes fotográficas.

El tercer artículo del referido proyecto —véase inicio del actual número de la Revista— incluye un acrílico de la serie *Espacios de la casa* de Natalia Echeverri, las serigrafías *Nocturno de San Diego* de Edith Arbeláez, *Pinta el corazón* de Beatriz Jaramillo, *Geografía* de Eugenia Pérez, *Sin título* de Federico Londoño, *Sin título* de Luis Fernando Escobar y la plumilla *San Andrés* de Gustavo Rendón.

El presente documento, cuarto de la colección, se dedica a las siguientes obras del profesor Pedro Nel Gómez Agudelo: dos acuarelas de barequeras, los relieves *Los ingenieros de las minas*, *La familia de los mineros*, y las cinco esculturas de mármol de su *Tótem mítico de la selva* tituladas *La patasola*, *El gritón*,

La llorona, *La patetarro* y *La androginia*, así como un comentario sobre el bloque de mármol destinado a *El pájaro macuá*.

Como se ha manifestado en todos los mensajes del proyecto, se insiste en que el disfrute directo de las creaciones artísticas es incomparable con lo que un documento escrito y una imagen fotográfica pueden transmitir. Por ello, se invita a los leyentes a complementar la lectura con la visita a los lugares en los cuales reposan las maravillosas creaciones que el maestro Gómez realizó y que son ahora custodiadas o hacen parte de las instalaciones, espacios y edificios de la Universidad en Medellín.

Barequeras *Sin título*

Pedro Nel Gómez,¹ ¿1974?, acuarelas sobre papel, 75 × 56,5 cm cada una.

Ubicación actual: secretaría de la Vicerrectoría de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 41, campus El Volador



Figura 7.1 Pedro Nel Gómez, *Sin título*, ¿1974?, acuarela sobre papel, 75 × 56,5 cm.
(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

¹ Pedro Nel Gómez Agudelo (Anorí, Colombia, 1899-Medellín, Colombia, 1984). Ingeniero Civil de la Escuela de Minas de Medellín, arquitecto, urbanista, escultor, grabador, pintor y muralista. Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Colombia y fundador y decano de la Facultad de Arquitectura de dicha institución. Realizó estudios de pintura en Francia, Holanda e Italia. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Medellín.



Figura 7.2 Pedro Nel Gómez, Sin título, ¿1974?, acuarela sobre papel, 75 × 56,5 cm.
(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

La Resolución 38 del 14 de febrero de 1974, acta 04 de la Comisión de Decanos de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, autoriza la compra de un cuadro del maestro Pedro Nel Gómez para la Vicerrectoría por un valor de veinte mil pesos. El mismo acto administrativo comisiona a los profesores Martha Luz Cardona de Osorio y Luis Fernando Mejía para elegir la pieza. En la Resolución 127 del 23 de abril del mismo año, acta 14 del mencionado cuerpo colegiado, se informa que los docentes comisionados

Expuso en múltiples espacios y ciudades, pero se destaca la del Salón Central del Capitolio en Bogotá. Realizó infinidad de frescos en edificios públicos, privados e institucionales, incluyendo el Palacio Municipal de Medellín, en su casa y en varios edificios en la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia, donde también se albergan obras escultóricas y pictóricas suyas. Fue cónsul de Colombia en Florencia, arquitecto del departamento de Antioquia, presidente de la Casa de la Cultura de Medellín y miembro de la junta de Empresas Públicas de Medellín, entre otros cargos públicos. Su hogar, en el barrio Aranjuez de Medellín, es la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, que exhibe numerosas obras pictóricas y escultóricas suyas, y posee un valioso archivo de sus dibujos, cartones, grabados y otros documentos. Recibió el Premio Instituto Colombiano de Cultura en Artes Plásticas, el Honor al Mérito de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, la Medalla Juan de la Cruz Posada de la Sociedad Antioqueña de Ingenieros, la Estrella de Antioquia y el Hacha Simbólica, distinciones otorgadas por el municipio de Medellín, la Cruz de Boyacá por parte de la presidencia de la República, así como la Medalla del Consejo Mundial de la Paz en el Congreso Internacional de la Paz de Moscú, entre varias distinciones.

por la anterior resolución eligieron dos acuarelas con un costo de quince mil pesos cada una, que se aprueba la compra de esas dos obras y que se autoriza añadir los diez mil pesos faltantes al presupuesto. Las piezas a las que hacen referencia estos documentos son las dos acuarelas de las cuales trata este texto. Antes de iniciar el análisis de los dos cuadros, vale introducir la lectura con unas notas generales sobre la técnica y la relación del artista con ella, con el fin de aportar elementos para la apreciación y valoración de las obras.

Acuarela es un término derivado del italiano *acquerello*, y se refiere a una técnica que aplica pigmentos aglutinados con goma arábica o miel y diluidos en agua sobre una superficie, generalmente papel, aunque, como bien se sabe, las limitantes técnicas son rotas de manera permanente por la creatividad de los artistas, lo cual permite que, de manera eventual, también se utilice sobre otros soportes. La pintura con este material se caracteriza por la transparencia de las capas, por la rapidez del secado y por la posibilidad de mezclar colores sobre pinceladas previas e incluso reactivar con agua las propiedades pictóricas de capas ya secas. La acuarela es muy versátil, crea efectos inesperados e infinidad de posibilidades luminosas al dejarse ver, en mayor o menor medida, el blanco del papel sobre el cual se pinta. Esta técnica exige mucha destreza, experiencia y dominio del artista para lograr los propósitos visuales deseados. El papel para la acuarela normalmente es rugoso y su nivel de absorción puede ser alterado de manera intencionada humedeciéndolo previamente con agua u otros elementos como alcohol y mezclas de agua con sal, vinagre o amoníaco, entre otros materiales.

Aunque los papiros egipcios iluminados con tintas desvanecidas pueden considerarse los antecedentes de la acuarela, muchos historiadores del arte coinciden en que la acuarela debió inventarse luego de la aparición del papel en China hacia el siglo II. Probablemente, la técnica se difundió en Japón y Corea, y en los tres países se ha usado ampliamente y con mucha tradición la tinta diluida en agua. Como se sabe, los árabes

llevaron el papel a Europa, primero a España y luego a Italia, en el siglo XIII, y con ello también se trabajó la acuarela artística; no obstante, en el Medioevo se usaron pigmentos solubles en agua para dar vida a los manuscritos.

La acuarela se usa para infinidad de expresiones, incluso de carácter científico, para fines publicitarios, editoriales o de ilustración, entre otros, y mantiene plena vigencia en el arte contemporáneo. La lista de artistas reconocidos en el ámbito mundial que han tomado la acuarela para su trabajo creativo es interminable, por lo que no es menester hacer un listado aquí, ya que se correría el riesgo de dejar por fuera a algunos muy importantes y prescindir de ello no reduce los conceptos significativos para contextualizar las obras de Pedro Nel Gómez, en cambio, sí es fundamental hacer un breve recuento local, que se incluye en los párrafos siguientes.

Desde el siglo XVIII se tienen acuarelas en el contexto colombiano. Para la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada² los ilustradores Salvador Rizo Blanco (1762-1816), nacido en Mompox, Francisco Javier Matiz (1744-1851), oriundo de Guaduas, y quien fuera su maestro, el santafereño Pablo Antonio García del Campo (1744-1814), además de José Joaquín Pérez, Manuel Martínez y Pedro Advíncula Almansa, realizaron dibujos y láminas, algunas con acuarela sobre papel.³ A principios del siglo XIX los siguientes viajeros: el alemán Alexander von Humboldt (1769-1859), los británicos Joseph Brown (1802-1874) y Jhon Potter Hamilton, y el francés François Désiré Roulin (1796-1874) visitaron la Nueva Granada y registraron sus impresiones en dibujos y acuarelas. Dentro de la Comisión Corográfica,⁴ el venezolano

² Adelantada por el sacerdote, médico y naturalista español José Celestino Mutis (1732-1808) bajo el virreinato de Antonio Caballero y Góngora (1723-1796) entre 1783-1808 y 1812-1816, con el propósito de clasificar el mayor número posible de especies animales y vegetales.

³ Se utilizaron las técnicas del miniado, la miniatura, la iluminación y la pintura al temple, precursoras de la acuarela moderna.

⁴ Proyecto científico ideado por el presidente Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878) y encomendado al ingeniero militar, geógrafo y cartógrafo italiano Agustín Codazzi (1793-1859), llevado a cabo entre 1850 y 1859, cuyo principal objetivo era conocer en detalle el territorio nacional para

Carmelo Fernández Páez (1809-1887), el inglés Henry Price (1819-1863) y el almaguereño Manuel María Paz (1820-1902) elaboraron numerosas acuarelas costumbristas de las diversas regiones del país, con un estilo neoclásico de características románticas. Después de estos importantes escenarios culturales, la acuarela la siguieron trabajando artistas de forma anónima para iluminar mapas, planos y estudios topográficos.

En el ámbito antioqueño, el distinguido pintor yarumaleño Francisco Antonio Cano Cardona (1865-1935) tomó la acuarela como medio de expresión para sus paisajes y escenas cotidianas. Algunos de sus alumnos, entre ellos Humberto Chaves Cuervo (1891-1971), Luis Eduardo Vieco Ortiz (1882-1954) y Gabriel Montoya (1872-1925) heredaron del maestro, entre otros aspectos, el trabajo artístico con acuarela; a su vez, Pedro Nel Gómez, como pupilo de Montoya, usó la acuarela de diferentes formas y para varias temáticas, pero con un sentido regionalista particular y un vívido colorido que lo diferencia de sus antecesores.

