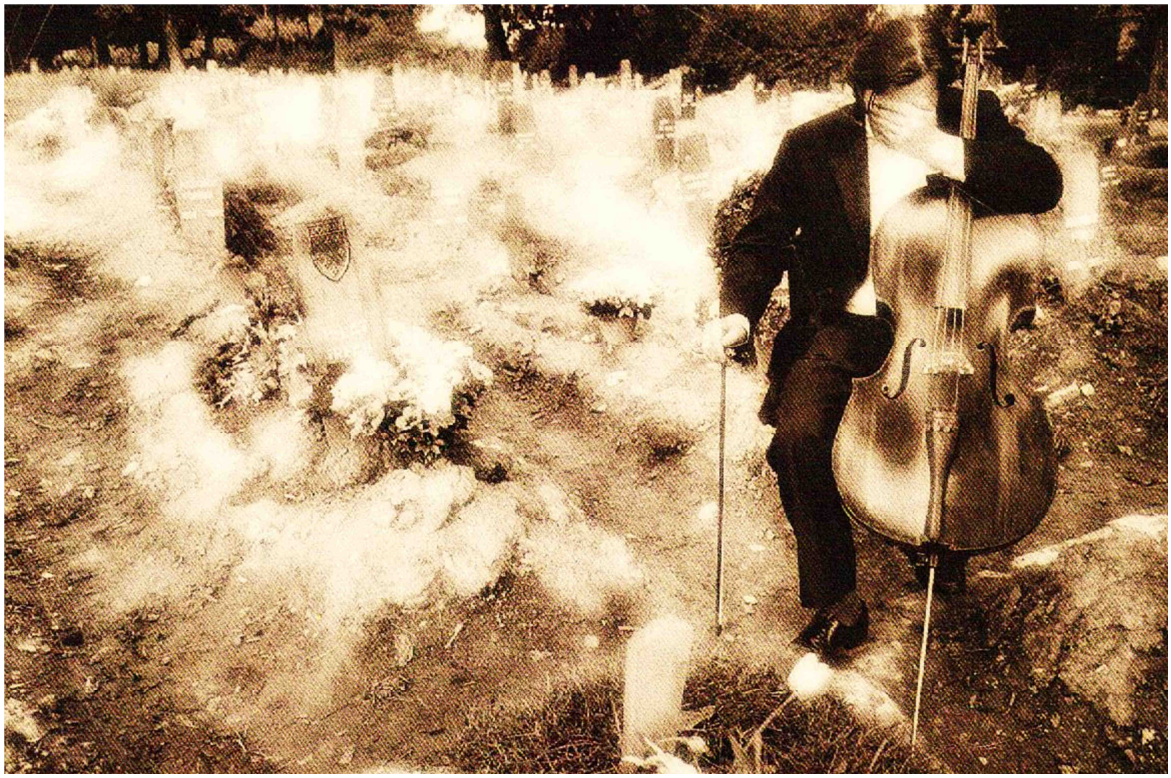


GEOPOÉTICA DE LA GUERRA

He oído música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego

---

JAIME ALBERTO PINEDA MUÑOZ

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES. NIÑEZ Y JUVENTUD

CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN NIÑEZ Y JUVENTUD
UNIVERSIDAD DE MANIZALES – CINDE

MANIZALES

2014

GEOPOÉTICA DE LA GUERRA

He oído música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego

JAIME ALBERTO PINEDA MUÑOZ

Trabajo de Grado presentado para optar al título de
Doctor en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud

Asesora
PhD. Ana Patricia Noguera

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES. NIÑEZ Y JUVENTUD

CENTRO DE ESTUDIOS AVANZADOS EN NIÑEZ Y JUVENTUD
UNIVERSIDAD DE MANIZALES – CINDE

ENTIDADES COOPERANTES:
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MANIZALES, UNIVERSIDAD DE CALDAS, UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL, UNIVERSIDAD CENTRAL,UNIVERSIDAD DISTRITAL, UNIVERSIDAD NACIONALDE COLOMBIA, PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
MANIZALES
2014

Nota de Aceptación

_____

_____

_____

_____

_____

Firma presidente del jurado

_____

Firma del jurado

_____

Firma del jurado

Manizales, Noviembre de 2014

DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES, NIÑEZ Y JUVENTUD
CINDE-UNIVERSIDAD DE MANIZALES

GRUPO DE INVESTIGACIÓN: JÓVENES, CULTURAS Y PODERES

LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN: JÓVENES, CULTURAS Y PODERES

1. Datos de Identificación de la ficha

Fecha de Elaboración: Octubre 10 de 2014	Responsable de Elaboración: JAIME ALBERTO PINEDA MUÑOZ	Tipo de documento CÉDULA DE CIUDADANÍA: 75096188

2. Información general

Título	GEOPOÉTICA DE LA GUERRA: He escuchado música en el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego
Autor/es	JAIME ALBERTO PINEDA MUÑOZ
Tutor	ANA PATRICIA NOGUERA DE ECHEVERRI
Año de finalización / publicación	2014
Temas abordados	Mitoanálisis de la Guerra, Estudios Geopoéticos, Análisis Pictóricos, Historia de Vida, Fenomenología del Lugar.
Palabras clave	Guerra, mito, Ares, Lugar, autobiografía
Preguntas que guían el proceso de la investigación	¿POR QUÉ EXISTE GUERRA EN LUGAR DE NADA? ¿CÓMO ES POSIBLE SER EN MEDIO DE LA GUERRA? ¿CÓMO SE TRANSFORMA EL SER JOVEN EN MEDIO DE LA GUERRA?

Identificación y <u>definición</u> de categorías
(máximo 500 palabras por cada categoría) Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página

EXISTENCIAS SOCIALES: Pienso que algo profundo, esencial y hondo ha escapado a la comprensión de las *ciencias sociales* cuando comparecen, desde la *razón*, a los estragos de la guerra. La existencia escapa a la ciencia; los gestos de la vida afectiva no pueden atraparse en una teoría, su lenguaje es otro. La vida afectiva habla a través del arte, de la experiencia estética, de la narración literaria; su revelación es pictórica, su acontecer es mítico y poético; exige un afuera del pensamiento, otro modo de decir, un giro hacia la sensibilidad, un salto de la imaginación. (P. 5)

SIGNO INDESCIFRABLE: En el camino de una antigua pregunta, Hölderlin traza un surco, deja una marca, se duplica en ella: ¿Quiénes somos? *Somos un signo indescifrable.* La pregunta por el hombre es la pregunta por el signo; el hombre es un signo, pero no de cualquier tipo, es el signo que no se puede descifrar. Animal oscuro, hermético, desconocido ¿en qué clave aventurar su comprensión? Del hombre se dice que es un signo, pero del signo se dice que es indescifrable. Hölderlin abre una grieta en la tradición del pensamiento occidental. (PP. 45, 46)

EL HABITAR GEOPOÉTICO: ¿No es el habitar la tierra un fenómeno *geopoético*, un signo del *nosotros* en la tierra? ¿No es al habitar donde el hombre se encuentra en la exterioridad, se descubre en el afuera? En el signo de habitar el hombre recupera el habla porque suspende la extrañeza con la tierra. Para el hombre, *la extrañeza en la tierra*, y para la tierra, *la extrañeza del hombre*, se revelan en el momento en que al volver sobre sí mismo, éste se refugia en la interioridad. (P. 49).

LA VIDA COMO ARTE: Por fuera de occidente, pensar el arte es pensar la vida como signo, como invención de todo lo visible, de todo lo audible y de todo lo decible. Para contemplar la vida es preciso reconocer que todo es una invención atravesada por el arte, y que el reino de Han sólo puede existir allí donde es pintado. El arte aploma y desploma la vida; deshace sus tramas y al mismo tiempo les da consistencia. El arte es el vestigio de las sensaciones humanas; huella de los seres afectivos en los que se revela el *ser* y el habitar poético. Lo único que se conserva como exuberancia de la vida es este signo del habitar. (P. 55)

EL SER: La pregunta por el *ser* adviene en un camino sitiado, desolado, destruido y arruinado; pero persiste, no marca la retirada, no decide apagarse, aún repica, sonará siempre, hasta la muerte, hasta el último vestigio de la vida en medio de la guerra (P. 115).

LA HUELLA DE LA GUERRA: La *huella de la guerra* también resiste este doblez al inscribirse en los dos ámbitos de su significación originaria. La guerra *demarca* el lugar que se habita, lo convierte en un campo de batalla, y *marca* la *héxis* del cuerpo, lo convierte en un guerrero. Ares determina el carácter (*héxis*) y define la morada (*éthos*). (P. 124).

SER EN LAS GEOGRAFÍAS DE LA GUERRA: Entonces, ¿es posible *ser* en las geografías de la guerra? Sí, pero no de cualquier manera. Es posible intentar *ser* como gesto trágico, como instante estético, como huella poética. La tentativa de *ser* en las geografías de la guerra aparece como un poema capaz de fundar lo que permanece mientras todo desaparece, se manifiesta en la persistencia de una escultura melancólica que conserva el paso del tiempo, en la evocación nostálgica de un anciano que no deja de buscar su morada, en el naufragio de una porción de tierra desprendida del lugar donde aconteció la guerra, en las notas de un adagio que revisten las ruinas de una ciudad sitiada, en el eco dramático de palabras cargadas de angustia pero que no desfallecen en la espera. En las geografías de la guerra es posible ser porque el habitar humano es un arte del vivir y no una manera de morir. (PP. 196, 197).

ARES: Ares es la manifestación de la atrocidad, expresión de la destrucción y la devastación de todo lo visible bajo el sol. Sus epítetos develan su condición asesina y reinscriben en los hombres la antigua figura del *homo necans* (Burkert, 2013), el animal que mata. (P. 201)

Actores **(Población, muestra, unidad de análisis, unidad de trabajo, comunidad objetivo)** **(caracterizar cada una de ellas)**
ESTA INVESTIGACIÓN SE REALIZÓ A PARTIR DE DOS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS Y UNA SERIE DE OBRAS DE ARTE.

Identificación y definición de los escenarios y contextos sociales en los que se desarrolla la investigación **(máximo 200 palabras)**
ESTA INVESTIGACIÓN RECORRE DISTINTAS GEOGRAFÍAS POÉTICAS EN LOS CUALES ACONTECE LA FUERZA MÍTICA DEL DIOS ARES. SE TOMARON COMO REFERENTES LOS ACONTECIMIENTOS BÉLICOS DEL MUNDO BALCÁNICO Y LOS LUGARES DE LAS TRAYECTORIAS DE LAS NARRACIONES BIOGRÁFICAS.

Identificación y <u>definición</u> de supuestos epistemológicos que respaldan la investigación (máximo 500 palabras) **Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página**
Identificación y <u>definición</u> del enfoque teórico (máximo 500 palabras) **Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página, señalar principales autores consultados**
LA ESCISIÓN ENTRE ARES Y AFRODITA: Separado de Afrodita, Ares recuperará su lugar en el cosmos. El amor que lo ha vencido, ahora dará un giro hacia el amor a la guerra, y como afirmaba Hillman, "*a esta terrible verdad hemos de despertar"* (2010:240); a esta *terrible verdad* despertará el hombre en otra pintura de Rubens (1630), pues distante de Afrodita, será Atenea, tan belicosa como el mismo Ares, su hermano medio, quien se encargará de alejarlo, mantenerlo a distancia para preservar la Paz. Y si Afrodita nació de una castración, Atenea brotó de la ira de Zeus, sin relación con la madre, de un fuerte dolor de cabeza del dios que domina en el Olimpo. Un mundo es el que preserva la diosa del amor y otro, el que custodia la diosa de la guerra inteligente, de las estrategias, de los discursos nobles que llevan a los mortales a morir por una idea. (P. 243). LOS LUGARES DE LA GUERRA: Al oeste de la Acrópolis, allí donde el sol se pone, se encuentra el Areópago, la *colina de Ares*. En este afloramiento rocoso se realizó el juicio y posterior absolución del dios Ares. Paseando por el paisaje bañado por la fuente de Asclepios, Ares escucha los gritos de pavor de su hija Alcipe. La joven huye de Helirrotio, hijo de Poseidón, quien ha intentado violarla. Ares acude en defensa de su hija, su grito de guerra estremece el mundo habitado y da muerte al violador. Poseidón enfurece, quiere venganza, pero decide llevarlo a juicio ante los otros dioses olímpicos. En una colina de Atenas, cerca de la Acrópolis, los dioses escuchan las versiones de lo sucedido y deciden absolver a Ares. (263).

Identificación y definición del diseño metodológico (máximo 500 palabras)
Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página

A lo único a lo que puedo apelar para construir un lugar de enunciación en el que sea posible abrigar los gestos de la vida afectiva, brota desde el fondo de la poesía: ***Lo que en mí siente está pensando***. (P. 5)

La voz que aquí habla, es el testimonio de una época; en mis palabras resuena un tiempo, y aunque me he distanciado del discurso de las *ciencias sociales*, no ha sido por capricho; me he convencido, como pensaba Sartre, que la existencia precede a la esencia, y como pensaba Husserl, que el mundo de la vida antecede al mundo de las categorías. Es por ello que aquí se entreteje una perspectiva fenomenológica con una narración autobiográfica. Siento que en este entramado fenomenológico-autobiográfico, nos reconocemos ante una experiencia geopoética de la guerra en la que habitamos, y no sólo ante una disposición geopolítica de la guerra que nos tocó vivir. (P. 7)

He decidido situarme en mi historia de vida para encadenar y desencadenar el sentido de lo que pretendo decir en torno a la ***geopoética de la guerra***. El primer rastro de esta búsqueda se oculta en mi memoria. Proviene del eco misterioso de las vivencias que alguna vez marcaron el horizonte a conquistar: ***comprender los gestos del habitar poético en medio de la guerra.*** (P. 8)

Identificación y definición de los principales hallazgos (empíricos y teóricos)
(máximo 800 palabras)
Debe extraer las ideas principales y párrafos señalando el número de página

1. Sobre la superficie de la Tierra, es Ares quien domina el acontecer de los mortales, rige el habitar, demarca las huellas del devenir errante de los hombres sobre las llanuras de ceniza. No es en la caída de Ícaro ni en el rapto de Perséfone que una ***geopoética de la guerra*** encuentra su morada; es en la ira de Ares, una deidad que estremece el cuerpo sobre la piel de Gea, un instante antes de intentar huir en el cielo y un instante antes de yacer para siempre en el infierno. Ares no cae del éter, Ares no emerge del antro; el dios de la guerra se arrastra por la Tierra, es visible a todos, carece de gesto heroico como Ícaro y de gesto erótico como Perséfone. Es Ares quien hará sufrir incluso a Hades, el inframundo rebosado de cuerpos en tiempos de guerra, y a Helios, la aurora iluminando los campos de batalla. (P. 108)

2. Entonces, ¿es posible *ser* en las geografías de la guerra? Sí, pero no de cualquier manera. Es posible intentar *ser* como gesto trágico, como instante estético, como huella poética. La tentativa de *ser* en las geografías de la guerra aparece como un poema capaz de fundar lo que permanece mientras todo desaparece, se manifiesta en la persistencia de una escultura melancólica que conserva el paso del tiempo, en la evocación nostálgica de un anciano que no deja de buscar su morada, en el naufragio de una porción de tierra desprendida del lugar donde aconteció la guerra, en las notas de un adagio que revisten las ruinas de una ciudad sitiada, en el eco dramático de palabras cargadas de angustia pero que no desfallecen en la espera. En las geografías de la guerra es posible ser porque el habitar humano es un arte del vivir y no una manera de morir. (P. 196).

3. Para la República Ideal de Platón, las acciones de los héroes sólo pueden ser merecedoras de alabanza, ningún verso tiene derecho a mostrar en los héroes debilidad ni fragilidad. El poeta que cante a las lágrimas de Aquiles, las pasiones de Ajax, o las evocaciones melancólicas de Héctor, será condenado al destierro. La vigilancia poética, dice Platón, es la garantía para conservar el orden moral de la República. Así como no pueden existir versos que manchen a los héroes en sus grandes hazañas, tampoco pueden entonarse melodías quejumbrosas que debiliten su carácter. Sólo himnos que exalten el espíritu guerrero podrán sonar entre liras y laúdes, y como un pífano en el campo, sólo notas dóricas y frigias podrán expresar el tono del combate. Para formar un buen guerrero, un soldado capaz de dar su vida por el honor de la bandera, es necesario reinscribir el imaginario de los héroes. (P. 277)
Observaciones hechas por los autores de la ficha **(Esta casilla es fundamental para la configuración de las conclusiones del proceso de sistematización**)
NINGUNA
Productos derivados de la tesis **(artículos, libros, capítulos de libro, ponencias, cartillas)**
Artículos en Revistas científicas: "EL ACONTECER DE ARES Un mito entre el amor y la guerra". Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud.



PRIMERA HUELLA

La guerra dio a sus ojos más gloria aún que sangre



APOLOGÍA PRO POEMATE MEO

También yo he visto a Dios por entre el barro

Que restalla en el rostro de un hombre

sonriente.

La guerra dio a sus ojos más gloria aún que sangre

y a sus risas más gozo que el que estremece a un niño.

Qué alegría reír allí en donde

la muerte se hace absurda, y más aún la vida,

pues nuestro era el poder, mientras todo asolábamos,

de no sentir remordimiento por los muertos.

Yo también he dejado a un lado el miedo

muerto, al igual que mi escuadrón, tras la barrera

y, alzándose, mi alma ha pasado ligera

sobre el alambre donde yace la esperanza.

Y he visto a hombres exultantes:

los rostros que fruncían siempre el ceño

se encendían de pronto de entusiasmo,

como ángeles un punto, aunque ángeles sucios.

Y también he hecho amigos

de los que nadie habla en canciones de amor.

Porque no es el amor quien enlaza los labios

con los ojos sedosos que añoran al ausente

por la alegría, cuyo lazo se suelta,

sino la herida de la guerra, con alambres

y estacas;

es ella quien enlaza con un vendaje usado

atado en la correa de un fusil.

He hallado a la belleza

en esos juramentos que el coraje confirma.

He oído música entre el estruendo del combate

y he hallado paz donde las bombas escupían

fuego.

Pero sólo si compartís con ellos

la sombría tristeza del infierno,

con ellos cuyo mundo es un relámpago

y cuyo cielo es el camino de las balas,

no oiréis su risa nunca.

No dejarán mis chanzas que creáis

que han sido bien felices. Merecen vuestras lágrimas.

No merecéis vosotros su alegría.

WILFRED OWEN



1. Lo que en mí siente está pensando



Querido lector, estas páginas no son más que el testimonio de una vida que ha sido marcada por las huellas de la guerra. Las palabras que aquí se despliegan no tienen otro sentido que hallar un puente entre el pensar y el existir. En mi cuerpo se alojan los signos del habitar en medio de la barbarie; soy parte de una generación sin tregua atravesada por la ira de Ares, el dios de la guerra.

Los trenos de la guerra se han convertido en un murmullo incesante retumbando en mi cabeza; un balbuceo imaginario que esculpe lentamente el ***ser*** entre las ruinas de estancias destruidas y lugares arrasados. He sido testigo-espectador de muchas guerras, y he buscado en el fondo de mi conciencia, aquello que se tornó imborrable.

Querido lector, más que una tesis, este es el testimonio de mi propia tragedia. Más que en las *ciencias sociales*, me he situado en las *existencias sociales*, para comprender por qué, pese a todo, he hallado vida allí donde sólo se revelaba la muerte.

Pienso que algo profundo, esencial y hondo ha escapado a la comprensión de las *ciencias sociales* cuando comparecen, desde la *razón*, a los estragos de la guerra. La existencia escapa a la ciencia; los gestos de la vida afectiva no pueden atraparse en una teoría, su lenguaje es otro. La vida afectiva habla a través del arte, de la experiencia estética, de la narración literaria; su revelación es pictórica, su acontecer es mítico y poético; exige un afuera del pensamiento, otro modo de decir, un giro hacia la sensibilidad, un salto de la imaginación.

A lo único a lo que puedo apelar para construir un lugar de enunciación en el que sea posible abrigar los gestos de la vida afectiva, brota desde el fondo de la poesía: ***Lo que en mí siente está pensando***. Este verso lo he denominado el *imperativo Pessoa*, la condición poética para reconciliarme con el mundo *pese a todo*; porque he sentido la desolación de los que perdieron ese *todo*; he escuchado el dolor una y otra vez en los labios de quien se declara víctima; he visto el desasosiego en los rostros anónimos de antiguas guerras; he caminado junto a madres apesadumbradas que buscan a sus hijos desaparecidos; he compartido el silencio de un desarraigado; he caminado por una plaza

que aún expelía el aroma de una masacre; he tocado la pared agujereada de una escuela después del combate; he visto tantos ojos impregnados de guerra; he leído los relatos de los sobrevivientes; he soñado con un instante de silencio en el paredón; he sentido la persistencia de la vida brotar entre las fisuras de la muerte; he navegado por un *río-tumba*; he llorado en la *escombrera-cementerio*; ***he oído música entre el estruendo del combate y he hallado paz donde las bombas escupían fuego***. En un paisaje como este, hallé los gestos de la vida afectiva en la intimidad de los lugares, y encontré la resistencia en el habitar poético.

Por eso, querido lector, me es imposible concebir lo humano sin una morada, escribir sobre las huellas de la guerra sin asombrarme por la experiencia poética del lugar habitado que hace posible al ***ser*** en las geografías devastadas. He comprobado que cuando el ensordecedor ruido de las ametralladoras y el estremecimiento de los bombardeos se acallan por un instante, la vida vuelve a empezar y deviene el habitar poético.

En los escasos días de la tregua declarada en la última ofensiva militar del ejército de Israel sobre la Franja de Gaza, un hombre decidió llevar a sus hijos a un parque en ruinas para que jugaran; mientras una joven pareja del campo de refugiados de *Darfur* daba a luz a su primogénito en medio de la ofensiva de los *Yanyauid*. He hallado vida allí donde sólo había guerra.

He visto a una familia volver a su casa semidestruida en los Montes de María, y dibujarse en sus rostros una sonrisa innombrable. He aprendido que ninguna guerra destruye el deseo de lugar, porque éste es esencial en el modo de ser humano. Aprendí que la condición humana es geopoética, porque incluso ante la ira de Ares, el hombre inventa una casa, hecha raíces, crea un lugar.

En estas páginas se revela algo que en el fondo yo también desconocía. Por eso he decidido pensar desde mi experiencia, desde la evocación de las huellas que en mí ha

dejado Ares, y desde la persistencia por seguir buscando un lugar para acontecer poéticamente. En cada tramo de está escritura acontece un movimiento autobiográfico.

He decidido situarme en mi historia de vida para encadenar y desencadenar el sentido de lo que pretendo decir en torno a la ***geopoética de la guerra***. El primer rastro de esta búsqueda se oculta en mi memoria. Proviene del eco misterioso de las vivencias que alguna vez marcaron el horizonte a conquistar: ***comprender los gestos del habitar poético en medio de la guerra.***

Querido lector, he abandonado cualquier pretensión de universalidad pero no de replicabilidad. Todos los que compartimos esta época podríamos escribir desde las huellas que nos ha dejado la guerra y reconstruir nuestras experiencias de lugar. Todos somos hijos de Ares, y pese a ello, hemos hecho un esfuerzo por vivir, por habitar.

Querido lector, la voz que aquí habla, es el testimonio de una época; en mis palabras resuena un tiempo, y aunque me he distanciado del discurso de las *ciencias sociales*, no ha sido por capricho; me he convencido, como pensaba Sartre, que la existencia precede a la esencia, y como pensaba Husserl, que el mundo de la vida antecede al mundo de las categorías. Es por ello que aquí se entreteje una perspectiva fenomenológica con una narración autobiográfica. Siento que en este entramado fenomenológico-autobiográfico, nos reconocemos ante una experiencia geopoética de la guerra en la que habitamos, y no sólo ante una disposición geopolítica de la guerra que nos tocó vivir.

Querido lector, hemos tomado tanta distancia de las vivencias en nombre de una pretendida objetividad científica, que abandonamos el sentido de lo que nos arroja al pensamiento; hemos olvidado a Hölderlin en su decir poético: *"**Quien ha pensado lo más profundo, éste ama lo más vivo".*** ¿No es tiempo, querido lector, de reconocer como Edipo ante la Esfinge, que el enigma soy yo, que lo más profundo habita en nosotros, que lo más vivo se revela en el amor a lo más próximo, la hermosa mujer que ahora duerme mientras yo escribo?

En el inicio de toda escritura un murmullo irrumpe en la espesa oscuridad de la estancia habitada, es la inquietud que amenaza por un instante el acto de escribir: ¿Qué quiero al escribir?: *"guardar silencio, es lo que sin saberlo queremos todos al escribir"* (Blanchot, 1998:17). El murmullo de Blanchot me revela una doble condición: Escribir es hacer silencio, y al escribir estamos solos. Quien escribe se enfrenta a un doble acontecer: guardar silencio es el acontecer de la escritura y la escritura acontece en el estar en soledad. Todo escritor pertenece al silencio y a la soledad. El silencio y la soledad son marcas imborrables de toda escritura.

De nuevo un murmullo de Blanchot me devela el oscuro espesor de una estancia compartida; es la presencia imperceptible de un lector imaginario: ¿A quién dirijo esta escritura?: *"La obra es solitaria (…) el que la lee participa de esa afirmación de la soledad de la obra, así como quien la escribe pertenece al riesgo de esa soledad"* (Blanchot, 2002:18).

El silencio que se guarda al momento de escribir no hace más que recrear dos soledades contrapuestas: el escritor y el lector se afirman en la soledad de un silencio escrito. El *ser* de la escritura no es más que silencio y soledad, signos imborrables de lo escrito, presencias desatadas en el acto de escribir. Aquí yace la angustia del escritor al encuentro con el lector solitario. El silencio alojado en su escritura se realiza en la soledad imaginada de la lectura.

Lo que hace a una escritura *ser*, es el silencio del escritor y la soledad del lector. Al escritor sólo le pertenece el eco silencioso de su palabra, cuya vida depende de la condición solitaria de un lector anónimo. Ambos, escritor y lector, aparecen en el silencio de la lectura y en la soledad de la escritura.

El misterio habita en la palabra *ser*, y un último murmullo de Blanchot testifica que el desenlace de escribir y de leer no es más que el vacío silencioso y solitario de una obra. En el acto de escribir y de leer no se pertenece a nada, se desaparece lentamente y sólo quedan signos, huellas impresas:

> Quien vive dependiendo de la obra, porque la escribe o porque la lee, pertenece a la soledad de lo que sólo expresa la palabra ser: palabra que el lenguaje protege disimulándola, o a la que hace aparecer desapareciendo en el vacío silencioso de la obra. (Blanchot, 2002:18)

El silencio, la soledad y el vacío nacen en el acto de escribir. Toda obra escrita no es más que un gesto humano donde se anudan estas tres experiencias; nudo que atraviesa al pensamiento en su intento por decir algo en medio del murmullo de otras voces y el parpadeo de miradas lejanas. La presencia de lo escrito aparece en la textura del silencio guardado, la soledad imaginada y el vacío desencadenado. Tan sólo queda la huella, el rastro, la impronta del *ser-escrito,* allí donde se revela la contingencia del sujeto, su inminente desaparición.

Abandonar una obra escrita, darla por terminada, conjurar su potencia en un punto final, no es otra cosa que sentir el nudo existencial donde el *ser-escrito* deshace al sujeto-lector y al sujeto-escritor. Una vez liberada, la obra se convierte en testimonio de la orfandad de los seres escritos en el mundo; éstos vagan solitarios, silenciosos y vacíos. La obra de seres escritos nace en el silencio del escritor, renace en la soledad del lector y muere en el vacío dejado por ambos.

Poblada por signos que anhelan ser habitados, las páginas de una obra atrapan el testimonio de toda forma de pensamiento. El pensar está arrojado al imperio de los signos escritos y desemboca en el vacío solitario y silencioso de quien alguna vez fue su progenitor (el escritor), y también su última existencia (el lector). Por eso querido lector, tu mirada es mi última posibilidad para seguir con vida, porque yo también escribo para no morir.

Soy un sobreviviente del siglo XX. Las experiencias que han esculpido mi carácter echaron raíces en una época que provocó el desvanecimiento de la condición humana. Vi morir al hombre en los campos de concentración y en los desiertos de Hiroshima y Nagasaki. El triunfo de la guerra se convirtió en el único acontecimiento

que mis ojos pudieron ver. Mi vida ha transcurrido en el intervalo entre la época de la barbarie y la época del terror, entre la caída del Muro de Berlín y la caída de las Torres Gemelas, entre el final de la guerra fría y el principio de la guerra contra el terrorismo. Mis recuerdos se han alojado en el fondo de este interregno en el que dejé de pertenecer a una Historia dividida por un *telón de acero* y empecé a hacer parte de una Historia agitada por una *tormenta en el desierto.*

En el esfuerzo por hallar sentido y comprender el mundo en el que había sido arrojado, sentí un extraño abrigo en las palabras que Imre Kertész pronunciara en Hamburgo en mayo de 1995 y cuya versión al español leí cuatro años después. Tenía tan sólo 19 años y las palabras del escritor húngaro recogían esa terrible sensación de fin de siglo. Kertész afirmaba que el rasgo más característico del siglo XX consistía en haber barrido de manera completa a la persona y a la personalidad, y que pese a ello, intentamos ser alguien y no más bien nadie. Incluso yo tenía esa sensación; yo, que había nacido en la agonía del siglo de la barbarie, que mis ojos no se descubrieron casi ciegos, casi muertos, ante los horrores de Auschwitz ni ante el resplandeciente fuego en forma de hongo que brilló en un apartado rincón del sol naciente; incluso yo he sentido que intento *ser*, pese a la época, a su sello, a su impronta, a su paradójica marca.

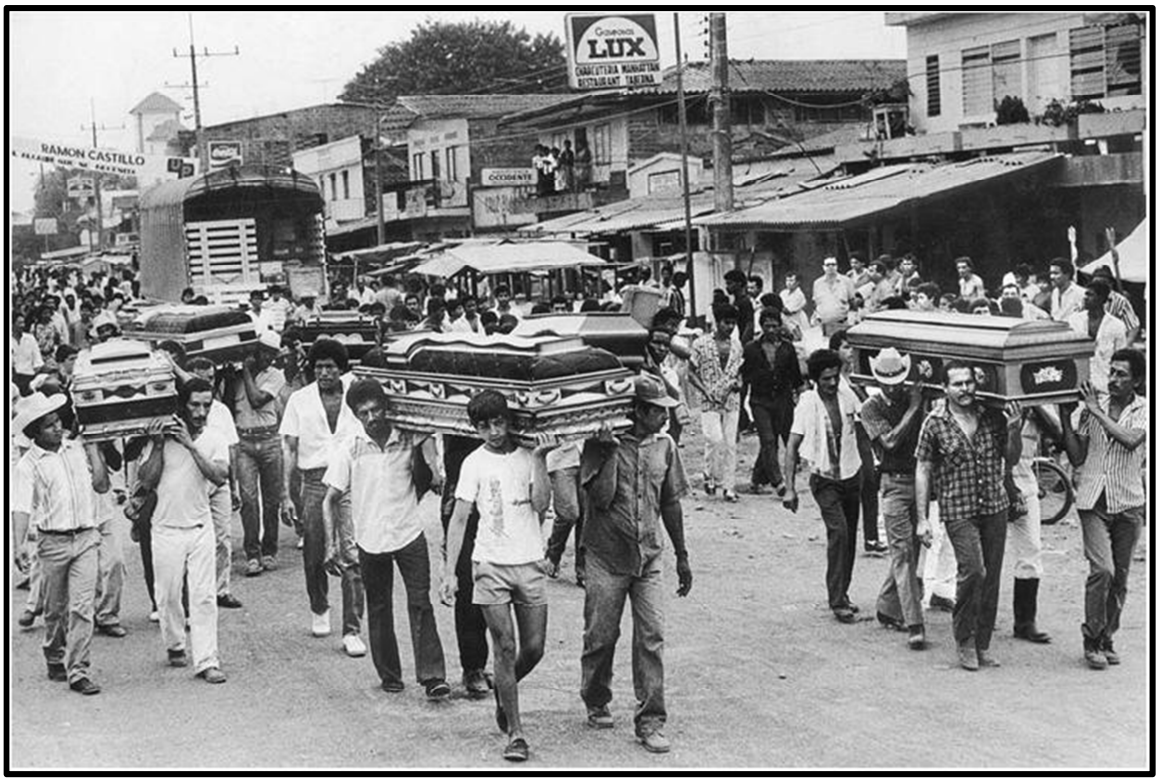
La pregunta de Kertész dejó en mí una huella imborrable: *"¿Cómo establecer, pues, una relación entre mi personalidad formada por mis experiencias y la historia que niega a cada paso y hasta aniquila mi personalidad?"* (Kertész, 1999:30). El año en que la conferencia de Hamburgo, y en ella, esta difícil pregunta, anidó en mi cuerpo, sentí la fuerza arrasadora de una marca aún más próxima. No se trataba del *pikadon* (palabra japonesa para nombrar a los sobrevivientes de las bombas atómicas), ni de la mirada deshumanizada del *muselmann* (palabra en el *lager* para nombrar el cadáver ambulante de los campos de concentración); la marca que me impedía elaborar mis propias experiencias, hallar sentido en medio de la devastación y el aniquilamiento inherentes al siglo XX, tomó forma en un recuerdo que conservaba de la niñez.

Yo recuerdo el día en que la prensa registró la primera masacre en la que tuve conciencia de lo difícil que iba a ser estructurar un relato de vida sin ser tocado por los acontecimientos de la guerra. El nombre de Segovia, un municipio del nordeste de Antioquia, revelaría la imposibilidad de tejer mis vivencias con el devenir histórico. La masacre fue cometida en la noche del 11 de noviembre de 1988 y las imágenes fotográficas aparecieron dos días después. En esa época yo tenía 8 años y vivía en la localidad de Kennedy al suroccidente de Bogotá.

El sepelio colectivo, los rostros fantasmales de los sobrevivientes y los ríos de sangre que descendían por el pavimento, para luego escurrirse por las alcantarillas, se inscribieron como algo inimaginable, incomprensible y a la vez inolvidable. Recuerdo el gesto de mi padre, que en ese tiempo buscaba retirarse de las Fuerzas Militares, con la mirada perdida y la voz entrecortada. En su dolor quería explicarme lo que ante mis ojos parecía una mancha confusa, algo extraordinario, un hecho irrepetible, sin antecedentes, sin posibilidad de repetición.



El rastro de tu sangre en las calles - Segovia, amanecer del 12 de noviembre de 1988



Sepelio de las víctimas de la masacre de Segovia - El Espectador, 15 de noviembre de 1988

¿Había alguna razón para que estás imágenes volvieran a mis ojos desde otros lugares, contando otros muertos, dejando otras huellas, desatando otros silencios? ¿Había alguna razón disponible para que lo sucedido en Segovia se repitiera más de mil y una noches en Colombia? Cuando el CENTRO DE MEMORIA HISTÓRICA publicó el informe BASTA YA (2013), documentó 1.982 masacres entre 1980 (año de mi nacimiento) y 2012. Ante mis ojos habría más de mil *Segovias*. Es por ello que me he declarado un sobreviviente, y tal vez el momento del que hablaba Kertész, *"un momento en el que intentamos imaginar qué ocurrió en el siglo XX e intentamos identificarnos con el ser humano al que le ocurrió todo eso"* (1999:31), interrumpió mi vida cuando el milenio llegaba a su final entre sepelios colectivos y rastros de sangre en la calle.

> Sólo llegando al extremo de este trabajo de identificación y allí, en ese punto, llegando con nuestro último esfuerzo a la conclusión de que no entendemos nada, podremos afirmar haber conseguido comprender algo de nuestra época: habremos comprendido que es incomprensible (Kertész, 1999:32)

Sólo en ello tomé distancia de Kertész, pues para mí no es posible renunciar a la comprensión, allí se juega el sentido y la reconciliación; porque el esfuerzo de una vida es comprender; y aunque las experiencias entretejidas en tiempos de guerra parecen constatar esta imposibilidad, la intención de este escrito es comprender por qué, pese a todo, ***somos***, no sólo *ante el dolor de los demás* (como escribía Susan Sontag), sino más bien, identificado con el dolor de los demás, sintiendo los muertos de Segovia como si fueran mis muertos, esa sangre como si se tratara de la mía, habitando las imágenes, compareciendo ante los rostros, revistiéndome con su piel. Esta posibilidad de *ser* como si fuera otro, siempre será labor de arte. En la experiencia estética, en el despliegue de la sensibilidad, el otro no es una entidad cerrada en sí misma, es un umbral, es un pliegue de lo que soy. Mi vida no es ante otros, es con otros. A mí también me mataron en Segovia.

Querido lector, cercado por el acontecer de la guerra, comprendí el sentido de la filosofía y la tarea del pensar; agitado por las marcas que esta masacre alojó en el fondo

de mi condición infantil, decidí reconstruir mis búsquedas en torno a la manera como la vida brota entre las fisuras del dolor, en las almas desgarradas, en las muertes consumadas. Mi único enigma ha sido la guerra, no tanto lo que ella destruye, sino la persistencia del *ser* y el *habitar*, la extraordinaria capacidad de volver a empezar, de insistir, de reinventar lo que somos. Después de la masacre de Segovia, la guerra se tornó pregunta, y allí encontré un eco en las palabras de Eugenio Trías:

> Entiendo por filosofía un esfuerzo radical por recrear, en la edad adulta, en la edad de la razón, los mismos interrogantes primeros, primigenios, que el niño se formuló ante los enigmas de la existencia. De hecho esos interrogantes despuntan desde que el hombre es hombre, desde que el hombre es sujeto capacitado para el lenguaje, desde que el niño deja la condición de in-fans y se introduce, es introducido, en el universo lingüístico, en el orden de la cultura. El hombre se humaniza en ese pasaje en el que su propio lugar aparece, por vez primera, diferenciado de un *continum* natural, materno, nutricio. Y es el signo de interrogación la inscripción lingüística que deja constancia de esa quiebra o rajadura en el seno de lo físico. En virtud de esa transcripción de la diferenciación que es el signo de interrogación, el hombre deja de ser un ser meramente físico y concede a la naturaleza una nueva dimensión, lógica, lingüística, cultural (Trías, 1983:17)

Al modo de pensar de Trías, yo también siento la continuidad perdida, la nostalgia de la que brotan mis preguntas, el doloroso parto en el mundo compartido, la epifanía existencial de *ser* y *estar* con otros. Sólo cuando se tiene una pregunta se nace para otros, se nace para la cultura; y toda pregunta es al mismo tiempo un acto de creación, tan solitario y silencioso como el acto de escribir, y sin embargo, tan colectivo y estruendoso como el acto de nacer y de morir. Razón tenía Imre Kertész cuando cerró su conferencia de Hamburgo con una frase de Albert Camus: *"Y todavía no he hablado del personaje más absurdo: del hombre creativo"* (1999:51).

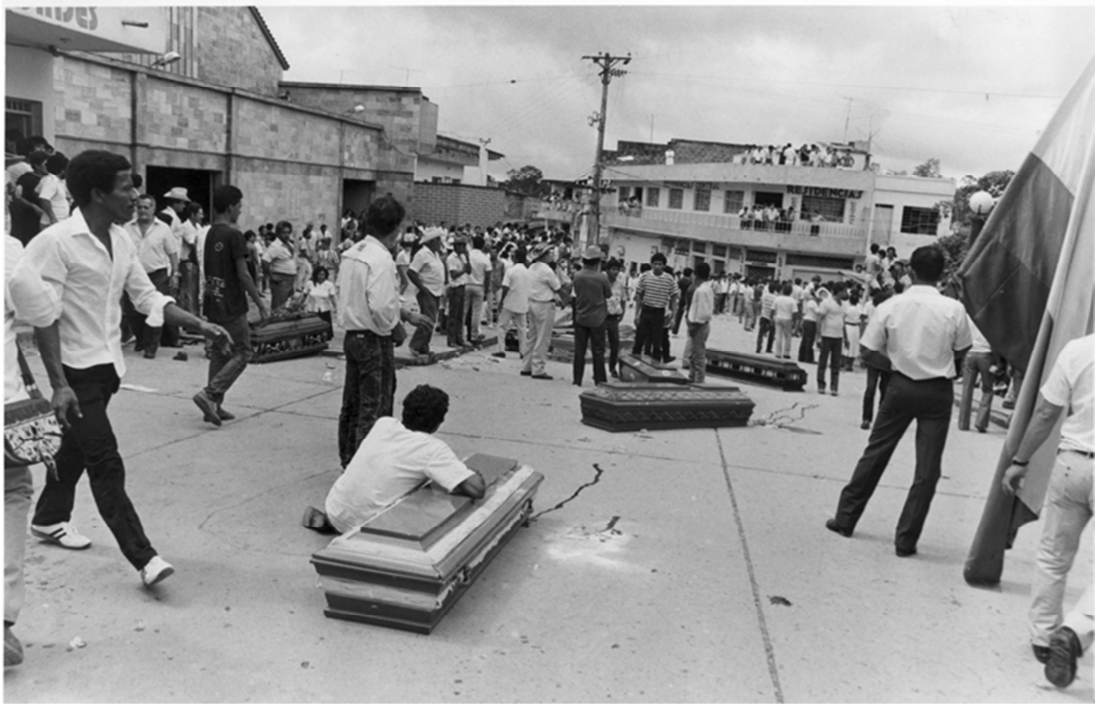
Kertész fundó en mí esta inquietante preocupación por el presente histórico, por la necesidad de encarar mis experiencias en tensión, y al mismo tiempo en reconciliación con las tragedias de la época, con las imágenes que forjaron mi mirada y las palabras que fabricaron el tono de mis escrituras. Cuando en 1999 leí a Kertész, el llamado de Edmundo Husserl a una *renovación del hombre y de la cultura*, parecía extinguirse lentamente. Escasamente oía en las aulas de Filosofía esta exhortación que coincidía con la reflexión de Kertész. La desilusión frente a este apagamiento de lo humano contrastaba brutalmente con la sensación de *Niño Yuntero* que arrastraba desde la década del ochenta y en especial desde que mis ojos vieron las fotografías de la masacre de Segovia. Sentirse como un *Niño Yuntero* era reconocer la fuerza del poema de Miguel Hernández (1999:185), era sentir la vida como un verso, era como nacer desde el fondo de una poesía:

Empieza a sentir, y siente
la vida como una guerra,
y a dar fatigosamente
en los huesos de la tierra

Al sentir la vida como una guerra y al no encontrar respuestas en el aula, la condición histórica de la barbarie acudía presurosa a la banalidad de la existencia detrás de una pantalla. Escuchaba hablar de muchas muertes, pero no oía ningún grito; escuchaba de muchas guerras, pero sobre mi cabeza el cielo seguía siendo azul y limpio; escuchaba que un día alguien empezaba a ser un desplazado, un sobreviviente, una víctima, pero hasta ese año nadie tenía rostro, tampoco un nombre. El recuerdo de Segovia lo envolvía todo. Anónimos, pero próximos, desconocidos, pero íntimos. En cada destierro la tierra natal se desvanecía, y en cada entierro el cuerpo palidecía. Todo olía a desdicha; era como habitar entre el terror y el dolor. Mi experiencia de lugar adquiría la forma de una pintura de Brueghel.



Pieter Brueghel el viejo - El triunfo de la muerte - 1562



Jesús Abad Colorado - La masacre de Segovia - Noviembre de 1988

Por todas partes triunfaba la muerte. Me acostumbré a féretros y cuerpos inclinados aferrados a ellos. Me preguntaba si la muerte era el triunfo de la guerra. Durante tres décadas he asistido a la réplica fiel de este gesto coreográfico. El triunfo de la muerte arrasaba los lugares, los teñía de sangre y de lágrimas, los colmaba de trenos. Pensaba si existía una ontología que pudiera soportar el *ser* en estas circunstancias, si había una mitología para renombrar este acontecer *necropolítico* que impedía adherirse a la vida como decía el poeta Antonin Artaud; porque de lo que ya me estaba convenciendo era de la inevitable consumación de toda ética.

Con las palabras de la filosofía escaseando, con el aula enmudecida, con los recuerdos pesando, con las ciencias objetivando, el último recurso era la experiencia estética, el lenguaje del arte, los versos del poeta, los trazos de la pintura, los signos del lugar, los ecos de Kertész, las huellas del habitar. Única manera de comparecer ante el mundo desde mis experiencias, de elaborarlas ahí donde sólo resta diluirse en el dolor con los demás.

> El ser humano no nace para desaparecer en la historia como pieza desechable, sino para comprender su destino, para arrostrar su mortalidad y para salvar su alma. La dicha del ser humano entendida en un sentido elevado reside fuera de la existencia histórica; pero no eludiendo las experiencias históricas, sino al contrario, viviéndolas, apropiándose de ellas e identificándose trágicamente con ellas (Kertész, 1999:49)

Una fatal coincidencia tuvo lugar en octubre de 2002. Para esa época, ya había culminado mis estudios en Filosofía y Letras, y la densa oscuridad de los conceptos aprehendidos, esculpía lentamente un desasosiego que lo consumía todo. El murmullo misterioso y el eco sibilino de algunas obras filosóficas, desataba esta bilis incolora y desgarraba poco a poco el deseo de serenidad que tanto anhelaba en esos días. El temblor en mis manos se acentuaba, y mi cuerpo se convertía en un montón de carne trémula. Sentía el ritmo delirante de las pulsaciones; la caja torácica a punto de estallar; gritos anidados en el diafragma y llantos fusionados con la sangre en las arterias.

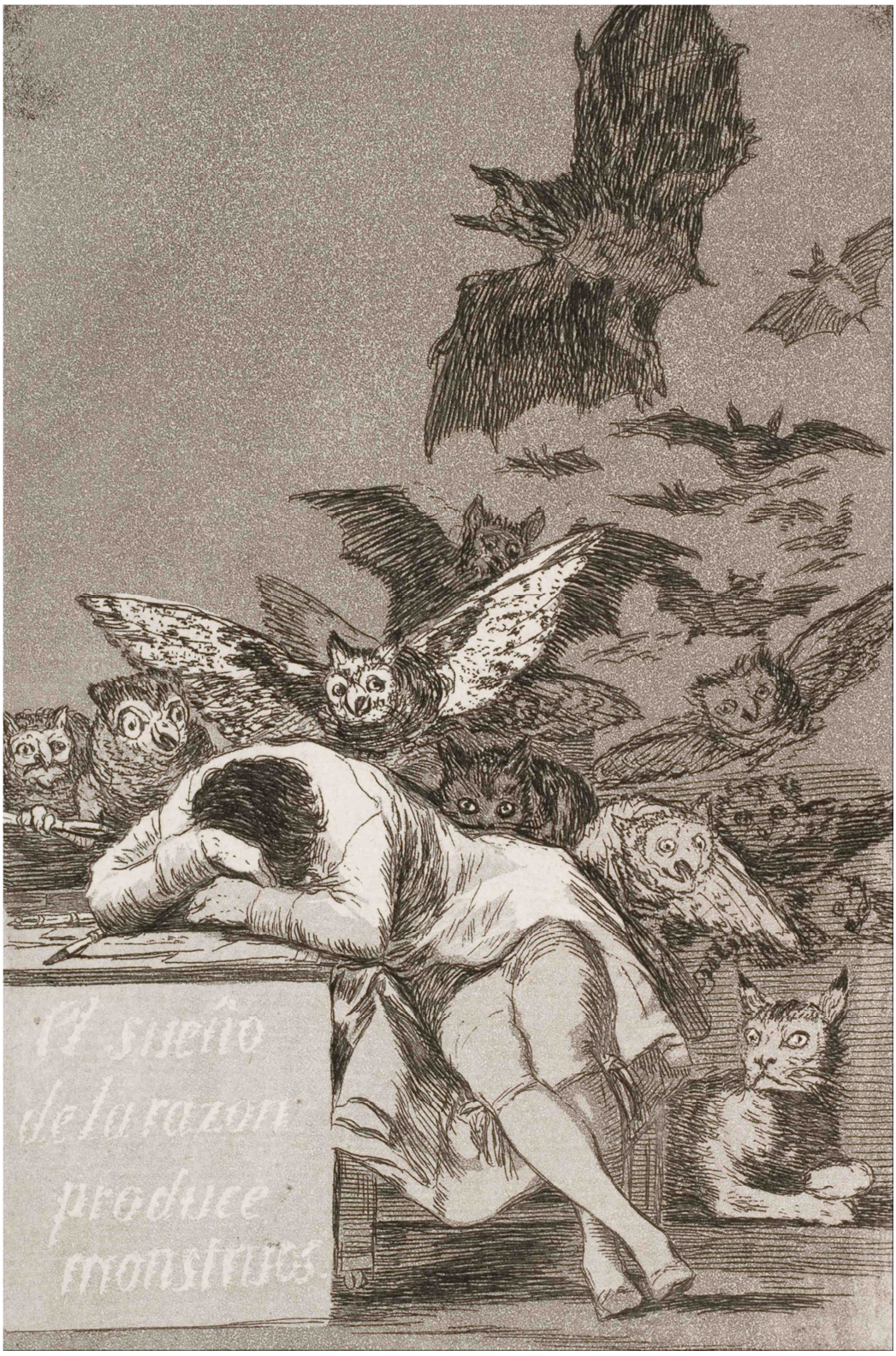
Buscaba desesperadamente un refugio en la literatura, acallar por un instante el balbuceo filosófico y huir de aquel lugar que me arrojaba como una bestia herida a la intemperie del mundo.

Esa extraña sensación retornaba cada noche. Era como si el águila mítica que todos los días desgarraba la piel del titán encadenado, descendiera desde el Cáucaso hasta mi habitación andina para devorarme el hígado. *Ethon* me recordaba el dolor del *benefactor de los hombres* y no sólo la fuerza de su gran hazaña; el águila insaciable y no la hoguera inextinguible transformaba el fuego usurpado en escarmiento del cuerpo y la proeza en sufrimiento. La puesta del sol anunciaba su arribo. *Ethon*, el acto de venganza de los dioses, desplazaba al búho de Minerva, el símbolo de la filosofía.

Al anochecer no es el búho de Minerva quien emprende vuelo, al anochecer es el águila de Prometeo quien inicia el descenso. Atenea sometida por Prometeo; así recuerdo aquellas noches en las que la Filosofía se convertía en un castigo insoportable. Encadenado como en una pintura de Rubens, recibía a Ethon en la ventana; los búhos grabados por Goya no volvieron a aparecer ni siquiera en los momentos en que el sueño de la razón anunciaba los monstruos por venir.



Rubens - Prometeo encadenado - 1611/1612

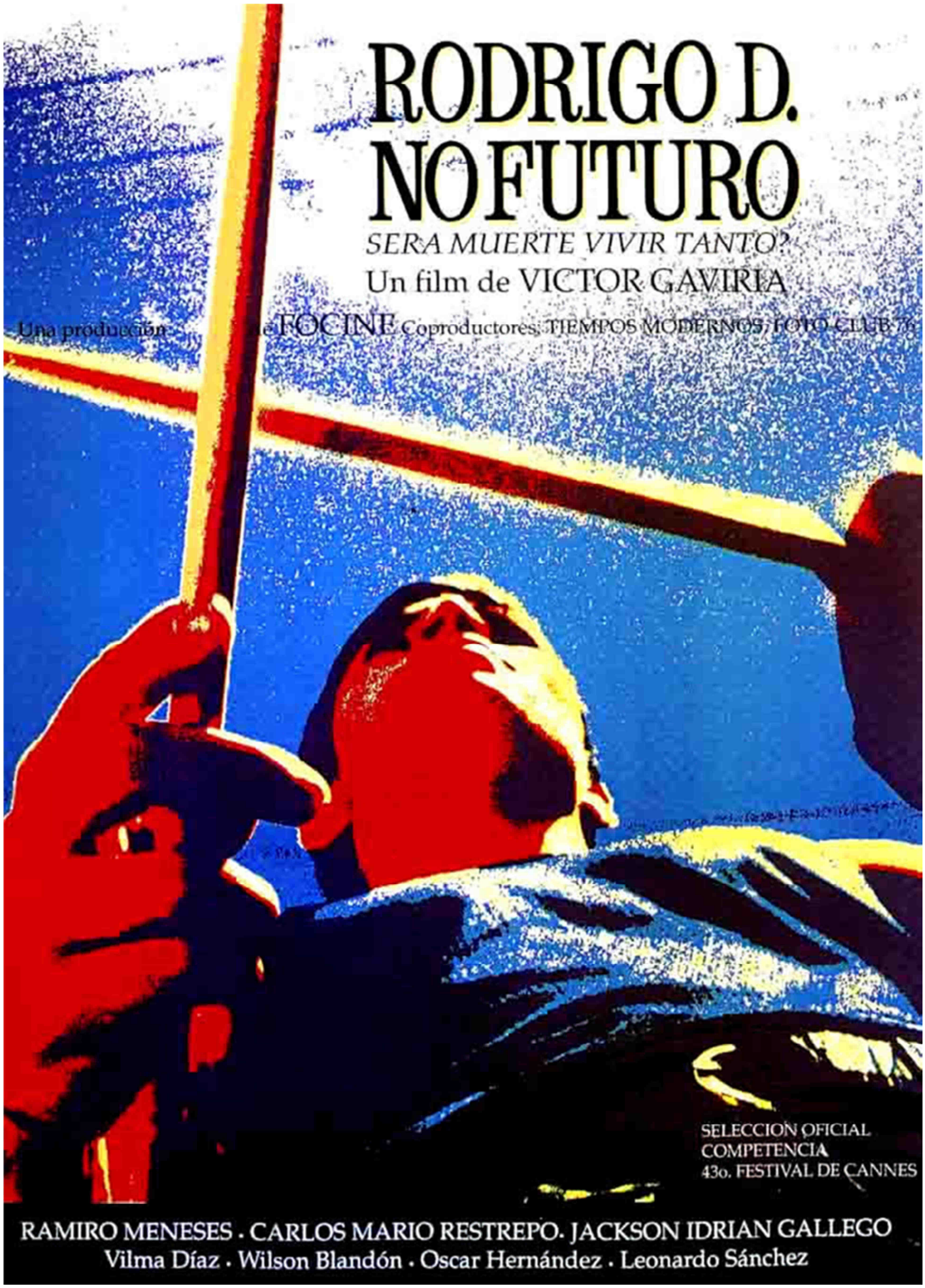


Goya - El sueño de la razón produce monstruos - 1799

En esa época la literatura se convertía en el último refugio, y entre mis manos temblorosas, los relatos del escritor argentino Roberto Arlt, deshacían por un instante el *terror prometeico*. El temperamento melancólico de la literatura disipaba el desasosiego de la filosofía. En el abrigo narrativo de aquellos días, *El escritor fracasado* fue el primer relato de Arlt que desató una experiencia hasta ese año desconocida:

> Nadie se imagina el drama escondido bajo las líneas de mi rostro sereno, pero yo también tuve veinte años, y la sonrisa del hombre sumergido en la perspectiva de un triunfo próximo. Sensación de tocar el cielo con la punta de los dedos, de espiar desde una altura celeste y perfumada, el perezoso paso de los mortales en una llanura de ceniza. Me acuerdo. (Arlt, 2001:11)

La noche en que estas palabras capturaron mi mirada, fue interrumpida por una voz que suspendió el rito de lectura y cautivó mis oídos. Provenía del dispositivo televisivo que como *fuego prometeico* ordenaba el ritmo de la vida cotidiana en el hogar. Dejé el libro de Arlt sobre la mesa de noche, desplazando una rústica lámpara de guadua que dominaba la superficie de madera y haciendo tambalear un vaso de agua que acostumbraba servir en las noches, tal vez para saciar la sed del águila mítica que irrumpía violentamente en la ventana. Mi habitación era un lugar barroco. Me había condenado a vivir en los rincones. Resortes de viejos colchones en desuso colgaban de la viga junto a una jaula sin pájaros ocupada por un reloj que mi padre había traído de Israel. Dos repisas rebosadas de objetos rendían tributo al mundo maquínico: piñones, buriles, calibradores, tornillos sin fin, trozos de metal, pedazos de aluminio, restos de pequeñas máquinas destruidas, evocaban el artificio de la sociedad industrial. Junto a la cama, una pequeña biblioteca de madera poblada por aquellas obras de las que brotaba el temible murmullo. Un antiguo teléfono y un tren (sobreviviente de la infancia) se disputaban el espacio de la mesa con una grabadora sin luces y casetes de bandas de punk que recreaban el esplendor vacío del único héroe de ese tiempo, ***Rodrigo D- No futuro***.



Cartel publicitario - Rodrigo D-No Futuro - Víctor Gaviria - 1990

Recuerdo las paredes de mi habitación revestidas con recortes de periódico. Imágenes de guerra, retratos de escritores, titulares de los genocidios de Ruanda y Sarajevo, que contrastaban con afiches de Nick Kave, Loud Reed, Sex Pistols, The Clash, Kurt Cobain y el Ché Guevara. Era evidente el sincretismo cultural e ideológico de aquellos años en los que la identidad acontecía en la intimidad de una pieza. Aún no eran los tiempos del *Facebook*. Las tejas de asbesto, pintadas de negro, daban la impresión de estar bajo tierra, un modo de habitar el *underground*. La luz mortecina que se filtraba por las ventanas forradas con cartulinas negras, caía sobre una poltrona gris, objeto vagabundo que sobrevivió a los años de remodelación de la sala.

Impidiendo que la puerta abriera por completo, había un cajón condenado a la broma, y sobre él, dos montañas de fotocopias, evidencia de que aún no existían nubes de almacenamiento virtual, ni mucho menos un computador. Sobre ellas, una máquina de escribir marca Brother que creaba una atmósfera bohemia de poeta maldito. *Todo es memoria objetual*, respondía a mi madre cuando se empeñaba en reducir mi habitación a un espacio funcional, propio de la mentalidad moderna que había marcado el final de los baúles y había instaurado el imperativo maquínico del habitar. Ningún parecido con la habitación de Arles de Vincent Van Gogh, pero quizá la misma necesidad expresiva, disponer de un lugar para abrigar la imaginación.

Ya sin el libro de Arlt entre las manos, me dispuse a cruzar la puerta de mi habitación. La voz que me había cautivado indicaba que aún quedaban indicios de actividad hogareña más allá del pasillo. Me acerqué hasta el resplandeciente *fuego prometeico*, y disponiendo los únicos sentidos que este fuego exige al cuerpo, hice visible lo que hasta ese instante era tan sólo audible. La voz decía que en las comunas de Medellín se estaba librando una guerra. Con el nombre de *operación Orión*, las fuerzas militares intentaban retomar el control de la 13, y entre la secuencia de imágenes en movimiento que servían como evidencia para lo narrado, apareció tras el cristal de la pantalla, el rostro de una niña que miraba a través del orificio de una ventana agrietada.

La voz describía la ventana de una escuela. En ese momento mi vida se detuvo para siempre. Quedé atrapado en el drama escondido bajo las líneas de su rostro sereno. Era como si la primera frase del relato de Arlt me hubiera revelado poéticamente que el drama de la guerra permanece oculto en el rostro. Esa fatal coincidencia devenía en la mirada, en el agujero, en la ventana, en el relato, en el paisaje dibujado por el delirio de Ares. Su mirada penetraba la marca que una bala perdida había dejado sobre la superficie vítrea.

Esa noche *Ethon* había vuelto en la mirada de esa niña. Al año siguiente, su rostro dominaba la portada del informe presentado por el CINEP como caso tipo: ***Noche y Niebla: Comuna 13, la otra versión.*** En las páginas interiores se atribuía a Jesús Abad Colorado la autoría de esta imagen. Su nombre me perseguiría durante muchos años, sus imágenes hallarían un nicho en estas páginas, sus retratos fotográficos, una grieta en estas letras.



Jesús Abad Colorado - Escuela de la comuna 13, Medellín - Octubre de 2002

Orión caía sobre la comuna 13. La constelación mítica se desprendía del cielo estrellado y resignificaba la superficie asfaltada de las laderas de la ciudad. *Ethon* se convertía lentamente en *Orión*. Aquello que mis ojos no pudieron soportar y mis palabras no lograron nombrar, se metamorfoseaba, cambiaba de piel, se desplazaba hacia otra fuente mítica. A partir de esa noche, cuando extrañamente sentí la convergencia entre la frase del *Escritor fracasado* y *la niña de la ventana*, me empecé a preguntar por la resignificación mítica que aquella operación militar estaba agenciando. Las acciones bélicas sobre la comuna 13 revestían simbólicamente antiguos parajes míticos.

