

CÁTEDRA DE PENSAMIENTO AMBIENTAL

SESIÓN 9

Dr. JAIME PINEDA MUÑOZ

Otro modo de nuestra tragedia resuena en el rapto de Perséfone. 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, hundió 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.

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 una pintura de Rembrandt (1632), aparece Hades y con brutal violencia arrebató 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 arañar 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.

(*)

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.

(*)

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.

(*)

En la profundidad mitológica del Hades, también habita el viejo Caronte, el barquero que tenía por misión conducir a los muertos por los ríos del inframundo, ha custodiado la travesía de aquellos que fueron raptados sin la mediación de Eros. Ares, el dios de la guerra, ha arrojado a las misteriosas aguas del infierno más almas que el mismo Eros. Caronte es otra manera de comprender el rapto y escisión. En sus brazos se desdibuja el sentido originario del río. Fue Dante en el Canto Tercero de la Divina Comedia quien encontró a Caronte en el universo del dolor.

Por mí se va a la ciudad del llanto; por mí se va al eterno dolor; por mí se va hacia la raza condenada: la justicia animó a mi sublime arquitecto; me hizo la divina potestad, la suprema sabiduría y el primer amor. Antes que yo no hubo nada

creado, a excepción de lo eterno, y yo duro eternamente. ¡Oh vosotros los que entraís, abandonad toda esperanza (Dante, Canto III)

Palabras escritas con caracteres negros en el dintel de una puerta. Una vez ahí, contemplar a la dolorida gente que ha sido raptada por la muerte. El enigma inescrutable del cielo de Dickinson desaparece y el signo indescifrable de Hölderlin toma de nuevo su lugar. Aquel espacio está dominado por un cielo sin estrellas, y en su interior se escuchan suspiros, quejas y profundos gemidos. El único eco es el del dolor. Virgilio explica a Dante que allí habitan aquellos de los que el mundo no conserva ningún recuerdo. Han sido arrojados para ser olvidados. Sumergidos están en Leteo, uno de los cinco ríos que bañan el Hades. Cualquiera sea la manera de navegar por el río Leteo, lo cierto es que para los muertos es necesario beber de sus aguas para olvidar la vida terrenal, pero para quienes aún participan de la vida sus aguas se tornan imposibles. En el mundo de la vida no se puede beber del Leteo, hay que vencerlo. Somos como Orfeo, descendiendo al inframundo para hallar a los nuestros, a los que raptaron en la noche y la niebla y los arrojaron al río; somos como Deméter que desesperada busca a su hija cuando se la tragó la tierra.

(*)

Joachim Patinir concibe en pintura (1520) a Caronte cruzando la laguna Estigia. El solitario hombre que lleva Caronte tiene la posibilidad de elegir. La versión del pintor flamenco combina la visión de los griegos y la visión de la cristiandad. De un lado el infierno protegido por cancerbero, el perro de las tres cabezas, del otro lado los ángeles que invitan el alma de este hombre para que entre al paraíso. ¿Dónde fluye el Leteo? ¿Del lado de cancerbero y la atrocidad que a lo lejos se descubre en el paisaje, o en el mundo del paraíso, donde la serenidad y la calma dominan un espacio celestial? El poeta Virgilio toma partido por un olvido que fluye en el lugar al que nos invita el ángel: *“Dice el padre Anquises: Las almas a las que el hado ha destinado otros cuerpos, beben junto a las ondas del Leteo tranquilas aguas y un largo olvido”*. Pero este hombre parece decidirse por el infierno mientras Caronte se hace uno con su cansancio. Está condenado al suplicio de los recuerdos, al infierno de una memoria de la en ocasiones

es imposible desprenderse, aun cuando uno tan sólo quiera olvidar. Mientras tanto, en la superficie del mundo habitado, la profundidad de las aguas esconde los restos de los seres amados. Cuando se contempla el fluir de las aguas se conserva la esperanza de saber qué pasó, vencer el imperio del olvido, enfrentar a Leteo con Mnemosine, la memoria.

(*)

En la Colombia de los desaparecidos el caudal del río Cauca, una de las dos arterias fluviales del país, reconfigura nuestra relación con las formas de la naturaleza. La relación con el Cauca ha desbordado el gesto poético de su cuidado y ha traspasado la búsqueda de la disolución. En su ribera, Deméter se acerca para buscar algún vestigio de las miles de Perséfontes sumergidas en el fondo turbulento de su espesor ocre. Habitar en la ribera del Cauca no adviene con el clamor de Hölderlin, sino con el treno de nuevos balseros dispuestos a navegar con los retratos de los que alguna vez fueron alguien en la plaza del pueblo y hoy son vívidos rostros inmortalizados en el lienzo. El río cauca es como el río Leteo, sus aguas mansas en la superficie, acogen los cuerpos de los masacrados en Trujillo.