Otro alumno de Montoya y Chaves, y amigo íntimo de Pedro Nel, Eladio Vélez Singapur (1897-1967), usó la técnica, especialmente para el género del paisaje con elementos creativos propios. Vélez y Gómez se consideran los fundadores de la denominada Escuela Antioqueña de Acuarelistas, que encontró en los años treinta a Débora Arango Pérez (1907-2005) y Carlos Correa (1912-1985) como nuevos exponentes que se sumaron a la intención estética del maestro Pedro Nel de plasmar en sus obras la realidad con un marcado sentido social y trascender así la línea costumbrista y anecdótica anterior. Desde los tempranos años de la década de los treinta el maestro Gómez realizó acuarelas con el tema minero dentro de su prolifera creación en este género pictórico; en la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez⁵ se conserva por ejemplo una acuarela de 1935 con el título *El barequeo*, lo que permite ver que ese universo de la realidad colombiana fue un asunto de interés del pintor desde los años de la

facilitar su administración.

⁵ La Fundación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez fue creada por el artista con su familia en 1975 para preservar su legado y la edificación.

consolidación de su estética y que también hizo parte de algunos de sus frescos de la misma época.

Pues bien, las dos acuarelas que ocupan este comentario y que representan sendas barequeras son una muestra fehaciente de la necesidad que sentía Gómez de encontrar en el arte un medio de difusión ideológico de los valores propios de una realidad geográfica y humana para manifestar las condiciones identitarias de una cultura en particular. Por eso, entre los temas que ocupan la obra pedronelesca aparecen con notable frecuencia los mitos y las barequeras, aquellas mujeres que se internan en los ríos y quebradas del país para extraer el oro de sus lechos. El término barequera, propio de Colombia, hace referencia al plato circular y cóncavo, de poca profundidad y generalmente hecho de madera, con el cual se lava el material del fondo de las fuentes de agua para eliminar la tierra y las piedrecitas y conservar el codiciado metal precioso.

Ambas obras están compuestas por mujeres desnudas recostadas sobre el piso con las respectivas bateas a su lado; ocupan prácticamente la totalidad de la superficie de papel para constituirse en el único elemento focal. No se trata de retratos, sino de cuerpos desnudos que remiten a un biotipo y a un oficio, por ello no hay detalles singulares sino volúmenes y masas que describen las cualidades raciales de mujeres fornidas, voluptuosas y aguerridas; no obstante, están en reposo, tras la ardua faena laboral tal vez, o en un momento de descanso. Adoptan la postura yacente propia de la espera y la regeneración. El azul que cubre parte de la superficie sobre la cual descansan remite al agua de la fuente natural que constituye el escenario del trabajo minero. Se puede ver que ambas barequeras están en el borde del líquido, donde el agua besa la tierra y surge la magia de lo eternamente cambiante, del movimiento y lo dinámico.

Dentro de la producción artística pedronelesca hay una buena cantidad de obras en las cuales aparecen mujeres desnudas en posición horizontal. Por ejemplo, en *El barequeo* y en *Las fuerzas migratorias*, frescos pintados en 1935 y 1936, respectivamente, en el Palacio

Municipal de Medellín —actual Museo de Antioquia—, así mismo, en *El hombre vence la gravedad*, fresco de 1970 ubicado en el Aula Máxima de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, y en *Choque de dos olas*, otro de los frescos del mismo recinto y de ese año. También hay varias acuarelas de temática mitológica en las cuales aparecen como protagonistas encarnaciones antropomórficas de divinidades clásicas, representadas con mujeres yacentes de características raciales propias del mundo tropical; es el caso de *El genio de las aguas* realizada entre 1945 y 1955, *La Bachué y la serpiente*, pintada en 1948, *Leda y el cisne*, de 1968, *Zeus se transforma en nube*, fechada en 1969, *Sémele*, elaborada entre 1968 y 1970, *La Bachué y la serpiente blanca*, de 1970, *Rapto en el Casanare*, realizada en 1970, del mismo año *Rapto de Europa en el Magdalena*, *Descenso cósmico de la vida a la tierra*, creada en 1972, *Anhelo cósmico y Zeus*, con idéntica fecha, y *Descenso cósmico-mariposa* del año 1975.

Algunas pinturas en acuarela del maestro Gómez portan la misma temática de las barequeras que se revisan aquí, y al menos tres tienen como protagonista única una mujer del trópico recostada sobre el piso: *Barequera cansada*, de 1966, *Barequera rubia del Samaná*, del mismo año, y *Barequera que reza a la batea*, de 1970. Estas se suman a las dos acuarelas que hacen parte del patrimonio artístico de la Universidad Nacional, motivo central de esta sección del texto. Aunque no son propiamente una serie, sí constituyen un conjunto con temática análoga y similar composición. Estas cinco piezas manifiestan el estudio de un personaje arquetípico que adopta la postura receptiva, dulce, amable, erótica, seductora e intuitiva del *ánima* junguiana,⁶ que no es otra cosa que el alma, traducida del latín; desde esta perspectiva, las barequeras de este grupo de acuarelas, que no son retratos —como se dijo— y por lo tanto no representan mujeres reales, pasan a ser símbolos

⁶El término hace alusión al médico y psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1875-1961), quien ocupó un lugar muy importante en las lecturas de Pedro Nel Gómez por su interés en la antropología, la psicología profunda, la mitología, la filosofía y la religión, temas ampliamente desarrollados por el suizo.

fantásticos de naturaleza emocional, tal como son las diosas, las hadas, las madonas, las brujas o, en otro contexto, las estrellas de la cultura pop y de los medios de comunicación.

Las piezas de estas mineras, por su composición, la postura de los cuerpos y el manejo de la perspectiva, recuerdan obras del arte universal como el óleo del italiano Tiziano Vecellio (c. 1488-1576) *Venus de Urbino*, de 1538, la *Ninfa dormida* del francés Teodoro Chassériau (1819-1856), realizado en la misma técnica en 1850, la *Maja desnuda* del pintor español Francisco de Goya (1746-1828), elaborada también al óleo entre 1790 y 1800, y el *Nacimiento de Venus* del francés Alexandre Cabanel (1823-1889), pintado en 1863 con el mismo material, para citar solo unas pocas referencias. Y en el ámbito local también evocan algunos de los desnudos de Débora Arango. Todas estas piezas se emparentan con el mencionado concepto femenino universal, eterno, ancestral e inconsciente.

Volviendo a las acuarelas específicas que se abordan en este escrito, el dibujo de las dos obras se complementa con las veladuras de la acuarela y se obtiene la ilusión del espacio real gracias al dominio técnico y de la perspectiva que tenía el autor. Los colores ocres, cafés y grises usados recuerdan el origen tectónico de todo lo vivo, incluyendo al ser humano. La paleta utilizada por el artista recurre a los tonos oscuros para el suelo, el agua y el fondo, lo que permite destacar las figuras por contraste al utilizar el crema y el amarillo muy rebajado y transparente en la piel de las mujeres y en las bateas. Las negras cabelleras de las damas hacen contrapunto cromático y enfatizan el valor antropológico de la cultura a la que pertenecen las barequeras.

En estas obras no hay un entorno reconocible, sino una abstracción general de las condiciones geográficas donde se lleva a cabo la tarea de extracción del oro. Pero el metal no se muestra, como una señal humanista de elevar la cualidad del ser por encima del limitado interés en lo material. El conocimiento detallado de la

anatomía recuerda la influencia clasicista de las piezas, que se ve transmutado por la distancia que el artista toma de la concepción ideal de la belleza para ubicarse en un universo realista que refleja las condiciones particulares de un entorno determinado. De tal manera, estas acuarelas emiten un mensaje en clave cultural vinculado directamente con un grupo social y con un oficio tradicional que se soporta en la riqueza natural de su territorio.

Para finalizar el aparte, es de especial interés observar que, en estas creaciones, como en otras del mismo autor, se supera el pintoresquismo convencional para acometer una expresión realista de corte espontáneo y con connotaciones modernas indudables al elegir una temática, una composición y un estilo expresionista distante de los preceptos clasicistas y academicistas.

Los ingenieros de las minas y La familia de los mineros

Pedro Nel Gómez, 1947, relieves en piedra arenisca de Boyacá, 200 × 160 cm cada uno.

Ubicación actual: fachada principal del pórtico del bloque M3 de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, campus Robledo

El denominado bloque M3 del campus de Robledo de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, diseñado por Pedro Nel Gómez, posee un pórtico como marco del inicio de un eje central ascendente que a su vez organiza la distribución de los dos edificios que conforman el plan urbanístico inicial del maestro Gómez, trazado para dar cabida a los espacios académicos del centro educativo y que fueron construidos entre 1941 y 1944. Todo el conjunto fue pensado como un sistema que integra arquitectura, paisaje y arte; en consecuencia, los edificios albergan varios frescos, trabajos de piso en granito y dos relieves, de autoría del mismo Gómez, que se ubican en la parte baja del frente del mencionado pórtico.



Figura 7.3 Pedro Nel Gómez, *Los ingenieros de las minas*, 1947, relieve en piedra arenisca de Boyacá, 200 × 160 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

El relieve ubicado en la pilastra izquierda del pórtico se intitula *Los ingenieros de las minas*. Como lo indica su nombre, está dedicado a aquellos profesionales que hacen posible el trabajo minero de manera intelectual planeando, diseñando, coordinando y dando las instrucciones a los mineros para la actividad física de extracción de los preciados minerales.

