



INSTITUTO CARO Y CUERVO

FACULTAD SEMINARIO ANDRÉS BELLO

TRABAJO DE GRADO MAESTRÍA EN ESCRITURA CREATIVA

CLAUDIA PATRICIA VALERO PACHECO

COLORES LOCALES

BOGOTÁ

2022

Colores locales

Claudia Valero

	AUTORIZACIÓN DEL AUTOR PARA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TRABAJO DE GRADO	Código:
		Versión: 5.0
		Página 1 de 1
		Fecha:

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

INFORMACION DEL TRABAJO DE GRADO
1. TRABAJO DE GRADO REQUISITO PARA OPTAR AL TÍTULO DE: Magister en Escrituras creativas
2. TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: Colores Locales

3. SI AUTORIZO **NO AUTORIZO**

A la biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Facultad Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para usos de finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Socialice la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo con la comunidad académica en general.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, **“Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores”**, los cuales son

irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Nombre completo:

Claudia Patricia Valero Pacheco

Documento de Identidad:

1016034535

Firma:

Handwritten signature of Claudia Valero in cursive script.

DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

AUTOR

Apellidos	Nombres
Valero Pacheco	Claudia Patricia

DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Caputo Cepeda	Giuseppe Ernesto

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Escrituras creativas

TÍTULO DEL TRABAJO DE GRADO: Colores locales

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Escrituras creativas

CIUDAD: Bogotá D.C. AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2022

NÚMERO DE PÁGINAS: ochenta y cinco (85)

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías ___

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: _____ Minutos.

Otro. ¿Cuál? _____

Sistema: Americano NTSC _____ Europeo PAL _____ SECAM _____

Número de archivos dentro del CD, en caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: uno (1)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

Tesis laureada

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico*

biblioteca@caroycuervo.gov.co):

ESPAÑOL	INGLÉS
Ensayo literario	Personal Essay
Arte	Art
Autobiográfico	Autobiographic
Prosa poética	Prose Poetry

RESUMEN DEL CONTENIDO Español (máximo 250 palabras):

Esta propuesta busca inscribirse en la tradición ya trazada y trasegada por autoras como John Berger, Olivia Laing, Margo Glantz, María Gainza, Verónica Gerber. Los textos que se presentan a continuación hacen parte de una exploración en tres frentes: la imagen artística o la manifestación estética, la recuperación de episodios biográficos y lo que, en medio de estas dos instancias, crece como una intención de generar conexiones o disrupciones reflexivas.

Algunos de los temas recurrentes son la mirada, lo familiar, el control —y su fragilidad—, las relaciones, la intelección, los contrastes o las contradicciones y, por supuesto, la experiencia estética como un mecanismo de revaloración de la vivencia. Asimismo, la escritura como un acto de pensamiento, de imaginación y de reafirmación de la subjetividad es un eje desde donde se apuesta por un ejercicio sensible y expansivo que problematiza nociones como “adentro” y “afuera”.

Son nueve los ensayos que componen esta colección, incluyendo la introducción a estos, “Sobre la escritura como una reescritura siempre”. Los demás títulos son: “Dulce geometría”, “Triangulación”, “Donde acaba la esperanza”, “El paisaje que es espacio, vacío”, “Frutas tristes”, “Corazón discreto”, “Todo lo demás” y “Las edades de la tierra”. En ellos se refieren comentarios de arte que no tienen ninguna pretensión de ser críticas en el orden más historiográfico y académico, y aparece la reconstrucción de la memoria personal como una reelaboración que permite la expansión de un espacio donde puede convivir la palabra pensante y la prosa poética.

RESUMEN DEL CONTENIDO Inglés (máximo 250 palabras):

This project seeks to inscribe itself in the tradition already traced and racked by authors such as John Berger, Olivia Laing, Margo Glantz, María Gainza, Verónica Gerber. The texts that are presented are part of an exploration on three moments: the artistic image or aesthetic

manifestation, the recovery of biographical episodes and what, in the midst of these two instances, grows as an intention to generate reflexive connections or disruptions.

Some of the recurring themes are the gaze, the familiar, control —and its fragility—, relationships, insight, contrasts or contradictions and, of course, the aesthetic experience as a mechanism for revaluing experience. Likewise, writing as an act of thought, imagination and reaffirmation of subjectivity is an axis from which a sensitive and expansive; therefore this exercise is committed to problematize notions such as "inside" and "outside".

There are nine essays that make up this collection, including the introduction to these, "On writing as a rewriting always." The other titles are: "Sobre la escritura como una reescritura siempre". Los demás títulos son: "Dulce geometría", "Triangulación", "Donde acaba la esperanza", "El paisaje que es espacio, vacío", "Frutas tristes", "Corazón discreto", "Todo lo demás" y "Las edades de la tierra. They refer to comments on art that have no pretension of being critical in the most historiographical and academic order, and the reconstruction of personal memory appears as a reworking that allows the expansion of a space where the thinking word and prose can coexist. poetics.

Tabla de contenido

Prólogo.....	9
Sobre la escritura, como una reescritura siempre.....	11
Dulce geometría.....	22
Donde acaba la esperanza.....	28
Triangulación.....	34
Paisaje que es espacio, vacío.....	43
Frutas tristes.....	52
Corazón discreto.....	65
Todo lo demás.....	73
Las edades de la tierra.....	82

Esta propuesta busca inscribirse en la tradición ya trazada y trasegada por autoras como John Berger, Olivia Laing, Margo Glantz, María Gainza, Verónica Gerber. Los textos que se presentan a continuación hacen parte de una exploración en tres frentes: la imagen artística o la manifestación estética, la recuperación de episodios biográficos y lo que, en medio de estas dos instancias, crece como una intención de generar conexiones o disrupciones reflexivas.

Algunos de los temas recurrentes son la mirada, lo familiar, el control —y su fragilidad—, las relaciones, la intelección, los contrastes o las contradicciones y, por supuesto, la experiencia estética como un mecanismo de revaloración de la vivencia. Asimismo, la escritura como un acto de pensamiento, de imaginación y de reafirmación de la subjetividad es un eje desde donde se apuesta por un ejercicio sensible y expansivo que problematiza nociones como “adentro” y “afuera”.

Son nueve los ensayos que componen esta colección, incluyendo la introducción a estos, “Sobre la escritura como una reescritura siempre”. Los demás títulos son: “Dulce geometría”, “Triangulación”, “Donde acaba la esperanza”, “El paisaje que es espacio, vacío”, “Frutas tristes”, “Corazón discreto”, “Todo lo demás” y “Las edades de la tierra”. En ellos se refieren comentarios de arte que no tienen ninguna pretensión de ser críticas en el orden más historiográfico y académico, y aparece la reconstrucción de la memoria personal como una reelaboración que permite la expansión de un espacio donde puede convivir la palabra pensante y la prosa poética.

El título de esta compilación “Colores locales” busca acudir al espacio metafórico de la técnica plástica de la grisalla. Aunque se piensa que la grisalla alude a un procedimiento puramente monocromático, en efecto, es también un proceso de policromía, pues hacer grisalla es fragmentar el trabajo con la imagen en dos fases diferenciadas tratando por separado la forma y el color; primero: la forma con los grises y el grafito; en segundo lugar: el color con la aplicación de los pigmentos sobre los grises de base.

Me interesa el tropo de este proceso, sobre todo, como se trabaja en conjunto con las acuarelas, pues las tramas que se generan en grafito y como base de la composición final permiten un trabajo más controlado de las luces y las sombras para que después el color transparentado vitalice los volúmenes, los contrastes y redefina el gris ya no

como única tonalidad, sino como el origen de la riqueza en el color. Y es que muchos de los escritos, si no todos, provienen de sensaciones o emociones que he considerado opacas como la vergüenza, el hastío, el miedo o el dolor, pero que se revierten en algo más legible, menos poroso, más rico cuando reelaboro con más luz sobre ello. He buscado acoger algo más que la indefinición del gris o de lo que se queda a mitad y que se abre camino hacia el color que es también lo oscuro y lo luminoso pero complejizado por el ojo, por las frecuencias de la mirada.

Es allí donde aparece el concepto “color local” como una manera de designar la pureza del tono que se aplica sobre el trabajo de la grisalla. De esa forma, “escribir como haciendo grisallas para reivindicar los colores locales” responde a la necesidad de capturar las formas y desarrollar los motivos elaborando un modelado con lo básico para lograr tonos intermedios (grises) que, a su vez, sirvan como cimiento para aplicar encima la veladura o la capa fina, el elemento que se sobrepone, pero que también tiene algo de inusitado, incierto y autónomo.

El trabajo progresivo del trazo y la capa presente en estos procesos pictóricos me ha permitido explorar esa tensión entre el cimiento gris y el colorido emergente como referencia de notable potencia poética que, al mismo tiempo, señala micro procedimientos como la “iluminación de las luces”, noción que ha facilitado la identificación de vínculos entre la intensidad como recurso literario y la necesidad factual de las tramas para rodear los espacios en blanco o vacíos para hacerlos más evidentes. Dilatar, distender para rodear el objeto descrito o desde donde parte un recuerdo o una posible reflexión es una acción que he tratado de alcanzar en cada ensayo, permitiéndome de tal suerte, reflexionar sobre qué define el ritmo, cómo aprovechar una fijación en tanto oportunidad para generar los estratos necesarios que harían brillar un hallazgo que, además, se muestra menos como un objeto localizable y sí más como un territorio abierto, indefinido, pero encontrado: relevante, muy brillante.

Así que “aplicar los colores locales” ha vehiculado reflexiones muy importantes para la maduración de casi todos los textos en referencia a cómo el suceso biográfico se presenta en una aparente claridad y en un estado ilusorio de “no intervención” (un color

local, en otras palabras, es uno no alterado), pero al tiempo, es una emoción, un relato o sensación que va cambiando de acuerdo con las capas que pueden agregarse desde el inicio a través de acciones que requieren alguna intensidad como mirar obras, pensarlas y traerlas a un espacio privado como interlocutoras vivas y, por supuesto, el reconocimiento de los efectos del tiempo en la cronología percibida como propia, además de otras dinámicas que son singulares de cada ensayo y que toman la forma de apuestas estéticas o de movimientos intuitivos.

Así, se presenta a continuación una primera exploración alrededor del acto mismo de la escritura vertido en la propuesta resumida en anteriores párrafos.

1. Sobre la escritura, como una reescritura siempre

El pretexto

Por estos días, pienso mucho en el cuadro “The Lady of Shalott” pintado en 1888 por John William Waterhouse que, a su vez, es una representación del poema escrito por Alfred Tennyson en 1833.

Pienso en el cuadro porque hay una mujer pelirroja, como yo, que avanza perdida, como yo, con unas pocas cosas que pudo traducir del mundo en un telar. Hago que la imagen corresponda, o que me corresponda, mejor. Intento una écfrasis, pero no soy ingenua, sé que nunca va a serlo si me pongo técnica; nunca va a serlo porque creo haber descubierto que tampoco eso me interesa. Una mistificación sería un término más apropiado y aunque sea escandaloso me decanto (o ¿expando?) más en esa posibilidad:

La dama avanza en medio de hierbas bravas y acuáticas sobre una barca que le proporciona un transcurso que no es el de las sombras danzantes que ha amplificado de día y ha imaginado de noche sobre la tela, desde hace mucho.

Tiene el pelo encendido, le llega a la cintura y contrasta con su vestido blanco de doncella, la llamarada que cae en mechones desordenados sobre los brocados amarillos en el pecho y los brazos, y que complementa los verdes que están en el fondo, son una

circunstancia que no puede disminuirse ni evadirse cuando se mira la imagen. Su expresión, de conmoción romántica, es legible, abierta y típica prerrafaelista. La rodea la luz del día, va enceguecida, quizás sea por esa misma luz que parece incendiarle la cabeza: una flama que parece desbordarse a través del cráneo, justificando la intensidad del cobrizo de su cabello. ¿Qué pensamientos la ocupan en esa ceguera, en medio de esa atribulación que la hace andar ardiendo? O ¿es acaso que se ha dado cuenta de que hay un fuego que la habita y la ha impulsado fatalmente al encuentro de algo?

En mi familia hay pelirrojos, primos del abuelo. Mi hermana y yo heredamos las pecas, la piel pálida, pero no el color cobrizo. Mi pelo es negro, de un negro que parecía irrevocable, irrenunciable, irrefutable. Esa rotundidad llegó a cansarme, a producirme incluso una sensación corporal de hartazgo. Ya había pasado por etapas similares, como el grueso de la gente, supongo; de adolescente quise tener el pelo menos profuso, oscuro y ondulado: menos complicado, según yo. Me lo amarraba siempre o lo sometía a cortes que lo reducían a menos de la mitad de su real dimensión. Llegó un punto en que llevarlo suelto era más sencillo, en que dejar de luchar era más simple y empecé a recibir cumplidos, por su forma, por su peso. Empecé a teñirlo a los veintidós o veintitrés, pero solo me decidí a decolorarlo por completo a los veintiocho. La gente con frecuencia piensa que este nuevo color me pertenece, tal vez sí, y de otro modo yo hice que nos perteneciéramos.

Ese cambio de color de pelo me reconectó artificialmente con una línea genética, pero también fue el hallazgo de unos rasgos de mi subjetividad que tal vez no se habían manifestado por completo y que me reafirmaban en ciertas tendencias sobre mis ideas, mi fuerza, mis ganas de ser reconocida, vista, pero realmente vista; es decir, de ser vista por mi yo escritora y pensadora. Me parece fácil conectar ese momento con el descubrimiento de mi fuego. Un fuego de esos que propulsa y que puede extinguir cosas como, en mi caso, una identidad que pensé por mucho tiempo mía, o definitivamente asociada a la pasividad, a la no escritura. Ese tipo de fuego no es muy apreciado o deseado; atrae más la calidez mermada, la hipnosis de una llama suave que se parece al silencio. Aunque mis silencios a veces parezcan eso, una concesión en mi intensidad por conocer, son realmente espacios para atizar mis pensamientos y dirigirlos; es decir, para intensificarme: para escribir.

Intuyo que ese descubrimiento también lo hace La dama y lo hace doliéndose con las destrucciones que permite su propio fuego. Su fuego acaba con algunas tranquilidades o con todas las ilusiones que tienen lugar dentro suyo, mientras da la espalda a la vida. En esa paráfrasis turbia que ha hecho de cosas que solo ha visto en el reflejo de un espejo que ya no está completo e indica la ruptura del mecanismo que la ha separado de la imagen del mundo, pero que en su fragmentación ahora la acerca a él, se decide a girar de cara al exterior, pero se aferra a una colcha que lleva consigo: conserva la trama que ha hilado con sus propias manos que, si bien suyas, han sido movidas por otro designio, en otro tiempo; es así que se entrega a un fuego interior que ella no entiende bien hasta el momento en que refleja su deseo en la imagen de Lancelot que pasa cabalgando por su ventana. En ese punto no ha podido procesar su fuego, o más bien, adueñárselo. Adueñar el deseo es adueñarse de sí misma, permitiéndose el tránsito hacia un exterior necesario.

El fuego no necesita ser entendido, exige ser sentido.

Sin saber muy bien por qué, carga con el tejido río abajo y se cubre con él cuando siente frío y desamparo, es decir, cuando la hipnosis del deseo opera una pausa. En la oscuridad que invoca en el revés del textil: recuerda. Recuerda porque la memoria es una visión que vive en bóvedas. Ve adentro suyo algunas de las imágenes que ha bordado afuera y enferma de sombras; ensombrecida, aún con el brillo del agua en la cara, y aferrándose a una cadena que es herencia de ancestros que han buscado poco, pero que es su único patrimonio, empieza a agonizar.

En el poema, la dama de Shalott dice estar harta de las sombras y muere en medio de una travesía hacia su destino o el que pensaba que era su destino. Fallece en la mitad de su propia fiebre, un fervor que desconocía en la frialdad de la altura en la que se encontraba. Antes de iniciar el viaje, dentro de la torre y en cautiverio, ella hacía una traducción, una interpretación de un objeto que, además, se le había dado ya borroso. El poema de Tennyson tiene cuatro partes y en la última estrofa del tercer fragmento se despuntan estos versos que, de nuevo, deseo que me correspondan así no sepa bien cómo:

Dejó ya su trama, paró su textura,

Cruzó con tres pasos su viejo aposento
Miró aquellos lirios: los vio floreciendo;
Miro ya aquel yelmo, miro aquella pluma
Dio su rostro a Camelot
Y el tejido se voló y flotó extendido,
Y el espejo se quebró de lado a lado.
“La desgracia me alcanzó” –fue el alarido
de la Dama de Shalott.

¿Cómo un tejido así de pesado gracias al tiempo, al trabajo persistente en el detalle, puede volar y flotar extendido? ¿En ese movimiento de ligereza y de extensión sobreviene el peligro, se cumple el mal designio? ¿Por qué?

El mundo es una imagen nebulosa (quebrada) de por sí, siempre nos llegan sus signos en estática: miles de punticos vibrando (flotando) sin pausa, siéndolo todo, mostrándonos nada o, por lo menos, nada ahora. Cuando la dama entiende que su mirada, sin intervención de artefactos, le permite ver anchuras y dimensiones, comprende que mirar de frente puede ser inadecuado, doloroso, desgraciado, pero también liberador: el mal designio marca la ruptura de esa maldición que es no poder ver por los propios medios. Creo que el tejido flota porque una imagen que proviene de una mirada parcial y esencialmente mediada carece de gravedad, de complejidad. Notar y darse cuenta de la amplitud de las cosas es también una carga difícil de llevar, pero acarrear con el tejido leve, recordar con él la trivialidad de las imágenes con las que está hecho, parece una manera de entender que lo que se siente maligno, designativo o inequívocamente fatal, es una manera de darle muerte a lo que no se es: una voz encerrada, un fuego contenido en un recipiente pensado para ser fácil de agarrar, de entender. Un fuego sin oportunidad de repartirse y refundar.

Como varias imágenes fascinantes creadas por otros, puestas afuera, lo que hago ahora es tratar de justificar cómo opero desde adentro: me han dicho que es posible ver en mi forma de escribir las conexiones que hago en mi cabeza, me parece que más que conexiones lo que acontece en mí son los cortocircuitos; me interesa mucho poner en contacto líneas que no tendrían que estar juntas y acercarlas hasta que alguna corriente se desate; con ello pretendo ocasionar el chispazo de luz, pero también me indigesto de sombras, porque como se sabe una luz de este tipo siempre es provisional. Lo hago sabiendo los riesgos y emprendo un camino que ni siquiera sé bien a dónde debería llevarme y por ese camino levanto refugios: entonces, producir el accidente también me obliga a intuir, a construir. Y esa, creo, es la esencia del ensayo como género y como una tendencia orgánica en mis intentos de comprensión, pero también de persecución de la belleza, y de una belleza difícil, o sea, en mi persecución de la escritura. Ese espacio es mi colcha, es mi tejido, con él me cubro, recupero la acústica de las bóvedas en mi mente: intento interrogarme, ahogar versiones para que las más auténticas sobrevivan.

El espacio ilimitado de la pregunta y el rodeo que puede hacerse de los objetos es lo que me interesa de la escritura, lo que la aviva. Donde más puedo extender la dimensión de la pregunta y, al mismo tiempo, el de la incertidumbre es en el ensayo; o, al menos, en una modalidad de ensayo en la que el deseo de buscar es más honesto. El ensayo que no renuncia a buscar sin saber bien cómo, mostrando una especie de derrota de la intelectualidad y la lógica, es el que más me interesa y al que me afilio. El hallazgo más valioso del ensayo es la búsqueda, así lo creo y bajo esa premisa también me muevo.

Entonces, el gesto de bordear las cosas es suficiente y es, de hecho, el proceso más importante: no la respuesta, sino cómo hacer la pregunta; de qué manera ejecutarla para hacer de ella una broca que perfora una superficie presuntamente total para rescatar las piezas de alguna cosa que se rompió y de la que no interesa más su forma integral, sino sus vestigios regados en desorden como no podría ser de otra manera.

Siento que cada tema nuclear que quiero tratar nunca será dado en completitud, cuando escribo intuyo donde podría empezar a escarbar, pero no sé qué quiero encontrar, tampoco es un aspecto que me impulse; lo que me moviliza es la necesidad de comprobar la ruptura y de otorgarle autonomía a cada fragmento. Hacer eso me ha

permitido entender que la indefinición también es parte del lugar desde donde pienso, desde donde imagino, desde donde reelaboro. No rearmar algo, pero sí recomponer sus accidentes: reimaginar la trayectoria de sus rupturas puede ser una intención más cercana a mí.

Ese desorden, que incluso parece tan opuesto de la tradición más académica del ensayo, es el que me ha permitido una escritura que yo creo más mía, más cierta. La plasticidad del ensayo por ser precisamente eso, una posibilidad de tratar, de estirar el contenedor, de irlo modificando, de trabajar el contenido como un cuerpo de información maleable permite otra circunstancia que me interesa y es la escritura desde la intuición. No avanzo en total desconocimiento de los elementos que voy a usar para desenvolver algo, pero esa certeza es un mínimo porcentaje con respecto a lo que dejo que (me) suceda cuando escribo. Tampoco sé si pueda llamar tema a los aparentes núcleos de mis textos porque siento que esa circunstancia se me presenta, así, como un nudo o más como un enredo, algo menos controlado y diseñado.