Después de quedar atrapado por la voz mediática y la fotografía de Abad, salí hacia el patio de mi casa y levanté la mirada hacia la bóveda celeste. Me pregunté dónde estaba esa constelación que los griegos, mediante trazos imaginarios, dibujaron sobre la espesa oscuridad de la noche. Pero *Orión* había sido raptado por los generales que planearon, en una oficina de la IV Brigada, la violenta ocupación de los barrios identificados en la gramática de la guerra como territorios enemigos. Avanzadas, atrincheramientos, allanamientos, combates esporádicos, detenciones ilegales, empadronamientos, desapariciones forzadas; todo ello reasignaba un sentido al *gran cazador*. Algunos años después le pregunté a un niño del *20 de Julio*, uno de los barrios que componen la comuna 13, quién era *Orión*. Sus ojos se estremecieron; nunca buscó la respuesta en el cielo estrellado, sólo pudo decir que su hermano había desaparecido en tiempos de *Orión*.

Después de quedar atrapado en la mirada de *la niña de la ventana*, e impulsado por un extraño sentimiento de acción política, decidí abandonar mi ciudad natal, Manizales, y emprender mi propia Odisea hacia Medellín. Cuatro horas me separaban del Valle de Aburrá, y entre los pliegues de la cordillera central, el cañón del río Cauca se iba a convertir en el paisaje que terminaría por abrigar mis búsquedas en torno a Ares.

Antes de salir de mi habitación, llamé a Marta Soto, quien era militante del Partido Comunista y coordinadora de la Asociación de Familiares de Detenidos y

Desaparecidos (ASFADDES), seccional Medellín, para que me recibiera en su casa. Su voz siempre cálida y amable, no revelaba el dolor soportado durante los años en los que supo que sería una de las pocas sobrevivientes del genocidio de la Unión Patriótica.

Empaqué muy pocas cosas. Algunas fotografías, los libros de Roberto Arlt, una libreta nueva para hacer un *diario intensivo* y la ropa necesaria para un viaje que no duraría más de tres meses, el tiempo suficiente para recorrer las calles empinadas de la Comuna buscando el rostro de *la niña de la ventana*.

Recuerdo que llegué a Medellín el sábado 2 de noviembre de 2002. Mis ojos se empeñaban en buscar a *Orión* en las laderas noroccidentales de la ciudad y no en el cielo estrellado. Marta me recibió como de costumbre. Su hospitalidad era excesiva, su gesto de alteridad reflejaba un modo de encarar la vida en comunidad, singular rastro de quienes han estrechado lazos afectivos en la militancia política. En su rostro reconocía el temple de una mujer que me enseñó, desde su vivencia, el sentido de las palabras de Arendt en torno a la poética de la natalidad. Marta era una mujer *en tiempos de oscuridad*, el miedo no la había enmudecido, y por el contrario, la desaparición de su hermano Jorge Soto el 15 de julio de 1985, se transformó en una razón suficiente para seguir luchando en la esfera pública.

Mi amistad con Marta se había configurado alrededor de dos hechos trágicos. El 17 de febrero de 2001 Carmenza Trujillo, líder comunitaria del barrio de invasión *La Piedra* en Chinchiná, fue asesinada en su casa y en presencia de sus dos hijas. Este lamentable episodio ocurría en momentos en los que yo me encontraba realizando un proceso de alfabetización popular con los niños desescolarizados de esa comunidad. En el contexto de las denuncias que sobre este siniestro se realizaron, Marta conoció mi dolor.

Un año antes, el viernes 6 de octubre de 2000, fueron desaparecidos Claudia Patricia Monsalve y Ángel Quintero Mesa, ambos, miembros de ASFADDES y compañeros de trabajo de Marta, y yo conocí su dolor. La cruda realidad de la violencia

política en Colombia, el temor que exhalaba cada acto de guerra sucia, fue tejiendo esta solidaridad entre perturbados, como nombraba Jan Patocka a las amistades que nacen en medio del horror.

Las historias de Carmenza, Claudia y Ángel habían consolidado el vínculo afectivo entre nosotros. Cada uno a su manera tenía un modo particular de narrar lo sucedido. Aprendimos a hablar de la muerte selectiva y la desaparición forzada, un asunto común en ese tiempo, y también en este. Yo hablaba de Carmenza con cierta melancolía, Marta hablaba de Ángel y de Claudia con mucha desesperanza.

Yo había visto a Carmenza una semana antes de su asesinato. Llevábamos un año conversando sobre el proceso de alfabetización popular y las posibilidades de emprender algunos proyectos comunitarios acompañados por otros colectivos estudiantiles de la Universidad de Caldas y financiados por el INTERSINDICAL de Caldas.

Cada fin de semana bajaba a Chinchiná. A veces siento que era como una labor evangelizadora y no emancipadora lo que terminaba haciendo. En ese barrio el hambre me recordaba la pintura de Reynaldo Giudici, *La sopa de los pobres de Venecia*, una obra de arte que se alojó en mi memoria afectiva. Recuerdo que en la parte baja de la invasión, limitando con un cafetal, vivía una mujer de avanzada edad y completamente sola. A su hijo lo habían encarcelado por hurto agravado y ella permanecía el día y la noche esperando a que regresara. Sus pies estaban desnudos, una de sus piernas parecía gangrenada. Al lado de una improvisada cama había una bacinilla azul, y sobre la mesa de noche, una veladora. Hacía de comer en un improvisado fogón de madera. Su mirada era penetrante, profundamente desoladora; el hambre dejaba huellas en su rostro.



Reynaldo Giudici - La sopa de los pobres de Venecia - 1853

El día del funeral de Carmenza, su rostro estaba pálido. Ya se había encontrado con la muerte y su cuerpo yacía en un rústico ataúd. En la sala de velación se escuchaba el llanto inconsolable de sus dos hijas; Perica y Jésica me evocaron en ese instante un grabado de la serie *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya y Lucientes. Aún no tenían edad para comprender lo que había sucedido. Su madre, Carmenza, había sido asesinada frente a sus ojos. No sólo habían visto la muerte, sino el último gesto de quien todos los días se encargaba de inventarles una infancia en medio del hambre y el desarraigo.

Esa noche me pregunté por aquello que Carmenza había visto por última vez. La cara de los sicarios, el arma apuntando a su frente, ella de rodillas, sus hijas estupefactas arrinconadas en la cama, los vecinos encerrados y atemorizados. En el informe de Medicina Legal decía que le habían propinado dos disparos en la cabeza. Carmenza se había convertido en una líder de la comunidad. Ante sus compañeros de infortunio se presentaba como defensora de derechos humanos, una identidad que en Colombia ha estado ligada a la condición de enemigo. Defender los Derechos Humanos desde las comunidades no era un epíteto de los dirigentes populares sino un epitafio.

Después del asesinato de Carmenza, yo no pude regresar al barrio. El pánico se apoderó de mí. En ese tiempo tenía 20 años, y ya se me había borrado la sonrisa del hombre sumergido en la perspectiva de un triunfo próximo. Tampoco tenía la sensación de tocar el cielo con la punta de los dedos; la llanura de ceniza cubría el paso de mi cuerpo abatido; estaba saliendo del primer pasaje del *Escritor fracasado*. Bruscamente mi existencia empezaba a arrastrar el eco de su última frase:

> ¿Para qué afanarse en estériles luchas si al final del camino se encuentra como todo premio un sepulcro profundo y una nada infinita? Y yo sé que tengo razón. (Arlt, 2001:36)



Francisco de Goya - Madre infeliz, de la serie: los desastres de la guerra - 1812/1814

Cuando Marta recordaba la noche en la que desaparecieron a sus amigos y camaradas el 6 de octubre de 2000, añadía un nuevo temor a la narración. Después de escucharla muchas veces, su testimonio se convertía en un rompecabezas de dolor, miedo y culpa. Recordaba detalles que fácilmente olvidaríamos en tiempos de paz; su voz se interrumpía por prolongados silencios. Mientras me relataba lo sucedido, de seguro pensaba en indicios que le dieran nuevas pistas para su búsqueda ya infructuosa. Recuerdo que recién llegado a su casa en Medellín, me volvió a contar la desaparición de Ángel y de Claudia. Esa noche decidí escribir lo que me contó:

> Hay noches en las que todo da vueltas en mi cabeza. Me parece estar escuchando a Ángel diciéndome que deberíamos salir un rato a tomarnos unos tragos. Hubo un momento en que tuve un extraño presentimiento. Cuando Claudia decidió irse del Balcón de la Playa, eran las 10:00 de la noche. Todos los días Claudia bajaba hasta la calle San Juan donde quedaba el paradero de los colectivos que van para Itagüí. Ángel nos dijo que lo esperáramos, que la acompañaría a tomar el transporte y volvería con nosotros. Yo me quedé un poco intranquila. Cuando el pánico se apoderó de mí, ya era medianoche. Ángel nunca regresó. No olvido el gesto que me hizo. Fue la última vez que lo vi. Al día siguiente supimos que Claudia tampoco había llegado a su casa. Sus hijas estaban desesperadas. Recuerdo que el alma se me desgarró en el momento en que tuvimos que buscar dos fotografías para hacer los carteles. ¿Cuántas veces tendríamos que repetir esa misma historia? Es muy difícil aprender a vivir con la mirada en el retablo, o pegada en la pared, y al mismo tiempo saber que otra noche sería inolvidable. Yo nunca olvidaré lo que pasó el 6 de octubre de 2000. Incluso ya tengo un calendario donde marco las fechas en las que desaparecieron a la gente que tanto he amado. (Testimonio de Marta Soto, noviembre 30 de 2002).



Claudia Patricia Monsalve y Ángel Quintero Mesa, desaparecidos el 6 de octubre de 2000

Después vinieron las llamadas, la siniestra sombra de los perpetradores. Marta no se cansaba de contar esta historia y de revelarme la absurda conspiración que había descubierto mientras los buscaba. Las líneas telefónicas de ASFADDES ya habían sido interceptadas por el Gaula de la Policía. Cada vez que la escuchaba, venía a mis oídos la canción de Rubén Blades, *Desapariciones*; era como estar ante una Madre de la Plaza de Mayo; era como sentir a Marta en los pasos que otras mujeres, en otros tiempos y en otras geografías, habían recorrido buscando a los suyos, a los que se llevaron en la noche y la niebla.

En su rostro se había desvanecido la esperanza de encontrarlos con vida, pero el deseo de esclarecer los hechos, disipar las brumas que envolvían las interminables conjeturas, suspender la extraña sensación de culpa que oprimía su pecho y entrecortaba sus palabras, permanecía intacto. Eran esos sus motivos, su persistencia era la búsqueda.

En ocasiones pienso que Marta encarnaba el mito de *Deméter*, porque a sus amigos se los había "tragado la tierra". El horrible Hades era el Gaula de la Policía, y su sufrimiento no podía aquietarse en el llanto; la nostalgia no era una opción. A diferencia del rapto de la hija de la deidad griega, a Ángel y a Claudia se los habían llevado bajo la mirada de *Nix,* la noche, y no de *Hemera*, el día.

Sin embargo, cada vez que la evoco, de su rostro brota una cálida sonrisa. Es como si pese a todo, se sintiera seducida por la vida y no abatida por la muerte. El hecho de ser madre soltera de dos hijos, en ese tiempo adolescentes, le permitía hallar el denso espesor de la existencia en medio de la tragedia.



Marta Soto (izquierda) y la voluntaria estadounidense Teresa Panepinto - Medellín - 2002

En ambos rostros, el de la niña asomada a la ventana de su escuela en la Comuna 13 y el de Marta caminando por la avenida oriental de Medellín, descubrí otra cara de la guerra. En el asombro de una niña que pudo ser víctima de esa bala perdida, y en la sonrisa de Marta, que pudo haber terminado en la lista de desaparecidos del 6 de octubre, yo veo encarnado el verso del poeta Owen: ***la guerra dio a sus ojos más gloria aún que sangre.***

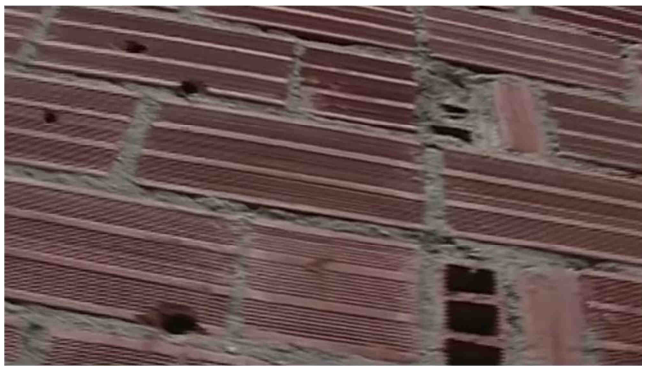
Cuando el estruendo de las balas y el ruido de los helicópteros se acallaron, tuve la experiencia de recorrer las calles de algunos barrios de la Comuna 13 como defensor de Derechos Humanos. Junto a Marta, buscaba incansablemente *la niña de la ventana* pero nunca la encontré. Una multitud de voces preguntaban por sus familiares detenidos. Tenían miedo de que se convirtieran en desaparecidos. Los rastros del combate estaban por todas partes; en los rostros, en las fachadas de las casas, en las esquinas solitarias, en el silencio que envolvía todo. Aquellos barrios quedarían marcados por las huellas imborrables de *Orión*. A la manera del Golem, *Orión* era para los habitantes de la 13, una figura fantasmagórica, una monstruosidad desatada en el gueto. Su nombre helaba la sangre, estremecía el cuerpo, evocaba el instante en que nada volvió a ser como antes.

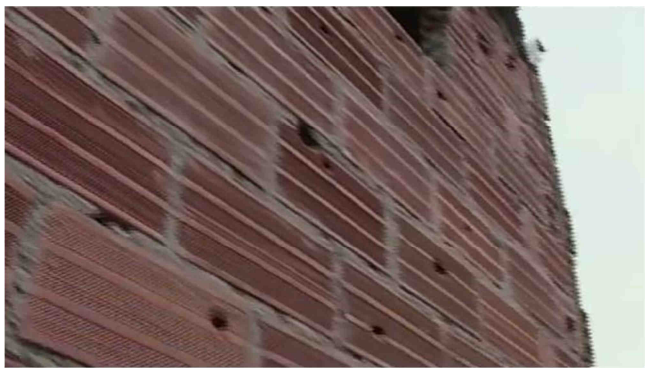
Había soldados en cada esquina. En la parte alta de la Comuna, y en medio de las ruinas de casas abandonadas, se izaban banderas de Colombia custodiadas por francotiradores de las fuerzas de *Orión*. Un pendón amarrado de dos postes, anunciaba el éxito de la operación: *comuna 13, estamos contigo. Hoy más que nunca,* y alrededor, tan sólo un guerrero que se paseaba solitario bajo la tenue luz amarillenta del alumbrado público.

Una mujer que hablaba ante las cámaras, se preguntaba quién repararía los daños que sufrió su vivienda. Yo me acerqué lentamente y observé la fachada de ladrillo a la vista perforada por múltiples impactos de bala.


ALBA ROMAN
Habitante Comuna 13 - Medellín







Intenté imaginar el modo como había sobrevivido. Su habitación convertida en trinchera; acostada bajo la cama, con sus brazos protegiendo a sus hijos y aferrada a un escapulario pidiendo protección a lo único que queda en tiempos de guerra, la compasión de los dioses.

En el mismo recorrido, Marta me hizo notar un parque en el barrio Belencito que tenía costales de arena alrededor de los columpios. La imagen transmitía la metamorfosis del espacio habitado. Cualquier lugar se podía transformar en una estancia guerrera. Los contrastes eran desoladores. La fuerza pública había llevado hasta el corazón de la 13, una banda de músicos uniformados que tocaban una papayera mientras la angustia consumía en silencio el rostro de los sobrevivientes. Al salir de la Comuna, Marta no pronunció ninguna palabra. Yo creo que estaba pensando en la manera como emprendería la búsqueda de los más de cien detenidos, antes de que no quedara ni rastro del rostro y la única huella fuera la sombra de *Orión* en medio de la noche.

Al día siguiente la cifra de detenidos y desparecidos aumentó considerablemente. Más de trescientas personas no habían regresado a sus casas. Como Ítaca en tiempos de guerra, las mujeres inventaban modos de soportar la espera. El teléfono de ASFADDES sonaba ininterrumpidamente. Los activistas de Derechos Humanos tramitaban papeles, visitaban la Brigada, las estaciones de policía y la cárcel de Bellavista. Era el mismo ritual de la década del setenta que desgarró el alma colectiva de los pueblos del Sur en épocas de dictadura.

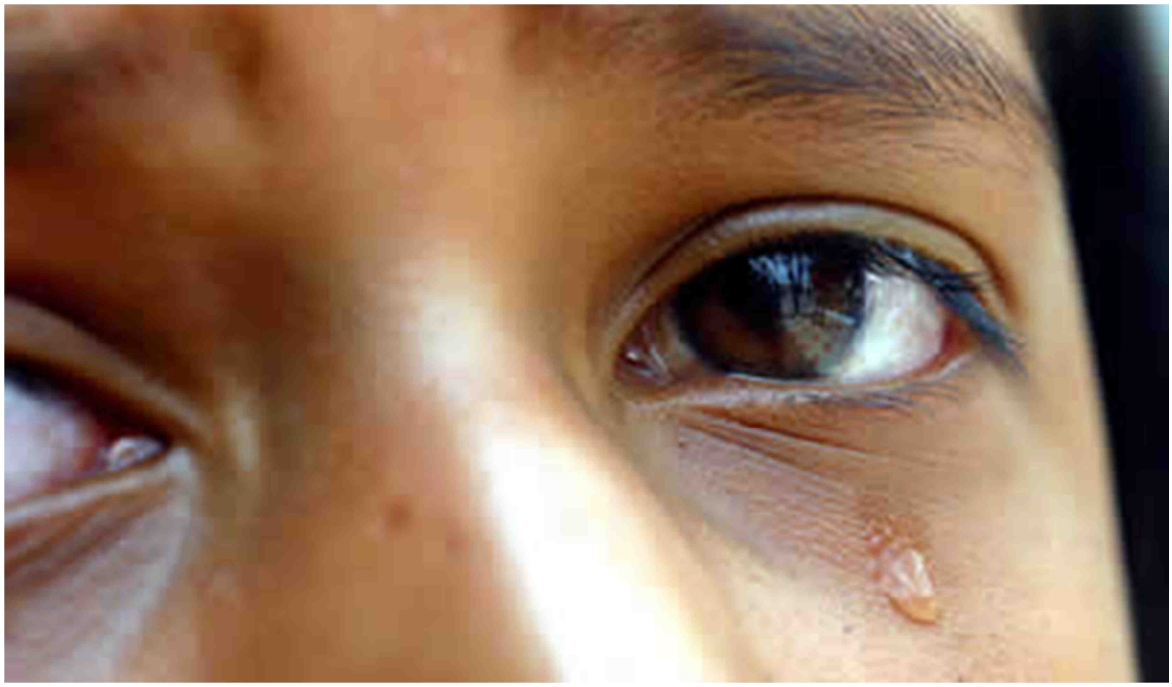
Los reportajes gráficos de la acción militar sobre la comuna 13 empezaron a circular por los medios de prensa escrita. Henry Agudelo, reportero gráfico del diario *El Colombiano* publicó dos series sobre la Operación Orión. *Comuna 13, bajo fuego cruzado* y *La Comuna 13 vive,* fueron los títulos con los que se ordenó el régimen de la mirada en torno a lo sucedido.



Henry Agudelo - La Comuna 13 vive - Octubre de 2002

En la primera serie de 27 fotografías, Henry Agudelo logró capturar las consecuencias de la intervención militar. En la primera imagen, el rostro de una niña me develó el horror de la operación Orión. Una lágrima que se desplazaba desde el borde de su ojo izquierdo reflejaba el dolor de una vida atravesada por la guerra. En esta fotografía volvían a aparecer los devastadores signos de la acción bélica. A diferencia de *la niña de la ventana*, en su gesto se inscribía una huella trágica. Esa lágrima me hablaba de una manera diferente. Pensé en cada una de las miradas desconsoladas que mis ojos habían visto en las calles de la comuna. Era como si de repente el desolador sentimiento de sus habitantes hubiera confluido en su rostro.

Marta observaba las fotografías de Henry Agudelo mientras terminaba de elaborar la lista de las personas de las que aún no se tenían noticias. Las acciones humanitarias no daban espera. Las imágenes eran como dardos envenenados que se clavaban en los ojos. Era evidente el esfuerzo por sobrevivir. Personas heridas eran trasladadas a los centros de atención médica. Rostros de pavor, cuerpos ensangrentados, camillas improvisadas, era todo lo que podía ver en este primer reportaje. Muchas de estas escenas me arrojaban de nuevo a las garras de *Ethon*. *Bajo el fuego cruzado* la experiencia de la comuna 13 trasladó la guerra del campo a la ciudad. Los paisajes guerreros ahora disponían de un nuevo inmobiliario. Con la complacencia de las Instituciones del Estado, se preparaba lentamente el arribo de los paramilitares del Bloque Cacique Nutibara. Los “paras” ocupaban el lugar de los “caretrapo”, como solían llamar a los milicianos antes de la caída del *gran cazador*. La pesadilla de las escalinatas se dirigía hacia un nuevo territorio del terror: la Escombrera. Más de treinta metros de escombros cubren los centenares de cuerpos de personas desaparecidas. *Ni un solo muerto en las calles*, esa era la orden de los nuevos herederos de Ares en la comuna 13. A los sospechosos de algún vínculo con los antiguos guerreros los llevaban hasta ese lugar, les disparaban en la cabeza, los desmembraban y luego los enterraban.

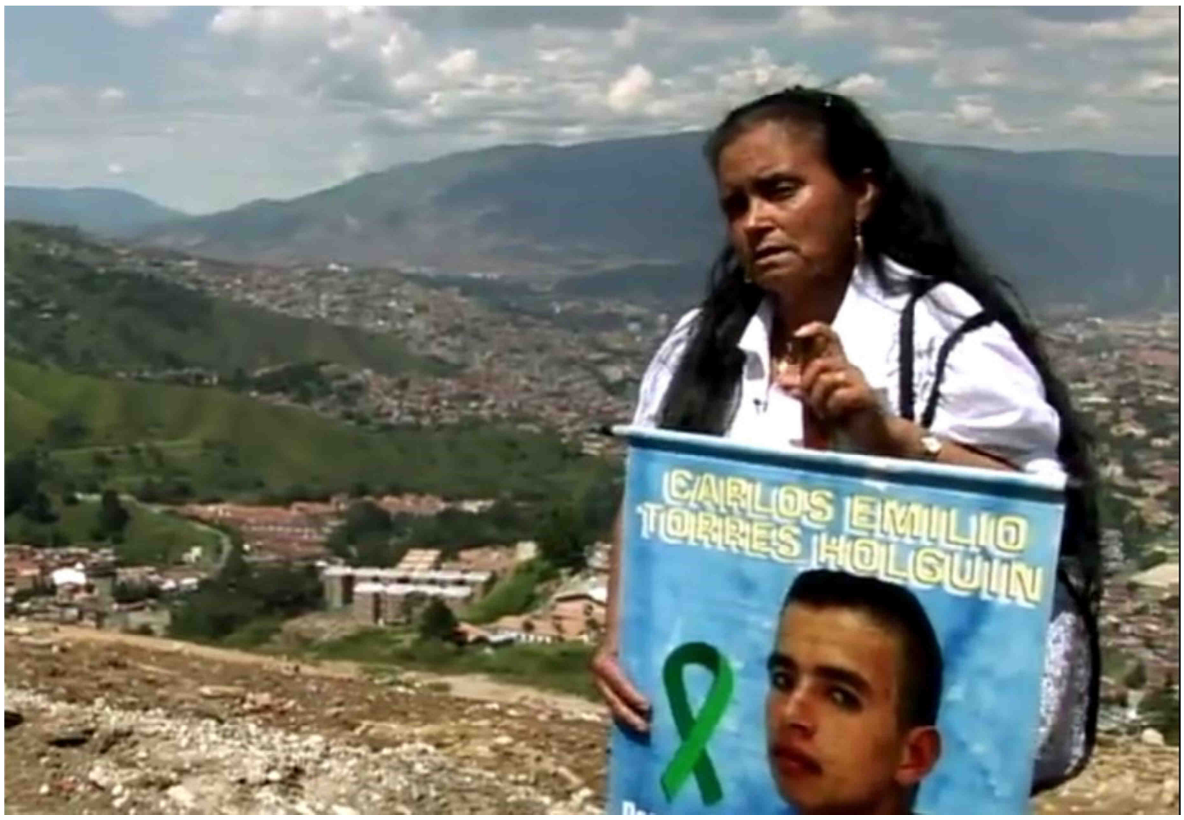


Henry Agudelo - Comuna 13, bajo fuego cruzado - octubre de 2002

Diez años después de la Operación Orión y bajo el dominio territorial de los "paras", la Escombrera se convirtió en un lugar de peregrinación. Las madres de los desaparecidos van hasta ese lugar con una fotografía ampliada de sus hijos y un escapulario. El ritual aún no tiene una fecha definida. En ocasiones coincide con el día de la desaparición, el momento en que se los llevaron amarrados hasta ese lugar donde un jefe del Bloque Cacique Nutibara les leía los cargos, los declaraba culpables y después decidía si era necesario torturarlos antes de matarlos, o si simplemente un tiro de gracia acababa con sus vidas para proceder a su desmembramiento.

La madre de Carlos Emilio Torres Holguín, desaparecido el 29 de noviembre de 2002, cuenta que su hijo salió a las 8:00 a.m. para San Javier a visitar a unos tíos, pero se quedó donde su novia. Siendo las 10:00 a.m. llegaron unos muchachos a preguntar por el joven de la moto. Se lo llevaron hacia la Escombrera, y a las 4:00 p.m. lo mataron junto a tres personas más. A doña Gloria, la madre de Carlos, le avisaron de la muerte de su hijo a las 9:00 p.m. Nadie se imagina el drama escondido bajo las líneas de su rostro sereno, pero ella alguna vez tuvo un hijo que no alcanzó a cumplir los veinte años. Doña Gloria mandó a hacer un pendón con la foto de Carlos sobre un fondo azul. Es la misma fotografía que está colgada en la pared de su sala. Su vida gira en torno a la Escombrera, es su gran cementerio, pero aún siente que le falta una lápida, saber dónde están los restos de su hijo, remover los escombros que lo cubren, enterrarlo en otro lugar donde su llanto pueda estar acompañado por flores y en su epitafio se diga que murió muy joven, que lo mataron después de la Operación Orión.

En las huellas que *Orión* dejó sobre la Comuna 13, nació el indicio de esta *geopoética de la guerra*; coligación de la inquietud vital con un decir simple, y de la investigación, con un hondo movimiento por existir; porque es finalmente en el sentir donde el pensar encuentra su esencia y este escrito su morada.



María Gloria Holguín - La Escombrera, Comuna 13 - Noviembre de 2012



2. Somos un signo indescifrable



Hubiera preferido verme envuelto en una tentativa sin principio, en una escritura sin preludio, en un pensar en *fuga*. Hubiera preferido no anunciar el contenido de esta obra, ocultar sus indicios, encubrir sus signos, deshacerme de sus pretensiones.

Envuelto en la extraña condición de un pensamiento que recrea una investigación, hubiera preferido dar la voz a Martín Heidegger y silenciar mis reflexiones ante el eco misterioso y sin respuesta de sus trazas; hubiera preferido detenerme en el camino del poetizar y suspenderme para siempre en el esbozo de un himno que hizo a Hölderlin (1972) decir:

Somos un signo indescifrable;
sin dolor estamos,
y en tierra extraña
casi perdemos el habla.

¿Por qué no renunciar y desistir al deseo de pensar, si los *surcos son apenas visibles* y los *signos son indescifrables*? ¿Acaso queda algo por decir, un surco por trazar, un signo por descifrar? ¿Existe algo que todavía dé que pensar?

Un instante antes de la locura y el delirio, del silencio y el encierro, el poeta Hölderlin esbozó su himno tardío a *Mnemosine*. En el misterioso espesor de sus palabras, el hombre aparece como un signo indescifrable. Pero ¿qué es aquello que nombra el poeta como *signo indescifrable*?

En el camino de una antigua pregunta, Hölderlin traza un surco, deja una marca, se duplica en ella: ¿Quiénes somos? *Somos un signo indescifrable.* La pregunta por el hombre es la pregunta por el signo; el hombre es un signo, pero no de cualquier tipo, es el signo que no se puede descifrar. Animal oscuro, hermético, desconocido ¿en qué clave aventurar su comprensión? Del hombre se dice que es un signo, pero del signo se dice que es indescifrable. Hölderlin abre una grieta en la tradición del pensamiento occidental.

En el verso del poeta romántico se desvanece la máxima socrática *conócete a ti mismo*. En su doblez poético, Hölderlin haría a Sócrates decir: *conócete a ti mismo, signo indescifrable*. En sus palabras también se desvanece la búsqueda de la verdad interior advertida por San Agustín: *"No quieras derramarte fuera, entra dentro de ti mismo, porque en el hombre interior reside la verdad"* (2000:72). En la fisura que se abre en la poesía, San Agustín tendría que enfrentar, en el interior del hombre, la revelación del signo como algo indescifrable. ¿Confiaba Sócrates en que se puede *conocer a sí mismo* y confiaba San Agustín en ese interior donde *reside la verdad*? Después de varios siglos insistiendo en esta búsqueda, Fichte hace un esfuerzo más por conducir la pregunta por las sendas de la interioridad:

> Repara en ti mismo, aparta tu mirada de todo lo que te rodea y dirígela hacia tu interior: Esa es la primera exigencia que la filosofía hace al principiante. No se habla de nada que esté fuera de ti, sino únicamente de ti mismo. (Fichte, 1984: 29)

Hölderlin toma distancia de esta trama de la interioridad que orientaba el significado del hombre en el encuentro con el *sí mismo*. Al apartarse de la serie del *conócete a ti mismo*, *entra en ti mismo* y *repara en ti mismo*, tan sólo queda un *yo a la deriva* (Cuartas, 2002); fisurado, roto, incapaz de saberse a sí mismo, indescifrable en las formas de la interioridad.

Los versos del poeta romántico no perecen ante la angustia de un individuo solitario que no encuentra cómo descifrarse, que no puede conocerse, ni recorrerse, ni mucho menos repararse. En los versos del poeta, el hombre, signo indescifrable, no sufre el peregrinaje hacia el yo interior.

El signo indescifrable de Hölderlin no se agota en el espacio del *conócete a ti mismo*. Lo indescifrable no espera para ser desocultado, develado, descubierto o descifrado. El signo que habita en los versos del poeta no recorre un camino hacia la

verdad, hacia el hallazgo de una clave que desnude la esencialidad del ser del hombre. El signo indescifrable descrito por Hölderlin sólo aspira a un decir poético.

Pero ¿qué sigue a lo indescifrable? La ausencia del dolor. Hölderlin escribe: *somos un signo indescifrable, sin dolor estamos.* ¿A quién habla Hölderlin? ¿Qué tipo de signo es el hombre que puede afirmarse sin dolor? ¿No es acaso el dolor esa determinación profunda de la existencia humana? ¿El único sentido que, al hacerla posible, le revela la pregunta por el *ser*? Heidegger pensaba que Hölderlin nombraba un *nosotros presente*:

> ¿Quiénes nosotros? Nosotros, los hombres de hoy; los hombres de un hoy que va perdurando y seguirá perdurando por una extensión para la cual no hay medida en ninguna cronología histórica. En el mismo himno Mnemosine se dice así: Largo es, el tiempo, a saber, aquel en que somos signos indescifrables. ¿No da bastante que pensar el que somos un signo, y esto indescifrable? Lo que dice el poeta en estas y las palabras siguientes, tal vez sea parte de aquello en que se nos manifiesta lo más grave de nuestro tiempo. Tal vez esta afirmación, con sólo discutirla lo suficiente, proyecte alguna luz sobre la palabra del poeta; tal vez la palabra de Hölderlin, por ser poética, nos llame con poder solitario al camino de un pensar que va en procura de lo más preocupante de nuestra época (Heidegger, 1978:17).

Signo indescifrable, signo sin dolor, signo de la época; de lo más grave de este tiempo, de lo que preocupa al hombre indagado en este escrito, el que existe y se realiza en medio de la guerra como signo ineludible del presente. El *nosotros* del poeta da lugar al *nosotros* del filósofo, y éste da lugar al *nosotros* de una tesis: *Somos un signo indescifrable porque somos signos de la guerra.*

Sin embargo, Hölderlin también afirma que *en tierra extraña casi perdemos el habla.* De nuevo aparecen las preguntas, ¿*nosotros*, signos indescifrables, sin dolor, en

tierra extraña y casi mudos? ¿Qué queda del *nosotros* cuando en tierra extraña, casi perdemos el habla?

El ser humano seguirá siendo un *signo indescifrable* si persiste en buscarse en las formas de la interioridad, separado del mundo, escindido de lo otro, clausurado en el yo; estará *sin dolor* en la medida en que se niegue a la inmanencia de la vida, al desgarramiento propio de la existencia; *perderá el habla* en un tierra extraña si insiste en diferenciarse de todo lo que lo rodea, aislarse del afuera, asilarse en su interior seguro.

¿Qué tendrá para decir sobre el mundo aquel hombre que no puede buscarse en el afuera, en las formas de la exterioridad, en las superficies de otras pieles, en las miradas de otros rostros? ¿Cómo no perder el habla, si al decir de San Agustín y Fichte, el hombre sólo puede aspirar a un decir de sí mismo, un eco que retumba en las murallas de su yo interior?

Casi perdemos el habla escribe el poeta, y esto tal vez significa que ya no queda nada que decir de la tierra habitada. La tierra extraña es el lugar de un yo clausurado en sí mismo, un sujeto indivisible, que comparece solo ante la tautología *yo soy el que soy*, esa ficción que acompaña a los hijos de *Yahvé*, a toda la ontoteología del cristianismo y a toda metafísica de la presencia.

En la fortaleza de un *yo escindido* de lo otro, el *ser* no es más que un signo indescifrable. Arrojado en el afuera, desplegado en la exterioridad, tendido sobre la superficie de la tierra habitada, del *ser* sólo queda un signo del *habitar*: *Somos un signo indescifrable, salvo que el signo sea el habitar*. Al *habitar*, el *ser* no se torna indescifrable. Sólo ahí puede el hombre descifrarse. En el ámbito del *habitar*, desde un pensamiento del afuera, en las formas de la exterioridad, somos un signo del habitar. De este modo comprendió Heidegger esta profunda relación entre el hombre y la tierra:

> El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar. (Heidegger, 1994:129)

Para lo que interesa a esta indagación, es la *geopoética* un saber posible para descifrar e interpretar el signo del habitar, y más aún cuando en la voz del poeta de la selva Negra, *"el poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano"* (1994:177).

¿No es el habitar la tierra un fenómeno *geopoético*, un signo del *nosotros* en la tierra? ¿No es al habitar donde el hombre se encuentra en la exterioridad, se descubre en el afuera? En el signo de habitar el hombre recupera el habla porque suspende la extrañeza con la tierra. Para el hombre, *la extrañeza en la tierra*, y para la tierra, *la extrañeza del hombre*, se revelan en el momento en que al volver sobre sí mismo, éste se refugia en la interioridad. Es de nuevo Hölderlin quien comprende esta extrañeza:

> Medito, y me encuentro como estaba antes, solo, con todos los dolores propios de la condición mortal, y el asilo de mi corazón, el mundo enteramente uno desaparece; la naturaleza se cruza de brazos, y yo me encuentro ante ella como un extraño, y no la comprendo. (Hölderlin, 2007:26)

El *nosotros* de esta época se afirma en la evocación permanente del *sí mismo*. Ante una naturaleza que se cruza de brazos, y un hombre que se encuentra extraño en ella, no queda sino un signo indescifrable. Un momento de reflexión (escribe Hölderlin), basta para despojarse del afuera, para escindirse de la naturaleza, para volverse indescifrable. Así pues, el descifrarse del hombre en el habitar implica lo contrario, conservarse en la tierra, permanecer en ella, cuidarla, incluso salvarla. El mismo Heidegger entendía el salvar la tierra en una acepción originaria:

> Los mortales habitan en la medida en que salvan la tierra -*retten* (salvar), la palabra tomada en su antiguo sentido, que conocía aún Lessing. La salvación no sólo arranca algo de un peligro; salvar significa propiamente: franquearle a algo

> la entrada a su propia esencia. Salvar la tierra es más que explotarla o incluso estragarla. Salvar la tierra no es adueñarse de la tierra, no es hacerla nuestro súbdito, de donde sólo un paso lleva a la explotación sin límites. (Heidegger, 1994:132)

La posibilidad de franquear la entrada de la tierra a su propia esencia reside entonces en el habitar. Sin embargo, al habitar el hombre tiene necesidad de sentir aquello que cuida y al mismo tiempo salva. Un signo del habitar es el poetizar la tierra, y una manera de este poetizar aflora en el gesto de quien re-crea en pintura la naturaleza que habita. Es este el sentido que Marguerite Yourcenar despliega en el primer relato de sus *cuentos orientales* (2000). En el fondo de su creación literaria se exploran los signos del habitar poético. *Cómo se salvó Wang-Fô* narra la historia de un anciano pintor y su joven discípulo que erraban por los caminos del reino de Han.

Wang-Fô, el anciano pintor, y Ling, el joven discípulo, habitaban el mundo bajo el signo de un devenir-pintura. Su pretensión (al atrapar la imagen de las cosas en la pintura) no es imitar o representar las formas de la naturaleza. Para el anciano y su discípulo, se pintan sensaciones. Las cosas del mundo adquieren vida cuando se capturan en el lienzo, cuando se expresan -no se representan- en una imagen pictórica. Allí nace la extraña comprensión que de la naturaleza tienen el anciano pintor y su joven discípulo.

La bóveda celeste y sus manifestaciones fenoménicas existen en los trazos de Wang-Fô; en el papel de arroz se imprime -se consigna- la lengua de la tierra, se escribe el paisaje en pintura, no la pintura del paisaje. Se trata de una inversión ontológica: La naturaleza en pintura, el rostro en pintura, la bóveda celeste en pintura; una manera de escapar de las prescripciones estéticas de la civilización occidental en las que se diría: *la pintura de la naturaleza*, su mímesis, su representación:

> No iban muy cargados, ya que Wang-Fô amaba la imagen de las cosas y no las cosas en sí mismas, y ningún objeto del mundo le parecía digno de ser adquirido

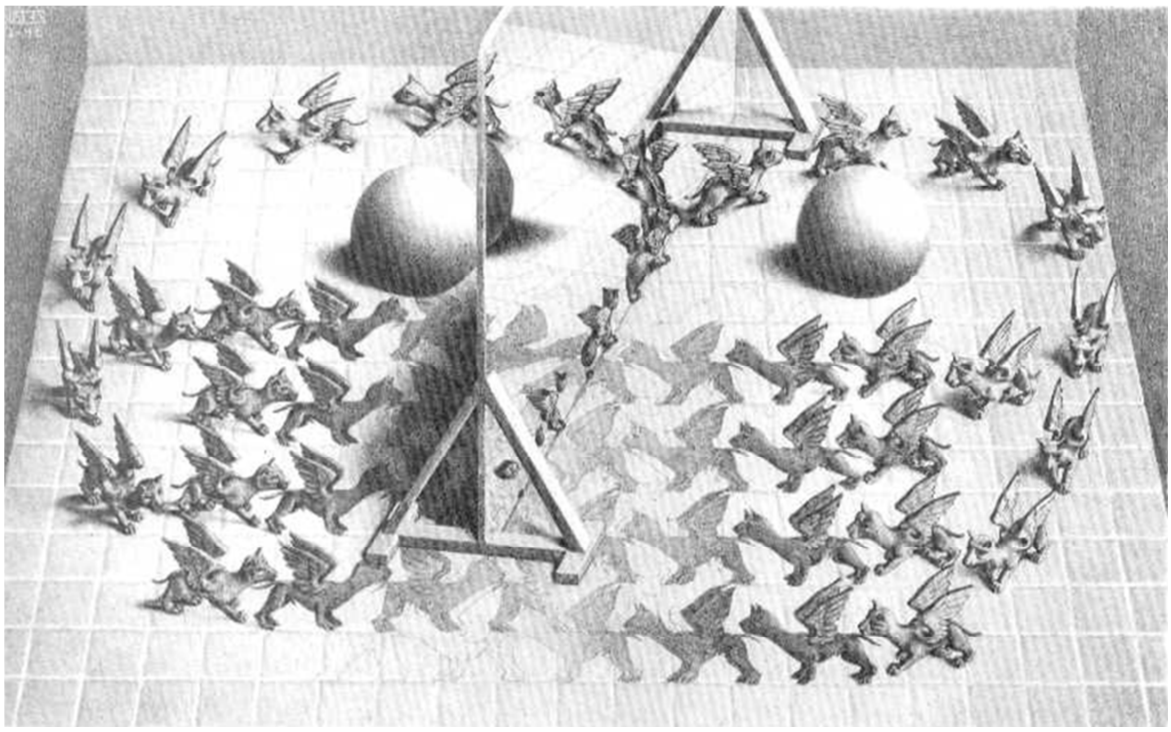
> a no ser pinceles, tarros de laca y rollos de seda o de papel de arroz […] Su discípulo Ling, doblándose bajo el peso de un saco lleno de bocetos, encorvaba respetuosamente la espalda, como si llevara encima la bóveda celeste, ya que aquel saco, a los ojos de Ling, estaba lleno de montañas cubiertas de nieve, de ríos en primavera y del rostro de la luna en verano. (Yourcenar, 2005:13)

En su errar por los caminos del reino de Han, Wang-Fô y Ling pintan su propio devenir, su manera de habitar. Abandonan su residencia, se arrojan a un errar sin destino, abandonan su casa, emprenden un viaje en busca de nuevos rostros, nuevas situaciones, nuevos acontecimientos, nuevas sensaciones. Se arrojan al lugar, se hacen al espacio exterior y acontecen pictóricamente ante lo efímero, ante el devenir de la naturaleza. En su errancia el espectro de la luz se difumina en el espectro de la vida y el signo enigmático se revela: Wang-Fô y su discípulo Ling, no pintan el puro-ver, más bien, sólo ven el puro-pintar:

> Cuando la casa estuvo vacía, se marcharon y Ling cerró tras él la puerta de su pasado. Wang-Fô estaba cansado de una ciudad en donde ya las caras no podían enseñarle ningún secreto de belleza o fealdad, y juntos ambos, maestro y discípulo, vagaron por los caminos del reino de Han. (Yourcenar, 2005:16)

En su divagar por las chozas de los granjeros, los arrabales de las cortesanas y las tabernas de los estibadores, el anciano y su joven discípulo dejan pinturas como huella de su devenir errante, como testimonio de su estancia, porque al decir de los moradores del reino de Han, estas pinturas adquieren vida gracias a un último toque de color que añadía el anciano pintor a los ojos. *"Los granjeros acudían a suplicarle que les pintase un perro guardián, y los señores querían que les hiciera imágenes de soldados"* (Yourcenar, 2005:17). La vida que los siervos y señores atribuían a las pinturas de Wang-Fô refuerza una idea aún extraña para occidente: Las imágenes tienen vida.

En *Animales de los espejos* (2005) Jorge Luis Borges acecha esta idea en tiempos del Emperador Amarillo, y en *El crimen perfecto* (1996) Jean Baudrillard despliega este concepto en las aberturas del caos, mientras que M. C. Escher en *El espejo mágico* (1946), desnuda seres imaginarios brotando de ambas superficies.



M.C. Escher - El espejo mágico - 1946

En el entrecruzamiento entre Borges, Baudrillard y Escher, cabría preguntarse ¿qué es lo real y qué es lo especular? Toda ontología se desvanece ante esta posibilidad. El límite difuso entre lo real y lo especular precipitan una nueva manera de pensar el habitar poético. En una naturaleza en pintura lo real es la imagen; es como si en el principio, como afirmaba José Luis Pardo (1991), fueran los colores, y los lugares necesitaran, para *ser*, ser pintados. Fuera de la pintura no existe nada. Al habitar poético le es inherente un devenir-pintura, porque le es ineludible una sensación.

> El pintor, en efecto, resume toda su labor en el problema de cómo representar la sensación, de cómo inventar espacios de visibilidad para lo sentido; el filósofo, por su parte, busca espacios de inteligibilidad para albergar en ellos lo pensado. (Pardo, 1991:26)

¿De qué lado del espejo se mueve el habitar poético para *descifrar* el signo indescifrable que somos? Esta pregunta retorna al cuento de Yourcenar: ¿qué es lo real cuando los granjeros suplican un perro en pintura para sus granjas?

Un pintor que *"se apoderaba de la aurora y apresaba el crepúsculo"* mientras vagaba por el reino de Han, conserva tan sólo una huella pictórica que Yourcenar despliega en una huella escrita. ¿Pero acaso no son las pinturas de Wang-Fô una manera de la escritura de Yourcenar? ¿Acaso no existe, como pensaba Deleuze (2009), una pintura de la escritura, una escritura en pintura, una pintura en escritura? ¿Acaso no fue un pintor -Paul Cezanne- quien escribió a un amigo -Emile Bernard- *"le debo la verdad en pintura y se la diré"*? (Derrida, 2005:16).

En su devenir errante, Wang-Fô y Ling arriban a la ciudad imperial donde son detenidos por los soldados del emperador y conducidos al palacio para comparecer por un delito pictórico que compromete la desilusión que de su reino tiene el Maestro Celeste, único soberano en este mundo habitado y en este espacio literario.

El emperador había sido educado en una estancia escondida del palacio imperial saturada de pinturas hechas por Wang-Fô. La percepción que del mundo habitado tenía el Maestro Celeste se había formado a partir de la contemplación de los cuadros del anciano pintor. Valles, montañas, ríos, rostros, gestos; todo lo que la imaginación del emperador asociaba con el mundo exterior, tenía el signo imborrable de los colores vivos e intensos que Wang-Fô imprimía a sus pinturas. Era el reino de Han en pintura, y el Emperador dominaba sobre el horizonte de color que se convulsionaba y se opacaba con la intensidad de la luz sobre el papel de arroz:

> Los colores de tus cuadros se reavivaban con el alba y palidecían con el crepúsculo (…) Me hiciste creer que el mar se parecía a la vasta capa de agua extendida en tus telas, tan azul que una piedra al caer no puede por menos de convertirse en zafiro; que las mujeres se abrían y se cerraban como las flores, semejantes a las criaturas que avanzan, empujadas por el viento, por los senderos de tus jardines, y que los jóvenes guerreros de delgada cintura que velan en las fortalezas de las fronteras eran como flechas que podían traspasarnos el corazón. (Yourcenar, 2005:22)

¿Qué es el reino de Han en pintura? En este pasaje, Yourcenar arriba al signo del habitar. El relato se vuelca sobre el engaño pictórico y la desilusión ontológica del Maestro Celeste. El anciano pintor debe responder por el reino de Han en pintura. Sus trazos, sus formas, sus movimientos, sus agitados paisajes; las mujeres como flores, las piedras como zafiros, los jóvenes como flechas. ¿Qué de todo esto existe en el reino de Han? o mejor aún, ¿por qué el emperador es incapaz de contemplar el reino de Han en pintura? ¿Qué esperaba el emperador de la realidad? ¿Qué esperaba de la pintura? ¿Acaso pensaba que una pintura es una imitación de lo real, de los rostros, de las formas naturales, de las situaciones, de los cuerpos y de los lugares?

> A los dieciséis años, vi abrirse las puertas que me separaban del mundo: Subí a la terraza del palacio para mirar las nubes, pero eran menos hermosas que las de tus crepúsculos […] recorrí las provincias del Imperio sin hallar tus jardines

> llenos de mujeres parecidas a luciérnagas, aquellas mujeres que tú pintabas y cuyo cuerpo es como un jardín […] la carne de las mujeres vivas me repugna tanto como la carne muerta que cuelga de los ganchos de carnicería. (Yourcenar, 2005:22)

Al emperador le repugna el mundo habitado cuando éste no es en pintura:

> Me has mentido, Wang-Fô, viejo impostor; el mundo no es más que un amasijo de manchas confusas lanzadas al vacío por un pintor insensato, borradas sin cesar por nuestras lágrimas. (Yourcenar, 2005:22)

El amasijo de manchas confusas constituye el reflejo de las cosas y de los seres que el anciano pintor re-crea en su errancia. El emperador cae en desgracia. Del mundo sólo se puede decir que es una mancha confusa que se borra, se difumina y se desvanece. El Maestro Celeste no comprende que lo que se conserva del mundo sólo puede conservarse en pintura, del mismo modo como se conserva lo efímero, lo fugitivo, el devenir del ser como signo del habitar. Las mujeres sí son como flores (devenir planta, devenir aroma, devenir color), y la pintura extrae de ella un *ser-de-sensación*. Para habitar la tierra es necesario sentirla. Por eso la tragedia del Maestro Celeste reside en que no soporta que haya más vida en el reino de Han en pintura que en la "realidad". Su trágica escisión lo llevará por el camino de occidente, el camino del signo indescifrable en tierra extraña.

Por fuera de occidente, pensar el arte es pensar la vida como signo, como invención de todo lo visible, de todo lo audible y de todo lo decible. Para contemplar la vida es preciso reconocer que todo es una invención atravesada por el arte, y que el reino de Han sólo puede existir allí donde es pintado. El arte aploma y desploma la vida; deshace sus tramas y al mismo tiempo les da consistencia. El arte es el vestigio de las sensaciones humanas; huella de los seres afectivos en los que se revela el *ser* y el habitar poético. Lo único que se conserva como exuberancia de la vida es este signo del habitar.

Gilles Deleuze y Félix Guattari (2005), abocados a la libertad soberana que les procuró la vejez, comprendieron el *ser-de-sensación*, pasada medianoche, cuando ha cesado el delirio de la razón y se goza de un momento de gracia entre la vida y el arte, instante en el que todas las piezas de la máquina encajan para enviar un mensaje hacia el futuro que atraviesa las épocas, que trastorna la imagen del mundo y poder así atravesar el espejo; para precipitar el fin de las escisiones. Perturbados por este instante de gracia, Gilles Deleuze y Félix Guattari afirman:

> El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí, aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales, piedra, lienzo, color químico (…) Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un bloque de sensaciones. (Deleuze y Guattari, 2005:164)

La exuberancia de la vida sólo se conserva como un bloque de sensaciones. Ante la obra de arte el hombre se estremece, aun reconociendo que *"el joven sonreirá en el lienzo mientras éste dure"* (2005:164). Evadiendo el bloque de sensaciones que le procura la obra de arte, el hombre se torna un signo indescifrable. Atrapado en el dualismo, no tiene más opción que volver sobre *sí mismo* y sujetarse para siempre en la barca de Descartes; padecer la ira del Maestro Celeste:

> El anciano había bebido, para ponerse en un estado que le permitiera pintar con realismo a un borracho; su cabeza se inclinaba hacia un lado, como si se esforzara por medir la distancia que separaba su mano de la taza. (Yourcenar, 2005:14)

El reino de Han existe porque Wang-Fô lo ha pintado. Fuera de la pintura no es más que un *amasijo de manchas confusas*. La relación es inevitable: El signo del habitar sólo puede descifrarse en la labor de arte:

> Lo que hay son Lugares del Espíritu, lugares culturales custodiados por las obras de arte, ya que sólo los lugares poetizados son habitables y los verdaderos Lugares los fundan los poetas y los artistas (Pardo, 1998:34).

Es por ello que una pregunta por los espacios habitados no puede eludir su comparecencia ante una *geopoética*, pues custodiados o fundados, los lugares sólo existen, sólo se conservan y sólo se habitan en el acontecer del arte.

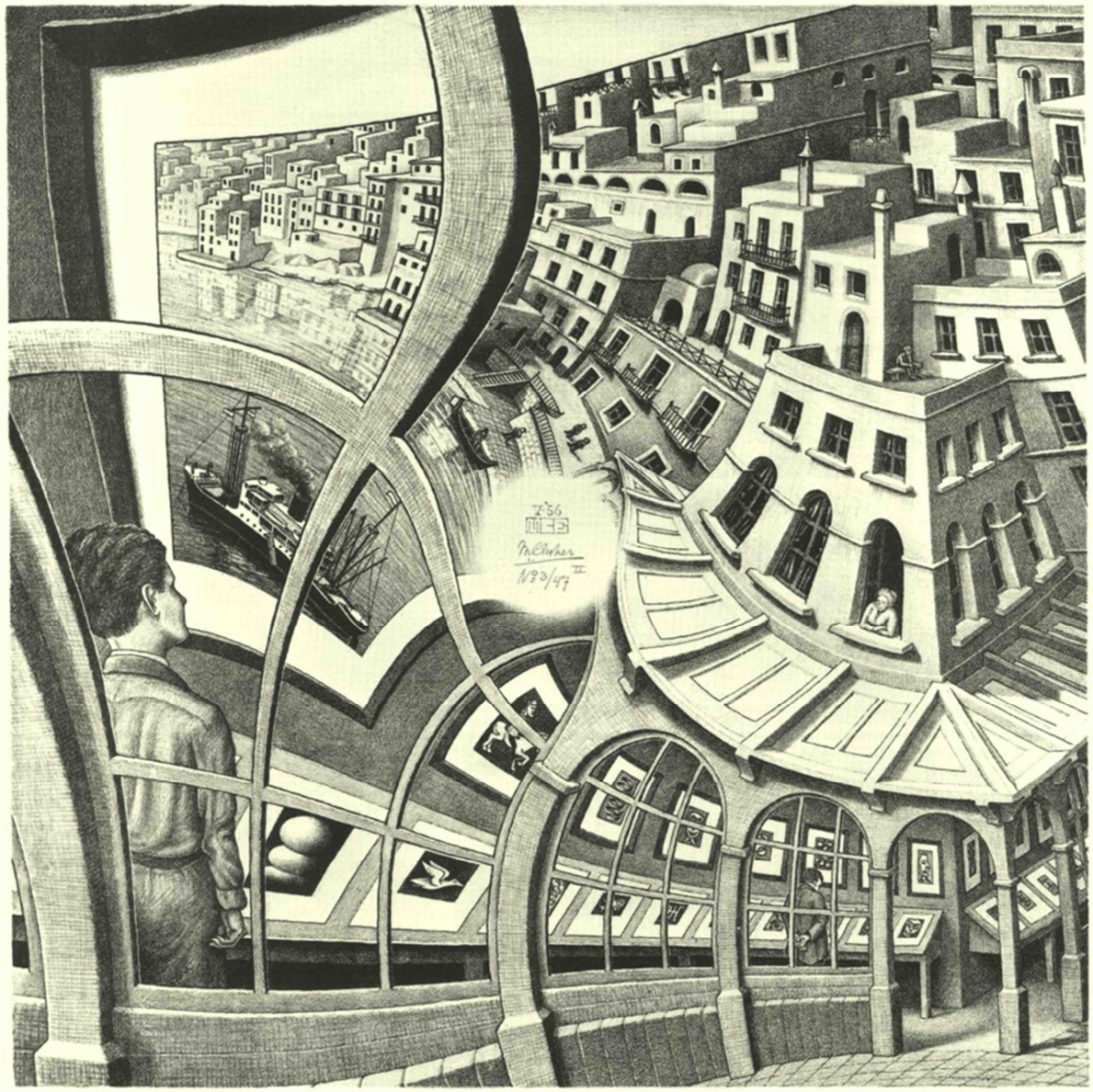
> El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su modelo, pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a la vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla a posteriori, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. (Deleuze y Guattari, 2005:164)

Los lugares del reino de Han son independientes de Wang-Fô. Los paisajes, las mujeres, los jóvenes guerreros existen por fuera de quien los ha creado. El autor de nuevo yace muerto; el sujeto por fin ha desaparecido. Los lugares pertenecen al murmullo de los colores. Esto no lo comprende el Maestro Celeste quien aún piensa que es Wang-Fô quien lo ha engañado y no sus pinturas. Al emperador del reino de Han le cuesta el devenir de las percepciones del sujeto en *perceptos*, y el devenir de las afecciones en *afectos*. En una *geopoética* sólo pueden comprenderse los *seres-de-sensación*, es decir, los *perceptos*, los *afectos*. Son como los seres imaginarios de Borges, exceden cualquier representación, incluso la del soberano, incapaz, como ya se ha dicho, de arrastrarse por el bloque de sensaciones que constituyen su reino en pintura. *"La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí"* (Deleuze y Guattari, 2005:165).

Para superar la condición del signo indescifrable, el habitar poético no puede seguir insistiendo en el repliegue del hombre sobre sí mismo, no puede permanecer en el camino del sujeto. Para posibilitar la entrada de la *geopoética* sobre su propia esencia, es preciso suspender el dualismo de occidente, superar la tensión entre el sujeto y el objeto, entre el observador y lo observado. En una *geopoética* es necesario saberse inmerso en el espacio habitado; una huella más, un trazo más, como lo hizo Escher en la *Galería de grabados* (1956).

En una galería de grabados un joven se detiene ante un cuadro que contiene una ciudad porteña, un barco anclado en el puerto, tres cuerpos que se acercan a una pequeña balsa, una arquitectura hecha de corredores y balcones que se amontonan y saturan el horizonte, un cuerpo que en una terraza se oculta del inclemente sol y, dos pisos más abajo, un mujer que asomada a la ventana observa un joven que se detiene ante un cuadro que contiene una ciudad porteña, *un barco anclado en el puerto, tres cuerpos que se acercan a una pequeña balsa, una arquitectura hecha de corredores y balcones que se amontonan, y saturan el horizonte, un cuerpo que en una terraza se oculta del inclemente sol y, dos pisos más abajo, un mujer que asomada a la ventana observa un joven que se detiene ante un cuadro que contiene una ciudad porteña.*

Se trata de un joven atrapado en el bloque de sensaciones de un grabado. Sin saberlo, la obra es la que retorna a sí misma y no el sujeto que la observa. Acontece en ella algo similar al relato de Yourcenar: el joven que contempla y el lugar contemplado devienen al mismo tiempo el joven contemplado y el lugar que contempla. Quien observa termina siendo observado. El cuadro de la ciudad porteña envuelve el joven de la Galería de Grabados.



Galería de Grabados - M. C. Escher - 1956

¿Quién contempla y qué es lo contemplado? En un vórtice que escapa a las formas lógicas del sistema de representaciones del sujeto occidental, la pintura se contiene a sí misma, es independiente del espectador, lo envuelve, lo inscribe como un trazo en bucle. Por ese vórtice se desborda el bloque de sensaciones. En ese vórtice existe un *ser-de-sensación*:

> Pero, ¿nosotros, los observadores de Galería de Grabados, también somos arrastrados en virtud de estar escrutándola? Realmente, no. Nos las arreglamos para apartarnos de este vórtice por el hecho de encontrarnos fuera del sistema. Y cuando observamos la pintura, vemos cosas que seguramente el joven no puede ver, como por ejemplo la firma "MCE" de Escher en el "lunar" central. Pese a que este lunar tiene el aspecto de una imperfección, tal vez ésta resida en nuestras expectativas porque, en verdad, Escher no podría haber llenado esta porción del lienzo sin caer en incoherencia con respecto a las reglas a las que se ajustó para realizar la pintura. Ese centro de la espiral es –y debe serlo- incompleto. Escher podría haberlo empequeñecido a voluntad, pero no podría haberse desembarazado de él. De tal modo, nosotros en el exterior, podemos saber que Galería de Grabados es esencialmente incompleto: un hecho que el joven, en el interior, jamás puede conocer. (Hofstadter, 1995:799)

¿Es acaso Wang-Fô como el joven de la *galería de grabados*? Ninguno de los dos es capaz de apartarse del *ser-de-sensación*; ni el anciano pintor del reino en pintura, ni el joven de la galería de grabados. Sin embargo, a diferencia de lo que sugiere Hofstadter, incluso *"el nosotros en el exterior"* se ve atrapado por este vórtice. Somos el joven del grabado. El error de Hofstadter refleja el miedo de Occidente: dar por terminada la escisión entre el adentro y el afuera, dar por agotada la exterioridad del mundo y la interioridad del alma. Una *geopoética* también exige el desvanecimiento de esta escisión.



Pintura China - S. XVIII

Para pensar el habitar y así superar la condena del signo indescifrable, la obra de arte necesita de vacíos para acontecer en la disolución. Así como la palabra necesita de vacíos silenciosos, el color necesita de vacíos pictóricos; necesita estar en el vacío:

> Un lienzo puede estar cubierto del todo, hasta tal punto que ni siquiera el aire pase ya, sólo será una obra de arte siempre y cuando conserve no obstante, como dice el pintor chino, suficientes vacíos. (Deleuze y Guattari, 2005:166)

En una pintura China (S. XVIII), el vacío es una sensación. La obra escapa de la tensión que pretende capturarla y se desborda; encuentra en un vórtice la manera de huir del dualismo de Occidente. El vacío en el que fijan su mirada los protagonistas es el mismo que les da sentido; el hilo que sostiene la mujer del centro es al mismo tiempo el camino que conduce a la montaña suspendida en el vacío.