La pieza está compuesta por seis personajes masculinos sentados. El primero, de izquierda a derecha, de quien solo se observa la cabeza, la dirige hacia la izquierda con la mirada puesta en el horizonte alto, hacia las montañas tal vez, con un gesto nostálgico que remite al entorno lejano. El segundo de ellos, del cual se representa todo el cuerpo, dirigido hacia la derecha y cubierto por una bata larga, está concentrado en los documentos que reposan sobre sus rodillas y que el tercero, ubicado detrás, aprisiona con la mano abierta, aunque no los mira, sino que orienta la cabeza hacia la diestra para encontrarse con el cuarto personaje, quien, enfocado en sentido contrario, se acerca a su compañero reposando la cabeza sobre la mano derecha, cuyo codo está apoyado en la rodilla; la inclinación sutil de la cabeza de este hombre y el descanso en la mano remiten a la conocida escultura *El pensador* del distinguido artista francés Auguste Rodin (1840-1917); cubierto solo con un pantalón, deja el torso desnudo para exponer la fuerte musculatura que lo emparenta con el esfuerzo físico. El cuarto hombre también está cubierto por una bata larga, propia de los académicos, los científicos y

laboratoristas; al igual que su compañero anterior, tiene el cuerpo en dirección a la izquierda, pero la cabeza está girada hacia el frente de la obra con la mirada lejana y recostada en la mano derecha; en cambio, el brazo izquierdo se descuelga sobre la pierna de ese costado con la mano extendida hacia abajo. Al parecer, el último personaje es un autorretrato (Oberndorfer, 1991, pp. 21 y 787) que mira a la izquierda y porta los amplios y redondos lentes que usaba el artista, además, sostiene un microscopio cercano a la cara y expone la espalda vestida con otra bata de laboratorio sujetada con un cinturón delgado.

Aunque el conjunto no es completamente simétrico, los tres personajes de la derecha están orientados hacia la izquierda y viceversa, aunque el primero, del cual solo se observa la cabeza, rompe la simetría. La curva de la espalda del segundo y del sexto hombre cierra la composición de manera contenida para albergar a todo el grupo hacia el centro de la obra, y la sutil inclinación de las figuras, también con cierta simetría, subraya la búsqueda de equilibrio en la pieza. La atmósfera general y el espíritu del relieve son de carácter intelectual, reposado, meditativo y pausado. En el acabado técnico resalta la textura rugosa lograda por la talla con punteros. La obra está armada con cuatro bloques rectangulares de piedra, dos puestos encima de sus duplos, y la disposición apaisada de la creación le otorga un carácter narrativo.



Figura 7.4 Pedro Nel Gómez, *La familia de los mineros*, 1947, relieve en piedra arenisca de Boyacá, 200 × 160 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

El otro relieve representa *La familia de los mineros*, y al igual que el anterior, está conformado por seis personajes principales esculpidos sobre cuatro bloques rectangulares dispuestos de manera horizontal, por parejas; se localiza en la parte baja de la pilastra derecha del monumental pórtico. La composición de la obra es bastante similar a la de su equivalente. En esta, el personaje central es una madre que amamanta a su hijo sosteniéndolo en brazos; su figura recuerda la extensa línea iconográfica occidental inaugurada con la *Isis Lactans* egipcia dando pecho a su hijo Harpócrates, continuada por la griega *Juno amamantando a Hércules* y retomada por las numerosas representaciones cristianas de la Virgen María alimentando al niño Jesús. La madre del relieve tiene la cabeza hacia la izquierda y de tal manera dispone la orientación de los dos mineros que están a su derecha; los de la izquierda en cambio se giran hacia el costado opuesto; de tal forma, se equilibra la composición a partir del centro con tres figuras orientadas hacia un lado y otras tres hacia el opuesto. Todos están sentados, como en la pieza de los ingenieros. En el extremo izquierdo aparece primero un cóndor que junta su cabeza con la de un primer minero ubicado en la esquina superior. El segundo minero, con los pies descalzos, muestra las piernas de frente, que soportan una batea —símbolo clave del lenguaje pedronelesco—. La figura que aparece a la derecha de la madre, de la cual solo se observa la cabeza, tiene cubierta la cabellera con una tela anudada a la usanza de los trabajadores del campo y de las minas; sus rasgos faciales y la fisonomía de su rostro es la más indígena del grupo. El quinto hombre, que muestra desnuda la totalidad de su fornida corporalidad, está esculpido de lado, sentado sobre un cajón rectangular, tiene un cinturón grueso, una botella recostada sobre la cadera y en el cuello se enreda una serpiente cuya testa se apoya en la mano izquierda. El personaje que cierra la composición desde la esquina superior derecha tiene una guacamaya sobre el hombro derecho; a diferencia del resto del grupo, tiene la cara de frente y un collar de connotaciones indígenas.

El cóndor, la guacamaya y la serpiente contextualizan la obra para ubicarla en las selvas y montañas de la

geografía tropical andina —símbolos del agreste paisaje minero y de la riqueza natural de sus animales—, lo cual le brinda una identidad local indiscutible al relieve, que se hace íntimo por la escena del lactante y por la textura más suave del acabado y, al mismo tiempo, monumentaliza el tema por la dimensión y la fuerza expresiva. El homenaje que la obra hace a los ancestros populares de la región minera los eterniza hacia el futuro, como un ancla que se aferra al pasado.

Tótem mítico de la selva

Pedro Nel Gómez, 1971-1974, esculturas en mármol de Carrara, dimensiones varias.

Ubicación actual: sector sur del campus El Volador de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

La mitología y el arte han sido compañeros desde tiempos inmemoriales. La mitología es consustancial a la condición histórica y simbólica del ser humano, ella le da soporte a su existencia al otorgarle sentido trascendente y le permite habitar el mundo terrenal con una perspectiva amplia del tiempo y del espacio. La mitología está en el origen de las cosas, las humaniza, es una suerte de impresión o de hálito poético que le otorga al universo la vida, lo activa, lo explica y lo proyecta como parte de un plan cósmico de seres que pueblan los confines de la imaginación y permiten una comprensión profunda de las realidades. La mitología genera arquetipos ancestrales que se han grabado en las capas recónditas del cerebro de la especie; de tal manera, condicionan gran parte de los comportamientos y las conductas de los seres humanos aún hoy y en los lugares más civilizados del planeta, a pesar de la aparente irreligiosidad del hombre contemporáneo.

Las culturas de los pueblos nativos, indígenas y premodernos son especialmente ricas y complejas en sus estructuras mitológicas. Ese es el caso de los grupos humanos americanos, especialmente los prehispánicos y los que aún en la actualidad habitan la geografía virgen, o casi, de las selvas, los montes, las llanuras y las costas. Para Pedro Nel Gómez, nacido precisamente en las exuberantes selvas tropicales antioqueñas, la

mitología, tanto la universal como la regional, es tema central de numerosas de sus expresiones plásticas. El sentido nacionalista del arte pedronelesco, que no es exclusivo de su trabajo, sino que obedece a una corriente americanista del arte, de la cual hizo parte al lado de otros creadores nacionales y extranjeros, toma la mitología como una de sus temáticas de defensa de los valores particulares para un arte propio con proyección global.

El carácter metafórico de la mitología potencia su mensaje, le permite abrir horizontes mentales y conceptuales sin límites. Esta cualidad de los mitos se suma a las posibilidades estéticas del arte y en particular a las expresiones pictóricas, escultóricas y literarias para producir obras de gran contenido y establecer lenguajes creativos de enormes condiciones poéticas, hermenéuticas e interpretativas. En la historia universal del arte son infinitos los casos en los que la mitología hace presencia. Las creaciones rupestres prehistóricas, por ejemplo, han sido explicadas en numerosas ocasiones desde una concepción mítica en la que seres humanos, animales e híbridos danzan, disputan o se cruzan en rituales febriles producidos por trances chamánicos y alteraciones de la conciencia inducidas por el consumo de sustancias psicotrópicas que conducen a estados en los que las distintas realidades se superponen sin distinción; deidades tribales, hechiceros, magos, brujos, cazadores y un largo etcétera de creaturas inundan los muros de cavernas y recintos rocosos. En el arte neolítico también es posible hallar vestigios míticos de hombres con características o poderes de animales materializados en vasijas, estatuillas y otras piezas; estos seres evolucionaron con el tiempo en los pueblos más avanzados de los antiguos imperios ubicados en el Oriente próximo y en África, dando lugar a ricas expresiones plásticas de todos los tipos y dimensiones, desde pequeños amuletos hasta esculturas y esfinges gigantescas, dragones, toros alados, monstruos con cabeza de águila y cuerpo de león, felinos y chacales con cabeza humana, genios guardianes mitad bestia mitad humanos, hombres con cabeza de halcón, para citar los más recurrentes, que se encuentran en obras

hititas, acadias, persas, babilonias, sumerias y egipcias, entre otras.