Creo que no procedo pensando en un protocolo claro para desenredar el tema; no sé qué puntos halar, que conexiones suavizar... realmente el impulso de avance se da siempre por la necesidad de reconectar con una sensación, una memoria o un suceso de la vida, que puede o no simplificarse. La mayoría de las veces lo que sucede en la escritura se parece más a una complejización; sin embargo, el nudo se desata al menos hasta un grado en el que es posible ver algunas de las líneas independientes que lo componen.

Así que aceptar que hay cosas que nunca tomarán una forma del todo legible y acogedora (como una sucesión de líneas limpias) es ante todo una renuncia digna y necesaria; es decir, dar un paso atrás o al lado, producir una inclinación de la cabeza que permita extrañar eso que uno ha visto tanto, pero no se puede conocer desde la razón, sino desde otro lado, es un movimiento que da cabida a la intuición como otra forma sin forma que se las arregla mejor con la indefinición que lo que la consciencia podría.

Arqueologías, distancias y mirada

Esa manera de arrimar los momentos vitales de nuevo a mí no puede ser más que una traducción instintiva de lo que el tiempo ha llenado de polvo casi hasta enterrarlo, pero que en la escritura ejerce sus últimos intentos de despunte. Voy, excavo, recupero, trato de reparar y, si no puedo hacerlo, entonces creo otro objeto y sigo: quiero pensar en lo que escribo como un camino, pero también como la entidad que lo va andando.

Cuando era niña íbamos algunos fines de semana a la casa del abuelo en Anapoima. La casa quedaba en el pueblo, a pocos metros de un mirador parecido a las gradas de una cancha cualquiera, pero que daban a la carretera y al abismo del valle. Recuerdo que los pasamanos eran tubos rojos que me emocionaba ver y luego tocar. Nos sentábamos de frente a ese paisaje, nos podíamos quedar horas mirando a los buitres volando lejos, en círculos, proyectando sus sombras móviles sobre el concreto caliente y sobre la tierra seca de la montaña. Nuestra lejanía o su lejanía les otorgaba hermosura, la misma que de cerca no tendrían jamás.

Los tubos rojos, las siluetas negras recortando el cielo de un azul muy puro, el concreto gris botando vapores que distorsionaban las figuras, la luz amarilla del valle del Magdalena, los ocres de la tierra, mi asombro, mi deseo de ver esto y nada más y de estar ahí y en ningún otro sitio: fragmentos todos que se configuran como objetos delicados solo si los levanto de nuevo a través de esta sucesión de palabras que siguen linealidades que completan la página como surcos que andan solos, de los que extraigo esencialidades y sirven para vehicular otra cosa más grande que se arriesga a perder belleza si se acerca demasiado y se muestra en toda su dimensión, pero que vista de lejos, desde el espacio, desde el tiempo vital, puede aún destellar.

Las aperturas o los no cierres

En la vida, como en lo que escribo, soy buena abriendo; abro ideas, abro acciones, todo al tiempo, de forma alterna. Empiezo a hacer una cosa y luego otra y otra más. Acabo cerrando la mayoría de esos asuntos, pero no puedo terminar algo sin haber iniciado otros procesos antes. Siento que voy por una casa empolvada quitándole sabanas con tierra vieja a los muebles que son las impresiones que he tenido de mi vida y de cómo la he vivido. Voy por esa misma casa y a la par que quito algunas sabanas, abro ventanas

y puertas con una mano y con la otra sacudo. No puedo generar el cierre de una sola cosa en un solo momento. Tengo que caminar, limpiar, descubrir, acomodar, abrirle paso a la luz. En algún punto la casa habrá quedado menos desorganizada, menos llena de polvo, menos gris.

Las imágenes también se me han dado borrosas desde siempre. Todo cuanto recuerdo es igualmente pura elaboración, imaginación; quiero decir que ese relato que cierro como la vida misma es una transcripción turbia que vive en alguna parte de mi cerebro como imagen, como sonido, como sensación que a veces puedo localizar en otras partes del cuerpo. Entonces ¿Qué sucede cuando se repasa esa imagen con la escritura? ¿Es acaso una doble elaboración la que se hace un lugar en la escritura? ¿Es toda escritura una re-escritura?

Yo creo que sí. Todo cuanto escribo es un reajuste de un ajuste; un remate sobre una costura ya antigua que pueda estar más o menos desviada y uniendo pedazos de vida también torcidos por el tiempo y los imperfectos de esa superficie que es la percepción; escribo para reorientar la imagen, para ordenarla, para significarla de acuerdo con un sistema de valores que me interesa examinar en su flexibilidad, en sus aperturas y modificaciones posibles.

Sobre desear, el pulso y la intención

Entregarse a un deseo: eso es escribir. Sin tanto miedo entregarse.

Casi siempre estoy corrigiendo de forma alterna varios textos. En una de esas pausas que hago porque extravió la dirección o la manera de abrir trocha entre digitación y digitación, me quedo mirándome las manos que son las partes de mi cuerpo con las que, precisamente, traduzco unas frecuencias o las suspendo para buscarle caminos a la imagen en ese territorio que parece tan privativo y que no es más que la página en blanco que uno intenta colonizar con sus refugitos, con sus andanzas.

Me miro las manos, sobre todo la derecha, y encuentro que es más robusta que la izquierda, que se nota que con ella escribo, que con ella me desenredo el pelo o me sostengo la cabeza cuando mis ideas ganan peso, que es casi siempre que escribo: que

es casi siempre que pienso; también es evidente que es mi primera opción para agarrarme de lo que sea para no caer. Es una mano musculosa, es la mano que ahora tiene una marca más o menos reciente de una quemadura de cigarrillo que alguien me hizo accidentalmente estando feliz en un lugar donde yo también lo estaba. Es una mano con venas saltonas; es una mano con los dedos de mi papá: aplanados con las yemas como si estuvieran goteando; a veces me pongo romántica y digo que están urgidas y no defectuosas. Es una mano con el dorso grande, una mano que una vez usamos en la universidad para hacerla pasar por la de un hombre en una práctica de fotografía publicitaria. Mi mano derecha tiene un dedo corazón deforme o deformado, mejor. Ese dedo tiene un callo que es la evidencia de la intensidad con la que desde niña aprendí a escribir; ya no estoy segura de llamar a ese impulso “intensidad” era y sigue siendo, en gran parte, un nerviosismo; una necesidad de reafirmar excesivamente las cosas: algunas veces mi hermana podía hacer *braille* con los reverses de las hojas que escribía, me decía que escribir así era un gesto ansioso: quizá siga siéndolo. Hace tiempo que ya no escribo a mano, algunas amigas y amigos que escriben me dicen que se les da mejor cuando hacen que la escritura sea un acto de materialidad más directa, por llamarle de alguna manera.

Y aunque hace tiempo no tenga una excusa para escribir sistemáticamente con lápiz y papel, la protuberancia en mi dedo corazón no renuncia a su dimensión, digamos, original; y cuando hablo de una circunstancia original estoy afirmando que no tengo memorias de mi dedo en su “no deformación”. Mi dedo medio siempre ha estado alterado, alterado por la manera en la que escribo, que es con fuerza, incluso con brusquedad... con sobresalto.

La imagen de mis manos no es la imagen factual de un pedazo de mi cuerpo constituido bajo parámetros genéticos que yo no pude ecualizar. La memoria de mi dedo corazón indica que la forma abultada y torcida de ese dedo (que yo sí provoqué), es su forma primordial. ¿Cómo era mi nariz de niña? ¿Cómo eran mis rodillas? No tengo visiones a las que pueda acudir, pero de mis manos sí, de mi mano derecha al menos: la mano con el relieve provocado por un entusiasmo temprano por dibujar y por escribir y por sentir la fuerza del pulso cardíaco regándose en un papel que dejaba de estar vacío y se poblaba con pescaditos naranjas, rosas rojas muy abiertas o de números dos puestos al

revés y en medio de palabras como si pudieran sonar como las letras y significar como ellas. Tal vez lo hacían. Tal vez yo era capaz de hacer hablar a los dos de cabeza en esa intención desbordada.

Hace poco encontré que mi mano derecha tiene una nueva peca en el dedo anular, pero en esa parte que se esconde entre falange y falange: la mancha se hizo un lugar donde la luz no tiene mucho chance y a veces se ve más saturada, a veces menos, tanto que parece que no estuvo nunca. Estos casi dos años de trabajo en pandemia, frente al computador y usando el *mouse* me han dejado una nueva rugosidad también, ya no en el dedo corazón, sino en la mitad de la palma.

Cuando paso las yemas por encima de la marca, leo una flor humilde como una margarita o cuando quiero ser más vanidosa invoco la imagen de un clavelito de poeta. Así que tengo un clavel de poeta entre la línea de la vida y la del destino, sus bordes caben justo en medio de ese espacio. Esa flor que también es conocida como minutisa tiene límites aserrados, en otros lados dicen que son bordes dentados por eso su pertenencia a familia *Dianthus*; para cuidarla bien no hay que regarla tanto, hay que darle sombra, pero muy ligera. Hay que cuidarle ese ímpetu, sin ahogarle. Una doctrina que podría calcarse en la escritura, en esa devoción rara que requiere escribir.

Termino la pausa de la escritura pensando en escribir esto. Pienso en que estas manos, sobre todo esta, la derecha, que he afeado tanto a fuerza de trabajo, ha permitido que yo cultive y desentierre cosas, que escriba: que es lo mismo. La escritura ha sido esta relevancia en mi dedo corazón y el misterio de borrar una imagen anterior de mi cuerpo no siendo atravesado por ese deseo de agarrar con fuerza instancias tan internadas para intentar ponerlas afuera y que no se marchiten, sino que crezcan como quieran, pero que lo hagan: creo que eso, de seguro, es una acción de pura fuerza.

2. Dulce geometría

Accedo a leer y dar concepto sobre un informe de investigación. Le respondo a mi amiga, a quien le estoy haciendo un favor, que si ya olvidó que su campo no es el mismo mío —como si yo tuviera alguno—, uso el argumento para advertirle que muy difícilmente lo que yo presuma después de leer el documento le pueda servir para algo. A la hora que eso ocurre recibo un domicilio con una torta de chocolate.

La premisa del proyecto va más o menos de esto: se les pide a niñas y niños de seis y siete años, y que han atravesado por rupturas parentales recientes, hacer dibujos en los que representen su situación familiar; todos en niveles diferentes omiten o disminuyen el tamaño de alguien en el cuadro, como sería de suponerse.

Rápido me decanto por lo que a mi parecer es más interesante y, aunque deba emitir una evaluación sobre otros elementos, me quedo un rato en los hallazgos periféricos; en lo que no tiene importancia dentro de las lógicas de la producción académica y dentro de casi ninguna otra lógica, como que un octavo remoto de la muestra dibuje a alguno de los padres en posesión de un instrumento gigante —un lápiz o un borrador, digamos— con el que ha sacado a su antigua pareja de la escena; se usan líneas oblicuas o rayones aleatorios que parafrasean el significado. A eso los romanos republicanos le decían: *Damnatio memoriae*, que aquí es recreada por los niños con técnicas escolares y su imaginación, que ya es diestra en intuir las expiaciones posibles, las lúdicas posibles, los dolores posibles.

Más adelante encuentro que los investigadores en las últimas líneas del informe señalan otro porcentaje pequeño de esos niños que decide que a quien omitirá del cuadro es a él o a ella misma. Si la dupla parental se rompe, el niño o la niña asume que no podrá existir por fuera de esa circunstancia. Su figura se hace prescindible, difusa en ese espacio que se ensancha entre los padres.

Ante esta coyuntura en algunos niños y niñas existe la voluntad, la resolución o la pretensión de reconciliar a los padres. Parece ser que aquellos que hacen prevalecer la antigua estructura, perseveran en la existencia de su propia imagen. Juntar a los padres

de nuevo es más un acto de supervivencia, que de generosidad. Mientras me entero de esto y termino de hacer presunciones desde mi orilla angosta, me chupo el chocolate de los dedos para escribir el correo de vuelta a mi amiga, ya en la madrugada. También pienso en mi hermana y en mí, en cómo sería la vida si nuestros padres se hubieran divorciado o si incluso lo hicieran, ahora, después de treinta y tres años de matrimonio. ¿Qué marcos hubiésemos percibido como nuestros? ¿Qué imagen hubiésemos querido preservar para sobrevivir? ¿Qué imagen hemos preservado y nos ha construido más o menos una forma de estar en el mundo? También especulo sobre otras formas de temer el desaparecimiento en la matriz de lo familiar.

Yo también creí desvanecerme. Por años fui la niña que persistió en el cuidado de esa imagen que existía gracias a un esquema que, según creía, se había completado conmigo. Ser la hija menor fue sentir la amenaza del desplazamiento: no algo muy grave, pero presente. En los desayunos mi hermana les pedía a mis papás otro hermano. Mi papá miraba a mi mamá buscando complicidad y volaban las preguntas punzantes de mi hermana sobre la mesa: ¿Cuándo? ¿Pronto? ¿Sí? Después quedaban suspendidos los “Tal vez”, “Quién quita” de mis padres. Se me iba el hambre.

Me volví hábil buscando maneras para inclinar la balanza hacia la idea de que cuatro ya era una cifra fácil, la misma con la que se podía hacer un dibujito rudimentario de una casa: diagonal-diagonal-perpendicular-perpendicular: con techo, sin puerta, sin piso, pero con bordes. Una construcción simple como las que se ven en cuadros de Paul Klee “Vista a una plaza” o “La casa giratoria” (1921), que me gusta más, son ejemplos de eso. La mayoría de las veces se encuentra uno con descripciones sobre estas imágenes como muestras de “grafismo ingenuo”, “automatismo”, “arte infantil” o “espontaneidad creadora”. Es placentero ver los cuadros de Klee y percibir que en sus dibujos y pinturas hay una tracción entre lo estructural y el juego del color o entre el accidente de la línea y la consciencia compositiva. Es fácil y difícil habitar su casa giratoria.

En esa pintura que tiene mucho de dibujo, porque además está hecha con óleo y lápices, la casa está en el centro y es discontinua, hay líneas que no se alcanzan a cerrar en un fondo de tonos amarillos, ocre y naranjas: la casa parece provenir de una luz

vespertina, solar que la invade, la traspasa, la enciende por momentos. Alrededor de la figura principal se levantan ventanas y puertas curvas; todas tienen trazos que no necesariamente se repiten en las otras. Se dice que este cuadro representa una mirada a la ciudad o a cómo se domestica lo natural en los entornos urbanos; me pregunto por eso mismo, por qué se llama “La casa giratoria”.

Es una casa que entre más se mira y más parece traslúcida, menos se ofrece a serlo. De forma paradójica su simpleza hace que se desee algo más de ella para que pueda ser tomada como un refugio. Quizá el hogar debe complejizarse necesariamente y es así como se posibilita algún tipo de estabilidad dentro suyo; sin embargo, es un símbolo al que se recurre mucho, como una imagen al alcance de la mano, aparentemente sencilla y eficiente; en la infancia, se suele dibujar mucho como parte de la representación de un paisaje, en la adultez, cuando se presentan los test proyectivos como el de Wartergg e incluso existe un test específico que se llama el “Test de la casa” y del que se pueden interpretar aspectos como el grado de timidez, racionalidad, descuido, la capacidad de dejarse querer o no, dependiendo del tamaño de las ventanas y la puerta, la proximidad de elementos que rodean la casa (árboles, cables de electricidad) o si está habitada o no.

¿Qué relato atravesaría a mi casa de cuatro trazos?

Reconocí pronto que mi mamá era a quien debía persuadir si lo que deseaba era el estatismo de la estructura familiar. En los viajes largos por carretera o en los cortos en la ciudad fingía dormirme. Ponía la cabeza sobre sus piernas y comenzaba a llorar con los ojos cerrados. Cuando mi mamá sentía mojado el pantalón con mis lágrimas me “despertaba” para preguntarme qué pasaba. Yo contestaba que había soñado con el perverso hermano. Que en el sueño dejaban de quererme y por él me echaban fuera del hogar. Mi mamá se convencía de mi preocupación, sabía que yo era susceptible, tal vez, más de lo que ella hubiera deseado que fuera.

Ella misma una vez tuvo que correr detrás de mí cuando me tomé en serio su enojo y su hartazgo y ejecuté la instrucción “lárguese de la casa”; agarré un cobertor y me enfilé con dignidad hacia la calle. Iba por media cuadra cuando me encontró y hubo estrujón

y reclamo, pero también reconciliación y alguna seguridad de que era necesitada en casa.

Tendría cinco o seis años cuando entendí también que los hijos no eran una protuberancia espontánea que se abría paso por la piel de la madre si invocaba fuerte el deseo de querer un bebé. Estaríamos viendo, tal vez, una promo de “Medias veladas”, un programa de televisión de los noventa que iba de crímenes pasionales, cuando mi hermana me sacudió de encima el mito vegetal de la reproducción humana resumiendo una versión del sexo. Desde esa vez interrumpía la cercanía sospechosa entre mis padres cada vez que podía. Si de mi dependía, disminuiría la probabilidad de convertirme en la hija del medio, la hermana sándwich, el puente por el que todos pasan de punta a punta, como drásticamente pensaba por esos días. Pero pasaron los años, me olvidé del tema y todos dejamos de lado esa oportunidad de reconfiguración del hogar.

El “hermano malvado” o de otra especie nunca llegó. Seguimos siendo dos y dos: dos los padres, dos las hijas. Una geometría regular dentro de la que se reproducían todas las escenas y todas las fotos consabidas de los cumpleaños, de los grados, de las vacaciones.

Algunos críticos re-poetizan las imágenes de Klee diciendo que en ellas se pueden encontrar “dulces geometrías” o “geometrías desvelantes”. Esas nociones alargan y achican la noción misma de geometría; nunca se me hubiera ocurrido que un adjetivo posible para la geometría fuera dulce o “desvelante”. La casa chueca del cuadro muestra su irregularidad como un gesto deliberado que prescinde de la idea de simetría y armonía en su estructura, pero al tiempo el pintor la pone en el centro: es un núcleo inestable. Si la casa es una geometría que necesita suavidad y sencillez, entonces ¿Cómo es que la complejidad se da allí?

Ensayo una teoría: se está en paz con el marco —que es lo mismo que decir, el polígono de contención— hasta que sus vértices repelen tanto el exterior que se ciñe demasiado a las formas que salvaguarda dentro. Como receptor de esos dos movimientos, lo que está adentro desea romper el contenedor porque anhela más el crecimiento necesario

afuera que la protección inmovilizante de la entraña. Debe haber intentos por estropear la geometría regular.

Recuerdo algo: mi hermana de veinticuatro años le reclama a mi mamá, se le acerca mucho y prueba equilibrio de cara al precipicio insondable que es el genio de nuestra madre. Le pregunta de manera arrojada que, si tuviésemos un hermano, él sí podría hacer todo lo que se le viniera en la puta gana: en suma, que, si él podría arder, hacer arder y volver a casa para recibir una felicitación. Mi mamá se contiene con mucha dificultad. Mi papá grita y hace vibrar el cristal de los portarretratos, pero no es un artificio suficiente para disipar la bola de energía furiosa que envuelve a las otras dos mujeres de mi familia.

Después de que todas las espinas salen y debemos recorrer la casa con la esperanza de que no nos pinchen muy profundo, lidio a mi hermana y mi papá a mi mamá; ese es el pacto, nunca convenido, nunca hablado, pero efectuado, como otros tantos incisos que hacen parte de la política del clan y que se resumen en que hay cosas a las que no vale la pena darles espacio en el esquema; no se nombran y se espera entonces que nunca reciban el toque de energía preciso para su dimensionamiento.

En esta narrativa escrita con silencios, creemos que “esas cosas” se deslizarán por las ranuras del cubículo, fuera. Yo observo, relativizo porque no puedo determinar quién tiene la razón, aun cuando sé que alguna debe tenerla más. Trato de sostener la simetría en la imagen de la familia, para este punto yo tengo veintiún años y aunque crea haber abandonado varias minorías de edad, no puedo evitar devolverme a pensar infantilmente que había más aire en la foto antes.

Hoy mi hermana no tiene veinticuatro ni yo veintiuno. Las peleas ya no lo son, son más bien roces que se repiten con cierta frecuencia, pero siguen señalando cómo el borde puede punzar. Cuando eso ocurre, mi papá habla en tono conciliatorio de un Nosotros. Siempre. Un nosotros fijo que desconoce que está hecho de yoes discretos, individuales, anhelantes. “Nosotros somos así”. “Nosotros siempre hemos sido así”. “Nosotros seremos de tal o cual manera”. Pienso en el espacio dentro de la familia, pautado por las figuras de la madre y del padre, heredado como refugio para los hijos, y creo que está condenado a romperse, al menos, lo suficiente para que se pueda salir y entrar en

él: acceder cuando se necesite contención y escabullirse cuando no se soporte la acotación y la gravedad del Nosotros.