(TESTIMONIO DE MARÍA ISABEL ESPINOSA - PARTE 1)

En Colombia la tierra y las aguas son testigos de una guerra sin cuartel dice María Isabel Espinosa, cuya vida transcurre como en el poema de Borges:

El río me arrebató y yo soy ese río.

De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.

Acaso el manantial está en mí.

Acaso de mi sombra

surgen, fatales e ilusorios, los días.

Sus ojos lo han visto todo. La vida y la muerte, el dulce sonido del amanecer de las aguas y el turbulento gemido de su ocaso. Su biografía es también una hidrografía. En sus palabras siempre estará presente el río Cauca. Es su tiempo, es su modo de habitar, la única estancia a la que pertenece.

(TESTIMONIO DE CONSULEO VALENCIA - PARTE 1)

A doña Consuelo Valencia le desaparecieron sus hijos y los arrojaron al Cauca en 1990, tenían 14 y 16 años. Su esposo murió como consecuencia de la tortura del Ejército de Colombia. En su testimonio habla de la muerte del párroco del pueblo, Tiberio Fernández Mafla, desaparecido y torturado el 17 de abril de 1990. Sus restos los encontraron aguas abajo. La expresión “lo tiraron al Cauca” se hizo común.

(*)

El Río será una evocación del Horror. La Educación Ambiental tendrá un nuevo desafío en estos paisajes. Reconciliarse con el Río no es sólo un asunto de sostenibilidad, es un asunto de memoria y dignificación de las víctimas.

(*)

En el río flotan los *Cortes de franela*, este grabado de Luis Ángel Rengifo, expresión estética que narra la singular manera de dar la muerte, preludio de los cuerpos descuartizados flotando en el río-tumba.

(*)

Los cuerpos arrojados al río-tumba provienen de las masacres. Alipio Jaramillo, repasó las inscripciones de la guerra en los campos desolados. Es el canto tercero de Dante sin Infiernos. 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 responsables de esta fila de cuerpos asesinados que pronto serán arrojados al río Cauca.

(*)

En la segunda versión de masacre, el delirio de la guerra se apodera de los victimarios. 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. Al pasar de los días esta mujer buscará a los suyos en el fondo de las aguas. Se enfrentará a Leteo.

(TESTIMONIO LA TRAGEDIA DE TRUJILLO - MADRE DE LUIS ALFONSO)

La Madre de Luis Alfonso Giraldo, desaparecido el 10 de octubre de 1989 en el área rural de Trujillo se pregunta consternada si fue verdad que lo echaron al río. Su primera intuición es esta. Sus palabras son desgarradoras. Con su dolor también se marchita la cosecha. El cafetal se pone amarillento, pero como Deméter, una madre con un hijo desaparecido no puede cuidar lo que allí crece.

(*)

Nuestras inquietudes en torno al habitar terminan atravesadas por el dolor de la guerra. Madre escindida se pregunta por los restos de su hijo después de 18 años. Fernando Botero los hace aparecer en la superficie acuosa del Cauca. El arte pictórico en Colombia inicia una reinvención poética del río que somos. Porque al decir de Borges: *“Somos el río que invocaste, Heráclito. Somos el tiempo. Su intangible curso acarrea leones y montañas, llorado amor, ceniza del deleite, insidiosa esperanza interminable, vastos nombres de imperios que son polvo”*.

(TESTIMONIO MARÍA ISABEL ESPINOSA - PARTE II)

María Isabel Espinosa vuelve a hablar con el río. Cómo amaneciste río mío, le pregunta todos los días. Ella sabe que el Cauca tiene algo de pintoresco e inhumano. Su amistad está entretejida por la paradoja de su destino: Es río que da vida y arrastra la muerte. Cuando afirma que se sale de su contexto, que es el de las huellas de la guerra, lo siente proyectado en otra forma, bonita, de arte.

(*)

Porque el río Cauca también es el refugio de la mirada de un artista colombiano de finales del siglo XIX que lo percibió sin el dolor ni la muerte. Su paisaje sin embargo es tan sólo el testimonio pictórico de un pasado muy lejano.