En los antecesores y los orígenes de la cultura occidental, micénicos, minoicos, cretenses, griegos, etruscos y romanos, la aproximación al mundo se racionaliza superando el organicismo anímico de la Antigüedad, pero la mitología se conserva y sigue siendo objeto del arte; el minotauro, los centauros, los dioses y semidioses, los héroes, la loba capitolina y otros mitos se plasmaron bellamente en frescos, pinturas, decorados, cerámicas, orfebrerías, grabados y esculturas que perviven para el futuro a partir de la concreción plástica clásica con el ideal de la belleza armónica, equilibrada y proporcionada. En el Renacimiento, las pinturas y esculturas inspiradas en los mitos clásicos y destinadas a la decoración palaciega solían basarse en las *Metamorfosis* de Ovidio, que describen las transformaciones de los dioses en seres humanos o en animales para seducir o procrear con los mortales. Esta línea artística que continúa en el Barroco se retoma en el Neoclasicismo y llega hasta hoy con miles de historias míticas interpretadas sin límites por artistas de todos los rincones del planeta, y de todas las tendencias estilísticas, en diversos movimientos y corrientes que no es del caso detallar aquí. Para cerrar esta introducción a manera de contextualización para la obra que ocupa esta éfrasis, basta decir que la imaginación y el espíritu artístico se han alimentado por miles de años con el poder evocador de los mitos, y que así fue en la inmensa obra de Pedro Nel Gómez.

Pues bien, uno de los trabajos del maestro que mejor ilustra su admiración, aprecio, respeto y valoración de la mitología americana es el denominado *Tótem mítico de la selva*, al cual se dedica este texto corto de carácter analítico. La mitología a la que se refiere el conjunto escultórico es la americana, que, aunque como muchos aspectos de la cultura comparte elementos y conceptos de carácter universal —tal vez por una disposición natural del hombre para concebir y crear cosas similares—, puede considerarse singular del territorio que se extiende desde Centroamérica hasta el sur del

continente, con algunas particularidades para Colombia y específicamente para la cultura antioqueña.

La aproximación de Pedro Nel a la mitología se da a partir de varias fuentes: el contacto directo con las leyendas regionales en su infancia y en el ámbito familiar con las narraciones de su tía Rosenda; la visita que realiza en 1941 a los campos arqueológicos de San Agustín, Huila, junto a su esposa y al filósofo envigadeño Fernando González (1895-1964), al poeta antioqueño León de Greiff (1895-1976) y al antropólogo colombo-ucraniano Juan Friede Alter (1901-1991); el estudio de la mitología griega con las lecturas de las *Tragedias* de Esquilo en *Los siete contra Tebas* (Correa, 1998, p. 195); el conocimiento y la apreciación de los mitos clásicos en el arte renacentista, y el estudio teórico del filósofo e historiador rumano Mircea Eliade (1907-1986), del mencionado psicólogo y psiquiatra Carl Gustav Jung y del antropólogo austrohúngaro y británico Bronisław Malinowski (1884-1942). De este enorme bagaje se nutre la visión mítica pedronelesca que le permite plantear un universo espiritual y sociológico de amplios significados con presencia dinámica y activa en la cotidianidad del pueblo americano.

El conjunto escultórico no está finalizado, y las cinco piezas de las que consta hacen parte de un proyecto de mayor envergadura al cual el artista se refería como un campo estatuario que se ubicaría en el extremo sur de un parque lineal que atravesaría el plan urbanístico de la Facultad de Agronomía, proyectado por Pedro Nel en 1947 para lo que actualmente es el campus El Volador de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. En el extremo norte del mencionado eje debía ubicarse otro conjunto de obras escultóricas, pero de él solo se tiene esa intención. La idea del conjunto escultórico sur la combinó con una propuesta que les hizo a algunos industriales de la ciudad plasmada en un borrador de 1968 en el que habla de un obelisco americano:

Realmente, la construcción de un obelisco que sintetice un poco a América presenta bastantes

dificultades, ya que no se trata de repetir los famosos obeliscos egipcios que se ven en toda Europa, sino de hallar un conjunto que exprese en forma plástica nuestras fuerzas primitivas arcaicas, que como americanos llevamos en nuestro espíritu, asociadas a nuestra naturaleza de los Andes, de las selvas y del hombre realmente americano (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, p. 8).

El monumental proyecto, que no se llevó a cabo y que Pedro Nel presentó en su casa en septiembre de 1968 con dos acuarelas generales,⁷ cuatro de los mitos —la patasola, la patetarro, la llorona y el gritón— y un óleo de la androginia, consiste en tres componentes: las cinco esculturas en mármol blanco de los mitos americanos mencionados, un obelisco con relieves de inspiración precolombina y una estructura arquitectónica pentagonal como contenedor de las esculturas y del tótem.

La estructura está proyectada con cinco planos quebrados que conforman un pentágono; cada plano es a su vez un pentágono irregular con un lado puesto a manera de base, dos que se dirigen hacia arriba de forma inclinada hacia el perímetro y otros dos que cierran la parte superior del plano, conformando entre sí un amplio ángulo obtuso. En las aristas diagonales que se lanzan hacia arriba y unen los planos aparecen cinco portales, también pentagonales, que abren la masa para dejar ver las esculturas en el interior; estos vanos sí son pentágonos regulares y uno de sus lados coincide con la horizontal del piso. El ángulo de quiebre de los cinco planos se hace a mitad de su altura, lo que produce un efecto de abombamiento del delimitante y remite a una imagen metafórica de manos protectoras que envuelven y resguardan un objeto preciado. En términos generales, la estructura conforma una figura de características esféricas.

El recinto está diseñado con un enchape de piedra esteatita —verde, según una acuarela, y negra, según otra ilustración— y la cubierta es transparente para

⁷Reposan en la Casa Museo, ambas fechadas en 1968, una diurna de 43 × 57 cm y una nocturna de 45 × 70 cm.

dejar pasar la luz tropical como iluminación natural de los cinco mitos esculpidos, pero protegiéndolos de la lluvia y otros agentes atmosféricos.

En el centro de la estructura aparece el obelisco de tres cuerpos, cada uno dispuesto a manera de tronco piramidal invertido sobre el inferior. El primero hace de base de soporte física y visual, es lleno y también recubierto con lajas de esteatita; en uno de los bocetos tiene una altura similar a la de la estructura pentagonal contenedora, en otro, la supera casi en un 50 % de su altura. El segundo posee ocho perforaciones, que en un dibujo son cilíndricas horizontales, una sobre la otra, y en otro esquema tienen forma estrellada, y por los dibujos originales y las notas del maestro sería construido en concreto armado. Y el tercero, de menores dimensiones en altura y ancho, tiene tres rombos alargados grabados sobre el volumen. Según una de las dos acuarelas realizadas por el artista y una maqueta que no se conserva, la altura total del obelisco es cercana a los veinticinco metros y se posa sobre un pódium escalonado circular que dignifica el monumento y lo separa del plano base del suelo. Para Pedro Nel, el obelisco tripartito era una “vertical en bloques ascendentes que en cierta forma nos recuerda, por sus líneas, los inmensos picachos de los Andes” (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, anexo 4-117).

De acuerdo con los textos escritos por el artista, “las cinco esculturas irán al fondo de cada portal y serán móviles sobre sus ejes para variarlas de posición y poderlas mirar bajo diversos ángulos” (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, p. 9). Los mitos elegidos por el artista para este conjunto fueron la patasola, el gritón, la llorona, la androginia y la patetarro. Antes de entrar en la descripción detallada de cada escultura, es conveniente hacer algunos comentarios generales sobre el material y la técnica.

Desde 1968 el artista concibió las figuras en mármol por ser un noble material pétreo que asociaba con los Andes y cuya memoria histórica se deriva de la tradición monumental occidental (Casa Museo Pedro Nel Gómez,

1994, p. 13). Los bloques fueron importados de Carrara, Italia, y su consecución significó una extenuante labor de gestión por el costo y los trámites aduaneros, que en buena medida afrontó el propio escultor. El artista tocó diversas puertas en instituciones gubernamentales, nacionales y regionales, industriales y bancarias,⁸ no solo para adquirir los mármoles y buscar la exención tributaria, sino también para la realización de todo el tótem; no obstante, las respuestas a sus peticiones no fueron exitosas y solo la Universidad Nacional de Colombia se encargó de traer el material para las esculturas desde Europa, que tuvo un valor de \$ 70 000 de la época, puestos en Barranquilla por la empresa Società Anónima Industrial e Marmi D’Italia S. p. A. (SAIMI).⁹

En 1971, al inicio de los trabajos, el maestro Gómez contempló la posibilidad de dejar las obras en los jardines de su casa si la Universidad no le pagaba por su trabajo una vez finalizada la serie (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, p. 17). En una conversación con su amigo, el artista Carlos Correa, el 24 de septiembre de 1971, le decía:

Un buen día me comunicaron que la Universidad Nacional estaba dispuesta a costear los mármoles, libres de derechos aduaneros, por ser importación oficial. ¿No te parece asombroso, Carlos? Yo le propuse a la Facultad de Agronomía tallar las cinco esculturas sin recibir ni un centavo... Si concluida la obra la Universidad, en vista del trabajo realizado y de las dificultades vencidas, accede a pagar alguna suma, santo y bueno (Correa, 1998, p. 193).

Pero, finalmente por disposición del mismo artista, en vista de un pequeño reconocimiento económico, las obras se quedaron desde entonces en el sitio que hoy ocupan. En junio de 1974 el profesor Gómez culminó las esculturas y la Universidad importó otro bloque de

⁸Banco Popular, Coltejer, Instituto Colombiano de Cultura, Dirección General de Aduanas, Ministerio de Hacienda Nacional, entre otras.

⁹Las dimensiones fueron: 220 × 80 × 60, 220 × 80 × 60, 200 × 1300 × 60, 140 × 130 × 50 y 200 × 130 × 60 cm (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, anexos 8-29).

mármol en el que el maestro tenía previsto elaborar el pájaro macuá, que infortunadamente no se realizó. En 1975 se inauguró el conjunto escultórico con la presencia del rector de la Universidad, Luis Carlos Pérez.