En la casa de Klee, el frente es al mismo tiempo la vista diseccionada de la construcción: se podría presumir que lo que la rodea a veces son otras casas, pero también son sus propias puertas, sus ventanales. La complejidad interior de la casa que no puede transmitirse en la fachada busca otras formas de manifestación arbitraria. Se dice que cuando el dibujo se convierte en una representación detallada y racional, pierde verdad: lo hace, fundamentalmente, porque gana distancia con respecto al ímpetu que hace que, por ejemplo, un niño decida colorear de rojo el cielo y no de azul, aludiendo a cómo la imagen se da en su cabeza desde una forma específica de percepción, pero más de sentimiento. Perder verdad es ganar complicación, una complicación que, además, parece ser aprendida, mientras existe una certeza (un sentir) que se olvida. Lo cierto es que la geometría blanda y accidentada de la casa giratoria —dicen— revela individualidad. Así que ni aspirar a los principios armónicos —que son las geometrías— evita que los rasgos discretos de uno empiecen a despuntarse; a veces esa manifestación se da como un leve desvío, una incapacidad para incorporarse por completo a una estructura mayor, una desidia silenciosa frente a la idea de ajustarse por el bien de la simetría.

Ahora bien, uno puede salir del hogar, de su manifestación física, buscar el propio espacio de habitación y con ello desajustar la cuadratura de la imagen-hogar, pero hay otras sensaciones que se aplican como sellos secos y que se llevan encima y a los lados, por dentro y por fuera como la casa polifacética de Klee. La complicación de la imagen-hogar trasciende en uno y se parece a la sensación de estar flotando en la piscina aun cuando hace rato ya no se está sumergida hasta la cabeza. Hay familias que no se rompen, pero todas ejercen fuerzas que nos agrietan; debemos vivir con esas ranuras nombrándolas propias y sabiéndolas geometrías no dulces, pero sí cicatriciales, desvelantes de algo.

3. Donde acaba la esperanza

Mi amiga I solía decirme que yo vivía donde se acababa la esperanza, que ya entendía mucho sobre mí. Tiene habilidad para vincular cosas y celebrar aquellos rasgos que son incómodos para mucha gente, como el pesimismo estructural que compartimos, por ejemplo.

En efecto, la casa de mi familia, la casa donde crecí queda muy cerca de donde se termina la Avenida La Esperanza o Calle veinticuatro que atraviesa un segmento de Bogotá de Occidente a Oriente. La casa aún está ahí; sigue en pie a pesar de los años que sucedieron mi nacimiento, el de mi padre e incluso el de sus padres: persiste en contra de la vocación industrial que va moldeando insidiosamente el paisaje residencial del barrio.

La casa queda en medio de la segunda pista y el cementerio que también ha incorporado las estéticas fabriles y que, desde no hace mucho, cuenta con un horno crematorio a pesar de que ahora el aviso dice: “Jardín cementerio”. A todo ello le llaman ahora el área de influencia del aeropuerto: un panorama que se podría traducir en casas familiares de dos y tres pisos derruidas y luego convertidas en lotes para la venta, transformados a su vez en bodegas, en oficinas de aduanas, en formas duras y grises sobre terrenos que solían ser lagunas y han calcado sus fantasmas en las manchas de humedad de las paredes desde hace mucho.

Cuando era niña me podía quedar largo rato buscándole cara a esas manchas, tratando de arrancarles algo. También me gustaba subir al balcón de la habitación de mis abuelos en las tardes de sol. Si giraba a la izquierda veía destellos de luz naranja del lado de la pista que estaba, en esos tiempos, únicamente franqueada por una montaña verde sobre la que se alzaban acacias japonesas, que siguen ahí, como las humedades, la casa, el cementerio y el balcón.

Si giraba en dirección contraria podía ver las paredes opacas, grafiteadas y chorreadas de parafina del cementerio. Por encima de los muros sobresalían también las copas de otros árboles que podrían ser alcaparros o arrayanes blancos. Me reconfortaba la

rotundez y la elevación de las paredes del cementerio, ese era un límite que no me incomodaba.

Igual, prefería mirar hacia la pista siempre.

O bajaba al patio de la casa y miraba mucho para arriba. Haber crecido en una casa que tiene un patio descubierto es haber crecido pensando en el tamaño de las cosas; siempre fui muy pequeña en referencia al cielo que se desbordaba por las esquinas. Siempre me sentí muy pequeña y lejana con respecto a las trayectorias de los aviones que cortaban el cielo privado de la casa con sus alas rojas de Avianca o azules de Aires o blancas de Aerosucre. Muchas veces me encontraba pensando en elevarme como una forma de huir de alguna gravedad de la que no conocía fuente y hacía columpios en los árboles de durazno para afirmarme en un vértigo.

También me emocionaba con la idea de ir a los terrenos de la pista para volar cometas; cometas hexagonales de colores que comprábamos en las misceláneas; cometas que hacíamos con papel periódico y varas de guadua que venían de los zarzos viejos de las casas; cometas que armábamos con medias veladas y bolsas con los logos del Tía o de Cafam; cometas de plástico negro y colas de arcoíris que conseguíamos en las ventas ambulantes de los separadores en las avenidas.

Cometas que casi siempre alcanzaban alturas de más de mil metros sobre el pasto.

Hacer volar algo era una contraposición efectiva al pesimismo; se convertía en una circunstancia milagrosa ver cómo esos aparatos tan simples podían hacer algo tan impensable. Las cometas, aunque bailaran borrachas en semicírculos, se elevaban siempre luchando, quebrando algunos prejuicios, pidiendo pita, volviéndose lejanas; pequeñas también, pero poderosas en todo caso. Veíamos que hacerse distante daba cierta soberanía. Esas cometas casi autónomas a veces se enredaban en la copa de un árbol o entre los cables de tensión: “se arqueologizaban” y no había manera de recuperarlas, entonces se optaba por dejarlas ir quedándose; de eso era recordatorio el esqueleto de palos en el que se convertían luego.

Por esos días ya me daba cuenta de que los huesos de mi tío reposaban a tan solo unos metros de la casa en un cubículo de cemento de treinta y cinco por treinta y cinco. Se

podía decir que nunca nos apeteció demasiado ir al cementerio a visitar su osario y ponerle flores, porque esa fue la forma de distanciarse aún estando tan cerca. Creo que reclamábamos asimismo soberanía en la vida, en la segunda pista: volábamos cometas, refrendábamos nuestro compromiso con el ascenso y no tanto con lo que nos ponía en un estado de pesadumbre. Sin embargo, yo le pedía a mi papá que me contara cosas del tío M. Siempre llegábamos más o menos a lo mismo: el mejor de los hijos, el más guapo de los hermanos, el disparo accidental en la cabeza (mi papá, siempre cuidadoso de hacer ese énfasis) que le dio muerte fulminante y solitaria, porque esa tarde el tío andaba sin compañía en la otra casa familiar que se vendió poco después de que el abuelo falleciera. Ahora ese terreno es de una bodega esquinera, monumental. Es otra cosa, pero para nosotros nunca dejará de ser el lugar del suicidio.

Llegaba por fin agosto y la gente planeaba el paseo hacia el lote de la pista. Los cuatro domingos del mes nos encontrábamos subiendo esa montaña —que realmente era un montículo no muy alto— y cayendo sobre el prado lleno de dientes de león. Nadie se conocía más allá del dato justo del apellido familiar. Todos violábamos los derechos de propiedad de un terreno que no nos pertenecía, pero que, de algún modo, era más nuestro que de la Aeronáutica civil.

Éramos nosotros quienes en realidad hacíamos prácticas de vuelo ahí. Nos ocupábamos en entender mecánicas y en predecir condiciones atmosféricas. Nos quemaba la fricción de la cuerda en los dedos y nos quemaba el sol y el viento en la cara. Nunca vimos despegar un avión allí, es probable que muchos de nosotros no montáramos en uno hasta varios años después de eso, pero me gusta pensar que sí participamos de una historia menor de la aviación antes de que llegara la cerca electrificada y los anuncios de prohibición y vigilancia junto con la altura invencible del montículo y los árboles.

Uno de mis primeros viajes en avión fue a Medellín. Hace poco y gracias a A, a la que a veces le cuento los pensamientos que me ocupan con alguna claridad, me enteré de que a las afueras del José María Córdova hay una escultura móvil de Clemencia Echeverri (¿Todavía seguirá ahí? ¿Por qué nunca la vi?); leo que la obra está configurada por cuatro cometas metálicas de más de siete metros que se encuentran inclinadas y pueden

girar sin tocarse nunca; su mecanismo es similar al de un molino de viento. Todas las cometas comparten proporciones; hay una amarilla, otra verde, otra azul y una roja, aun cuando originalmente (1985), eran dos las que compartían el color azul —que también en el pasado estaba más saturado— y hacía que la lectura del objeto fuera “más patriótica”. Según Google y unos blogs que escarbo, las cometas perviven en una plataforma de concreto sobre el césped, y en conjunto, la imagen no es muy diferente a la de alguna de esas esculturas arquitectónicas que se emplazan en las zonas verdes entre calles en las ciudades (museos viales).

Cometas-aviones me parece una relación a la que se llega fácil; tal vez no exista tal obviedad, pero ese vínculo que está enganchado a una memoria tan bella como extraña de mi vida me ofrece una posición en donde es al mismo tiempo cercana y difusa esa imagen. Supongo que hay dificultad porque es complejo agarrar y desenredar del todo esa conexión cuando veo la obra; doy vueltas en internet y en libros tratando de saber más sobre esa escultura móvil, que ya con ese apelativo muestra el tipo de contrariedad a la que me arrojó siempre, como si tuviera una adicción por señalar el contraste o por hacerme parte de él o por no desafiarme de él: no sé. En otra compilación que encuentro llamada “La imagen ardiente”, un monográfico sobre Echeverri, la investigadora que lo escribe anota que esos primeros años la escultura le sirvió a la artista para abstraerse de lo anecdótico y que eso fue benéfico para neutralizar un lenguaje muy emocional, enraizado como rasgo genérico en la experiencia creadora del artista joven. Echeverri después de eso no hizo muchas esculturas, se dedicó a la imagen cinética y hoy es más reconocida por sus videoinstalaciones.

Eso que dice la investigadora sobre alejarse de la anécdota personal como necesidad de la exploración artística temprana me rebota en la cabeza ¿Puede uno desmarcarse por completo de la anécdota personal? ¿Cómo se opera un alejamiento real o necesario? ¿Se aleja uno de uno para encontrar al otro?

El caso es que reafirmo que la conexión entre la escultura y mi recuerdo se conforma como un campo misterioso porque eso que, en apariencia, se aleja del registro anecdótico para la artista activa una memoria que yo creo muy particular de mi vida y sobre todo interviene una sensación de amplitud en mi recuerdo que cuando veo la

escultura se complica, o más bien, se acota. Encuentro contradicciones con respecto a la referencia usada en el objeto artístico de Echeverri: la cometa liviana, pobre, individual, caprichosa se convierte en un constructo grave, fijo y fundamentalmente aconductado. Un texto de prensa de la época titula una nota sobre la escultura así: “Las cometas de Clemencia Echeverri: cometas permanentes”. En esa nota, que también incluye una breve entrevista, la artista dice: “Cada cometa se relaciona con el centro de una manera diferente. En el centro hay una confusión de fuerzas que posibilitan los giros”. Agrega que su emplazamiento tiene que ver directamente con las predicciones acerca del movimiento del viento, con la distancia desde el edificio, con el acceso: cálculos. Son cuatro cometas porque la particularidad aerodinámica determinaba que solo en esa relación de cantidad se generaría la posibilidad de movimiento: más cálculos.

Danzar y girar es una forma de volar, también dice Clemencia del ochenta y cinco.

Pero si danzar es recorrer el espacio, ¿Girar sería un simulacro del movimiento? Porque el giro necesita permanencia relativa: el eje es una atadura elástica, digamos.

A veces, sentada en el columpio me gustaba torcer la cuerda para fabricar un giro o muchos muy violentos; podía quedarme horas causando ese mareo que me hacía pesar menos y le sacaba familiaridad a todo. Me gustaba sentirme liviana, imaginarme los huesos huecos. Anochece, se enfriaba el patio y tenía que bajar la cuerda del árbol y parar de girar; lo cierto era que nunca podía ir más lejos de lo que me duraba el pedazo de la tarde y las ganas de dar vueltas. Girar no es volar, girar es distraerse del deseo por el real desplazamiento que no ocurre pronto.

Un día llega la notificación de que los restos del abuelo deben ser exhumados del nicho al osario. La solución que dan los hermanos de mi papá es que los junten con los de la abuela, pero sucede que la abuela ya comparte espacio con el tío M. Los hijos de mi abuelo no parecen ponerse de acuerdo e insinúan la posibilidad de dejar que los huesos sean arrojados a alguna fosa común sin mencionar nunca las palabras “fosa “o “común”, intercambiándolas por “dejar así”. Yo le pregunto a mi papá y me dice inseguro que ya no importa mucho, que los huesos del abuelo no son el abuelo así lo hayan sido.

El ruido de las turbinas se encumbra de un lado de la casa, mientras imagino que los huesos del abuelo se precipitan hacia algún hueco por el costado opuesto. Ya no giro, voy cumpliendo más años, me acuesto en el piso de la habitación, miro el polvo que está debajo de mi cama. Ya no me distraigo del deseo por el real movimiento, lo siento en el cuerpo ganando densidad.

Llego de formas raras —como siempre— al II catálogo del premio nacional del arte popular en donde la segunda obra premiada se llama “Día de cometas” y es una pintura hecha por Henry Alberto Ramos Zabala. Llego al catálogo una semana antes de irme de la casa que me ha formado una manera de estar y de ver, y de la que no sé cuánto me voy a llevar a la nueva estancia. Me voy lo suficientemente lejos del cementerio y de la pista y se siente algo parecido al alivio, pero también a un peso: esas deben ser las herencias de la casa y recién empiezo a notarlas. Mi mamá me dice que no es necesario que me vaya, que en la casa está mi centro, pero girar no es volar.

Algunas noches antes de la mudanza me concentro en detallar la pintura de Ramos; me gusta porque se parece a una versión panorámica de mi recuerdo: vuelan cometas sobre un potrero en el que hoy se emplaza un almacén de cadena en Suba; es decir, la pintura también es un recuerdo de una comunidad invasora. Están los árboles que cercan el gran rectángulo verde en donde se asientan cuerpos más acá y más allá; la perspectiva ligeramente levantada, las cometas de colores y a distintas altitudes parecen estar conducidas por hilos apenas perceptibles y eso da la sensación de que han sido domesticadas por cualquier otro vínculo. Algunas son interrumpidas por el marco azul brillante del cuadro, se escapan de la imagen total.

Me conecto más con este cuadro que con la escultura, aunque no he visto de frente a ninguno de los dos objetos. Puedo ensayar un par de razones por las que ocurre eso; una puede ser la más aburrida, o sea la más racionalizada, y se resumiría en que lo figurativo me acoge más cálidamente, me deja estar ahí sin que tenga que elaborar demasiado sobre lo que veo; mientras que la escultura me expulsa a pensar a pensar y a pensar, a los terrenos siempre estimulantes, pero cada vez más contingentes de la explicación.

La otra razón se sostiene en un abordaje menos definitivo, pero que intuyo más cierto: el cuadro me impone una visión ampliada, lejana de mi recuerdo. Me permite ver desde lejos aun sabiendo que yo fui uno de esos cuerpecitos elevando cometas en un terreno prohibido: esa conexión es más radical. Suaviza algunas cosas y me hace doler otras, supongo que todo eso es lo que pasa cuando uno se pone nostálgico: no hay cómo ubicarse completamente en el placer de la memoria sin atravesar unos cuantos caminos incómodos, borrosos.

Al final de una semana de julio me instalo en un barrio nuevo, en un edificio que está en medio de las viejas vías del tren y un parque del que puedo ver los follajes altos de los árboles en las noches. En la cama, a oscuras y en silencio me gusta enfocar afuera para ver pasar por mi ventana las luces de los aviones, que ahora ya no son ruido ni vibración, sino eso, estelas blandas y susceptibles.

Me llegan pensamientos anteriores al sueño y casi siempre refieren a que estoy designada a vivir entre instancias que decaen y otras que remontan, pero eso —claro— no es un hallazgo desconcertante, es apenas la comprobación sencilla de que el centro siempre es elástico y que el centro no está en los lugares, sino que está en uno y regala treguas para ignorar su presencia, pero eventualmente se manifiesta muy a pesar de los movimientos de huida.

4. Triangulación

Alentado por un mar de cabezas que arden y quieren derrocar alguna dictadura de oriente un hombre trepa un pedestal. La tarde se ausenta en un binario de color extraño: un cielo gris muy oscuro con cintas moradas que ceden algunos espacios al sol que no renuncia a ser incandescente. Una cámara de noticias logra captar la travesía del hombre: después del pedestal hay más pedestal. Escalones y escaloncitos, volutas y más ornamentos.

La cabeza de la estatua parece un destino troposférico para ese hombre que persiste en el cobre resbaloso; logra subir por las piernas, luego pone una mano sobre el brazo derecho del político desdeñado y con un pie empuja hacia abajo: el objetivo, por supuesto, es usar los hombros de la estatua como si fuera otro pedestal, el suyo, el de quienes representa y que aguardan y gritan, y luego de la conquista y el descenso, halarán las cuerdas que han echado por donde han podido y romperán la estatua; todo se hará un incendio y querrán modificar el nombre de la plaza por el de un manifestante. Este es un fuego necesario.

Oriente está lejos y todo lo que sucede allá también está lejos de mí, pienso. Oriente es realmente un país que puede ser Afganistán, Pakistán, Irán o cualquiera de los otros once que conforman esa región. La verdad es que no sé cómo se llama el país de donde provienen esas imágenes específicas porque a principios del milenio las noticias hablan —con descuido— de Oriente medio como una circunstancia toda igual: difícil y amenazante.

Sé de la lejanía de esos países porque he transcrito vectores imaginarios con el índice desde Colombia hasta allá. He rodeado la barriga del globo terráqueo en la sala múltiple del colegio: el dedo se demora su tiempo en resbalar por un océano y casi que tres mares si termino el recorrido por arriba de África; tarda un océano, dos mares y cuatro golfos si emprendo por el Pacífico y descuelgo una u que une dos puntos separados en la línea del trópico de cáncer hasta tocar Pakistán.

Tengo los ojos bien abiertos, siento que no me cabe la visual que recibo desde el televisor, desde tan lejos. Espero que suceda lo que anuncia la banda roja que han puesto en el noticiero como fondo del titular de última hora. El hombre se yergue sobre los hombros de la estatua, se quita una bandera del cuello y empieza a ondearla, el viento colabora y algunos, imagino, habrán podido sacar una foto bella de eso: con el cielo, las nubes, las cuerdas y los pliegues de la bandera. Dos segundos después de la imagen más hermosa, el hombre pierde el equilibrio, lucha, se resbala, hace una voltereta y se quiebra el cuello contra uno de los filos del cuerpo escultórico. Los gritos cambian de frecuencia y pierden coordinación, por un microsegundo hay silencio, y después hay llantos y desconsuelo.

Se me escapa un estertor raro. Si el pecho se puede plegar el mío ha hecho eso. Se cumple el titular noticioso que habla de hechos impresionantes que nadie, al parecer, ha agenciado ni los manifestantes ni los opresores, solo han ocurrido y ya. No hay un antes, no hay un después.

Por ello repiten la captura en distintas velocidades, sobre todo la parte de la caída; vuelvo a verla, pero ahora no emito sonidos, sino que opero un gesto ambivalente: miro desviando el cuerpo como cuando viene una ola y se trata de soportar su fuerza, reconociendo la posibilidad del arrastre. Mi papá acaba de llegar de su trabajo, lo acompaño a comer y vemos juntos el noticiero. Deja de comer un momento para decirme que tengo que dejar de ser tan impresionable. Que es una imagen solamente. Me da una instrucción: usted no puede dejarse afectar por todo.

Reconozco las frases porque ya se las he escuchado en otras ocasiones en las que hay explosiones o balaceras en las películas del fin de semana y me cubro los ojos mientras suceden.

Reorganizo lo que ya sé con doce años: los países de Oriente medio no están cerca, la imagen del televisor tampoco; las noticias de las 7 pm son lo real, pero es una realidad lejana; las películas no son reales y menos próximas están. Cerca, lejos; casi siempre todo está distanciado de la casa por tanto de mí.

En la noche, mirando los planetas fotoluminiscentes que pegué en el techo para hacerme menos enemiga de lo que desconozco, medito y de todas maneras me parece

que hice mal en reaccionar, en mirar de nuevo y metabolizar la imagen en una impresión del cuerpo visible para los demás.

No retengo la información contextual de esa imagen, pero hay otro poder que no pasa por lo informativo y me conduce a que, años después del suceso, quiera saber sobre él y ensaye fórmulas de búsqueda en YouTube como “Man Falling From Statue”, “Manifestante cayendo en país de oriente medio de estatua” y otras variaciones; ninguno de los videos que se derivan del motor de búsqueda me permiten reencontrar la sensación provocada por los segundos estirados en los que ví al hombre quebrándose antes de, efectivamente, caer al suelo. Nunca encontré la imagen, lo que hace que dude de mi recuerdo, pero al mismo tiempo refuerza en mí la desconfianza por la memoria del mundo: una memoria con políticas de auto decantación constante que prescinden del suceso como circunstancia y como sensación particular.

Otro día mi papá pone en su tocadiscos músicas que le gustan: milongas, sonatas, boleros y después pone el “Lejano azul” que siempre introduce con la historia de desgracia de Luis A. Calvo. Después del primer compás no se dice nada.