Sólo el arte hace posible el devenir del signo del habitar incluso en el vacío. En esa ciudad porteña, en esa galería de grabados, en ese paisaje chino, en el reino de Han, la embriaguez del *ser*, el delirio del *ser*, el éxtasis del *ser*, no es un hilo tensado entre el adentro y el afuera, entre el objeto y el sujeto, entre la realidad y el espejo. Desde esta perspectiva, el habitar es el acontecer pictórico que se revela como *ser-de-sensación*.

La *geopoética* se ocupa de estos seres, de estos bloques de sensaciones; se encarga de pensar los afectos y los perceptos que se conservan en pintura. La *geopoética* se ocupa del mundo conservado como sensación, de las sensaciones pasadas, de las huellas afectivas de la tensión con la vida. Por eso es preciso asumir, como pensaba Nietzsche, la vida como una obra de arte. Exuberancia del sentir y ser-sentido, de nuevo *ser-de-sensación*:

> Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones… La finalidad del arte, extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. (Deleuze y Guattari, 2005:167)

¿Comprendía esta finalidad el Maestro Celeste? Su mirada sólo espera del arte una mímesis de la naturaleza, no un bloque de sensaciones. El Maestro Celeste a diferencia del anciano pintor, no había alcanzado la intimidad del habitar en su propio reino. La obra de arte devela la intimidad humana porque el *ser-íntimo* es un *ser-de-sensación*:

> Mis inclinaciones son los poros por los que la nada penetra en mi ser y la muerte en mi vida, pero esos son los poros por los que yo respiro. Cuando yo haya caído ya no tendré inclinación alguna, retornaré a la quietud horizontal. Pero mientras tanto, mientras caigo, me sostengo, siempre en el límite del desequilibrio, me tengo a mí mismo, tengo intimidad. Mis inclinaciones me arrastran a la pendiente por la que me deslizo hacia la muerte (ellas son mi ruina, mi perdición, mi locura, razón por la cual tengo constantemente que contenerlas, medirlas, templarlas) y, por eso mismo, me mantienen con vida, me permiten disfrutar la vida, experimentar dolor y placer. Me siento vivir porque me estoy muriendo por aquello a lo que estoy inclinado, porque a ello tengo entregada mi vida, porque tengo algo (eso por lo que me muero) por lo que dar la vida, algo que me hace gritar de placer o de dolor, algo que, si no me hace vivir, hace que vivir me merezca la pena (la pena de morir, de estarme muriendo, de saberme mortal). (Pardo, 1996:44)

En la intimidad como disolución del adentro y el afuera, nace el *ser-de-sensación* como un signo del existir al habitar. Existir estéticamente, estetizar la existencia, y asumir radicalmente que el arte no es nada sin la vida, y la vida no es nada sin la obra de arte. En cada vestigio hay una fuerza estética que se expresa, que se muestra, que se desborda. En esta huella afectiva dejada por la obra de arte, se recupera la vida, se afirma la existencia, se comprende el habitar.

Hasta el último suspiro del relato de Yourcenar, Ling, que fue decapitado por los guardias del emperador, permanece con vida en una pintura de Wang-Fô. La situación descrita por Yourcenar es conmovedora:

> Ling dio un salto para evitar que su sangre manchase el traje de su maestro. Uno de los soldados levantó el sable, y la cabeza de Ling se desprendió de su nuca, semejante a una flor tronchada. Los servidores se llevaron los restos y Wang-Fô, desesperado, admiró la hermosa mancha escarlata que la sangre de su discípulo dejaba en el pavimento de piedra verde. (Yourcenar, 2005:23).

Las pinturas de Wang-Fô arrebataron el *ser-de-sensación* a los signos del habitar; los *seres-de-sensación* brotan agitados y convulsionados de las huellas dejadas por el devenir, (manchas de sangre, la puesta del sol, la taberna, el palacio); las huellas lanzadas al vacío, único lugar que da sentido al arte. Porque existe el vacío, existe el arte. Así, el joven discípulo habita en pintura y comprende el *ser-de-sensación* que brota del estar errando, incluso prefiere los retratos que pinta Wang-Fô a los rostros inmediatos:

> Desde que Ling prefería los retratos que le hacía Wang-Fô a ella misma, su rostro se marchitaba como la flor que lucha con el viento o con las lluvias de verano. (Yourcenar, 2005:16)

Devoción radical, devoción absoluta. A las cosas hay que amarlas por sus imágenes porque el mundo se soporta sólo en pintura. Cada momento del cuento de Yourcenar alienta su única convicción espiritual: *si un poema ha de ser pintado, una pintura ha de ser habitada.* Al habitar el mundo en pintura el signo se torna descifrable.

En los *sueños* (1990) de Akira Kurosawa es posible comparecer ante este modo de habitar. En el sueño titulado *Los Cuervos*, un observador se diluye en las pinturas de Vincent Van Gogh. Lo busca a través de sus cuadros, sigue las huellas disponibles en sus pinturas. El joven artista se detiene ante *El puente de Langlois con lavanderas*. El joven artista pregunta a las lavanderas si saben dónde habita Vincent Van Gogh. Las lavanderas se miran consternadas. Le dicen al joven que Van Gogh ha cruzado el puente y le advierten que el pintor ha salido del manicomio. La escena termina con risas burlescas y la firme decisión del joven de ir tras las huellas de Van Gogh.



Vincent Van Gogh - Puente de Langlois con lavanderas - 1888



Akira Kurosawa - Escena Sueños - 1990

El joven encuentra los caminos que mantienen unidas las pinturas de Van Gogh. En la multiplicidad de paisajes aparecen los rastros del pintor. Van Gogh habita en sus pinturas. El camino del puente lo conduce a un extenso campo de trigo. En un punto de esa inmensidad está Van Gogh pintando un bosque de cipreses. El pintor no se deja perturbar por la presencia del joven que le pregunta: *"¿Tú no eres Vincent Van Gogh?"* Segundos después Van Gogh le contesta con otra pregunta, *"¿por qué no estás pintando?"* El joven sigue impávido ante la presencia de Van Gogh. El bosque de cipreses se agita, mientras Akira Kurosawa decide crear un segundo ambiente para imprimirle fuerza a la escena. Se trata de un fondo musical que acompasa el decir de Van Gogh. Entre éste y el joven no hay diálogo posible. Kurosawa apela al preludio para piano, *Op. 28 N° 15 en re bemol mayor* de Chopin, llamado *raindrop* (gota de lluvia); es como un preludio para la voz de Van Gogh.

El signo indescifrable recreado por Kurosawa acontece entre un campo de trigo, un bosque de cipreses, un sol que empieza a ponerse, un Van Gogh vendado por la pérdida de su oreja, un joven que permanece atónito ante el pintor y *una gota de lluvia* que cae como un *re bemol mayor* desde el piano de Chopin.

Van Gogh le habla del atardecer y el bosque de cipreses: *"Los paisajes que parecen un cuadro no llegan a cuadros"*. ¿Acaso era esto lo que descubría Wang-Fô en su errancia por los caminos del reino de Han? Pintar un paisaje que no parece un cuadro, extraer de cualquier vestigio de naturaleza un bloque de sensaciones, arrancar un *ser-de-sensación* de aquello que no parece devenir cuadro. El preludio de Chopin marca los acentos de sus palabras, las envuelve, las dona de sentido. Van Gogh habla del paisaje mientras Chopin deja caer su *gota de lluvia*. En este sueño es inevitable no sentirse como una pintura en *re bemol mayor*, como un signo del habitar en el pliegue entre la pintura y la música.



Akira Kurosawa - Escena Sueños - 1990

> Cuando aparece esa belleza natural, me pierdo en ella. Y luego, como en un sueño, el paisaje se pinta a sí mismo para mí. Sí, consumo este paisaje natural, lo devoro entero, completamente. Y luego cuando acabo, el cuadro aparece completo ante mí (Kurosawa, 1990)

El paisaje se pinta a sí mismo dice Van Gogh. No hay creador, no hay espectador. No hay sujeto ni objeto. Lo único que existe es el devenir paisaje que se pinta al pintarnos. Por eso es preciso buscar a Van Gogh en sus pinturas. Van Gogh no es más que los paisajes que se pintaron ante él. ¿Dónde más podría estar el maestro del postimpresionismo? Kurosawa decide que el camino para encontrar a Van Gogh empiece en una de las versiones del *puente de Langlois* en Arles y termine en el *campo de trigo con cuervos*. Van Gogh sale como una locomotora detrás de los espectros de luz que aún proyecta el sol sobre los campos de Arles; Van Gogh es parte del paisaje que se pinta a sí mismo y allí desaparece, en un campo de trigo convulsionado por el volar de los cuervos y el viento que agita el trigal. Ahí es donde el joven artista ve por última vez a Vincent Van Gogh que continúa su errancia por las pinturas. Es como si Van Gogh habitara para siempre en ellas, al igual que Wang-Fô en el mar de jade que brota del lienzo.

¿Quién habla en el lienzo de Van Gogh? ¿Acaso un desequilibrado con excitaciones violentas de conducta maníaca? o por el contrario, ¿el inmenso vacío sobrevolado por el inconmensurable número de cuervos que desnudan y erotizan los campos de trigo?

De las manos exaltadas y trastornadas del poeta Antonin Artaud brotó la respuesta a estas preguntas. En *Van Gogh el suicidado de la sociedad* (Artaud, 1998), escrito en febrero de 1947, el poeta surrealista condensa sus impresiones en torno a las pinturas de *Van Gogh* que estaban expuestas en el museo *L´Orangiere* de París. Pierre Loeb, fiel escudero de Artaud en los años de su encierro en el manicomio de Ivry, describió la manera como el poeta concibió su pieza escritural:

> Subió inmediatamente, se instaló ante la mesa y con su escritura rápida, nerviosa, redactó en cuadernos de colegial, sin tachadura alguna, el inmortal Van Gogh el suicidado de la sociedad (Loeb, 1998:17)

El frenesí creativo de Antonin Artaud se desdobla en un ímpetu estético aún desconocido, y el despliegue alucinante de su potencia literaria se transforma en el devenir expresivo de su locura para convertir los lienzos de Van Gogh en lugares vivos que irradian fuerza y dinamismo, lugares donde las acometidas pictóricas, dan paso a enigmáticos bloques de sensaciones. Artaud hace de la obra de Van Gogh una experiencia viva, no una imitación de las formas bellas y armónicas de la naturaleza. ¿No es la mímesis la forma más ingenua de la representación?

Un año antes de su muerte, prisionero de su propia lucidez, de su gesto cruel, Artaud deviene Van Gogh. Lo hace con rabia, con violencia, con nihilismo activo; lo hace con las vísceras, con el ombligo de los limbos, con una *sensación de quemadura ácida en los órganos*, con profundo amor. Artaud deviene Van Gogh y lo emancipa. Lo libera de todas las traducciones psiquiátricas, desdibuja el sentido psicótico de los trazos del pintor y les devuelve su gesto estético, su perturbación natural.

La obra de Van Gogh encuentra en la escritura de Artaud los perceptos y los afectos que la psiquiatría le había quitado. En Artaud, la pintura de Van Gogh recupera la visión exquisita de la naturaleza. Recupera sus devenires. *"¿Qué terror obsesiona la mente de Van Gogh, prisionera de un devenir Girasol?"* (Deleuze y Guattari, 2005:171).

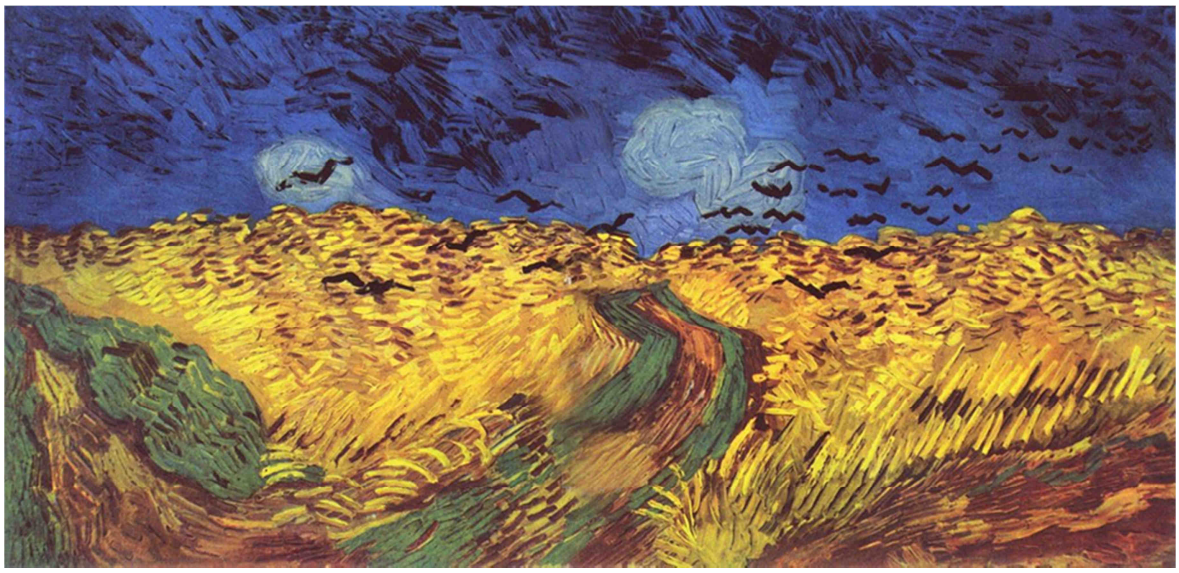
Ante los pinceles de Van Gogh la naturaleza restituye sus olores y su sexo. Naturaleza erótica y en movimiento, naturaleza adentro, en la piel, y afuera, en el campo, en el instante en que los cuervos vuelan despavoridos ante el último acto de Van Gogh. Caminando por los paisajes que aún no llegan a ser pinturas, decidió dispararse en el pecho. Van Gogh ríe mientras la sangre brota de su cuerpo, ve cuervos volando sobre su cabeza, mancha el campo de trigos y escribe su última carta a Theo. Con la

fecha del día de su fallecimiento, una hoja reposa sobre su cuerpo moribundo. En el encabezado se lee: *29 de julio de 1890, querido hermano*… en ella desiste de hablar, deja que sus pinturas lo hagan, arriesga su vida en la obra, pierde poco a poco la razón:

> Pues bien, la verdad es que sólo podemos hacer que sean nuestros cuadros los que hablen (…) Pues bien, mi trabajo; arriesgo mi vida y mi razón destruida a medias -bueno- pero tú no estás entre los marchands de hombres, que yo sepa; y puedes tomar partido, me parece, procediendo realmente con humanidad, pero, ¿qué quieres? (Van Gogh, 2002:350)

Artaud escucha las obras de Van Gogh, en ellas habla una naturaleza viva, excitada, distinta a la que llega a los ojos del doctor Beer, psiquiatra, quien sólo puede leer los trazos de un hombre trastornado. En el semanario Arts, el doctor Beer interpreta desde las patologías de la psiquis, los lienzos de Van Gogh. Su mirada se detiene ante la locura del pintor de Arles:

> Van Gogh era un desequilibrado con excitaciones violentas de conducta maníaca, con arrebatos brutales como manías coléricas (…) Ser complejo, inconsciente en lo que se refiere a su vida material, pero perfectamente lúcido en el ejercicio de su arte, hecho de cualidades y defectos contradictorios y desproporcionados, dotado de una imaginación, de facultades de invención y de expresión geniales, presentaba lagunas y excesos de elementos psíquicos (…) Carecía asimismo de continuidad mental y de unidad de dirección en los actos de la vida y era incapaz de cuidar sus intereses y de hacer prosperar sus negocios (…) sus defectos, sus incapacidades, sus malas inclinaciones, abrumaban a quienes debían compartir su existencia (…) su falta de ponderación mental se revelaba en sus excentricidades: se traga sus colores, amenaza a Gaugin y al doctor Gachet, sale de noche a pintar a la luz de una corona de velas sobre su sombrero (…)



Vincent Van Gogh - Campo de trigo con cuervos - 1890



Akira Kurosawa - Escena Sueños - 1990

Artaud estalla, se resiste a pensar de este modo. Artaud contesta: *"Así es como una sociedad tarada inventó la psiquiatría, para defenderse de las investigaciones de algunas inteligencias extraordinariamente lúcidas, cuyas facultades de adivinación le molestaban" (1998:36).*

El camino del *campo de trigo con cuervos* es claro, pero mientras Van Gogh desaparece, ayudado por la presencia de cuervos que colman el cielo, el joven de los *Sueños* de Kurosawa reaparece en el museo. Está de nuevo en las márgenes del parergon. Sólo el pintor podrá desvanecerse en el lienzo. Para Artaud, Kurosawa y Yourcenar, la pintura es más que una representación o mímesis de la naturaleza. La pintura es un signo que se deja habitar:

> No temas nada maestro, pronto se hallarán a pie enjuto, y ni siquiera recordarán haberse mojado las mangas. Tan sólo el emperador conservará en su corazón un poco de amargor marino. Estas gentes no están hechas para perderse por el interior de una pintura. (Yourcenar, 2005:27)

¿Por qué no está el joven protagonista de los *Sueños* de Kurosawa preparado para habitar en el interior de la pintura? Michel Foucault (2007), quien escapó a través de los ojos de la infanta Margarita en *las Meninas* de Velásquez, considera que es necesario agitar el régimen de la mirada y el sistema de representaciones de lo uno y lo mismo, dislocarlo, abrirlo a la diferencia y la multiplicidad de un espejo mágico. Así como en *el libro de los signos* de Foucault (título originario para *las palabras y las cosas*), y como en *cierta enciclopedia China* mencionada por Borges, es necesario comprender aquello que hacía singular la lengua de Wang-Fô: *"hablaba como si el silencio fuera una pared y las palabras unos colores destinados a embadurnarla"* (Yourcenar, 2005:14).

En el devenir-pintura de Wang-Fô y en el devenir-sueño de Akira Kurosawa es posible subvertir el sistema de representaciones que aun aguardan al final del relato una idea clara y distinta, un sujeto soberano, un juicio de la razón o una elongación pasmada

del yo clausurado en el universo de lo mismo. Nuevas deudas surgen de un cuento y un sueño, ¿qué le adeuda Ling al anciano pintor Wang-Fô? Gracias a las pinturas del anciano, Ling conoció la naturaleza en su *geografía poética*. El joven discípulo contempló el mundo en pintura:

> (…) la belleza que reflejaban las caras de los bebedores, difuminadas por el humo de las bebidas calientes, el esplendor tostado de las carnes lamidas de una forma desigual por los lengüetazos del fuego, y el exquisito color de rosa de las manchas de vino esparcidas por los manteles como pétalos marchitos. (Yourcenar, 2005:15)

Ling, el joven discípulo, comprendió que un anciano pintor le había obsequiado una nueva percepción del mundo, y con ello soportó el mundo en su devenir pintura. A diferencia del Emperador Celeste, fue capaz incluso de admirar la composición que lograron *"las puntas de la bufanda de seda"* con la que se suicidó su esposa, agitadas por el viento. Ling comprendió el *ser-de-sensación* que conserva la vida incluso en la muerte. Por el contrario la vida del Emperador Celeste termina cuando el mundo ya no es más una pintura. Éste decide cortar las manos y sacar los ojos del anciano pintor, pero antes le exige que termine una pintura que ha dejado inconclusa. Esa pintura es la clave del relato de Yourcenar:

> Wang empezó por teñir de rosa la punta del ala de una nube posada en una montaña. Luego añadió a la superficie del mar unas pequeñas arrugas que no hacían sino acentuar la impresión de su serenidad. (Yourcenar, 2005:25)

Mientras todos observan al anciano pintor, algo misterioso empezó a suceder en el palacio imperial. Yourcenar no recurre a complicados giros narrativos para ir de la pintura al pavimento de jade. El límite entre la pintura y la realidad se disuelve. Yourcenar logra una transición sutil. Ahora el relato naufraga en el palacio:

> El pavimento de jade se iba poniendo singularmente húmedo, pero Wang-Fô, absorto en su pintura, no advertía que estaba trabajando sentado en el agua. La frágil embarcación, agrandada por las pinceladas del pintor, ocupaba ahora todo el primer plano del rollo de seda […] El agua llegó por fin a nivel del corazón imperial. El silencio era tan profundo que hubiera podido oírse caer las lágrimas. (Yourcenar, 2005:26)

En esa embarcación arribó Ling, a quien le habían cortado la cabeza. La última pintura de Wang-Fô, aquella que brotara del temblor de unas manos próximas a perecer y a través de las cuales el infinito penetra por esos cortes de la desgracia, anuncia que pensar el habitar es pensar el *ser-de-sensación* que se expresa como signo, ahora descifrable: Habitar la tierra es errar en ella, como el anciano pintor y su joven discípulo, como Van Gogh y el joven de la galería, como Antonin Artaud y los cuervos del campo de trigo: *"la mar está tranquila y el viento es favorable. Los pájaros marinos están haciendo sus nidos. Partamos, Maestro, al país de más allá de las olas"* (Yourcenar, 2005:27).

Entonces, ¿dónde buscar los signos de la guerra, las manifestaciones de Ares, las huellas de los *seres-de-sensación* de la vida afectiva que divagan por los caminos desolados de la barbarie? Una posibilidad para comprender el habitar poético que brota de las ruinas guerreras, descansa en la experiencia estética. A la manera de Wang-Fô, Escher y Van Gogh, la guerra acontece en pintura, es también un lienzo, es una errancia por el mundo sentido. Para hallar una *geopoética de la guerra* es necesario descifrar los signos que devienen sentidos, y ello sólo acontece en el interior de la obra de arte, en el amasijo de manchas dolorosas que recrean el habitar humano como gesto poético.

En una galería de grabados, en un espejo mágico, en un campo de trigo con cuervos, el mundo se torna real, ¿por qué no insistir en comprender la guerra allí donde lo real es una afección, un delirio pictórico, un gesto poético? Una opción distinta implicaría caer en la desdicha del Emperador Celeste, el doctor Beer, y el joven de los Sueños de Kurosawa; implicaría permanecer escindidos del *ser-de-sensación*.



3. Qué inescrutable yace el enigma



> Algunos seres que aquí vuelan, pájaros, instantes, abejorros, no pertenecen a este poema. Algunas cosas que permanecen aquí, aflicciones, colinas, eternidad, tampoco son mías. Y otros que, arraigados, ascienden. ¿Puedo entender al cielo? ¡Qué inescrutable yace el enigma! (Dickinson, 2007:17)

Poéticamente nada le pertenece al hombre, ni los pájaros, ni los abejorros, ni las colinas; ni el tiempo que no domina (instantes o eternidad); ni las sensaciones de las cuales es prisionero (aflicciones). Dickinson se pregunta si puede entender al cielo, no cómo esfera azul y diáfana que rodea la tierra, sino cómo enigma que yace inescrutable. Ahora el signo indescifrable de Hölderlin se traslada al enigma inescrutable de Dickinson; lo que aparecía en el interior del hombre se desliza hacia el afuera de la naturaleza que deviene en un poema. ¿No es este cielo inescrutable la morada humana? ¿No se descifra el hombre en tanto enigma de la naturaleza?

> Sí, olvídate de que hay hombres, miserable corazón atormentado y mil veces acosado, y vuelve otra vez al lugar de donde procedes, a los brazos de la inmutable, serena y hermosa naturaleza (Hölderlin, 2007:24).

Si la naturaleza es la morada humana, y el *habitar* la manera como los hombres están sobre la tierra, ¿cómo saber algo de lo que en ella no es más que un signo del *habitar* sino es en la clave de una *geopoética*? Al habitar el hombre deja huellas; al habitar, el mundo se transforma en una superficie de rastros disponibles que sólo se pueden comprender poéticamente. En el signo del habitar acontece el pliegue entre el hombre y la tierra, es su coligación fundamental, su primera y última pertenencia. Es en la tierra donde aparece y acaece el *ser* del hombre; único imperativo ético que sobrevive al inevitable silenciamiento de Ícaro, a la tragedia de su caída, al desvanecimiento del deseo mítico de escapar de la morada terrestre.

Para una comprensión *geopoética* del signo que somos, la tragedia de Ícaro revela de manera significativa el fondo de esta tensión entre el hombre y la tierra. La imposibilidad de aparecer, acontecer y acaecer más allá de la tierra y por fuera de la

inmanencia, ponen fin a la tradición metafísica de la cultura y su anhelo de trascendencia. En el mito de Ícaro resuena el testimonio de la única metamorfosis que torna imposible el habitar del hombre al situarlo en la escisión de la naturaleza. La metamorfosis de Ícaro convierte al hombre en un signo indescifrable.

En el relato de Ovidio, Ícaro aparece como un joven condenado a morir junto a su padre Dédalo en el laberinto del Minotauro. El rey de Creta los ha encerrado en el mismo espacio sacrificial donde Teseo, ayudado por Ariadna, ha vencido al monstruo al que debían rendir tributo con su vida los jóvenes de la ciudad de Atenas. Habiendo sido el constructor del laberinto, Dédalo está condenado a perecer en su propia obra. Sin poder resignarse a la muerte, Dédalo recurre a su habilidad para buscar la manera de escapar del laberinto y salvar a su hijo Ícaro. Inspirado por el conocimiento mimético que le ha procurado la naturaleza, el ingeniero cretense imita el vuelo de las aves. Sólo el éter escapa al dominio de Minos, tirano de Creta.

Ubicado en una isla, y siendo el mar el espacio sobre el cual se extiende el reino de quien ha decretado el castigo, Dédalo inventa sendas alas para él y para su hijo. La única alternativa es volar, esa condición que ha impulsado la cadena metafórica de la libertad humana en la civilización occidental. Ovidio inicia su relato describiendo a un Dédalo tocado y motivado por el amor al lugar natal, una pulsión *geopoética* que desata su ingenio creativo. El piélago en el que ahora se encuentra no podrá impedir que escape del laberinto que su *tecné* ha edificado para contener el poder desbordado del hombre con cabeza de toro y garantizar el tributo sacrificial de la ciudad sometida:

> Dédalo entre tanto, por Creta y su largo exilio lleno de odio, y tocado por el amor de su lugar natal, encerrado estaba en el piélago. *Aunque tierras*, dice, *y ondas me oponga, más el cielo ciertamente se abre; iremos por allá. Todo que posea, no posee el aire Minos*, dijo; y su ánimo remite a unas desconocidas artes y la naturaleza innova. Pues pone en orden unas plumas, por la menor empezadas, a una larga, una más breve. Luego, con lino las del medio, con ceras

> aliga las de más abajo, y así, compuestas en una pequeña curvatura, las dobla para que a verdaderas aves imite. (Ovidio, 1983:149)

Mímesis de la naturaleza, imitación de las aves que surcan el aire, alas producidas por los restos de antiguas batallas libradas entre los jóvenes sacrificados y el Minotauro, todo ello invoca Dédalo para emprender la fuga, aventurar el retorno a la tierra natal y preservar su existencia, permanecer en el mundo, huir de la muerte venciendo el designio del tirano a través de las artes miméticas. Dédalo vence a Minos en el instante en que vuelve su mirada hacia las manifestaciones exuberantes de la naturaleza que han poblado el éter.

En una pintura del siglo XVII el ingeniero cretense acomoda las alas en el cuerpo de su hijo Ícaro. Éste observa atentamente la obra de su padre; aún desconoce el poder del acto mimético, pero reconoce que no queda más alternativa que imitar por un instante el vuelo de las aves.

Andrea Sacchi (1650) insiste en el gesto coreográfico de Ícaro que eleva su brazo y parece iniciar un diálogo entre su cuerpo y el hecho poético que cuidadosamente su padre amarra con hilos azules a través de su pecho. Ovidio relata el modo como Ícaro intenta hacerse a la prótesis que le dará la libertad:

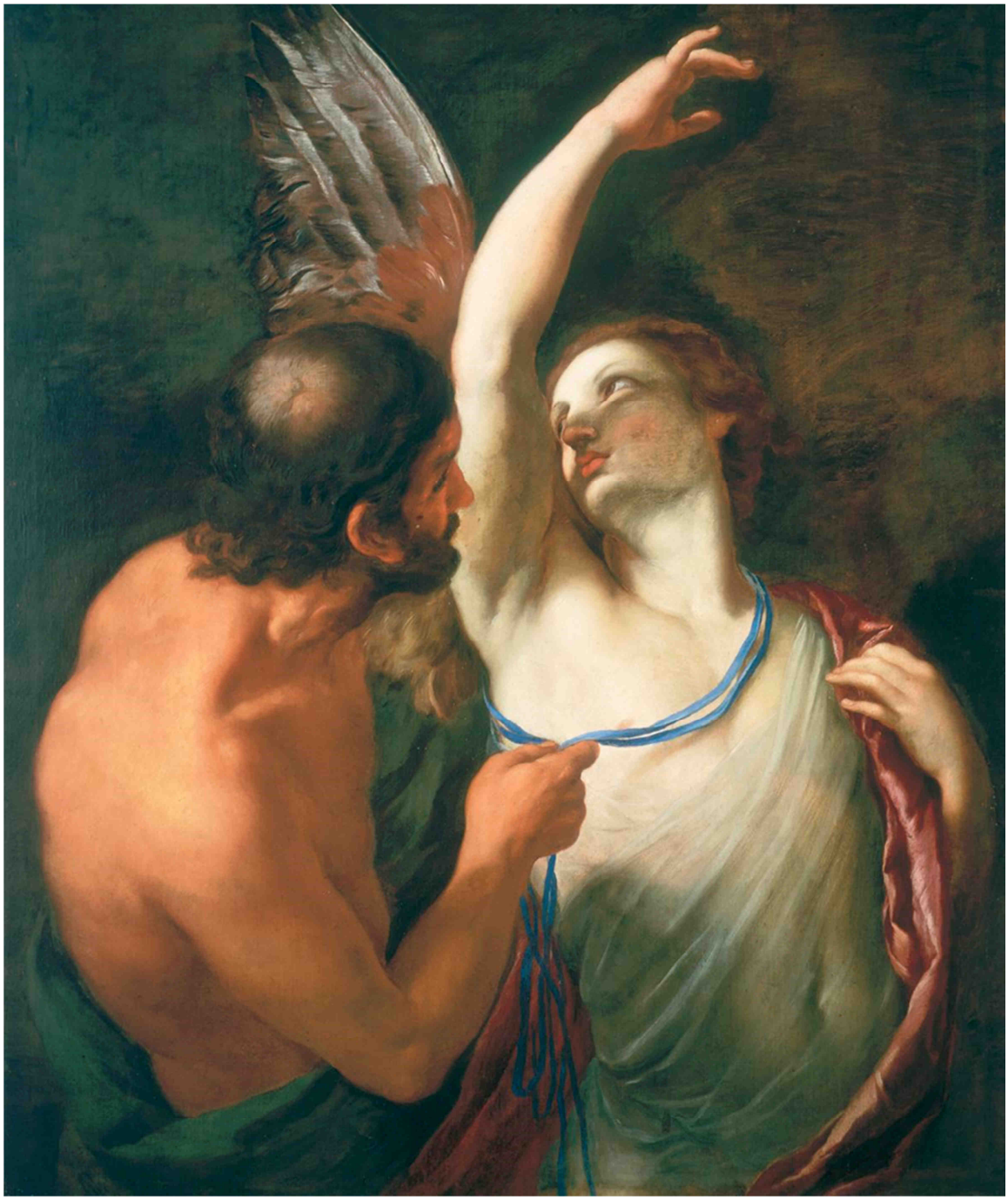
> El niño Ícaro a una estaba, e ignorando que trataban sus propios peligros, ora con cara brillante, las que el viento había movido, intentaba apoderarse de esas plumas, ora la amarillenta cera con el pulgar mullía, y con el juego suyo la admirable obra de su padre impedía. Después que la mano última a su creación impuso, el artesano balanceó en sus gemelas alas su propio cuerpo, y en el aura por él movida quedó suspendido. (Ovidio, 1983:149)

Como si se tratara de un tema ineludible para el humanismo italiano por las connotaciones poéticas que arrastra, Domenico Piola (1670) vuelve sobre la tragedia de Ícaro para ocuparse pictóricamente del instante en que Dédalo indica a su hijo el cielo,

mientras éste, entretenido, intenta asir con sus dedos la cinta que se desliza sobre su espalda.

La pintura de Domenico Piola recoge las primeras palabras de Dédalo. La indicación es al mismo tiempo una instrucción. La prótesis, el hecho poético, el gesto técnico, el acto mimético que ahora se adapta a su cuerpo, tiene límites. Con el índice de su mano izquierda, Dédalo repasa el plan de fuga. Se elevarán hacia el cielo, se suspenderán en el éter, volarán sobre los dominios del tirano y no podrán ser capturados. El laberinto será ahora un lugar solitario, y la ira de Minos tendrá que resignarse ante el ingenio de un padre que terminará por demostrarle que el poder de un hombre sobre su reino nada puede contra el saber que él tiene de la naturaleza.

La metamorfosis está completa. Ícaro es ahora como un ave. Su cuerpo alado deviene pájaro, y la condición natural del hombre se transgrede con desconocidas artes capaces de hacer que un cuerpo terrestre, dispuesto fisiológicamente para deslizarse sobre la faz de la tierra, pueda elevarse en el aire.



Andrea Sacchi - Ícaro - 1650



Domenico Piola - Ícaro - 1670



Anthony van Dyck - Ícaro - 1620

El momento decisivo del relato del poeta Ovidio es pintado por Anthony van Dyck (1620). Dédalo ya no habla del plan de fuga, ni del sentido de su creación mimética; ahora el ingeniero cretense exhorta a su hijo a permanecer entre el cielo y el mar, a encontrar el justo medio, mantener el vuelo en el límite, surcar el aire atendiendo al doble peligro que amenaza su prótesis. El calor del sol y las ondas del mar constituyen el límite de la creación de Dédalo. El anciano será guía y camino. Su mesura contrasta con el poder que descubre Ícaro. Ovidio describe a un padre temeroso. El riego es alto, pero conseguir la libertad y salvar sus vidas es una conquista que así lo exige. Dédalo reconoce la paradoja que atraviesa su conocimiento de la naturaleza. Una vez tomen vuelo, Ícaro dependerá tan sólo del valor que haya dado a las palabras de su anciano padre:

> Instruye a su nacido: *Por la mitad de la senda que corras, Ícaro; te advierto, para que no, si más abatido irás, la onda grave tus plumas; si más elevado, el fuego las abrase. Entre lo uno y lo otro vuela. Conmigo de guía coge el camino.* Al par los preceptos del volar le entrega y desconocidas para sus hombros le acomoda las alas. Entre esta obra y los consejos, sus mejillas se mojaron de anciano, y sus manos paternas le temblaron. Dio unos besos al nacido que de nuevo no había de repetir, y con sus alas elevado delante vuela y por su acompañante teme, como la pájara que desde el alto, a su tierna prole ha empujado a los aires, del nido, y les exhorta a seguirla e instruye en las dañinas artes. También mueve él las suyas, y las alas de su nacido, se vuelve para mirar. (Ovidio, 1983:149)

Ambos, Dédalo e Ícaro, ahora son como dioses. Al momento de emprender la fuga, la mirada de pescadores, pastores y agricultores descubrirán que aquellos que surcan el aire parecen deidades, pero quienes así vuelan, saben para sí mismos que son tan sólo mortales conquistando la libertad.

¿Pesó tanto sobre el joven Ícaro sentirse pájaro y ser observado como si fuera un dios? Las palabras de su anciano padre se desvanecieron con la misma facilidad que el

viento rozó el cuerpo de Ícaro. La exhortación fue olvidada, y Dédalo sólo pudo contemplar la tragedia. Sus artes miméticas no le permitirían salvar a su hijo que desestimó la mesura, se deshizo del justo medio y voló tan cerca del sol que el calor del astro derritió la cera con la que Dédalo había unido las plumas para las alas. El poeta Ovidio dice que fue el deseo de cielo el que condenó a muerte al joven Ícaro:

> A ellos los miró un pescador mientras intenta capturar con su trémula caña unos peces, un pastor con su bastón, o en su esteva apoyado un arador, los vio y quedó suspendido, y los que el éter atravesar podían, creyó que eran dioses. Y ya la isla de Samos por la izquierda, Lebinto estaba por la derecha, y fecunda en miel Calimna, cuando el niño empezó a gozar de un audaz vuelo y abandonó a su guía y por el deseo de cielo, más alto hizo su camino: la vecindad del sol ablandó las perfumadas ceras. Se habían deshecho esas ceras. Desnudos agita él los brazos, y de remeros carente, no percibe auras algunas, y su boca, el paterno nombre gritando, azul la recoge un agua que el nombre saca de él. (Ovidio, 1983:150)

En la cima del laberinto y con el piélago de fondo, Frederick Leighton (1869) pinta a Dédalo e Ícaro antes de emprender vuelo. En el gesto del joven Ícaro se revela el deseo de cielo. Para el artista británico no era necesario gozar del vuelo. El brazo extendido y la mano empuñada anticipan el desenlace de la tragedia. Ícaro siente el poder que ahora ostenta su cuerpo. Dédalo por el contrario, insiste en la exhortación. La mirada de Ícaro desafía el éter. El final de la tragedia está contenido en este instante pictórico:

> Más el padre infeliz, y ya no padre: “¡Ícaro!”, dijo, “¡Ícaro!”, dijo, “¿Dónde estás? ¿Por qué región a ti he de buscarte? ¡Ícaro!”, decía. Las plumas divisó en las ondas, y maldijo sus propias artes, y su cuerpo en un sepulcro encerró, también tierra por el nombre y dicha del sepultado. (Ovidio, 1983:150)



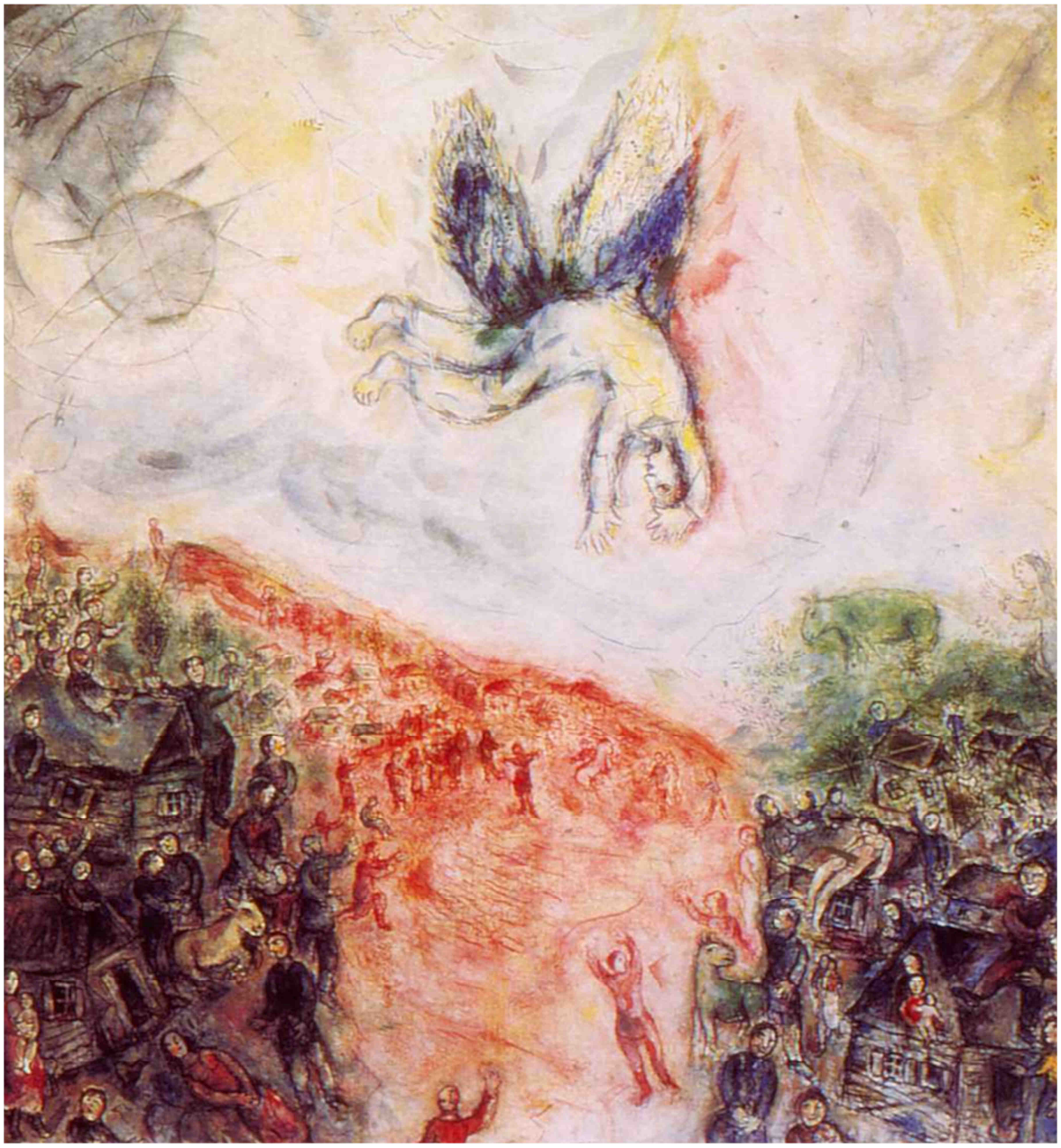
Ícaro - Frederick Leighton - 1869



Henry Matisse - Ícaro - 1944

Ícaro ha caído. La tragedia es la de un joven que olvidó el límite del acto mimético de su padre, y al mismo tiempo, la de un padre que maldice sus artes. La búsqueda de la libertad se convierte en experiencia de muerte. Henry Matisse (1944) pinta a un Ícaro de brazos desnudos. Deshechas las alas, las plumas flotando en el mar, la cera derretida, el lamento y el sollozo de Dédalo y la consumación fatal, se transforman en una mancha negra sobre el fondo azul de un cielo centelleante.

Los que primero habían divisado a dos deidades, ahora contemplan con asombro y estupor la caída de Ícaro. El paisaje se agita, se ve a los pobladores elevar sus manos hacia el cielo, correr hacia el lugar donde pronto caerá el joven de mejillas rosadas que un minuto antes desafiaba con su mirada el éter. Marc Chagall (1975) recrea la agonía de Ícaro, y en un detalle de la pintura, un joven desnudo yace sobre el techo de las casas. Se trata del joven que al olvidar la exhortación de su anciano padre se condena a muerte. En dos tiempos, Chagall reconstruye el momento final de la narración del poeta Ovidio. Sin embargo, una pintura del siglo XVI contrasta con la agitación de los hombres que en la obra de Chagall, impotentes, observan el destino de Ícaro.



Marc Chagall - Ícaro - 1975



Peter Brueghel el viejo - Ícaro - 1558

En el *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558), Peter Brueghel el viejo recrea la indiferencia del labrador que sigue con su arado pese a la caída del joven Ícaro. El pastor da la espalda a lo sucedido y contempla el cielo, mientras el pescador tira su red sin sentirse perturbado por el extraño acontecimiento que ocurre cerca de él. Para Richard Sennett en esta pintura de Brueghel nada altera la sensación de lugar y arraigo propios de la Edad Media:

> Un proverbio de la época decía que ningún arado se detiene a causa de un hombre que muere. La gente que aparece en el paisaje de Brueghel no presta atención a la extraña y terrible muerte que sucede en el mar; el labrador quizá oyera el chapoteo, el grito desamparado, pero para él no era una pérdida importante (…) Sin embargo la pintura constituye uno de los paisajes más delicados que Brueghel pintó nunca. Irradia paz. La escena campestre es tan hermosa que nuestros ojos se desvían de la escena. Nos interesan más los colores que la muerte. La belleza de la pintura resulta represiva. La sensación de lugar se ha convertido en un fin en sí misma. El hermoso jardín del edén ha sido restaurado. Esta pintura sugiere una resolución de las tensiones provocadas por la vinculación al lugar generada por el mundo medieval. No es ni más ni menos que la imagen de un lugar en el que se han negado extraños acontecimientos y presencias ajenas. (Sennett, 1997: 227-228)

La sensación de lugar convertida en un fin en sí misma habla de una pertenencia radical a la tierra habitada. La muerte de Ícaro no altera el paisaje. A diferencia de Chagall, la vida continúa y nada interfiere en el acontecer humano en la naturaleza. Quienes aran, pastorean y pescan no se detienen ante la estrepitosa caída del joven de mirada desafiante. La ausencia de Dédalo parece intencionada en la obra de Brueghel. El anciano padre, maldiciéndose a sí mismo, desaparece de la escena. Ya no puede hacer nada por su hijo. El drama ha concluido, y como afirmaba Ángel Maya (2002), en el desenlace de esta metamorfosis contada por Ovidio, se retrata la tragedia de la cultura occidental. Sobre la isla que lleva el nombre de Ícaro *"no queda sino un recuerdo y su tumba"* (Ángel, 2002:11).

Un lugar sin extrañezas metafísicas y sin presencias trascendentes, sin hombres convertidos en dioses y sin cuerpos alados, resalta el sentido de un saber *geopoético*. El acontecer humano hay que descifrarlo no en el deseo de cielo que llevó a la muerte al joven Ícaro, ni en el riesgo mimético de las artes de Dédalo, sino en los gestos cotidianos de los hombres que permanecen en la tierra, que al arar dejan surcos, y al habitar depositan huellas sobre la superficie del suelo. Los únicos signos que interesan a una *geopoética* devienen de la exhortación que Nietzsche puso en la voz del Zaratustra: *"yo os conjuro hermanos míos, permaneced fieles a la tierra"* (1984:34). Los signos ya no se tornan indescifrables cuando se trata del permanecer en la tierra. El joven Ícaro es el signo de la única tragedia que hace imposible revelar el signo que somos. Bajo el imperio de las escisiones no se puede emprender la tarea de una *geopoética*, pues ésta depende del habitar, se oculta en las moradas, en ocasiones se torna enigma inescrutable y no signo indescifrable:

> ¿Qué posada es esta a donde de noche llegan extraños viajeros? ¿Quién es el propietario? ¿Dónde están las criadas? ¡Mirad qué habitaciones tan raras! Ninguna lumbre flamea en este mundo, ningún vaso rebosante de licor os espera. ¡Posadero nigromante! ¿Quién mora en estas oscuridades? (Dickinson, 2007:19)

El habitar humano no sólo acontece en la tensión entre el cielo y el suelo. La tragedia de Ícaro no es la única manera de anunciar el signo indescifrable que somos. También existe un lugar que se abre hacia abajo, en las profundidades. Sus huellas son producto de las grietas en la tierra; parajes que conducen hacia lo desconocido, en las entrañas magmáticas de la roca incandescente que habitamos; abertura temible, refugio del terror, un lugar al que teme el hombre de Occidente. Se trata del antro, del averno, del tártaro, del reino de Hades.

A diferencia del joven Ícaro, quien dirigió su vuelo hacia el cielo iluminado por Helios, una hermosa joven es conducida en contra de su voluntad hacia el antro dominado por el tenue brillo de las antorchas. Perséfone es el nombre que los griegos dieron en sus mitos a la mujer raptada por Hades bajo el efecto de un impulso amoroso.

Quien gobierna en la oscuridad, arrebata a Perséfone de la faz de la tierra. Mientras recogía flores en compañía de algunas ninfas, la tierra se abre y de ella brota el dios del inframundo.

Simbólicamente el antro, el lugar donde habita Hades, ha sido revestido por la imagen del Infierno, otro lugar que ejerce una fuerza inusitada sobre la imaginación humana y que alberga el misterioso encanto del horror y la muerte. Para la civilización occidental las entrañas de la tierra recrean el orden del castigo, el lugar para el alma de los condenados, espacio del suplicio eterno. Sin embargo, en su *Teoría del Infierno* (2000), Salvador Elizondo afirmaba que el infierno es un hecho necesario para la preservación de nuestro cuerpo:

> La antigua avernología cristiana no concibe el infierno sino como una prolongación natural de las propiedades del cuerpo; un lugar de tormentos corporales. Una sustancia de la que en mayor o menor grado están hechas las sensaciones. Para poder imaginar infiernos nos basta con eternidad y cuerpo. Y en el orden de las figuras es posible decir que el infierno es la forma que tiene la dimensión infinita del cuerpo. (Elizondo, 2000:15)

El infierno es por tanto el correlato de la eternidad del cuerpo. El suplicio del alma en el averno no es otro que el sufrimiento inagotable del cuerpo. Y si bien existen diferencias entre el antro que nace de las mitologías griegas y el infierno que adquiere forma poética en las mitologías cristianas, el cuerpo se convierte en el punto de encuentro entre ambas tradiciones. Descender al infierno es un asunto del cuerpo; ascender al cielo es un asunto incorpóreo, es la experiencia del alma.

Mientras el hombre eleva su mirada hacia el éter para suplicar la protección de los dioses y desear la eternidad inmaterial de su espíritu, bajo sus pies imagina un mundo poblado por seres monstruosos y malignos que arrastran su carne hacia el tormento. ¿Es posible descifrar el signo del hombre en el descenso al infierno? El poema

de Emily Dickinson parece inducir a este interrogante: *¿quién mora en estas oscuridades?*

Entre la multiplicidad de signos que entretejen el sentido de las maneras del habitar, emerge uno en el que se recrea el orden inverso de la tragedia de Ícaro. Si el hijo de Dédalo es la manifestación de un signo escindido, Perséfone en la personificación de un signo raptado. En el reino de Helios y en los dominios de Hades, se recrea el doblez del signo indescifrable: Ícaro es indescifrable por ser la escisión de la tierra; Perséfone es indescifrable por ser el rapto en la tierra. En el mito de Ícaro lo abierto desnuda el signo como indescifrable porque no es posible habitar en la vecindad del sol. En el mito de Perséfone lo oculto encubre el signo como indescifrable porque no es posible habitar en el interior del antro.

La *geopoética*, entendida como un saber en torno a las huellas dejadas por los hábitos del *ser* en la superficie habitada, pretende descifrar el signo allí donde acontece la caída de Ícaro y el retorno de Perséfone; pues en el ascenso de Ícaro y en el descenso de Perséfone, el signo se torna indescifrable.

Sin embargo, al habitar, el lugar humano no sólo se dispone en la tensión entre el cielo y la tierra. El lugar humano también se abre hacia el espesor oscuro del antro. Producto de las hendiduras en la faz de la tierra, el antro es la expresión metafórica de la piel desgarrada de Gea. En el rapto de Perséfone la comparecencia ante el horror del antro amenaza el habitar de los mortales, devela el vientre del terror, transforma en desierto la tierra cultivada. El antro es como el lugar de la guerra, allí donde sólo florece la muerte.

Sobre la fecunda desnudez de la tierra brotó el trigo y los alimentos, se construyeron las moradas, se labraron los campos, se tapizaron los valles. Gea, madre de Rea, el flujo vital, menstrual y amniótico, y abuela de Deméter, madre de los cereales, se convirtió en un lugar deshabitado a causa del rapto de Perséfone, su única hija. La primogénita desaparecida, tragada por la tierra, hunde a Deméter en una tristeza

incontenible. Desconsolada, la madre decide contener toda forma de florecimiento. Su dolor cubre la tierra habitada y la existencia del hombre se ve próxima a su final. Sin la germinación de las semillas, ni el florecimiento de las cosechas, el habitar humano en la tierra es insostenible. Empero, la muerte del hombre también es la muerte de sus dioses:

> Deméter se desesperó. Días y noches vagó por los campos, buscando a su hija. Subió al Olimpo e interrogó a sus pares. Nadie supo darle noticias. Cansada de largas búsquedas inútiles, la diosa, afligida, preguntó al Sol (Helios), que todo lo ve, cuál era el nombre del raptor. El propio Zeus -respondió Helios- había dado la doncella a Hades, quien la arrebatara en el valle de Enna (…) Indignada contra los dos hermanos (Zeus y Hades), que tan hondamente la herían, rechazó la compañía de los dioses, abandonó el monte sagrado y se fue a vivir entre los hombres. Negose, sin embargo, a continuar protegiendo las plantaciones y las cosechas. El hambre habría devastado la Grecia entera, de no haber intervenido Zeus en favor de la suerte de los hombres. (Civita, 1973:175)

El mito del rapto de Perséfone revela para el hombre una tierra extraña. Ante ella se queda mudo, se vuelve signo indescifrable. La joven desaparecida reviste con aridez el lugar humano. El hambre es la consecuencia inevitable del desierto que en su duelo deja la madre de Perséfone. Es como si la desgracia humana comenzara allí donde una hermosa joven es arrebatada de los brazos de su madre y un insolente joven olvida los sabios consejos de su padre. Entre Ícaro y Perséfone, el habitar humano se torna imposible.

En su *Teogonía*, Hesíodo describe el nacimiento y posterior rapto de Perséfone:

> Zeus subió al lecho de Deméter nutricia de muchos. Ésta parió a Perséfone de blancos brazos, a la que Hades arrebató del lado de su madre; el prudente Zeus se la concedió. (Hesíodo, 2008:57)

Sin embargo, en la narración de Hesíodo no aparece el hecho más significativo del nacimiento de Perséfone. La hermosa joven es producto de una violación. El rey de hombres y de dioses, sube al lecho de Deméter sin su consentimiento y de este acto violento nace Perséfone. En algunas versiones (Melgar, 2008), también se afirma que Perséfone, cuando era joven fue violada por Zeus, su propio padre, razón por la cual Deméter la alejó del Olimpo y la llevó a vivir en el campo (2008:140).

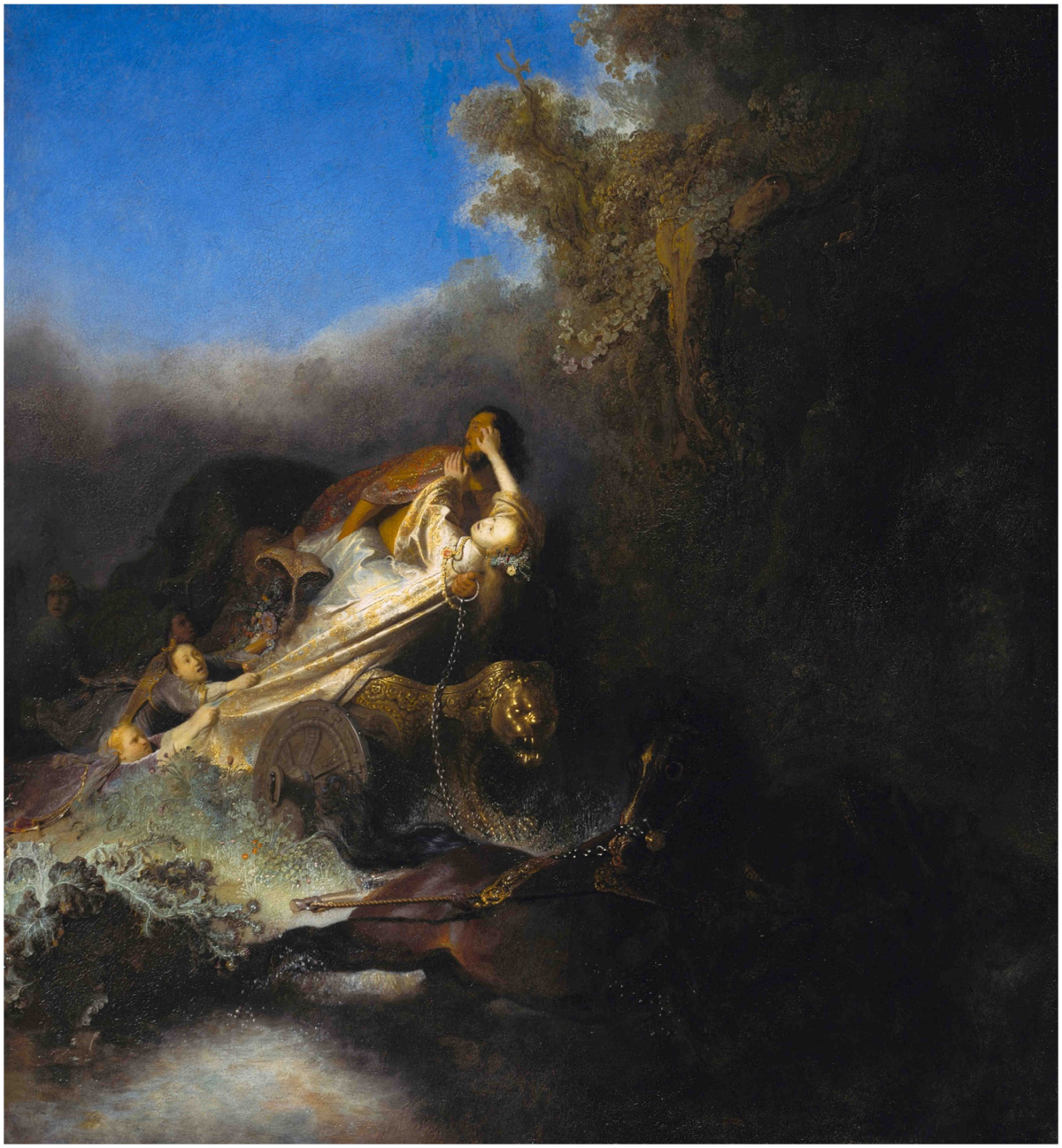
Pero la historia de Perséfone, que captura la atención de este escrito, es el rapto. Así, en la desnudez inconsútil de la tierra apareció Hades, rasgó la superficie, desgarró la faz de la tierra y se llevó a Perséfone hasta el inframundo. Las ninfas que observaron lo acontecido no pudieron hablar. Tampoco los dioses sabían quién había raptado a la hija de Deméter. Sólo Helios, ante cuyos ojos nada queda oculto, supo de lo sucedido y se lo hizo saber a la desesperada madre. El mismo Helios terminará por develar la traición que Afrodita comete contra Hefestos, yaciendo en su lecho con el horrible Ares, el dios de la guerra, y cuyo efecto se comprenderá más adelante.

Así pues, Hades emerge del inframundo para raptar la mujer de la cual se ha enamorado. El amor de Hades hacia Perséfone es producto de las misteriosas artes de Eros quien cumplió las órdenes de su madre Afrodita y apuntó con su arco hacia el ancho pecho del dios que gobierna en el antro. Pero a Perséfone ninguna flecha de Eros la ha atravesado. En este amor sólo rige el corazón de Hades:

> En la tierra, Perséfone y sus amigas, paseaban por el florido valle de Enna, lugar siciliano de constante primavera y aguas cristalinas. Juntaba flores -lirios, violetas- cuando vio un magnífico narciso solitario a la orilla del lago. Inclinose para cortarlo. En ese instante, la tierra se abrió bajo sus pies. Del oscuro abismo surgió por encanto un carro de oro, tirado por varios caballos, conducido por Hades. Antes de entender la razón y el fin de tan espantosa aparición, la muchacha fue arrebatada por el robusto señor de los Infiernos, que en su coche dorado la transportó velozmente al Tártaro sombrío. Mientras veía la luz del día, los verdes bosques, los campos fecundos, la doncella conservaba la esperanza de

> ser salvada por Deméter, o tal vez por su poderoso padre. Y clamaba socorro. De repente, el cielo desapareció. La oscuridad se insinuó, creció y se hizo absoluta. El carruaje se hundió en el seno de la tierra y ganó rápidamente las profundidades de los infiernos. (Civita, 1978:94)

En una pintura de Rembrandt (1632), aparece Hades y con brutal violencia arrebata el cuerpo de Perséfone, la conduce a su carruaje de oro y las ninfas que la acompañan se aferran desesperadamente a su ropa. Su intento es infructuoso y no logran salvarla. Nada puede contra el poder del dios que ha decidido acometer tal acto. Rembrandt insiste en recrear la fuerza incontenible que brota del agua. Los delicados brazos de las ninfas constituyen un acto heroico pero el rapto está consumado. Mientras tanto, Perséfone intenta aruñar el rostro de Hades, se defiende de su captor y quizá éste conserve una herida imborrable. Hades tiene entre sus manos el botín, la joven doncella le hará compañía en el reino de los muertos. Rembrandt atrapa en pintura el horror de todo rapto. Ante las víctimas por venir en la historia de los raptos de Occidente, este paisaje se convertirá en el signo indescifrable de la desaparición forzada.



Rembrandt - El rapto de Perséfone - 1632



Rubens - El rapto de Perséfone - 1636

Algunos años más tarde, Rubens (1636) decide pintar la tragedia de Perséfone. Nuevos personajes van a poblar el lienzo, entre ellos aparece Atenea y Eros. La diosa de la guerra, a la que Ovidio describiera como *"la de ojos glaucos, terrible, belicosa, conductora de ejércitos, invencible y augusta, a la que encantan los tumultos, las guerras y batallas"* (2008:57), toma a Hades de su brazo derecho e imprime mucha más resistencia que la que podían ofrecer las ninfas de la pintura de Rembrandt. Las aguas agitadas desaparecen y en cambio, el detalle de la canasta con las flores recogidas por Perséfone, domina la superficie del cuadro. Perséfone eleva su mirada suplicante hacia el cielo y pide ayuda a su padre. Hades, con ojos enloquecidos, producto del furor del rapto, mira desafiante a Atenea, y dos pequeños Eros conducen el carruaje del dios del inframundo. En esta pintura, la guerra pretende impedir el rapto, y el amor se esfuerza por realizarlo. La fuerza que atraviesa a Hades no es la voluntad belicosa de un guerrero en la batalla, sino el impulso erótico de un amante.