El proceso de elaboración de los mitos los basó Pedro Nel empíricamente en la técnica fresquista. Es decir, realizó primero bocetos en acuarela, luego hizo los dibujos en escala natural sobre cartones, que luego trasladó a los bloques de mármol —labor realizada en 1971— y, finalmente, procedió con la talla. Unos años después, en un viaje a Europa, el maestro se dio cuenta de que usó intuitivamente los procedimientos ideados por artistas europeos desde el Renacimiento. Para el proceso también elaboró en 1969 una maqueta en madera y a escala, que no se conserva —como se dijo—, y figuras de treinta centímetros en mármol como modelos de cada pieza escultórica, que se conservaron y hacen parte de los archivos de la Casa Museo.

Sobre la técnica, vale decir que la talla del mármol es especialmente ardua, ya que exige un enorme trabajo físico, incluso con el uso de las herramientas modernas —cinceles, martillos, taladros y limas—, pues la dureza del material se debe a un proceso de recristalización de la caliza. La suave frialdad del mármol y su superficie pulida blanca y satinada es una cualidad que los artistas suelen perseguir para acercarse al concepto de la belleza ideal clásica; no obstante, Pedro Nel gustaba de una apariencia tosca en el final de sus obras escultóricas, por lo que les imprimió una textura rugosa que exalta la materialidad y la fuerza expresiva y, al mismo tiempo, hace que los personajes míticos adquieran un carácter agreste consistente con el altivo ambiente tropical de la vorágine.

También cabe anotar que las esculturas están sobre pedestales de adobe y concreto, enchapados con lajas de mármol, cuya altura promedio es de 95 centímetros. A continuación, se hace una descripción analítica de los cinco mitos esculpidos.

La patasola

Pedro Nel Gómez, 1971-1972, mármol de Carrara, 80 × 220 × 60 cm.

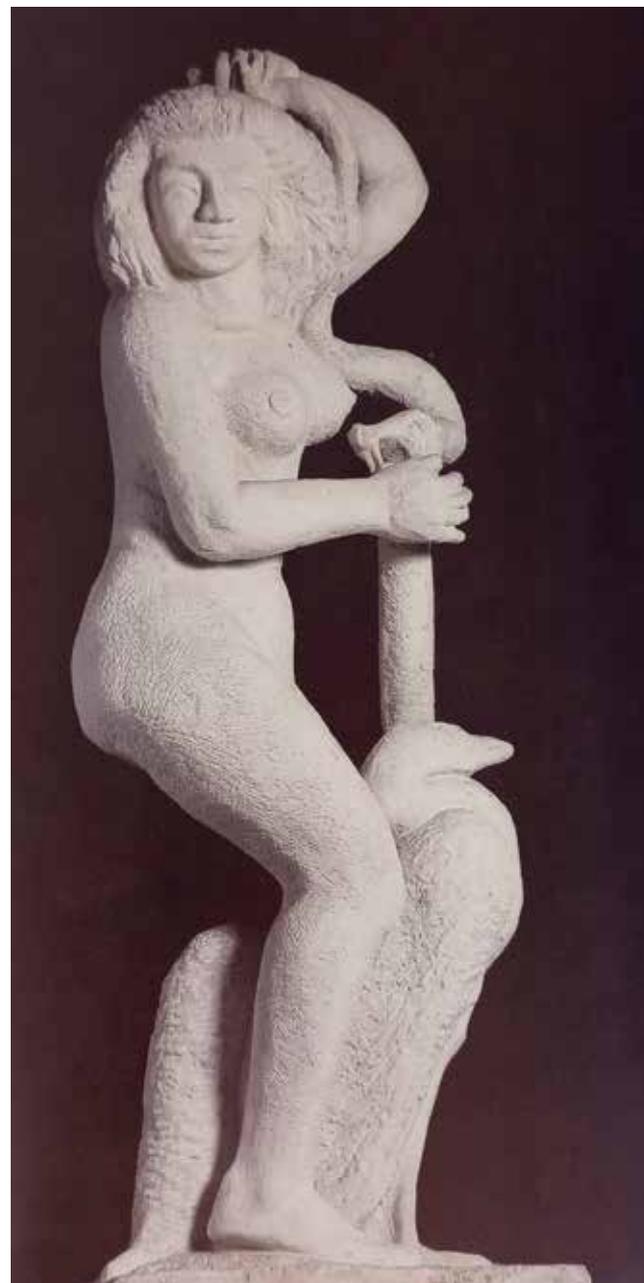


Figura 7.5 Pedro Nel Gómez, *La patasola*, 1971-1972, mármol de Carrara, 80 × 220 × 60 cm. (Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

Esta es una figura femenina conocida en la mitología americana por tener una sola pierna, que vaga por las selvas como una bacante (adoradoras del dios Baco, participantes en las orgías y bacanales, de conductas disolutas) acompañada de animales —la serpiente, la garza, el búho y el sapo—, engaña a los niños, bebe su sangre como alimento y seduce a los mineros para copular con ellos, quienes aparecen después muertos entre la manigua. El maestro Pedro Nel la concebía como una ménade del trópico. Una acuarela preparatoria y un óleo previo fechado entre 1945 y 1948 se conservan en la Casa Museo, donde también hay una representación suya en el fresco del estudio. Fue la primera figura que el artista emprendió del conjunto en noviembre de 1971 y la finalizó en 1972, y representa a una diosa selvática desnuda, de cabellera hirsuta que cae sobre los hombros, con nariz ganchuda y ojos desorbitados, acompañada de una rígida garza en su base y una serpiente que se descuelga desde el brazo izquierdo que la sostiene por la cola a la altura de la melena. La joven mujer, de rasgos evidentemente indígenas, está de pie mirando a la derecha con un giro de la cabeza hacia el hombro de ese lado; tiene la pierna ligeramente flexionada y el brazo del mismo costado doblado en un ángulo de noventa grados con la mano que hace de soporte de la cabeza de la serpiente. El reptil muestra sus colmillos y se retuerce siguiendo la curvatura del seno y el frondoso cabello de la bruja; de esta manera, se trata de subrayar la composición dinámica de la pieza que alcanza cierto movimiento visual. La pierna faltante se sustituye por un tronco que sirve de soporte al bulto y otra representación vegetal de una rama se hace con un cilindro que une las cabezas de los animales y sirve de apoyo a la mano derecha.

El gritón

Pedro Nel Gómez, 1972, mármol de Carrara, 125 × 214 × 60 cm.

Esta especie de fauno americano es el dios de los vientos, los huracanes y las tormentas tropicales, cuyo alarido retumba por entre los cerros, los valles, las

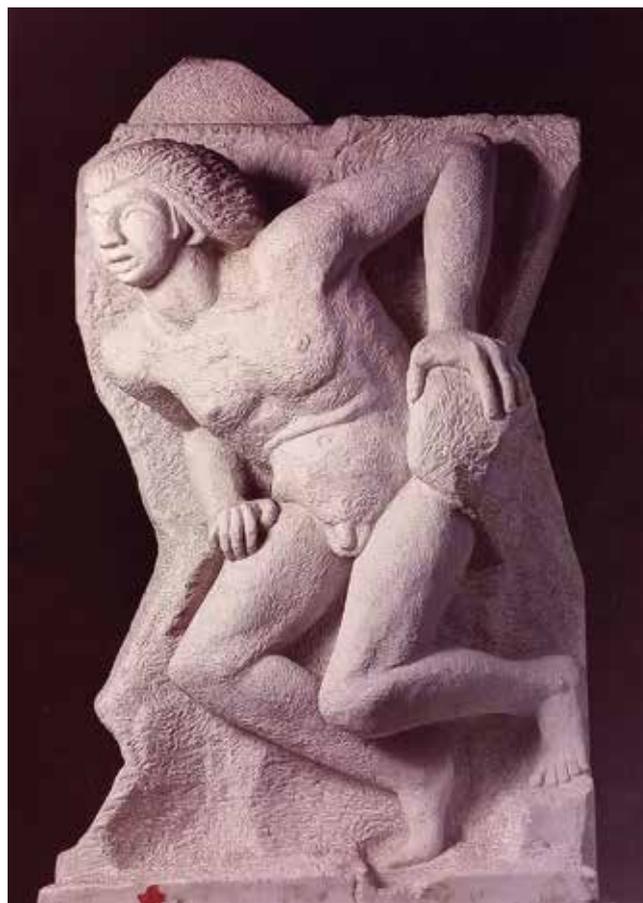


Figura 7.6 Pedro Nel Gómez, *El gritón*, 1972, mármol de Carrara, 125 × 214 × 60 cm.

(Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

laderas y las simas andinas, y aparece periódicamente convertido en huracán en el mar Caribe. Una versión de la leyenda dice que es el último minero perdido que espanta al ganado y a las mulas con sus pavorosos gemidos y que, según Gómez, “nuestras gentes dicen haberlo oído en los Farallones del Citará” (Carli, 1978, s. p.). Una acuarela titulada con el mismo nombre, fechada en 1968, de 51 × 62 cm, de la colección de la Casa Museo, es un trabajo preparatorio de esta escultura. El personaje está tallado a manera de alto relieve con un respaldo plano del bloque original de mármol en la parte posterior, como si estuviera a punto de desprenderse, como en un intento de liberación del material que lo contiene, enfatizado por la

inclinación corporal con las rodillas dobladas; el fondo del cual trata de separarse es irregular en su geometría y en su acabado, cuya rugosa textura contrasta con la superficie menos burda del cuerpo desnudo. El brazo derecho está apoyado en el muslo del mismo lado, y en la mano izquierda se observa un fragmento material que aparenta apalancar el movimiento del dios hacia el frente; puede percibirse una sensación de dinámica transmitida por el impulso de la actividad que está a punto de realizar el personaje. El cabello ondulado cae hasta los hombros, y las facciones del rostro, también de características indígenas, exponen un esfuerzo físico que se puntualiza en la boca semiabierta. Los rasgos expresivos emparentan esta escultura con obras como las de Ossip Zadkine o Käthe Kollwitz, y también se pueden hallar similitudes con los seis esclavos esculpidos por Miguel Ángel, cuyo carácter inacabado tanto atraía a Pedro Nel. Cabe anotar que el artista cinceló su firma en el respaldo de esta obra, donde aparece además el listado de las esculturas del tótem. La talla la hace entre mayo y septiembre de 1972.