Lo acompaño y permanezco atenta. Abro los ojos como siempre, pero no para ver a mi papá, sino para intuir sus reacciones: me doy cuenta de las posibilidades de mi visión periférica entonces noto que respira mucho y muy profundo. Se sobajea los brazos, aplaca los vellos.

Me toca el hombro y me hace un gesto para que escuche cómo se juntan un montón de notas muy rápido y parece que lo hacen solo para caer como pedazos de vidrio en un lugar que desconocemos, que ahora está herido y que hace llegar sus dolores hasta nuestra sala. Cerca, lejos; entonces, ¿Cuándo las cosas sí pueden romper la distancia? Me dice que estos momentos son muy importantes, que en ese preciso instante lo que se levanta desde los surcos del acetato es eso: muy importante.

Miro hacia abajo como para concentrarme mejor y no tener que cerrar los ojos porque supongo que eso está prohibido: ser tan sensitiva, posar de expresiva, afectarme. Me parece difícil dar con el camino cierto hacia lo que debiera conmoverme porque mis coordenadas, las que yo misma he calculado, al parecer no están autorizadas.

"Uno de los problemas de la política de la mirada es que sí, hay personas que nos observan y que acumulan datos sobre nosotros pensando que el sujeto es íntegramente calculable, totalmente transparente".

Gèrard Wajeman

Benito está dando la espalda; lleva una capa, un rollo de papel en la mano derecha. La cabeza redonda, la mirada lejos de acá, de lo que pasa. Está al menos dos metros más arriba y pudiéndolo observar todo desde el pedestal, él está de espaldas obviándose de la situación; de esta situación que es el amor o el desamor y que a veces parece lo único importante, como si no existieran hambrunas, ni atropellos, ni futuros de horror fraguándose y pidiendo la broca insidiosa de alguna retina. El hombre que está sentado al lado mío, en esta banca de cemento, a comparación de Benito me mira atentamente esperando a ver mi grieta y sus efectos, pero yo estoy compacta tal vez más que nunca: el cuello tenso, los ojos marcando la trayectoria de una cuerda invisible que se levanta y en la que hago equilibrio.

Estoy compacta porque envidio la lejanía, la altura; estoy queriendo ser una espalda gigante que se posiciona contraria a todo.

El parque está desierto, solo está la estatua de Benito Juárez que dirige su visión metálica levemente hacia el occidente, como huyendo del resplandor del sol que, en cambio, yo soporto porque me parece un proyecto noble o necesario detallar los defectos en la estatua, las partículas de suciedad en el aire, la impureza dentro del ruido de la ciudad que es el tráfico y los pájaros y el discurso del hombre que se sienta a mi lado, no muy cerca no muy lejos —ensayando las elasticidades de la distancia— y que me dice que no es que no me quiera. Que ojalá las condiciones hubiesen sido otras. Que el problema es que soy muy joven. Que soy demasiado. No aclara “demasiado qué”; quizá demasiado joven.

El hombre que está sentado a mi lado tiene trece años más que yo. El hombre que yo empiezo ahora a presentir a mi lado afirma que algún día yo también querré ser madre, esposa, tener una casa y la seguridad de haber hecho algo con mi vida. Que todo esto da pena porque algún día yo también tendré ese mismo deseo. Intuyo que terminará diciéndome: “Algún día sabrás pensar”.

La frase me arrolla. Es detestable y no solo por el contenido en sí mismo, sino por la intención arrogante que yo figuro es la de mostrarme una verdad sobre mí. Este hombre me supone de cierta manera o de todas las maneras y ha preferido darse la razón y esperar a que yo concuerde. La única certeza por la que sí me dejo allanar es que todo esto ya lo había visto desde kilómetros antes de encontrármelo como un tropiezo. Me avergüenzo de mí misma y de mis elecciones pobres en el camino. Una siempre sabe que va a caer, difícilmente sabe cómo.

El hombre que se difumina a un costado mío dice todo eso que dice y parece que se arrepiente lo mismo que goza dejarme. Me llega la imagen de él rascándose la cabeza, esperando que yo diga algo o consienta algo, pero no digo ni hago nada. Miro hacia abajo, ya he detallado suficiente la capa de Benito Juárez y he inventariado con éxito las fallas en el material que se han expuesto más con los momentos de luz intensa que, paradójicamente, se despuntan cuando la tarde se va diluyendo hacia lo oscuro.

¿Debería llorar o flotar en ira? ¿Qué se supone que le diga? ¿Cuál es la devolución aceptable? ¿Qué es eso que me hiere?

Esas preguntas no las dirijo a él, me las clavo rítmicamente a mí. Hay muchas emociones que no sé nombrar, que no sé procesar. ¿Será que más bien no estoy sabiendo sentir, que no supe ver? Me siento menos confundida si en vez de sentir, digo que “percibo” que al hombre —ya casi invisible— de mi lado, tal vez le gustaría que yo deshiciera la lejanía que ha empezado a tejerse como una trenza chueca entre nosotros persuadiéndole, diciéndole que no se vaya, que lo reconsidere, que siento desamparo, que esperaba otra cosa o... que voy a estar ahí para él. No fallo tanto, lo siguiente que dice es que espera que sigamos viéndonos, que en el futuro nadie sabe lo que podría pasar.

¿Dónde está la herida?

Poco más de dos meses después, me entero de su boda. Su futura esposa está esperando un hijo o una hija. Reconozco a la futura esposa de un recital al que invité al futuro esposo y mi actual-reciente ex.

No encuentro la herida porque son varias. Comprendo torpemente cómo llegar hasta ellas para verlas de frente en toda su dimensión, pero resulta que una herida no puede verse en toda su dimensión, sino es desde adentro mismo. No salgo de allí en un buen tiempo.

"Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible."

Roland Barthes

La virgen de Quito, la virgen alada, la virgen bailarina o de Legarda, como se le conoce, no es una pintura es una estatuilla de no más de cuarenta centímetros de alto y, aún con esa altura modesta, no comparte delicadeza con las vírgenes dulces que han sido llamadas Rosas místicas y que casi siempre son pinturas que flotan o emergen desde el núcleo de una rosa blanca o están rodeadas de rosales que nunca tienen espinas y les enmarcan congruentemente las manos suaves, las caras finas.

La virgen alada se aproxima más a la Pasiflora mística, ambas parecen únicas en sus contextos: extranjeras y nativas, algo piadosas, algo furiosas. En el centro de Quito hay una réplica de la estatuilla que sobrepasa los cuarenta metros y que recoge el gesto de la original en términos generales: brazo derecho levantando una cadena, el tronco quebrado hacia la izquierda, las alas paradójicamente pequeñas para el peso del resto del cuerpo, la mueca firme, la luna a los pies, también disminuida.

“En el Barroco colonial,-el-arte-figurativo-sirve-como-proceso-de-producción-de-imágenes-persuasivas,-y-para-garantizar-su-efectividad-debe-convertirse-en-un-dispositivo-híbrido.-Negociar-con-los-recursos,-untarse-de-subalternidad eso es lo que dicen los textos académicos, eso es lo que espera el profesor que reiteremos para

validar que una clase así se vea en una carrera como ésta; yo la retomo porque es una idea nodal, aunque creo que no es una noticia del mundo a estas alturas. Me parece que tampoco sé encontrar noticias del mundo en el arte, pero intento renovar mis formas de aproximarme o de alejarme y así al menos tengo noticias mías.

Así que lo que me interesa son las tensiones casi insostenibles y las busco en estas imágenes y en todas las imágenes. Resulta más estimulante pensar, por ejemplo, en la fase lunar que sirve de pedestal inverosímil, pero suficiente para la virgen en algunos de los referentes que señalo en las diapositivas. Y siguiendo esa línea se desprenden otras aparentes oposiciones: los pétalos livianos, el terciopelo grave; la luna cóncava, la virgen convexa; la mirada clemente, el brazo combativo; la potencia inherente, la pasión judeocristiana. Todo eso es maravilloso, pero me aferro a la luna. Me sobrecoge que, aunque disminuida por el contexto, no es insignificante, sino polisémica. La luna guarda dentro cosas que eventualmente perforan la mirada de quien se toma el tiempo de ver y abrir, en vez de sospechar y clausurar:

la luna puede ser los cuernos de un carnero escondido tras pliegues espesos de tela

la luna es una alhaja prehispánica que corona a una serpiente

la luna es una diosa de la cosecha en el cuerpo semiesférico de un satélite

la luna es lo opuesto: es el reflejo y lo opaco

es la luna aquí y allá, es la luna de allá, es la luna de acá.

La polisemia es un boquete, casi nunca es una entrada oficial. El profesor se ríe fuerte mientras yo todavía estoy hablando: me dice que no sea tan pretenciosa, que no use esa palabra y que no desvíe el tema.

Recibo las miradas raras de mis compañeros y compañeras. Me desdoble y me veo dentro de la penumbra sostenida por la luz precaria del proyector del que salen las imágenes de las vírgenes barrocas que, ahora, me tiemblan en el cuerpo.

Le digo que si le parece menos “barroco” entonces diré que la luna tiene una pluralidad significativa o que es multisemántica. No es pedantería, sino economía, cierro.

Se le convierte la sonrisa en otra cosa, estoy incomodando; pero eso sí que no es una noticia. En mi paso por esta carrera he recibido preguntas como: “En serio, ¿Usted escribió esto?”, “¿Segura que no le pagó a alguien para hacer este ensayo?”, “¿Está consciente de las implicaciones legales por copiar algo de internet y no dar créditos al verdadero autor?” cosas que realmente escondían cuestionamientos como: ¿Cómo es posible que hable así si es que nunca dice nada? ¿Cómo es posible que piense si es que tiene “cara” de alguien que no piensa?

La presunción es una actitud justificable, es una forma de bosquejar rutas para navegar por multitudes de instancias que no nos ofrecen respuestas instantáneas: como las personas. Nos hacemos ideas sobre la gente por protección, por diversión, pero un boceto se transforma siempre.

Termino la intervención, el profesor pregunta que si lo que he acabado de decir lo he parafraseado desde los textos (el verdadero interrogante es que si me he aprendido de memoria las ideas que acabo de decir); intento ser asertiva, como dicen en los talleres de la Universidad que hay que ser, pero creo que termino siendo muy afirmativa, que no es lo mismo. Menciono que la interpretación es una triangulación:

Las imágenes, los textos, yo.

Corrijo: más bien, las imágenes, yo y lo textos. Me pongo como el centro que hace posible una apertura y con eso apunto la frase.

Reconozco cierto efectismo en lo que acabo de decir, siento un corrientazo por las vértebras y sé que es vergüenza; me cuestiono si es que he aprendido a defenderme empleando las mismas maneras pendejas que usan estos tipos; también me parece que descalificar mi ira y la manera en la que ha podido manifestarse sería una actitud condescendiente con estos mismos tipos.

Silencio.

El profesor reclama que me he pasado tres minutos en la intervención, que si es que siempre me tomo atribuciones como esas.

Cierra diciendo que la nota se verá afectada por ello, que es una lástima porque casi logro una nota alta como 4.0. La más alta en sus cursos, dice.

Termino de deshacerme del estoicismo que ya me parece inútil. Ahora soy yo la que se ríe y sale del auditorio: me interesan las tensiones insostenibles en todas las imágenes, incluso la mía propia.

5. Paisaje que es espacio, vacío

Estamos en el peor lugar que hemos conocido en nuestras vidas, pero al menos tenemos el mejor ventanal. Aunque es una pena porque el vidrio se la pasa rayado con marcadores acrílicos que usamos D y yo para priorizar las tareas que se amontonan sobre la línea rota de la montaña. Durante noches de trabajo muy duras le digo a D que escuchemos Portishead, que posemos de existencialistas y reaccionarios, y calco con tinta blanca esa silueta accidentada de la montaña en el cristal, después le digo en broma que la montaña ha venido a nosotros, que es más importante preservar el cuerpo de la montaña que el monte de deberes que no vamos a alcanzar a responder para mañana a las 8 am, cuando todo vuelva a comenzar y nos distraigamos de nuestra búsqueda por lo esencial para ocuparnos en responder correos y hacer y hacer cosas de las que no nos acordaremos en los próximos años.

De la montaña sí nos vamos a acordar, de la línea blanca que invoca en el negro de la noche a la montaña sí nos vamos a acordar, le digo.

La ventana funciona, hablar con D —que se ha convertido en un amigo entrañable— también, pero necesito otros rituales más íntimos para convencerme de algo que no sé qué es o para escucharme porque en la oficina siento que me hundo debajo de una versión mía que no soy yo; así que algunos días entre meses planeo una visita solitaria a alguno de los museos que están cerca y voy sin ninguna expectativa de encontrar algo, pero sí con la esperanza de no perderlo. Uno de esos viernes me escapo antes y camino al Museo de arte moderno, recorro el espacio en un orden que no creo que sea el correcto y algo sucede.

Lo veo desde lejos, desde la arista opuesta de la sala, porque este edificio es un polígono peculiar. Desde la lejanía parece inofensivo: más estrecho, en él no hay turquesas de exuberancia ni músculos trazados con brochas gruesas como en muchos, si no la mayoría de los cuadros que le acompañan en la sala. Me convoca hasta que me tiene de frente y se presenta: soy. Este cuadro de llamado tenue muestra un camino. Los reflectores no brillan a tope, pero el cuadro ya tiene su propia luz y su propia penumbra. Es vertical. Es un paisaje vertical, raro. Lo han colgado en una esquina angosta que, además, está como encajonada por un muro que lo aleja más de sus compañeros de exposición que fueron en los ochenta y noventa los apadrinados de la crítica, los vanguardistas, los del “sello artístico y renovador”, de los que sí he escuchado hablar en una historia del arte de aquí y que poco tienen que ver con el paisajismo.

Por pudor —creo— no me quedo mucho más del tiempo “razonable” viéndolo: ¿diez, doce segundos? Y, cooptada por una coreografía de corrección, me voy al de turquesas excesivas (el que hay que ver, recordar, citar), que resulta ser una de las Flores carnívoras de Alejandro Obregón. Ambos cuadros dialogan si es que por temática afín tienen lo natural, pienso, pero cuando veo que la figura está precedida y sucedida por una estela de velocidad que atraviesa los pétalos, que no los deshace o rehace, sino que desnuda con claridad la silueta de la flor, empujándola con fuerza hacia el ojo, entiendo la distancia entre uno y otro; lo que uno acelera, el otro retarda. Me doy cuenta de que el verdadero “otro” es el paisaje.

Noto esos ritmos de lectura y de registro que más bien oponen a los pintores que yo creía vecinos, me devuelvo en el camino, me devuelvo al camino; es fácil para mí

acomodarme en la esquina chica, extraña. Es sencillo para mí y hasta creo que urgente instalarme en su quietud, aunque sea solo por hoy. En este cuadro las cosas se mueven, pero se mueven lento y se enrarecen como en un sueño: parece una obturación larga. Este lienzo no guarda el sonido extenuado del pintor como en el caso del mismo Obregón, de Grau y de Manzur, pero de él alcanzo a oír el roce de la hierba y eso me invita más.

El cuadro que ahora miro con compromiso se llama “Camino selva”, lo pintó Antonio Barrera en 1983 y para seguir alejándose de sus colegas el autor no tiene más pinturas expuestas. Me quedo un buen rato jugando el juego otro que —me parece— propone este cuadro: noto que la sombra en la pintura está del lado del espectador, adelante existe la luz filtrada por las hojas de arbustos y árboles altos que reconozco de Cundinamarca y de unas partes de Boyacá en donde la vegetación se estira y se aflaca buscando un sol escaso; la atmósfera se revierte en un verde pálido como pasado por papel de calca. Hay montículos de tierra a lado y lado, la perspectiva está echada un poco a la izquierda. El camino no finaliza y sale de la vista en una curva. Ya sé que me gusta el cuadro y no tengo categorías ni estéticas ni sociológicas para justificar eso, hay algo menos concreto que me atrae y como lo disipado me complace lo mismo que me asusta, trato de sistematizar la impresión: 1. En el cuadro, no importa lo que se quedó por fuera, sino cómo invita a acomodarse adentro en el espacio disponible que es infinito porque un camino nunca acaba realmente; pensando en esa oportunidad, el marco no es un límite, sino un estímulo para extender (se). 2. Entonces, de pronto, ese camino es la promesa vertical del paisaje horizontal y por eso, es mejor que el paisaje. O puede que yo esté frente a la invocación de algo que ocurre por fuera del marco y que puede renovarse múltiples veces porque es una potencia del espacio, de lo periférico, del allá: praderas, pastizales, las flores azules de los sembradíos de papa, ríos empujando la tierra hacia abajo; vectores gruesos de agua que pueden secarse, lechos que pueden desfondarse y ofrecer el cauce como una herida abierta que terminará siendo otro camino, paralelo al rectángulo del cuadro. 3. El camino indica que alguien ha afectado la vegetación. El pintor ha puesto allí su caballete; el espectador ha puesto la mirada y ha especulado.

¿Por qué hago enumeraciones? ¿Por qué necesito el orden para entender? ¿Hay algo que fluye, incluso a pesar de mis cuadrículas?

Derivo, mejor: El cuadro está abierto, tal vez esté herido. El cuadro me ha herido. El cuadro quizá me ha abierto ¿A qué me ha abierto?

Vuelvo a mi casa después de la visita al museo y luego de dormirme dos veces: la primera, en la fila esperando el bus en la estación y la segunda, de pie entre mucha gente que se amolda a los ángulos del bus en la hora pico. Me pregunto qué es lo que estoy haciendo con mi vida y si esto que estoy haciendo será lo que la programará en adelante. No quiero ser esta persona cansada. No quiero ser esta persona urgida por estímulos y con poco tiempo para buscarlos. Yo quiero derivar y mirar: yo quiero desear: así, en lo superlativo de esa frase. Me la repito cada vez que siento frustración y me sé ridícula y deslocalizada mientras hago diagnósticos, escribo frases vacuas para internet y me reúno con clientes terribles. O miro por la ventana y creo que ya conozco el temperamento de la montaña. Pienso en cuántos caminos selva componen esa montaña; cuántas miradas le caben a esa montaña que parece un animal dormido, fragmentado y muy pesado de lejos, pero que de cerca es eso: un montón de caminos, de tierra, de claros y de penumbras. Cuando me siento a salvo de la vigilancia directa de mis jefas, entro a internet y busco cosas sobre Antonio Barrera.

Tengo que moverme por pedazos de notas de prensa de décadas atrás e imágenes de baja resolución que encuentro en *Google Images*, nada hay en repositorios ni catálogos de universidades y centros de investigación nacionales que pueda presumirse como un esfuerzo historiográfico consistente. He improvisado ecuaciones de búsqueda distintas: Antonio Barrera+paisajista, Barrera+paisaje colombiano, Paisajistas colombianos+Antonio Barrera, Pintores de paisaje+Antonio Barrera y los resultados en los que mencionan al Antonio Barrera que busco son acotados. Persisto, abro varias pestañas y ventanas que ya había navegado antes; sin embargo, en esta búsqueda hallo piezas que atesoro e intento desfosilizar. Doy con el *International Center for The Arts of The Americas at The Museum of fine arts*, de Houston. De allí consulto un documento que es una versión escaneada de un ¿artículo? escrito por José Hernández; de hecho, él mismo lo llamó “Ideario de Antonio Barrera” y lo titula: “Paisajes interiores”. Es un texto que se editó para las Lecturas dominicales de El Tiempo y en él se habla de la muerte de Barrera en 1990. Solo tiene dos hojas.

En la primera se hace una reseña de la carrera del pintor, una carrera de desaprobación por ser paisajista en un momento en el que contemplar y representar al paisaje no era progreso, no era vanguardia. En la segunda página —una verdadera belleza— Hernández se dedicó a compilar citas textuales del artista. Es una colección de aforismos sobre la pintura, el arte, la imaginación; el paisaje y el cuerpo que viene siendo casi que lo mismo para Barrera y supongo que para todos los paisajistas. Muchas de esas frases están borrosas, imprecisas casi hasta el borde de la desaparición; próximas en la forma como los cuadros de Barrera son nebulosos. Una correspondencia bonita: la presencia espectral, las citas vagas, los terrenos vaporosos. Detengo mi búsqueda por hoy y entiendo que con este secreto me estoy otorgando una micro resistencia. A veces me parece que es un intento medio ridículo de hacer zancadilla a esta situación que es mi trabajo y que me restriega en la cara la primera mala decisión que tomé como adulta: decantarme por esta profesión mentirosa que no me ofrece simulacros suficientes a mí.

En el almuerzo, nos vemos las caras y reímos y estiramos lo que más podemos ese momento en el que los clientes que tenemos no son lo más importante. Nos quejamos, nos quejamos mucho y en algún punto nos cansamos de la queja, de que con ella arrastremos rencor e impotencia y que haga de los temas pesados lo único en el centro de nuestras conversaciones. A veces bajamos a la heladería que está cerca y nos permitimos un placer pequeño. Nos sentamos en las bancas frente a los cerros. Me gusta la otra vista de la montaña que me permiten estas salidas. Me pregunto qué me seduce tanto de ella. Me pongo por tarea seguir transcribiendo lo que encontré en el archivo de internet sobre Barrera y su obra, optimizo tareas y sacrifico tiempo de las pausas activas porque este ejercicio de búsqueda me moviliza más que cualquier otra cosa.