Un siglo atrás, Niccolo dell´Abatte (1537) pinta el rapto y amplía la perspectiva de lo sucedido. El carruaje de Hades lo espera en el camino escarpado, y el dios del inframundo levanta sobre sus hombros el cuerpo frágil de la bella Perséfone. Las ninfas que acompañan a la joven raptada no ejercen resistencia alguna, sólo se lamentan y extienden sus brazos consternadas. El estupor se apodera de ellas. En el fondo del paisaje se yergue la ciudad tranquila. El rapto sucede en el lugar que bordea la ciudad habitada. La lejanía es cómplice de la violencia de Hades y esto recordará una y otra vez el cuadro de una joven desparecida a las afueras de la ciudad. Sin embargo, en el cuadro de Niccolo, el cuerpo de otra ninfa yace en una gruta de la tierra. Oculta en ella, se desentiende del rapto, y en un detalle de la pintura, su rostro parece satisfecho. La Perséfone de Niccolo también lucha como en la obra de Rembrandt. Su cabello se agita pero nada puede detener el ímpetu de Hades.



Niccolo dell´Abatte - El rapto de Perséfone - 1537

En el instante que es raptada, la joven doncella no sólo es arrebata de los brazos de su madre Deméter, sino también de su propio nombre. El rapto de Perséfone habla de un doble desprendimiento, un desarraigo duplicado: la tierra y el nombre. Siguiendo la narración que del mito realiza Victor Civita (1978), Perséfone, antes de convertirse contra su voluntad en la diosa del inframundo, tenía por nombre Κόρη (la hija o la doncella):

> Ni su primitivo nombre pudo conservar. Pues, al trasponer las fronteras de las Sombras, Κόρη (la doncella) convirtiose en esposa de Hades y pasó a llamarse Perséfone. (Civita, 1978:95)

En la novela *La ceiba de la memoria* (2007), Roberto Burgos Cantor recrea esta doble pérdida en el testimonio de uno de sus personajes. Analia Tu-Bari es raptada por los comerciantes de negros del siglo XVII de su tierra natal, arrancada con violencia de su lugar, de sus palabras, de sus historias. Así como Κόρη, Analia Tu-Bari pierde su nombre, ahora su identidad está tachada por los que en su espacio literario fungen como Hades, y a diferencia de éste, actúan impulsados por el delirio que procura el mercado de la esclavitud. Ambas, Perséfone y Analia Tu-Bari, se convierten en signos indescifrables:

> Aprisionada con violencia vine. Muerta de miedo vine. Repitiendo mi nombre para que no me lo robaran, repitiendo mi nombre para que no se muriera en el silencio. Analia Tu-Bari, mi nombre es parte de mí, yo soy Analia Tu-Bari (…) Me aferro a mi nombre Analia Tu-Bari. Atrapo mi memoria joven. (Burgos, 2007:71-73)

En la misma época en la que Rembrandt y Rubens conciben el rapto de Perséfone en pintura, Gian Lorenzo Bernini (1621) lo concibe en escultura. La obra abre nuevas posibilidades para la interpretación de la tragedia de Perséfone. Las ninfas, el carruaje, Atenea, Eros, el camino escarpado, el río agitado y la ciudad tranquila desaparecen. Lo único que interesa al escultor es el instante en que Hades se aferra con

fuerza al cuerpo de la joven doncella y el modo como ella intenta liberarse. En la fusión de los dos cuerpos, Bernini apuesta por la pulsión erótica que se apodera del dios del inframundo. En cada detalle se recrea la relación entre el rapto y el erotismo. La fuerza que desencadena tan atroz relato se expresa en un incontenible gesto amoroso que busca compañía en el reino de los muertos.

Las manos de Hades se hunden en la pierna y el torso desnudo de Perséfone. Desde esta perspectiva, la escena parece recrear un instante amoroso entre los dos cuerpos. Ni una sola señal del rapto. A Bernini le atrae el juego de Eros. Incluso en una versión del mito menos conocida, se dice que Hades ya le había confesado su amor a la joven doncella y ésta, exhortada por su madre, había rechazado los halagos del dios infernal. Profundamente enamorado como estaba, pide ayuda a Zeus y éste acepta concederle a su hija. *Arrebatada de los brazos de Deméter y concedida por el prudente Zeus*, dice Hesíodo, pero antes de la concesión y el posterior rapto, está la confesión y la súplica. Hades es un dios enamorado:

> El rey de las tinieblas se aproximó a las jóvenes y a los pies de Κόρη le declaró su amor. Por su propia voluntad, la doncella nada dijo, sino que transfirió la decisión a Deméter que, no deseando perder la compañía de la hija tan querida, negó a Hades el permiso para desposarla. (Civita, 1978:94)

La declaración de amor cambia un poco el tono violento del rapto. Perséfone no se negó al amor que le ofreciera Hades, fue su madre quien lo impidió al conferirle ésta su decisión. Incluso Orfeo, el héroe que toca la lira y desciende a la morada de los muertos para recuperar a su amada Eurídice, logra convencer a Perséfone y a Hades, quienes rigen en el inframundo, de la validez de su empresa con tan sólo argumentar que también la fuerza del amor rige entre ellos:

> Ellos, los dioses del mundo subterráneo, que han de recibir al fin a todos los mortales, deben saberlo: él no ha descendido aquí para contemplar el Tártaro ni encadenar los tres cuellos de Cerbero. Ha venido en pos de su esposa, a quien

> una víbora venenosa mató en plena juventud. Hizo él en vano lo posible por soportarlo. Amor venció. Ese dios es conocido tanto en el mundo superior como en el infernal, y así lo hace suponer el rapto de la misma Perséfone por el rey de este último. Por los lugares temerosos, por el Caos, por los silencios de su inmenso reino, él les suplica que tejan de nuevo los hados de Eurídice, tan violentamente acabados. Todo les está destinado; a su sede irán todos, más tarde o más temprano; a la última morada en la cual ellos reinan sobre los humanos. También Eurídice, cuando cumpla su edad, estará en su poder. Sólo pide para ella la vida; pero si se la niegan, él no querrá volver con los vivos, y gozarán también con su muerte. Al oírlo cantar con la lira, lloraron las almas; Tántalo no intentó beber, se detuvo la rueda de Ixión, descansó el hígado de Ticio, las Danaides cesaron de echar agua en su tonel, Sísifo se sentó sobre su roca. Es fama que por primera vez lloraron las Furias, y ni Perséfone ni Hades resistieron las súplicas. Llaman a Eurídice, que caminaba despacio a causa de su herida, y se la entregan con la condición de que no se vuelva a mirarla en tanto no salgan del Averno. De hacerlo, el don le sería revocado. (Ovidio, 1983:192)

El amor también domina en el reino de la muerte. Existe una misteriosa atracción en el rostro de Perséfone que parece coincidir con el gesto erótico del éxtasis de Santa Teresa (1647). En ambas esculturas de Bernini, aflora un mismo acontecimiento: la proximidad entre el erotismo y la muerte. En el rapto de Perséfone es el Hades, soberano de los muertos, quien se estremece ante la belleza de la joven doncella; en el éxtasis de santa Teresa, es ella quien muere todas las noches ante el encuentro imaginario con el ángel voluptuoso. Es como si finalmente el rapto y el éxtasis desembocaran en la misma experiencia. En palabras de George Bataille, *"podemos decir del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte"* (2000:15).



Bernini - El rapto de Perséfone - 1621



Bernini - Fragmento del rapto de Perséfone - 1621



Bernini - Fragmento del Rapto de Perséfone - 1621



Bernini - Fragmento del Éxtasis de Santa Teresa - 1647

Cuando la tierra se abre y de ella emerge la muerte en el carruaje de Hades, también brota el sacrifico erótico. El signo descifrable de esta doble emergencia es el instante estético esculpido por Bernini, el contacto entre los cuerpos, el gesto erótico oculto en el rostro de Perséfone y desnudo en las manos de Hades. Razón tenía Elizondo, el infierno es el correlato de la eternidad del cuerpo. A Urano le obsequiamos esa ficción a la que llamamos alma, mientras que al Hades le dimos todo lo que somos: el cuerpo erotizado.

Sobre la superficie de la Tierra, es Ares quien domina el acontecer de los mortales, rige el habitar, demarca las huellas del devenir errante de los hombres sobre las llanuras de ceniza. No es en la caída de Ícaro ni en el rapto de Perséfone que una ***geopoética de la guerra*** encuentra su morada; es en la ira de Ares, una deidad que estremece el cuerpo sobre la piel de Gea, un instante antes de intentar huir en el cielo, y un instante antes de yacer para siempre en el infierno. Ares no cae del éter, Ares no emerge del antro; el dios de la guerra se arrastra por la Tierra, es visible a todos, carece de gesto heroico como Ícaro y de gesto erótico como Perséfone. Es Ares quien hará sufrir incluso a Hades, el inframundo rebosado de cuerpos en tiempos de guerra, y a Helios, la aurora iluminando los campos de batalla.



SEGUNDA HUELLA

¿Y la juventud? En el ataúd



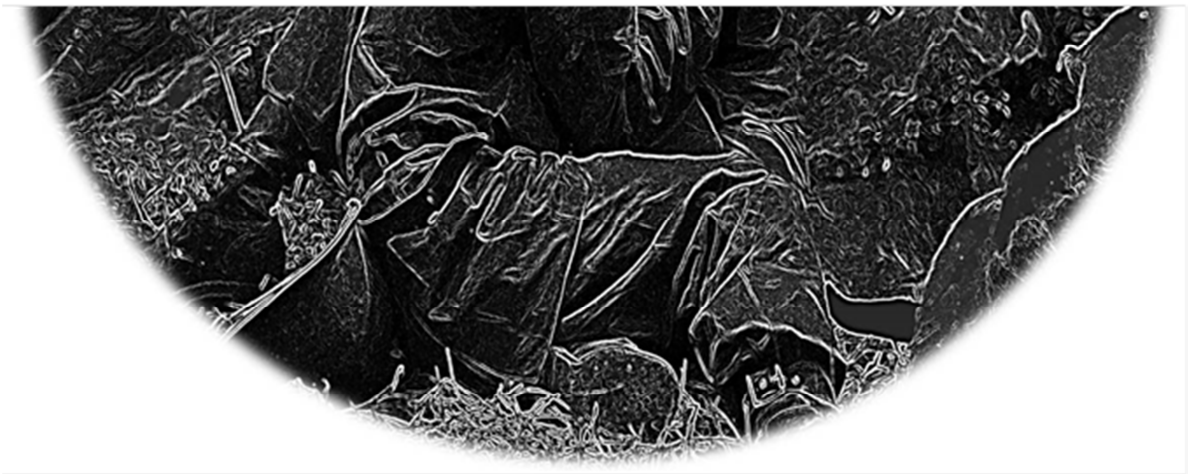
GUERRA

La vejez en los pueblos.
El corazón sin dueño.
El amor sin objeto.
La hierba, el polvo, el cuervo.
¿Y la juventud?
En el ataúd.
El árbol solo y seco.
La mujer como un leño
de viudez sobre el lecho.
El odio sin remedio.
¿Y la juventud?
En el ataúd.

Miguel Hernández



1. ¿Por qué existe guerra en lugar de nada?



Sería preferible silenciarse y detenerse, callarse y encallarse en este camino del pensar-poetizar, porque toda indagación que busca la epifanía del *ser* como signo indescifrable, como signo escindido y como signo raptado, no tiene mucho que decir después de la salvación de Wang-Fô, la caída de Ícaro y el rapto de Perséfone.

Preguntar por las maneras del *ser* en los signos del habitar, cuando sólo queda la mancha en el lienzo, el rastro en el cielo y la grieta en el antro, implica volver sobre aquello que aún permanece como huella en la tierra. Es por eso que en este escrito no hay más que *tentativas* del pensar-poetizar que son posibles antes de ver desaparecer a Wang-Fô en un mar de jade, ver caer a Ícaro en el mar de Lebintos y ver raptada a Perséfone en el valle del Enna. Para saber algo del signo del habitar, es preciso buscar el *ser* como signo en la tierra.

Toda tentativa es un esfuerzo por trazar un surco apenas visible e intentar descifrar algún signo. Los surcos que aquí se trazan, y los signos que aquí se descifran, arrastran la carga viva que Blaise Pascal ha desatado, de la mano de Hölderlin y Dickinson, en este escrito:

> ¿Qué quimera es pues el hombre? ¿Qué novedad, qué monstruo, qué caos, qué sujeto de contradicción, qué prodigio? Juez de todas las cosas, imbécil gusano de tierra; depositario de lo verdadero, cloaca de incertidumbre y de error; gloria y desecho del universo (Pascal, 1964:199)

¿Cuánto puedo decir del hombre, *ese desconocido*, ese signo indescifrable, ese enigma inescrutable? ¿De su monstruosidad, de su horrible novedad, que queda por decir? Surcos apenas visibles, signos apenas legibles, trazas efímeras, quiméricas palabras; ésta es la tragedia del pensar. Un día cualquiera alguien volverá a intentarlo y cubrirá con lodo lo que aquí se dice; envolverá en una costra infranqueable estas *existencias sociales*; sepultará, por fin, la incertidumbre que habita en este escrito.

No anunciar el rasgo efímero de estas *tentativas* sería un acto de insolencia cuando ya Nietzsche había declarado este instante del conocimiento como *el minuto más altanero y falaz de la historia universal*. Proceder de otra manera me sería totalmente extraño; implicarme en una aventura del pensar sin asumir el peso de Pascal o la vibración de Nietzsche, me sería inadmisible. Por eso, al momento del pensar-poetizar, es necesario reconocer el lugar de estas reflexiones, la tenue densidad que las abriga, una densidad que indaga por el *habitar* y por el *ser*.

En el umbral de este siglo Edgar Morin (2003) se preguntó si sería posible asumir el destino dialógico del *homo sapiens* y el *homo demens, "conservar la razón pero no encerrarse en ella, conservar la locura pero no ensombrecerse en ella*" (2003:329). Su inquietud culmina con otra pregunta que arrastró una tradición iniciada por Hölderlin en su elegía *pan y vino,* y por Heidegger en su conferencia de *Darmstadt*:

> ¿Podremos un día habitar poéticamente la tierra? La humanidad está en rodaje. ¿Existe la posibilidad de reprimir la barbarie y civilizar verdaderamente a los humanos? ¿Podrá seguir la hominización como humanización? ¿Será posible salvar a la humanidad realizándola? Nada está seguro, tampoco lo peor. (Morin, 2003:330).

Esta pregunta da origen a las *tentativas* de esta escritura. La cuestión del habitar poético recorre como un hilo rojo las preocupaciones que aquí se exponen y los surcos que aquí se trazan. Es una pregunta difícil en tanto se reconoce que el ámbito de realización del hombre occidental es la guerra, que el *habitar* se indaga en la manifestación del *ser* en la barbarie, más allá de la caída de Ícaro y del rapto de Perséfone. El fondo sobre el cual se despliegan estas *tentativas* sugiere pensar el sentido que adquiere el *habitar* en las superficies inscritas por la guerra; sin embargo no es una geopolítica sino una *geopoética*, lo que atañe a este escrito.

Una geopolítica de la guerra agotó sus posibilidades en las redes de causalidad entre los territorios en conflicto y los sujetos beligerantes que en ellos se enfrentan; se

agotó en las explicaciones tácticas de la movilización armada, en la transformación geográfica del teatro de operaciones.

En sus pretendidas objetivaciones del acontecimiento bélico, revistió de positividad científica los estragos de la guerra, y en su afán empírico-analítico tornó invisibles las comprensiones mítico-poéticas del *pólemos* liberado en el mundo habitado. Sus huellas se convirtieron en estadística, sus mapas en posiciones geoestratégicas, y sus enunciados, en frías expresiones que elevan a estatus de ciencia, cuando no de arte, la vocación guerrera de occidente para definir el nuevo orden mundial. La geopolítica se agotó en el estudio de las relaciones entre la tierra y el poder, entre el espacio geográfico y el poder político que lo conquista, reduciendo la tierra a campo de batalla.

Una *geopoética* es por el contrario un modo de comprender el espacio a partir de las huellas y los signos que al *habitar*, el hombre inscribe sobre la superficie. No versa sobre las influencias geográficas que actúan sobre la política, sino sobre las configuraciones poéticas del lugar habitado. La *geopoética* se ocupa de la manera como nacen los espacios al habitarlos, al recorrerlos, al escribirlos. José Luis Pardo atribuye a *Sorger*, protagonista de una novela de Peter Handke (1985), la invención de la geografía poética:

> La llamada nueva geografía o geografía radical, ha insistido de forma especial en el problema de las escalas, que da lugar a diferentes representaciones del espacio, haciendo ver que vivimos en una espacialidad diferencial, que articula diferentes estratos o niveles. ¿Podría definirse la geografía poética como uno de esos niveles, y qué tendría de particular? Basta, por ejemplo, releer, como hace Sorger, las sentencias que los pensadores de la Antigüedad escribieron sobre las formas, movimientos, estaciones y fenómenos de la tierra -de la *physis*- para tener la sensación de estar asistiendo, no a una descripción -correcta o falsa- del mundo, sino a una inscripción, a una invención -poética- de la tierra y de la naturaleza. (Pardo, 1991:61)

La geografía de la que se ocupa este escrito no es otra que la que se manifiesta como invención poética, una variedad de inscripciones, surcos, trazas dispuestas por los *hábitos guerreros* que fundan o arrasan *hábitats*, que hacen o deshacen el lugar habitado; porque los *hábitos* son las huellas dejadas en los espacios, *"las marcas de una intensidad que ha herido al ser, el signo del acontecimiento"* (Pardo, 1991:64).

En el acontecer de estos hábitos la pregunta originaria *(¿podremos un día habitar poéticamente la tierra?*) adquiere sentido en las *geografías poéticas*. En este acontecer se configura la errancia por el camino del pensar (a la manera de Wang-Fô) y la estancia preliminar que se orienta hacia la comprensión de los hábitos que dejan huella en el *ser* herido por la guerra.

La pregunta por el *habitar*, la inquietud en torno a los *hábitos*, la comparecencia ante las heridas y la comprensión de las huellas de la guerra, desembocan en una cuestión que revela el fondo ontológico en el que se desliza este escrito. Se trata del eco que ha dejado la pregunta por el *ser* antes de cualquier herida, en el preámbulo de cualquier revelación en medio de las huellas de la guerra; una pregunta que se torna ineludible y que define el carácter de una época. Para el pensamiento contemporáneo es el joven Heidegger quien se enfrenta a esta pregunta y revela en ella una obsesión insuperable:

> Heidegger tuvo suerte. Su pregunta, la pregunta totalizadora, la que lo incita a entregar su vida al pensamiento, parece haberlo deslumbrado muy pronto, probablemente cerca de los veinte años (…) el asombro único que habría de presidir la vida de Heidegger se manifestó muy pronto y en forma ineludible: ¿Por qué hay esto, existentes, cosas que son, y no nada? (Steiner, 2001:94)

En deuda con el joven Heidegger, investigar es ir tras las huellas de esa pregunta pero situada en un tiempo, inscrita en un espacio, instalada en un fondo, atravesada por una historia. Encontrarse con esta pregunta en el camino del pensar implica reconocer que del *ser* tan sólo quedan las heridas de la guerra.

La pregunta adviene como huella en el camino, pero no suscita asombro ni obliga la demora por la fuerte impresión que deja en el verano de 1907 la lectura del estudio de Franz Brentano sobre la multiplicidad de sentidos del ser, o la enigmática fuerza de la noción griega para referirse a lo que *es*; motivaciones que llevaron al joven Heidegger a esta pregunta y que terminó instalándolo en ella como una veta en el camino.

El asombro y la demora ante la pregunta *¿por qué existe ser en lugar de nada?*, brota de la tentativa por comprender los alrededores del camino, de la sorpresa que genera saberse en tiempos y espacios de guerra, y pese a ello *intentar ser*; comprender el *ser* expuesto a la guerra, como destrucción, como devastación, como desolación, y en sus paisajes, revelar el sentido, el afán de reconciliación, el habitar poético en medio de las ruinas. ¿Por qué, pese a las heridas, no queda más alternativa que intentar *ser*? ¿Cómo es posible interpretar el sentido de la existencia en un paisaje devastado por la guerra? ¿De qué rastros se dispone para acontecer, para afirmar el *ser* y no más bien la nada?

La pregunta por el *ser* adviene en un camino sitiado, desolado, destruido y arruinado; pero persiste, no marca la retirada, no decide apagarse, aún repica, sonará siempre, hasta la muerte, hasta el último vestigio de la vida en medio de la guerra:

> A la gran mayoría de los seres humanos, la pregunta por el ser se les presenta *en momentos de gran desesperación, cuando las cosas parecen perder toda su consistencia y se nubla su sentido*. O se puede sentir en momentos fugaces de resplandor vital, cuando el discernimiento sensorial atraviesa la membrana de las cosas. Pero en la mayoría de los casos, la pregunta *sonará sólo una vez como una campana sorda que repica en nuestra vida y que poco a poco se va apagando*. (Steiner, 2001:95)

Poder decir algo en torno a estas palabras, poder pensar algo alrededor de estas imágenes, poder percibir un rastro del *ser* revestido por estas huellas, demanda el reconocimiento de una vera en el camino, una vecindad con Heidegger.

La deuda con el joven Heidegger no permanece coligada a la necesidad de revisitar filosóficamente la cuestión del *ser en cuanto ser* para esclarecer el porvenir de la filosofía o comprender su fin, o desenredar el destino que le queda después de la metafísica como olvido del *ser*. Después de Heidegger, del joven y del viejo, la fascinación por saber qué será de la filosofía y si ésta desaparecerá por falta de demanda en el mercado de las opiniones, permanecerá al margen de este camino, no sin antes recordar el Fedro de Platón, *"en el pensar del hombre hay ya por naturaleza una cierta filosofía"* (279ª, 9-10).

La deuda con el joven Heidegger es una deuda distinta. Dice: Un nuevo modo de pensar siempre exige un nuevo lenguaje, porque filosofar es preguntar, y en su colosal esfuerzo, reconocer que la naturaleza y la tarea propias de toda pregunta por el *ser* no versa en *"hacer las cosas más ligeras, sino más graves"* (Steiner, 2001:97), y ello sólo sucede en intimidad con el lenguaje:

> En el discurso que se desprende de este preguntar será preciso usar un lenguaje que aparezca extraño y hasta alocado al entendimiento vulgar. ¿Si no es con un lenguaje casi alocado, cómo se puede hacer la pregunta por el ser del ente e insistir vehementemente en que ambos conceptos deben permanecer separados? Pero es tan raro y tan poderoso el lenguaje, que no se puede separar, ni siquiera por un pelo, ni del cuestionador ni de su cuestión. Las palabras y el lenguaje no son envolturas donde se empaquen las cosas para el comercio de aquellos que escriben y hablan. Las cosas llegan a ser y son, antes que nada, en las palabras y en el lenguaje. (Heidegger, 2001:98)

En eso es una deuda, en esto una distancia: Es preciso situar la pregunta por el *ser*, exigir la estancia de la pregunta, la superficie en la que se inscribe el *ser*. Es posible

preguntarse por el *ser* en la desolación de Dresde, en los rastros de Grozny o en las ruinas de Sarajevo (todos ellos lugares heridos por la guerra); es posible indagar por el *ser* y el *habitar* en el camino demarcado por la guerra; es posible preguntarse por el *ser en cuanto guerra*.

Se trata de una señal y un indicio en la vera del camino. En ocasiones se torna indicativo y en otras imperativo, pero por lo general se presenta como ineludible testimonio, difícil evidencia del tiempo y del espacio, no sólo del que conserva esta edad y esta geografía, sino también el que se desborda, el que hace contemporáneos la mirada de Richard Peter y Príamo, la sensación de Paul Lowe y la agonía de Héctor, el adagio de Smailovic y el dolor de Antígona, la melancolía de Sontag y la añoranza de Penélope, la tierra desprendida de Kusturica y la selva en llamas de Vietnam.

Finalmente el hallazgo es como un florecimiento al lado del camino. De un montón de restos y de rastros, de trazas y de huellas, de heridas y de cicatrices, brota una inquietud radical para acompañar un asombro originario: ¿es posible el *ser en cuanto guerra*? La inquietud que florece dice: *¿por qué existe guerra en lugar de nada?*

En el fondo, esta inquietud radical hace diáfana la proximidad y la distancia con la deuda atribuida a Heidegger. *Es necesario pensar el ser, pero en cuanto guerra*. Quizá la autenticidad de la existencia está marcada por esta afirmación, hallada no sólo en el camino del pensar, sino también en su *plano de inmanencia*, allí donde habitan los conceptos filosóficos: La guerra es como un plano de inmanencia, es la imagen que envuelve el pensar:

> Los conceptos son acontecimientos, pero el plano de inmanencia es el horizonte de los acontecimientos, el depósito o la reserva de los acontecimientos (…) Los conceptos van pavimentando, ocupando o poblando el plano de inmanencia (…) El plano de inmanencia es como un desierto que los conceptos pueblan sin compartimentarlo (…) El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni

> pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da a sí mismo de lo que significa pensar. (Deleuze, 2005:40,41)

Por ello el camino es el pensar y la inmanencia es la guerra. Desde allí adviene para este escrito un desembarco temeroso a la guerra como plano de inmanencia, un arribo sosegado a las geografías de la guerra, y un encuentro mítico-poético con las biografías de la guerra.

Desembarco temeroso, arribo sosegado, encuentro mítico; maneras de nombrar la aventura del pensar el *ser* y el *habitar*, de bautizar la *Ilíada* de los tiempos presentes y los espacios habitados; modo singular de reconocer que se vive como exergo del *poema de la fuerza* de Simone Weil (2005); y a la manera del *corazón de las tinieblas* adentrarse *(como el marinero Marlow en la novela de Joseph Conrad, o como el capitán Willard en Apocalypse now, el film de Francis Ford Coppola)*, en la espesa oscuridad de lo innombrable, navegando por el río Congo o por el río Nung, esas geografías poéticas de la guerra; y mientras se está navegando, mirar alrededor, describir las riberas de esta escritura, y sin más demoras, rehacer la bitácora y la crónica de un viaje, traduciendo la experiencia, transformando el *pensar* en una lengua común, capaz de anunciar el lugar desde el cual se escribe, pero ante todo, capaz de revelar el tiempo de esta escritura: ***Desde que somos occidentales el ser se escribe como guerra.***

La escritura no es algo marginal, no es aquello que imprime forma a una idea; la escritura, pensaba Deleuze, es un asunto de devenir. La escritura se habita, es la manera como el hombre habita la tierra, escribe en ella su morar, da cuenta de su devenir. Escribir tiene que ver con cartografiar parajes, repasar paisajes, comprender la herida del *ser* desplegado en una geografía y en una biografía, en síntesis, esa escritura dispuesta en una *geopoética de la guerra*.

¿Es el tiempo de esta escritura, un tiempo de arribo o un tiempo de partida? ¿Es aurora o es ocaso? ¿Es acaso un tiempo indecible, una escritura en medio del naufragio, sin arribo y sin partida? Lo único cierto es que muchos años se encuentran en este

instante, múltiples experiencias se reúnen en este momento, viejas travesías convergen en el aquí y el ahora de este segundo, cuando la palabra íntima se hace pública y las obsesiones solitarias se abren al encuentro con los otros.

Se trata de un arribo, el final de un trayecto evocado cuando la experiencia de la guerra se tornó herida del *ser*; *se trata de una partida,* el inicio de un porvenir imaginado cuando la experiencia de la guerra se tornó huella en el *ser*.

Esta escritura es en torno a la experiencia de la guerra (al *ser* como guerra y el *habitar* en la guerra) y lo que en ésta se convierte en *huella*, en marca, en rastro, en indicio de un paisaje habitado, en inscripción sobre el cuerpo y sobre la tierra, en geografía poética, en fin, en pregunta *geopoética*. Entonces la escritura es en torno a una *geopoética de la guerra* desplegada en occidente; y también es sobre aquello que se manifiesta en el ocaso: *intentamos ser* o ¿por qué persiste el *ser* herido en el horizonte de una *geopoética* de la guerra?

Indagar por el tiempo de una escritura es preguntar por su edad y por su época, es preguntar si existe un tiempo para el acto de escribir, si todavía queda tiempo para escribir sobre la guerra, o si éste ya se ha agotado, si está perdido, si esta escritura es búsqueda de un tiempo perdido en la memoria de los sobrevivientes, en las palabras de la literatura, en los trazos de la pintura, en las frases de una pieza musical, en las sensaciones de una imagen fotográfica, en las secuencias de una obra cinematográfica, en los abismos de una historia de vida, en los intersticios de un paisaje poblado por seres míticos.

La cuestión del tiempo de una escritura implica reconocer si la pregunta que preocupa a esta escritura es una pregunta contemporánea, y aquí lo contemporáneo responde a todo aquello que desgarra y a la vez conmueve el presente histórico; en otras palabras, reconocer si esta escritura puede inscribirse o no, en una ontología del presente histórico:

> ¿En qué consiste nuestra actualidad? ¿Cuál es el campo hoy de experiencias posibles? No se trata ya de una analítica de la verdad sino de lo que podría llamarse una ontología del presente, una ontología de nosotros mismos. (Foucault, 1991:207)

Si en el fondo de esta escritura aparece una palabra que nombre el *nosotros mismos*, la *geopoética de la guerra* será una manera de comprender la actualidad del *ser* y la experiencia posible del *habitar*. Sin embargo, permanece viva la dificultad de escribir *demasiado temprano* o *demasiado tarde* en torno a la experiencia de la guerra, si este plano de inmanencia debe reservarse para la vejez, *"pasada medianoche, cuando ya no queda nada más que preguntar"* (Deleuze-Guattari, 2005:7), si es un asunto que se pueda encarar desde los escritos de juventud, o si a la manera de Jacques Derrida (1997), aquí todo se inclina hacia un *trastorno de la identidad*, al no-saber si se es demasiado joven o demasiado viejo para escribir sobre la experiencia de la guerra:

> Permítanme que empiece susurrando una de esas confidencias de las que no voy a abusar: jamás me he sentido tan joven y, a la vez, tan viejo. A la vez, en el mismo instante, y se trata del mismo sentimiento, como si dos historias y dos tiempos, dos ritmos, se entregasen a una especie de altercado dentro del mismo sentimiento de sí, en una especie de anacronía de sí, de anacronía en sí. Así me explico, por una parte, un cierto trastorno de la identidad (…) Entre la juventud y la vejez, la una y la otra, ni la una ni la otra, una indecisión de la edad es como un malestar de la instalación, una inestabilidad. (Derrida, 1997:11)

El camino decisivo para escribir sobre la herida del *ser* en la experiencia de la guerra desde una g*eopoética*, parece reflejar un trastorno de la identidad, esa profunda alteración del yo, ese malestar, esa inestabilidad, esa irrupción desesperada por decir algo y mostrar algo en medio del horror de la guerra, en medio del espacio-fuerza y el tiempo-fuerza de un presente histórico que se pregunta, ¿qué significa *ser* y *habitar* entre las huellas de la guerra?, por intentar nombrar el signo indescifrable que el hombre deviene ante la inminencia de Ares y la inmanencia de un Areópago.

La guerra es el signo de la escisión del hombre en la naturaleza; la guerra es el signo que suspende el habitar, crea el desarraigo, destruye la morada; y allí donde había casa, agricultor y hábito poético, emplaza una trinchera, un guerrero y un hábito político:

> El hombre no habita sólo en cuanto que instala su residencia en la tierra bajo el cielo, en cuanto que, como agricultor, cuida de lo que crece (…) el hombre habita cuando poetiza. (Heidegger, 1994:176)

El hombre deja de habitar cuando acontece como guerra. ¿Es el hombre un signo poético de la *lengua de la tierra* o un signo político de la *lengua de la guerra*? ¿Es la guerra la que convierte la tierra en un lugar extraño y es el *habitar* el modo de recuperar el sentir de la tierra como casa?

En un extraordinario relato del escritor italiano Federico De Roberto que data de 1921, la relación entre la guerra y la naturaleza devela una tensión ineludible; el escenario de la Gran Guerra adquiere la forma de una tierra devastada; los signos de la desolación y la devastación afloran entre precipicios, rocas y valles; la trincheras emergen como heridas de la superficie y el paisaje evoca la imaginación infernal de los artistas del renacimiento:

> En el horror de la guerra, el horror de la naturaleza: la desolación de la Valgrebbana, las férreas escamas del Montemolon, las pieles de las dos Grise, la horca del Palalto y del Palbasso, los precipicios de la Fólpola: un país fantástico, un escenario de aquelarre romántico, la puerta del Infierno. Ni una mancha de árbol, ni una brizna de hierba, salvo en el fondo de los valles: allí arriba un caótico cúmulo de rocas y peñas, la osamenta de la tierra al desnudo, descarnada, dislocada y rota. Para abrir gran parte de las trincheras, había habido que partir el macizo vivo, a fuerza de minas: el montón de lascas había brindado el material para los muretes y la grava para llenar los sacos terreros. Faltaba totalmente el

> agua y había que transportarla a lomos de mulos, en odres, junto con los víveres. (De Roberto, 2010:9)

Al tenor de la guerra, la tierra se transforma en un testimonio del horror. En medio de la guerra la tierra sufre. Es esta la perspectiva de James Hillman (2010) en el instante en que afirma que *la guerra es inhumana*. La carga de los armamentos, la fuerza de la destrucción, las secuelas del combate; bombardeos ininterrumpidos, suelos fangosos, el amasijo de sangre y pantano, las marcas de los tanques al pasar, los bosques arrasados. Hillman recurre a las cantidades de fuerza bélica, mientras que De Roberto acude a las descripciones del espacio deshabitado.

Horror y sufrimiento, la lengua de la tierra en tiempos de guerra. El eco misterioso de las alamedas; la naturaleza en ruinas; devastación bajo el cielo estrellado y olor a muerte brotando del acantilado; el pacto silencioso bajo los pies y en cualquier lugar una fosa común, un cementerio, restos de cuerpos desmembrados; el nicho de la vida transformado por el poder técnico de la maquinaria guerrera; sobre la colina una bandera, consagración de la victoria:

> Incluso la tierra sufre (…) Las bombas BLU-82B detonadas en Vietnam a ras del suelo limpiaban superficies de selva del tamaño de campos de fútbol para que los helicópteros pudieran aterrizar. Cuando las bombas no lograban su cometido, excavadoras Rome de treinta y dos toneladas, a veces en grupos de veinte, arrasaban áreas del tamaño de Rhode Island. Bombardeemos la tierra y excavémosla, y después intentemos con químicos, ya que estamos en eso. Más de diecisiete millones de galones de Agente Naranja fueron arrojados sobre cinco millones de acres en Vietnam del Sur. Una tercera parte de las selvas de ese país recibieron más de una dosis; medio millón de acres de tierra de cultivo fueron rociados; una quinta parte de los manglares quedaron destruidos. Será necesario todo un siglo para sanar (Hillman, 2010:57).

Indescifrable es la tierra después de la guerra. Los signos son del destruir y no del habitar, y así, el vínculo con la naturaleza se desvanece. La pertenencia originaria del hombre a la tierra, *el arraigo*, desaparece, y lo único que queda es un paisaje desnudo, una extrañeza compartida. Antes de la guerra, campos cultivados, después de la guerra, campos de batalla. ¿Es posible volver a habitar, cultivar y morar, allí donde las trincheras y el fuego de cañones destruyó el sentido del suelo bajo los pies del hombre?

De las múltiples violencias del hombre sobre la naturaleza, la guerra es la experiencia límite; en su realización la tierra se convierte en una tumba. La trama de la vida es suspendida por la omnipresencia de la muerte y todo alrededor pierde su enigma. Sólo quedan las estancias demarcadas por la fuerza mítica que rige la guerra; la fusión entre Ares y el lugar, la síntesis de los ***lug-Ares***.

En la civilización occidental la experiencia de los ***lug-Ares*** escribe una *huella indeleble* no sólo en la pervivencia en la *physis* sino también en la permanencia en el *ethos*. Pero la palabra ethos resiste un doblez: en la poesía de Homero, *ethos es morada o lugar donde habitan los hombres;* en la filosofía de Aristóteles, *ethos* es *hábito, carácter o modo de ser:*

> La palabra ética procede del vocablo ἦθος (ethos) que posee dos sentidos fundamentales. Según el primero y más antiguo, significaba <residencia>, <morada>, <lugar donde se habita>. Se usaba, primeramente, sobre todo en poesía, con referencia a los animales, para aludir a los lugares donde se crían y encuentran, a los de sus pastos y guaridas. Después se aplicó a los pueblos y a los hombres en el sentido de su país. (...) Sin embargo, es la acepción más usual del vocablo ethos la que, según toda la tradición filosófica a partir de Aristóteles, atañe directamente a la Ética. Según ella, significa <modo de ser> o >carácter> (…) êthos deriva de éthos, lo cual quiere decir que el carácter se logra mediante el hábito, que el êthos no es como el páthos, dado por naturaleza, sino adquirido por hábito <héxis> (...) La palabra héxis no es, ni mucho menos, sinónima de

> éthos. En primer lugar, porque antes de su sentido ético posee otro natural, según el cual significa <modo de ser> y, refiriéndose al cuerpo, <constitución>. Modo de ser que uno posee (Aranguren, 1994:21-22)

La *huella de la guerra* también resiste este doblez al inscribirse en los dos ámbitos de su significación originaria. La guerra *demarca* el lugar que se habita, lo convierte en un campo de batalla, y *marca* la *héxis* del cuerpo, lo convierte en un guerrero. Ares determina el carácter (*héxis*) y define la morada (*éthos*).

En un pasaje de la *Carta sobre el humanismo*, Martín Heidegger se ocupa de la pregunta por el *ethos*. El filósofo horada en la palabra y encuentra *la permanencia*. Ethos, para Heidegger, es al mismo tiempo un permanecer. En esta duplicación del ethos como permanencia, Heidegger devela lo esencial al ethos y el significado de la ética:

> El término ἦθος significa estancia, lugar donde se mora. La palabra nombra el ámbito abierto donde mora el hombre. Lo abierto de su estancia deja aparecer lo que le viene reservado a la esencia del hombre y en su venida se detiene en su proximidad. La estancia del hombre contiene y preserva el advenimiento de aquello que le toca al hombre en su esencia (...) Pues bien, si de acuerdo con el significado fundamental de la palabra ἦθος el término ética quiere decir que con él se piensa la estancia del hombre, entonces el pensar que piensa la verdad del ser como elemento inicial del hombre en cuanto existente es ya en sí mismo la ética originaria (Heidegger, 2001:288)

Al afirmar que la guerra es una *huella indeleble* en la formación del *ethos*, y que éste implica *el permanecer, el detenerse, el conservarse, el mantenerse en el mundo*, se infiere que el hombre occidental hace de su permanencia, una experiencia de guerra. El modo como el hombre de esta civilización se detiene en el mundo, es el modo como se detiene y se suspende en tanto guerra, en otras palabras, permanece en el mundo como guerra:

> Sin importar la distancia, el lenguaje abstracto, las operaciones encubiertas, las explosiones, los tiroteos que se desatan en espacios pequeños, de casa en casa, de calle en calle, en retenes, en controles, a la orilla de un río, entre la maleza, la guerra viene a la tierra. Más allá de las violentas ocasiones de acción marcial, el dios está también ahí, y de forma esencial, en la voluntad de pelear, en el amor a la guerra, en la necesidad y en el éxtasis de vencer. Y en el sacrifico del fanático: Ares es el fuego que templa a los hombres y los fusiona para crear tropas versátiles. La suya es una visión de la guerra como último recurso, como la última alternativa o disuasión entre la vida y la muerte, dentro de toda estrategia (…) La impetuosa pasión de Ares hace que la guerra suceda en la carne y en los huesos de la historia. Si la guerra quedara únicamente en manos de Apolo o de Hermes o de Atenea, sería suficiente con juegos de guerra, planes de guerra y maniobras de mente (Hillman, 2010:110).

En la antigüedad, el ethos se ha configurado poéticamente. En la textura de los cantos homéricos, la imagen del mundo antiguo aparece en la figura de la poesía épica. Los cantos de Homero acontecen entre la partida y el retorno, entre la ira de Aquiles y el deseo de Ulises; entre la destrucción de Troya donde reina Príamo, y el regreso a la natal Ítaca donde habita Penélope.

Emilio Lledó (1999) insiste en la necesidad de pensar el ethos originario de la civilización occidental a partir de estos cantos: *"No sabríamos nada de ese ethos pasado sin la escritura"* (1999:18). Penetrar en el *ethos pasado* sólo es posible si se lee este tejido poético. Volver sobre su escritura, revisitar sus narraciones, es comprender la permanencia de los antiguos en el mundo. El hombre griego permanece entre la caída de Troya y el retorno a Ítaca; permanencia en *la tierra de nadie* arrasada por Agamenón, y *la tierra natal* conservada por Penélope.

Occidente brota desde los cantos de la guerra; Occidente es una epopeya; la civilización del ocaso emerge como posibilidad entre las naves de los aqueos, las

murallas de Troya y un lento regreso a casa. Todo acontece bajo la mirada de los dioses del Olimpo, esa extensión imaginada de los deseos de la cultura griega:

> Los poemas homéricos permiten el comienzo de esa reconstrucción, y muestran el primer tejido de un *ethos* y el material del que ese tejido está hecho. En él se descubren los proyectos ideales que sobrepasan el espacio de la pervivencia en la naturaleza, para crear una convivencia en la cultura y en el lenguaje que la expresa (Lledó, 1999:18).

Así, el hombre antiguo pervive en la naturaleza y permanece en el mundo. En el comportamiento de los héroes se verá reflejado este doble anclaje en la Physis y en el Ethos, y lo esencial de este habitar estará unido a la guerra:

> (…) Estos hombres vienen a la vida armados hasta los dientes y su primera reacción es la de mirarse como enemigos. Todos son hijos de Marte, hermanos nacidos de sus dientes, el más duro residuo del cuerpo putrefacto, la última sustancia palpable de identidad individual cuando todo lo demás ha sido reducido a polvo. El mito da cuenta de la eterna presencia de la guerra en nuestra naturaleza (Hillman, 2010: 121-122).

La *fuerza mítica* a partir de la cual se estructura la naturaleza y el mundo en la civilización Occidental es la fuerza de Ares. Bajo esta inscripción, Occidente ha marcado los cuerpos y demarcado los lugares. Se trata del acontecer en las grafías del *pólemos* como principio constitutivo de todo cuanto existe:

> Pólemos (la guerra) es el padre de todas las cosas y el rey de todas, y a unos los revela como dioses, a los otros hombres, a los unos los hace libres, a los otros esclavos (Heráclito, *Frag.* B53)

Marca y re-marca tan profundas que al cambio de época, se reinscribe en la piel de otros cuerpos y en las superficies de otros lugares. En este sentido Emilio Lledó

revela en el origen, una doble constitución ética para una misma ontología del ser y el habitar: Una ética en la Ilíada y una ética en la Odisea, es decir, una manera del ser y el habitar expuestos a un doble horizonte, la caída de Troya y el retorno a Ítaca. Sin embargo, donde se canta a la guerra es en el poema que narra la ira desenfrenada de los guerreros. La Ilíada es el libro de Ares, la ética que en ella subyace va surgiendo del carácter combativo de sus héroes, y de los signos del habitar, de las huellas imborrables, de lo que van escribiendo sobre el cuerpo y los ***lug-Ares***:

> Y sin embargo escribes: escribes sin reposo, descubriéndome lo que te dicto y revelándome lo que sé […] estás condenada a lo imborrable (Blanchot, 2006:9).

La guerra es un acontecimiento imborrable. Me es imposible deshacer sus huellas, deshilvanar sus tramas, ocultar sus trazas, despojarme de sus impresiones, olvidarme de sus rastros, borrar sus marcas. En su acontecer histórico, la guerra esculpe los espacios y define los tiempos de esta civilización.

Es preciso pensar e identificar el presente en tanto Ares. *"Desde hace mucho tiempo, la guerra es la manifestación histórica del presente"* (Badiou, 2005:19). Implicado en este rasgo inexorable, Badiou expone tres razones y una motivación para coligar la guerra con el tiempo:

> El orden del tiempo, *(porque el presente guerrero fija las formas temporales del antes y el después);* la decisión, *(porque el presente guerrero es aquello que decide y determina el presente de la política);* y la excepción, *(porque el presente guerrero localiza a la comunidad por fuera de lo usual)* (Badiou, 2005:19).

Éstas sus razones, pero su motivación versa sobre la carencia poética que dice: falta un presente. *"Única vez en el mundo, pues, siempre por un acontecimiento que explicaré, no hay Presente, no — no existe un presente"* (1984:121).

Cualquiera que sea el período histórico en el que se decida pensar la estancia, el habitar de Occidente, tanto su ethos *(morada y carácter)* como su telos *(horizonte y fin)*, ha sido remarcado por la fuerza mítica de Ares. Somos las manifestaciones historiadas y habitadas de Ares; sus registros, sus vestigios, sus cantos, y por desgracia, también sus consecuencias y sus efectos. Si la guerra es la manifestación del presente, somos el tiempo y el lugar de Ares; esto constituye el *ethos*; y lo que configura el *telos* es, como sostiene el mismo Badiou, que *"hay, hubo o habrá guerra"* (2005:22).

Allí donde el sol se pone, en el Occidente geográfico, las grafías de la guerra dibujan un paisaje pletórico de horrores inexcusables y de huellas imborrables. Pese a que el tiempo pasa, y en el devenir de los siglos se desgastan los recuerdos y se experimenta el inconfesable olvido, la guerra persiste como grande hazaña inacabada en la lenta y dolorosa afirmación del *ser* en el ocaso. La guerra es como una evocación permanente que asoma al occidente del *ser*; la guerra no se olvida. Su temible persistencia y su terrible actualidad no hacen más que perpetuar el ocaso. En tiempos de guerra no hay lugar para una nueva aurora. Indeleble es esta huella dejada por la guerra y su fuerza descansa en *ser* imborrable. La piel de occidente está grabada y marcada por los signos de la guerra.

¿Es posible nombrar este acontecer, decir algo de esta huella, comprender el sentido del rastro de la guerra? En la experiencia de la guerra lo imborrable también se transforma en lo innombrable. La guerra aparece allí donde la palabra se torna imposible. La guerra es la suspensión del *logos*, el fin del relato, el desfallecimiento del decir. Michel Serres describe así la simplicidad de este acontecimiento:

> Ya no se intercambian palabras, sino, sin decir nada, golpes. Tal persona se pelea con la otra, sujeto contra sujeto. Pronto, porque dos puños ya no bastan para su rabia, los dos adversarios cogen piedras, las afilan, inventan el hierro, espadas, corazas y escudos, descubren la pólvora, entonces hacen que hable, encuentran miles de aliados, se agrupan en ejércitos gigantescos, y en el aire, manipulan la

> fuerza de los átomos, la llevan hasta las estrellas, ¿acaso hay algo más simple y más monótono que esta historia? (Serres, 2004:22)

La guerra no se manifiesta en palabras, su gramática corresponde a otros signos y se revela en otras escrituras. Si la guerra es un texto que no está escrito con palabras, ésta se despliega en el afuera del discurso; repasar su geografía es repasar un montón de ruinas y desolaciones compartidas. El acontecer de la guerra sólo puede leerse en la textura de una *tierra arrasada* y una *tierra de nadie*; su lengua pertenece a esta doble configuración del *ser*: el arrasamiento y el anonimato.

En una antigua expresión se revela el gesto arrasador y anónimo de esta huella: *bellum se ipsum alet* (la guerra se alimenta a sí misma), lacónica expresión de Tito Livio en el siglo I a.C. Cuenta el historiador romano que Marco Porcio Catón en la conquista de Hispania a su paso por la región de Ampurias y en tiempos de cosecha, prohibió a su ejército abastecerse de trigo:

> Catón hizo una corta parada allí y, mientras obtenía información sobre las fuerzas y composición del enemigo, pasó el intervalo ejercitando a sus tropas para que no perdiesen el tiempo. Resultó ser la época del año en que los hispanos tenían el trigo en las eras. Catón prohibió a los suministradores del ejército que proporcionasen ningún trigo a las tropas y los mandó de regreso a Roma observando: *Bellum se ipsum alet* (la guerra se alimentará a sí misma). Luego, avanzando desde Ampurias, asoló los campos enemigos a fuego y espada, sembrando el pánico y provocando la huida por todas partes. (Livio, 2010:73 L: XXXIV: 9)

Impedir que un ejército se pueda abastecer de sus arados con el fin de devastar los campos enemigos, procurar que los guerreros se alimenten de los territorios ocupados, garantizar las provisiones de la tropa con la cosecha de las provincias conquistadas, constituyen principios orientadores de la guerra en occidente: arrasar la

tierra, labrar la desolación, grabar sobre la superficie del suelo cultivado los estragos de una metafórica tempestad que deja a los enemigos sin mundo y sin nombre.

Una vez en marcha, la guerra se alimenta de su propia destrucción. Desde su primitiva aparición, lo imborrable se materializa en la atroz revelación de la *tierra arrasada*, una geografía consumada por la nada que se escribe a sí misma y sin reposo; tal vez por ello lo que a mis manos dicto me revela el horror de lo que ante mis ojos duele, ¿es posible *ser* en medio de la guerra?

En la vecindad del poeta se puede anunciar el eco solitario de un arribo doloroso. En un verso escrito desde una cárcel de Toledo (1940), el poeta español Miguel Hernández (2010:173) siente la imposibilidad de *ser*, en un poema titulado *Después del amor*:

> ***No pudimos ser.***
> ***La tierra no pudo tanto.***
> ***No somos cuanto se propuso el sol***
> ***en un anhelo remoto.***

La guerra comienza allí donde el amor se torna imposible. Después del amor sólo queda la guerra; esa experiencia que hizo al poeta decir: ***No pudimos ser. La tierra no pudo tanto.*** ¿Puede la tierra cargar el peso y el sin-sentido de los signos dejados por la guerra? ¿Puede el sol, con su brillo aparente, seguir iluminando los campos de batalla, el teatro de operaciones, las ciudades devastadas, el solitario divagar de un hombre entre los escombros, en el desarraigo y en la pérdida de *ser*? El poeta reconoce en el *homo bellum* la esperanza fallida del sol que anhela preservar la vida en la tierra.

Por eso es preciso hacer un esfuerzo por hablar de lo imborrable y de lo innombrable, por decir algo de lo que perdura y permanece, de lo que la guerra ha remarcado con tinta indeleble, de sus huellas, de sus escrituras en el *ser* expuesto al ocaso. Hablar de lo que permanece es la tarea del poeta, de ahí su vecindad, su cercanía,

la proximidad con sus palabras. Es esta la tarea que el poeta alemán Friedrich Hölderlin imaginó en el acto del poetizar. En su célebre poema *Andenken* (recuerdo) Hölderlin (2002:229) escribe:

Pero el mar quita y da memoria;
También el amor fija las atentas miradas;
Mas lo que permanece, lo fundan los poetas

La guerra es un acontecimiento imborrable que perdura y a la vez persiste en Occidente. La guerra es también lo innombrable, lo que no tiene nombre, lo que no se puede decir con palabras porque en su aparecer éstas desaparecen. Sin embargo lo que permanece lo fundan los poetas. La guerra no nace en la poesía, pero los poetas sí pueden hablar de lo que en ella permanece. La guerra de Troya permanece en el canto de Homero, la Gran guerra en el poemario de Wilfred Owen, la Guerra Civil Española en la poesía de Miguel Hernández.

¿Qué es aquello que permanece de la guerra? Las hazañas de los héroes victoriosos, el lamento de los enemigos derrotados, el dolor de las víctimas sin nombre, el eco triunfal de la tierra conquistada, el treno de la *tierra arrasada*, la desolación de la *tierra de nadie*. De la guerra permanece también la tristeza, *tristes guerras* como escribía el poeta Hernández (2010:98):

Tristes guerras
Si no es amor la empresa.
Tristes, tristes.
Tristes armas
Si no son las palabras.
Tristes, tristes.
Tristes hombres
Si no mueren de amores.
Tristes, tristes

La tristeza de la guerra permanece allí donde la gesta humana no es el amor y se abandonan las palabras, donde no es Eros la causa del morir. *Tristes, tristes*, escribe el poeta. La tristeza es una huella que permanece en las geografías de la guerra, el eco interminable del *bellum se ipsum alet*.

Y aunque los poetas hacen posible nombrar lo innombrable, no logran borrar sus marcas. Aunque se tengan palabras para hablar de la guerra, lo imborrable permanece. Las marcas de la guerra se pueden nombrar pero no borrar. La guerra se nombra pero no se olvida, aun cuando el anhelo sea querer huir de la desolación que provocan sus marcas. A lo único que se puede aspirar es a comprender *por qué* la guerra es un acontecimiento imborrable en Occidente y *por qué* persiste como un terrible amor en este tiempo, incluso entre aquellos que en silencio disfrutan de su lúgubre espectáculo.

Como alguna vez lo escribiera Hannah Arendt, lo que yo quiero (lo que yo puedo) es comprender; pues es éste el modo específicamente humano de estar vivo:

> Comprender, a diferencia del tener información correcta y del conocimiento científico, es un proceso complicado que nunca produce resultados inequívocos. Es una actividad sin fin, en constante cambio y variación, a través de la cual aceptamos la realidad y nos reconciliamos con ella, es decir, tratamos de estar en casa en el mundo (…) El resultado del comprender es el sentido, que vamos engendrando a lo largo de la vida, en la medida en que intentamos reconciliarnos con aquello que hacemos o sufrimos. (Arendt, 2005:371)

¿Es posible comprender la guerra? Para Arendt el comprender no es equivalente al perdonar, tampoco al justificar. Comprender es reconciliarse con el mundo pese a todo, pese al sufrimiento, pese al dolor, pese a la desolación. Comprender siempre será una tentativa de *ser* en el mundo, de sentirse en casa, superar la extrañeza, el desconcierto, el sin-sentido y procurar decir algo de lo que se *es* entre la vida y la muerte, pues sólo en el morir se desvanece el esfuerzo de toda comprensión. ¿Pueden los hombres comprender el mundo en ruinas que a su paso dejan las escrituras de la

guerra? ¿Pueden los hombres reconstruir la casa, reinventar la morada, reedificar el habitar allí donde sólo quedan escombros y estancias destruidas?

Comprender es una tentativa de *ser* en la nada, un esfuerzo por reconciliarse con el mundo en el vacío, por *ser* alguien en la *tierra de nadie*. Después de tantos intentos fallidos por contener la marcha beligerante de los hombres de Occidente, sólo resta comprender:

> Jamás podremos prevenir la guerra o hablar con lucidez de la paz y el desarme si no entramos de lleno en este amor a la guerra. Si no trasladamos nuestra imaginación al estado marcial del alma, no podremos comprender la atracción que la guerra ejerce. Esto significa ir a la guerra, reclutar nuestras mentes para el servicio militar. No vamos a la guerra en nombre de la paz como tan frecuentemente insiste una engañosa retórica, sino más bien en pos de la guerra misma: para comprender la locura del amor que respira. (Hillman, 2010:11).

Como si ocupara el lugar de un fuego inextinguible en el alma humana, una atracción incontrolable o una inclinación inexplicable, la guerra ha despertado un profundo amor entre los hijos del ocaso, entre los herederos de Occidente. Con extrañeza observo que la diosa Afrodita, quien rige los designios del amor desenfrenado, se ha enamorado de Ares, el dios de la guerra. Esta civilización avanza enamorada de la guerra; enamorada del desierto que a su paso crea; enamorada de los paisajes desolados que en su marcha van dejando los guerreros de Catón en Hispania, Agamenón en Troya, Napoleón en España o Bush en Afganistán.

La guerra aparece siempre renovada para confirmar las huellas y las gestas del desierto y el destierro del sin-sentido. Otros motivos avisan su retorno, y entre palabras acalladas, el grito de su nacimiento oculta sin reparos que alguna vez un músico (Oliver Messiaen) compuso en sus entrañas un *cuarteto para el final de los tiempos*; un filósofo (Primo Levi) se preguntó en sus campos si *es esto un hombre*; un artista (Otto Dix) dibujó su rostro entre trincheras; mientras una mujer (Kate Köllwitz), con linterna en

mano, buscaba entre los muertos el cuerpo de su hijo asesinado en la trincheras de la Gran Guerra.

Miles de páginas, cientos de partituras, decenas de pinturas se han escrito, se han compuesto, se han pintado con el fin de reconciliarse con el mundo en medio de la guerra; pero lo que de ella permanece toca a mi ventana como un acontecimiento inminente que no deja de alimentarse de las mismas huellas del pasado: la pérdida del sentido y la imposibilidad de *ser*. La guerra adviene como *Ethon*, viene a devorar lo que queda de mi hígado.

Mientras esto pasa, yo quisiera escribir: ¡Guerra deja en paz al hombre! Serán estas las últimas palabras que en tu nombre se puedan erigir. Ya no eres merecedora de ningún tributo, la ofrenda se convirtió en sacrificio, y cien años después de tu Gran Guerra, no quiero sobrellevar el extraño principio instalado por el militar romano Flavio Vegecio Renato, *si vis pacem para bellum* (si quieres la paz, prepárate para la guerra), aun cuando en el tiempo que acompaña esta escritura, la paz sea tan sólo una ilusión que sólo adviene a la abdicación de unos cuantos guerreros.

Me detengo ante lo inminente de esta permanencia: una nueva guerra tendrá lugar ante mis ojos. Podré leer nuevos suplicios, visitar otros paisajes desolados, escuchar el testimonio entrecortado de antiguas víctimas, convivir con las justificaciones de los beligerantes. Sin embargo, también me detengo en la inmanencia de la guerra. Algo de vida brota en sus entrañas, entre murmullos y susurros aparecen de nuevo las palabras. No sólo queda la lengua mutilada de la *tierra arrasada*.

Al volver la mirada hacia los lugares asolados por la guerra se tiene la impresión de estar asistiendo a una doble confusión, la tentativa de *ser* irrumpe en la experiencia de lo inimaginable. Hillman advierte que *"si las llamas y sus secuelas son inimaginables, su causa, la guerra, no lo es"* (2010:11).

Es por ello que al intentar comprender la guerra no queda más alternativa que atender decididamente a la posibilidad de imaginar las huellas disponibles en su geografía y desde allí comparecer (¡por fin!) a la inquietud radical: Comprender el *vestigium bellum* de Occidente.

Lo que yo quiero es comprender; verbo sagrado, acción y efecto de toda condición humana, pulsión de todo tiempo presente. Comprender el *ser* allí donde lo humano toca a su final como huella de una guerra; comprender este instante que permanece en el ocaso y asoma sin reservas a la noche de una nueva agonía. Comprender por qué la guerra es *"la vejez en los pueblos"*, como dice el primer verso del poema de Miguel Hernández (2010) titulado simplemente *Guerra*, y por qué la juventud yace en el ataúd.

En la tentativa por comprender el *ser* en las geografías de la guerra, es necesario reconocer el doble equipaje que consigo arrastra quien busca elaborar sus experiencias en tiempos de Ares: la urdimbre bibliográfica y la trama biográfica. Siempre se dispone de una doble herencia, los conceptos y las experiencias. Quien se pregunta por el sentido de sus experiencias, busca la manera de sobrellevar esta doble herencia como un único peso, una única carga, un solo fardo. Si no reconoce que es imposible comprender sin asumir la correspondencia entre la idea y la vivencia, entre el pensar y el existir, jamás podrá reconciliarse con el mundo. En esta coligación se revela finalmente la inclinación y la orientación de cada paso en el camino. A la manera de un indicio filosófico, es preciso atar el mundo del concepto al mundo de la vida:

> Que llegue, pues, la hora del filósofo consecuente, del pensador responsable y positivo que reivindica la coherencia de sus pasos y quiere, prioritariamente, grabar en la existencia los efectos de su teoría. En fin, que se pueda comprobar en la elaboración de un mundo de conceptos el peso de una vida y la densidad de una biografía (...) una existencia debe producir una obra exactamente igual como, a su vez, una obra debe generar una existencia. (Onfray, 2002:222)

En complicidad con este manifiesto por la vida filosófica de Onfray, oriento los pasos hacia la tentativa que busca comprender las marcas imborrables del *investigare bellum* (la búsqueda de la guerra), esa expresión que aquí no es más que una incitación a nombrar la permanencia de una huella que, en su aparecer, se presenta como *bellum in via* (el camino de la guerra o la guerra en el camino).