La llorona

Pedro Nel Gómez, 1973, mármol de Carrara, 141 × 133 × 50 cm.

Para el artista, esta mujer es una Euménide (cada una de las tres divinidades infernales que atormentaban con remordimientos a los malos y criminales, también denominadas Furias) guardiana de la selva. Ella deambula por entre los árboles llorando arrepentida por la pérdida de sus hijos a quienes ahogó en los ríos. La llorona es un mito ampliamente difundido en América con diferentes versiones, que atiende el origen vegetal de la vida, el principio materno de la tierra; para Pedro Nel, “la Llorona es un mito universal del árbol, de la vegetación, de la selva, es una terrible figura plástica” (Carli, 1978, s. p.). La acuarela del mismo nombre, elaborada en 1945 con 61 × 39 cm y que hace parte de la colección de la Casa Museo, es un antecedente fundamental para esta pieza iniciada en mayo y terminada en septiembre de 1973. A diferencia



Figura 7.7 Pedro Nel Gómez, *La llorona*, 1973, mármol de Carrara, 141 × 133 × 50 cm.
(Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

de las restantes esculturas del conjunto, esta posee un marco rectangular irregular tallado en el mismo bloque de mármol representando troncos de madera del monte; el formato final de la obra se achata y se horizontaliza para reforzar la idea del desplazamiento arbóreo. La posición en cuclillas de la mujer desnuda advierte una actitud vigilante de acecho; aferrada a una rama vegetal con la mano izquierda, con el cabello largo que se estira sobre los hombros, ondulado y amarrado con una cinta, está inclinada para esconderse presta al ataque o lo huida. La dinámica proyectada por la pieza, sin embargo, queda contenida, suspendida, controlada en una tensa composición por el marco vegetal de geometría rígida. La dama lleva consigo un gran búho, símbolo ineludible de la nocturnidad, aferrado con sus garras sobre la muñeca derecha, que se recoge hacia atrás brindando respaldo a la cabeza del ave sobre el brazo femenino. La sensualidad del personaje se resalta con los senos firmes y se destaca en la fortaleza rolliza del cuerpo campesino sometido a los embates agresivos de la naturaleza.

La patetarro

Pedro Nel Gómez, 1972-1973, mármol de Carrara, 131 × 196 × 61 cm.

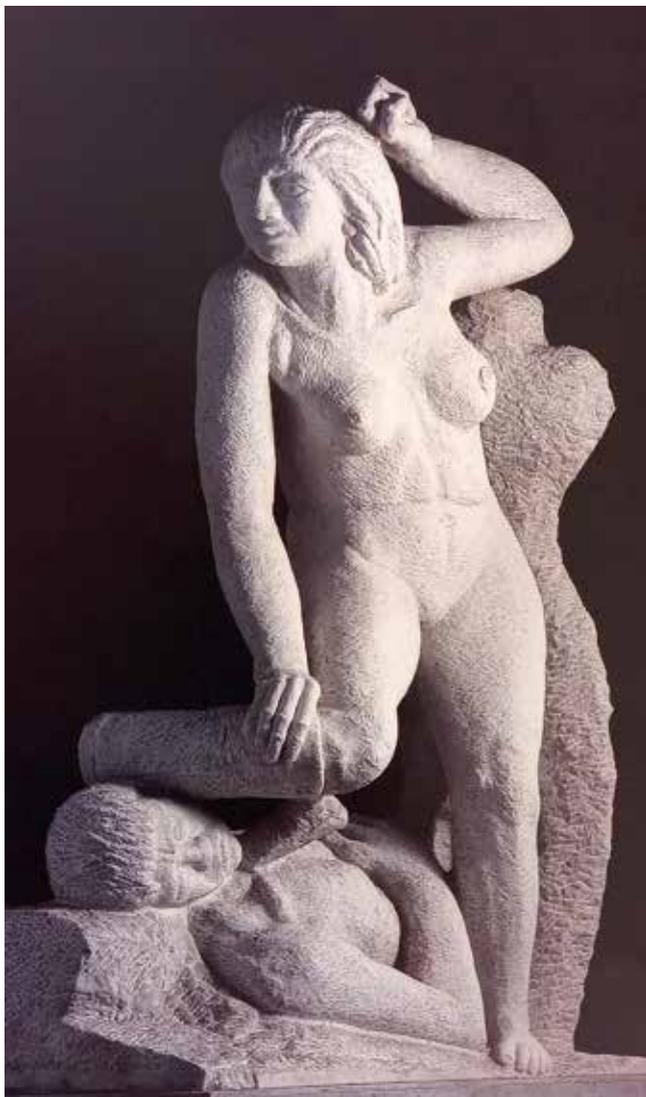


Figura 7.8 Pedro Nel Gómez, *La patetarro*, 1973, mármol de Carrara, 131 × 196 × 61 cm. (Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

Aunque también existe la versión masculina de esta historia, aquí el personaje de esta mítica leyenda es femenino y tiene una pierna gangrenada encabada en un fragmento de guadua o en un tarro en el que guarda

las supuraciones de su herida, que derrama en los sitios sobre los que produce calamidades y catástrofes. Es una deidad perversa y vengativa que siembra ruina y persigue a los profanadores de la naturaleza virgen o a los criminales para quitarles la vida. Según el maestro Gómez, es un mito originario de la zona aurífera del nordeste antioqueño, es una Furia de la selva que encarna la violencia atávica de los montes colombianos y que aún hoy atormenta al país:

En ese mármol que ya comienzo a tallar pondré un letrero de sentido mitológico: la Euménide de Colombia dice al muerto que se halla debajo de ella: “Y te excavarán los ojos los gallinazos y las hormigas, pero ya llega mi venganza” (Carli, 1978, s. p.).

La escultura, iniciada en septiembre de 1972 y concluida en abril del siguiente año, además de la mujer amputada tiene el cuerpo parcial de un hombre muerto bocarriba, desnudo y con la cabeza girada hacia el frente y presionada por el muñón del engendro femenino, que corresponde a la extremidad inferior derecha. Está con los ojos cerrados y el mentón apoyado en el pecho, sobre el que también se posa el brazo derecho doblado con la mano abierta; el otro brazo está extendido al lado del torso. Es pues el hombre asesinado por la aguerrida mujer en venganza de sus actos bárbaros. La Patetarro está de pie con el cuerpo levemente girado a su derecha, recostado sobre una rama vertical que le sirve de soporte a la figura; con la mano derecha empuña la pierna afectada contra el cilindro vegetal en la que se incrusta; el brazo contrario se eleva doblado por el codo hacia la cabeza. El cabello es largo y se extiende hasta los hombros tirado hacia atrás; los rasgos faciales y la voluminosa figura corporal delatan el tipo indígena. Esta talla es la obra con más movimiento y dinámica del conjunto, en ella se captura un instante de tiempo, el momento justo después del crimen, luego del triunfo de la diosa sobre el mal humano. La pieza recuerda las innumerables creaciones plásticas del arte occidental que registran la conquista gloriosa del bien y el sometimiento del mal.

La androginia

Pedro Nel Gómez, 1973-1974, mármol de Carrara, 80 × 220 × 60 cm.



Figura 7.9 Pedro Nel Gómez, *La androginia*, 1973-1974, mármol de Carrara, 131 × 196 × 61 cm. (Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

Este es un personaje mítico creado por el maestro a partir del relato universal del origen del ser humano, y que cuenta el predominio de la mujer sobre el hombre en épocas remotas. Es un ser que integra la polaridad femenina y su complementario masculino arropados por un cóndor andino que se posa sobre los hombros de la mujer, quien a su vez se ubica en la espalda del hombre y lo abraza por debajo del pecho para darle sostén ante la debilidad de sus miembros inferiores que parecen desarticularse. Se destaca la proporción y la rudeza de los manos y las falanges de la mujer; se trata de alguien que ha trabajado físicamente de manera evidente. La altura de la fémica es mayor que la del hombre casi una cabeza, ya que está erguida y sobre un nivel de piso ligeramente más alto, para jerarquizarla y otorgarle un halo espiritual protector; el ser masculino, apoyado más abajo, disminuye además su porte por la flexión de las rodillas. Ambos poseen rasgos nativos aborígenes y su desnudez expone la condición universal del humano; están de pie mirando en la misma dirección hacia el frente, el mentón de la señora se posa sobre la cabeza del varón como en actitud maternal. El hombre, que para algunos es una referencia del autor a sí mismo (Arango Gómez, 2014, p. 187), es un barequero que porta la batea de su trabajo con el brazo derecho y apoyada en el suelo, elemento que ayuda a estabilizar el volumen del grupo escultórico.