Realmente tengo que esforzarme para transcribir lo que creo es importante en el documento precario que encontré. Hago una arqueología letra a letra para revivir de momento la voz del artista. Al hacerlo, escucho la voz como escuché la hierba en el cuadro. Me emociono con lo primero que puedo desenterrar:

“Me baso en la naturaleza. Y ella encierra, efectivamente, algo místico, sagrado y misterioso. La contemplación, la espiritualidad que algunos ven en mis cuadros viene del paisaje que es espacio, vacío. Ámbito que da cabida y tierra en general. El paisaje me invita a ver más allá. Lejos. Hasta donde alcanza la vista. Hasta el horizonte que, como se sabe, es la medida física del hombre.”

Me volteo y le pregunto a D si tiene tiempo de ponerse contemplativo. D responde a una pregunta que no le hice, pero que, creo, duerme dentro del cuestionamiento que le hago; dice que parpadear es peligroso. Lo dice como el fotógrafo devoto que es, pero también como el chamán que todavía no se da cuenta que es. No sé si con ello reafirma lo que Barrera relaciona como ese vacío que es el paisaje y el intento siempre fallido de la mirada por abarcar algo que no tiene límites. No sé si con ello me está queriendo señalar algo sobre la lejanía que supone el paisaje como acción contemplativa y cómo esa acción precisa resistencia, quietud, ardor, si se quiere. Recuerdo el Camino selva del pintor y me parece que allí no hay cómo alejarse, el pintor involucra a quien ve el paisaje: uno está adentro, nunca afuera; también es cierto que allí se sostiene una mirada deseante, una mirada que no pestañea porque presiente que algo está por ocurrir; en el camino algo está por acontecer, sobre todo allá donde se curva la tierra amarilla.

El pintor también dice que:

“Ese trayecto que existe entre el artista y la naturaleza es un momento de contacto intenso. En ese verla y plasmarla, no en cuanto vista, sino sentida, está el momento de creación. Mi primera pintura, como se sabe, fue más bien abstracta. Luego fui hacia la figura y en ella el espacio se fue agrandando cada vez más hasta que la figura desapareció y quedó solo el paisaje. Es ese mismo proceso que me lleva nuevamente hacia la figura, a nivel de experimento, pero sigo expresándome únicamente dentro del paisaje.”

Buscar y ver cuadros de Barrera en los inicios de su carrera se parece a estar frente a un Rothko más empastelado: tercios de colores, pero en este caso, blandos siempre, escondiendo algo por debajo o atrás. Me parece que cuando Barrera dice que quitó la figura y dejó que emergiera lo que quedaba, que era el paisaje, se le da cara a una

necesidad por enfocar lo que está allá, a lo que no se llega nunca por más que se camina hacia él. Estar lejos permite unas cosas y estar cerca y dentro otras. Ruedo en mi silla hasta el puesto de D y le pregunto qué tan lejos cree que está de él. Le digo que siento que estoy adentro y lejos de mí. ¿Eso se puede? ¿Puedo estar internada dentro mío y lejos de mí al mismo tiempo?

Ahora que he visto otros cuadros de Barrera, canalizo una sensación de suspensión signada en lo panorámico que parece una constante —no solo en el paisaje de Barrera— sino en casi cualquier aproximación a ese tema.

En los cuadros de Barrera hay mucho vacío aun cuando persiste la forma más geométrica de los primeros paisajes o la mancha blanda de los últimos: en sus imágenes hay un desalojo. Un cero convocado que es origen y no inicio al mismo tiempo. Barrera habla de “un puente” cuando describe su forma de pintar, un vínculo íntimo con los elementos y los eventos naturales, esa sería una buena opción para hablar del real operar del paisaje; una traducción limitada, pero posible gracias al cuerpo y la pulsión material del cuerpo de extender los interiores de su existencia en la acotación del espacio. Y es en ese momento en el que emerge el espejismo: hemos colonizado lo vacío, hemos logrado vencer la indiferencia del territorio; hemos logrado que algo nos mire y al mismo tiempo nos deje mirarlo.

Me interesa esa sensación de infinitud. Necesito pensar en que puedo moverme para buscar la línea del horizonte, así sepa que no la puedo alcanzar nunca. Prácticamente mi vida es este trabajo, sus obligaciones y sus protocolos que, cada vez más, percibo que me anclan y cierran el panorama. Por otro lado, cuestiono cuando finalizará esta sensación o cuando finalizará este trabajo para que haya un cierre de esta desazón. Fantaseo con renunciar. Me hago ilusiones y también paleo la amargura pensando un futuro en el que extraño algo de este trabajo: a D, al sentimiento inexplicable que pervive en la montaña y su manera de mostrármeme como un espíritu más grande: sigo especulando en lo de afuera, en el paisaje, porque la verdad es que soy yo la que quiero ser más amplia.

Con la imagen paisajística se rodea la idea de final, pero bordeando la intuición de que el final es distinto al cierre. Quizá lo final es una apertura a alguna otra cosa a lo que está “más allá” de lo visible. En esas intenciones estéticas de capturar la experiencia del cuerpo ante la luz, ante la vastedad o ante el clima hay una espera de algo que no podemos del todo calcular o percibir: la locomoción de los astros que nos hace usar músculos cervicales y oculares que casi nunca usamos, la sensación térmica que determina relieves distintos en la piel, la oscuridad que afila el efecto de ciertos químicos en el cerebro; la belleza, el terror y la fascinación sobre lo que no se puede domesticar o transcribir y que en algunas ékfrasis se describe como el ímpetu o el peligro de las imágenes de Turner o de Tarkovski y que, aún tan distantes, señalan el riesgo: el risco, varias formas de llegar a un precipicio que siempre es el mismo y que nuestro cuerpo sabe leer antes que la consciencia.

Esa proximidad de la caída muestra evidentemente el fin de una superficie; y la superficie como lo que antes se pensaba imperturbable, compacto, a su vez, señala la posibilidad de un quiebre en lo duro, la liberación a la no forma. El risco es una finalización, pero nunca un cierre: es un vacío, o sea, una posibilidad.

Empiezo a llegar tarde, a olvidar cosas, a descreer ideas sobre la importancia de una carrera, una trayectoria y me pregunto qué quiero entender como una real trayectoria. ¿Una trayectoria es posible en tanta quietud y en tanta gravedad? En esta oficina todo parece estar dado: desde los formatos que tan acuciosamente usamos, hasta mi yo futura. No deseo esa dación, necesito pararme en algún lugar menos ocupado.

Veo cambiar de color a la montaña durante el día, la veo desvanecerse ante la penumbra de las seis de la tarde, ante la lluvia o el smog. Desvío la mirada del marco rígido de mi pantalla y mis ojos se estrellan contra un verdor contundente, pero al tiempo se levantan por encima así sepan que no podrán remontarlo del todo. Cada vez y con más intensidad se dan estas pausas, si mi trabajo me interesaba poco, ahora me interesa casi nada. El paisaje es fondo, una meditación y yo dejo que todos estos pensamientos agranden el vacío que me hace sentir aliviada porque puedo pensarme indeterminada.

Llamo a mi amiga A. Ella, como yo, se aburre y sufre en su trabajo, tanto que su migraña ha avanzado hasta el punto de incapacitarla por semanas. Le digo que no creo que

pueda aguantar por mucho más, A dice que tampoco y me propone renunciar e irnos a viajar: nos reímos, pero lo empezamos a considerar; pocos días después tenemos cuadros de Excel con metas de ahorro, itinerarios de viaje y hospedajes: no tenemos un gran presupuesto porque, además de frívola, la publicidad es usurera e injusta, pero no nos importa; ahorramos la mayoría del sueldo y ambicionamos un destino intercontinental, como si eso respondiera a un gesto urgente por desmarcarnos de todo lo que refiera a este lugar.

Empiezo a redactar la carta de dimisión poco después de que aprueben nuestras visas y me da placer teclear “irrevocable”. Me gusta esa palabra acompañando a “renuncia”. Me alivia pensar que uno puede renunciar irrevocablemente a circunstancias: cortar el hilo y no solo destensar las cuerdas que uno cree tan atadas. El primero en saber que me voy es D, me acerco a su estación de trabajo y le digo que ya no va a tener que compartir con gente como yo, que ritualiza la ventana y lo involucra en esas sandeces. Se gira y me abraza, me hace saber que irme lejos de este lugar me va a acercar a mí. Yo deposito fe en sus palabras queriendo que sean designio.

Una semana después recojo mis pocas cosas, vuelvo a echarle una mirada a la montaña y le pido que aún en su inmovilidad se vaya conmigo o que, al menos, haga que su espíritu inconmensurable me acompañe como un recordatorio de mi deseo por ir al horizonte o por saberme horizonte que, “como se sabe, es la medida física del hombre.”, diría Barrera.

6. Frutas tristes

No sabemos bien cómo o por qué hacemos este viaje. Supongo que para alejarnos lo suficiente de la casa donde ya no veremos a la abuela; marcamos distancia entre nosotros y esas imágenes en las que no queremos reconocer a la abuela de nuevo nunca: la cara esquelética de una paciente con cáncer de estómago, el cuerpo disminuido envuelto en una mortaja, la lápida llena de letras que elegimos grabar todas porque no entendimos la mecánica del buen epitafio: uno honroso, eficiente en la evocación.

Confines se llama el pueblo donde inicia esta correría que se siente tan urgente y a veces tan inapropiada. Este lugar parece estar realmente en la esquina angosta de un mapa que se desparrama hacia abajo cómo me lo imagino en la cabeza. La iglesia es toda de piedra, es toda sepia. Entro sola y adentro no hay nadie tampoco. Es bonita y simple o es bonita porque es simple y las bancas están dispuestas a lado y lado haciendo un pasillo por donde, me imagino, se han cargado bebés recién nacidos o ataúdes como el que yo misma, hace pocos días, elegí para la abuela.

La normalidad desde hace pocos días es acostumbrarse a la idea de que la abuela murió y nos alejamos de su tumba y de la casa me imagino que para huir, pero también para entrenarnos en aquello de tomar perspectiva y fijar un panorama nuevo, más vacío.

Voy hasta el altar y miro hacia arriba. Cerca del techo vuelan pájaros pequeños y todo parece tan encumbrado, la luz tan sucia, no llevo gafas así que presiento figuras remotas. No ver con claridad es una situación que no combato más. Camino por un costado y llego hasta la antigua campana que ya no pendula y, en cambio, permanece emplazada en una esquina; es una mole de barro rojo que tiene una grieta y una inscripción atávica. Aprovecho la iluminación misteriosa en la que parece que sus accidentes están más expuestos y obturo, la campana fotografiada me ayuda a parafrasear un silencio que antes era ruido y ahora es solo un peso.

Me gusta la expresión “elevar una plegaria”, la conservo de una educación mariana de la que no practico mucho más, pero de la que se me han enterrado astillitas; pensar que de repente las palabras que salen tan torpes en la sucesión de los días puedan, en otro momento, tejerse mejor, subir a algún lugar más cálido o menos turbio, encontrar a su destinatario, aliviar al que las emite. Unir momentáneamente a dos puntos apartados en una cadena no tan enredada, no tan frágil. Quiero creer en ese conducto, pero lo cierto es que no tengo nada que mandarle a decir a mi abuela; nada especial al menos, porque me la paso diciendo en voz baja que me hace falta, pero eso, aunque parezca *pocacosa*, es suficiente.

Los últimos días, las únicas palabras que la abuela podía articular no eran palabras. Los quejidos pequeños cada vez más indefinidos eran, sin embargo, expresivos, congruentes con las maneras de la abuela. Ella gimoteaba cuando le dábamos la colada o cuando intentábamos sacarle el olor a leña del pelo con agua tibia y champú de trigo. Nos afligía no escuchar su voz articulando algún recuerdo lúcido, algún dato del que nadie más se acordaba como los cumpleaños de sus otros hijos que no habían venido a verla y no vendrían. La voz de la abuela empezó a abandonarla y eso señalaba el inicio de otro abandono, el definitivo.

Por ese entonces, yo llegaba de la universidad apurada y mi mamá me pedía quedarme con la abuela mientras ella salía a hacer la compra. Durante las dos semanas de cuidados paliativos me sentaba en el piso junto a la cama, intentaba adelantar una tesis que debía entregar a principios de diciembre y tecleaba suave para no despertarla; a veces me cansaba de querer dedicarme a cuestiones académicas sin encontrarle sentido

a ese afán, porque lo que pasaba en ese momento señalaba un desbalance en lo que se cree hasta ese punto relevante, digno de atención: la muerte era lo que se hacía un lugar y me entorpecía el intento de mirar hacia otros lados.

Me esforzaba en ejercitar una visión excéntrica, pero terminaba siendo liminal; entonces, abría pestañas en internet y navegaba por las recomendaciones de YouTube, atisbaba que la cobija sobre el pecho de la abuela se moviera hacia arriba, hacia abajo; deslizaba el cursor por la pantalla hacia arriba, hacia abajo. Siempre volvía sobre las mismas cosas: documentales acerca de coreógrafos, bailarines, escuelas y compañías. Me quedaba con frases que yo pensaba serían útiles después cuando encontrara algún sentido formativo (¿?) estas modalidades intensas del dolor. Lo que decía Ohad Naharin prometía algún fulgor posterior; había algo en su forma de enseñar a bailar y de hablar alrededor de ello que me ponía en un lugar donde no dominaba el lenguaje y no importaba saberse inadecuada: estaba bien no saber. Hacía comentarios enigmáticos sobre los espejos, por ejemplo:

"Este es un hecho: el espejo es malo para el bailarín. El espejo arruina el alma del bailarín. Renunciamos a la idea del espejo por algo mejor: no tener espejos. Cuando se baila no se debe mirar el reflejo, se debe mirar al mundo. Así como cuando vivimos, que no vemos que vivimos".

Yo estaba interesada en esa relación "espejo-bailarín". Supe que algunos investigadores habían querido formular un proyecto en Europa para producir un espejo retardado: es decir, un espejo con memoria; un dispositivo que le permitiera al bailarín verse con una demora suficiente para fijar el intento de reproducir un movimiento y corregirlo sin tener que grabar en otros soportes y pausar indefinidamente el flujo de los ensayos. La idea no difería de manera extrema con los mecanismos de una cámara de video o de una pantalla programada, pero no dejaba de ser inquietante pensar en un espejo —un objeto que siempre devuelve una imagen presente— convirtiéndose en un portal hacia el tiempo transcurrido, hacia el pasado inmediato.

Me fijaba en los espejos que más bien son pocos en los montajes coreográficos que yo había visto; casi siempre había espejos en los documentales cuando mostraban la tras escena, pero poco se replicaba esa circunstancia en el escenario. A excepción del espejo

que permanece en algunas de las escenas del montaje de la Dama de las Camelias coreografiado por John Neumeier, danzado por Agnès Letestu y Stéphane Bullion en la versión del 2008. La historia del libro no era un calco, ni siquiera se acercaba a la circunstancia que yo estaba atravesando. El relato de un amor complicado entre un burgués y una dama de compañía bella, pero enferma no me ofrecía refugios evidentes. Creía que no había nada que uniera lo que veía con lo que evitaba ver, pero me aferraba al video y lo repetía todos los días y todos los días me sorprendía algo nuevo. Me impresionaban mucho los movimientos inauditos de los brazos y las cabezas, la forma en la que los bailarines desplegaban intensidades hasta en los ojos... y el espejo, el espejo de pie que aparecía en la mitad del escenario envuelto en la penumbra sostenida y aun así capturaba alguna cosa para reflejarla.

Agnès Letestu, la bailarina que interpretaba a Marguerite, hacía de la respiración una secuencia de espasmos armónicos, sublimaba el dolor usando un código del cuerpo que reconocemos incluso aquellos que nada sabemos de danza. Luego se volvía hacia el espejo y permanecía estática un rato, extendía después los brazos, giraba hacia el público doblada por el dolor de su propia imagen. Caminaba en puntas y se echaba sobre un canapé rococó. Bullion, quien interpretaba a Armand, entraba por la izquierda al escenario, le acompañaba una luz tenue, acudía al encuentro de Letestu que tosía y sonreía y desajustaba el tronco: sonreía y tosía. Bullion se sentaba a su lado, luego se levantaba, la rodeaba y aceleraba las piernas hasta que su trayectoria dejaba de ser liviana y se desplomaba ante los pies de la bailarina. La caída bastaba. En la simpleza de un cuerpo que sabía cómo caer yo escarbaba y encontraba mensajes borrosos sobre el afecto; sobre la desestructuración de sí mismo que exige el afecto por el otro, pensaba. Me reprobaba, reprobaba esa tendencia tan mía a tratar de entenderlo todo; encontrarme en esta situación con la abuela me ponía en medio de una tensión que me causaba incomodidad: por un lado, entrar en un estado de codicia por el significado “cierto” en lo que veía y por el otro, no sentirme en capacidad de aliviarme racionalizándolo todo, todo el tiempo.

Poco después ambos se ponían de pie y corrían al espejo. Bullion detrás de Letestu, juntos se reflejaban, pero la luz seguía sin ser plena; ambos vestían atuendos oscuros, ella llevaba una camelia roja en el pecho que era el punto de partida para la mano de

Bullion que inscribía una esfera sobre la cabeza de Letestu hasta encontrar su mano. En ese enlace provisional giraban los dos hasta apartar la mirada del espejo. En esa escena se prometen uno al otro, se abren a la disposición del otro. Marguerite le hace saber a Armand que solo cuando lleve la camelia roja, que es un espacio de cinco días cada mes, no podrán estar juntos.

El espejo, aunque nunca se movía de lugar, pasaba a un segundo plano: no interesaba más esa especulación; en los próximos minutos cada movimiento tenía una respuesta en el cuerpo del otro, no había más caídas, tampoco quiebres, había espirales y apoyos. No había reciprocidad menor que la otra, a pesar de que uno de los cuerpos fuera más débil: a veces era el cuerpo enfermo, otras veces era el cuerpo enamorado. El pas de deux terminaba en el momento en que Marguerite se arrancaba la camelia roja del pecho, de donde había partido la secuencia y cerraba ese recorrido apuntando la flor en el pecho de Armand.

Yo giraba la vista hacia la abuela, hacia su pecho que se movía muy suave. Alargaba mi brazo hasta presentir el suyo y ella respondía con un movimiento pequeño de su mano cada vez menos tibia y más liviana. La penumbra del cuarto se expandía hasta la escena que se desvanecía en la pantalla del computador.

Ni el altar ni la campana ni mis galerías internas me ocupan más y miro para afuera. Por la ventana la veo y la desconozco un poco: mi mamá está más delgada, se está robando un hijo de uno de los cayenos amarillos que rodean la plaza de este pueblo, que ni con ese nombre que tiene, logra alejarnos lo suficiente de todo. Mi mamá ejerce el despojamiento, invierte la lógica, guarda la rama en su bolsa de tela. Me siento en una banca de la iglesia, tomo más fotos del techo, de los vitrales, nos imagino plantando el cayeno de vuelta a la casa. Persistimos en la belleza, nos hacemos a ella como si fuera un tablón que nos permite sacar la cabeza por fuera del agua salada que nos ha escocido con violencia las últimas semanas, pero es complicado mantenerse todo el tiempo erguida, centrada. Viene una memoria correntosa y me revuelca: mi hermana ayudó a sacar el cuerpo de la abuela del hospital y evitó que los movimientos rutinarios del

empleado de la funeraria golpearan la cabeza de la abuela contra los metales dentro del baúl.

Luego, se acercó a la reja —por donde yo había metido el brazo días antes para reconfortar a mi mamá cuando se enteró del diagnóstico irreversible— y me dijo: “No quiero dejarla sola”. Conseguí responderle que ella ya no estaba ahí, como si al decir “ahí”, estuviera afirmando que podía estar acá con nosotros o allá sin nosotros, pero en todo caso, lejos del cuerpo averiado o de la sabana o de la bandeja dentro del baúl de la carroza mortuoria. Nos miramos y habitamos la incertidumbre, lo hicimos juntas y creímos, solo por ese segundo, que era menos ancha.

Poco después, mi mamá me pidió que sacara plata del banco porque habría que llevar a la abuela de regreso con el abuelo. Se debían pagar como tarifa adicional los más de cinco mil kilómetros que hay entre Bogotá y el pueblo donde nació y vivió la abuela; el pueblo donde esperaba el abuelo que la abuela fuera enterrada de buen modo, en santa ley, completando un ciclo: regresar a donde uno fue ya no siendo o siendo algo más.

¿Realmente la abuela volvería a algún lado recogiendo una circunferencia?

Salí corriendo, los zapatos y el pantalón me quedaban grandes. Mi mamá me alcanzó para encargarme la elección de la ropa con la que la abuela sería enterrada. Me sentí incapaz, incómoda; incluso más que cuando llamé al seguro para hacer efectivo uno de los cupos y tuve que parar de ser doliente para ser cliente y recité números de cédula y últimas fechas de pago; y tuve que rechazar tarifas y mejoramientos de plan; y tuve que aclarar circunstancias de muerte y después referir de quién sería el nuevo número de cédula para reemplazar el cupo.