Sólo cuando los efectos de esta búsqueda se hayan grabado en mi existencia daré por terminada esta aventura, cuando el sosiego me permita comprender por qué, *pese a todo*, fue posible *ser*; hasta que en el borde del camino encuentre un refugio, una morada, una estancia para el habitar poético, y como eco de un poema de Alejandra Pizarnik, sentir que es posible hallar *"un claro en un jardín oscuro o un pequeño espacio de luz entre hojas negras"* (2009:36); hasta terminar diciendo, en vecindad con su palabra, allí estoy yo, único destino del camino, último indicio, rastro final, desenlace póstumo: Allí estoy yo, al lado del camino, en un claro de(l) *ser* para albergar, en serenidad, el sentido de habitar el mundo cuando de éste no quedan sino las marcas de la guerra.

Esta tentativa participa de la *palabra* por la resonancia literaria, de la *mirada* por la sublimidad pictórica, de la *pregunta* por los rastros del habitar, del *investigare bellum* por el asombro que produce encontrar respuestas transitorias a las inquietudes radicales. Pero entonces, ¿qué justifica comprender las huellas imborrables de la guerra, si al final del camino no se obtienen certezas sino maneras de nombrar las posibilidades de *ser*?

Hoy *casi nada* motiva el esfuerzo por comprender la guerra, porque *casi todo* habla en la desnudez de la barbarie, de lo normal que es vivir y morir en tiempos y espacios de guerra; hoy *casi nada* habla de la posibilidad de *ser*, porque *casi todo* es expresión de la nada. La guerra toca a lo humano en la más absurda de las indiferencias y en la más extravagante de las indolencias. Las *tristes guerras* que nombraba el poeta se han convertido en *triviales guerras* registradas por los medios. Tal vez por ello *casi nada* ha cambiado en el espesor de la condición humana cuando una guerra anuncia su

final. Las palabras de Jean Paul Sartre, escritas en octubre de 1945, presagian el misterioso sentido que a la finitud de la guerra otorga esta época:

> La guerra tocó a su fin en medio de la indiferencia y la angustia. Nada había cambiado en la vida cotidiana. Los zumbidos de la radio, los gruesos caracteres de los diarios no alcanzaban a convencernos. Hubiéramos deseado algún prodigio, un signo en el cielo que nos probara que la paz se había inscrito en las cosas (…) Hemos creído sin pruebas que la paz era el estado natural y la sustancia del Universo, que la guerra no era sino una agitación temporaria de su superficie. Hoy reconocemos nuestro error: el fin de la guerra significa nada más que el fin de esta guerra. El futuro no está definido y ya no creemos en la terminación de las guerras (Sartre, 1965:43).

Al aventurar la comprensión de la huellas de la guerra se emprende un camino por el *nous* (pensamiento) y no por la *doxa* (simple opinión). No se puede comprender el *vestigium bellum* en el ámbito *mediático* que domina en el tiempo presente. En éste, la guerra se transforma en indiferencia e indolencia, y allí no aparece el *ser*. La comprensión *"no desfallece en la el diálogo infinito ni en la circularidad, pues confía en que la imaginación perciba siempre, como mínimo, un fulgor de la luz, siempre terrible, de la verdad"* (Arendt, 2005:379).

La tentativa de *ser* aparece en el instante en que es posible demorarse ante lo más próximo, detenerse ante la doble exhortación de *un tiempo que da que pensar* y *un espacio que hay que habitar*. *El fulgor de la luz, siempre terrible, de la verdad*, de la reconciliación con el mundo, no acontece en la premura de los tiempos modernos ni surge en la circulación vertiginosa de la simple opinión. Al *ser* hay que darle tiempo para aparecer, y para *comprender* es preciso demorarse:

> Es suficiente que nos demoremos junto a lo próximo y que meditemos acerca de lo más próximo: acerca de lo que concierne a cada uno de nosotros aquí y ahora;

> aquí: en este rincón de la tierra natal; ahora: en la hora presente del acontecer mundial. (Heidegger, 1994:19)

Demorarme ante lo más próximo, detenerme y meditar sobre aquello que me concierne aquí y ahora; así he comprendido la tarea del pensar, y al investigar, meditar sobre el *vestigium bellum*. Tal vez por ello hay que detener también la pluma y preguntarle por qué escribe; quizá para descubrir lo que permanece como huella imborrable en tiempos y espacios de guerra, y encontrar en ella una tentativa de *ser*; porque una escritura revela lo que se sabe y sugiere siempre una pesquisa, una persecución tendida hacia los rastros del acontecer de la guerra como acontecer mundial; desnuda las inclinaciones; descubre las señales y expone la palabra al develamiento de aquello que aún permanece oculto.

Escribir es un des-ocultarse y un des-ocultar las huellas en el camino del pensar. El camino a seguir se devela, aún en la incertidumbre de todo inicio, como una reescritura de las huellas dejadas por la guerra. Es la guerra y sus vestigios las que anuncian el camino, el *bellum in via*. Rastros de relatos, restos narrativos, agónicas palabras, tenues o vívidos recuerdos, violentos testimonios, extáticas imágenes. Las huellas dejadas por la guerra constituyen la indicación originaria en el camino, señal inequívoca o signo inconfundible del paso a seguir, única posibilidad que, a la manera del pensar de Heidegger, implica emprender un camino, perseguir un rastro y ser fiel a él:

> Nunca he hecho otra cosa que seguir un rastro impreciso del camino; pero he sido fiel a él. El rastro era una promesa, casi imperceptible, que anunciaba una liberación hacia lo libre; tan pronto oscuro, tan pronto fulminante como un súbito atisbo que luego se volvía a hurtar, durante largo tiempo, a toda tentativa de decirlo (Heidegger, 1986:18).

La huella de la guerra es también un rastro impreciso en el camino. Por desgracia he sido fiel a él, y a diferencia del pensador de la Selva Negra, no es una liberación lo

que yo espero, sino tan sólo la tensión con esta tentativa de decirlo, aun cuando René Magritte me enseñó en pintura que hay una tentativa que es de lo imposible.



René Magritte - Tentativa de lo imposible - 1928

¿Qué significa la *tentativa de lo imposible* cuando se trata de escribir sobre las huellas de la guerra, y no de pintar, sobre el lienzo, el cuerpo de la mujer amada? Magritte se pinta pintando la desnudez de Georgette. A su cuerpo le falta el brazo izquierdo y, sin embargo, la obra aparece como terminada. Nadie espera que lo que resta del cuerpo brote del pincel. Éste se desliza en una estancia vacía en la que un cuerpo inacabado termina por reconciliarse con el nombre de la obra. En el instante estético en el que se abandona la pintura, Magritte se encuentra con la *tentativa de lo imposible*.

¿Qué hubiera sido de esta obra si Magritte se hubiera decidido a pintar el brazo, esa ausencia que le da al cuadro un significado especial, una paradójica correspondencia con la palabra que la nombra? Magritte buscaba en ella una *tentativa de lo imposible*: imaginar al otro como un *ser* inacabado.

Lo enigmático de la pintura es la complacencia que irradia el gesto de Georgette. Ella es en sí misma la *tentativa de lo imposible*. Toda recreación pictórica del otro (la mujer amada) será siempre inacabada. Del otro no tengo más que una imagen inconclusa.

Contrario al gesto pictórico y afectivo de René Magritte, en la guerra el otro aparece como totalidad. En el enemigo de la guerra no queda resquicio para lo inconcluso, su presencia implica al mismo tiempo su imposibilidad de *ser*. La diferencia entre el encuentro con el otro en el instante estético y el encuentro con el otro en el instante bélico, radica en que en el primero el otro es una creación inconclusa, mientras que en el segundo, el otro es una invención totalizada que amenaza al sí mismo.



Eddie Adams - Ngoc Loan ejecutando a un prisionero del Viet Cong, Saigón - 1968



Eddie Adams - Muerte de Nguyen Van Lem, Saigón - 1968

Eddie Adams captura en una fotografía el instante en que el general Ngoc Loan ejecuta a un prisionero que reviste con la palabra *enemigo*. Se trata de Nguyen Van Lem, un miliciano del Frente Nacional de Liberación. El soldado que aparece en el fondo de la imagen observa atentamente lo que está por suceder. El general apretará el gatillo y en ese gesto habrá dado muerte a esa totalidad nombrada como el otro, como el enemigo.

En la experiencia estética de la pintura de Magritte, el territorio de la otredad permanece inacabado, su realización es el suspenso de su infinitud, su permanencia, el estar siendo. Magritte seguirá pintando indefinidamente el cuerpo de Georgette.

En la fotografía de Adams, el territorio de la otredad se realiza en tanto desaparición, acabamiento, consumación de la vida, un *ser* que deviene nada. Es este el significado que Simone Weil (2005) otorgaba a la idea de *fuerza* que somete a los hombres en tiempos de guerra:

> La fuerza es lo que hace una cosa de cualquiera que le esté sometido. Cuando se ejerce hasta el extremo, hace del hombre una cosa en el sentido más literal, pues hace de él un cadáver. Había alguien, y, un instante más tarde, no hay nadie (Weil, 2005:15).

En la experiencia de la guerra el otro es una cosa. Del otro sólo queda el cadáver, la ausencia radical, la desaparición absoluta; la huella es la impresión de su muerte en el asfalto. En esta imagen es imposible *ser* si se arrastra con la connotación de enemigo. Sin embargo el *vestigium bellum* que da que pensar no se resume en este hecho desnudo de la muerte, ni en la evidencia del asesinato, tampoco en la condición de cosa que adquiere el otro. La pregunta por las huellas de la guerra no se recrea en esta desaparición, pues en ella, la *tentativa de lo imposible* se transforma en *tentativa de lo indecible*.

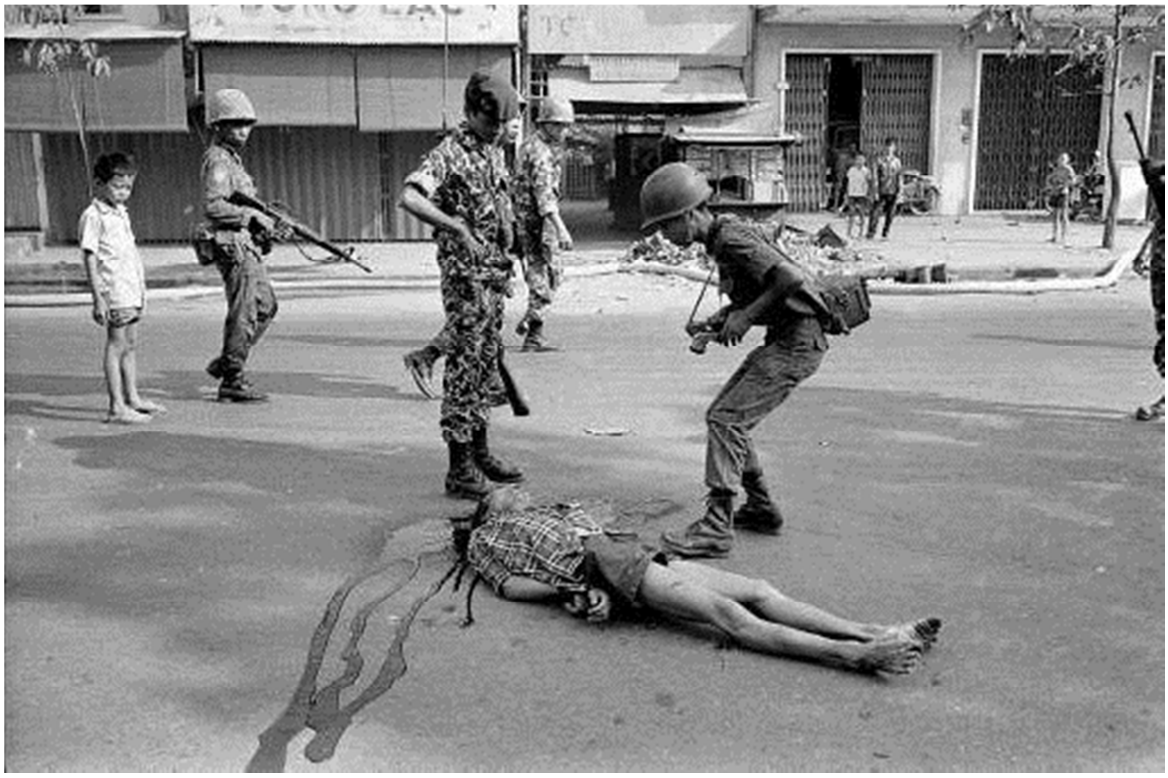
En la imagen de Adams la guerra se manifiesta como una totalidad dominada por la muerte. La posibilidad de *ser* pierde cualquier sentido. Más allá del general que dispara y el miliciano que cae, lo que interroga por la tentativa de *ser* en las geografías de la guerra reside en la mirada de los que en ese momento pasan por la calle y observan lo sucedido.

Un niño que no tiene edad para ser un guerrero, contempla el espectáculo de la muerte, mientras un soldado se acerca al cuerpo del miliciano ejecutado para obtener una evidencia del enemigo dado de baja. Aquí la huella de la guerra es la mancha de sangre que traza un recorrido en el asfalto, y la pregunta por la tentativa de *ser* se dirige hacia el niño que, atónito, observa.

¿Es posible *ser* en esta geografía de la guerra? Escenas como la que registró Adams proliferan en el mundo habitado. Directa o indirectamente desnudan el horror de toda guerra. Una huella imborrable quedará grabada en la mirada del niño. Éste también será tocado por la fuerza, aunque el general Long no haya apuntado sobre su cabeza.

El problema radica en cómo se presencian los hechos desnudos de la guerra. El niño de la tercera imagen de Adams es un rastro impreciso en el camino. ¿Alguna vez comprenderá y dará sentido a lo que vio, podrá reconciliarse con el mundo?

El *vestigium bellum* que expresa el acontecer de los tres protagonistas de la secuencia fotográfica de Adams (el general que mata, el miliciano que muere, el niño que observa), expone el *ser* a lo imborrable. Pero ¿puede la poesía encontrar lo que en esta huella de la guerra permanece, decir algo de las *tristes guerras*?



Edie Adams - Saigón - 1968

Lo que permanece es una pregunta inconclusa, un rastro inacabado en el *bellum in via* de Saigón o de cualquier otro lugar, un *¿por qué?* multiplicado en el sendero, orientado hacia los rostros de los que, como el niño, tienen la necesidad de intentar *ser* pese a todo, pese a la huella imborrable que quedó en sus ojos. La única certeza disponible es que algún día este niño hallará el sentido en el lenguaje, pensará en la marca, tomará en consideración aquello que se tornó imborrable y lo convertirá en palabras.

Por el camino de la guerra no quedan sino preguntas que traspasan lo *innombrable* para comprender lo *imborrable*. En el *vestigium bellum* y el *bellum in via* sólo se puede errar de un modo más o menos perceptible. Como afirmaba Heidegger, *"el camino es un camino del pensar. De un modo más o menos perceptible, todos los caminos del pensar llevan, de una forma desacostumbrada, a través del lenguaje"* (1994:9).

Cualquier caminante que busque comparecer ante la tentativa de *ser*, tendrá que enfrentar el doblez peligroso que arrastra esta palabra en el lenguaje: *errar* como no acertar y *errar* como andar de un lugar a otro. El *errar* adviene en el camino del pensar, incluso en el lugar de los días venideros, cuando ellos sigan siendo días de guerra, y entre palabras arruinadas, lenguas mutiladas y paisajes desolados se encuentre el *ser* persistiendo en el camino. Volviendo a Heidegger: *"sigamos siendo también en los días venideros caminantes del camino que lleva a la vecindad del ser"* (2001:282); quizá algún día se encuentre esta vecindad sin tener que tratar con las huellas imborrables.

En este camino de los días venideros, la tarea del pensar está vinculada al advenimiento y la revelación del *ser* en el lenguaje; revelación de un *ser* expuesto a la guerra que también anhela hacerse a las palabras, porque *"lo único que importa es que la verdad del ser llegue al lenguaje y que el pensar alcance dicho lenguaje"* (Heidegger, 2001:282).

Insistiendo en este rastro, errando en el *bellum in via*, se anhela la serenidad al momento de escribir sobre la tentativa de *ser* en las geografías de la guerra y se busca conquistar *"el justo silencio en lugar de una expresión precipitada"* (Heidegger, 2001:282) para hallar una senda que preserve al *ser* del estruendo de los cañones, la batahola de las batallas, el silbido de los bombardeos, la impresión de los muertos en el camino; hasta que al fin el *ser* pueda acontecer en el silencio de la guerra.

Es por ello que en el *investigare bellum*, pensar no es otra cosa que sobrellevar el espanto que irrumpe en el camino de la guerra y sobrevivir a la precipitación, a la urgencia del escribir sin comprender. *"¿Quién de entre nosotros, hombres de hoy, querría imaginar que sus intentos de pensar pueden encontrar su lugar siguiendo la senda del silencio?"* (Heidegger, 2001:282).

Cerca de Grozny un hecho de guerra ha tenido lugar y ha dejado rastros en el silencio de una imagen. El intento de las tropas rusas por sofocar el levantamiento en Chechenia crea una nueva geografía. Paul Lowe recorre los lugares que han sido transformados por el acontecer de los guerreros y toma esta fotografía. Sobre ella escribe: *"para mí, esta no es una imagen en sí misma de guerra, sino que habla del significado de la guerra"* (Lowe, 2010:45).

¿Qué sentido tiene tomar una fotografía que no habla de la guerra en sí misma sino de su significado? ¿Acaso se torna imposible una imagen de la guerra en sí? ¿Es esta una tentativa de lo inimaginable? Lowe recrea la guerra a partir de las huellas efímeras, de los signos de la ausencia. Su estrategia visual radica en obtener imágenes de otras marcas menos evidentes, tramas que provocan en el espectador miradas distintas de lo que acontece cuando el mundo es tocado y modificado por la *fuerza* de la guerra.



Paul Lowe - Near Grozny - 2010

En *Near Grozny* la guerra se lee como un paisaje cargado de huellas. La guerra es una gran mancha de sangre en la nieve. El *ser* de la guerra, como todo *ser*, deja huellas en el camino: el *ser* aparece en el *bellum in via*. En su aparecer inscribe lugares y transforma paisajes. Las imágenes de la guerra son evidencia de este aparecer-acontecer. ¿Dónde están los guerreros? ¿Dónde está el carro abaleado y los cuerpos masacrados? ¿Habla esta imagen de los miles de muertos de la confrontación en Grozny y sus alrededores?

Las miradas sobre la guerra no son necesariamente exposiciones del crimen desnudo y la barbarie en estado bruto. Es posible hacerse a una mirada sobre la guerra allí donde los signos son expresión de la *ausencia visible de violencia,* de los rastros de las vidas perdidas, de las marcas disponibles en los paisajes habitados; es posible hacerse a una mirada sobre la guerra allí donde habla la inscripción en la piel de la tierra:

> Existe un problema fundamental al respecto de las imágenes que retratan enfrentamiento y brutalidad: a menudo se les acusa de re-victimizar y de estetizar el sufrimiento, la anestesia de la compasión y la explotación. Para esquivar tal contrariedad, los fotógrafos se afanan en trabajar con imágenes que no ilustren el acto violento en sí, sino las circunstancias que sirvieron a este de contexto. Este tipo de imágenes de lo que podríamos llamar ausencia de violencia visible pueden empujar al espectador a enfrentarse imaginariamente a la naturaleza de la atrocidad y de quienes la perpetran. (Lowe, Ojodepez, n° 25, p: 43)

De cada imagen se desprende una sensación. En cada guerra un conjunto de imágenes transforma las huellas en sensaciones compartidas. En el gesto fotográfico de Paul Lowe, una imagen habla del significado de la guerra en Grozny. Evoca la sensación del acontecer efímero de la guerra. Son las huellas de cuerpos intimidados, sobrevivientes anónimos o muertos desconocidos en medio de las fuerzas desatadas por los signos de la guerra. Del *ser* expuesto a la guerra tan sólo quedan huellas.

En la superficie de la tierra estas huellas desaparecerán bajo una capa de polvo o nieve, y en la próxima estación, un caminante no podrá ver que allí se consumó una muerte mientras otros huían para salvar sus vidas, ¿pero en efecto podrá olvidar? El olvido es un revestimiento pasajero que abriga los lugares marcados por la guerra. Y aunque toda huella es pasajera, Lowe las despoja de su condición fugaz y las exhibe en el espacio atemporal de la geografía de la guerra que tapiza el paisaje de Occidente.

En *Near Grozny* los cuerpos dejan rastros en la nieve, y como manchas de sangre, resaltan las tonalidades blancas y grises de la tierra deshabitada. Allí *la tierra no pudo tanto* porque permanece poblada de signos que la inscriben como *tierra arrasada*. En *Near Grozny* la mirada es impresión del desconcierto, caos de una fuga o de la imposible retirada. Se trata de los vestigios de una geografía saturada de pisadas, que como rastros de la guerra, hablan de la desolación que recrea la posibilidad o imposibilidad de *ser*. *"Estas fotografías se convierten en un rastro íntimo, en la huella de una vida perdida"* (Lowe, Ojodepez, n°25, p: 43).

Rastros de sangre en la nieve, huellas confusas, caminos bifurcados; no saber hacia dónde ir, perder el sentido, desorientarse, extraviarse de repente, sentir que las heridas son de otros, reiterar la estampida, salir de allí a como dé lugar, perderse entre la multitud o quedarse solo mientras todo pasa.

Al comparecer ante este paisaje fotográfico, la mirada es desafiada por los trazos que evocan la confusión de los cuerpos ausentes. La imagen de Lowe habla del atroz hallazgo: *Grozny bellum in via*. En el paisaje extendido de la imagen, en su textura invisible, aparece un coche acribillado a balazos. Sin embargo no es esta escena lo que interesa a Lowe, sino las huellas de los cuerpos ausentes. Es como si el significado de la guerra se alojara en las huellas que ha dejado. De la guerra sólo es posible leer la huella en el camino. *Bellum in via* es el significado de la guerra.

En medio del camino que se aleja de Ingushetia, los caminantes descubren la fragilidad de la existencia en tiempos de guerra. Chechenia se desangra. Los gritos de

independencia encarnan en el silencio de estos cuerpos ausentes. La Rusia postsoviética declara la guerra y reclama soberanía sobre este territorio. Desde Moscú se nombra a los separatistas como terroristas islámicos y los convierte en enemigos. En el concierto internacional, la misma sinfonía que se escucha en occidente recorre los pasadizos del Kremlin. Lowe habla en una imagen de la tormenta de nieve, de la sangre que la reescribe al humedecerla, de la gente que corre en el caos. ¿Habla la guerra en la imagen de Lowe cuando lo único disponible son las ausencias? La guerra habla a través de sus marcas y de la asombrosa capacidad para nombrarlas. Sólo es preciso encontrar el rastro adecuado, *ora fotográfico, ora pictórico, ora literario*, para no agotar en una tentativa de lo indecible lo que puede la guerra en *Near Grozny*. La imagen habla de un rastro de sangre en la nieve.

El mundo aparece en imágenes, luego se le exige a una imagen que nombre lo que pasó y al mismo tiempo lo explique. ¿Es posible comprender la guerra en tanto huella? *"Los fotógrafos siempre han hecho referencia al rastro dejado por la guerra"* (Lowe, Ojodepez, n°25). Estos rastros inquietan y a la vez resuenan en una pregunta ¿qué nombra una huella?

En el mundo sensible, el ser sólo se manifiesta como huella. Comprender el mundo a partir de huellas implica hallar ese punto de inflexión y no de reflexión donde se puede narrar este cuadro de realidad que aloja al *ser* en los paisajes de la guerra. La inquietud radical, el *vestigium bellum*, nace en la exhortación a leer esta traza en el camino.

¿Cómo narrar una huella escrita por la experiencia de la guerra? ¿Con qué lenguaje hablar de estos lugares? ¿Cuál es la palabra que da sentido a la existencia en un lugar que ha creído poder destruir la expectativa de(l) *ser*? ¿Por qué no mantener viva la comparecencia del pensar ante la inmanencia desolada de un signo escrito que fue transformado el lugar habitado en *tierra arrasada*?

En la torre del ayuntamiento de Dresde (Alemania) una de las estatuas, *Güte* (la alegoría de la bondad) parece contemplar los estragos de la ciudad en ruinas. Su mirada pétrea y el gesto escultórico de sus brazos extendidos se compadecen del desolador paisaje que deja tras de sí el último bombardeo de los aliados. Como si se tratara de una nostalgia monumentalizada, *Güte* interpela el mundo deshabitado. Entre los escombros se esculpe con dramatismo el furor de los signos de la guerra. El murmullo cotidiano de los habitantes de Dresde se suspende por el aterrador silbido de las bombas cayendo del cielo y el ensordecedor estruendo al momento de estallar. *Güte* guarda en silencio lo sucedido. No es difícil imaginar a alguien buscando en la mirada de la estatua el pasado de lo que alguna vez fue su ciudad en ruinas.

Güte permanece en el mismo lugar. Seguirá siendo testigo excepcional de los signos dejados por la guerra y abrigará, en su pétrea mirada, los restos del pasado. Es imposible no ver en ella un gesto suspendido en el tiempo. *Güte* es el cuerpo solitario y silencioso que guarda celosamente el testimonio de la *tierra de nadie*. En ella también se encuentran dos escrituras, dos paisajes, dos geografías: Los signos de la devastación y los signos de la memoria. También al esculpir, lo que se quiere es guardar silencio.



Richard Peter - Bombardeo en Dresde - 1945



Tugendstatuen Weisheit und Güte - Dresde - 2011

Las inscripciones de la guerra, los paisajes deshabitados, las estancias en ruinas, los *seres-escritos* que va dejando el acontecer guerrero, componen una trama de espacios que sólo es posible leer si la mirada se orienta hacia las imágenes que guardan en silencio el acaecer del *vestigium bellum* y la presencia del *bellum in via.*

Lectores solitarios, personajes nostálgicos, estatuas melancólicas, cuerpos ausentes, recrean poco a poco este doble acontecimiento: Si la guerra es una geopoética, ésta se manifiesta como *tierra arrasada* y como *tierra de nadie*. La guerra es un paisaje de ausencias, escritura de escombros, lengua baldía, marca efímera que se conserva en el vacío de una experiencia estética.

Lo desgarrador no es el modo como la guerra se escribe a sí misma; lo atroz no reside en comprender el *bellum se ipsum alet*, ni la asombrosa coligación entre los lugares devastados, esa comunión visible entre la Hispania de Catón el viejo, la París de Sartre, la Saigón de Adams, la Grozny de Lowe, la Berlín de Wenders, la Dresde de Richard Peter, esa geografía en ruinas que dibuja un mismo territorio, que instaura la continuidad del tiempo y el espacio; lo extraordinario no es la evidencia del mundo deshabitado, la doble tentativa *de lo indecible* y *de lo inimaginable* que entre ellos se teje; lo sorprendente es más bien cómo el hombre habita estas ruinas, cómo reinscribe la vida en medio de la desolación, cómo transforma un montón de escombros en hábitat. Lo extraordinario reside en esa extraña vocación humana de *ser*, de *habitar*, pese a todo. En esto tenía razón Iván Illich cuando situaba el arte de habitar en el arte de vivir:

> Habitar es lo propio de la especie humana (…) Sólo los hombres pueden habitar. Habitar es un arte (…) El humano es el único animal que es un artista, y el arte de habitar forma parte del arte de vivir. La mayoría de las lenguas usan el término *vivir* en el sentido de habitar. Hacer la pregunta *¿dónde vives?* Es preguntar en qué lugar tu existencia moldea el mundo. Dime cómo habitas y te diré quién eres. Esta ecuación entren habitar y vivir se remonta a los tiempos en que el mundo era todavía habitable, y los humanos lo habitaban. Habitar era

> permanecer en sus propias huellas, dejar que la vida cotidiana escribiera las redes y las articulaciones de su biografía en el paisaje. (2008:464)

Lo extraordinario es entonces el arte de habitar en las geopoéticas de la guerra, allí donde las huellas son escritas por el *bellum se ipsum alet*, y donde la vida cotidiana entreteje la desolación común en un paisaje arruinado para todos. La imagen paradójica, la que da que pensar, no es la forma como se deshacen los lugares al contacto con la guerra, la desaparición del *Potsdamer Platz* (como se verá más adelante), la mancha de sangre que tiñe la nieve en Grozny, o la que se abre camino en el asfalto de Saigón, ni la persistencia de *Güte*; la imagen que inquieta al pensar es el modo como se retorna lentamente al paisaje de la guerra, se habita en él, se crea en él. Como si de repente Ulises encontrara a Ítaca entre las cenizas de Troya; porque las ruinas no acallan el gesto afectivo de lo humano. La vida afectiva brota, emerge, florece en la *tierra arrasada* y en la *tierra de nadie*. La guerra aniquila al hombre, como especie animal, como grupo social, pero no como acontecimiento afectivo; la guerra nunca destruye ese gesto inmortal cuando el niño era niño y no sabía que había guerra, cuando *La vita è bella*…





2. Cuando el niño era niño



En una escena de *Der Himmel über Berlin* (Wenders, 1987), Dammiel y Cassiel, los ángeles que testimonian el devenir de los mortales, que escuchan en silencio sus pensamientos, que observan el paso del tiempo en tonos sepias y recrean la tragedia humana en los paisajes melancólicos de la posguerra europea, pasean por los pasillos de la *staatsbibliothek zu Berlin* (Scharoun, 1967). En su lento caminar, el murmullo de los mortales revela el fondo de la condición humana. Las voces interiores de los que en silencio escriben y en soledad leen, advierten el sentir de una época. La escena está saturada de obsesiones individuales, hablan de la comparecencia humana frente a los seres escritos, revividos, repasados, visitados por la mirada ensimismada de los lectores anónimos y recreados por el útil de escritores que también quieren guardar silencio.

Dammiel desciende por las escalinatas que conectan la estructura de pisos confusos. En el descanso, se encuentra con un anciano que apoyado en su bastón sube con dificultad hasta el lugar donde se suspenden temporalmente los peldaños. El anciano se apoya sobre la baranda y sus pensamientos parecen replicar los versos homéricos del primer canto de la Odisea:

> Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo, vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el ponto, en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria. (Homero, 1974:39)

Homero evoca a la Musa para que le hable del testigo sobreviviente de aquella guerra y de su largo viaje hacia su natal Ítaca. De la misma manera el anciano de la *staatsbibliothek zu Berlin* exhorta a la Musa para que le permita recordar a aquel hombre que viajó hasta el fin del mundo, un hombre en el que se ven todos los hombres: *"Cuéntame musa sobre el cuentista que viajó hasta el fin del mundo al mismo tiempo niño y anciano y que a través de él se observan todos los hombres"* (Wenders, 1987a).



Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987



Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987

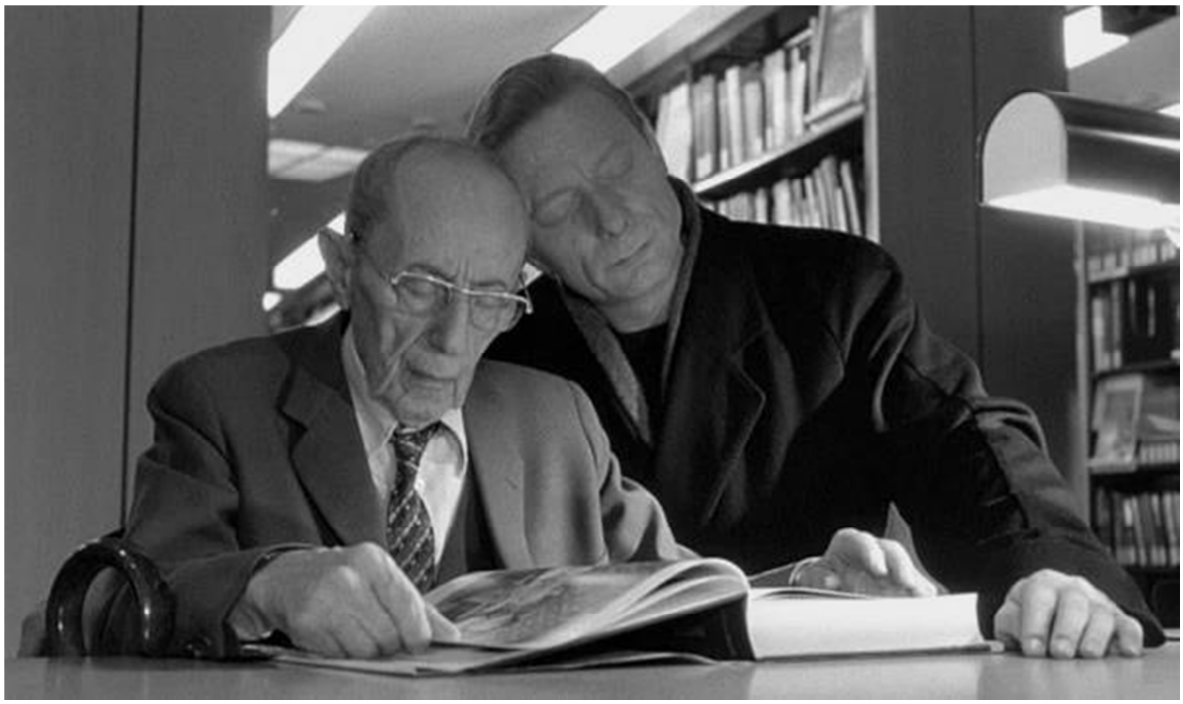
Dammiel continúa su descenso y el anciano asciende lentamente hasta un sillón dispuesto al final de la escalinata. Ahora es Cassiel quien escucha al anciano. Después del gesto homérico, el anciano habla interiormente del nudo existencial de su propia obra. Conserva en silencio la fuerza de sus cuentos y advierte la soledad de sus lectores, desconocidos entre sí, alejados del coro, del círculo de la comunión literaria, separados unos de otros. Sin embargo, esta soledad de los lectores es al mismo tiempo la evidencia de su profundidad, del silencio entrecortado por la voz quebrantada del poeta:

> Con el tiempo mi público se convirtió en mis lectores, ya no se sientan en círculo sino separados, y ninguno sabe nada del otro. Soy un anciano con una voz quebrada pero el cuento aún surge de las profundidades y la boca, entreabierta, lo repite con la misma claridad y fuerza. Una liturgia para la que nadie necesita iniciación para comprender las palabras y las oraciones. (Wenders, 1987b)

El anciano es un cuentista, ha dedicado su vida a contar historias. Observa lentamente el paso del tiempo en un artefacto que simula el sistema copernicano. Su edad le permite ver el mundo a la distancia. El ciclo infinito de la rotación y de la traslación de la tierra alrededor del sol, no es igual a su tiempo de vida en el río de Heráclito. Inmerso en la extraña circunstancia ontológica que procura la vejez, siente el desastre del paso del tiempo y se encuentra ante ese envejecimiento que Jean Amery (2001) identificaba con una región de vida desolada cuyo único lugar está entre los montones de desecho de una época. El anciano de *Der Himmel über Berlin*, sabe que en este instante *"se trata de aprender a vivir con el morir"* (Amery, 2001:143).



Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987



Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987

Mientras repasa un libro de fotografías antiguas, el anciano piensa en el crepúsculo del mundo, en su decadencia, en el fin de los tiempos, en el envejecimiento de sí mismo; pero también piensa en el lugar del cuento, de su obra, de lo que brota de las profundidades del *ser-escrito* abandonado en el vacío. El cuento le permite mantenerse a salvo del presente, protegido del futuro y volviendo al pasado. Porque todo es cuento, todo es narración de sí, ficción de lo real, invención de lo cotidiano. Somos en el tiempo, porque somos un cuento:

> El mundo parece hundirse en el crepúsculo, pero cuento la historia como al principio con mi voz de poeta que me mantiene a salvo del cuento de mis problemas actuales y protegido del futuro. Acabo por el rápido correr de los siglos, con el ir y venir, como en el pasado. Ahora pienso sólo día a día. (Wenders, 1987c)

El anciano cuentista escucha los murmullos del pasado; entre ruinas y escombros recuerda lo que fue la guerra, el momento en el cual los héroes eran guerreros y reyes, una infancia atravesada por los ecos de la muerte, la destrucción y el dolor. Alternando con imágenes del pasado de la catástrofe europea, Wenders dispone una secuencia de registros fílmicos que revelan la atrocidad alojada en el recuerdo del anciano escritor. Las imágenes en movimiento de Berlín devastada por los bombardeos de los aliados, descubren el horror del pasado del anciano.

Arquitecturas en ruinas contrastan con los cuerpos de niños muertos tendidos en una calle cubierta de escombros, mientras una mujer, con un pañuelo en la mano, busca desesperadamente entre los caídos a alguien perdido en medio del caos. En este instante Cassiel escucha los pensamientos del anciano escritor y su testimonio recrea la pregunta por la paz como inspiración efímera entre los hombres de su tiempo:



Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987

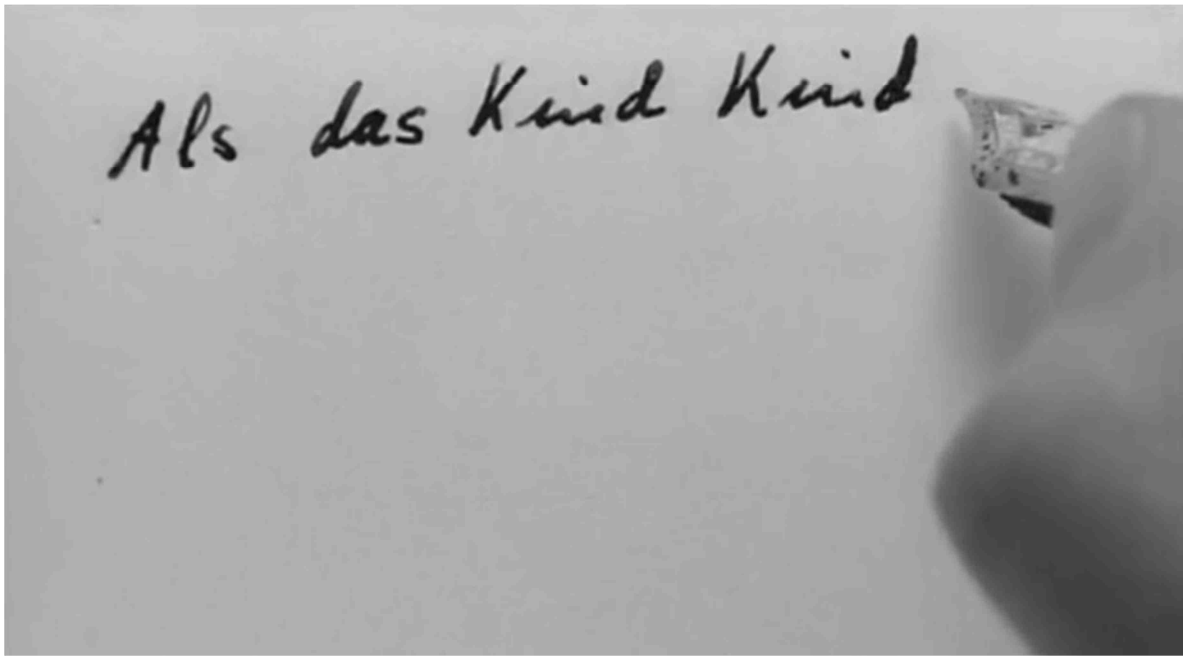


Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987

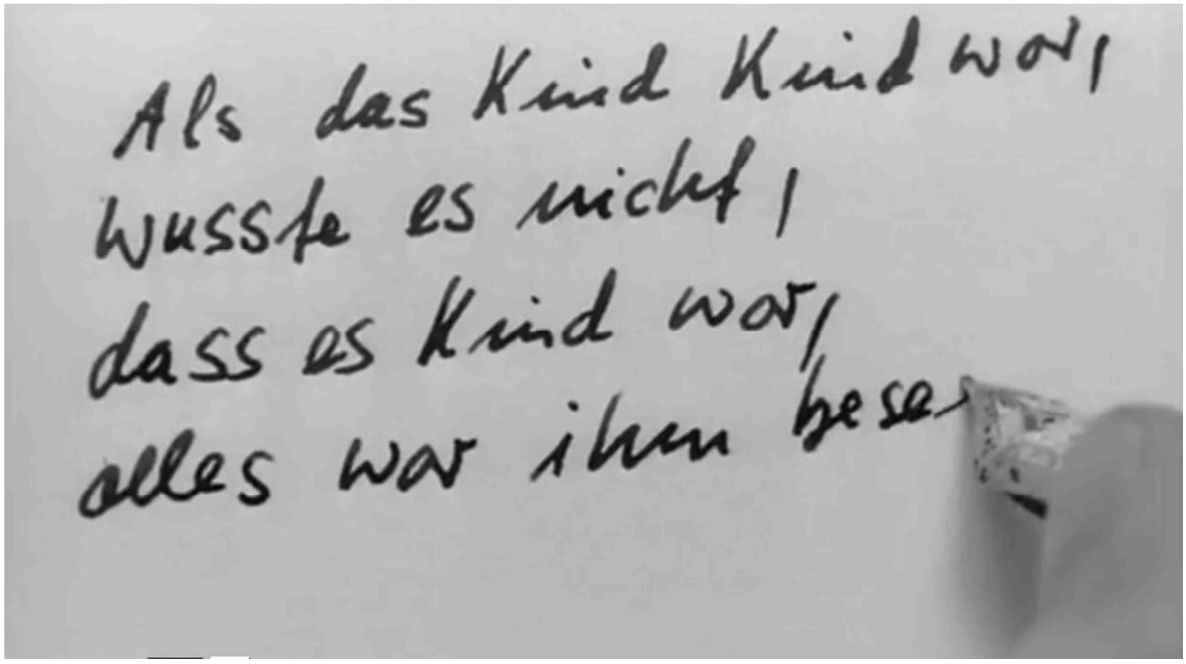
> Mis héroes ya no son los guerreros y los reyes sino los símbolos de la paz. Uno igual al otro. Las cebollas que se secan son iguales al tronco del árbol que atraviesa el pantano. Pero hasta ahora nadie ha logrado cantar una epopeya de paz. ¿Qué sucede con la paz que su inspiración no dura y que es casi indecible? ¿Debo rendirme ahora? Si me rindo entonces la humanidad perderá a su cuentista. Y si la humanidad pierde a su cuentista entonces perderá su infancia. (Wenders, 1987d).

Rendirse, dejar de ser, desvanecerse en el presente. Son estos los pensamientos del anciano que se ve exhortado, como el poeta homérico que es, por la relación entre las edades del hombre y sus obras arrojadas al vacío. La infancia de la humanidad está en sus cuentos y en sus cuentistas. Sin embargo la intención poética del film de Wenders parece anunciar que los cuentistas ya se rindieron y la humanidad perdió su infancia. A esta pérdida se comparece desde la primera escena de *Der Himmel über Berlin*, donde Wenders recrea un poema de Peter Handke:

> ***Cuando el niño era niño andaba con los brazos colgando,***
> ***quería que el arroyo fuera un río,***
> ***que el río fuera un torrente y que este charco fuera el mar.***
> ***Cuando el niño era niño no sabía que era niño,***
> ***para él todo estaba animado***
> ***y todas las almas eran una.***
> ***Cuando el niño era niño no tenía opinión sobre nada,***
> ***no tenía ninguna costumbre,***
> ***se sentaba en cuclillas,***
> ***tenía un remolino en el cabello,***
> ***y no ponía caras cuando lo fotografiaban…***



Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987



Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987

En el simple acto de una pluma que escribe sobre la página en blanco, Wenders recrea estos versos del poeta. *"Cuando el niño era niño"* es un verso que contrasta con los pensamientos del anciano que vive con su morir a cuestas, con sus preguntas definitivas, con sus opiniones sedimentadas, con su alma escindida, con sus costumbres cansadas; que experimenta la vejez en los pueblos, que habita entre las huellas de la guerra. El anciano se resiste a morir para que la humanidad no pierda su infancia, para que el niño siga siendo niño.

Esta imagen recrea en el acto de escribir la doble condición del murmullo de Blanchot; en este instante nacen el silencio, la soledad y el vacío del *ser-escrito*. Cuando la pluma abandone la superficie lisa en la cual se inscribe, sólo permanecerán los signos, Handke desaparecerá, y el lector anónimo evocará intempestivamente lo que ya no le pertenece a nadie.

El anciano recuperará el aliento, y en silencio, repasará sus recuerdos de niño para preguntarse finalmente por los héroes ausentes, por la inevitable condena del cantante inmortal que murió cuando ya nadie lo escuchaba en un paisaje desolado:

> ¿Dónde están mis héroes? ¿Dónde están hijos míos? ¿Dónde están mis pares, los curiosos, los primeros, los originales? Nómbrame, musa, al cantante inmortal, que abandonado por los que lo escuchaban perdió la voz. Aquel que de ángel de la poesía se convirtió en poeta, ignorado o burlado afuera, en el umbral de la tierra de nadie. (Wenders, 1987e)



Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987



Der Himmel über Berlin. Wenders, 1987

Así termina el anciano de *Der Himmel über Berlin*, en un sillón abandonado en medio de la maleza que crece, mientras éste se marchita con el paso del tiempo. El anciano arroja su cuerpo desamparado a la intemperie de un lugar baldío. Después de recrearse en el vacío de su obra, el anciano piensa en las huellas efímeras de lo que alguna vez fue un espacio habitado, cargado de vida, donde era posible acontecer y, como los ángeles de Wenders, observar el presuroso devenir humano en las calles. *"No me rendiré hasta encontrar el Potsdamer Platz"*, dice en silencio el anciano mientras Cassiel lo sigue de cerca y comparte su nostalgia.

El anciano busca el *Potsdamer Platz* en un paisaje deshabitado, el *genius loci* de un antiguo paraje. En otro tiempo el *Potsdamer Platz* era el cruce de caminos de la antigua Berlín y llegó a ser el alma de la Berlín moderna, pero en tiempos de guerra fue destruido por la segunda generación de bombarderos que rasgaron el cielo de Berlín para convertir en ruinas su arquitectura y convertirlo en un lugar deshabitado. El lugar yermo y vacío en el que el anciano detiene sus pasos, dividido ahora por el Muro, habla de una geografía escindida que deviene *tierra de nadie*, antigua expresión bélica que transforma los alrededores de una trinchera (esa división imaginaria de los territorios beligerantes) en zonas huérfanas, en testigos silenciosos y solitarios del vacío de otra obra humana: la guerra.

La guerra también es obra, es signo que transforma los lugares al deshabitarlos, es *ser-escrito* que va inscribiendo en el territorio la *tierra de nadie*, ese umbral donde vaga el poeta abandonado y donde yace el anciano solitario. Se encuentran en el *Potsdamer Platz* dos escrituras, dos paisajes, dos geografías: Los signos de la desolación (primero como arquitectura en ruinas, después como separación) y los signos del habitar (primero como arquitectura viva, después como nostalgia).



Potsdamer Platz, Waldemar Titzenthaler, 1933



Potsdamer Platz, Abraham Pizareck, 1945



Potsdamer Platz, archivo de Berlín, 1970

El *Potsdamer Platz* es el testimonio de la metamorfosis de un lugar. La *tierra con otros* (encuentros, cruces, devenires) se transforma en una *tierra de nadie* (ruinas, muros, nostalgias). En el film de Wenders, *Potsdamer Platz* es el espacio de múltiples inscripciones, abrigo de distintas escrituras. Primero es estancia de los cuerpos plurales, de los signos del encuentro, del cruce de caminos, devenir de la vida cotidiana; luego es destino de las bombas, objetivo de la destrucción, devenir de la muerte cotidiana; por último es refugio del anciano y morada final de sus meditaciones, es devenir de la nostalgia.

¿Es posible comprender esta nostalgia en los paisajes transformados por los signos de la guerra? El anciano desaparece de *Der Himmel über Berlin*; su voz quebrantada se desvanece en el instante en que del *Potsdamer Platz* sólo queda un vago recuerdo. De las ruinas de los edificios ya no queda nada, y entre los escombros del pasado se alza un Muro que interrumpe al caminante y escinde su mirada.

El *Potsdamer Platz* sólo existirá en la evocación del anciano. El *Potsdamer Platz* es pasado. En los alrededores del Muro el cuentista ha perdido la última razón para no rendirse. Primero es la humanidad quien ha perdido su infancia, ahora es él quien ha perdido su amada estancia.

¿Permanecerá a salvo de las ausencias del presente? El cuento también pierde su fuerza redentora. El anciano intenta *ser* alguien en el umbral de la *tierra de nadie*, ¿lo conseguirá? ¿Podemos *ser* en un paisaje desolado, en la nostalgia de un lugar devastado?

Muy lejos del lugar donde fue derribado el Muro de Berlín (esa escritura que atravesó el *Potsdamer Platz* y lo convirtió en *tierra de nadie)*, se ha sentido la réplica de su caída. El eco triunfante del capitalismo occidental atraviesa la geografía europea. El telón de acero se agrieta, incluso allí donde la presencia del Muro era tan sólo una evocación metafórica, y en sus fisuras, nuevos rostros se asoman para contemplar el paisaje antes escindido. La reunificación de las dos Alemanias transfigura el espacio

habitado. El anciano cuentista podrá continuar su marcha hacia el *Potsdamer Platz* y ya no habrá Muro que interrumpa su deriva. La voz quebrantada del poeta abrazará el principio de la segunda parte del film de Wenders (1993), *In weiter Ferne, so nah!* en la que Cassiel, el mismo ángel de *Der Himmel über Berlin*, escucha los pensamientos de Mijaíl Gorbachov en torno a las palabras del poeta ruso Fyodor Tyuchev:

> Sí, la pregunta eterna. El significado de la vida. ¿Qué hace aquí la humanidad? Sólo un instante comparado con la eternidad. ¿Será mejor o peor que la gente desconozca su destino? A mí me parece que es mejor, ya que a través de sus vidas buscan y reflexionan sobre el sentido de la existencia. (Wenders, 1993ª)



In weiter Ferne, so nah!, Wenders, 1993



In weiter Ferne, so nah!, Wenders, 1993

Del otro lado del Muro un joven se asoma, mientras un viejo desaparece lentamente de la imagen. Steve Eason encuentra una grieta habitada por un rostro que descubre la continuidad del paisaje, la extensión de un lugar antes prohibido; con su mirada atraviesa *la tierra de nadie* y pronto recorrerá el mismo camino transitado por el viejo que está de este lado del Muro.

Con la caída del Muro terminará la crónica del mundo bipolar, y las inscripciones de la guerra fría darán paso a nuevas escrituras, a otros *vestigium bellum*. Los símbolos del comunismo cederán su lugar a los fetiches de la mercancía, y al anochecer, los que habitaban detrás de la cortina de hierro, tendrán que re-inventarse la vida al abrigo de una época administrada por la explotación del hombre por el hombre.

Good Bye, Lenin el film de Wolfgang Becker (2003) se convertirá en la obra cinematográfica que recreará esta transición. El libre mercado ocupará el espacio social del trabajo emancipado, y los que antes dependían de las economías planificadas, ahora venderán libremente su fuerza de trabajo, única mercancía que en realidad les pertenece.

Sobre la superficie asfaltada de antiguas ciudades, dominadas hasta ese día por el *politburó*, se dispondrán sofisticados sistemas de producción del deseo para transformar los hábitos, que en otrora, había instaurado la vida socialista. Pese a los esfuerzos por simular que nada ha cambiado y que todo sigue igual, el protagonista del film de Becker, Alexander Kerner, no puede conservar, ante los ojos de su madre enferma, las texturas del socialismo real que ahora se revisten con los hábitos del capitalismo salvaje. Frente a la ventana de la habitación de la mujer enferma, cuelgan largos pendones con los fetiches del consumo. La piel de la ciudad es grabada velozmente por los signos de occidente. Alexander Kerner lo intenta pero no lo logra. Su madre tendrá que enfrentar que el Muro ha caído y con él, también el Socialismo.



Steve Eason - La caída del Muro - 1989

El capitalismo no dará tregua y acometerá una ruptura rápida con el antiguo orden. La conversión al imaginario simbólico de las economías de libre mercado será traumática pero presentada como inevitable. Existir será el correlato, no del mundo del trabajo libre, sino del mundo de las mercancías en circulación. Las democracias socialistas del Este serán desmontadas por las democracias liberales del Oeste, y como lo escribiera Eduardo Galeano, mientras todo esto sucedía, *"el oeste vivirá la euforia del triunfo"* (Galeano: 2006:168).

La línea imaginaria que mantenía dividida a la civilización occidental será difuminada y nuevas geografías se convertirán en el telón de fondo para el habitar; pero brotarán en ellas antiguas disputas. Los nacionalismos serán el pretexto para una nueva generación del *bellum in via*, y sus desastres confirmarán que la guerra asoma al occidente del *ser*. La geografía del mundo habitado se transformará en *tierra de nadie*, los beligerantes se convertirán en cartógrafos, y al calor de la batalla, nacerán nuevas fronteras.

El antiguo orden no llegará a conmemorar sus primeros cien años, y las estatuas de los taumaturgos del socialismo real, a diferencia de *Güte* en el ayuntamiento de Dresde, irán cayendo con el derrumbe del Muro, el físico y el simbólico, dejando las plazas huérfanas y a la espera del arribo de otros héroes de piedra que encarnen el nuevo orden mundial. Sin embargo, el vacío en la esfera pública será tan sólo pasajero. En el centro de las plazas una escultura de Lenin será reemplazada por un payaso psicodélico que dice Mc Donald´s, y de la infancia de Gorki no quedarán más que las aventuras del tío Sam. Después de esta caída, la primera escritura de la guerra tocará a los Balcanes; pero el habitar poético quedará a salvo incluso en tiempos de guerra.

De esta persistencia geopoética es testimonio el film de Emir Kusturica en la guerra de Yugoslavia, el adagio de Vedran Smailovic y la obra de Susan Sontag en el sitio de Sarajevo; todos ellos convergen en un paisaje escrito por la guerra donde, pese a todo, fue posible *ser*.

Varios escritores reunidos en *Le monde diplomatique* (1999) decidirán nombrar estos acontecimientos bajo el rótulo de una *geopolítica del caos*. Situados en el lugar donde la guerra funda sus paisajes, las palabras hallarán refugio en una expresión propia de las gramáticas de la guerra: *El polvorín de los Balcanes.*

En estas reconfiguraciones del territorio, efecto del colapso del Muro, Emir Kusturica intentará develar el sentido del habitar en *el polvorín de los Balcanes*. *Underground* (1995) es el título de su pieza cinematográfica; una tragicomedia que sucede entre dos geografías: El mundo de la superficie y el mundo de las profundidades.

En la superficie de la antigua Yugoslavia se alterna el habitar entre los tiempos de guerra y los tiempos de paz; en las profundidades, bajo tierra, se sobrevive sólo en tiempos de guerra. Kusturica recrea la vida de dos personajes, Marko Dren y Petar Popara. Cada uno tejerá la trama de su existencia en una de las dos geografías dispuestas en el film. El primero, Marko Dren, será testigo de las transformaciones históricas de su tierra natal, mientras que el segundo, Petar Popara, vivirá en la oscuridad de un mundo donde nunca se sabrá que hubo tiempos de paz, que los beligerantes cambiaron de trinchera, que el nacionalsocialismo fue derrotado, que el Mariscal Tito instaló el comunismo y que, como epílogo, los nacionalismos desintegraron su tierra natal. Para Petar Popara el tiempo se detiene con la ocupación nazi, y de las dos décadas que transcurren desde que instala su morada en las profundidades, se perderán cinco largos años; para Marko, en la superficie, el tiempo es devenir y cambio. Marko engaña a Petar. Sin embargo el hilo narrativo que conecta el film de Kusturica es la experiencia de la guerra. En el fondo de esta experiencia, los personajes se las arreglan para darle sentido a su existencia, para *ser*, para *habitar*, tanto en la superficie como en las profundidades.

El film de Kusturica es la narración de lo que alguna vez fue un lugar llamado Yugoslavia. *Había una vez una tierra que tenía como capital Belgrado…* esta expresión marca el inicio de una obra que describe, a través de las poéticas del cine, la manera como la guerra configura y desfigura un territorio, el modo como sus escrituras

modifican las formas del habitar, el paisaje transfigurado por los signos que entretejen la continuidad de un espacio-tiempo pese a la diversidad de discursos ideológicos, justificaciones bélicas o nacionalismos exacerbados.

Al final de su obra, un pedazo de tierra se desprende de la península balcánica para naufragar en el inmenso mar. Allí se reúnen todos los protagonistas de la historia, incluso los que ya están muertos. Marko y Petar se encuentran como viejos amigos. La escena está dominada por una gran mesa saturada de comida; en el fondo, los músicos repiten las notas de la primera parte de la película. En un ambiente festivo, Marko le pide perdón a Petar y éste le dice *que puede perdonar pero no olvidar*.

Mientras la tierra en la que están se agrieta y se desprende lentamente de la placa continental, Iván Dren, el hermano de Marko, pronuncia el último texto del film de Kusturica que habla sobre el habitar, sobre la tentativa de volver a *ser*:

> Construimos nuevas casas con tejas rojas donde las cigüeñas construyen sus nidos, y con las puertas abiertas a nuestros invitados, le agradecemos a la tierra que nos alimenta, al sol que nos calienta, y a los campos que nos recuerdan los verdes pastos en casa. Con dolor, tristeza y alegría recordemos a nuestro país cuando contemos a nuestros hijos historias que comienzan como todas las historias: Había una vez una tierra… (Kusturica, 1995b)

La porción de tierra donde los protagonistas bailan y cantan finalmente se desprende. En una escena intencionadamente absurda, los héroes trágicos de *Underground* se alejan de su tierra natal.

Como si se tratara de una Odisea invertida, para reunirse en la natal Ítaca (la antigua Yugoslavia) es necesario morir, olvidar y desprenderse de lo que alguna vez fue la primera geografía, *los campos que evocan los verdes pastos en casa*. Marko, Petar y sus familias, terminarán reconciliándose con el mundo desprendiéndose de él,

encontrarán una última morada naufragando por el *Ponto*, convirtiendo a Ítaca en una isla que naufraga, en el principio de una Odisea sin final.

Lo que tanto costó a Ulises, sobrevivir a la furia de Poseidón para llegar finalmente a tierra firme, en el film de Kusturica adquiere un sentido completamente distinto. La Odisea de Marko y Petar no se resuelve en tierra firme, naufraga como los recuerdos de lo que alguna vez fue un lugar cuya capital era Belgrado.



Underground, Kusturica, 1995



Underground, Kusturica, 1995



3. Esperando a Godot en un lento y doloroso adagio



En otro pliegue de los Balcanes, muy cerca de la Belgrado de Kusturica, un violonchelista y una dramaturga recrean formas del habitar poético en el paisaje sitiado de una Sarajevo en ruinas.

Vedran Smailovic era el primer violonchelista de la orquesta sinfónica de Sarajevo. Cuando estalló la guerra permaneció en la ciudad, se refugió en su apartamento, buscó consuelo en su violonchelo y entre viejas partituras carcomidas por los años, soportó el tiempo del cerco.

Mientras tocaba el violonchelo, su tierra natal se transformaba en una *tierra de nadie*. Adentro, en la habitación, las partituras para violonchelo contenían su desolación; afuera, en las calles, las escrituras de la guerra desataban el miedo.

Entre los escombros, las trincheras improvisadas, las fachadas agujereadas por los impactos de los proyectiles, un fotógrafo ruso, Mijaíl Yevstáfiev, recorre la ciudad buscando imágenes para su crónica del sitio de Sarajevo. Al igual que Eddie Adams, Esteve Eason, Richard Peter y Paul Lowe, Yevstáfiev busca los rastros de la guerra, no los hechos desnudos de la barbarie.

Su serie fotográfica sobre Sarajevo habla de la intimidad de lo sucedido, son incitaciones para detenerse a pensar en las maneras como la guerra re-significa el paisaje habitado. Su mirada se concentra en una doble arquitectura, la que está en llamas y la que deviene en ruinas. Su interés reside en captar el revestimiento guerrero que a su paso va dejando el asedio del ejército popular de Yugoslavia en Sarajevo.



Mijaíl Yevstáfiev - Sede del gobierno de Sarajevo - 1992

Desde las entrañas de la sede de gobierno de Sarajevo, brotan las llamas. En su interior se ha liberado el fuego, consecuencia de los impactos de la artillería pesada. En refugios cercanos, los ciudadanos bosnios observan el humo negro que abraza la edificación moderna. La imagen de Yevstáfiev, tomada desde un lugar en el que las llamas cedieron a las cenizas, habla de los signos presentes de la acción guerrera. Del cúmulo de fotografías que toma Yevstáfiev, hay una que logra aprehender el acontecimiento del habitar en las geografías de la guerra. Es la imagen donde se encuentra con el violonchelista sentado sobre las ruinas de la Biblioteca Nacional de Sarajevo mientras ejecuta el adagio de Tomaso Albinoni.