El ave descansa sobre los hombros femeninos y el extenso plumaje de sus alas cubre a la dama hasta la cintura; la libertad que representa encarna la unión de los complementarios cósmicos. La escultura puede verse como una interpretación simbólica del ánima, que, como se dijo, según los conceptos junguianos, corresponde a la imagen arquetípica de lo femenino como principio eterno del inconsciente masculino; también puede relacionarse con las esculturas del doble yo o figuras dobles agustinianas y de Tierradentro. Una acuarela del mismo nombre, fechada entre 1945 y 1948, que reposa en la Casa Museo y tiene una dimensión de 12 × 22 cm es un antecedente clave para esta escultura, lo mismo que un óleo que inicialmente tenía por título *El hombre americano dominado por los mitos*

y que hizo parte de los documentos para el evento de lanzamiento del proyecto en 1968. La obra fue iniciada por su autor en octubre de 1973 y culminada en junio de 1974, finalizando así las cinco esculturas míticas.

Bloque para *El pájaro macuá*

Mármol de Carrara, 127 × 141 × 280 cm.

Aunque esta obra no fue esculpida ni formaba parte del *Tótem mítico de la selva*, conviene hacer un breve comentario sobre ella, ya que el bloque de mármol que se destinaría para su elaboración se conserva en el mismo sitio en el que se encuentran las cinco esculturas descritas. Junto con la Sosandra (Afrodita, la diosa mujer), el pájaro macuá complementaría el trabajo sobre los mitos que el profesor Pedro Nel venía realizando. No hay registro sobre el sitio exacto en el cual estarían estas dos piezas adicionales, aunque se sabe que el pájaro sería para la Facultad de Arquitectura. De la Sosandra no se tienen dibujos ni modelos preparatorios, mientras que para la primera obra se conservan los cartones en la Casa Museo. Los dibujos, realizados en 1977, se trasladaron al bloque de mármol en 1980 y fueron lavados el día de su muerte, el 6 de junio de 1986 (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, p. 28), aunque en 1993 todavía se podían ver rastros del dibujo (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, anexo 8-77). En la actualidad, una de las caras aún tiene la huella gráfica. A pesar de que la Universidad le había aprobado una licencia al maestro para elaborar la escultura, al parecer, la talla no se realizó por recomendación de la Casa Museo debido a la falta de claridad contractual.

Este es un mito propio de la región chocoana que Pedro Nel conoció en un viaje a Bahía Solano;¹⁰ para Gómez, el huevo como contenido del caos toma forma mítica en el pájaro macuá (Oberndorfer, 1991, p. 527). Según el cuento, el ave posee poderes para el amor y la fortuna. Los cartones y el dibujo que hay sobre el mármol muestran un ave gigante que arroja una pareja

¹⁰ Municipio del departamento del Chocó, ubicado en la costa del océano Pacífico, al noroccidente colombiano.

desnuda en el interior oval de sus alas y un niño a los pies, representando así el mito del amor, que en otras latitudes se asocia con Eros.

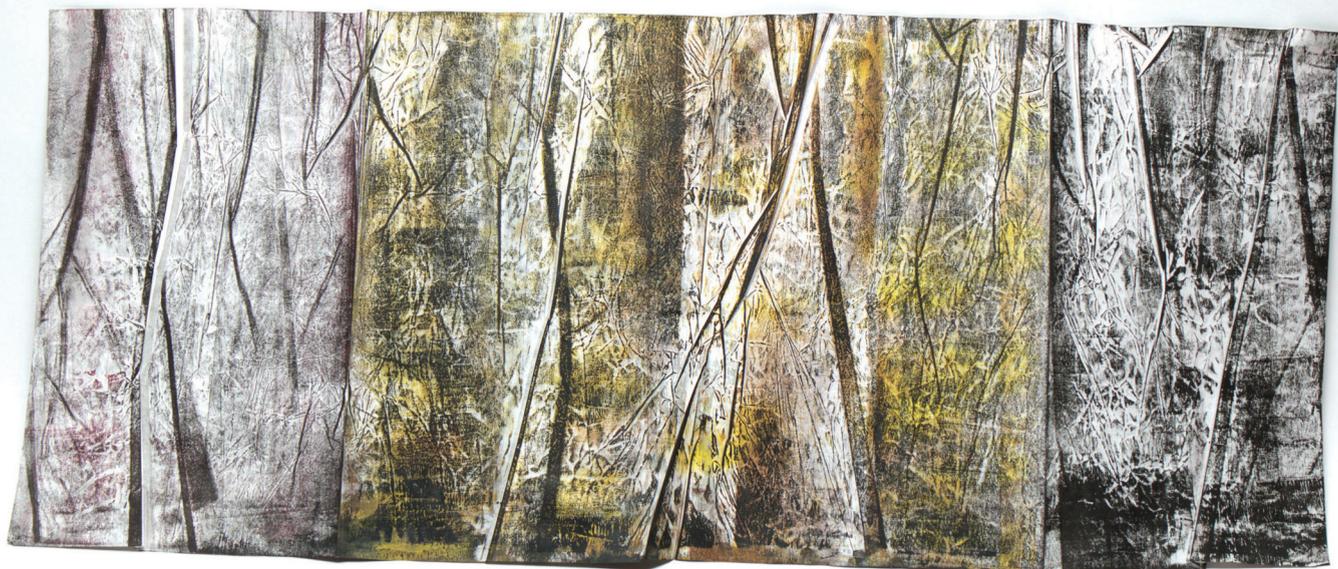
A manera de colofón

El *Tótem mítico de la selva* recoge la extensa tradición del tema mitológico en el arte y la larga historia técnica de la escultura clásica renacentista en una obra que potencia el sentido nacionalista con un espíritu de respeto nacional para proyectar la cultura de manera global y una clara identidad territorializada. El monumento hubiera sido un poderoso artefacto cargado de un mensaje humanista afincado en la cosmogonía de un pueblo aguerrido que se enfrentó a la indomable geografía de los andes selváticos. Hoy quedan las cinco estatuas, dispuestas de manera concéntrica, bajo una rudimentaria cubierta que espera ser consolidada como lo amerita el monumento. Para finalizar, vale anotar que para el historiador del arte y crítico italiano Enzo Carli¹¹ (1910-1999) estas esculturas “son consideradas singularmente cinco auténticas grandes obras maestras, tanto por la novedad de la invención (es decir, del tema concebido y claramente caracterizado) como por la audacia y la coherencia en su realización formal” (1978, s. p.).

¹¹ Autor del libro *Pedro Nel Gómez escultor*, impreso en Italia. Conoció a Pedro Nel Gómez en Italia y lo visitó en Medellín en 1955-1956.

Referencias

- Arango Gómez, D. L. (2014). *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*. Fundación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez y Secretaría de Cultura de Medellín.
- Carli, E. (1978). *Pedro Nel Gómez escultor*. Centrooffset.
- Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez (1994). *Informe, Tótem mítico de la selva* (documento inédito).
- Correa, C. (1998). *Conversaciones con Pedro Nel*. Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.
- Oberndorfer, L. (1991). *Pedro Nel Gómez pintor, escultor y amante*. Tomos I y II. Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.
- Vicerrectoría Universidad Nacional – Medellín (1997). *Maestro Pedro Nel Gómez. Pensamiento y obra en la Universidad Nacional*. Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Paisajes de la palma de la mano*, 2022, papel 60 g doblado por contacto y aplanado, tinta de grabado, 100 × 28 × 1 cm. (Fuente: imagen suministrada por el autor)

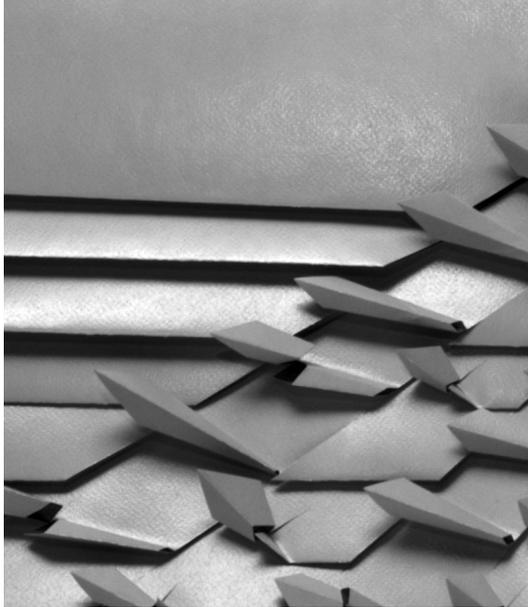
La vida verdadera no depende del tiempo

*No existe el tiempo, sólo existe el instante. Y en él, en el instante,
está toda nuestra vida*

Obituario

Hugo Zapata

(La Tebaida, 1945-El Retiro, 2025)



Los artistas piensan, el arte es pensar
Hugo Zapata

Acaba de fallecer de manera apacible el maestro quindiano Hugo Zapata en el ámbito íntimo de su hogar en El Retiro, a los 80 años, el 3 de junio de 2025. Habiendo realizado estudios en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia entre 1963 y 1966, y graduado de arquitectura en la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia en 1972, hizo parte de la denominada generación de artistas urbanos que trabajó en la ciudad de la eterna primavera durante la década de los setenta y a partir de entonces forjó una senda plástica de gran impacto por la profundidad de su mensaje estético y la calidad de su propuesta artística, que le valieron un amplio reconocimiento en todos los círculos culturales y del arte nacional e internacional, con lo cual obtuvo, entre muchas distinciones, el Primer Premio del xxxii Salón Nacional de Artistas Colombianos en 1989; piezas cuyas viajaron por Colombia, Estados Unidos, México, Puerto Rico, Cuba, Venezuela, Brasil, Argentina, Chile, España, Francia, Alemania, Inglaterra, Israel y Japón, donde se encuentran algunas en colecciones privadas y de afamados museos.