Regresé a la casa. Boté las llaves en cualquier sitio. Abrí el closet y busqué: no veía bien. Me sequé los ojos, volví a la labor. Aparté un conjunto, medias, ropa interior. Salí de nuevo con todo en una maleta que previamente había vaciado sobre alguna cama destendida que completaba más de medio día así desde que salimos detrás de la ambulancia en la madrugada. Llegué al cajero, la gente en la fila me miraba, me acomodé el pantalón por los ojales y decidí en adelante no despegar los ojos del piso, fue fácil. Me parecía que había tardado mucho. Olvidé la clave, tardé más. Llegué al Hospital, le entregué el dinero y la ropa a mi tía. “¿Dónde están los zapatos y por qué la

blusa es diferente a la falda?”. Jueputa. Lloré abandonada en el sardinel y me encontré con una forma mía más cercana a lo que sentía que era esos días: mínima, blanda. El empleado de la funeraria, que venía por el cuerpo y esperaba el pago y la ropa, trató de consolarme diciendo que no me preocupara, que no debería jamás enterrarse a nadie con zapatos pues se corría el riesgo de que el alma pudiera irse caminando.

¿Realmente la abuela volverá a algún lado recogiendo una circunferencia?

No logré sentir nada más que no fuera la presión en la tráquea y detrás de los ojos. Con la cabeza entre las rodillas, faltándome mucho el oxígeno, dejé que una imagen me anegara: capa negra de terciopelo y un velo oscuro que llegaban hasta el piso, unos hombros huesudos, blancos sostenían la capa, una mano levantaba el velo y liberaba la mirada de Letestu hacia un lugar por encima de las cabezas del público. Esta es la escena en la que Marguerite regresa después de abandonar sin razón aparente a Armand, obligada por el padre de él que le ruega que se vaya antes de arruinarlo. El escenario alrededor de la bailarina permanecía en sombras. Las sombras subían como bruma por su capa que no era lo único rotundo; de pronto, eso otro que empezaba a deslizarse y a ascender —muy a pesar de su densidad— era la melodía de una balada que iniciaba con la primera nota elongada y grave. Se invocaba un silencio antes de que apareciera una pregunta que siempre tenía la misma respuesta en los acordes que tocaba la mano izquierda sobre el piano. La balada número uno que había sido elegida para acompañar ese pas de deux, que estaba a punto de iniciar, y que suele llamarse pas de deux negro en todos los montajes, es una de las cuatro baladas de Chopin, quizá la más popular por ser la más imperfecta de todas, la que concentra más gestos improbables.

“Vivimos sin saber que vivimos”, sin embargo, recordamos y explicamos nuestra vida con aparatos narrativos y por eso escuchar esa balada en ese acto me provocaba fijar una atención particular en el ritmo, sus dilaciones, sus ausencias y los primeros colores que se desgajaban de la melodía y que entregaban rápidamente una sensación de desamparo y de duda. O era allí desde donde yo leía y trataba de contarme lo sucedido con la abuela, buscándole respuestas a preguntas sobre los cambios de velocidad, el porqué de esos vértigos que aparecían con la muerte y que no podía entender como

hijos suyos, porque no había sabido abordar a la muerte como algo diferente a una pausa abrupta. Seguía sin comprender esta espiral y quería... ¿Soy muy occidental y me cuesta ver las transiciones como parte de la muerte? ¿Me parece menos incómodo pensar en la muerte como una transposición? ¿Qué ocupa el lugar de la abuela ahora, aquí? ¿Dónde está la abuela? ¿Aquí, allá? ¿La abuela transcurre en alguna circunstancia? ¿La abuela transita alguna circunferencia? ¿Hacia atrás? ¿Hacia adelante? ¿Hacia ningún lado?

La balada calzaba bien con lo que los bailarines hacían suceder en sus cuerpos: el retardo inicial que daría cuenta después de la ausencia, sus dolores esparcidos y matizados y los intentos acelerados convertidos en preguntas que tienen que formularse así, rápido, porque se está ante la inminencia de algo que terminará desarrollándose, pero no respondiéndose; el pas de deux escenificaba el encuentro entre Marguerite y Armand, pero es un encuentro que permite la imaginación, porque Marguerite muere antes de poder contarle de viva voz a Armand la tristeza de haberlo dejado. Cuando Letestu aparecía en mitad del escenario con la sombra del velo y el terciopelo a cuestas, la luz también iluminaba a Bullion que estaba sentado más allá, sobre las tablas, y miraba hacia un costado sin encontrar la imagen de Letestu que solo estaba ahí de pie durante los primeros tres compases que son atados en la partitura de la balada con la indicación de un Largo y un Pesante. La pasividad y la gravedad ya diciendo bastante en el cuerpo y en la música:

“Llevaba un velo, es cierto; pero por más velos que hubiera llevado dos años antes, no habría tenido necesidad de verla para reconocerla: la habría adivinado”, escribía Dumas en la novela cuando describía cómo Armand presentía la presencia de Marguerite en el teatro.

El tiempo era entonces lo que revestía contrariadamente a Marguerite. El tiempo era lo que Letestu dejaba ver a través de la posición de su cuerpo que resistía las fuerzas opuestas de las notas y de los textiles; la liviandad del velo, la densidad del terciopelo; la transparencia acotada de una tela porosa, la contundencia de un tejido pesado, mil veces trenzado para no dejar pasar la luz, pero sí para reflejarla en diferentes lugares

siempre y cuando se ejecutara un movimiento. El tiempo como sensación en el cuerpo, como un vector que empuja para abajo.

Y aunque hubiera parecido que esta secuencia de la coreografía iba del encuentro en vez del alejamiento, realmente era un prelude de la cercanía que pronto quedaría inhabilitada, porque no habría posibilidad futura de hacer coincidir los cuerpos. Letestu buscaba una reafirmación en el cuerpo de su compañero. Se balanceaba y se encontraba con los brazos, la espalda o el tronco de Bullion. Letestu buscaba la mano de Bullion para apoyar su cabeza, girar, sostenerse, deslizarse y alzarse sobre el suelo. Esos movimientos podrían significar cualquier otra cosa, pero sabemos (¿sabemos?) que son súplicas, reproches, también concesiones. Los movimientos de los bailarines se aceleraban al grado de hacer flotar una imagen de modo sostenida: parecía haber un agotamiento por la forma en la que todo se iba rizando, hasta un punto en el que la balada se desplomaba en un montón de notas de menor duración que galopaban sobre una línea que caía, y en ese impulso, veíamos a los dos cuerpos de rodillas, de frente.

Pausa. Silencio.

Luego sonaban muchas veces los martillos del piano. Bullion movía sus manos con rapidez alrededor del tronco de Letestu y le quitaba el vestido negro de terciopelo que caía seco rodeando el cuerpo de la bailarina; ella se movía ya no con pesadez, sino en medio de una transparencia invocada por su vestido de gasa que se parecía mucho al color de su piel. Otra vez la dama de las camelias había sido despojada de sus florituras, ya no frente al espejo, sino de cara a un final (¿El final también es un espejo?). Los cuerpos rodaban por el escenario y cuando ya no pareciera haber voluntad de olvidar al tiempo y sus daños, había un juego con él y cada golpe duro y dilatado entre las teclas del piano reafirmaba una extensión de Marguerite en Armand y de Armand en Marguerite; el deseo de llevarse al otro en el propio cuerpo vencía hasta la enfermedad de ese cuerpo que no podía ya, ni llevarse a sí mismo: una última descarga de vitalidad. Letestu respiraba muy hondo recostada sobre el pecho de Bullion, que pronto, sincronizaba también su respiración agitada con la de la bailarina y así empezaba el fin del segundo acto.

Todavía en el sardinel, levanto la cabeza y me contengo el pecho: encuentro un cabello largo y gris enhebrado en la solapa del abrigo. Se reproduce dentro mío la voz de la abuela contándome en cuántas semanas los pollos rompen el cascarón y las yeguas paren: una última descarga de vitalidad.

El viaje raro continúa, nos movemos a otro pueblo que ya no está abajo, sino arriba: se llama El Páramo. Nos dirigimos al santuario que hay allá. El camino está bordeado de trapiches y árboles de naranja repletos de fruta. En otro tiempo, que ya parece tan anterior a este, cuando llamábamos a la abuela, nos persuadía de llegar pronto a su casa contándonos que los palos se estaban ladeando; que las naranjas se estaban perdiendo, que se estrellaban contra las matas de café y que ni los bichos ni los pájaros podían dar abasto.

Llegamos al pueblo inusitadamente frío y callado, emprendemos un camino improvisado al lado de la carretera. Personas del pueblo de los abuelos nos encuentran haciendo la peregrinación hasta el santuario, ofrecen condolencias. Al llegar me sorprende, han construido unas graderías amplias donde puedo sentarme esta vez a observar cómo el riachuelo, en el que dicen que aparecieron deidades y entre ellas, también la virgen, corre limpio por entre un vallecito muy verde. Se me da bien la contemplación en estos días, o mejor, es lo único que se me da. Vegeto. Me concentro en un punto frente a mí. Me concentro mucho y en algún momento dejo de ver, dejo de entender las siluetas y los límites de los colores; entonces la imagen estrábica que provocho en mucha quietud hace que la percepción sea otra cosa y parece un lugar tranquilo para habitar, extraído de esta rareza de los días que suceden a una pérdida y generoso en su propio tipo de extranjería y de silencio.

Salgo de la imagen duplicada y enfoco a la gente que llena botellas de gaseosa con el agua que canalizan desde un lugar que no tiene nombre porque nadie lo ha visto. Mi abuelo me agarra desprevenida y me hace una cruz en la frente con su dedo mojado. Pretende conjurar la desgracia, se ha convertido en un viudo místico. Secretamente tememos todos que esto sea la apertura de lo malo que pueda empezar a pasarnos.

Otros conocidos de la familia nos dicen que lo sienten.

Me instalo como sin querer en el consuelo llano al que nos conducen las palabras de quienes dicen sentir un fallecimiento que no es el propio. Es el derrotero único al que llego atravesando el terreno que se hizo con la desaparición definitiva de la abuela; yo también lo siento mucho. Siento tanto que me duele en algún lugar entre la espalda y la garganta. Siento mucho, tanto, que aún conservo la sensación de las membranas lastimadas porque apenas si me pasaba el pedazo de plátano que venía en la caja del pollo asado que pedimos después de acabar el papeleo en el hospital. Mantengo viva la presión en las mandíbulas y los oídos por haber apretado mucho las muelas como cada vez que quiero ser cauta y no hacer mucho ruido en cualquier lugar. Preservo el ardor en los cornetes (siento ganas de llorar siempre, pero no lo hago tanto como quisiera) y todavía me fastidian las ampollas en los pies por el roce de los tenis; retengo la imagen de la sangre seca en el talón sin haberme dado nunca cuenta de cuándo la herida se había abierto o si ya había dejado de sangrar.

El dolor no es mental como señalan las consignas ligeras de internet: está en el cuerpo y es del cuerpo, tiene una presencia gruesa.

Poco después del almuerzo a las cuatro o cinco de la tarde llegaron los parientes a mi casa (las camas destendidas, la loza sucia, los cajones abiertos) y creyeron conveniente empezar a rezar. Las hermanas de la abuela lloraban más porque su muerte les recordaba la cercanía de la fatalidad, que porque de verdad sintieran la desazón de no verla más. Repetían mucho “dale, señor, el descanso eterno” y acomodaban sobre la mesa los costureros y las cajas de galletas caras que planeaban darle durante su única visita a finales del año. Aprovechando la hipnosis creada por las voces a destiempo, revueltas, autómatas, yo ensayaba tácticas para apartarme a otra esquina de mi cabeza y esas tácticas siempre se asentaban en el acto de pensar en la belleza y pensarla mucho, hasta que nada tuviera sentido y debiera abandonar cualquier intento de comprensión por simplemente estar viendo imágenes en carrusel, adentro: era el tercer acto, los cuerpos de ambos bailarines regresaban a un grado cero después de todo, ya ni era tan perceptible la conmoción en sus tórax, seguían acostados en el piso. La balada acababa: todo lo que en apariencia debía pasar, pasaba, pero lo que veíamos, ese encuentro era una proyección de la Marguerite moribunda que escribía y que conectaba dos raíces de la palabra agonía que pueden rastrearse en la muerte, pero también en el deseo. En ese

acto Marguerite explica a Armand por qué lo ha abandonado, por qué ha creído conveniente obedecer al padre de Armand. Ella escribe, imagina, explica, se despide. Neumeier dice en entrevistas que le hacen sobre la coreografía que “el baile es el arte de la presencia”; ¿Qué hace la literatura, entonces? ¿Qué hace la escritura aquí, como inicio y como final? ¿Qué hace?

Letestu yacía en el escenario todavía dentro de su vestido liviano de gasa, hasta que un reflector azul se diluía de la izquierda al centro y sacaba de cuadro a Bullion que se quedaba en penumbra, mientras Letestu se sentaba un momento a perseguir con los ojos a una presencia. La bailarina que interpretaba —lo que yo cerré como un espíritu del anuncio o de la enfermedad— se movía erráticamente y arrastraba las puntas de los pies, quebraba las muñecas al nivel del pecho y los pómulos. No parpadeaba. Se dejaba levantar y arrastrar por otros tres bailarines que tenían las caras sombreadas de celeste. Letestu mostraba ambivalencia: una mano sobre las manos en el pecho de Bullion y la cabeza adelantada a donde iba la presencia de la nueva bailarina por el escenario. Poco después, decidía levantarse y repetir el camino de salida que le había señalado la bailarina azul, y para hacerlo, se volvía a cubrir con la capa de terciopelo negro, huía y su cuerpo iba desapareciendo en el fondo oscuro, los pies corrían tan rápido que desde el encuadre que tomaba la cámara, parecían evanescentes. Salía del escenario. Bullion se quedaba solo en el piso bajo una luz muy débil.

Luego volvíamos a ver a Letestu con los cabellos por la cintura y en un vestido de tul blanco. Se miraba en un espejo redondo de tocador y se remarcaba con los dedos las ojeras. El fondo cambiaba de un color cálido a una tonalidad fría y aparecía un bailarín que llevaba alzada a la bailarina azul con los brazos desgonzados y que se tensaban cada vez más, mientras más se acercaban a Letestu que seguía en el canapé sumergida en el reflejo afilado de sus pómulos. Antes de que llegaran a donde estaba ella, Letestu se levantaba para copiar la extensión de los brazos y encontrarse con los bailarines azules sin esfuerzo. En adelante, los tres giraban y el bailarín las sostenía porque sus cuerpos deben precipitarse hacia el suelo, pero no tocarlo aún; él las recomponía, les juntaba las caras, las tomaba por la cintura y las hacía formar una cadena. Todos rodeaban el escenario tomados de la mano. Acto seguido, el bailarín sí las dejaba caer y las disponía en un abrazo, ahí en el piso. Después de algunos segundos levantaba a la bailarina azul,

que se estiraba hacia la figura blanca y horizontal en la que se había convertido Letestu y con un gesto en su muñeca, indicaba haberla despojado de algo. Salían los bailarines azules por la izquierda, Letestu quedaba como suspendida en una luz violeta muy difusa y veíamos su reflejo muerto en el brillo de la madera del escenario. Se deslizaba por el piso hasta encontrar el canapé y el diario. Escribía lento. Marguerite escribía la carta en la que después de muerta explicaría la separación e imaginaría un encuentro, el encuentro que vemos antes de que aparezcan las presencias azules y la ausencia.

Aparecía Bullion a un extremo leyendo algo de un cuaderno; cuando lo cerraba el escenario se iba gradualmente a negro. El último sitio que tocaba la luz era el espejo redondo en el que se estaba viendo Letestu hace poco y que se encontraba ahora sobre el canapé que no la contenía más a ella. Desde el patio yo miraba hacia el espacio del closet que habíamos adecuado para las cosas de la abuela: ya no estaban ni sus faldas ni sus camisas de estampados a juego. Las bolsas de suero, las agujas y los suplementos de dieta decidimos llevarlos a la casa geriátrica que estaba a algunas cuadras. Nos quedamos un rato frente al contenedor de basura sin saber si tirar la ropa ahí o devolvernos al geriátrico y donarla, pero terminamos deshaciéndonos de todo ahí mismo y con ello, conjurábamos los dolores que se podían conjurar. Miraba al closet vacío, la cama vacía, giraba la cabeza y mis ojos vacíos se llenaban de bocas que repetían “Dale, señor, el descanso eterno”.

Cuando volvemos de El Páramo a la casa de los abuelos me escondo por detrás de la cocina que da hacia los árboles y los grillos empiezan a ser más audibles y al mismo tiempo es difícil entender eso como un conjunto de sonidos discretos, diferenciados: ahora puedo entrar y salir del trance más rápido. Pienso en la abuela y deseo que ojalá donde esté ya no le importe ser el objeto de permisos ni concesiones, menos de ningún señor; que su descanso no sea una pausa hermética, sino un trascorrir pacífico que se baste a sí mismo. Entonces ojalá que camine descalza hacia lugares que no imaginó ni imaginamos como sus hogares; que, si tiene que andar una última vez siguiendo una circunferencia conocida, lo haga para volver a ver sus amados palos ladeados de naranja en el cafetal y luego rompa todos los ciclos e inicie derivas que no necesitan de trayectorias cerradas. Que no nos eche de menos. Que ande sin el peso de los zapatos ni de nuestros corazones torcidos por la gravedad de sus frutas tristes.

7. Corazón discreto

La enfermera ajusta la banda al brazo, la infla hasta que la presión es horrorosa. Luego pone el disco de metal frío del estetoscopio aprisionado entre el relieve de la vena y la tira del tensiómetro que me acaba de amarrar. No siento el pulso, me dice. Yo me río porque, hasta donde sé, estoy viva. Después pone dos dedos en mi muñeca, el diagnóstico se confirma: sin pulso. Me llevo entonces yo dos dedos a la yugular y la contradigo diciéndole que en el cuello las palpitations son al menos más evidentes, pero a ella no le interesa ese tipo de confirmación: la existencia como un hecho objetivo es más urgente.

Sale a llamar a otra enfermera. Me pide esperar un rato. Le digo que tranquila, que ya fallecida no tengo afán. Le hace gracia, pero también se inquieta. Llega su compañera, parece más experimentada o más segura y repite el protocolo. Hunde las yemas en la muñeca con determinación, anota algo en un formato, me pregunta que si soy poco temperamental. Al principio no sé qué debería contestarle; sin embargo, asiento. Me

preocupa menos mi corazón discreto que el pago del contrato temporal, que depende de la constancia de este examen.

Después de que me hallan el pulso, me miden y me pesan, y los sí, los no, los a veces, y las mentiras que doy en respuesta a otros interrogantes, ahora del médico, confirmo que no estoy muerta. Estoy incómoda, luego existo. Salgo, me siento a esperar a que impriman y sellen el papel.

Me llaman en la recepción y me entregan los resultados, pago y camino hacia la próxima parada del bus. En el trayecto le doy vueltas al asunto del pulso, a la consecuente charla con el médico. Me ha dicho que estoy perfecta, que la enfermera era aprendiz y que por eso la lectura de defunción. Igual, un corazón lento no debería suponer mayor riesgo, apunta él. Después afirma que las aplacadas de fábrica, como yo, casi si muestran variaciones en la frecuencia cardiaca, incluso ante situaciones angustiosas. La verdad es que me angustio con facilidad. Estoy angustiada permanentemente. El problema no es sentir angustia, hay angustia dentro mío, pero si hubiera un catálogo de angustias, la mía sería de las susurrantes, de las insidiosas. Me figuro entonces que el conflicto es lo demás, lo que no llega o yo no dejo que se levante y haga estruendo.

Creo, con arrogancia, que puedo acomodar todo lo que me pasa como si se tratara de una maleta llena de piezas complicadas y pesadas, que después podré cerrar y, al menos, podré arrastrar hasta donde tenga que hacerlo sola. A los trece cuando me bajó la regla por primera vez logré ocultarlo lo suficiente como para lidiar meses después con lo que creía era una vergüenza doble: la de tener un útero sangrante y la de ser atrapada en la omisión a mi mamá, a mi hermana y de esa manera haber roto una suerte de pacto de la feminidad a la que recién entraba arrastrando un ancla autoimpuesta que me retrasaba y me aislaba ya. Recuerdo sentirme presa de la circunstancia, pero al tiempo, urgida de un espacio privativo y muy ancho donde poder procesar los nuevos daños: veía con envidia cómo los niños no tenían que pensar en cronogramas mensuales ni en medidas particulares para llevar a cabo una vida en una despreocupación relativa. Recuerdo acostarme a oscuras a llorar ese primer año cada mes porque sentía haber perdido mucho. Nadie se enteraba, el mío era un llanto sin ruido.

De los dieciséis a los dieciocho ya me había hecho a la idea de tener que sangrar cada mes y funcionar a pesar de los malestares innombrables en la espalda, en los pechos, en la propia matriz como si un tallo áspero me estuviese abriendo desde el interior con ceremonia. En esos años me atragantaba de comida para luego vomitarla: también hacía de eso algo casi ceremonial; yo no era bulímica porque sintiera que con ello podía entrenarme en un control sobre mí. Lo cierto es que desde muy pequeña tuve algún dominio sobre lo que pensaba y cómo lo pensaba, así que sacar el alimento antes de que fuera procesado por mis tripas era reiterar ya no un dominio únicamente mental, sino físico. No me faltaba control, me sobraba y quería más: vomitaba —también— en silencio; logré una técnica que no se me olvidó y que de hecho se quedó casi como un reflejo natural a los veinticuatro, cuando tuve una recaída fugaz por una relación que me llevó a pensar que yo estaba sobredimensionada en muchos niveles. Él me decía mucho: “eres demasiado, demasiado” y esa frase hizo y rehízo huecos y vetas que creía resanadas.