Para Vedran Smailovic los días del sitio de Sarajevo son días de adagio. El *tempo* que marca un adagio indica la lentitud de la pieza. Como una metáfora del habitar en tiempos de guerra, Smailovic encuentra en el adagio una manera de sentir el cerco, de comprender los ritmos de su ciudad sitiada, de experimentar el modo como lentamente se desvanece su arquitectura y sentir que allí donde antes se albergaba la cadencia de la vida cotidiana, aparece ahora una intempestiva e insoportable sensación de muerte.

Lo que era tan sólo una experiencia del adentro, se transforma en una experiencia del afuera. Vedran Smailovic sale de su habitación para convertir los paisajes arruinados en paisajes sonoros, para extraer un lento y doloroso adagio a la montaña de ruinas que a su alrededor se expande.

En su caminar por las calles desoladas, el fotógrafo de guerra se encuentra con el violonchelista. En una imagen cargada de dramatismo y emotividad, Yevstáfiev hace de Smailovic un gesto poético en medio de la guerra.



Mijaíl Yevstáfiev - The Cellist of Sarajevo - 1992

Los que corren por las calles de Sarajevo se detienen por un instante para escuchar el adagio de Albinoni interpretado por Smailovic. A la manera de un paisaje surrealista, los traqueteos de las ametralladoras, el eco ensordecedor de las bombas, el sonido indescifrable de las llamas consumiéndolo todo, se acallan con las notas producidas por un chelo. Pero Smailovic no ejecuta su pieza en cualquier lugar, el chelista se ubica en las ruinas de la Biblioteca Nacional.

Como si se tratara de los restos de antiguas civilizaciones, estas ruinas prematuras ya hablan de lo que alguna vez fue una ciudad llamada Sarajevo. El tiempo de la guerra se interrumpe por el *tempo* de un adagio. La narración de Steven Galloway (2008) logra captar el preludio de este gesto poético:

> Sabe que hoy no será un día de Adagio. Sólo ha pasado media hora desde que se sentó junto a la ventana, pero ya se siente un poco mejor. Fuera, una hilera de personas esperan para comprar pan, y él se plantea si no debería sumarse a ella. Muchos de sus amigos y vecinos están en la cola. Decide no hacerlo, por el momento. Aún tiene trabajo. Descendía envuelto en un alarido, rasgando el aire y el cielo sin esfuerzo. El blanco aumentó de tamaño, cada vez mejor enfocado por el tiempo y la velocidad. Hubo un último instante antes del impacto en que las cosas aún fueron como habían sido. Luego, el mundo visible explotó. (2008:15)

Convertido en protagonista de una obra literaria, el violonchelista de Sarajevo es como la estatua de *Güte* en Dresde. Desde la ventana de su habitación observa cómo se desvanece el mundo habitado; su mirada es testimonio de un *ser* tocado por la *fuerza* y transformado en *nada*. La impresión que deja la primera escena de la narración de Galloway parece coincidir con el efecto producido por la primera frase del film de Kusturica, *"había una vez una tierra…"* de ella ya no queda nada porque el *"mundo visible explotó"*.

Smailovic es, como en otras escrituras de la guerra, tan sólo un testigo atónico del *vestigium bellum* y parece ocupar el mismo lugar del niño de la fotografía de Adams. A distancia, observa cómo lo sucedido se torna imborrable. Sin embargo su tentativa será de lo inaudito.

¿Es posible oír de otro modo el eco de esta huella? Galloway imagina que en el instante en que Smailovic recupera el aliento deja caer el arco del chelo al suelo. El narrador también imagina que Smailovic siente una extraña conexión entre estos eventos. Primero cae la bomba, después cae el arco. Afuera, la calle se tiñe de sangre, los primeros hombres en auxiliar a las víctimas se petrifican por el espanto. No es silencio lo que de allí proviene, es más bien un treno, un lamento, lo que no tiene nombre; no es la lengua baldía de *la tierra de nadie,* es la lengua mutilada de la *tierra arrasada*. Cuando vuelve en sí, Smailovic, el de Galloway y el de Yevstáfiev, ejecuta su gran obra. Abandona la habitación, y en las calles dominadas por un treno, busca un lugar para tocar el adagio:

> La ciudad está siendo destruida (…) Durante largo tiempo, permanece junto a la ventana y mira. Entre la carnicería y la confusión repara en el bolso de una mujer, empapado en sangre y salpicado de fragmentos de cristal. No sabe de quién es. Entonces agacha la mirada y ve que ha dejado caer el arco al suelo y, de algún modo, le parece que existe una gran conexión entre ambos (…) Luego, hacia las cuatro de la tarde, veinticuatro horas después de que la bomba cayera sobre sus amigos y vecinos mientras esperaban para comprar pan, se agacha y coge el arco. Baja con su violonchelo y un taburete por la estrecha escalera y sale a la calle desierta. La guerra sigue desatada a su alrededor y él se sienta en el pequeño cráter que la bomba ha abierto en el lugar del impacto. Toca el Adagio de Albinoni. Lo hará a diario durante veintidós días, un día por cada persona asesinada. O, cuanto menos, lo intentará. No está seguro de que vaya a sobrevivir. No está seguro de que le queden suficientes adagios. (Galloway, 2008:15)

Vedran Smailovic es la *tentativa de lo inaudito* en tiempos de guerra. Su manera de repoblar con los signos del habitar los paisajes de la guerra no es otra que la ejecución de notas musicales, la ejecución de un adagio allí donde no queda más que lo inaudible, el treno de los que alguna vez fueron.

¿Qué tipo de signo es éste y cómo reinventa un lugar en ruinas? El adagio le devuelve a Sarajevo un instante de encuentro con el arte. Entre los escombros, una música toca el oído de los atemorizados habitantes de la ciudad. Entre llamas, una clave en *sol menor* funda un instante estético.

El paisaje del ocaso que adviene con la guerra se transforma en un paisaje sonoro. No es difícil imaginar la reunión de los hombres abatidos por la guerra alrededor del violonchelista de Sarajevo. Un adagio conserva la virtud poética de serenar el espíritu de los hombres, incluso se sabe de guerreros que atraídos por las notas de un piano, interrumpieron la destrucción de Grozny.



Alain Keler - Grozny - 1994

La diferencia entre la imagen Yevstáfiev en Sarajevo y esta imagen de Alain Keler en Grozny, reside en que el violonchelista toca un adagio para afirmar el habitar en medio de las ruinas, mientras que el soldado ruso toca el piano para interrumpir por un instante su *habitus* guerrero. Sin embargo en el film *The pianist* (2002) de Román Polanski, ambas situaciones se entretejen para crear un mismo paisaje, una sola huella.

Wladyslaw Szpilman, el protagonista de la película, toca la balada n° 1 en *sol menor* de Chopin para afirmar su manera de habitar en el mundo, incluso cuando de éste sólo quedan ruinas; mientras tanto el capitán de las *wehrmacht*, Wilm Hosenfeld, suspende por un momento su condición guerrera. Todo sucede en una casa semidestruida que se eleva solitaria entre las ruinas de Varsovia. Smailovic y Szpilman se encuentran en clave de *sol menor*; tanto el adagio de Albinoni tocado por el violonchelista, como la balada de Chopin interpretada por el pianista están escritas en la misma clave. En ambas situaciones *sol menor* es la clave para volver a habitar poéticamente el mundo destruido. De la pieza tocada por el soldado de Grozny no se sabe nada.



Román Polanski - The pianist - 2002

La interpretación de Smailovic actúa como la reinvención poética de un espacio desolado y arrasado por la guerra. Sin embargo el eco de esta reinvención no se agota en las ruinas de la Biblioteca Nacional ni en los oyentes que esos días se reunieron para escuchar al chelista.

Dos años después de lo sucedido, David Wilde (1994) compuso una pieza para chelo en homenaje a Vedran Smailovic. Siete minutos bastaron para que Wilde imaginara el sentir de Smailovic. Siete minutos dura esta pieza musical que describe el *tempo* trágico del sitio de Sarajevo. En Manchester, a cientos de kilómetros de Sarajevo, Yo-Yo Ma interpretó la composición de David Wilde y allí se entretejieron estas tres geografías: Smailovic (que había logrado escapar del cerco), Wilde (que lo estaba esperando) y Yo-Yo Ma (que interpretaba la obra). Un testigo del festival de Manchester describió el nudo existencial de esta obra y tejió con palabras el trasfondo poético de este encuentro. Su testimonio está cargado de la fuerza expresiva necesaria para afirmar la tentativa de *ser* en medio de la guerra:

> Discreta, casi imperceptiblemente, la música comenzó a sonar y a propagarse por el auditorio, creando un universo vacío, lleno de sombras, ominoso, con la presencia de la muerte acechando en sus ecos. Lentamente fue creciendo y convirtiéndose en un furor agonizante, desesperado, fulminante, que nos arrebató a todos antes de ahogarse en un último estertor; y después, desapareció en el silencio del cual había brotado. Cuando acabó, Yo-Yo Ma siguió inclinado sobre su violonchelo. El arco descansaba aún contra las cuerdas. Nadie de los presentes se movió; durante mucho, mucho rato no se oyó el menor ruido. Era como si acabásemos de presenciar la horrible masacre. Finalmente, aún en silencio, Yo-Yo se irguió despacio en la silla, miró al público y alargó una mano hacia nosotros. Todos los ojos la siguieron mientras invitaba a subir al escenario a alguien, y una conmoción eléctrica, indescriptible, nos sacudió al caer en la cuenta de que se trataba de Vedran Smailovic, el violoncelista de Sarajevo en persona. Se levantó de su asiento y recorrió el pasillo. Yo-Yo bajó del escenario y caminó por el mismo pasillo en su dirección. Al encontrarse, ambos se

abrazaron apasionadamente a sólo unos centímetros de donde yo me encontraba. La tensión era indescriptible; todos los presentes saltaron del asiento y estallaron en un delirio emocional caótico: aplaudían, lloraban, gritaban, se abrazaban y vitoreaban. Era una ola de emoción ensordecedora, arrolladora. Y, en el centro de la misma, aquellos dos hombres, aún abrazados y llorando sin pudor. (Testimonio del pianista Paul Sullivan, Manchester, 1994)



Mijaíl Yevstáfiev - The Cellist of Sarajevo - 1992

En las ruinas de Sarajevo emerge un gesto poético del habitar, el eco de un lento y doloroso adagio que se espesa y se compacta poco a poco en un tejido de experiencias estéticas. Un adagio irrumpe el cerco, burla el estado de sitio, vence el ruido impuesto por la barbarie, traza cercanías entre lugares distantes, aproxima sensibilidades entre desgarramientos, encuentra resonancias en otros gestos poéticos que deciden hacer obra a partir de una huella de vida en medio de los paisajes de la guerra.

Años después de la composición de David Wilde, otro compositor británico se reconcilió con el mundo a partir de este acontecimiento y reunió en una pieza para chelo de cuatro minutos de duración, las dos expresiones que marcaron de otro modo las memorias de la devastación. Nigel Osborne imaginó que esta historia podría tener otro desenlace y compuso el *adagio for Vedran Smailovic*. Ahora el nombre del violonchelista de Sarajevo aparecerá como el título de una lentitud que atraviesa la guerra, la desgarra, le impone un *tempo* diferente, incluso cuando se trate de comprender el eco de otras guerras que tuvieron lugar más allá de los Balcanes. Smailovic, el violonchelista, se ha convertido en un adagio.

Una última tentativa de *ser* en las geografías de la guerra aparece en la huella que dejó Susan Sontag en la Sarajevo sitiada. El mismo lugar en el que Smailovic deviene adagio y Yevstáfiev atrapa en una imagen fotográfica el arte de habitar allí donde reina la desolación, una escritora norteamericana insiste en la posibilidad de afirmar el *ser* en los paisajes del *vestigium bellum*.

Susan Sontag arriba a Sarajevo en tiempos del asedio de los serbios. Su manera de comprender lo que sucede en *el polvorín de los Balcanes* es el primer indicio de lo que años más tarde advertiría en su memorable ensayo, *ante el dolor de los demás* (2011). En Susan Sontag la reinvención de los paisajes de la guerra acontece en la inscripción de una huella que desborda el gesto solitario de Smailovic y la ficción náufraga de Kusturica.

Susan Sontag decide montar una pieza teatral para albergar los días de adagio que se viven en Sarajevo. Una obra de teatro suspenderá por unas cuantas horas y unos cuantos días la imposibilidad de *ser*, devolverá a los ciudadanos sitiados un instante de comparecencia ante el absurdo de una biografía entretejida con la geografía de la guerra. Al encuentro con la experiencia teatral que se propone Sontag asisten dos tentativas: Nombrar de otro modo la larga espera a la que están condenados los habitantes de Sarajevo, y reconstruir con los signos del arte la desmembrada realidad de la vida en el cerco.

Sontag elige una delirante pieza teatral escrita por Samuel Beckett entre el 9 de octubre de 1948 y el 29 de enero de 1949. El tiempo en el que esta obra experimenta el vacío silencioso y solitario inherente a todo acto de escribir, es el tiempo en el que las consecuencias de la devastación europea aún se conservan intactas. Alrededor todo deviene ruinas. En tiempos de la escritura de Beckett, habitar es hacer un esfuerzo por no dejarse abatir ante los rostros desolados que, como espectros imperceptibles, sobreviven en la enajenación que procuran las huellas imborrables de la segunda guerra mundial. Cualquier lugar en el que Beckett disponga su mirada estará atravesado por el dolor y la pérdida del sentido.

La primera tentativa de Sontag en Sarajevo (al nombrar de otro modo lo que acaece con la guerra) no es más que una tentativa de lo indecible. ¿Es posible renombrar esta geografía de la guerra a partir de la metáfora trágica que subyace en la obra *Esperando a Godot*? Susan Sontag asume que esta pieza escrita por Beckett es una posibilidad abierta y decidida para transfigurar el acontecer de la guerra:

> La obra de Beckett, compuesta hace más de cuarenta años, parece escrita sobre y para Sarajevo […] En Sarajevo, como en cualquier otro lugar, hay más que unas cuantas personas que se sienten fortalecidas y consoladas si su sentido de la realidad se ratifica y transfigura por medio del arte. (Sontag, 2001:333)

La certeza poética de Susan Sontag es el resultado de la primera impresión que tuvo del genocidio de los Balcanes. Los reclamos de los sobrevivientes que lograban escapar del cerco, exigían que las potencias Europeas intervinieran. Una multitud de voces reclamaba otra guerra (intervención de la OTAN) para detener la barbarie. En medio del desespero de los días en los que Smailovic silenciaba su violonchelo, los habitantes de Sarajevo exigían la presencia de los cascos azules, de las fuerzas internacionales, de las "guerras justas" para dar fin a la agresión de los serbios.

Bajo el incomprensible eco de estas retóricas que evocaban el *si vis pacem para bellum*, Susan Sontag decide intervenir sin cascos, sin desembarcos, sin tanques azules. Su presencia en Sarajevo era su respuesta al clamor de aquellos que lo estaban perdiendo todo. En su recorrido hacia un teatro casi en ruinas, Susan Sontag pasa todos los días frente a dos carros acribillados a balazos que mueren lentamente bajo el melancólico fondo de fachadas envejecidas y devastadas, no por el paso del tiempo, sino por los estragos de la guerra.

En esta tentativa de lo indecible, Susan Sontag, al igual que Vedran Smailovic, escoge una obra que habla de la espera interminable, lenta, desahuciada, de los que ven como poco a poco su tierra natal se transforma en tierra de nadie.

Esperando a Godot es como un lento y doloroso *adagio*. En un paisaje dominado por un sauce seco y cercado por ruinas, dos personajes hablan entre sí en una cadena interminable de palabras cuyo único sentido es esperar mientras todo pasa, esperar sin esperanza alguna, esperar a que algo ocurra, a que un tal Godot llegue, sabiendo de antemano que no va a llegar.

La vida de los cuerpos sitiados en Sarajevo es como el transcurrir del tiempo en la obra de Beckett. Lo único que queda es esperar, aprender de la espera, de la densidad que procura, no la tristeza, las *tristes guerras* que cantaba el poeta, sino el cansancio, el hastío de asistir al desmoronamiento del mundo visible, ese que explotó en la novela de Galloway, y que de seguro sólo se podrá reconstruir si se aprende a vivir (esperar) entre

sus desoladoras huellas. La Sarajevo que habita Sontag no es más que una variedad de las geografías deshabitadas en occidente. Ella sabe de la paradoja del lugar que habita:

> Cuando respondí que Europa es y siempre ha sido un lugar para la barbarie y un lugar para la civilización, no quisieron oír. Ya nadie puede discutir esta afirmación […] La cultura, la cultura seria, es expresión de la dignidad humana; es lo que las personas en Sarajevo sienten que han perdido, aunque se sepan valientes o estoicas o iracundas. Pues también saben que son débiles hasta el desahucio: aguardan, alientan las esperanzas, no quieren alentarlas, saben que no serán salvadas. (Sontag, 2001:337)

¿Qué otra obra podría retratar esta desesperanza? *Esperando a Godot* es, como la clave en *sol menor* que reunía el adagio de Albinoni con la balada de Chopin, una expresión condensada de los modos de intentar *ser* en cualquier guerra. Hay que insistir, aunque sea imposible, hay que insistir. Hay que esperar, pese a la desesperanza, hay que esperar. En el eco de un extraordinario pasaje escrito por Beckett como desenlace para su novela *El innombrable*, se resume este esfuerzo por intentar *ser* allí donde se despliega una nada infinita y en un vacío absoluto:

> (…) son palabras, es lo único que hay, es menester seguir, es cuanto sé, ellos van a detenerse, conozco eso, los noto que me abandonan, será el silencio, un breve instante, un buen momento, o será el mío, el que dura, que no duró, que dura siempre, seré yo, es menester seguir, no puedo seguir, es menester seguir, voy, pues, a seguir, hay que decir palabras mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que seguir, acaso esto se haya hecho ya, quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que da a mi historia, esto me sorprendería, si da, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir. (Beckett, 2001:183)

Susan transforma el cerco de Sarajevo en una escena del teatro del absurdo. La Sarajevo en ruinas se convierte en un paisaje desolado habitado por dos personajes, Vladimir y Estragon, que esperan a un señor llamado Godot, y aunque saben que nunca va a llegar, deciden esperarlo:

> ESTRAGON (*renunciando de nuevo*): No hay nada que hacer. VLADIMIR (*se acerca a pasitos rígidos, las piernas separadas*): Empiezo a creerlo. (*Se queda inmóvil*). Durante mucho tiempo me he resistido a pensarlo, diciéndome, Vladimir, sé razonable, aún no lo has intentado todo. Y volvía a la lucha. (*Se concentra, pensando en la lucha. A Estragon*). Vaya, ya estás ahí otra vez. (Beckett, 2006:11)

Susan escoge los actores, ensayan en la oscuridad, tienen necesidad de detener el ensayo por los constantes bombardeos; los obuses que rasgan el cielo interrumpen los dos actos. Se siente un extraño alivio cuando se escuchan las explosiones. No ha caído sobre ellos. Regresan a sus casas al amanecer, recogen agua, dejan a sus familias en los refugios antiaéreos. Cada uno de los actores elegidos por Susan sabe que quizá no regrese, o que de camino a su casa encuentre a su familia convertida en un día más para el adagio interpretado por Smailovic. Susan Sontag sabe que en Sarajevo, Godot es la personificación de la angustia y que de ella siempre emerge una tentativa de *ser*:

> Siempre me ha parecido que Esperando a Godot es una obra sumamente realista, aunque se interpreta por lo general con una suerte de estilo minimalista. El Godot que los actores de Sarajevo estaban más capacitados para representar por inclinación, temperamento, experiencia teatral previa y por las (atroces) circunstancias presentes, y el que yo preferí dirigir estaba lleno de angustia, de inmensa tristeza y, hacia el final, de violencia. (Sontag, 2001:349)

Habitar en la Sarajevo beckettiana que recrea Sontag es aprender a vivir con el último diálogo del acto segundo: en la inminencia de la muerte, en la cercanía de la nada, en la proximidad del suicidio; en la necesidad de rendirse (como el anciano de *Der*

Himmel über Berlin) es preciso seguir siendo, pese a todo, aprender a estar entre las huellas imborrables y hallar sentido en las palabras, reconciliarse en la transgresión de lo *innombrable*:

> VLADIMIR: Nos ahorcaremos mañana. (*Pausa*). A menos que venga Godot. ESTRAGON: ¿Y si viene? VLADIMIR: Nos habremos salvado. (Beckett, 2006:154)

Finalmente la puesta en escena tuvo lugar un día de adagio. Bajo la luz mortecina de las velas, el temor contenido en los labios, la mirada expectante de cuerpos desahuciados, aconteció una huella de vida, se arrebató un instante trágico para erguir el existir en medio de las geografías de la guerra:

> Con doce velas en el escenario, el 17 de agosto de 1993 hubo dos funciones (…) Y al final de la función de las dos de la tarde del 19 de agosto, durante el largo silencio trágico de los Vladimires y Estragones que sigue al anuncio del mensajero de que el señor Godot no vendrá hoy, pero sin duda vendrá mañana, mis ojos comenzaron a escocerme por las lágrimas… nadie en el público hizo ruido alguno. Los únicos sonidos provenían del exterior del teatro: el bramido de un transporte militar acorazado de la ONU por la calle y el estallido de los disparos de los francotiradores. (Sontag, 2001:358)

Entonces, ¿es posible *ser* en las geografías de la guerra? Sí, pero no de cualquier manera. Es posible intentar *ser* como gesto trágico, como instante estético, como huella poética. La tentativa de *ser* en las geografías de la guerra aparece como un poema capaz de fundar lo que permanece mientras todo desaparece, se manifiesta en la persistencia de una escultura melancólica que conserva el paso del tiempo, en la evocación nostálgica de un anciano que no deja de buscar su morada, en el naufragio de una porción de tierra desprendida del lugar donde aconteció la guerra, en las notas de un adagio que reviste las ruinas de una ciudad sitiada, en el eco dramático de palabras cargadas de angustia

pero que no desfallecen en la espera. En las geografías de la guerra es posible ser porque el habitar humano es un arte del vivir y no una manera de morir.



TERCERA HUELLA

Tristes guerras



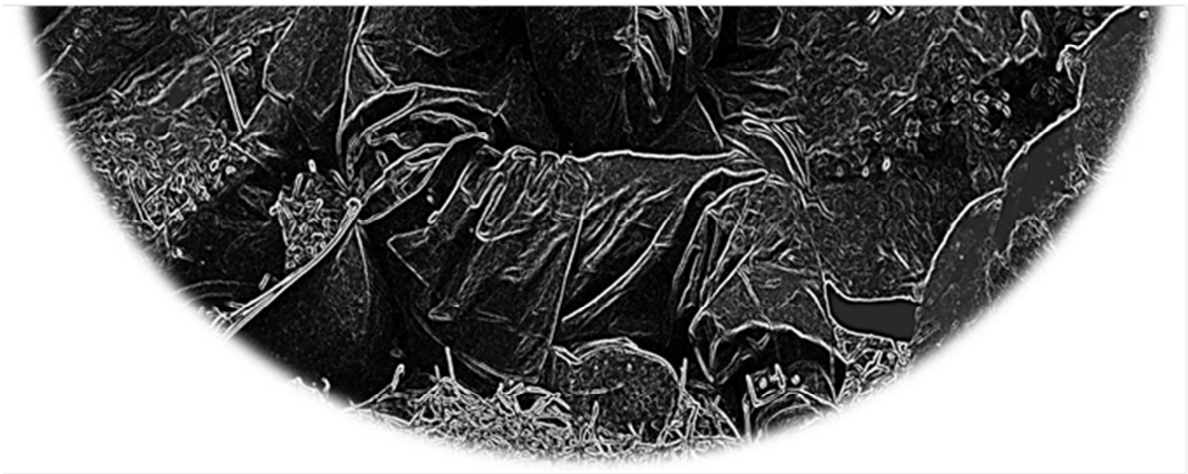
TRISTES GUERRAS

Si no es amor la empresa.
Tristes, tristes.
Tristes armas
Si no son las palabras.
Tristes, tristes.
Tristes hombres
Si no mueren de amores.
Tristes, tristes.

Miguel Hernández



1. Tristes guerras si no es amor la empresa



En el entramado mitológico de las culturas del mediterráneo, una deidad impulsa la experiencia de los hombres en el campo de batalla. Se trata de Ares, hijo de Hera, nacido de la soledad y la venganza de la diosa que rige el matrimonio y comparte su lecho con Zeus. Ares nace de la ausencia del padre y de la ira de la madre. Del desagravio de Hera brota la guerra.

> Hera dio a luz a Ares por sí misma y sin ninguna ayuda, en venganza contra Zeus por sus correrías amorosas y por la abundante descendencia que de ellas había resultado. El dios de la guerra, concebido en la furia de Hera, emerge de su ira (Hillman, 2010:104)

Ares es la manifestación de la atrocidad, expresión de la destrucción y la devastación de todo lo visible bajo el sol. Sus epítetos develan su condición asesina y reinscriben en los hombres la antigua figura del *homo necans* (Burkert, 2013), el animal que mata:

> Ares (…) *androphones* (asesino de los hombres), *aidelos* (destructor), *miaiphonos* (homicida), *brotoloigos* (azote de los mortales), y *krateros* (sobrenaturalmente, brutalmente poderoso). O también, *tarsos* (audaz, corajudo), *lussa* (rabioso), *menos* (fuerza vital, pasión feroz, arrebatado en la batalla) (…) La violencia de Ares *krateros* es una violencia sagrada, porque está autorizada por su inhumano sustentador y ritualizada en los estados alterados del campo de batalla que revelan la conjunción de la violencia buena y mala contenidas en lo sagrado; Ares no es menos divino por ser cruel y brutal. La aparición del dios en este sangriento asunto coloca a la guerra entre los fenómenos auténticamente religiosos. Por esta razón resulta la guerra tan terrible, tan amada y tan difícil de comprender (Hillman, 2010: 100).

Su presencia mítica potencia la pulsión guerrera entre los hombres; sus manifestaciones desatan la ira entre los beligerantes y sus consecuencias desocultan las ruinas del lugar habitado; en Ares se revelan las geopoéticas desnudas de la guerra. Los

guerreros lo invocan para acabar con sus enemigos y devastar sus moradas. Ares conduce a los hombres hacia la tierra arrasada, y cuando el cansancio anuncia el final de la batalla, el dios regresa a su carruaje y observa a los sobrevivientes, que extenuados, abandonan el aterrador paisaje:

> Los ejércitos están listos. El silencio se va apoderando de todo. No existe ya la noción de tiempo. Los combatientes se han olvidado del pasado y tampoco consiguen soñar con un nuevo mañana. Todo se ha vuelto efímero, en presencia de la muerte. Súbitamente aparece él. El campo de batalla es su reino; la lucha con los soldados es su placer; la sangre derramada su triunfo (Civita, 1973:241).

Ares carece de lugares de culto, sus templos son escasos, las descripciones de ritos o misterios dedicados en su nombre, son mínimos. La explicación descansa en que este dios para *ser* necesita *acontecer*, no se agota en un monumento; sus ritos adquieren forma en el campo de combate. Ares es más una acción que una narración; los tributos son réditos en la batalla; los caídos constituyen el sacrificio del que se alimenta; la ira de los guerreros garantiza su invocación. Ares es una fuerza y no una figura; es lo que acontece en el campo de batalla, es lo que trenza el vínculo entre los hombres que están dispuestos a morir después de dejarlo todo; el punto de inflexión entre el *inter homines esse* (vivir, estar entre los hombres) y el *inter homine esse desinere* (morir, dejar de estar entre los hombres):

> Ares (…) la posesión que enloquece a los hombres y los inspira, llenándolos de furia inmortal, todo eso es Ares. El dios no está detrás de nuestros actos o por encima de nosotros, observando la escena, dirigiendo lo que sucede, Él es lo que sucede (…) No debemos buscar a Ares en estatuas aisladas y templos remotos, sino en la caterva de la batalla, origen de su nombre: ares. Por otra parte, ¡qué estatua, qué templo pueden contener sus aterradores gritos y su extensa longitud! (Hillman, 2010:101)

Ares es un acontecer. En la multitud enardecida en la batalla se encuentra Ares, incapaz de contenerse en una estatua. El dios de la guerra tiene su lugar a las afueras de la *polis*; los griegos lo inscribieron más allá de las murallas y allí ha permanecido, como amenaza, como peligro inminente, acechando el transcurrir cotidiano de los mortales en el espacio político. Sin embargo, de esta deidad emana el impulso guerrero y su nicho cultural puede rastrearse en los pueblos tracios, cuya vocación guerrera les ha dado un lugar en el ámbito de la civilización occidental.



Ares de Todi - Siglo V. a. C.

En las escasas manifestaciones escultóricas que intentan contener al dios de la guerra, el Ares de Todi es la más antigua de sus representaciones. Datada en el siglo V a.C. en la ciudad etrusca, Ares sostiene su lanza con la mano izquierda y paradójicamente, su mano derecha parece invocar un gesto de hospitalidad. Su cuerpo, revestido con la armadura diseñada en el taller de Hefesto, revela la condición agonística y cualquier mortal puede ver a través de sus ojos el ímpetu de la batalla. En su rostro se inscriben los horrores del combate, el más perverso acontecer, el más desgarrador de los gestos humanos. Durante siglos el Ares de Todi invitará a los hombres al siniestro espectáculo de la confrontación a muerte.

> Ares es el fuego que templa a los hombres y los fusiona para crear tropas versátiles. La suya es una visión de la guerra como último recurso, como la última alternativa o disuasión entre la vida y la muerte, dentro de toda estrategia, subterfugio y nuclearismo. La impetuosa pasión de Ares hace que la guerra suceda en la carne y en los huesos de la historia (Hillman, 2010:110)

Su figura sufre metamorfosis simbólicas. Después del Ares de Todi, al mismo tiempo belicoso y generoso, en una mano la lanza en la otra una invitación, se transforma en una deidad que espera pacientemente un nuevo acontecer. En el Ares Ludovisi del siglo IV a.C. (copia romana), el dios de la guerra está sentado, con su mirada lanzada al vacío, sin ningún gesto amenazante, yaciendo sobre su trono, con el escudo listo y la espada entre las manos. Eros juega con sus piernas. Los romanos harían de esta escultura una manera de expresar su inclinación hacia la guerra. Llamado Marte en las mitologías imperiales, el lugar que con tanto recelo se había ganado entre los griegos, ahora se yergue imponente en la mentalidad de los descendientes de Rómulo y Remo. Festividades y homenajes contrastan con el escaso registro arqueológico encontrado en el mundo helénico.



Marte Ludovisi - Siglo IV a.C. (copia romana)

El poeta Ovidio invoca a Marte para cantar al mes de marzo, que lleva su nombre. En *Fastos* (2001) el poeta describe al dios de la guerra (ahora protector de las ciudades), como el padre de los fundadores de Roma: Rómulo y Remo. El sereno hombre que yace sobre su trono, se convirtió en Padre, recibió los tributos de sus hijos y labró la grandeza de un pueblo en el oficio de las armas. Sin embargo, Marte comparte con Zeus el epíteto de violador. Cuenta el poeta Ovidio que sin la espada entre las manos, el dios guerrero aprovecha el sueño de la virginal Silvia, sacerdotisa vestal con voto de castidad, impedida por su juramento para tener descendencia y así garantizar el reinado de su tío Amulio quien había asesinado a su hermano Numitor y también a sus hijos varones.

El terrible Marte transgrede la condición célibe de la sacerdotisa y yace con ella mientras ésta dormía. De su transgresión, Rea Silvia concibe a los gemelos Rómulo y Remo. Sólo en la pesadilla que irrumpe en el profundo sueño, la única hija de Numitor sabe que ha sido Marte quien ha infringido su voto.

> Silvia, la vestal, fue una mañana en busca de agua con que lavar los objetos sagrados. Había llegado a la ribera que descendía por un tramo suave; bajó de encima de su pelo una tinaja de barro. Se sentó cansada en el suelo y se puso a tomar el aire con el pecho descubierto, y se arregló el pelo alborotado. Sentada como estaba, le produjeron sueño los sauces sombríos y los pájaros cantores y el murmullo ligero del agua. Como un ladrón, la blanda quietud se deslizó por sus ojos vencidos, y aflojándosele la mano se le escurrió de la barbilla. Marte la vio, sintió deseos de ella y quedó embarazada; es de saber que a partir de entonces estaba en sus entrañas el fundador de la ciudad de Roma. Se levantó desfallecida sin saber por qué se levantaba desfallecida y, apoyándose en un árbol, dijo las siguientes palabras: *Rezo porque sea fausta y beneficiosa la imagen que vi en sueños. ¿O era aquello más que un sueño? Me encontraba ante las llamas de Troya, cuando la cinta de lana resbaló del pelo y cayó delante de la hoguera sagrada. Luego surgieron a un tiempo dos palmeras (¡admirable visión!); una de las dos era más grande y con sus ramas pesadas había protegido el universo*

> *y tocado con sus hojas las latas estrellas. He aquí que mi tío paterno aprestaba la espada contra ellas. Al advertirlo me invadió el terror, y saltó de temor mi corazón. Un pico-carpintero, el ave de Marte, y una loba pelearon por los tallos gemelos. Gracias a éstos estuvieron seguras las dos palmeras*. Dijo esto, y con fuerzas vacilantes levantó la tinaja llena: la había llenado mientras contaba la aparición (…) Silvia fue madre. Se cuenta que las estatuas de Vesta se habían tapado los ojos con sus manos virginales. En verdad, el altar de la diosa tembló cuando su sacerdotisa estaba de parto, y la llama se escondió asustada entre la ceniza. Cuando Amulio, despectivo de la justicia, pues al vencer a su hermano le había arrebatado el poder, tuvo conocimiento de esto, ordenó arrojar al río a los gemelos. El agua escapó del crimen: los niños fueron a parar a suelo seco. ¿Quién ignora que los niños crecieron con la leche de una fiera y que el pico-carpintero llevó una y otra vez alimentos a los expósitos? (…) la descendencia de Marte había crecido (…) y al enterarse de su linaje, la excelsa condición de su padre les acrecentó los ánimos, y sentía vergüenza de que su nombre se limitase a unas pocas chabolas. Amulio cayó atravesado por la espada de Rómulo, y su anciano abuelo recuperó el reino (…) ya era una ciudad lo que poco antes habían sido selvas y retiro de rebaños, cuando dijo el padre de la ciudad eterna: *Árbitro de las armas, de cuya sangre se me tiene por nacido, a partir de ti damos comienzo al año romano; el primer mes llevará el nombre de mi padre* (…) Cuentan que este detalle de amor filial fue del agrado del dios. Y sin embargo, antes que a nadie habían venerado los antiguos a Marte: en él puso sus afanes el pueblo guerrero (Ovidio, 2001:93).

En la imaginación estética del siglo XVII, dos pinturas recrean la narración de Ovidio. Entre ellas hay tensiones, sus maneras de interpretar lo acontecido con la sacerdotisa, Rea Silvia, y el dios de la guerra, desatan dos tipos de miradas.

En la pintura de Nicolas Colombel (1694), Marte se aproxima sigiloso para no despertar de su profundo sueño a Silvia. Un Eros, que ya no juega con los pies de la deidad guerrera, incita al silencio y al mismo tiempo descubre el pecho izquierdo de la

hija de Numitor, quien ha sido abrazada por el misterioso *Hipnos* (representación del sueño). Bastará con tocarla para yacer junto a ella. La escena de Colombel es apacible, serena, poco perturbadora. Por el contrario, Rubens (1616) pinta al furioso Marte dominado por el deseo; éste se acerca con violencia y toma del brazo a la virginal Silvia. En la mirada de la sacerdotisa se revela el espanto. Será raptada y después violada.



Nicolas Colombel - Marte y Rea Silvia - 1694



Rubens - Marte y Rea Silvia - 1616

Como si se tratara de un botín de la guerra, Rea Silvia reproduce la tragedia del acontecer femenino ante la furia de Ares. Su temor ya no aparece retratado en sueños. Las nubes de las que brota el antiguo dios Tracio están agitadas. La escena se repetirá en cada aparición donde Ares sea el protagonista de las pinturas de Rubens.

Cualquiera sea la interpretación pictórica, los Romanos insisten en la grandeza del dios de la guerra al que le deben su Ciudad-Imperio. Las esculturas en honor al padre de Rómulo y Remo tendrán un lugar cada vez más significativo en la formación del espíritu belicoso de los hijos de la ciudad eterna. Dentro de sus murallas reciben a su progenitor y protector, y a diferencia de los griegos, declararán la guerra como política, vivirán de acuerdo a sus leyes, sus oficios se convertirán en sus únicas estrategias, purificarán sus acciones en nombre de los más sagrados principios relatados por Ovidio y Tito Libio, y reiterarán el llamado que el poeta hiciera a su figura:

> Ven aquí, Marte guerrero, y deja un poco el escudo y la lanza, y suelta tu pelo brillante del casco. Quizá tú mismo preguntes qué tienen en común Marte y el poeta: el mes que voy a contar lleva ahora tu nombre. Tú mismo ves que las manos de Minerva promueven guerras encarnizadas. ¿Acaso por ello se desocupa de las artes nobles? A imitación de Minerva, toma ocasión de dejar la lanza: hallarás qué hacer sin armas (Ovidio, 2001:91)

Y lo que puede hacer Ares sin armas no es otra cosa que acometer una violación, aprovecharse del sueño profundo o irrumpir en él para raptar a la Vesta y dar a la naciente Roma *"semillas magníficas"*. Sea con gesto hospitalario como en el Ares de Todi, sea sentado en su trono como en el Ares Ludovisi, sea caminado con sigilo o raptando con violencia como en Colombel y Rubens, sea en el llamado del poeta a imitar a Atenea (Minerva), el dios de la guerra sólo puede desatar terror y espanto.







Ares de Villa Adriano ***Ares de Borghese*** ***Ares del Foro de Nerva***

Cualquier esfuerzo por esculpir a Ares desfigura su esencia en el acontecer de la batalla. Hecho de mármol, Ares se resiste a la figura que le dieron los romanos. En el acto desaforado y delirante de los combatientes, Ares se desprende de su armoniosa figura. La espada y el escudo entran en escena, atraviesan la piel, producen heridas de muerte, arrasan los lugares. El culto a su cuerpo es también un culto a la muerte. Sus modos de revelación no aquietan el espíritu, lo agitan, desnudan la verdad de la finitud, enseñan a vivir con el morir a cuestas.

Recuperando la fuerza destructora de Ares, Andrés Nagel pinta un Ares en batalla. Como el hijo de la ira de Hera no puede contenerse en escultura, el pintor vasco decide imaginarlo en su acontecer. Los dos Eros que lo rodean están decapitados y aún revolotean en la imagen pictórica. Su espada está desenfundada y en movimiento. Un cuerpo destrozado aparece tendido bajo sus pies; es la derrota del enemigo, es la réplica de la fotografía de Eddie Adams, es un instante más en su aventura desoladora. El rostro ensangrentado, los brazos y las piernas extendidas, en su abdomen una espada clavada, de ella brota un hilo de sangre, otro rastro en la superficie, una huella más, un signo indescifrable. El Ares de Nagel se resiste a la belleza del canon imperial y deviene lo que es, el rostro inhumano de la guerra.

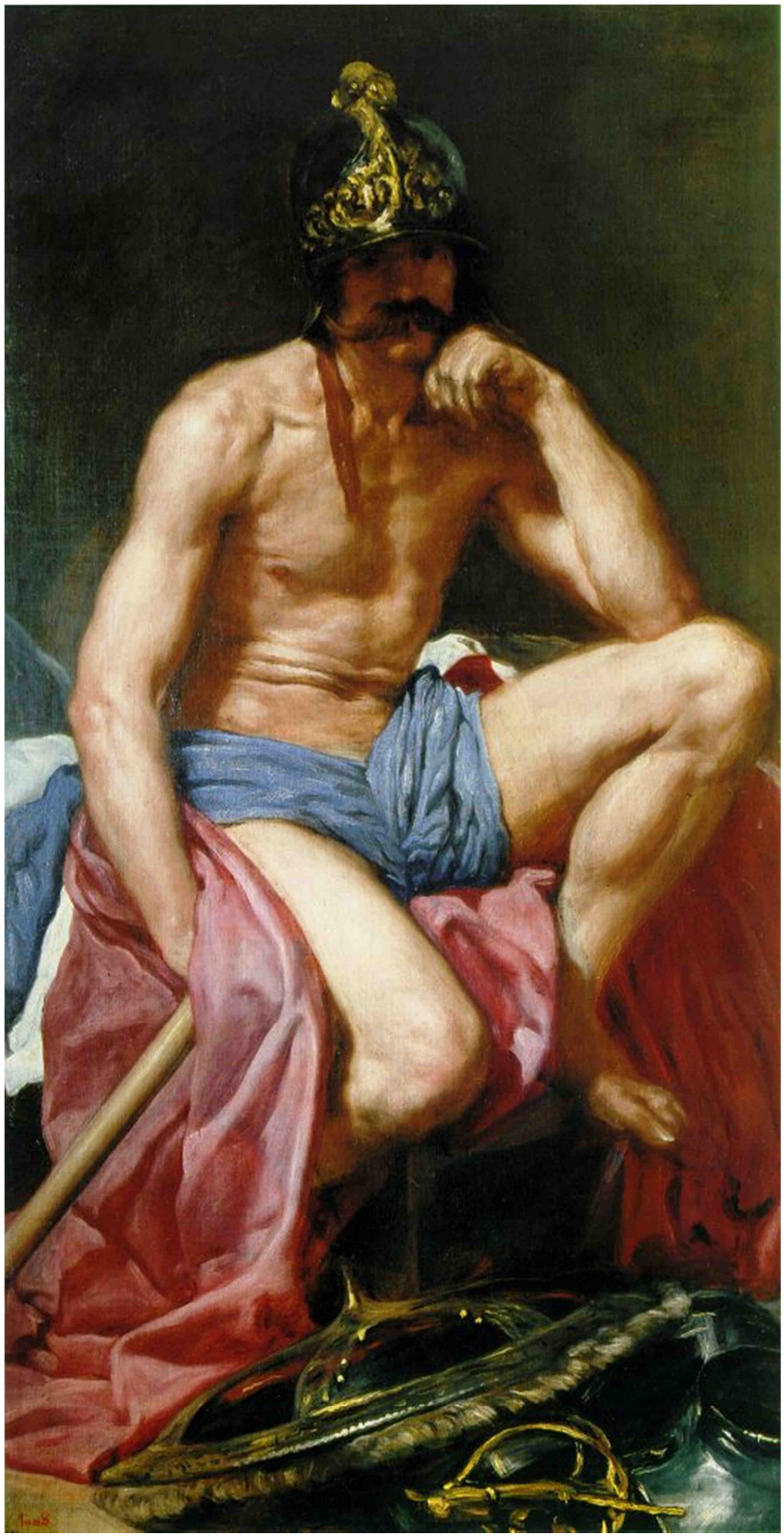


Andrés Nagel - Ares - Siglo XX

Es en la interpretación de Hillman donde podría hallarse la esencial brutalidad sangrienta del dios de la guerra. Su condición devastadora, revelada pictóricamente por Rubens y Nagel, encubierta por Ovidio y los escultores romanos, descansa en el fondo de su exposición mítica, pues la guerra no es el producto de los sueños de la razón, allí sólo vuela el búho de Minerva; su persistencia habita en las fuerzas innombrables que rigen la cultura, que desatan a *Ethon*:

> En conclusión, a menos que imaginemos la guerra como algo inhumano en el sentido trascendental, inhumano como la autonomía y la vida de un poder divino, o la guerra como un dios, nuestros modelos seculares no pueden imaginar ni entender. Ahora podemos entender que lo inhumano de la guerra se deriva de la autonomía de la guerra y que ésta revela la naturaleza de la guerra como una mítica puesta en acto, explicando así su sangriento sacrificio ritual, y su inmortalidad (el que no pueda ser jamás detenida) (…) Introducir a los dioses en el debate sobre la guerra ayuda a explicar por qué las guerras son míticas, incoherentes a pesar de toda su hiperracionalidad, ilógicas con su tendencia a reducir todo a oposiciones estructurales, no humanas no obstante los análisis de sus causas a partir de los impulsos y errores humanos. Como afirmara Tolstoi, ninguna de esas causas da cuenta de la guerra: encima y debajo hay una fuerza innombrada similar a la de los seres vivos (Hillman, 2010:93)

Mucho más viejo y menos impetuoso, de mirada profunda y gesto melancólico, es el Ares que pinta Velázquez en 1640. Ya sin el cetro de los romanos, ni la divina proporción del Ares que reposa en Villa Adriano, el pintor español abriga al dios de la guerra en su habitación. Ares se siente solo. Sentado en su cama, con su armadura tirada en el suelo, semidesnudo, sosteniendo su cabeza con la mano izquierda, meditabundo, parece desear un poco de calma, aplacar el desasosiego que procura su acontecer inhumano. Sin embargo, la atmósfera en la que se encuentra envuelto el Ares de Velázquez no genera sosiego. Cuando *Helios* desgarre la noche, y *Hemera* ilumine los campos, saldrá en su carruaje y desatará la ira entre los mortales.



Diego Velázquez - Ares - 1640

¿Es éste el mismo Ares que despierta en el hombre la embriaguez de la guerra? ¿Es éste Ares de Velázquez el mismo que arrasa los lugares y deja a los hombres solitarios y sin patria? ¿Es el Ares de Velázquez, en la intimidad de su habitación, la deidad que acontece en el campo de batalla y viola a la desprevenida Rea Silvia? ¿Qué anuncia la mirada meditativa de Ares? ¿Acaso que el dios de la guerra se descubre al amanecer como un alma devastada y solitaria? El Ares de Velázquez no parece ser el dios que prepara la venganza de uno de sus hijos desatando el Terror y la Fuga entre los aqueos, como canta el poeta Homero en la Ilíada:

> Así habló. Ares bajó los brazos, golpeóse los muslos, y suspirando dijo: No os irritéis conmigo, vosotros los que habitáis olímpicos palacios, si voy a las naves de los aqueos para vengar la muerte de mi hijo; iría, aunque el destino hubiese dispuesto que me cayera encima el rayo de Zeus, dejándome tendido con los muertos, entre sangre y polvo. Dijo, y mandó al Terror y a la Fuga que uncieran los caballos, mientras vestía las refulgentes armas (Homero, 2000:293)

La aventura estética de Velázquez es tal vez la expresión sensible de una deidad que también padece de la bilis negra, la melancolía. En esta habitación el guerrero entre los guerreros adquiere el resplandor que inspiró al mismo Homero en un himno tardío de la *Batracomiomaquia*. El Ares al que canta el poeta griego es más un astro tutelar que habita en el Cosmos, una estrella resplandeciente que simboliza el ardor del combate, la purificación de la guerra, todo lo que en ella acontece, hasta los más humanos sentimientos de honor y lealtad. El Ares del himno VIII concluye bien la guerra, hace justicia, es deidad que se invoca para doblegar el impulso que él mismo preside en la batalla. El Ares melancólico de Velázquez que antes de recoger su armadura, su escudo y su espada, observa el amanecer de los mortales, está muy próximo al que se le pide valor para permanecer dentro de las normas inviolables de la paz. Un Ares melancólico para un himno suplicante. No todo podía ser horror en este mito. Las fisuras de Ares aparecen en imagen e himno.

> Ares más que poderoso, abrumadora carga del carro de guerra, el de áureo yelmo, de intrépido corazón, portador de escudo, salvador de ciudades, revestido de bronce, brazo poderoso, infatigable, ardida lanza, valladar del Olimpo, padre de la Victoria, que concluye con bien la guerra, auxiliador de la Justicia, dictador para tus adversarios, guía de los varones más justos. Poseedor del cetro de la hombría, haces girar tu esfera de ígneo resplandor entre los prodigios de los siete caminos del éter, donde los potros flamígeros te conducen por siempre más allá de la tercera órbita. Óyeme, protector de los mortales, dispensador de la arrojada juventud, mientras expandes desde lo alto sobre nuestra vida tu suave brillo y tu fuerza marcial. ¡Que pueda yo rechazar de mi cabeza la amarga cobardía, doblegar en mi interior la pasión que engaña el alma y contener la penetrante fuerza del bélico ardor, que me instiga a caminar por la batalla glacial! Concédeme en cambio, bienaventurado, el valor para permanecer dentro de las normas inviolables de la paz, huyendo del fragor de los enemigos y de violentos destinos de muerte. (Homero, VIII, 1978:212)

Más allá de la Ilíada, Homero encuentra un Ares al que es posible donarlo de justicia y protección. El destructor de ciudades del primer canto se transforma en el protector de hombres del himno tardío; la misma deidad ahora rige como bálsamo el corazón de los mortales; la misma deidad que para ser necesita acontecer, sangrienta y despiadada, se eleva en el himno homérico como fuente del valor para no movilizarse por el ímpetu y el ardor belicoso, para huir del fragor de los enemigos, para evitar el destino de la muerte.

A partir de este Himno, Hillman encuentra una posibilidad para postergar el deseo de guerra, pues este deseo, como otros que son fundamentales en el *ser*, no pueden ser extirpados, ni desterrados del alma humana.

> Al final de cada guerra queda el deseo de que esto no vuelva a pasar jamás, de que la guerra encuentre un final antes de volver a comenzar (…) Sabemos que este deseo no es más que un deseo, que la guerra es el fundamento del ser, como

lo son la muerte y el amor, la belleza y el terror, magnificados por la guerra; y sabemos que nuestro pensamiento y nuestra ley se sustentan en la guerra lo mismo que la fe que nutre su incesante continuación (...) Ares, siempre presente, pertenece a la trama de las cosas (Hillman, 2010:227).



Giovanni Francesco Barbieri - Ares - 1649

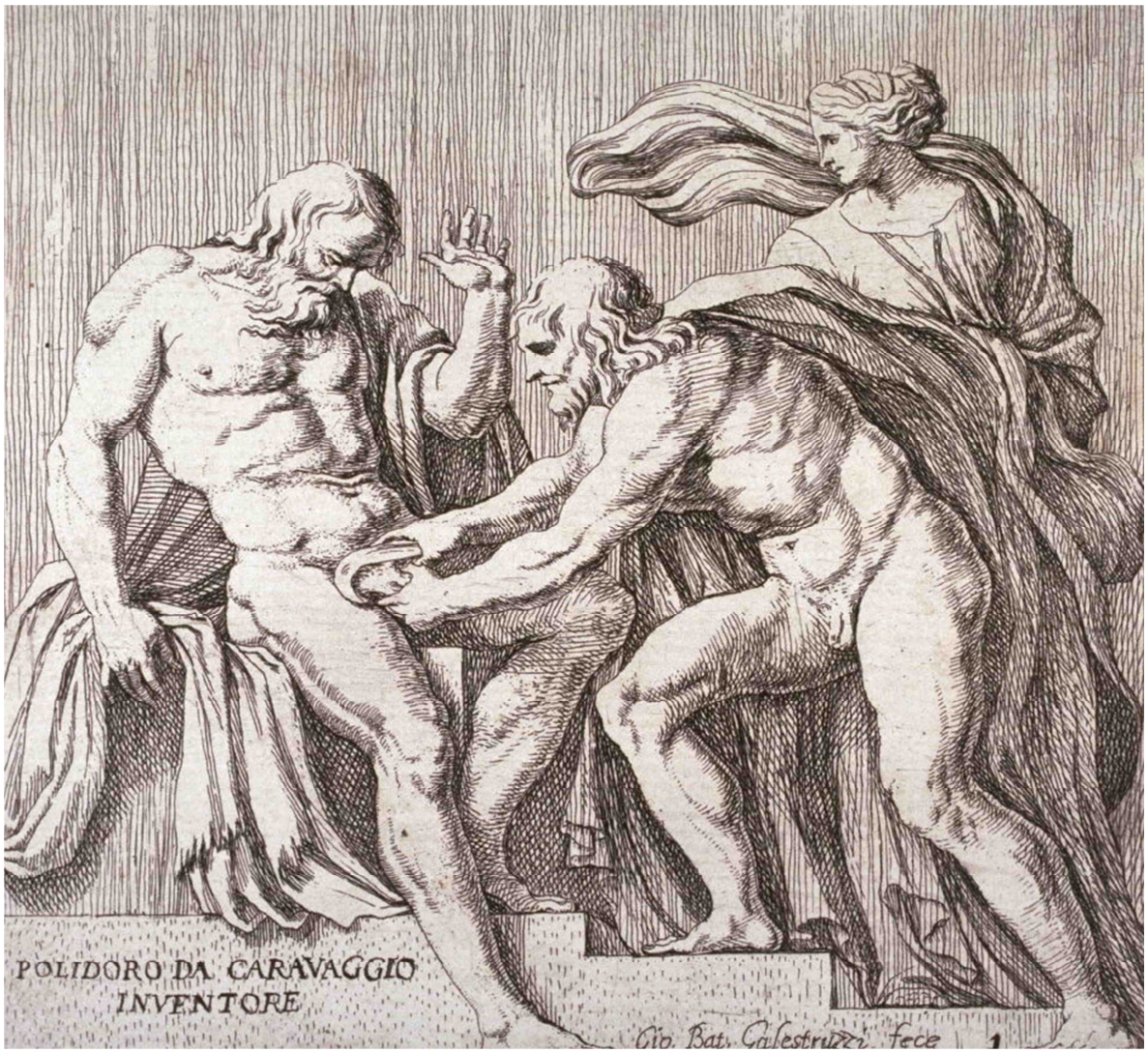
El Ares pintado por Barbieri descansa del brutal combate. A lo lejos se observa el despliegue de las tropas de caballería a punto de tomar la ciudad en lo alto. Mientras esto sucede, Ares deja su escudo y su espada en el suelo, se sienta sobre una placa de mármol y Eros sostiene el telón detrás del cual se abre el espectáculo de la guerra. Empero, la mirada de Ares reproduce el gesto melancólico de Velázquez y se dirige hacia otro lugar; da la espalda a la batalla, busca algo en el horizonte, un alivio, un reposo, una pausa. Quizá se trate de la puesta de sol, del ocaso que se aproxima, del instante en que el sol acaricia por última vez la línea del horizonte ante los ojos de los mortales y de los divinos.

Aunque es difícil hallar el Ares melancólico de Velázquez y Barbieri, su devenir mítico se encuentra atravesado, no sólo por esta bilis negra, sino por la fuerza y el ímpetu del amor. Ares es al mismo tiempo brutal y despiadado, monumental y rígido, melancólico y solitario; Ares es un dios que si bien se encuentra a sí mismo en el campo de batalla, halló un momento en el que se reveló a sí mismo como amante y no como guerrero.

Ares solitario en la habitación; Ares dando la espalda al combate; Ares acechando con sigilo a la hermosa Silvia; Ares de Colombel, Ares de Velázquez, Ares de Barbieri; Ares profundamente enamorado y distraído. Su figura se ha tornado distinta. Un impulso hasta ahora desconocido lo habita, lo sustrae del acontecer de la devastación. La historia cuenta que Ares se enamoró perdidamente de la diosa Afrodita, aquella deidad nacida sólo del padre, de la castración de Urano, de la venganza de Cronos, de la complacencia de Gea. Ares ha nacido sólo de Hera, ha nacido sin padre; Afrodita ha nacido sólo del padre, ha nacido sin madre. Cada uno a su manera es la expresión de una ausencia y un acto de violencia. Cuenta Hesíodo en la Teogonía, que Afrodita nació de los genitales que flotaron durante mucho tiempo por el piélago. El nombre de Afrodita procede del haber brotado de la espuma de estos genitales, que como restos del cuerpo de Urano, se esparcen por el ponto. En los versos 155 a 195, Hesíodo narra el nacimiento de Afrodita, una diosa que no proviene de ningún útero,

una diosa que no procede de madre alguna pero impulsa el deseo desenfrenado, la fuerza erótica, el amor en todas sus expresiones:

> Cuantos nacieron de Gea y Urano, los hijos más terribles, estaban irritados con su padre desde siempre. Y cada vez que alguno de ellos estaba a punto de nacer, Urano los retenía a todos ocultos en el seno de Gea sin dejarles salir a la luz y se gozaba cínicamente con su malvada acción. La monstruosa Gea, a punto de reventar, se quejaba en su interior y urdió una cruel artimaña. Produciendo al punto un tipo de brillante acero, forjó una enorme hoz y luego explicó el plan a sus hijos. Armada de valor dijo afligida en su corazón: *Hijos míos y de soberbio padre. Si queréis seguir mis instrucciones, podremos vengar el cruel ultraje de vuestro padre; pues él fue el primero en maquinar odiosas acciones.* Así habló y lógicamente un temor los dominó a todos y ninguno de ellos se atrevió a hablar. Mas el poderoso Cronos, de mente retorcida, armado de valor, al punto respondió con estas palabras a su prudente madre: *Madre, yo podría, lo prometo, realizar dicha empresa, ya que no siento piedad por nuestro abominable padre; pues él fue el primero en maquinar odiosas acciones*. Así habló. La monstruosa Gea se alegró mucho en su corazón y le apostó secretamente en emboscada. Puso en sus manos una hoz de agudos dientes y disimuló perfectamente la trampa. Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo, saliendo de su escondite, logró alcanzarle con la mano izquierda, empuñó con la derecha la prodigiosa hoz, enorme y de afilados dientes, y apresuradamente segó los genitales de su padre y luego los arrojó a la ventura por detrás. No en vano escaparon aquellos de su mano (…) desde el preciso instante en que los cercenó con el acero y los arrojó lejos del continente en el tempestuoso ponto, fueron luego llevados por el piélago durante mucho tiempo. A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella (…) Salió del mar la augusta y bella diosa, y bajo sus delicados pies crecía la hierba en torno. Afrodita la llaman los dioses y los hombres, porque nadó en medio de la espuma (Hesíodo, 2008:25).



Polidoro da Caravaggio - Castración de Urano - Siglo XVI

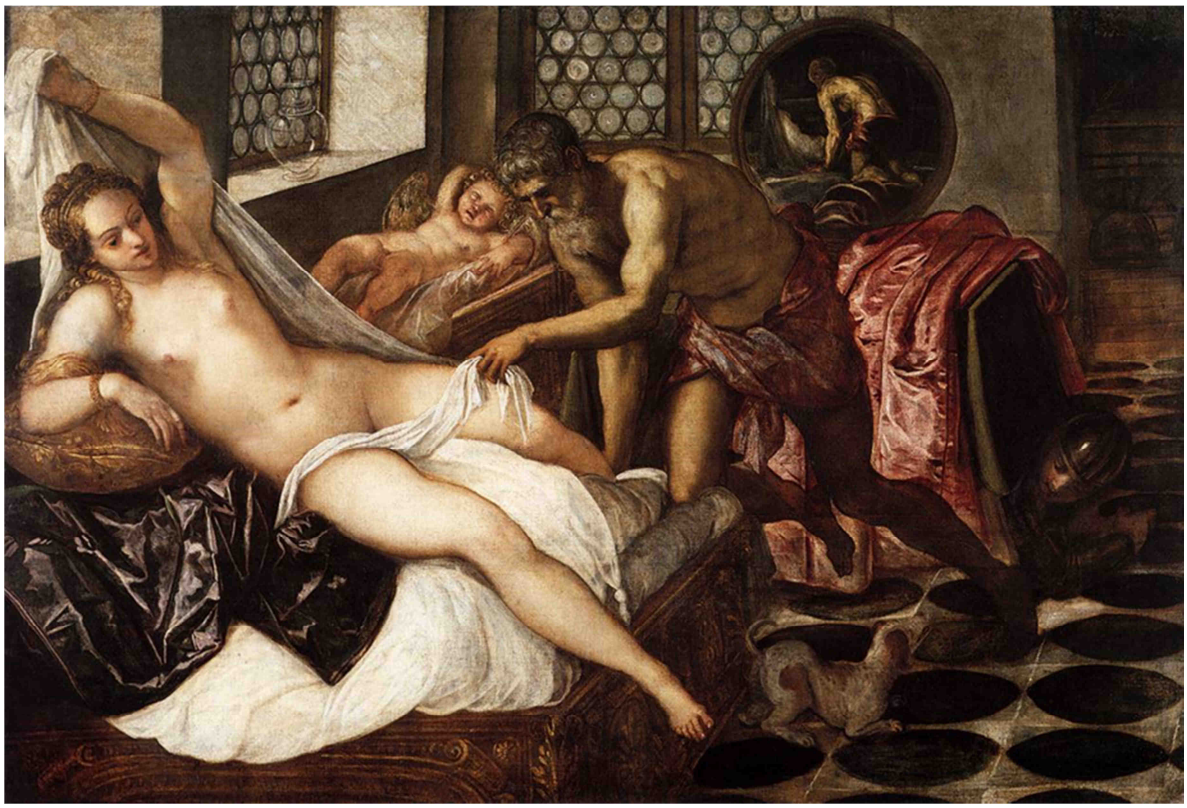
En una estampa italiana del siglo XVI, Polidoro Da Caravaggio recrea el momento en que Cronos, ayudado por su madre Gea, corta los genitales de su padre Urano. De este brutal acontecimiento, de un Tiempo (Cronos), que castra el Cielo (Urano), nace el Amor (Afrodita), quien posteriormente yacerá junto a la Guerra (Ares). El encadenamiento mítico entre el amor y la guerra, además se transforma en testimonio de una traición. La ontología moral del mundo antiguo revelará en sus dioses una urdimbre de conspiraciones violentas, no sólo orientadas a derrocar al soberbio Padre, como le pasará al mismo Cronos derrotado por su hijo Zeus, sino también a aliviar el dolor de la Madre, el vientre contenido de Gea, su dolor, su espanto.