Se desempeñó como profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia donde fundó, en compañía de otros docentes, el programa curricular de Artes Plásticas y fue distinguido como Profesor Emérito. También

hizo parte de los intelectuales que promovieron la creación del ahora renombrado Museo de Arte Moderno de Medellín y promovió diversos eventos, espacios e iniciativas como gestor en el campo de las artes.

Su trabajo creativo, que comenzó con la expresión gráfica de carácter abstracto y orgánico, evolucionó hacia la tridimensionalidad escultórica retomando los productos de la Naturaleza para revertir en ellos una expresión propia de connotaciones poéticas a través de las piedras, los fósiles, el agua y los óxidos ferrosos, para establecer paisajes emotivos de ascendencia sublime que evidencian el poder de lo tectónico, la permanencia de la materia y la eternidad de lo espiritual encarnado en el mundo. Con ello, la obra de Zapata enuncia el deseo de inmortalidad y el anhelo de perpetuación para confrontar al ser humano con su inexorable finitud y su fugacidad existencial. Ahora que el afectuoso y dadivoso Hugo ha partido, la valiosa autoridad de su trabajo cobra doble hondura en el hueru entorno de hoy.

Inmenso, es tal vez el mejor adjetivo para calificar al maestro Hugo Zapata, por su afabilidad, su entrega, su pasión, su humanidad y su exquisita y admirable obra plástica. Valga este humilde óbolo que la *Revista* hace a Caronte para que conduzca con alegría al buen escultor hacia su Hades mineral.

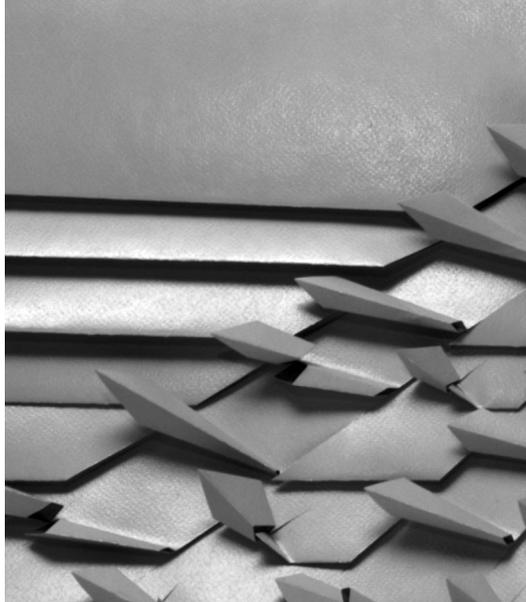


Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Portales*, 2025, prendedor, arte utilizable, papel 150 g cortado y plegado, 11 × 14 × 3 cm.
(Fuente: imagen suministrada por el autor)

Nadie se ha arrepentido nunca de haber vivido demasiado sencillamente

Para alcanzar la felicidad, el hombre no debe preocuparse de aumentar su haber, sino aumentar el amor que hay en él

Normas para los autores



- La revista recibe: cartas al editor, artículos de revisión, investigación, reflexión u opinión, reportes, reseñas, entrevistas, traducciones y dossier, también se aceptan partituras, textos literarios o poéticos. Todas las propuestas son evaluadas por el Comité Editorial y por dos pares de manera anónima. La recepción de los trabajos no implica la aprobación y publicación automática.
- Los trabajos sometidos al Comité Editorial no deberán ser presentados a otros medios hasta que culmine el proceso de evaluación.
- Los autores asumirán la responsabilidad por todos los conceptos y opiniones emitidas en los documentos. La Universidad Nacional de Colombia no se responsabiliza por los daños o perjuicios derivados de la publicación de cualquier trabajo o documento.
- Los autores deben acatar las normas y leyes internacionales, nacionales e institucionales de propiedad intelectual, particularmente la Ley 23 de 1982.
- Si la propuesta es aceptada por el Comité Editorial, el autor deberá evaluar las observaciones para incorporar los cambios que considere; luego, el trabajo se someterá a una revisión de estilo y ortotipográfica con un experto, el autor deberá observar aceptando o no las anotaciones y respondiendo las preguntas del corrector.
- Una vez aceptada la propuesta por el Comité Editorial, el autor deberá diligenciar un formato de autorización de publicación y cesión de derechos patrimoniales de comunicación y distribución del material, incluyendo la posibilidad de ser publicado en cualquier medio, en formato análogo o digital.

- Los artículos deben tener entre tres y siete descriptores o palabras clave, y un resumen cuya extensión sea de máximo 120 palabras o 900 caracteres sin espacios.
- Los trabajos deben enviarse al correo electrónico recultu_med@unal.edu.co, presentarse en Word, tipografía Times New Roman 12, con una extensión máxima de veinte cuartillas (30800 caracteres con espacios), sin incluir el resumen ni las palabras clave. El título no debe sobrepasar las quince palabras.
- El autor debe enviar adjunta a su propuesta una síntesis de su biografía que incluya: nombres y apellidos completos, año de nacimiento, título de pregrado, títulos de posgrado, premios, menciones, reconocimientos, institución(es) donde labora y cargo(s), categoría docente en caso de serlo, publicaciones y otros aspectos de relevancia.
- Utilizar el sistema de citación y referenciación APA, última versión. Tener en cuenta el Manual de Edición Académica de la Universidad Nacional de Colombia.
- Seguir las normas establecidas por el Diccionario Panhispánico de Dudas.
- Se usan cursivas para resaltar términos, para títulos de obras de creación, para extranjerismos crudos, para latinismos y locuciones latinas, para apodos, alias o seudónimos, para nombres científicos de plantas y animales y para las preguntas en entrevistas.
- Se usan versalitas para los siglos en números romanos, para enumeraciones en romanos, para siglas cuando no van acompañadas del nombre propio, para acrónimos de tres o menos letras, para firmas de prólogos o epígrafes, para entradillas en diálogos.
- Se utilizan comillas para citas textuales cortas (de menos de cuarenta palabras), para reproducir textualmente una afirmación, para el uso irónico, impropio o especial de una expresión, para títulos de capítulos, artículos de revistas, títulos de exposiciones o secciones de una publicación.
- Se utilizan comillas simples para la segunda jerarquía de las comillas dobles y para los significados de expresiones en otro idioma.
- No deben usarse negritas dentro del cuerpo del texto.
- Se usan mayúsculas iniciales para títulos de libros y publicaciones periódicas, para nombres de leyes, para nombres propios o abreviados, para nombres de materias de un currículo, para nombres de grupos de investigación, para los períodos y épocas históricas.
- Se usan minúsculas para nombres de días, meses y nacionalidades, para nombres de enfermedades, para cargos, títulos nobiliarios, para después de dos puntos; excepto después de los saludos en las cartas, en los documentos jurídico-administrativos, en la reproducción de una cita o de palabras textuales.
- Los números enteros se separan con espacio fino después de las cuatro cifras. Los números se escriben con letras, incluso los mayores a once que no impliquen más de tres palabras.

- Se entiende por figura toda representación gráfica, independientemente de que se trate de fotos, mapas, planos, ilustraciones, esquemas, diagramas, dibujos, imágenes o gráficas estadísticas. Deben indicarse en el cuerpo del texto entre paréntesis (figura 1), se marcan con números arábigos, debajo de la figura, y deben tener título, crédito del autor y la fuente. Si una figura está dividida en secciones, cada sección se identifica con una letra con versalitas. En todos los casos deben tenerse los derechos de publicación.
- Todas las figuras deben enviarse separadas de los textos, numeradas, en formato Ai, JPG, TIFF o BMP de 300 dpi.
- Para obras de arte deben darse los datos en el siguiente orden: nombre y apellido del autor o autores, *Título de la obra*, fecha de creación. Descripción técnica, ubicación. Fuente: créditos. Ejemplo: Figura 1. Gonzalo Fernández, *Adoración de la inmaculada*, 1603-1606. Óleo sobre lienzo, 158 × 95 cm. Museo Histórico, Kralendijk, Bonaire. Fuente: fotografía de Orlando Manrique.
- El título de las tablas o cuadros se pone en la parte superior, y se prescinde de mayúsculas cuando se haga referencia a tablas o figuras dentro del texto.
- Las citas de más de cuarenta palabras se sangran y deben estar en fuente tamaño 11. El sistema editorial APA permite citas con un máximo de 400 palabras. Las elisiones van entre corchetes con tres puntos suspensivos; si la omisión de uno o varios párrafos ocurre en medio de un texto citado entre comillas, en lugar de los corchetes con puntos suspensivos se pone doble barra recta: ||.
- Cuando se incluyen referencias o bibliografía de internet se aceptan páginas estables y confiables de instituciones reconocidas.
- Las notas aclaratorias se indicarán con un superíndice en arábigos, después de la puntuación, e irán al pie de la página.
- Para símbolos y expresiones matemáticas debe utilizarse un editor de ecuaciones compatible con Microsoft Word; se enumeran consecutivamente con un número arábigo entre paréntesis. Deben tener la misma fuente que el resto del texto.





Revista de Extensión Cultural | 74
Para su elaboración se utilizó papel mate 115 g y earthpack 90 g
en páginas interiores y papel esmaltado de 250 g en carátula.
Las fuentes tipográficas empleadas son Times New Roman y Candara.
Se imprimió en junio de 2025 en la Sección de Publicaciones
de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.



74

junio 2025