La primera vez que pude seguir sin esfuerzo el croquis de mi clavícula pasando suave la yema del dedo me supe satisfecha, pero no feliz. No era ingenua, en mí no habitaba la idea de alcanzar automáticamente la belleza por ser delgada, sabía que la belleza era algo más complejo, algo que exigía más; así que había una idea que me justificaba mejor; que, aunque parecida, no era lo mismo: me gustaba sentirme angosta. Sentirme como un cuerpo con la posibilidad de no ocupar tanto espacio, de controlar su presencia y su apariencia que a veces termina siendo lo mismo. Perdía peso rápidamente, pero también me encogía en el pupitre, en la silla del bus, ocupaba una única área de la cama y corroboraba en la mañana qué tan grande era la huella. ¿Por qué quería disminuirme? ¿Hasta dónde creía poder hacerlo sin resbalarme hacia un fondo desconocido?

Además de seguir el trazo de mis huesos, me ocupaba en dibujar y era lo único que, en principio, me alejaba de mí: una meditación barata para una cabeza como la mía; entonces, buscaba en la biblioteca de la casa qué copiar y terminaba sacando los calendarios que le llegaban a mi papá por correspondencia en los que habían imágenes de distintos artistas y se compilaban sobre todo bodegones, paisajes y retratos; en una de esas exploraciones me encontré con una versión dedicada a dibujantes: las obras eran muy diferentes de los otros volúmenes. En ellos no había tanta acogida, no había

color, no había éxtasis de fácil acceso en las formas y los volúmenes. Existía algo más que era contrapunto, era la concreción, la densidad y la trama del dibujo. Muchas de esas piezas buscaban con empeño reproducir el detalle desde la complejidad de una técnica esencial, pero difícil.

Nunca se me olvidaron los trabajos de Mariana Varela, había dos obras suyas en ese calendario: una de sus cremalleras y otra sin título que mostraba un acercamiento al mecanismo de cierre de una faja o un corset: ambos eran inquietantes, incómodos. A esa edad me preguntaba por qué a alguien le interesaría fijarse tanto en el fragmento, acercarse tanto a alguna circunstancia; por qué le interesaría tanto frenar la mirada a tal punto en el que la imagen residual no puede entenderse como el cierre o la apertura de la prenda. En ambos dibujos se presume que el espacio vacío —en blanco— es la piel que está debajo de la prenda: no se sube o se baja completamente la cremallera, así como tampoco se unen o desunen todos los enganches del corset. Me desequilibraba esa intención. No soportaba mucho tiempo viéndolos, pero volvía a ellos en intervalos.

Siempre imaginé la otra parte de las piezas, y esa otra parte era el cuerpo torturado de una mujer. Un cuerpo empeñándose en entrar en una estructura dolorosa y peligrosa que puede causarle heridas contundentes al momento, pero también sedimentarias, digamos. Las tramas que forman las prendas en nuestros cuerpos hablan de una presión, un ajuste, una subordinación progresiva de la materia y su blandeza: el empeño. Empeño y prenda comparten raíz etimológica. “No soy bella, cómo duele el esmero”, dice Susana Bacca en una canción que hoy escucho y con la que vuelvo a esta relación para situarla y después reconocerla en varios puntos de mi vida.

Quería hacerme caber en alguna forma que yo ya había cerrado como la mejor manera de ser, de estar: no era como mis amigas y compañeras de curso, y lo más lógico era imponerme rigores para acceder a algún lugar más decoroso. La delicadeza como una manera de pensar lo bello. Yo no tenía un cuerpo delicado y aunque lo hubiera tenido no podría haber tenido nunca una presencia sutil: la gente me notaba por mis intereses y mi forma de hablar intensos, pero en ese entonces perseveraba en ese imposible (cómo duele el esmero). Sin embargo, me preocupaba mi cerebro, porque más que hermosura física, siempre codicié la inteligencia, siempre quise saber entender, y esa

era una discusión incluso más frágil que sostenía conmigo misma. ¿Sería capaz de sacrificar mi inteligencia por la posibilidad de caber en el aparataje angosto? ¿Ser inteligente era ya una belleza poderosa, deseable, más posible para mí, pero al tiempo, más envilecida por mí?

“Inteligente”, viene de intus (dentro) más legere (leer): significa “leer dentro”. “La persona inteligente sabe mirar al interior de las cosas, de las personas, de los hechos. El inteligente sabe leer por dentro”, dice “Proyecto diccionario” que es una iniciativa que reúne otras etimologías. Yo, aún en el pico de la crisis, entendía bien, estaba habilitada para mirar bien adentro: vaya que sabía lo que la falta de nutrientes podría causarle a todos mis sistemas, pero sobre todo a mi cerebro, y por supuesto que sabía lo que eso le significaría a una familia como la mía que hacía esfuerzos muy grandes por, literalmente, poner comida en la mesa y ofrecer una propela para impulsarme a mí, que siempre había sido vista como la niña con aptitud para destacarse. Causarles dolor o incomodidad fue realmente lo que me hizo parar porque estuve dispuesta a aplacarme por pensarme inapropiada, pero yo no tenía, digamos, el derecho de clase para estar sufriendo de una enfermedad así. Y esto es un argumento problemático, incorrecto, pero fue mi ruta de salida: nunca se alcanza la puerta, pero al menos me puso en marcha por un pasillo que se ha ido ensanchando con el tiempo. Poco después de racionalizar la enfermedad y de iniciar un proceso de curación —que yo busqué de forma autónoma sin decirle nada a nadie a pesar de que se sospechara de mi peso y de mis rutinas—, empecé a sentir taquicardias.

Me sentaba en algún sitio y miraba alarmada alrededor, confirmando si las lámparas en el techo se movían o las hojas de los árboles vibraban: pensaba que la Tierra temblaba, pero lo cierto es que era mi cuerpo el que se sacudía desde adentro por el pulsar de mi propio latido cardiaco. Recuerdo aún la sensación y me imagino abriendo los ojos para buscar la confirmación de que el remezón era excéntrico; de que la turbulencia era del mundo y no mía. Con el tiempo logré controlar esas sensaciones; era mi percepción la que amplificaba lo que me pasaba por dentro, poniendo intensidad a algo que ya la tenía.

Pienso que eso de poner intensidad a algo ya intenso es lo que me incomodaba y me llamaba de los dibujos de Varela, existe alguna abstracción en la manera en la que ella elige el encuadre y privilegia el detalle, pero no cede en referencia a las texturas, las tramas y su forma “objetiva” de verse, de ser apreciadas. El hiperrealismo de los dibujos era en parte lo que me punzaba, pero también lo hacía la elección por un rigor que no llegaba a completarse en la escena que se representaba: ese cuerpo que yo imaginaba debajo o dentro de las estructuras modeladoras no se capturaba, no se domaba. La estructura no finalizaba su tarea de sofocar la blandeza del cuerpo. La estructura no remataba la forma de castigo.

La madre de Mariana Varela fue modista y ella, en repetidas ocasiones, ha hablado de la inmensa curiosidad que le provocaban los detalles de los materiales con los que se elaboraban prendas femeninas: varillas, ganchos, encajes, cuerdas. La mayoría de los insumos de esa lista son objetos opuestos a la suavidad y la flexibilidad, habría que pensar en una historia del vestido femenino para poner en perspectiva los mecanismos de control social y cultural que se asignan a los cuerpos de las mujeres desde hace tanto y de formas tan cotidianas y tan dolorosamente efectivas.

Resulta interesante repasar que, por muchos años, incluso siglos, prendas como las cinturillas o los corsés eran fabricados de hierro, oro o de huesos de ballena: envolverse el cuerpo con ballenas o varillas para hacerlo más pequeño, usando los huesos de un animal monumental cuyas dimensiones no llegan a caber ni en los ejercicios más pragmáticos de imaginación, muestra varias tensiones entre genealogías y tamaños que terminan aterrizando absurda y bellamente en el diseño de los objetos. Todas las maneras objetualizadas son modalidades del dominio sobre algo.

Encuentro que en algunos fragmentos curatoriales sobre la obra de Varela se dice que esos cierres incompletos desatan la mirada de voyeur: la ansiedad de la mirada que quiere bajar por completo la cremallera o desamarrar en su totalidad el nudo del corset para hallar al placer no es la mía. Nunca lo fue. Mi ansiedad era por todo lo contrario o por todo lo subterráneo, incrustado bien adentro de la imagen que abría el erotismo: a mi lo que me interesaba era el daño soterrado; el ajuste que provoca el daño o al revés,

eso era lo que yo quería ver, pero solo había un espacio blanco y era demasiada indefinición y complejidad para mi yo de diecisiete que estaba, por un lado, sola sintiendo un abismo y queriendo escindirlo y, por el otro, necesitando achicarse para ver si con ello ese abismo se quebraba o desaparecía al no tener un lugar donde regarse: ese lugar era mi cuerpo.

Pensaba mucho en el alimento y en mi dimensión, hasta cierto punto me cansaba de la misma rueda girándome en la cabeza, pero no podía frenar el bucle; ese es, al parecer, el movimiento mental que identifica a ese tipo de trastornos. No podía parar de visualizar cuánto podía comer y cuándo podría vomitarlo todo. Me pesaba varias veces a la semana. Me medía los contornos de las muñecas con la mano opuesta y eso se convirtió casi que en un tic nervioso. Imaginaba la comida, deseaba mastigarla, sentirla susceptible entre mi boca; mastigarla mucho era lo que me gustaba. Nunca pude dejar de comer por esa razón: la satisfacción de triturarlo todo, de enterrarle los dientes al pan, a las manzanas, al pollo, era una sensación muy placentera, reconfortante, poderosa: podía hacer desaparecer las cosas, hacerlas ceder en la presencia que tenían hasta ese momento. Quería mastigar, pero no tenía hambre, no recuerdo haber sentido alguna vez hambre. El vacío se manifestaba por otro lado en otras cosas. No había hambre, no había deseo. Entonces, ¿qué perseguía? ¿Una idea de presencia? ¿Una imagen de cuerpo?

¿Había cuerpo en los dibujos de Mariana Varela? ¿Importaba, acaso, el cuerpo debajo de la estructura que lo moldeaba? Si había cuerpo, era uno fantasmagórico, leve porque el detalle y la atención se dirigía al continente y no tanto a la forma a la que ese contenedor se abrazaba. Ese cuerpo ausente era más o menos visible en la medida en que el espectador mirase con suspicacia la forma potencial que se completaba, las curvas que se delineaban, los pliegues que se retraían, se aplanaban o se relevaban. Eso era: un relevo, pero esa noción encierra contradicciones. Releva puede ser “poner de manifiesto algo, darle dimensión”, pero igualmente puede ser “sustituir, suprimir por otra cosa”. En las imágenes de Varela están ambas.

Vuelvo a casa después del examen médico para completar la carpeta de contratista que, seguramente, me devolverán porque algún otro documento hace falta, como algún certificado o alguna constancia de lo que he sido o de lo que me ha ocupado y definido. Vuelvo a pensar en mis versiones pasadas, en lo distante que siento que estoy ya de la adolescente queriendo hacerse caber en una forma que no le era propia y que no iba a solucionar el problema o la situación vital del “no ajuste”. Pienso en la soledad. En esa necesidad de tratar de manejar todo sola; y no me parece que lo esté confundiendo con autosuficiencia, es soledad.

Las personas que más quiero son las mismas que entienden de manera generosa que frecuentemente necesito alejarme; necesito construir sitios donde solo yo pueda estar. Sé bien que no puedo hacer una vida sola, necesito a la gente, disfruto de la compañía, no soy autosuficiente, no me basto, hay espacios dentro mío que no se abren con mi toque, se abren con llaves que siempre son de otros. La soledad, por otro lado, es un rasgo que no es extraño en mí. La soledad es esa estancia grande que acoge esos otros espacios. He construido y mantenido esa estancia desde hace mucho. ¿Es un hogar?

Pienso en el contenedor, pero también llego a otro punto, a cómo ese continente se tiene que transformar progresivamente; así que más que forma estática, es boceto. Cuando pienso y hablo de mis versiones anteriores, están lejos o debajo, pero eso no significa que no estén. Esta que soy hoy no es más que un regrabado: un montón de trazos rehechos de esas otras que he sido y que están como capas debajo de la que ahora solo se pesa en consultas médicas y disfruta de la comida sin preocupaciones tan asediantes. Al fin se me revela aquí que nunca estoy sola así lo parezca: soy mis herencias. Me he heredado a mí y a alguna manera de estar sola con mis otras. Todas juntas somos una trama que se ve en la superficie como una grisalla que, cada vez menos podría ser percibida como un claroscuro.

Vienen imágenes a mi cabeza de manuales de dibujo que en esa época revisé repetidamente: muchos de ellos muy viejos, muy bonitos. En varios, se hablaba en un lenguaje que, de lo prescriptivo, a veces tenía raptos casi místicos sobre el garabato, la línea y el punto como temas esenciales. En mi mente se quedaron atascados ciertos consejos misteriosos como que “mantenerse austero con las oscuridades es vital. Que

lo importante son los gradientes”. Que el truco podría estar en no empeñarse demasiado en la definición de las cosas, porque ni siquiera bajo la luz se está en completa claridad. “La grisalla es una técnica en la que los grises aparecen todos juntos unos sobre otros, sin mayores contrastes, también se le conoce como técnica de colores muertos”, decía una nota al pie en alguno de los manuales.

El boceto ocupa más atención de lo que se cree porque no es un extravío controlado, es un mapa de coordenadas futuras que a veces se sobreponen, se retiñen, se suprimen unas a otras en lo que podría ser una acción más expansiva: el ensayo de una ruta. El dibujo es siempre una progresión del tiempo. Por segundo, trazo. Soy al mismo tiempo un montón de líneas que se han cancelado y se han consolidado a sí mismas. Estoy sola, pero soy compuesta. Soy una forma que se ha configurado y lo seguirá haciendo en el error, en el ensayo y en la promesa de mantenerse austera con las oscuridades; abrazando la trama que dejan los grises: los colores ya muertos que me ofrecen dimensión hoy.

8. Todo lo demás

Ojalá fuera únicamente en la muerte cuando sucediera la descomposición, pero en vida eso es lo que estamos haciendo en todos los sentidos: los más carnales y los más metafísicos (de verdad ¿hay diferencia?). La vida —o la idea de la muerte— nos desdobra, crea vencimientos en nosotros y nos reconfigura.

Desde siempre los zapatos me hacen marcas, me sacan ampollas, las ampollas escuecen la piel, la piel muerta se avejenta y cae. Las decenas de cabellos diarios sobre mi piso blanco son recordatorios de la fragilidad de mi cuerpo, o sea de la fragilidad de mi vida. Se me han roto dientes, he sostenido pedazos de mis dientes, he botado con lástima esos fragmentos como si de una materia menos descartable se tratara. A veces soy consciente de que uno puede dejar pedazos de sí; de que uno puede ir incompleto por ahí, distraído del anuncio que podría ser un diente partido o una escama de piel que abandona el tejido total del cuerpo.

Estamos desintegrándonos, el deceso solo es el momento acelerado de esa transformación de la materia y esperamos que con ella también suceda una transformación de otro tipo, o tal vez no: a veces creo que un consuelo mejor sería diluirse a un blanco o a un negro total, sin ruidos, sin grises intermedios.

Con alguna frecuencia he soñado que me veo al espejo y siento que me duelen las encías. En el sueño todo está muy cerca. No veo por completo mi cara ni ninguna otra parte del cuerpo, pero sí uno de los dientes frontales. Miro hacia el espejo y el diente empieza a hacerse pequeño, como uno de leche casi. La imagen espejeada del diente en primer plano, por momentos, se vuelve imprecisa, muy borrosa.

Luego lo que hace el diente —porque parece que tuviera agencia y voluntad— es correrse hacia un lado: crea un espacio difícil de ignorar, gigante y así se siente, angustiosamente imposible de esconder o remediar. Luego en el sueño escucho la voz de mi hermana y ella me dice que debemos llamar a la mujer que lee el horóscopo en el programa matutino. Somos adolescentes en las vacaciones otra vez. Yo secundo la idea.

Mi hermana teme porque ha leído que soñar con muelas es equivalente a un presagio de muerte. Yo siento miedo porque, así como el sueño eventualmente se revela como tal dentro de sí mismo, también se hace pasar por lo real, tanto, que en verdad siento que se me va a caer el diente porque el dolor es verdadero y así se percibe, incluso creo sentir el balanceo del diente en la cuenca que acaba de hacer. Debo despertarme o truncar el sueño en esa parte porque no recuerdo nada más. Me levanto a revisarme los dientes y el pelo (porque también sueño recurrentemente con él, pero el asunto no es que se cae, sino que cambia de color) y a tomarme una pastilla para el dolor de cabeza. Cuando sueño y recuerdo lo que sueño, me duele la cabeza. Algo se filtra del sueño: el dolor, el desconcierto, alguna sensación corporal.

Algunas veces, cuando me cepillo los dientes suelo pensar en la profesora D, quien me enseñaba matemáticas en tercero de primaria. Era una mujer vehemente, brillante, y había sufrido un accidente que la había dejado sin cuatro de los cinco dedos de la mano derecha. Varios días a la semana llevaba aretes de oro, que tenían como pendientes piezas de su dentadura de leche. No puedo evitar repasar esa memoria como una imagen con mucho zoom. El pedazo de cuerpo muerto pendulando, convertido en

objeto hermoso, gritando por ser visto, su mano incompleta —pero aun así dominante— con la que se peinaba vanidosamente, y nos señalaba las operaciones y los signos en el tablero con orgullo de supervivencia.

Repaso el recuerdo y a la vez tengo pensamientos inútiles, innecesariamente artificiosos acerca de la “suspensión”; esa noción se expandía y se ambiguaba en la anatomía, en la corporalidad de la profesora D: por un lado, el afán de prolongar la belleza de los signos más exuberantes de la vida y allí la dentadura como carta de identidad y, en este caso de la infancia, como una aparente plenitud del organismo; y por otro, la remoción de otros signos de la vida, como los dedos, que son partes del cuerpo claves para el reconocimiento del mundo y de nuestra injerencia sobre él y que, claro, también guardan nuestra identidad.

Pausa, elongación y supresión: todo al tiempo en el mismo cuerpo. Reconfiguración y despojo, también. Todos los cuerpos se expanden y se extinguen al mismo tiempo.

De niña vi como mis abuelos les torcían el cuello a las gallinas y degollaban a los cabros: yo no amaba a ninguno de esos cuerpos. Podía verlos y podía sentir cierta alteración, pero no era algo tan potente como para dejar de jugar por ahí mientras rodeaba los cadáveres puestos de cabeza por las esquinas del patio abierto, circundado por vegetación de todos los verdes legibles y el azul celeste, oxigenado. Cada diciembre o cada enero era lo mismo. Sacrificaban a los animales, sus cuerpos eran suspendidos de las vigas, luego vertidos al agua caliente o a la brasa para celebrar la vida con música, con mucho trago y mucha gente. Celebrábamos nuestra supervivencia, nuestro arrojo y coraje, todo lo que nos había traído, de nuevo, a finalizar un año y a empezar otro. Seguíamos teniendo hambre y el exceso de carne era una forma contundente de hacer eso palpable: un ritual.

A nuestro pollo lo mató un gato, le rompió el cuello. Era un pollo diminuto —extraño inclusive para los veterinarios que alcanzaron a verlo y dudaban de su origen—. Estaba perdido en la mitad de un andén del barrio y fue mi hermana quien lo escuchó y entonces lo recogió un veintitrés de diciembre del 2019 a las seis y media de la tarde. No recuerdo haber llorado desde tan adentro después de la muerte de la abuela como lo hice por la imagen del cuerpecito profanado: el cuello ensangrentado, desvencijado

y los párpados redondos, muy pequeños cerrados para siempre. Esa criatura que había traído tanta ternura en tan solo dos o tres semanas, que había recibido un nombre y todas las especulaciones sobre su futuro adulto; que acudía a nuestro encuentro y que parecía tener ademanes propios, se redujo a un cadáver estropeado, una imagen indigna de su vitalidad. Eso nos perturbaba en las noches y nos hizo compartir un llanto intenso con mi hermana varias madrugadas luego.

En esas madrugadas también me cuestionaba nuestra crueldad o nuestra complicidad en la crueldad de otras veces pasadas o por venir. Pronto volveríamos a la casa del abuelo por vacaciones y me mortificaba la idea de ver cabros de cabeza, el costillar inmenso de un cerdo sobre la mesa o las plumas blancas de una gallina esparcidas por las hojas brillantes de las matas en la huerta. Hay muchas fotos del acervo familiar en las que se repite la escena de la hoguera, las varas atravesando la carne de una res que pude haber conocido y amado como sucedió otras tantas veces en las que el abuelo llevaba a casa a los terneros huérfanos y les nombrábamos, les alimentábamos. En ese mismo compendio de imágenes tomadas con películas y cámaras análogas se exaltan los colores, las luces cálidas, las texturas rústicas de una cocina bella de campo y el mensaje que la puebla y la narra como un sitio importante en la vida de la gente y sus lazos: de mi gente y de mis lazos con ellos.