Es Homero quien se encarga de recordar el adulterio entre Ares y Afrodita. En el canto VIII de la Odisea, la infidelidad del dios de la guerra y la diosa del amor tiene lugar al abrigo del dulce sonido de la cítara. Una nueva conspiración se trama entre los dioses del antiguo panteón griego, y a la manera de Gea y Cronos para castrar a Urano, Hefesto y Helios se preparan para tomar venganza. Afrodita había sido entregada como esposa al espantoso Hefesto, el dios de la fragua, la fundición y el fuego. La más fea de las divinidades olímpicas yacía junto a la más hermosa descendiente del cielo. El horrendo Ares, cuyo cuerpo, cuentan los romanos, era perfecto, y de ello dan testimonio las esculturas de Villa Adriano, Borghese y Nerva, seduce a Afrodita renunciando al escudo y la espada. El dios de la guerra es capaz de seducción y no sólo de violación.

> Más el aedo, pulsando la cítara, empezó a cantar hermosamente los amores de Ares y Afrodita, la de bella corona: cómo se unieron a hurto y por vez primera en casa de Hefesto, y cómo aquél hizo muchos regalos e infamó el lecho marital del soberano dios. El Sol (Helios), que vio el amoroso acceso, fue enseguida a contárselo a Hefesto; y éste, al oír la punzante nueva, se encaminó a su fragua, agitando en lo íntimo de su alma ardides siniestros, puso encima del tajo el enorme yunque y fabricó unos hilos inquebrantables para que permanecieran firmes donde los dejara. Después que, poseído de cólera contra Ares, construyó esta trampa, fuese a la habitación en que tenía el lecho y extendió los hilos en círculo y por todas partes alrededor de los pies de la cama y colgando de las

> vigas, como tenues hilos de araña que nadie hubiese podido ver, aunque fuera alguno de los bienaventurados dioses, por haberlos labrado aquél con gran artificio. Y no bien acabó de sujetar la trampa en torno a la cama, fingió que se encaminaba a Lemnos, ciudad bien construida, que es para él la más agradable de todas las tierras. No en balde estaba al acecho Ares, que usa áureas riendas; y cuando vio que Hefesto, el ilustre artífice, se alejaba, fuese al palacio de este ínclito dios, ávido del amor de Afrodita, la de hermosa corona. Afrodita, recién venida de junto a su padre, el prepotente Cronión, se hallaba sentada; y Ares, entrando en la casa, la tomó de la mano y así le dijo: *Ven al lecho, amada mía, y acostémonos; que ya Hefesto no está entre nosotros, pues partió sin duda hacia Lemnos y los sinties de bárbaro lenguaje.* Así se expresó; y a ella le pareció grato acostarse. Se metieron ambos en la cama, y se extendieron a su alrededor los lazos artificiosos del prudente Hefesto, de tal suerte que aquéllos no podían mover ni levantar ninguno de sus miembros; y entonces comprendieron que no había medio de escapar. No tardó en presentárseles el ínclito cojo de ambos pies, que se volvió antes de llegar a la tierra de Lemnos, porque el Sol estaba en acecho y fue a avisarle. Se encaminó a su casa con el corazón triste, se detuvo en el umbral y, poseído de feroz cólera, gritó de un modo tan horrible que le oyeron todos los dioses (Homero, 1974:162).

Los amoríos entre Ares y Afrodita terminan ahí, en el instante en que caen en la red de Hefesto; sus cuerpos son descubiertos y atrapados en adulterio. Durante algún tiempo el amor y la guerra estuvieron juntos; pero es el triunfo del amor el que prevalece en esta historia mítica. La melancolía de Ares puede ser comprendida en el arrojo de esta fuerza erótica que lo desborda todo. Un Ares desnudo pero no solitario, un Ares apasionado, un Ares sin escudo, sin espada, sin sandalias, yaciendo junto a la belleza absoluta; mientras duró este amor desbordado, los mortales se quedaron sin el impulso divino que los lleva a la guerra.



Tintoretto - Venus, Vulcano y Marte - 1551

En el siglo XVI Tintoretto se ocupa de recrear pictóricamente el tiempo en que la infidelidad entre Ares y Afrodita se mantenía en secreto. En la imagen se puede apreciar al espantoso dios de la fragua y la fundición cubriendo delicadamente el cuerpo de la bella Afrodita. En un espejo circular que está colgado en la pared del fondo del palacio, se refleja la espalda de la deidad destinada por Zeus a conservar el fuego como misterio divino y fundir las armaduras que incluso lleva puesta Ares. Eros, descendiente de Afrodita, descansa en una cuna, pero debajo de otro lecho que está junto a la cama de la diosa de la belleza, se oculta el dios de la guerra. Helios no ha visto nada. Ares ingresa al palacio en la noche, momento en el cual Hefesto iba a trabajar duramente en su taller. Afrodita pasa los días con Hefesto y las noches con Ares. Hefesto regresa a su hogar y encuentra a la diosa del amor desnuda en su lecho. Hefesto viene del taller y sus manos rudas, como su rostro envejecido, hablan de una deidad cuyas tareas implican su fuerza y el cansancio de su cuerpo. En la pintura de Tintoretto el secreto estuvo a punto de ser revelado, pero el pintor se resiste a recrear el desenlace melancólico de un Ares sin Afrodita; porque antes de que el día ilumine todo y Helios pueda regir sobre la totalidad del mundo habitado, Ares regresa a su habitación. Regresa con cierta melancolía; tendrá que esperar el ocaso para acechar el palacio y volver a los brazos de la sensual Afrodita. En el día Ares se ve distraído. Sólo desea que advenga la noche.

> Ares trató de tomar todas las precauciones posibles para no ser descubierto por el sol. Cada vez que iba al encuentro de la amada, llevaba al joven Alectrión, su confidente. Así, mientras se deleitaba en los brazos de Afrodita, el amigo vigilaba la puerta del palacio, con la misma misión de advertirle el momento en que comenzaba a aparecer el sol. Una noche el fiel guardióan, exhausto y aburrido, se adormeció. Ares y Afrodita se amaban, mientras tanto, intensamente, olvidados de las preocupaciones. El día amaneció claro y hermoso. El Sol despuntó y sorprendió a los amantes, que dormían abrazados. Indignado por la traición a Hefesto, Helios salió en busca del deforme herrero y le contó lo que había visto (Civita, I:246)

En la ausencia de Hefesto y sin la mirada reveladora de Helios, Ares y Afrodita son como cualquier pareja de amantes. La disposición de sus cuerpos erotizados, las manos inquietas que desnudan el torso de la mujer amada, las miradas que no necesitan palabras, sin rastros del horror de la batalla, aconteciendo en un lecho y no en un paisaje desolado, transformando los gritos de dolor en gemidos placenteros.

Antes de ser descubiertos por el envidioso Helios, Ares no parece un dios guerrero, el amor logra deshacerlo de su alma belicosa, sólo quedan rastros de su fuerza en la habitación. Desnudo y sin armadura, el Ares enamorado de Afrodita se arroja sin mesura al ardor del erotismo. Es como si por un instante las miradas esculpidas por Bernini para convertir el rapto de Perséfone en el deseo erótico de Hades, se actualizarán en el encuentro entre el amor y la guerra.

Ares y Afrodita, como todos los amantes, son uno. El dios de los tracios se disuelve en la deidad nacida en el piélago. La guerra se disuelve en el amor, y tal vez este acontecimiento mítico sea la clave para pensar un después de la guerra, una contención de la ira de Ares, una suspensión del acto beligerante en función del lecho de los amantes; una guerra enamorada de la belleza y la sensualidad, un mundo en torno a la desnudez y la melancolía de la única guerra que vale la pena librar, la guerra por desatar de una vez y para siempre el impulso amoroso que también rige sobre los mortales.

Ares enamorado ya no demanda la sórdida presencia de un dios en su carruaje, o amenazante en su brillante trono. Esculpir el delirio amoroso de Ares es encontrar un camino de regreso a lo humano, es suspender la presencia de lo inhumano, es hallar la Afrodita que late intensamente viva en el corazón de los guerreros.



Antonio Canova - Ares y Afrodita - 1816



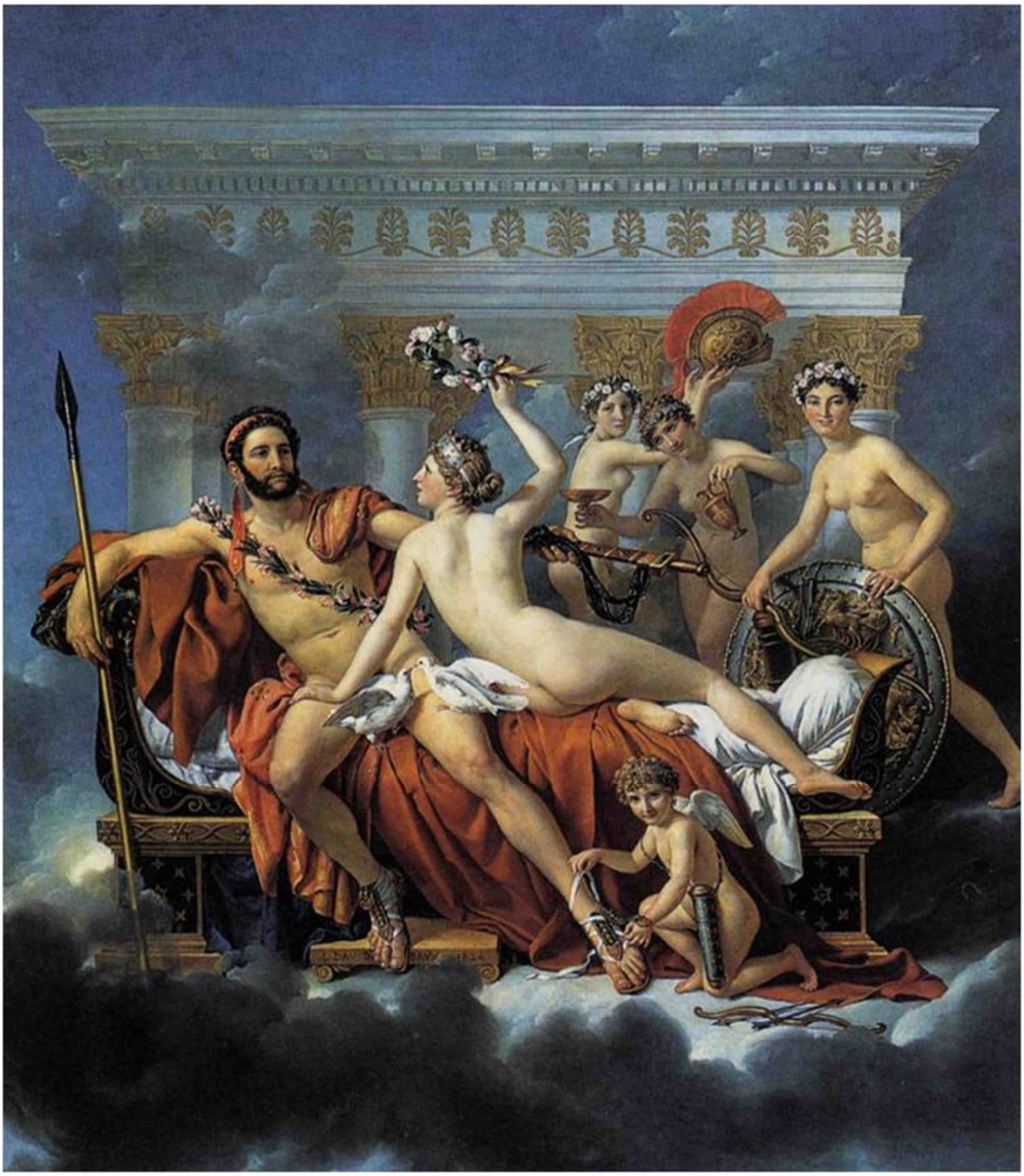
Leopold Kiesling - Ares y Afrodita - 1808

Las esculturas de Canova y Kiesling expresan otro modo de ser de Ares. Centran su atención en el gesto y la mirada. Afrodita se ve profundamente enamorada. Ares conserva su postura rígida, casi romana, pero se desentiende de los asuntos bélicos. Estará muy próximo a dejarlo todo por amor.

Es esto lo que sucede en la pintura de Jacques Louis David. Ares se entrega temeroso a la fuerza incontrolable de Afrodita quien intenta ablandar el corazón del guerrero con su sensualidad. El duro temperamento de la *plaga de los hombres* intercambia con las tres gracias (la belleza, el júbilo y las festividades), el casco, la espada, el arco y el escudo. Una copa de vino lo espera, mientras *belleza* y *júbilo* retiran del palacio de Afrodita los objetos hacedores de guerras. En la imagen de David, el Eros que antes jugaba en las piernas de Ares, ahora desata tiernamente sus sandalias. Afrodita se aproxima al cuerpo de Ares y allí donde antes había un casco, ahora tendrá una corona de laurel. Jacques Luis David pinta a un Ares sometido por la sensualidad, a punto de perecer en el lecho de esta habitación palaciega. La libido gozosa pronto doblegará los restos de voluntad de la guerra. Todo está listo para consumar el amor entre estas deidades.

> Guerra y Amor, combate y belleza se encuentran entrelazados. Justo al comienzo de la fantasía occidental, dos milenios antes de nuestra era, en Creta, Ares y Afrodita eran moldeados juntos (…) Comprender la fusión entre la belleza y la violencia, entre el terror y el amor -el terrible amor por la guerra- es, precisamente, nuestra tarea. La distinción entre Marte y Venus, entre Ares y Afrodita en tanto que opuestos, y la razón de su atracción mutua son evidentes. Sus naturalezas parecen radicalmente diferentes que este punto se ha convertido en un tema recurrente en la poesía y la pintura a lo largo de los siglos: Marte hirsuto, Venus tersa; Marte ardiente, impetuoso, salvaje y rojo; Venus acuosa, pálida, receptiva y reservada; Marte con su armadura y los pies bien puestos sobre la tierra; Venus desnuda, vulnerable, apenas tocando el suelo (…) Así pues, juntos conforman un sistema complementario de concordia mutua gracias

al hueco que llena cada uno respecto del otro, expresado alegóricamente en el fruto de su unión, su hija, Harmonía (Hillman, 2010: 127 SS)



Jacques Louis David - Ares y Afrodita - 1824



Bordone – Venus, marte y Cupido - 1559



Girodano – Venus, marte y Cupido - 1680



Veronese – Venus, marte y Cupido - 1565



Veronese – Venus, marte y Cupido - 1570

En las tristes guerras, tristes hombres si no es amor su empresa. Amor empieza a ser la única gesta de la guerra. Entre los siglos XVI y XVII las creaciones pictóricas se olvidan de las hazañas del Ares que protege a los troyanos y maldice a los aqueos. La violación de Rea Silvia también se olvida. Ares es ahora una deidad que más que la Harmonía descrita por Hillman, más que la adecuación entre los contrarios, es la posibilidad de pensar la desguerrización del cuerpo, invertir y transgredir su condición.

Los hechos afectivos de la seducción son imaginados en pintura incluso por fuera del Palacio, allí donde Helios lo ve todo. A los artistas de ese tiempo sólo les interesaba reconstruir el paisaje alrededor de un Ares enamorado. La naturaleza devastada por el terror y el pánico, la tierra arrasada, la tierra de nadie, ahora florece. Árboles con frutos, un caballo no extenuado, Eros jugueteando, revelan el fin de la vocación destructora de Ares; su *agonismo* se transforma en *erotismo*.

La cumbre de esta derrota que el amor infringe sobre la guerra, aparece en dos pinturas del siglo XV. Piero Di Cosimo y Sandro Botticelli, recrean el triunfo de Afrodita. Es ahora Ares quien está sumergido en un sueño profundo. Completamente desnudo, entre faunos y cupidos, desvanecen el sentido de los objetos que preparan a Ares para la batalla. Juegan con su casco, se meten entre su armadura, toman la lanza, mientras Afrodita domina el paisaje con una mirada penetrante, sigilosa, cautelosa, demasiado prudente y poco excitada.

Di Cosimo pinta el horizonte. La sensación de serenidad y el gesto placentero que de él se desprende, contrastan con los primeros relatos de una naturaleza horrorizada ante los estragos de la guerra. Aquí tampoco importa la mirada de Helios ni la luminosidad de Hemera. El triunfo de Afrodita implica la negación de la guerra. El dios que aquí se observa no es el mismo Ares que logró incluso ganarse el desprecio de sus hermanos olímpicos.



Piero Di Cosimo - Marte y Venus - S. XV



Sandro Botticelli - Marte y Venus - S. XV

Sandro Botticelli, quien ha conquistado una obra monumental en el nacimiento de Afrodita, ahora logra desarmar por completo a Ares. Aquel Dios que padecía de la embriaguez de la destrucción total y el desenfreno, duerme en medio del bosque. La misteriosa mirada de Afrodita que no parece sosegada ni dispuesta a entregarse a la misma tranquilidad, vigila y cuida el sueño de Ares.

Los faunos juegan con las armas del dios de la violencia desaforada, y pese al detalle y esplendor de la obra de Botticelli, de nuevo la expresión dibujada en el rostro de Afrodita mantiene la tensión de lo que acontece: El hallazgo de un Ares de la ensoñación, un gesto afectivo arrancado al más odiado de todas las personificaciones divinizadas por las antiguas culturas del mediterráneo. ¿En qué piensa Afrodita? ¿Acaso en su marido Hefesto o en la imposibilidad de que éste sea el Ares del que se ha enamorado, y que en cualquier momento su sensualidad y su desnudez ya no podrán detener al dios al que le rinden culto las almas deseosas de ver triunfar de nuevo a la muerte?

Ares ha sido sometido por Afrodita. La sensualidad irrumpe en el espacio político. Conmueve al dios de la Guerra y lo arroja al delirio, no del Tánatos sino del Eros. Una perturbación del deseo-pasión desplaza a Ares del lugar devastado donde se libera la fuerza de la guerra, al lugar intenso donde se disemina el impulso afectivo. Ares se ha olvidado de sí mismo en su encuentro con Afrodita, sin embargo, aquella enigmática mirada que Botticelli plasmó en su pintura, adquiere sentido en el más desafortunado desenlace que de esta historia mítica se tenga conocimiento.

Después del aterrador grito que lanzó Hefesto cuando se hallaba en el umbral del palacio donde yacían juntos Ares y Afrodita, Homero prosigue su canto desde el apesadumbrado corazón del dios de la fragua:

> *¡Padre Zeus, bienaventurados y sempiternos dioses! Venid a presenciar estas cosas ridículas e intolerables: Afrodita me infama de continuo, a mí, que soy cojo, queriendo al pernicioso Ares porque es gallardo y tiene los pies sanos,*

mientras yo nací débil; más de ello nadie tiene la culpa sino mis padres que no debieron haberme engendrado. Veréis cómo se han acostado en mi lecho y duermen amorosamente unidos, y yo me angustio al contemplarlo. Más no espero que les dure el yacer de este modo ni siquiera breves instantes, aunque mucho se amen: pronto querrán entrambos no dormir, pero los engañosos lazos los sujetarán hasta que el padre me restituya íntegra la dote que le entregué por su hija desvergonzada. Que ésta es hermosa, pero no sabe contentarse. Así dijo; y los dioses se juntaron en la morada de pavimento de bronce. Compareció Poseidón, que ciñe la tierra; se presentó también el benéfico Hermes; llegó asimismo el soberano Apolo, que hiere de lejos. Las diosas se quedaron, por pudor, cada una en su casa. Se detuvieron los dioses, dadores de bienes, en el umbral; y una risa inextinguible se alzó entre los bienaventurados númenes al ver el artificio del ingenioso Hefesto. Y uno de ellos dijo al que tenía más cerca: *No prosperan las malas acciones y el más tardo alcanza al más ágil; como ahora Hefesto, que es cojo y lento, aprisionó con su artificio a Ares, el más veloz de los dioses que poseen el Olimpo, quien tendrá que pagarle la multa del adulterio.* Así éstos conversaban. Mas el soberano Apolo, hijo de Zeus, habló a Hermes de esta manera: *¡Hermes, hijo de Zeus, mensajero, dador de bienes! ¿Querrías, preso en fuertes vínculos, dormir en la cama con la áurea Afrodita?* Le respondió el mensajero Argifontes: *Ojalá sucediera lo que has dicho, oh soberano Apolo, que hieres de lejos. Me envolvería triple número de inextricables vínculos, y vosotros los dioses y aun las diosas todas me estuvieran mirando, con tal que yo durmiese con la áurea Afrodita.* Así se expresó; y se alzó nueva risa entre los inmortales dioses. Pero Poseidón no se reía, sino que suplicaba continuamente a Hefesto, el ilustre artífice, que pusiera en libertad a Ares. Y, hablándole, estas aladas palabras le decía: *Desátale, que yo te prometo que pagará, como lo mandas, cuanto sea justo entre los inmortales dioses.* Le replicó entonces el ínclito cojo de ambos pies: *No me ordenes semejante cosa, oh Poseidón, que ciñes la tierra, pues son malas las cauciones que por los malos se prestan. ¿Cómo te podría apremiar yo ante los inmortales dioses, si Ares se fuera suelto y, libre ya de los vínculos, rehusara satisfacer la deuda?* Le contestó

Poseidón, que sacude la tierra: *Si Ares huyere, rehusando satisfacer la deuda, yo mismo te lo pagaré todo.* Le respondió el ínclito cojo de ambos pies: *No es posible, ni sería conveniente, negarte lo que pides.* Dicho esto, la fuerza de Hefesto les quitó los lazos. Ellos, al verse libres de los mismos, que tan recios eran, se levantaron sin tardanza y se fueron él a Tracia y la risueña Afrodita a Chipre y Pafos, donde tiene un bosque y un perfumado altar; allí las Gracias la lavaron, la ungieron con el aceite divino que hermosea a los sempiternos dioses y le pusieron lindas vestiduras que dejaban admirado a quien las contemplaba. (Homero, 1978:163 SS)



Hendrick de Clerck – Marte, Venus y Hefesto - S. XVII



Joachim Wtewael – Marte, Venus y Hefesto - S. XVII

En la pintura de Hendrick De Clerck aparecen Ares y Afrodita sorprendidos por Hefesto y observados por Apolo, personificación de la verdad y la luz. Los cuerpos desnudos de los amantes evidencian un Ares seducido por la sensualidad de Afrodita, quien levanta su mano y señala la presencia del dios de Delfos. La armadura de Ares está tirada a un lado de la cama, y Eros, en el centro de la pintura, parece salir desde el interior del lecho donde se ha consumado la traición. Ares mantiene la posición de su cuerpo, que contrasta con la intensidad del color utilizado por De Clerck para pintar la estancia en la que todo acontece. El cuerpo exuberante de Afrodita permanece abrazado por Ares quien inclina su cabeza levemente, pero no alcanza a cruzar su mirada con Apolo. Hefesto sostiene con fuerza la malla de hierro, y su gesto reclama un castigo para los dioses adúlteros.

En la obra de Joachim Wtewael se recrea el desenlace de esta infidelidad transformando el rostro de Ares. Sorprendido, humillado y alterado, Ares se toma la cabeza con su mano izquierda; la contorsión de su cuerpo proyecta la gravedad de lo sucedido, mientras que Afrodita tan sólo observa asombrada y un poco sonrojada. Wtewael pinta a los dioses que acudieron al clamor del ofendido Hefesto envueltos en risas. Apolo se acerca y con la luz solar que brota de sus ojos, descubre a las deidades que aún se entrelazan en un abrazo y en absoluta desnudez.

Giovanni Battista Carlone se ocupa del gesto de Afrodita, quien al verse descubierta por su esposo Hefesto, lanza una súplica hacia las deidades que no acudieron al grito del Cojo para poner fin al martirio de la exhibición. En esta pintura es Ares quien enfrenta con su mirada la presencia inquisidora de los dioses. Hefesto, inclinado en un costado de la cama, ha logrado situarse lo más cerca posible y exige ser reparado.



Giovanni Battista Carlone – Venus, Marte y Vulcano - Siglo XVII

Al aceptar la oferta de Poseidón, Hefesto decide soltar a las deidades del Amor y de la Guerra, disolver para siempre esta unión, separar la única fuerza capaz de contener la ira de Ares al desnudar su condición guerrera e intercambiarla por la condición del amante. Libres de la red de hierro que ha forjado Hefesto, Ares vuelve a su lugar de origen, Tracia, y Afrodita a un templo lejos del palacio, alejada de su extraordinaria aventura.

Ares recogerá su armadura, cubrirá su brillante cabellera con el casco, tomará en sus manos la espada y el escudo, partirá en su carruaje con los hijos concebidos a lo largo de esta traición, *Fobos* y *Deimos*, el terror y el pánico, y emprenderá un lento y desastroso regreso al pueblo que le vio nacer, que lo espera ansioso de sangre y muerte. Hefesto tuvo en sus manos el poder de mantener unidos al amor y la guerra, disponer el final del alma belicosa que moviliza a los hombres; Poseidón pudo haber callado, dejar que Hefesto sufriera, pues el dios de la fragua tendría que dedicarse a fundir el hierro que no mata. Pero nada de esto pasó, Ares y Afrodita son separados para siempre. La guerra volverá a apoderarse del corazón de los mortales y a su paso, ya no serán las huellas del amor sino de la desolación las que acabarán por transformar la tierra en un campo de batalla.

En 1637 Rubens pinta el dramático instante en el que Afrodita ya no puede contener la ira de Ares. En *Las consecuencias de la guerra* Ares recupera su esencia, olvida el himno homérico y la distracción de Barbieri. Su melancolía se ha desvanecido y las esculturas que en su nombre lo convirtieron en amante, serán un triste testimonio de lo que alguna vez pasó. Las fuerzas destructivas vuelven a nutrir su naturaleza, y en el mundo de los mortales, un guerrero celebra el regreso de la tempestad que dona de sentido su espíritu para no dudar ante el enemigo. Por un instante no hubo ruinas, ni llantos, ni gritos de dolor; por un instante fue de amor y no de guerra que murieron los hombres.

Rubens regresa a Ares su condición orgiástica de horrible destructor, y su obra recrea las consecuencias de su ímpetu violento, de su potencia arrasadora del lugar

humano. El espacio político, del que la guerra es tan sólo una manifestación, como exponía Protágoras en su diálogo con Sócrates, y Foucault en su inversión a Clausewitz, se prepara de nuevo para la batalla.

Rubens pinta a Ares en el contexto de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) donde los imperios de Europa divididos entre reformadores y contra-reformadores, diseminan las huellas de la atrocidad, remarcan la superficie con los signos de la barbarie. El botín es la tierra habitada. La Paz de Westfalia y la Paz de los Pirineos, reordenan geopolíticamente el mundo. Geopoéticamente el acontecer afectivo brotará entre las ruinas de una guerra a la que ni siquiera el amor puede contener. En el corazón de la civilización occidental, Ares estará solitario en la habitación en la que alguna vez lo imaginó Velázquez, a la espera de una próxima conflagración.



Rubens - Las consecuencias de la guerra - 1637

En una carta dirigida a su amigo Justus Sustermans, Rubens describe detalladamente esta pintura y recrea los signos indescifrables de lo que a su paso deja la guerra. Sin embargo lo más doloroso reside en la impotencia de Afrodita. Su sensualidad ya no ejerce la misma atracción sobre Ares. Hefesto ha declarado a la guerra libre del amor. ¿Quién podrá detener a Ares cuando éste olvida la fuerza de sus gestos afectivos?

> La figura principal es Ares, que dejando abierto el templo de Jano (que, según la costumbre de los romanos, permanecía cerrado durante las épocas de paz), avanza con el escudo y la espada ensangrentada, amenazando a los pueblos con una gran ruina, sin ocuparse apenas de Afrodita, su mujer, que, acompañada de amores y cupidos, intenta retenerlo con caricias y abrazos. Ares se encuentra arrastrado por la furia de Alecto (personificación de la venganza contra los delitos morales) que lleva una antorcha en la mano y va acompañado por dos monstruos, Deimos y Fobos, consecuencias inevitables de la guerra. En el suelo, dándonos la espalda, yace una mujer sobre los restos de un laúd roto, símbolo de la armonía, incompatible con la discordia de la guerra; y a su lado una madre con el hijo en brazos, para demostrar que la fecundidad, procreación y caridad, resultan arrasadas por la guerra que todo lo corrompe y todo lo destruye. También aparece allí, caído por tierra, un arquitecto con sus instrumentos en la mano, para significar que todo aquello que se había construido durante la paz para la comodidad de los hombres resulta destruido por la violencia de las armas. También creo, si mis recuerdos son exactos, que podrá ver arrojado al suelo, a los pies de Ares, un libro y algunos dibujos sobre un papel para simbolizar en qué manera pisa las letras y cualquier tipo de belleza; allí también se deben encontrar unas flechas o saetas desparramadas que eran el emblema de la Concordia cuando se encontraban unidas por una cinta ahora suelta; y lo mismo sucede con el caduceo y la rama de olivo, símbolos de la paz, que yacen por el suelo junto a una lúgubre mujer vestida de negro y despojada de todas sus joyas y adornos; es la infeliz Europa, que durante tanto tiempo viene siendo víctima de

aquellas rapiñas, ultrajes y miserias tan evidentes que no necesitan más explicación (Rubens: 1632; en Warnke: 1980:184)



2. Tristes armas si no son las palabras



Separado de Afrodita, Ares recuperará su lugar en el cosmos. El amor que lo ha vencido ahora dará un giro hacia el amor a la guerra, y como afirmaba Hillman, *"a esta terrible verdad hemos de despertar"* (2010:240); a esta *terrible verdad* despertará el hombre en otra pintura de Rubens (1630), pues distante de Afrodita, será Atenea, tan belicosa como el mismo Ares, su hermano medio, quien se encargará de alejarlo, mantenerlo a distancia para preservar la Paz. Y si Afrodita nació de una castración, Atenea brotó de la ira de Zeus, sin relación con la madre, de un fuerte dolor de cabeza del dios que domina en el Olimpo. Un mundo es el que preserva la diosa del amor y otro, el que custodia la diosa de la guerra inteligente, de las estrategias, de los discursos nobles que llevan a los mortales a morir por una idea.

Terrible verdad, la guerra seguirá presente en la figura de Atenea o en la figura de Ares. Ambos visten armadura, ambos hablan de la guerra; ella es más elocuente y audaz, él es más instintivo e irascible. Ella instaura principios para hacer la guerra, él dispone impulsos para acontecer en la batalla. Falsa disyunción, aún presente: tener que elegir entre una guerra inteligente y una guerra atroz. Atenea aleja a Ares de Eirene, la diosa que personifica la Paz. Preservar la Paz por el derecho de hacer la guerra convierte a ésta en una peligrosa y riesgosa experiencia. Todos los esfuerzos encaminados a contener la ira de Ares por la estrategia de Atenea derivarán en lo mismo, un culto a la guerra. Otros desastres se avecinan: En Ares la guerra es protagonizada por los combatientes, en Atenea es protagonizada incluso por quien no porta la armadura ni empuña la lanza. Los caídos también mutarán: de los muertos en combate a los daños colaterales. En la guerra de Atenea el frenesí y ardor de la batalla conquista la palabra de los mortales, rige sus discursos:

> En lugar de Ares, las estrategias y el adoctrinamiento político de Atenea, se suceden guerras de palabras y panfletos que conquistan corazones y mentes, basadas en la conversión a la razón y la planificación de contramedidas a largo plazo para los planes de secuestradores y conspiradores (Hillman, 2010:109).



Rubens - Atenea alejando a Ares de Eirene - 1630

¿Quién regirá el destino de la guerra? La tensión entre los hermanos, entre Atenea y Ares se intensifica. Ambos saben que se necesitan, que son complementarios, que ninguno puede existir sin la manifestación del otro. Atenea necesita de Ares para desatar ardor en la batalla, Ares necesita a Atenea para que los combatientes tengan un pretexto para enfrentarse a muerte.

En el siglo XVI Veronese insiste en la relación entre las deidades que se visten con armadura. Con una mano, Atenea protege a Eirene, con la otra, aleja a Ares. Eirene aparece semidesnuda, pero carece de la sensualidad de Afrodita. Ares acecha su figura pero no está movido por un deseo erótico sino tanático. Quiere arrasar la Paz, desatar la muerte, crear condiciones para que sus hijos puedan liberar todo su odio. Pero ¿quién se lo impide? Paradójicamente la guerra legítima, la que subyace en la Ley, la que es continuación del Pólemos por otros medios.

Pese a sus esfuerzos, Atenea es la astucia de los generales y los estrategas; Ares es tan sólo la sed de sangre y el deseo de muerte de los combatientes rasos. Atenea siempre saldrá vencedora de sus múltiples encuentros con su hermano. Homero canta los triunfos de Atenea, que no son los mismos de Afrodita sobre el horrendo Ares. Mientras la diosa del amor detenía la guerra, Atenea la lleva al orden de la ley, la hace estratégica, la dispone en una táctica, la domina desde el cálculo apolíneo, la decide en escritorios. Pese a ello, seguirá siendo la experiencia de la guerra. Afrodita reduce a Ares en su humana desnudez, Atenea lo aleja con su doble imperio de fuerza: la violencia y la ley.

De una deidad como Atenea que toma partido por el matricida Orestes, que juzga a su favor, que protege a quien ha vengado a Agamenón, que lo absuelve del delito, que afirma que una *madre es menos que un padre*, como dice Esquilo en la *Orestiada*, no puede esperarse sino otro modo de la guerra.



Paolo Veronese - El combate entre Ares y Atenea - 1576

Cuando no se trata de proteger a Eirene, Atenea somete y no sólo aleja al temible Ares. No le puede dar la muerte, incluso lo puede herir, pero su condición divina lo mantendrá a salvo. Humillado, Ares regresa a su habitación con más ira aún que melancolía. Allí donde el corazón de los pueblos permanece sumergido en la discordia, Ares domina la escena; allí donde las palabras y justificaciones de la guerra se elevan como principios, es Atenea quien sale vencedora. Pero la guerra es la guerra; sea brutal o inteligente; sea despiadada o con arreglo a fines; la guerra es la guerra; la tierra arrasada bajo nobles ideales o sin justificación alguna, produce un paisaje similar, siniestro, desolado, doloroso, quejumbroso, como un largo y sostenido treno.

En una pintura de David, Ares está tendido sobre el suelo. Al fondo se observan los estragos del combate; caballería, infantería, espadas, cascos, asoman entre nubes agitadas. Alrededor de cuerpos tocados por la muerte, Atenea llega a imponer orden en la confrontación. El belicoso Ares ha sido sometido, pero la guerra continúa. Atenea extiende su brazo derecho y señala el destierro. Ares la observa casi suplicante. Herido, volverá donde su padre Zeus a que cure su cuerpo, pues su honor ha sido mancillado. El gallardo guerrero no tendrá nunca una oportunidad ante su hermana. En la guerra es más importante la astucia y la razón que la fuerza y la violencia desmedida. Pero la guerra es la guerra.

Sin el poder de Afrodita para conjurar el terror y el pánico que Ares procura entre los hombres, el Ares pintado por Wolfut, ha dejado a su paso víctimas no combatientes. La pintura es dolorosa. Niños, madres y ancianos yacen bajo la fuerza arrasadora de Ares. Arrastra a una mujer por el desnudo suelo, la ha tomado del cabello, mientras un pequeño se aferra a su vestido, de seguro es su hijo. En ese instante, Atenea acompañada por Heracles, enfrentan al dios de la guerra. Esta imagen se repetirá cada vez que la Fuerza legítima, jurídica, arribe después de una masacre. Pero el nuevo orden también será guerrero.



Jacques Louis David - El combate entre Ares y Atenea - 1771



Victor II Wolfut - Atenea y Hércules expulsando a Ares - 1630

En el Canto II de la Ilíada, Agamenón prepara a sus ejércitos para el combate. El Atrida Agamenón está a punto de saber si las murallas de Troya no han caído por la voluntad de los dioses o por la cobardía de sus hombres. Es el momento en que se invoca al horrendo Ares. Las palabras de Agamenón son el preludio de la confrontación, y en su relato se anuncian los rigores de la batalla:

> Ahora id a comer, para que luego trabemos marcial lucha. Bien cada uno afile la lanza, bien colóquese el escudo, bien dé cada uno el pienso a los caballos, de ligeros cascos, e inspeccione bien los lados del carro con miras al combate, porque todo el día tomaremos como árbitro al abominable Ares. Pues no habrá entre tanto ni siquiera el más mínimo descanso, sino la noche, que al llegar separará la furia de los guerreros. Sudará alrededor del pecho el tahalí del broquel, que cubre entero al mortal, y se fatigará la mano de empuñar la pica; y sudará el caballo por el esfuerzo de tirar el pulido carro. Al que yo vea que por su voluntad lejos de la lucha trata de quedarse junto a las corvas naves, no habrá para él medio de librarse de los perros y de las aves de rapiña (Homero, 2000:32).

Tomaremos como árbitro al abominable Ares, dice Agamenón. Ya no se trata de esperar las señales favorables de los dioses olímpicos. El único que se presenta en la escena e impone un desafío es Ares. Los aqueos se preparan para trabar el combate, y entre el día y la noche, los valientes guerreros intentarán esquivar la muerte o perecerán en el campo de batalla.

Los versos de Agamenón describen la fatiga y el cansancio de los hombres y corceles, son preludios de la disposición del cuerpo inscrito en la guerra, la *héxis* que brota del fondo del *Pólemos*. Para conquistar la ruina de Troya, el rey de los aqueos sólo precisa de las cualidades de Ares. Convocados en el *ágora*, los aqueos se ven entretejidos en palabras. Se trata de un instante para reconocerse en el *logos*, para reunir a los combatientes y disponerlos así para la batalla. Homero habla del ágora lejos de la patria griega. El ágora no es un espacio físico, es una disposición de los hombres cuando

se encuentran en la palabra. Silenciada el *ágora* se abre la puerta a la confrontación bélica. Ante el silencio de los cuerpos, irrumpe el bullicioso treno de la batalla. Allí donde se acallan las voces, empiezan los gritos de la guerra.

En el mismo Canto, y una vez dispersada el *ágora* de los aqueos, éstos se retiran a sus naves para implorar a los dioses del panteón griego que los libere de la muerte o del mismo Ares:

> Y, levantándose, partieron y se dispersaron por las naves. Ahumaron con el fuego las tiendas y tomaron la comida. Cada uno hizo un sacrificio a uno de los sempiternos dioses, implorando huir de la muerte y del fragor de Ares (Homero, 2000:33).

La oscuridad de la noche se ve interrumpida por los rituales sacrificiales de los aqueos. Piden a los dioses que custodian el mediterráneo mantenerlos a salvo; que su culto a Ares no devenga en muerte. Los guerreros saben que al amanecer serán expresiones del dios de la guerra. Del otro lado de las murallas de Troya también se implora protección. La guerra comienza allí donde las palabras y los sacrificios se van agotando. Emilio Lledó, revisitando la Odisea, nos recuerda el valor de la palabra:

> (...) unida frecuentemente en los poemas descubre la única posibilidad de romper el oscuro horizonte de la guerra, de salvar la violencia de la naturaleza, por medio de la mirada y la voz de los hombres (1999:21).

El anciano Néstor, quien reconoce que entretenerse entre palabras aplaza *el oscuro horizonte de la guerra*, llama a Agamenón para que promueva el combate antes de que Helios asome como un nuevo amanecer. Mientras tanto, Ares espera *el final del ágora* y la *consumación de los sacrificios* para acontecer.

> Después de saciar el apetito de bebida y de comida, entre ellos tomó la palabra Néstor, anciano conductor de carros: “¡Gloriosísimo Agamenón Atrida, soberano

> de hombres! No sigamos hablando más otra vez, ni todavía largo rato demoremos la acción que el dios pone en nuestras manos. Los heraldos a la hueste de los aqueos, de broncíneas túnicas, convoquen y congreguen junto a las naves; y nosotros, juntos como aquí, el ancho ejército de los aqueos recorramos, para despertar cuanto antes al feroz Ares (Homero, 2000:34)

Acallarse para trabar combate y despertar la furia de Ares constituye el límite entre *el hombre del ágora*, *el hombre del sacrificio* y *el hombre guerrero*; este límite reside en la suspensión de la *palabra* y del *rito*. Para promover cuanto antes un vivo combate, será preciso no entre-tenerse más con las palabras. Mientras los hombres se entre-tienen con las palabras, mientras el *habla* esté presente, el combate será tan sólo una ilusión del porvenir, un advenimiento, un anuncio de lo que será.

Entre los griegos del período homérico y los griegos del período helénico, el *logos* y la *léxis* mantienen a los hombres en el *afuera* de la guerra. Incluso la ira de Aquiles, que en su disputa con Agamenón, descrita por Homero en el Canto I, lleva a éste a desenfundar su espada para acabar con la vida del rey de hombres, es contendida por la diosa Atenea quien lo persuade para que lo injurie con palabras.

El corazón del héroe griego, canta Homero, se enfrenta a la disyunción entre desnudar la espada y matar al Atrida, o calmar su cólera y reprimir su furor. En el instante decisivo, cuando pesa más dar muerte a Agamenón, Atenea se presenta ante Aquiles para contener su furia y exhortarlo para permanecer en la palabra y guardar la espada:

> Así habló, y la aflicción invadió al Pelida, y su corazón dentro del velludo pecho vacilaba entre dos decisiones: o desenvainar la aguda espada que pendía a lo largo del muslo y hacer levantarse a los demás y despojar él al Atrida, o apaciguar su cólera y contener su furor. Mientras revolvía estas dudas en la mente y en el ánimo y sacaba de la vaina la gran espada, llegó Atenea del cielo; por delante la había enviado Hera, la diosa de blancos brazos, que en su ánimo

> amaba y se cuidaba de ambos por igual. Se detuvo detrás y cogió de la rubia cabellera al Pelida, a él sólo apareciéndose. De los demás nadie la veía. Quedó estupefacto Aquiles, giró y al punto reconoció a Palas Atenea; terribles sus dos ojos refulgían. Y dirigiéndose a ella, pronunció estas aladas palabras: "¿A qué vienes ahora, vástago de Zeus, portador de la égida? ¿Acaso a ver el ultraje del Atrida Agamenón? Más te voy a decir algo, y eso espero que se cumplirá: por sus agravios pronto va a perder la vida". Díjole, a su vez, Atenea, la ojizarca diosa: Para apaciguar tu furia, si obedeces, he venido del cielo, y por delante me ha enviado Hera, la diosa de blancos brazos, que en su ánimo ama y cuida de ambos por igual. Ea, cesa la disputa y no desenvaines la espada con tu brazo. Más sí, injúrialo de palabra e indícale lo que sucederá. Pues lo siguiente te voy a decir, y eso quedará cumplido: Un día te ofrecerá el triple de tantos espléndidos regalos a causa de este ultraje: tú domínate y haznos caso (Homero, 2000:8)

La ira de Aquiles es contenida por la sabiduría de Atenea. El horrendo Ares tendrá que esperar un poco más para ver el cuerpo de Agamenón sin vida. Al devolver a Aquiles la posibilidad de la palabra, Atenea ha salvado al rey *devorador del pueblo*. En la palabra, incluso cuando de ésta sólo se espera una injuria, un agravio o una ofensa, depositará Aquiles toda su ira:

> En la vaina empujó de nuevo la enorme espada y no desacató la palabra de Atenea. Y ésta marchó al Olimpo, a la morada de Zeus, portador de la égida, junto a las demás deidades. El Pelida de nuevo con dañinas voces habló al Atrida y no depuso aún la ira: "¡Ebrio, que tienes mirada de perro y corazón de ciervo! Nunca tu ánimo ha osado armarse para el combate con la hueste ni ir a una emboscada con los paladines de los aqueos: Eso te parece que es la propia muerte. Es mucho más cómodo el vasto campamento de los aqueos quitar los regalos al que hable en contra de ti. ¡Rey devorador del pueblo, porque reinas entre nulidades! (Homero, 2000:8)

Sin embargo la elección entre la espada o la palabra no durará mucho tiempo. La exhortación que Atenea hace a Aquiles finalmente se verá desbordada por los llamados de Néstor a disponer el combate lo antes posible.

Salvar la vida de Agamenón, quien también era un protegido de la diosa Hera, no significaba evitar el combate contra los troyanos. Después del pregón de Néstor, y una vez hubo de suspenderse el *ágora* y los *sacrificios*, los guerreros terminan disponiéndose en el campo de batalla. En medio del silencio, Atenea rige el destino de los aqueos. La elección entre la espada o la palabra no era más que una circunstancia efímera. La diosa de *los ojos de lechuza*, como la llamaba Homero en sus cantos, ahora instiga a los aqueos para no desfallecer en el combate:

> Así habló, y no lo desatendió Agamenón, soberano de hombres, que al punto ordenó a los heraldos, de sonora voz, pregonar alarma a los aqueos, de melenuda cabellera. Aquellos fueron pregonándola, y estos se reunieron muy aprisa. A ambos lados del Atrida, los reyes, criados por Zeus, corrían enardecidos haciéndolos formar, y en medio la ojizarca Atenea con la muy venerable égida, incólume a la vejez y a la muerte, de la que penden, enteramente áureos, cien borlones, todos bellamente trenzados y del valor de cien bueyes cada uno. Con ella atravesó presurosa la hueste de los aqueos, instándolos a marchar, e infundió a cada uno brío en el corazón para combatir y luchar con denuedo. En seguida el combate les resultó más dulce que regresar en las huecas naves a la querida patria (Homero, 2000:34)

Por un momento los aqueos, a quienes Apolo había castigado con la peste, pensaron en embarcar en sus naves y regresar a su tierra natal. Pero en el umbral de la batalla, ya exaltados los corazones de los guerreros y excitados los brazos de los aqueos, resultó *más dulce el combate.*

En ese instante coinciden Atenea y Ares; coinciden en la hermandad de la guerra y en el olvido del lugar natal. Nadie decide regresar a casa antes de trabar combate. El

único horizonte posible es la caída de la ciudad de Príamo. Para los griegos la inmortalidad se alcanza en el acto heroico cantado por Homero en la Ilíada. La muerte significa el olvido, y volver a la *querida patria* es no hacer parte de estos Cantos que recordarán para siempre a los aqueos por sus grandes hazañas, paradójicamente, en la *tierra de nadie* y no en la *tierra natal.*

Tal vez no existe oposición entre Ares y Atenea, sólo entre Ares y Afrodita. Los ideales nobles que conducen a los ejércitos, y la sublimación de la inteligencia, no son muy diferentes de guerreros mercenarios y fuerza bruta sin derecho alguno. Homero canta que a unos y otros los inspiran estas deidades hermanadas en la guerra:

> Los troyanos, como las incontables ovejas de un varón acaudalado están quietas en el establo mientras ordeñan su blanca leche y balan sin pausa al escuchar las llamadas de los corderos, así el bullicio de los troyanos sobrevolaba el nacho ejército. No era de todos igual el clamor, ni único el modo de hablar; las lenguas se mezclaban al ser las gentes de múltiples lugares. Incitó a los unos Ares, y a los otros la ojizarca Atenea, el Terror, la Fuga, y la Discordia, furiosa sin medida, hermana y compañera del homicida Ares, que al principio es menuda y se encrespa, pero que pronto consolida en el cielo la cabeza mientras anda a ras del suelo (Homero, 2000:79)

Los griegos piden los favores de Atenea en su campaña contra los troyanos, mientras desconfían de Ares. En sus fondos agonales, los griegos conjuraban la violencia excesiva y la destrucción total. Confiaban en la sabiduría de Atenea y a ella rendían culto. Y si bien, la divinidad que representa la inteligencia se impone sobre la divinidad bárbara, no es de su competencia conjurar para siempre su terror. Homero se encarga de narrar las muchas ocasiones en que Atenea vence momentáneamente a Ares:

> Apenas acabó de hablar, dio un bote en el escudo floqueado, horrendo, que ni el rayo de Zeus rompería, allí acertó a dar Ares, manchado de homicidios, con la ingente lanza. Pero la diosa, volviéndose, aferró con su robusta mano una gran

piedra negra y erizada de puntas que estaba en la llanura y había sido puesta por los antiguos como linde de un campo; e, hiriendo con ella al furibundo Ares en el cuello, dejóle sin vigor los miembros. Vino a tierra el dios y ocupó siete yeguadas, el polvo manchó su cabellera y las armas resonaron. Rióse Palas Atenea; y, gloriándose de la victoria, profirió estas aladas palabras: ¡Necio! Aún no has comprendido que me jacto de ser mucho más fuerte, puesto que osas oponer tu furor al mío. Así padecerás, cumpliéndose las imprecaciones de tu airada madre que maquina males contra ti porque abandonaste a los aqueos y favoreces a los orgullosos troyanos (Homero, 2000:429).



Joseph Benoit - El combate entre Ares y Atenea - 1771

Joseph Benoit despliega la supremacía de Atenea en una pintura que recoge todos los elementos hasta ahora nombrados. Los mismos dioses que separaron a Ares de Afrodita, ahora observan el aterrador teatro de la guerra. Poseidón contempla una derrota más de Ares. De un paisaje agitado por la acción beligerante, brota Atenea; lanza empuñada, parece decidida a dar a su hermano algo más que un castigo o un destierro. Ninguna deidad Olímpica interviene. Algunos están entretenidos, quizá deciden el curso de la guerra. Entre la diosa de *los ojos de lechuza* y *la plaga de los hombres* se interpone Eros. El amor media entre los hermanos. Ares desfallecido, se pone la mano en el pecho. Su cuerpo, de seguro herido, yace sobre los brazos de Afrodita. La diosa del amor parece terriblemente afectada. Una diosa enamorada tiene entre sus brazos al amante de noches pasadas. La pintura de Benoit en eso es conmovedora. Por primera vez se reúnen en un mismo gesto estético, las dos deidades que determinan el acontecer de Ares.

Benoit ha logrado esclarecer pictóricamente el lugar de cada una en la vida de Ares. Atenea es la amenaza constante, usurpa su lugar, inscribe otro modo de la guerra; Afrodita es la única salvación posible, abriga su cuerpo, le ofrece amor incluso en la batalla. Atenea desafía a su hermano, Afrodita detiene a su amante. Pero es posible imaginar que el único gesto victorioso de la pintura de Benoit es el amor, pues entre Eros que contiene a Atenea y Afrodita que abraza a Ares, el único atributo que conquista el aterrador paisaje es el impulso amoroso.

> ¡Ojalá (dice Atenea), fuesen tales cuantos auxilian a los troyanos en las batallas contra los argivos, armados de coraza; así, tan audaces y atrevidos como Afrodita que vino a socorrer a Ares desafiando mi furor; y tiempo a que habríamos puesto fin a la guerra con la toma de la bien construida ciudad de Ilio! (Homero, 2000:429)



Jacques Louis Davis - El rapto de las sabinas - 1799

Es esto lo que acontece en una recreación mítica pintada por David, y cuya expresión pictórica busca reflejar el devenir de la revolución francesa. David se sirve de la evocación mítica del rapto de las sabinas para mostrar a su pueblo lo absurda que es la guerra y darle sentido al lugar de Afrodita, encarnada por Hersilia, intentando contener la ira de los beligerantes.

Hersilia es la esposa de Rómulo, hijo de Ares. Su vida al lado de un guerrero también busca conjurar el poder destructor de su esposo, por cuyas venas corre rauda la sangre del dios de la guerra. En el rapto de las sabinas Hersilia se interpone entre su amado Rómulo y el rey sabino Tito Tacio. La confrontación entre romanos y sabinos es un asunto de dignidad y al mismo tiempo de venganza. En tiempos de paz, los romanos habían invitado a los sabinos para que junto a sus mujeres participaran en la celebración de unos juegos.

Los sabinos, inocentes de su terrible destino acceden y desprevenidos asisten a la ciudad de Roma. Una nueva conspiración se ha urdido en la mentalidad guerrera de occidente. Sometidos los hombres sabinos que habían dejado sus armas y sus escudos para participar de las justas, los soldados romanos raptan a las mujeres sabinas y expulsan a los humillados hombres.

La ofensa no se quedará ahí. Los sabinos regresan a Roma a recuperar lo que *"les pertenece"*, desean limpiar su honor y redimir su orgullo. Ya en la batalla, y desatado Ares, las mujeres que habían sido raptadas por los romanos, y que ahora son sus esposas y madres de sus hijos, se interponen entre los combatientes.

Hersilia está en primer plano. Sus brazos se extienden para separar a los feroces guerreros. A su alrededor mujeres ancianas y niños desnudos también se interponen en la batalla. En un lugar dispuesto para el triunfo de la muerte, Hersilia, nuera de Ares, quiere impedir el fatal destino de su esposo. Arriesga su propia vida pero logra contener la ira de los enfurecidos hijos de Marte. David pinta con dramatismo. Las únicas armas de Hersilia están en su cuerpo; en un instante también son las palabras, pero no aquellas

que enseña Atenea, sino las que provienen de Afrodita. Es amor lo que en ella habla, y como si se tratara de un reencuentro entre Ares y Afrodita, Hersilia logra persuadir a Rómulo y Tacio para que dejen las espadas y abandonen los escudos. Un gran banquete anuncia el desenlace. Lo que antes era un paisaje dominado por el ímpetu guerrero deviene en un gran baile. Esta es otra manera de comparecer ante la única fuerza que convierte el agonismo en erotismo. Afrodita vuele a vencer.

Lo terrible será comparecer ante otra verdad. Hubo un tiempo en el que Afrodita se convirtió en Atenea e incluso en Ares. El amor a la guerra llevó la sensualidad y la belleza a tomar las armas. A diferencia de la pintura de David, donde Hersilia sabe que son gestos y palabras sus únicas armas, en una obra de Eugene Delacroix, es Afrodita quien se rinde ante la seducción de la guerra. *La libertad guiando al pueblo* (1830) es el más temible de los destinos de Occidente. En nombre de la Libertad se justifica la guerra. Es ella quien guía la turba enardecida que proviene de un fondo nuevamente agitado por Ares. Es ella quien parece pronunciar nobles palabras para movilizar las almas hacia la guerra. Un montón de cuerpos yacen bajo sus pies, y un moribundo la mira con agonía. La fuerza de Afrodita ha desaparecido de esta imagen.

Sin armadura y con el torso desnudo, ondea una bandera francesa y en su otra mano una bayoneta. El mismo Delacroix participa del marcial movimiento; él es el personaje del sombrero de copa, a su lado un obrero con una espada y para completar la escena, quien antes lloraba y suplicaba a los pies de su madre o de su padre, ahora carga un arma en cada mano y lanza el grito de guerra.

El lugar está en llamas. El último rey está a punto de caer. La revolución lo justifica todo. Ya no será en nombre de la Paz sino de la Libertad que se volverá de regreso a los brazos de Ares. El dios Tracio se fusiona ahora con su hermana Atenea. Nobles palabras como la Libertad y ardores de sangre y muerte caminan juntos en Delacroix. La inocencia de un niño se esfuma, y éste se transforma en un pequeño Ares. En esta pintura todos son hijos de Marte y de Minerva. Afrodita se desvanece, y lo que antes podría detener el espíritu que arroja a los hombres del Areópago, ahora los motiva.

Un terrible amor por la guerra se apodera de todos los que habitan en esta pintura. Una guerra enamorada será un asunto del pasado, de aquel momento en que Hersilia logró reducir la guerra a un banquete. Ante la obra de Delacroix no hay banquete al final del día. Tristes armas si no son las palabras de Afrodita; tristes, tristes…



Eugene Delacroix - La Libertad guiando al Pueblo - 1830



3. Tristes hombres si no mueren de amores



Al oeste de la Acrópolis, allí donde el sol se pone, se encuentra el Areópago, la *colina de Ares*. En este afloramiento rocoso se realizó el juicio y posterior absolución del dios Ares. Paseando por el paisaje bañado por la fuente de Asclepios, Ares escucha los gritos de pavor de su hija Alcipe. La joven huye de Helirrotio, hijo de Poseidón, quien ha intentado violarla. Ares acude en defensa de su hija, su grito de guerra estremece el mundo habitado y da muerte al violador. Poseidón enfurece, quiere venganza, pero decide llevarlo a juicio ante los otros dioses olímpicos. En una colina de Atenas, cerca de la Acrópolis, los dioses escuchan las versiones de lo sucedido y deciden absolver a Ares.

> Los murmullos se elevan de todos lados. Los dioses intercambian opiniones. Pasan unos instantes angustiosos. Hasta que se anuncia el veredicto final: Ares es inocente. Poco a poco los inmortales se retiran. En la colina de Atenas, donde se desarrolló el juicio, sólo quedan los ecos de las palabras. Por haber recibido a Ares, en un momento de angustia, como acusado en un juicio criminal, el lugar pasó a llamarse Colina de Ares, el Areópago (Civita, 1973:241).

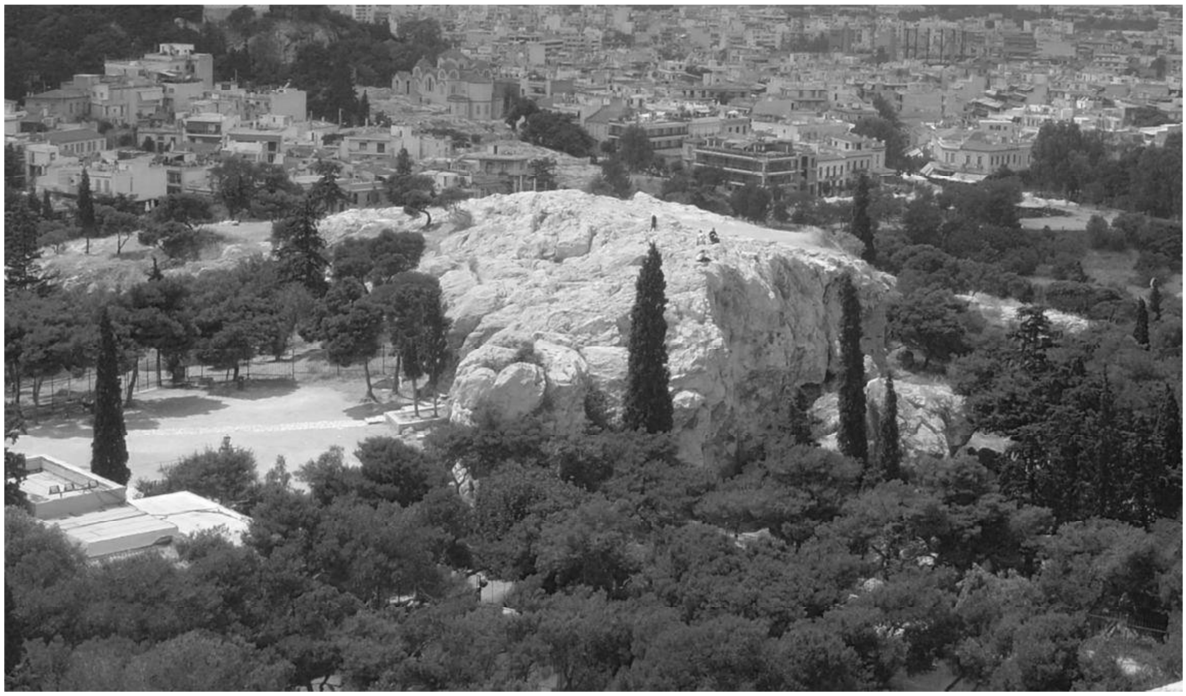
¿Qué le queda por esperar a los mortales después de la absolución de Ares? Occidente ha sido la civilización de la puesta de sol, allí donde el hemisferio visible se torna invisible, donde la oscuridad toca a los hombres y los obliga a buscar un refugio, una cueva, una casa, un palacio o una trinchera. Absuelto Ares, el ocaso toca la estancia habitada.