El bodegón es pensado y justificado por la teoría artística como objeto hecho por las personas, así esté constituido a partir de formas “naturales”. Es claro que lo que se falsea en él tiene que ver con la disposición de esas materias naturales en forma de una composición más legiblemente calculada (hay cálculos en la naturaleza, pero son la mayoría de las veces imperceptibles para el ojo humano). Así que la escenificación, la extracción y el ordenamiento de frutas, cuerpos animales y flores que no tendrían por qué verse y coexistir así, en entornos así, realzan esos encuadres como maneras deliberadas de presentación, de búsqueda de una belleza convenida.

La humanidad crea cercanías artificiales, las eterniza en la imagen y las “naturaliza”. Esa puede ser una síntesis muy grosera de lo que las naturalezas muertas han significado para el imaginario (además, un imaginario decorativo) desde hace más de siete siglos. Esa noción de “naturaleza muerta” es intensificada por el hecho de que es

una contrarreloj su representación, pues acomodar las redondeces y los tonos propios de cortezas, frutos, cuerpos animales y florescencias antes de su marchitamiento es otro reto, además del de la composición. De nuevo: se suspende el momento de la desaparición para prolongar un momento más la viveza de lo orgánico, incluso a expensas del reconocimiento de esos simulacros, porque todos hemos visto en real vitalidad a un fruto pegado de la rama del árbol o las formas y los gestos de un cuerpo funcionando en su hábitat.

En el “Bodegón de caza, hortalizas y frutas” de Juan Sánchez Cotán, una pintura al óleo del siglo XV, la imagen es inquietante y más que por lo que muestra en el primer plano, lo es por el fondo negro y silente que hace más notable la extracción de lo natural para disponerlo de cierta forma en un contexto que no le pertenece. Otra vez, la suspensión aparece en los cuerpos de frutas y animales aéreas como los limones y faisanes y otras aves colgadas de cuerdas apenas perceptibles, no boca abajo como se suele hacer con las cazas de mamíferos, sino boca arriba, haciendo más incómoda y menos culinaria la presencia de esos cuerpos que ya no tienen vida o que ya no tienen parte en ella, pero que tampoco son mostrados pudriéndose. Las plumas de las aves y, muy a pesar de la oscuridad absoluta, son de un azul radiante, al igual que el amarillo y verde brillantes en la piel y en las hojas de los limones o la firmeza en la superficie de los vegetales que acompañan como marco a los otros elementos. Nada está en descomposición o, no al menos, en una evidente. El bodegón es la representación de la no vida, un orden de lo inerte, pero ¿cómo se llega a esa presunción de que la piel, las semillas, la carne de una fruta no son vida? O ¿que en la piel de un animal no existe vida fraguándose? En la inercia existe el movimiento, la muerte de una cosa no significa la desaparición total de lo vital. La descomposición reduce la materia, la simplifica, pero no la suprime.

En la tradición anglosajona, el género es llamado “*Still life*” que, por supuesto, demarca una diferencia en la manera en que se comprende lo que quiere ser representado en las imágenes de este tipo y que justificaría un poco mejor el afán casi generalizado por hacer de los bodegones muestras de una viveza que aún está presente, no por mucho, pero que expone algún tipo de resistencia a la desaparición instantánea. ¿Sería, entonces, más sensato despedirme de mi consuelo de la desaparición de las zonas

medias en la muerte y afronto la idea del suave difuminado entre un estado y el otro?
¿Es esa zona media realmente la vida? ¿La existencia es esa franja gris?

Crecer significa darse cuenta de cosas que pasan por fuera de uno, pero que bien podrían pasarle a uno. El dolor es una de esas circunstancias de notificación; la consideración y la compasión son manifestaciones de esas tomas de consciencia del dolor como una entidad que no discrimina y que llama a la puerta más de una vez a lo largo de la existencia para decir que somos susceptibles, que deberíamos ser amables cuando el otro está dolido, que es casi siempre, porque casi siempre a nosotros nos duele algo también.

Vimos muy de cerca cómo fue arrollado un perro mientras viajábamos en el carro nuevo de mi hermana por una carretera difícil. El perro: amarillo, criollo, pueblerino, de esos que pueden llegar a tener muchos nombres y muchos comederos; de esos que pueden ser extrañados por varias personas y olvidados por muchas otras. Su cuerpo, el lomo específicamente, como un cilindro que se vuelve más pequeño, más lejano por el vidrio retrovisor, se fijó en mi cabeza. De eso no me olvido. No me logro desmarcar de la sensación confusa de impunidad y de supervivencia porque eso pudo pasarnos a nosotras; de hecho, hubo una diferencia mínima de tiempo y espacio entre nosotras y el carro que embistió al perro como única posibilidad. De las manos temblorosas de mi hermana en el volante tampoco logro olvidarme.

Supimos, por como presenciamos todo, que el conductor del otro carro evitó un accidente mayor y que, al hacerlo, mató al perro. Tomó una decisión vital o fatal en segundos, muy diferente a lo que ocurre en los simulacros de las clases de filosofía, en el colegio, en los que uno decide en escenarios donde no se está efectivamente en riesgo. El riesgo termina siendo un espacio liminal, muy angosto y que exige un movimiento rápido sin importar si es de avance o de retroceso, mientras sea para sobrevivir.

Pero si el riesgo es ese espacio de inminencia, el acto de decidir en esa angostura es casi una contracción, un reflejo; y es claro que en nuestro equipamiento biológico persiste

el instinto de preservación de la especie, que empezaría por ejecutar lo que hiciera falta para salvarse uno; es decir que, por lo general y aunque no seamos plenamente conscientes de eso, se cree que somos especímenes formidables, capaces de sostener alguna clase de estirpe de la que somos dignos representantes. Resulta extraño que ese instinto se clasifique como una noción que nos agrupa cuando en realidad demuestra un hecho ensimismado: salvarme primero para salvar la especie, agarrar la mascarilla que cae del techo del avión para tomar primero el oxígeno yo y después ayudar al otro, si es que eso hace falta.

También es cierto que hemos admitido de manera condescendiente jerarquías sobre las existencia en las que la vida humana siempre está por encima de las demás, como si nuestra capacidad de “entender que entendemos”, es decir, nuestra capacidad “de dominar el fuego” fuera más importante que todas las capacidades que poseen los seres alrededor, pero ¿cómo sabemos que somos los únicos que entendemos que entendemos?, ¿de qué sirve entender? ¿a nosotros nos salvarían del incendio que supuestamente hemos sabido dominar?

Pareciera que el tópico de la vida se resume a eso: quién por quién. Quién en lugar de qué: una economía de la existencia; no obstante, existir no es tan simple como ocupar el lugar de otro o reemplazar a uno por otro, aunque compartamos el designio de existencia limitada o de fragilidad, según se vea. Aún en vida ya cargamos con la pérdida, desde antes de nacer empieza a crecer en nosotros la flor inevitable del tiempo.

En una de las primeras series de Adriana Varejão, “Terra incógnita”, de 1992, existe un interés por trabajar casi que de forma paródica la idea de las acuarelas costumbristas de comienzos del diecinueve en el Brasil; muchas de esas imágenes recurren a nociones como el paisaje, la escena cotidiana y doméstica, pero también al cuerpo. Cuerpos de varios tipos, aquellos que tienen poder y reciben placer, otros que se hacen uno con el territorio e incluso cuerpos dañados que fueron concebidos como menos dignos durante la colonia: cuerpos como los de los descendientes de las poblaciones aborígenes y negras esclavizadas. Inclusive ciertos animales se implican y se muestran sobre lienzos rasgados o alterados con volúmenes de apariencia visceral y hechos con conchas o a través de la acumulación de las pinturas. Uno de esos óleos es “Comida”, que

muestra a cinco cuerpos atados, casi todos boca abajo en este orden de izquierda a derecha: un pez, una mujer, un mamífero pequeño, un ave y un ciervo. Cinco protuberancias negras y chorreantes de tinta roja sangre trastornan la limpieza de una superficie color crema ubicándose en la periferia del rectángulo que contiene los cuerpos; una de esas masas, de forma serpenteante, sale del muslo o de la ingle de la mujer, ella parece ser una más de las presas; guarda, a diferencia de los otros cuerpos, un gesto apacible que no es pasivo o despojado: está viva y se sostiene un brazo con el otro, tiene un tocado chino que cae en forma de pendientes a lado y lado de las orejas, pero esas terminaciones no ceden a la gravedad: parecen suspendidas en reversa.

En 1993 aparece otra pieza suya, “Varal”, que reitera la idea de la materia orgánica suspendida, pero la textura que se replica en el fondo, también con óleo, es lo que podría ser considerado una pared embaldosinada o cubierta con cuadrantes de cerámica; uno de los motivos recurrentes en la obra de Varejão son los azulejos portugueses, así que la tinta de color índigo con la que se representan vísceras, extremidades y otras partes humanas indican una resonancia con las violencias colonialistas, pero al tiempo deja una sensación casi táctil de la “aparente” lisura y asepsia de las superficies.

Me recuerda a las arquitecturas de las carnicerías de aquí que cubren sus paredes con espejos y baldosa blanca o roja, donde la luz es de neón blanco también; donde se cuelgan pedazos de carne que se reflejan en los espejos como uno. Hay cuadros de reses magníficas en ambientes bucólicos. Solía acompañar cuando tenía trece o catorce años a mi mamá a hacer las compras, me gustaba exponerme a los colores y los olores del mercado de frutas y verduras y casi siempre esperaba afuera de la carnicería. Esperaba afuera por la impresión de esos olores de la sangre y los tejidos no del todo escondidos entre el cloro y los enjuagues para pisos. Es complicado entrar a uno de esos lugares ahora y después de la consideración del dolor en mí, que creo, es la consideración del dolor en el otro, pese a que no lo sienta igual y nunca lo vaya a hacer. ¿Qué es el dolor? ¿Cómo nos encontramos en él sin saberlo ubicar muchas veces como un territorio común o colectivo? ¿O es acaso eso? ¿Es quizá el dolor y el cuerpo un territorio colectivo, pero jamás común del todo?

Guillermo Hurtado, investigador de la UNAM, anota sobre los retratos *post mortem* de Jesús que “mientras más muerta aparezca la naturaleza de Cristo, más poderoso será el anuncio de la vida eterna”. Pienso en ello. Me parece que la ambivalencia de esa afirmación se concentra en algo que las naturalezas muertas trabajan como una urgencia: hacer prevalecer los rasgos vitales que pronto abandonan a un cuerpo como un degradé que va borrando el gesto, su blandeza, su capacidad para modificar y, en su lugar, va apareciendo el rigor: una mueca dura, difícil de cambiar o de devolver.

Cuando me asomé, con dificultad, a ver los cuerpos de mis abuelos muertos, no los reconocí. Los vi, pero no los vi. En los ataúdes, esas expresiones no eran ellos, no recuerdo la imagen, pero sí la sensación de extrañeza. Quizá no recuerdo la imagen porque la situación se parece mucho a la de olvidar una cara que solo se ha visto una vez, por azar, en cualquier lugar. ¿Quiénes eran ellos? ¿Qué hacía de esos cadáveres los extraños que no podía reconocer como las personas que amé? ¿Qué quedaba de esas personas que amé ahí, en ese ataúd? ¿Quedaba algo de ellos?

Fui con N a una exposición de monjas coronadas. Desde que supe de su existencia fantaseé con el tiempo libre para poder verla y, ahora que esto puede ponerse en perspectiva, no entiendo por qué disfruté tanto los retratos si en general no puedo encontrar en la idea de lo muerto algo que me convenza de su hermosura. La colección tiene más de veinte piezas, casi todas dedicadas a los retratos de algunas religiosas de diversas órdenes que fueron retratadas, coronadas y rodeadas de flores a pocas horas de su fallecimiento. Un rasgo que nos inquietó a N y a mí fue la presencia de ladrillos puestos como almohadones debajo de las cabezas de algunas de las monjas.

Se explicaba en los textos curatoriales que cada tipología de flor podría tener una significación particular o podía ser leída como indicadora de la afiliación a las órdenes de cada religiosa; aunque, como generalidad, las flores representan en esas imágenes devoción, pureza, nobleza y también mortificación, que tal vez es una noción que sabe tejer su lazo con el ladrillo que media el concepto de sacrificio y penitencia. El cuerpo, que ya no siente, debe igual presentar su expiación. No es un dato menor que, adicionalmente, las flores conservan en estos retratos un simbolismo nupcial: haber

muerto en consagración monacal era igual a celebrar por fin el matrimonio con el precioso esposo Jesús.

Hay tensiones interesantes entre cómo se piensa la muerte del cuerpo en tanto posibilidad del goce espiritual en las imágenes judeocristianas, pero además no puede perderse de vista qué tipo de cuerpos se retoman en esas imágenes; cuerpos negados a los placeres y sometidos a alguna violencia física que garantizaría esa ilusión de la que habla Hurtado refiriéndose a los retratos exaltados de Cristo y lo que podría seguirse como un trazo en los retratos de las monjas: su naturaleza muerta es su espiritualidad en plena viveza, el desdoble, la separación.

Mentiría si dijera que morir no me da miedo. Hubo un tiempo en el que no temía morirme, tenía certeza de que hacerlo iba a ser igual a desaparecer y ya. Pero hoy no creo que morir sea solo desaparecer. Mi cuerpo no desaparecerá, no del todo, y mi espíritu tal vez sí: tal vez no haya desdoble, tal vez sufrir en vida no garantizaría el gozo de todo lo demás. ¿Hay un “demás”? ¿Un “todo lo demás”?

9. Las edades de la tierra

Esto aquí no tiene madre.

Esto aquí y, para fines prácticos, diremos: no tiene origen,

es huérfano,

está solo.

Está aquí y no allá, no sabe si le interesa estar en otro lugar que no sea este ahora.

Esto se pliega sobre sí mismo porque así sobrevive. Él mismo es su matriz y su arquitectura. Tiene dobleces que lo cortan, lo marcan, lo taján y lo esconden, pero no

todavía, todavía no se muestran: aun necesitan la blandeza, el grano y desparramarse por el piso en una protoforma.

Esto aquí no es mirar. Esto aquí quizá no sea definir, es tratar de soportar el peso de un material hecho de luces blancas encima y ocres a los lados.

Esto aquí es acabarse de voltear boca arriba en el fondo de un cañón seco; despertarse boqueando como una criatura que apenas reconoce su posibilidad pulmonar en un cuadro con pocos espacios, uno de Fanny Sanín: Óleo 1B.

Esto es indeterminado, pero tiene esperanza en ser geométrico, más bien en ser delimitado: tener bordes netos. La esperanza también está en encontrar algún linaje en el marco; tener ojos rectangulares, bien espaciados, equidistantes para intentar escapar de sí mismo, pero por ahora es asimétrico y no lo hará, porque para escapar hay que notar los propios ojos y los ojos, luego notarán lo que está más allá, o sea el desborde.

Esto aquí no es mirar, es robarle oxígeno escaso al hueco donde se termina despertando.

Y pasa el tiempo y a veces se escuchan sus taconazos que rodean, que marcan.

Esto aquí es un impulso: es un p u l s o, u n p u l s o, u n p u l s o.

Esto tiene espasmos, de pronto sean retracciones que podrían verse bajo el microscopio: apenas perceptibles, pero suficientes para estar y para, posiblemente, ser.

Esto, poco se desvía. Crece derecho hacia sus propias esquinas que son sus extremidades también. Esto tiene color. Esto empieza a ser una luz mutando: sin la intención de porvenir, la amalgama o la combinación. No se detiene, aunque parece inmóvil.

Esto aquí es un impulso: es un p u l s o, u n p u l s o, u n p u l s o.

Y empieza a resentir una distancia,

todas las distancias.

Esto
es insular
y le duele
su isla.

Absorbe algún destello, también la oscuridad, y las recibe y las procesa por igual como alimento; como si fueran semejantes; se sostiene de ambas y flota en ellas como un merengue.

Esto ahora no es del todo sólido, pero ya no es tan blando, no llega a endurecerse. Es un haz, una polvareda, un mineral que se abre, que se des concreta. Es un pétalo duro, un tempaño leve: inicia su devenir hacia una premonición.

arriba.

Esto nota que hay un

Se estrella contra el calor, no conoce los techos. Esto ya no es esto, sino esta: esta es una idea.

Que no se entiende a sí misma y tal vez, también, ella misma sea un techo que resguarda algo más que está abajo. No se comprende, pero se carga: empieza a notar su peso, lo lleva sola; o sea está consciente de su vida.

Esta idea tiene visiones, veladas como todas, enterradas como brotes que esperan mucho para abrirse, pero lo hacen conjugados en tercera persona para alejarse al menos un poco:

~≡°▪\^▪~↗h'''∪∪'''▪^∪**↗∪X▪\~≡~▪X∪''''''
~G∪~≠X\~'''▪∪\▪'''∪∪≡h**∪°↗G---∪∪≠∴'''X~°~
'''▪^≡**∪°↗∪**∪''''''▪~'''~**∪---~'''**\---∪≠∴'''~^▪
↗^∪---√**▪---**\~''''''↗^↗S~∪---▪~h'''~---∪≡∪∪'''
∪∪'''▪\√X∪'''\~---G---∪≡∪∪~'''∴↗\X∪~'''▪\^∪~∪
'''▪∪\≡~≠X▪~^∪∪↗'''~∪~\S~∪**~\^↗∴~^~
∪'''**∪~^↗∪≡~°**~h'''▪~∪↗\---**---√X∪'''\~---∪~
\^∪\▪∪---hā---~X^∪~∪---**\'''∪∪**∪'''^↗∪**∪\↗
---∪√∪'''▪∪\∪∪G∪---▪~X^∪~∪---**\~X≠~°∪\∪**
∪∴~**X**X^↗∪\↗▪'''~√~'''▪∪^∪'''∪∪'''▪∪\≡~
↗∪^∪~≡°X∪\≠▪---^∪\≡↗---^∪^↗---^∪↗▪'''↗
~≡°**X∪\h¹

Esta idea en el futuro no caminará más, pero de algún modo se extenderá porque si le faltan las piernas no le faltarán los ojos; ojos grises y en forma de columnas, quizás los ojos sostengan todo lo demás, quizás sí sean estructurales. Con ellos recorrerá las extensiones de adentro y de afuera y no diferenciará los panoramas, no le importará asentarse, le importará no dejar de moverse a pesar incluso de un cuerpo en ruinas, que se niegue a avanzar.

¹ Algún día ofrecerá devoción a la tierra, caminará entre el fuego, se embriagará y luego querrá atravesar un sembradío y después un arroyo: a esta idea le crecerán piernas, se le carbonizarán y caerá en la mitad de otra zanja cuando haya cruzado el agua fría con sus piernas candentes. Esta idea es un recuerdo que no se pertenece, esta idea es una imagen que ha vivido en otra parte y crecerá en la voz de alguien más y en los dedos de otro alguien.¹

Esta idea

se nota en otro extremo ahora.

No sabe cómo llegó hasta aquí.

Esta idea encerrada en si misma se las arregla para crear “un rico mundo interior” y ya no cierra los ojos para dormir. Se ve a sí misma, ve un rostro que está lleno de rigores, de rectilíneas de un café opaco, tiene orejas rectangulares y verdes, tiene esos deseados ojos equidistantes y columnados siempre abiertos encima de una boca que sigue aspirando como puede el aire, porque no es una abertura, es justo una rejilla roja y beige. Su cara es Acrílico N° 6, también de Sanín.

Ya no duerme. Intercambia sueños por recuerdos porque le parece que son lo mismo.

Se le transparentan los párpados y, entonces, esta idea mira siempre a través de una gasa que crece, se ensucia, se rasga y nuevamente le vuelve a crecer.

Se resigna a ver a través de barreras blandas que no terminan de levantarse, pero tampoco se mueven o se caen: entiende que, si hay que ver, verá sombras, manchas afuera; y que, si hay que imaginar, completará los contornos, pero adentro. Tal vez, mirar desde el interior sea la forma de engendrar la mirada más nítida; de acercarse lo más posible a las edades de la tierra, a esa comprensión de un tiempo sin tiempo.

Esta idea, ahora, es leve toda; su cuerpo ha renunciado a su ambición por ocupar; o a ocupar un solo lugar, por eso ya no tiene tramas encima, no hay rejillas, se le estiraron las líneas: tiene líneas de expresión, de fuga, de perspectiva, no vienen de ningún lado cierto, no van a ningún lugar pensado como destino. El beige se hizo amarillo y el vino tinto, rojo. Se le derritieron los ojos, se le cayó la cara, pero no puede desprenderse de la gravedad de la tierra oscura.

Esta idea no ambiciona repantigarse, establecerse a pesar de su geometría evidente; no, esta idea es lo más abstracto siendo lo más definido (Acrílico N°7). Un solo ojo, pero no de cíclope torpe, sino de pitonisa sabia. Una sola franja colorada, un hilo cardiaco, una autopista: la más rápida de todas hacia un centro, hacia el corazón de algo.