La oscuridad cae sobre la tierra, la penumbra estremece las estepas solitarias; los valles desolados y las montañas deshabitadas, recuerdan que los hombres sólo disponen de sus cuerpos y de sus hábitos para acaecer en el reposo y esperar un nuevo amanecer. Incluso el bullicioso mercado se acalla y las ciudades cambian de piel. El ocaso transforma el pavimento, el temperamento de los edificios, el revestimiento de las plazas, los arados en el campo, los senderos en el bosque.

Allí donde el sol pierde su altura con respecto a la tierra, un acontecimiento simbólico se apodera de los hombres, se trata del final del día, adviene el principio de la noche, es la presencia de *Nix*, es la consumación de todos los enfrentamiento míticos entre los dioses, que como astros tutelares, han poblado los cielos de todas las comunidades humanas. En el instante en que el sol se pone, un grito brota desde el fondo del areópago y atemoriza al hombre, lo obliga a buscar refugio o lo dispone para la batalla.

¿Cuántas veces se podrá escuchar que el arraigo empieza allí donde la guerra está a punto de arrasarlo todo? Los ***lug-Ares***, son refugios en medio del terror y el pánico, en la puesta de sol, al arribo del mundo como Colina de Ares. En la misma altura donde se absolvió al dios de la guerra, fue absuelto Orestes, asesino de su madre, y fue alojado el consejo de ancianos de la antigua Atenas. Sobre su superficie rocosa se erigieron las palabras de Ares y Atenea. Voces guerreras llegaron hasta su cima; voces jurídicas edificaron tribunales para impartir justicia. Deidades olímpicas y sabios ancianos, descansaron sus cuerpos sobre esta colina.

Desde allí se vería la puesta de sol, y en una de sus caras, terminaría por configurarse la experiencia de lugar a la que más se habitúa Occidente, la experiencia en el Areópago. En un Areópago se desfigura el cuerpo, se contorsiona el rostro, la palabra cede al grito, la mirada al horror. Cada lugar en el mundo donde la guerra acontece, replica esta colina, se transforma en Areópago. Cada guerrero que traba combate en occidente y da vida al horrendo Ares, inscribe su habitar en un Areópago. El Areópago es la geopoética de la guerra.



La Acrópolis mirando hacia el Areópago



El Areópago mirando hacia la Acrópolis

Sentado en un Areópago, mi padre contempla la puesta de sol. Su gesto melancólico y meditabundo me recuerda el Ares de Velázquez. Mi padre piensa en la Afrodita que ha dejado en casa, y como el antiguo héroe troyano, como Héctor, imagina los baños calientes que lo esperan en su tierra natal. En ese tiempo la vida de mi padre era un reflejo de los héroes de la Ilíada.

En el canto XXII, Homero cuenta que Andrómaca prepara el baño caliente para su amado esposo Héctor. Aún no sabe que el héroe ha sido asesinado por Aquiles, y que su camino no será de regreso a casa sino hacia la morada donde rige Hades y Perséfone:

> Ella gritaba a sus sirvientas de hermosos cabellos que pusieran junto al fuego unas grandes trébedes para preparar un baño caliente para Héctor a la vuelta del combate. ¡Ingenua! No sabía que muy lejos de los baños calientes el brazo de Aquiles lo había sometido, a causa de Atenea, la de los ojos verdes (Homero, XXII, 442-446).

Durante veinte largos años, mi padre anheló los baños calientes de su humilde morada en el corazón de mi madre. A diferencia del trágico destino de Andrómaca, Niyareth, mi madre, pudo recibir a mi padre en su lecho cada vez que el al joven guerrero le concedían una pausa en la furiosa guerra que libraba en el Areópago. Simone Weil reconstruyó esta hermosa metáfora de los baños calientes para referirse al hogar. El acontecer de los hijos de Ares hace de la vida aquello que trascurre en esta distancia metafórica. Así, el sufrimiento de Andrómaca reside en que nuca volvió a sentir a Héctor en su lecho:

> Más desgarradora todavía, por lo doloroso que resulta el contraste, es la evocación súbita, rápidamente desvanecida, de otro mundo, el mundo lejano, precario y conmovedor de la paz, la familia, ese mundo donde cada hombre es para quienes lo rodean lo que más importa (…) Casi toda la Ilíada transcurre lejos de los baños calientes. Casi toda la vida humana transcurre siempre lejos de los baños calientes (Weil, 2005:16).



Cabo Primero Alberto Pineda - Sentado en una réplica del Areópago en Colombia - 1977

Durante veinte largos años, la vida de mi padre transcurrió lejos de los baños calientes, pero al final, cuando decidió retirarse de las Fuerzas de Ares y Atenea, pudo volver a este mundo lejano, precario y conmovedor de la casa, del Oikos, del entorno afectivo, del lazo filial.

No corrió con la desgracia de Ayáx, Aquiles ni Héctor; mi padre volvió ileso a casa, su destino fue la Odisea. Mi madre lo esperaba como la hermosa Penélope. Recuerdo el momento en que mi padre ya no tuvo que volver a los batallones, cuando los acuartelamientos ya no lo alejaron más de nuestras vidas; recuerdo el día en que por fin le llegó el certificado de retiro. Lo primero que hizo fue deshacerse de su armadura, su casco, su espada y su escudo. Lo dejó todo en el umbral del Batallón de Mantenimiento de Bogotá; a la manera del Ares de David, se fue desprendiendo de todo aquello que lo mantenía atado a la guerra. Sólo conservó un escudo del Batallón de Infantería, un fillat camuflado que teñiría de negro, unas pocas medallas que representaban los cursos de ascenso y algunas condecoraciones por su labor en comunicaciones. Pero de los instrumentos que Ares necesita para desatar el combate, no quedó nada.

Mi padre pidió retirarse del Ejército el 2 de julio de 1990. Ya había cumplido dos décadas al "servicio de la Patria", como solían decir los reclutadores de los Distritos Militares. Su rostro seguía siendo amable, sereno, muy afectuoso. Su mirada aún inspiraba confianza. Tal vez guardaba las huellas imborrables de la guerra en el reverso de su piel. Quizá contenía el desasosiego y la melancolía de sus años como combatiente en otras superficies del cuerpo. Pero en su rostro nada revelaba el mundo de Ares, y en sus palabras nunca se desnudaba el tono belicoso de Atenea.

Ya han transcurrido dos décadas desde aquel momento en que mi padre abandonó las filas y se ausentó para siempre de la formación marcial. Durante este tiempo mi madre ha esculpido el carácter de un hombre que arriba a la vejez sin los traumas de la guerra; durante este tiempo, Niyareth ha encarnado la labor de la Afrodita de Botticelli. Ahora veo a mi padre durmiendo tranquilamente sobre el lecho que mamá

custodia con su indescifrable mirada. A diferencia del Ares de Rubens (1637), mi padre jamás volvió a la guerra. Las marcas de Ares se han borrado de su alma; su cuerpo está ahora revestido por el triunfo de Eros. Sin embargo, hubo un tiempo en que mi padre se convirtió en parte de la estirpe de Marte, su acontecer, en testimonio de la condición bélica de la cultura y su vida se entretejió con la guerra; hubo un tiempo en el que mi padre empuñó un fusil y convirtió apacibles lugares en Areópagos; hubo un tiempo en el que Alberto Pineda se transformó en un combatiente dispuesto para encarar el morir en nombre de la diosa Atenea.

Alberto Pineda, un joven que acaba de cumplir la mayoría de edad, descubre desde el Areópago el silencio en medio de la guerra, la soledad entre combatientes, la insoportable ausencia de su única Afrodita, la misma que lo ha visto partir hacia la guerra y lo ha encomendado al dios del cristianismo que ahora domina los cielos y la tierra sin la ayuda del panteón griego.

Niyareth es el nombre mi madre. A través de sus ojos he visto renacer a Hersilia entre las ruinas de un mundo atravesado de palmo a palmo por el ardor de Ares y la razón de Atenea. Fueron sus gestos afectivos los que lograron conjurar las huellas que el temible *destructor de ciudades* había inscrito sobre su cuerpo entre 1970 y 1990. En el trascurso de dos décadas, Ares y Atenea intentaron esculpir el carácter de un joven que nunca estuvo listo para la caterva del combate, pero fue Afrodita quien finalmente dibujó el amor y no la guerra sobre las líneas de su rostro sereno. Las deidades que rigen el destino de los combatientes tampoco lograron manchar su mirada, que permanece limpia como en el verso del poeta español Ángel González: ***“Yo sé que existo porque tú me imaginas / Soy alto porque tú me crees alto*** / ***y limpio porque tú me miras con buenos ojos / con mirada limpia”.***

Sentado en esa colina, mi padre no mira hacia la Acrópolis. Como en la pintura de Barbieri, está distraído, sumergido en cavilaciones profundas; quizá se pregunta *¿qué hago aquí?, ¿por qué la guerra y no más bien nada?, ¿para qué afanarse en estériles luchas?, ¿cuándo llegarán las corvas naves que me llevarán de regreso a casa?*

La vida de mi padre arriba a este escrito para revelar cómo es posible *ser* pese a todo, pese a Ares y Atenea, pese a Fobos y Deimos, pese a Eris y Nix, pese al horror y los recuerdos. En el *vestigium bellum* de tantos años, Alberto Pineda trazará otra huella en el camino, nunca olvidará el retorno a casa, preferirá la Odisea a la Ilíada, y nunca entonará con *parresía* (compromiso con la verdad) el himno de su Patria.

Las imágenes de esta vida cierran el telón de esta obra, es el preámbulo de un acallamiento, el inevitable arribo al murmullo de Blanchot y el desenlace de los recuerdos de Segovia y La comuna 13. En su acontecer como guerrero logré comprender que a pesar de Delacroix y de Hillman, en sus años de servicio a Ares, nunca dejó de ***escuchar música en el estruendo del combate y siempre halló paz donde las bombas escupían fuego***.

Al abrigo de extraordinarias circunstancias vitales, Alberto Pineda, sin un *carruaje tirado por caballos* y sin los *ojos de lechuza*, borró las marcas que imprimió la guerra y encontró en el habitar poético el modo de sobrevivir al horror de los hombres condenados a existir en torno a Marte, porque ***la guerra dio a sus ojos más gloria aún que sangre***.

A la manera de un Ares enamorado, mi padre deja a un lado su fusil y sobre él el casco. Cada vez que habla desde esta imagen fotográfica, evoca el instante en que el azar lo arrojó a la guerra. Nunca la buscó, nunca la deseó. En ese tiempo no entonaba las palabras de Atenea ni cantaba sangrientas epopeyas. En ese tiempo había visto al poeta Neruda en el teatro Los Fundadores y cortejaba a mi madre sin armaduras. El arribo de Ares a la vida de mi padre es tan sólo producto del azar, pero pese a ello, he decidido buscar en su relato el modo como esta epifanía intentó apoderarse de su cuerpo y reclutar su alma. Los años previos a su inscripción en el Ejército, Alberto Pineda, un joven de 16 años, asistía al Teatro los Fundadores de Manizales a escuchar el recital del poeta Pablo Neruda. Los cantos de un poeta habían forjado la vocación hacia las letras:

> *En el año de 1968 se realizó el primer festival universitario de teatro de Manizales, y el invitado de honor fue el poeta chileno Pablo Neruda. Recuerdo que lo escuché en el Teatro Los Fundadores. Su lectura fue entorno al poemario, Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Sin embargo, lo que más recuerdo es su Oda a la Cebolla. En esas palabras la vida adquiría el dramático tono de lo cotidiano (…) Una vez salimos del teatro, fui testigo de un hecho común en esos días: Los estudiantes salieron gritando arengas revolucionarias, y entre sus consignas se repetía el nombre Ché, Ché Ché (…) Al héroe de la Revolución Cubana lo habían asesinado el año anterior, y el espíritu juvenil cantaba con emoción los albores del socialismo (…) Neruda era un poeta comunista, y aunque no fue el Canto General el que avivó los ánimos, su figura era suficiente para potenciar el ímpetu rebelde de los años sesenta (…) Los que gritaban tomaron piedras y las lanzaron a los ventanales del Teatro. Unos cuantos vidrios rotos fue el resultado de aquella acción heroica (Papá, relato 1).*

Vidrios quebrados, poemas enamorados, espíritus incendiarios, la voz *Ché* que lo resumía todo; el alma de una época que asistía al teatro como experiencia de concientización, la estética brechtiana en furor; y pese a ello, dos años después, mi padre, que trenzaba sus búsquedas con el sueño de la revolución socialista, se detenía con paso melancólico, ante una oficina de reclutamiento del Distrito Militar N° 31 y decidía enlistarse para la guerra:

> *En 1970, la situación en mi casa era cada vez más difícil. El hambre y las necesidades materiales eran comunes, cotidianas hasta el cansancio. Incluso me vi obligado a vender el Álgebra de Baldor para pagar la matrícula en el Instituto Universitario. Acababa de entrar a cuarto de bachillerato y ese año empezó como todos los anteriores, lleno de penurias. Los primeros seis meses de ese año fueron desesperantes. Yo había cumplido la mayoría de edad en abril, y se aproximaba el tiempo para inscribirse en el Ejército. Recuerdo que iba para el colegio que quedaba en el centro de la Ciudad y me encontré con un numeroso grupo de jóvenes que esperaban ansiosamente a las afueras de la*

oficina del Distrito Militar N° 31, ubicado en los bajos de la Gobernación de Caldas. Me acerqué a uno de ellos y le pregunté por qué estaban ahí. Me respondió que ese día se estaban haciendo las inscripciones para prestar el Servicio Militar. Sin dudarlo y al mismo tiempo sin una razón de peso, me quedé allí, hice la fila al interior de las oficinas del Distrito y me inscribí. Recuerdo que me citaron para el viernes 24 de septiembre a las 0700. (Papá, relato 2).

La vida cambió para siempre. Del Teatro Los Fundadores al Distrito Militar N° 31. Mi padre, agobiado por los tiempos de penuria y escasez de aquellos años, se encontró con Atenea. Sin letreros resplandecientes, sin elocuentes consignas, sin grandes discursos, el Servicio Militar en Colombia reclutaba a todos aquellos que al alcanzar la mayoría de edad debían entregar a la Patria, mínimos dos años de su juventud. Fue por azar. Más impulsado por la pobreza estructural que por el amor a la guerra, Alberto Pineda empezará a contar el tiempo con disciplina de recluta. Incluso en su relato conserva este modo de contar las horas, fue a las ***0700***. Una pausa de camino al Instituto Universitario y una inquietud en torno a una reunión de jóvenes ansiosos, bastó para terminar elaborando sus primeras experiencias del ser-joven alrededor de las disciplinas de la milicia. Tres meses después de aquel 24 de septiembre, Alberto Pineda junto a su amigo Héctor Santafé, consagrarían sus vidas a la Patria. El 9 de diciembre de 1970 tendría lugar el *Juramento de Bandera*, un ritual que bautiza a los hombres jóvenes para servir de manera incondicional a las fuerzas de Ares y garantizar el orden de Atenea.

En 1948, mediante el decreto 2338, se instaura en Colombia el modo como los jóvenes guerreros jurarán a Dios y prometerán a la Patria, defender con sus vidas la bandera que ondea frente a sus ojos atemorizados:

- *"Soldados, ¿Juráis a Dios y prometéis a la Patria defender esta bandera hasta perder por ella vuestras vidas y no abandonar a vuestros jefes, compañeros y subalternos en acción de guerra y en cualquier otra ocasión?"*

- *"¡Sí, juramos!"*
- *"Si así lo hiciereis que Dios y la Patria os premien, de no ser así, que Él y ella os lo demanden"*

Después de aquel acto de habla, Alberto y Héctor, descansan armas y entonan un canto que nunca olvidarán. Sus estrofas parecen hechas a la medida de la diosa Atenea y en las entrañas del combate, son como un grito de Ares. Los pequeños héroes ahora sabrán que los sublime en sus vidas será el pendón tricolor, y la muerte un hecho feliz envuelto entre gloria y honor:

I
Salud adorada bandera que un día,
batiendo tus pliegues allá en Boyacá,
sellaste por siempre la lucha bravía
¡de un pueblo que ansiaba tener libertad! (bis)

II
En paz te ofrecemos, de olivos mil ramos
del Ande las flores en gran profusión;
y en torno a tu escudo, felices cantamos
¡los himnos más puros que da el corazón! (bis)

III
¡Oh! santa bandera nosotros te amamos
porque eres la patria, la gloria, el honor;
por ti moriremos Felices cantando
¡que viva el sublime pendón tricolor! (bis)



Juramento de Bandera, Batallón Girardot de Medellín - En la fotografía: Héctor Santafé (izq.) y Alberto Pineda (der.) - Diciembre 9 de 1970

La tradición belicista de Occidente se actualiza en el Juramento y el Canto a la Bandera. Las deidades de la guerra se ocultan en este trapo, y si hoy fuera necesario hallar un símbolo para representar a Ares y Atenea, de seguro sería en las franjas que expresan la soberanía de los Estados modernos.

En la imagen fotográfica, mi padre anula cualquier contorsión del cuerpo. La dureza de su parada militar, me recordará una antigua figura griega que encarna a Ares, se trata del *Kuros* griego, expresión escultórica del joven guerrero. Su rigidez geométrica y su inexpresividad exaltan el orden que los griegos querían establecer como modelo para ser joven. Dedicados al oficio de las armas, tanto en tiempos de paz como en tiempos de guerra, los *Kuroi* son los hijos de los aqueos y junto a los *gerontes* (los padres y los ancianos), conformaban el ejército:

> El Kuros homérico no era solamente (…) un guerrero o un guerrero joven, un hombre llamado a armas. Era el guerrero noble, dedicado por su cuna y su educación al servicio de las armas, y a quien ese oficio había sido inculcado mediante un aprendizaje que le formó para los usos y los refinamientos de un ideal determinado (Schnapp, 1996:29).

De Atenas a Medellín, lo ideal es exigir a los jóvenes transformarse en guerreros. El horrendo Ares encuentra en la experiencia del cuerpo del *Kuros* una manera de habitar en el corazón de la Polis. Disciplinas corporales para alcanzar la rigidez geométrica y la templanza del alma, acuden presurosas a los llamados de la guerra.



Kuros de Aristódikos - Museo arqueológico nacional de Atenas - 500 a.C.

Son los legisladores quienes tienen la función de regular las formas de este adiestramiento. Como si tratara de una *anatomopolítica* (como llamaría Foucault las disciplinas sobre el cuerpo), el joven guerrero aprende una serie de ritos para domesticar el cuerpo y el alma; aprender a gobernarse bajo el imperio de la Razón o de la Soberanía.

El Kuros en que se convierte mi padre, también actualiza el sistema de valores que teje el entramado moral de la civilización Occidental. Además de la rigidez del cuerpo, el alma debe disciplinarse con el valor de la templanza. Mi padre, para ser un buen soldado, debe preferir la muerte a la derrota. Son los antiguos héroes, a través de sus hazañas, quienes marcarán el camino de esta otra huella, menos visible, del habitar como combatiente en las entrañas de Ares.

En el mundo griego, las acciones de los héroes, modelos a seguir por los jóvenes de la Ciudad-Estado y el Estado-Nación, no pueden ser enturbiadas por los poetas. El hacer heroico no padece inclinaciones, no sufre lamentaciones, su voz nunca es la queja, su miedo nunca es morir.

Para la República Ideal de Platón, las acciones de los héroes sólo pueden ser merecedoras de alabanza, ningún verso tiene derecho a mostrar en los héroes debilidad ni fragilidad. El poeta que cante a las lágrimas de Aquiles, las pasiones de Ajáx, o las evocaciones melancólicas de Héctor, será condenado al destierro. La vigilancia poética, dice Platón, es la garantía para conservar el orden moral de la República. Así como no pueden existir versos que manchen a los héroes en sus grandes hazañas, tampoco pueden entonarse melodías quejumbrosas que debiliten su carácter. Sólo himnos que exalten el espíritu guerrero podrán sonar entre liras y laúdes, y como un pífano en el campo, sólo notas dóricas y frigias podrán expresar el tono del combate. Para formar un buen guerrero, un soldado capaz de dar su vida por el honor de la bandera, es necesario reinscribir el imaginario de los héroes.


¡Aunque no lo conozco estoy
dispuesto a dar la vida por usted!
»LOS HÉROES EN COLOMBIA SÍ EXISTEN
EJÉRCITO NACIONAL


»LOS HÉROES EN COLOMBIA SÍ EXISTEN
EJÉRCITO NACIONAL


Fe en la causa
Comportamiento Ético Superior
Proceder con dignidad, respeto, actuar con valor
y trabajar en equipo para alcanzar la victoria.

La campaña *Los héroes en Colombia sí existen*, creada por la agencia de publicidad multinacional *McCann Erickson*, buscó transformar a los jóvenes guerreros en héroes. Hombres dispuestos a dar la vida por ciudadanos anónimos y la idea de un comportamiento ético superior, recreaban los viejos ideales plasmados en el mundo griego y en ocasiones cantados por los rapsodas y los aedos de aquellos tiempos.

Los hombres valientes son los jóvenes guerreros, los hijos de Ares. Capaces de despreciar la muerte para asegurar la victoria, y de imitar el comportamiento de los héroes, están obligados a suprimir cualquier inclinación o perturbación del alma que develе fragilidad, temor o miedo. Los héroes en Grecia también existían. Eran quienes ahogaban la risa desenfrenada, rendían honor a los dioses y se destinaban a preservar la libertad. Un hombre valiente está dispuesto a morir por la Patria, por el hogar del padre, por la conservación del Ágora, por las leyes de Atenea, y ello sólo es posible si se entrega sin reservas al Areópago.

Occidente eleva cánticos de alabanza a la guerra desde el mundo griego, exalta la bondad del alma al perseguir las huellas de lo bueno y de lo verdadero en el amor a la guerra. Esculpir el alma y entrenar el cuerpo en la hermandad entre música y gimnasia, artes para instruir a los guerreros que tienen corazón, ecos de epopeyas donde el modelo a seguir es el Kuros en la personalidad de Aquiles y de Héctor:

> Tenemos, pues, razón sobrada para privar a los hombres ilustres de lágrimas y gemidos, dejando éstos a las mujeres, y aun eso a las más débiles, así como a los hombres de carácter afeminado, puesto que queremos que aquellos que destinemos a la custodia de nuestro Estado se ruboricen de semejantes debilidades (…) Conjuremos, pues, una vez más a Homero y a los demás poetas para que no nos representen a Aquiles, hijo de una diosa (Platón, 1978:474)



James, Alberto y Fernando - Comando Operativo del Ejército - Barrancabermeja - Mayo de 1973

Tres años después del Juramento de Bandera, mi padre ha perdido la rigidez geométrica y se entregado al imperio de la risa. Junto a dos *lanzas*, posan para una foto sin ritual, ni vestigio del Kuros. La contorsión de sus cuerpos ha roto la disciplina del adiestramiento. Son una fisura en el orden marcial que rige los órganos. De situaciones como éstas mi padre tendrá muchos más recuerdos que de los horrores de la guerra. Son como tres aqueos que disfrutan la vida antes de la difícil tensión de los combates.

Después de presentarse a las 0700 horas del viernes 24 de septiembre de 1970, Alberto Pineda describe la llegada al Batallón Ayacucho en Manizales. En este nuevo espacio, su experiencia se orienta hacia otras finalidades, pero el orden y la disciplina serán cosas similares a sus recuerdos en La Concentración Escolar Juan XXIII, el lugar donde recibió la instrucción de básica primaria a manos del maestro Danilo Gil González. Entre una Concentración Escolar y una Concentración Militar no existen muchas diferencias. Lo central es la disciplina del cuerpo, la docilidad, el respeto a los "superiores", el "orden", y de nuevo la Patria y sus estertores.

> *En la llegada al batallón la zozobra y el temor se apoderaron de mí. Vinieron los exámenes de rigor, la mirada de los médicos, el juzgar si mi cuerpo era apto o no para el servicio militar. En ese Batallón nos dejaron el viernes y el sábado. Mi papá me llevó fiambre, y el domingo 26 de septiembre a las 3 de la mañana, nos levantaron y empezaron a escoger los que se quedarían en Manizales y los que "empacarían" hacia Medellín. Yo fui uno de los seleccionados a los que les tocó empacar las pocas cosas que llevaba. Recuerdo que me dieron una bolsa plástica con arroz y huevo cocido. Ya en el viaje hacia Medellín, nos encontramos con otros reclutas y los huevos cocidos se convirtieron en misiles de defensa y ataque. Una vez pasó la recocha, me pregunté qué estaba haciendo ahí, por qué me había enlistado. (Papá, relato 3).*

Esas preguntas aparecerían habitualmente en la vida militar de mi padre. Pero la decisión estaba tomada, y nunca pensó en fugarse. Mi padre ha sido hombre de palabra. Su infancia había transcurrido en el campo y el valor de la palabra era un asunto casi

sagrado. Alberto Pineda ya estaba embarcado en la estirpe de Marte y no había forma de volver atrás.

Un universo de experiencias desconocidas iba a forjar el alma de aquel joven que se acostumbró a correr entre cafetales, montar a caballo por caminos riales, perseguir gallinas, esperar en el alero de una finca el recogimiento de los recolectores que venían sudorosos a terminar la jornada entre historias asombrosas y tazas de aguapanela.

En sus recuerdos de niño, la presencia de Ares era imperceptible. En su relato nunca aparece el deseo de convertirse en un soldado. Había crecido en una región (El Alto de Lisboa, zona rural de Palestina, Caldas), relativamente calmada con respecto a los lugares donde se tejió la historia de la Violencia que vio morir a trescientos mil campesinos en 6 años, y los gérmenes del Conflicto Armado, que al día de hoy, deja una cifra similar de víctimas, entre combatientes y no combatientes.

La ira de Ares en Colombia ha sido fundamentalmente un asunto del campo, y pese a ello, mi padre no será testigo de los horrores de aquellas décadas donde se hizo común encontrar cuerpos tendidos en las mangas, o flotando por el río. El primer desarraigo que tuvo que soportar fue culpa del hambre y no de la guerra, aunque sin muchos esfuerzos uno pueda pensar la indisociable relación que existe entre estos dos fenómenos.

Entre matas de plátano, grandes ceibas y palos de café, la Colombia rural era un Areópago que también fue expresado pictóricamente. Pero de este mundo de mutilados y masacrados, papá no tiene ningún recuerdo. Las consecuencias de Ares serán algo reservado para las dos décadas en el Ejército.



Luis Ángel Rengifo - Piel al sol - 1963



Luis Ángel Rengifo - Corte de franela - 1963

En dos pinturas de Luis Ángel Rengifo (artista caucano), los paisajes de la guerra expresan el horror del cuerpo. La época en la que mi padre estructura su niñez, está atravesada por los seres-de-sensación que de estas imágenes se desprenden.

Cuerpos violentados, intimidados y aniquilados, se convierten en emanaciones dolorosas de la experiencia estética en torno a la guerra. La ira de Ares golpea los cuerpos, se encarna en la piel y deja huellas visibles en el lugar habitado.

Piel al sol es una obra que exhibe un cuerpo extendido, sin entrañas, vaciado en su interior, expuesto a los ojos de Helios y de todo aquel que camine por ese lugar. Señal de la atrocidad, signo del terror, anuncio de lo que les puede pasar a otros; acto comunicativo en medio de la guerra. Después vienen los *Cortes de franela*, maneras singulares de dar muerte a los opositores del gobierno, preludio de las casas de pique y los cuerpos descuartizados flotando en el río-tumba, a la manera de los genitales de Urano. Pero de estas cabezas, no nace Afrodita; de esta agua turbia y ennegrecida sólo nace el dolor, el estremecimiento, el triunfo de la muerte.

Hace mucho tiempo, Colombia se convirtió en un Areópago. Incluso dos años antes de que mi padre naciera, un artista de Manizales, Alipio Jaramillo, había concebido en pintura el espectáculo de las masacres que como una tempestad, dejaban las veredas deshabitadas, el campo convertido otra vez en una especie de Comala, un lugar donde sólo habita la muerte, el pánico y el espanto. Las mil y una Segovias que yo pude ver a través de una imagen, tenía antecedentes. Mi padre me cuenta que de esto se oía hablar, pero nunca le tocó comprobarlo con sus ojos, al menos en el tiempo que duró su niñez.



Alipio Jaramillo - Masacre - 1950



Alipio Jaramillo - Masacre - 1950

Alipio Jaramillo repasa las inscripciones de los ***lug-Ares*** en el campo. Esta geografía del terror, donde una mujer levanta su mano para señalar con heroísmo a los victimarios, mientras contorsiona el cuerpo hacia el duelo de su ser amado, revelan la intensidad de los años de la Violencia. La pintura está llena de gestos afectivos que ponen de manifiesto el sufrimiento en medio de la guerra. Un anciano, con el rostro aterrado, sostiene entre sus manos un sombrero, y en medio del pánico que produce la escena, mira con desolación a los hijos de Ares, responsables de esta fila de cuerpos asesinados.

En la segunda versión de *masacre*, el delirio de Ares se apodera de los guerreros. Uno de ellos se dispone a asestar el golpe de gracia al hombre que está amarrado, mientras su esposa lo mira impotente. Aquí no hay nada que hacer, salvo esperar la muerte. El otro guerrero de la pintura tiene un cuerpo amarrado a su caballo. Sin embargo, el hecho más desgarrador de la pintura aparece retratado en la mirada de pánico de la mujer que busca salirse del cuadro, atravesar el umbral imaginario que separa dos ontologías, y hallar un refugio seguro para salvarse. No es la Afrodita de Delacroix que empuña la bayoneta, sino una Hersilia que no ha logrado contener la furia del impetuoso heredero de Marte. Su gesto coreográfico, suspendido en el instante en que más horror trasuda la pintura, recuerda a Fobos, el pánico, impulso que motiva la estampida de este cuerpo de mujer delirante, intentando huir por encima de los muertos.

El campo que habita mi padre en su niñez, está iluminado por otro tipo de fuego. No son las llamas de una vereda incendiada, sino tan sólo el apacible resplandor de una *caperuza*, una lámpara de gasolina que iluminaba las noches en una finca llamada Rumichaca. Pese a crecer en un país en guerra, el *bellum in via* no deja inscripciones en su morada. Cuando mi padre era niño sólo la errancia y el hambre imprimen huellas imborrables:

> *Para empezar quisiera referirme a los vagos y a la vez profundos recuerdos que conservo de la infancia. Me recuerdo como un niño campesino, dominado por la extraña paradoja de una vida aconteciendo entre la felicidad y la precariedad,*

> *entre fulgores de bonanza y ocasos de necesidad. Recuero mi vida en una finca llamada Rumichaca en la vereda del Alto de Lisboa a orillas del río Guacaica, región bastante calurosa. Fue una época de caballos, vacas, café, plátano, cerdos y gallinas; la luz eléctrica no existía, se alumbraba con velas y con una lámpara de caperuza que funcionaba a base de gasolina. Recuerdo el olor que dejaba, el modo como lo impregnaba todo, y aunque en todas las fincas se alimentaban de lo mismo, era un olor singular, propio, irrepetible e inconfundible (Papá, relato 4).*

El ocaso no desataba ningún temor; por el contrario, cuando el día cedía a la noche, mi padre encontraba el ágora; esa experiencia en la que la palabra se encuentra con el fuego. Las narraciones de los trabajadores de la finca creaban una atmósfera de cuento. El cielo estrellado servía como telón de fondo para invocar la imaginación y darle forma a lo que improvisados héroes iban narrando de sus aventuras en caminos riales:

> *Cuando llegaba la noche los peones se sentaban en el alero de la casa a contar historias, sin ningún compromiso con la verdad; ficciones atravesadas por las palabras, envueltas en el decir cotidiano, asombrosas y temerosas. Estar en aquella cornisa develaba mundos imposibles, la imaginación campesina en estado puro (Papá, relato 5).*

Su primer contacto con el mundo-técnico-moderno estuvo asociado a un radio Phillips. En la misteriosa voz que brotaba de aquel artilugio de siglo XX, tampoco hizo su aparición el horrendo Ares. Los primeros recuerdos de aquel mágico aparato, se articulaban a las gestas innombrables de los escarabajos humanos de aquellos días, los ciclistas. Mi padre recuerda los nombres de esos centauros cartesianos que finalmente se convertirían en los héroes de la infancia. Ninguno de ellos se parecía al horrendo Ares:

> *Cuando mi papá pudo comprar un radio fue como la llegada de Melquiades, ese gitano que visitaba la Macondo de Cien años de soledad. Era un radio marca Philips cuya batería era más grande que el transistor y tenía una duración de quince días. Recuerdo que en ese radio supe por primera vez lo que era el ciclismo, y de mi memoria nunca se fueron los nombres de Hernán Medina Calderón, Roberto pajarito Buitrago, el gran Cochise, Carlos Montoya, Eddy Merck y el negro Lucumí, un ciclista chocoano que corría con el patrocinio de la virgen del Carmen (Papá, relato 6).*

Los Areópagos vendrían en la juventud. Después de aquel simulacro de combate con huevos cocidos, Alberto Pineda llega al Batallón Girardot junto a Héctor Santafé. Entre ambos se *"cuidaban la espalda"*, nacían los primeros gestos de camaradería propios de una vida destinada al oficio de la guerra. El haber cursado hasta cuarto de bachillerato le dio a mi padre una leve ventaja sobre el resto de los reclutas. Se salvó de algunas instrucciones de orden cerrado y trabajó como ordenanza del Capitán Muñoz Sanabria. En su relato permanecen estos modos de nombrar a los otros por los apellidos. Una manera muy singular no sólo de nombrarse, sino también de recordar a aquellos que marcarían el inicio en el mundo de Ares.

> *La llegada al batallón Girardot fue normal, yo iba en compañía de un amigo del barrio, Héctor Santafé y ambos nos cuidamos la espalda (…) Yo era el único de todos los reclutas que estaba cursando 4 de bachillerato. Para mí fue una ventaja. Me pusieron a trabajar en el régimen interno de la compañía y ello me libraba de los ejercicios de orden cerrado. El 9 de diciembre de 1970 hice el Juramento de Bandera (día de la infantería) y me pusieron a trabajar como ordenanza del Capitán Muñoz Sanabria que era el oficial de operaciones (Papá, relato 7).*

Un Ares distraído y enamorado no sentía que el Juramento de Bandera hubiera sido un hecho significativo en su vida militar. En su relato sólo describe la fecha y la referencia al día de la Infantería; y si bien, aún sabe de memoria las estrofas del Canto a

la Bandera, no parecía ser una huella imborrable. Por encima de este ritual iniciático, mi padre recordaría con mayor detalle aquel cruce de caminos y los huevos cocidos que como *misiles de defensa y ataque*, surcaron el cielo de la Pintada. Ni el ideal de la República de Platón, ni las nobles y bellas palabras de Atenea, lograron imprimir en mi padre el deseo de morir por la Patria, tener un comportamiento de héroe, y mucho menos sentir lo sublime ondeando en una bandera. Las angustias del Kuros Alberto Pineda, volvían a replicar en el Ares de Barbieri.

En el álbum fotográfico de sus años de soldado, mi padre conserva una serie donde todo parece un juego de exploradores en un reino desconocido. Después de la batalla de los huevos cocidos y el juramento de bandera, Alberto Pineda hace curso para ascender a Cabo Segundo en la Escuela de Suboficiales del Ejército "Inocencio Chincá". El recuerdo de estos años coincide con un recuerdo de la niñez. Mi padre me cuenta que era flojo para labrar la tierra, y en su relato, también se le dificultaba lo que el oficio militar tiene por esencia:

> *Para mí no era fácil cumplir con el régimen de la disciplina militar, la guardia, el orden cerrado y los patrullajes a pueblos "calientes", "zona roja" como les dicen hoy, me costaba mucho (…) pero la peor experiencia de esos años fue la prueba de Infantería en el valle del Patía, que consistía en una marcha de 30 km y una campaña de 8 días. Fue extremadamente duro y agotador, pero los instructores decían que esto era un paseo comparado con los patrullajes dispuestos para el combate (Papá, relato 8).*

De los héroes que por aquellos días se transformaban en los modelos a seguir, mi padre conoció al ***"gran comandante"***, el Coronel Alberto Andrade Amaya, que además de su servicio a Ares y Atenea, era miembro de la Academia Colombiana de Historia, ***"y más que un militar parecía un académico"***. Mi padre distinguía muy bien entre el oficio de las letras y el oficio de las armas.

El Ares de Barbieri es el que mejor refleja a mi padre. Cuando fue trasladado al departamento de la Guajira, los Areópagos se multiplicaron. Elevadas Colinas con rastros de dolor, se erguían en el encuentro con el mar Caribe. Estando en ese lugar su melancolía se entrelazaba con el juego. Entre el gesto meditabundo y las risas de un niño, en 1977 mi padre sabe que Afrodita ha ganado la batalla por conquistar su alma. Ares y Atenea tendrán que hacerse a un lado del camino, porque en ese año, y después de un largo noviazgo, el joven Kuros le pide matrimonio a la hermosa joven de cabello largo que lo esperaba en una casa del barrio Aranjuez en Manizales. Niyareth acepta entretejer el resto de su vida con aquel delgado muchacho que sabía de memoria algunos poemas de amor y ya no recitaba canciones desesperadas.

El joven que por azar se inscribió a la guerra en el Distrito Militar N° 31, ahora decidía su destino, no como guerrero sino como amante. En 1977 el agonismo de algunas noches de patrullajes y campañas, entrenamientos y reconocimientos, se transformó en erotismo. Dos años de matrimonio bastaron para ver nacer a mi hermana y a mí. De sus amoríos no nacieron Rómulo y Remo, ni Deimos y Fobos, sino Paula (1978) y Jaime (1980).

> *En enero de 1977 salimos para la Guajira. Una bonita experiencia, Nazareth, Bahía Portete, Puerto Estrella, Uribia, El Cabo de la Vela, todas ellas, poblaciones que habían sufrido con el conflicto armado. Estando en la guajira le propuse matrimonio a Niyareth, quien era mi novia de toda la vida. Recuerdo que nos casamos el 16 de julio de 1977 (Papá, relato 9).*



Cabo Primero Alberto Pineda en el Areópago, esperando una corva nave que lo lleve a los brazos de Niyareth - Julio de 1977 -



Cabo Primero Alberto Pineda en la alta Guajira y de espaldas al Areópago Abril de 1977



La Compañía de mi padre - La Guajira - 1977

La cuenta regresiva de regreso a Ítaca había comenzado. Mi padre ya no sería el mismo. Afrodita había entrado de nuevo a la vida de Ares, y entre paisajes melancólicos y gozosos, el transcurrir del tiempo en la guerra se fue tornando poco a poco un asunto de Venus y no de Marte.

Los años de juventud de mi padre en el Ejército le arrebatarían más huellas afectivas que marcas dolorosas. Pero la guerra es la guerra, y aunque la experiencia del combate no llegaba a estremecer su cuerpo, su estancia en el valle del río Cimitarra alejaría para siempre los momentos del *homo bellum* en tanto *homo ludens*. Las fotografías en el Cimitarra, una zona de dominio guerrillero, arrancarían a su rostro un gesto más cercano a Ares:

> *En 1981 me trasladaron al comando operativo N° 10 en Barrancabermeja. El trabajo allí era arduo y constante, no había descanso ni los domingos. Éramos soldados de tiempo completo. Sólo patrullajes y un calor infernal. Recuerdo que me enviaron en comisión a Nechí. Ésta era un área de orden público. Caminábamos entre el monte, a la espera de una emboscada de la guerrilla del ELN. Sin saberlo, éramos la antesala de una nueva Operación Anorí. Respirábamos miedo. Hubo problemas. Mataron un compañero y nos hicieron una emboscada pero por fortuna a mí no me pasó nada. Era la primera vez que sentía el rigor de la guerra. Ya no era tan joven, ya tenía rango de Sargento Viceprimero. Había muchachos que dependían de mis decisiones (Papá, relato 10).*

En los recuerdos que mi padre conserva del Cimitarra, en la emboscada, en el compañero caído, en los largos patrullajes por territorios hostiles, Alberto Pineda siente que ese fue el momento en que dejó de ser joven. Para esa época ya era Sargento Viceprimero y tenía responsabilidades sobre otros guerreros. La guerra es el principio y al mismo tiempo el final de la juventud. La paradoja es que la guerra al mismo tiempo te hace joven y te arrebata la juventud.



Sargento Viceprimero Alberto Pineda (El primero sentado de derecha a izquierda)

Base militar San Fernando - Cimitarra - 1981



Sargento Viceprimero Alberto Pineda (El primero sentado de derecha a izquierda)

Base militar San Fernando - Cimitarra - 1981

> El fin de esta guerra es también en alguna medida el nuestro o, por lo menos, es el fin de nuestra juventud. Hemos creído sin pruebas que la paz era el estado natural y la sustancia del Universo, que la guerra no era sino una agitación temporaria de su superficie. Hoy reconocemos nuestro error: El fin de la guerra significa nada más que el fin de esta guerra. El futuro no está definido y ya no creemos en la terminación de las guerras. Y hasta estamos acostumbrados al ruido de las armas, estamos tan embotados por nuestras heridas y por el hambre que ni siquiera llegamos a desearla. Si mañana nos dijeran que acaba de estallar un nuevo conflicto, pensaríamos: Es normal, con un encogimiento resignado de hombros. Entre los mejores descubro además una sorda aceptación de la guerra que es como una adhesión a todo lo trágico de la condición humana (Sartre, 1965:45).

La juventud toca a su final en el instante en que la experiencia de la guerra amenaza el futuro. Imagino lo que sintió mi padre en aquellos días en Cimitarra y después en la selva del Carare; de los juegos en las minas de sal de la Guajira, a las estrategias en el espesor del monte; de la mirada melancólica de los primeros Areópagos, al miedo consumiéndolo todo.

Mi padre se hizo joven en el servicio militar, juró a la bandera, se casó con mi madre, vio la muerte en combate, patrulló en el reino de Ares, y también perdió su juventud; pese a ello mantuvo una leve sonrisa en su rostro sereno. En una fotografía tomada en junio de 1973, cuatro años antes de casarse con mi hermosa madre, Alberto Pineda y Niyareth Muñoz permanecen sentados en una vieja poltrona. El rostro de los enamorados habita en la misma casa donde ambos decidieron regresar cuando papá se retiró del Ejército. En ese lugar yo sentí el arribo de *Ethon*, en ese mismo espacio yo comparecí ante la imagen de *la niña de la ventana*, en ese nicho afectivo están los recuerdos de todos estos años. En esta fría noche ambos duermen al abrigo del mismo techo de asbesto.



Alberto Pineda y su novia Niyareth Muñoz - Aranjuez - Junio de 1973



Alberto Pineda y su esposa Niyareth Muñoz - Aranjuez - Junio de 2014

Lo que yo quise fue comprender la guerra como una huella geopoética, allí donde triunfó Afrodita y se desencadenó Eros, allí donde los recuerdos no tornaron imposible el *ser*, allí donde el habitar brotó entre ruinas, allí donde Ares fue desnudado por Venus y Hades se enamoró de Perséfone.

Lo que yo quise fue comprender la experiencia estética de lo que ensombrece el rostro de los guerreros e ilumina el corazón de los amantes. Lo que yo quise fue comprender lo que se resiste a dejar de ser, cuando el *ser* se revela como guerra; mi propia historia, mi único devenir, mi efímera condición; la mirada de mis padres, la persistencia del amor.

Comprendí el eco sibilino del relato de Sartre, el encogimiento de hombros, la resignación ante lo normal que se ha hecho la guerra y lo extraordinario que sigue siendo el amor; entre esta sorda aceptación de la que también hago parte y de la que quisiera deshacerme, y la fortuna de yacer junto a mi propia Afrodita, mi amada Luisa, esa fuerza poética que rige mis pasos y espera por estas escrituras.

Querido lector, aquí no concluye nada porque lo que acontece en este escrito es la vida y de esa ella aún espero todo. Querido lector, por un instante he contemplado la guerra como un mito, y la vida como un gesto afectivo; he buscado en lo más próximo y he hallado a Hölderlin en su decir romántico: ***Quien ha pensado lo más profundo, éste ama lo más vivo.***

Querido lector, pero al igual que Sartre, también he sentido que mi juventud se ha desvanecido, que este es un escrito en el limbo, en el umbral, en el ya no saber muy bien quién soy.

Querido lector, mi juventud desapareció en el espesor de la humareda dejada por las armas de la época, en el estruendoso grito de los sobrevivientes, en el inefable silencio del amanecer que sigue al horror en Occidente. Mi juventud terminó con la condición guerrera de la civilización; y al mismo tiempo nació en mí otro modo de *ser*:

allí estoy yo, también me siento desnudo, sin ilusiones, abandonado a mis propias fuerzas, consciente de que sólo he de contar con el camino que dejan estas huellas.

Es con melancolía como me despido de este escrito, y sé que de Ares queda mucho por decir, y de Afrodita mucho por sentir. Ya vendrán otras guerras y el deseo de que Afrodita esté allí para contener su ira. Mientras esto pasa seguiré ***escuchando música en el estruendo del combate y hallando paz donde las bombas escupen fuego.***



RASTROS



PRIMERA HUELLA:

La guerra dio a sus ojos más gloria aún que sangre……8

1. Lo que en mí siente está pensando……10
2. Somos un signo indescifrable……50
3. Qué inescrutable yace el enigma…….82

SEGUNDA HUELLA:

¿Y la juventud? En el ataúd…….115

1. ¿Por qué existe guerra en lugar de nada?.....117
2. Cuando el niño era niño…….163
3. Esperando a Godot en un lento y doloroso adagio……..186

TERCERA HUELLA:

Tristes guerras…….……..207

1. Tristes guerras si no es amor la empresa……209
2. Tristes armas si no son las palabras……..…….256
3. Tristes hombres si no mueren de amores……277



BIBLIOGRAFÍA



Amery, J. (2001). Revuelta y resignación. Valencia: Pretextos.

Ángel, A. (2002). El retorno de Ícaro. Bogotá: PNUD.

Antei, G. (2000). Contra natura. Bogotá: Museo de arte moderno de Bogotá.

Arendt, H. (2005). La condición humana. Barcelona: Paidós.

Artaud, A. (1972). Heliogóbalo. Madrid: Fundamentos.

_____. (1987). El teatro y su doble. México: Hermes.

_____. (1990). Van Gogh el suicidado de la sociedad. México: Hermes.

_____. (1995). México y viaje al país de los Tarahumaras. México: FCE.

_____. (1998). El momo. Buenos Aires: Need.

Arlt, R. (1996). Cuentos completos. Buenos Aires: Seix Barral.

_____. (2001). El Jorobadito. Buenos Aires: Editorial Tolemia.

Aranguren, J. L. (1994). Ética. Madrid: Alianza.

Bachelard, G. (1997). Lautreamont. México: Fondo de Cultura Económica.

Badiou, A. (2005). Filosofía del presente. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

_____. (2006). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.

Bataille, G. (1971). La literatura y el mal. Madrid: Taurus.

_____. (2000). El erotismo. Barcelona: Tusquets.

_____. (2000). Las lágrimas de eros. Barcelona: Tusquets.

_____. (2002). La oscuridad no miente. Madrid: Taurus.

Baudrillard, J. (1996). El crimen perfecto. Barcelona: Anagrama.

Beckett, Samuel (1970). Poemas. Barcelona: Barral.

_____. (1986). Molloy. Buenos Aires: Emecé.

_____. (1987). Pavesas. Barcelona: Tusquets.

_____. (1990). Manchas en el silencio. Barcelona: Tusquets.

_____. (1996). Eleutheria. Barcelona: Tusquets.

_____. (1997). Relatos. Barcelona: Tusquets.

_____. (1999). Compañía. Barcelona: Anagrama.

_____. (2001). Film. Barcelona: Tusquets.

_____. (2001). El innombrable. Madrid: Alianza.

_____. (2006). Esperando a Godot. Barcelona: Tusquets.

_____. (2006). Fin de partida. Barcelona: Tusquets.

Blanchot, M. (1973). La ausencia de libro. Buenos Aires: Caldén.

_____. (1990). La escritura del desastre. Caracas: Monte Ávila.

_____. (1998). El paso (no) más allá. Barcelona: Paidós.

_____. (2002). El espacio literario. Madrid: Editorial Nacional.

_____. (2006). De Kafka a Kafka. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (2007). La amistad. La dicha de enmudecer. Madrid: Trotta.

_____. (2008). Escritos Políticos. Caracas: Monte Ávila.

Borges, J. L. (1980). Borges oral. Barcelona: Bruguera.

_____. (1983). Ficciones. Bogotá: Oveja negra.

_____. (1997). Siete Noches. Buenos Aires: Emece.

_____. (2001). Arte poética. Barcelona: Crítica.

_____. (2005). Cuentos completos. Barcelona: Crítica.

Briggs J. y Peat D. (1990). Espejo y reflejo. Del caos al orden. Barcelona: Gedisa.

Brontë, E. (1995). Cumbres borrascosas. Barcelona: RBA Editores.

Bucher, J. (1996). La experiencia de la palabra en Heidegger. Santafé de Bogotá: Ariel.

Burgos, R. (2007). La ceiba de la memoria. Madrid: Six Barral.

Canetti, E. (2001). La conciencia de las palabras. México: Fondo de Cultura Económica.

Cassirer, E. (1982). Filosofía de la ilustración. México: Fondo de Cultura Económica.

Centro De Memoria Histórica. (2013). Informe Basta ya. Bogotá: Editorial Turus.

Cerezo, P. (1991). De la existencia ética a la ética originaria. En: Heidegger: la voz de tiempos sombríos. Barcelona: Serbal.

CINEP. (2005). Informe Noche y Niebla: Caso Tipo Comuna 13. Bogotá.

Ciorán, E. (1996). En las cimas de la desesperación. Barcelona: Tusquets.

Civita, V. (1973). Enciclopedia de Mitología. Madrid: Atalanta.

Cuartas, J. M. (2002). El yo a la deriva. Editorial Universidad Industrial de Santander.

De Certeau, M. (1996). La invención de lo cotidiano. México: Universidad Iberoamericana.

De Roberto, F. (2010). Miedo. Madrid: Alianza.

Debray, R. (1994). Vida y muerte de la imagen. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1974). El Antiedipo. Barcelona: Barral.

_____. (2004). Mil mesetas. Valencia: Pre-textos.

_____. (2005). Qué es la Filosofía. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, G. (1987). Foucault. Barcelona: Paidós.

_____. (1989). Lógica del sentido. Barcelona: Paidós.

_____. (1990). Kafka por una literatura menor. México: Era.

_____. (1996). Conversaciones. Valencia: Pre-textos.

_____. (1996a). Crítica y clínica. Barcelona: Anagrama.

_____. (2006). Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2008). Nietzsche y la filosofía. Barcelona: Anagrama.

Delgado, M. (2008). El animal público. Barcelona: Anagrama.

Derrida, J. (1971). De la gramatología. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____. (1989). La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos.

_____. (1997). Cómo no hablar y otros textos. Barcelona: Proyecto(a).

_____. (1997). El tiempo de una tesis. Barcelona: Proyecto(a).

_____. (1999). Las muertes de Roland Barthes. Madrid: Taurus.

_____. (2000). Dar la muerte. Barcelona: Paidós.

_____. (2005). La verdad en pintura. Barcelona: Paidós.

Dessiato, M. (2000). El cuerpo. Bogotá: Universidad Nacional.

Dickinson, E. (2007). ¿Quién mora en estas oscuridades? Bogotá: Mesosaurus.

Duque, F. (1986). Filosofía de la técnica de la naturaleza. Madrid: Tecnos.

_____. (1991). Heidegger: la voz de tiempos sombríos. Barcelona: Serbal.

Eliade, M. (1994). Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Labor.

Elizondo, S. (2000). Teoría del infierno. México: FCE.

Fichte, J. G. (1975). Doctrina de la ciencia. Buenos Aires: Aguilar.

Foucault, Michel (1970). La arqueología del saber. México: Siglo XXI.

_____. (1990). Tecnologías del yo. Barcelona: Paidós.

_____. (1991a). Saber y verdad. Madrid: La piqueta.

_____. (1991). Historia de la sexualidad Tomo I. México: Siglo XXI.

_____. (1992). Microfísica del poder. Madrid: La piqueta.

_____. (1993). El pensamiento del afuera. Valencia: Pre-textos.

_____. (1972). Theatrum Philosophicum. Barcelona: Anagrama.

_____. (1996). Genealogía del racismo. Argentina: Caronte Ensayos.

_____. (1999). Historia de la sexualidad Tomo III. México: Siglo XXI.

_____. (2000). Defender la sociedad. México: Fondo de cultura económica.

_____. (2001). Historia de la sexualidad Tomo II. México: Siglo XXI.

_____. (2002). Los anormales. México: Fondo de cultura económica.

_____. (2003). Vigilar y castigar. México: Siglo XXI.

_____. (2005). El orden del discurso. Barcelona: Tusquets.

_____. (2006). El nacimiento de la clínica. México: Siglo XXI.

_____. (2006). La hermenéutica del sujeto. México: Fondo de cultura económica.

_____. (2007). Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI.

_____. (2008). El nacimiento de la biopolítica. México: FCE.

Galeano, E. (2006). Ser como ellos. México: Siglo XXI.

Galloway, S. (2008). El violonchelista de Sarajevo. Madrid: Aleph.

Gombrich, E. (2008). Historia del arte. Barcelona: Paidós.

Guattari, F. (1996). Las tres ecologías. Bogotá: Gerardo Rivas Editor.

Hernández, M. (1999). Poesía completa. Barcelona: Serbal.

_____. (2010). Antología poética. Madrid: Alianza.

Heidegger, M. (1960). Sendas perdidas. Buenos Aires: Losada.

_____. (1978). Qué significa pensar. Buenos Aires: Nova.

_____. (1983). Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin. Barcelona: Ariel.

_____. (1984). Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal.

_____. (1988). Serenidad. Barcelona: Serbal.

_____. (1994). Conceptos fundamentales. Barcelona: Altaya.

_____. (1995). Ser y tiempo. México: Fondo de cultura económica.

_____. (1997). Construir, habitar y pensar. Argentina: Alción.

_____. (2000). Tiempo y ser. Madrid: Tecnos.

_____. (2001). Carta sobre el humanismo. Madrid: Alianza.

_____. (2003). Estudios sobre mística medieval. México: FCE.

Hesíodo (2008). Teogonía. Madrid: Gredos.

Hillman, J. (2010). Un terrible amor por la guerra. Buenos Aires: Sexto piso.

Hofstadter, D. (1995). Gödel, Escher, Bach. Barcelona: Tusquets.

Hölderlin, F. (1972). Poesía Completa. Madrid: Alianza.

_____. (2007). Hiperión o el eremita en Grecia. Madrid: Hiperión.

Homero. (2000). La Ilíada. Madrid: Gredos.

_____. (1974). La Odiseoa. Madrid: Gredos.

_____. (1978). Himnos Homéricos. Madrid: Gredos.

Huxley, A. (1999). Un mundo feliz. México: Porrúa.

Ilich, I. (2008). Obras reunidas II. México: FCE.

Janke, W. (1988). Postontología. Bogotá: Universidad Javeriana.

Jankelevitch, V. (2004). Pensar la muerte. México: Fondo de Cultura Económica.

Jiménez, J. (1993). Cuerpo y tiempo. Barcelona: Destino.

Jullien, F. (2007). Nutrir la vida. Buenos Aires: Katz.

_____. (2001). Un sabio no tiene ideas. Madrid: Siruela.

_____. (1998). Elogio de lo insípido. Madrid: Siruela.

_____. (1999). Tratado de la eficacia. Madrid: Siruela.

Kafka, F. (1988). la metamorfosis y otros relatos. Bogotá: Rei.

Kant, E. (2006). Filosofía de la historia. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1999). Crítica de la razón pura. México: Alfaguara.

Kertész, I. (1999). Un inste de silencio en el paredón. Barcelona: Herder.

Klossowski, P. (1972). Nietzsche y el círculo vicioso. Barcelona: Seix Barral.

_____. (1980). Tan funesto deseo. Madrid: Taurus.

KovacsiCS, A. (1991). Postfacio a los últimos días de la humanidad. Barcelona: Tusquets.

Kraus, K. (1991). Los últimos días de la humanidad. Barcelona: Tusquets.

Kundera, M. (2002). la insoportable levedad del ser. Madrid: Tusquets.

Lautreamont (1941). Los cantos de Maldoror. Buenos Aires: Luis Mera Editor.

Lévinas, E. (1977). Totalidad e infinito. Salamanca: Sígueme.

Livio, T. (2010). Historia de Roma. Madrid: Gredos.

Lledó, E. (1999). El tiempo de la ética. Madrid: Trotta.

Meyrink, G. (2000). El Golem. Madrid: Tusquets.

Mallarmé, S. (1984). Poesía completa. Madrid: Alianza.

Morin, E. (2003). El método V. Madrid: Cátedra.

Nancy, J. L. (2003). La creación del mundo o la mundialización. Barcelona: Paidós.

_____. (2006). La representación prohibida. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2006). La mirada del retrato. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2006). El intruso. Buenos Aires: Amorrortu.

_____. (2007). Ego sum. Barcelona: Anthropos.

Naranjo, J. A. (1996). Deleuze. Medellín: Bpp.

Nietzsche, F. (1984). Así habló Zaratustra. Madrid: Alianza.

_____. (1999). Ecce Homo. España: Editorial Alba.

_____. (2003). El ocaso de los ídolos. Barcelona: Tusquets.

_____. (2007). El origen de la tragedia. Buenos Aires: Austral.

Noguera, P. (2004). El reencantamiento del mundo. Manizales: Universidad Nacional.

Onfray, M.(2002). Teoría del cuerpo enamorado. Valencia: Pre-textos.

Orwell, G. (2009). 1984. Barcelona: Destino.

Ovidio (1983). Metamorfosis. Madrid: Gredos.

_____. (2001). Fastos. Madrid: Gredos.

Owen, W. (2011). Poemas de guerra. Barcelona: Acantilado.

Pardo, J. L. (1977). Transversales. Barcelona: Anagrama.

_____. (1989). La banalidad. Barcelona: Anagrama.

_____. (1991). Sobre los espacios pintar, escribir, pensar. Barcelona: Serbal.

_____. (1992). Las formas de la exterioridad. Valencia: Pre-textos.

_____. (1996). La intimidad. Valencia: Pre-textos.

_____. (1998). A cualquier cosa llaman arte. Oviedo: Caja de Asturias.

_____. (2004). La regla del juego. Barcelona: Círculo de lectores.

_____. (2006). La metafísica. Valencia: Pre-textos.

_____. (2007). Esto no es música. Barcelona: Círculo de lectores.

Pascal, B. (1964). Obra completa. Madrid: Gredos.

Patocka, J. (1998). Ensayos heréticos de filosofía de la historia. España: Península.

Paz, Octavio (2005). El laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica.

Pessoa, F. (2007). Antología poética. El poeta es un fingidor. Buenos Aires: Austral.

Pizarnik, A. (2009). Poesía completa. Buenos Aires: Emecé.

Platón. (1969). Diálogos. México: Porrúa.

_____. (1978). Leyes. México: Porrúa.

Poe, E. A. (1956). Cuentos completos tomo I. Madrid: Alianza.

Ricoeur, P. (1996). El sí mismo como otro. México: México: Siglo XXI Editores.

_____. (1998). Prólogo: “Ensayos heréticos de filosofía de la historia”. España: Península.

Safo. (1986). Poemas. México: Trillas.

Salabert-Solé, P. (2005). La redención de la carne. Medellín: Universidad de Antioquia.

San Agustín. (2000). De la verdadera religión. Biblioteca de autores cristianos.

Saramago, J. (2002). Las intermitencias de la muerte. Bogotá: Punto de lectura.

Sartre, J. P. (2008). La Náusea. Barcelona: Seix barral.

_____. (1965). La república del silencio. México: FCE.

Sennett, R. (1997). El gesto y la palabra. Caracas: Universidad Central.

Serres, M. (2004). El contrato natural. Valencia: Pre-textos.

_____. (2002). Los cinco sentidos. Madrid: Taurus.

Schnapp, A. (1996). La imagen de los jóvenes en la ciudad griega. Madrid: Taurus.

Schifter. (1996). La ciencia del caos. México: Fondo de cultura económica.

Sófocles (1976). Obras completas. México: Porrúa.

Sontag, S. (2001). Cuestión de énfasis. Buenos Aires: Alfaguara.

Steiner, G. (2001). Heidegger. México: FCE.

Trías, E. (1983). Filosofía del futuro. Barcelona: Ariel.

Van Gogh, V. (2002). Cartas a Theo. Bogotá: Editorial Norma.

Vattimo, G. (1995). El fin de la modernidad. Barcelona: Gedisa.

Weil, S. (2005). La fuente griega. Madrid: Trotta.

Yourcenar, M. (2000). Cuentos orientales. Bogotá: Punto de lectura.

Zambrano, M. (1973). El hombre y lo divino. México: Fondo de Cultura Económica.