(*)

El Río que hoy navegamos con nuestros ojos y en balsas de antiguos pescadores, terminó siendo el lugar de una intervención artística inspirada en el arte efímero. Gabriel Posada encuentra su lenguaje estético en los restos que el río Cauca va dejando en sus márgenes. Entre el año 2008 y 2012, recorre los poblados ribereños y busca en las narrativas de sus moradores la relación que tienen con sus aguas. Vivencias, evocaciones y llantos configuran su bitácora. Gabriel siente que el río es dolor. En el Puente Anacaro inicia su travesía estética. En sus balsas de guadua se instalan los retratos de las Magdalenas que buscan a sus seres queridos. Gabriel describe su obra. En sus palabras se gesta un modo de concebir la Educación Ambiental. Comprender el río Cauca, habitarlo, reconciliarse con sus turbias aguas implica vencer a Leteo, enfrentar a Caronte, hallar pictóricamente lo que nunca encontraremos, recrear las trayectorias del dolor, despedirse de las balsas que finalmente serán consumidas por el cauce.

(*) *“Ella, una mujer que ha visto la Muerte pasar por la orilla del patio de su casa por una curva que el río da junto a su vivienda, ora y acumula poemas, rastros, señales, indicios, de cuanto cadáver pasa”.*

(*) *“El rostro de doña Rosa, con su cabello cano esperando una respuesta del Estado. Su hijo también fue desaparecido y nunca encontrado”.*

(*) Omar Ortiz: Poema Héctor Fabio Díaz

“La poesía ha sido parte fundamental en mi percepción del mundo y existe un poeta no muy lejano a la orilla del Cauca, en Tuluá, llamado Omar Ortiz; de él junté la imagen poética del poema “Héctor Fabio Díaz, con la imagen fotográfica que Jesús Abad Colorado realizó para el libro Trujillo una tragedia que no cesa, donde una mujer de Trujillo lleva la foto de un ser querido...”

(*)

Miembros de cuerpos que continúan río abajo, que atraviesan esta geografía como testimonio silencioso de la barbarie que como suele suceder, nadie sabe muy bien dónde empieza. Yorlady Ruiz camina por sus bordes como la Llorona. Su lamento es el de todas las madres que nunca olvidarán que por las aguas del Leteo-Cauca fluyen los recuerdos.

Pinté vestidos de mujer y de luto que me encontré en el camino: bocas, ojos, orejas, narices, huecos, grietas, sangre. La fiebre de las 3 de la tarde, una semana antes de la exposición, ardió como la canícula más fuerte del Valle del Cauca, sin embargo parecía que fuera a llover, los vestidos tomaron vida en el cuerpo de Yorlady Ruiz y murieron como murió la tarde ese domingo con el rito escenificado de una performance a orillas del corregimiento. Las aguas mecieron la dolorosa intemperie del condenado. No se me borra de la memoria el testimonio de los habitantes de Beltrán donde me contaron que cerca de los días en que yo había estado en el famoso remanso de su vereda, estuvo el cadáver de una mujer con un tiro en la cabeza flotando durante tres días. En mes y medio que recorrí el tramo entre la Virginia y Beltrán (Risaralda) se testimonian 15 cadáveres vistos por las aguas del Cauca y “eso que de noche no vemos nada” me decían... “país de agua despierta en la noche dormida” (Octavio Paz)

(*) La Ofelia de Millais encuentra un lugar en esta experiencia estética. (*) Como si se tratara de la evocación del poema de Rimbaud; entre la Llorona de Yorlady y las Magdalenas de Gabriel, la cándida Ofelia flota como un gran lis.

En las aguas profundas que acunan las estrellas, blanca y cándida, Ofelia flota como un gran lirio, flota tan lentamente, recostada en sus velos... cuando tocan a muerte en el bosque lejano. Hace ya miles de años que la pálida Ofelia pasa, fantasma blanco por el gran río negro; más de mil años ya que su suave locura murmura su tonada en el aire nocturno. (...) Y es que un arcano soplo, al blandir tu melena, en tu mente transpuesta metió voces extrañas; y es que tu corazón escuchaba el lamento de la Naturaleza -son de árboles y noches. (...) () Y el poeta nos dice que en la noche estrellada vienes a recoger las flores que cortaste, y que ha visto en el agua, recostada en sus velos, a la cándida Ofelia flotar, como un gran lis.*

(*)

En 2013 una última acción en el Río. 327 alumbramientos por las huellas del olvido vencen definitivamente a Leteo. Balsas pequeñas con una vela encendida embarcan a los nn y a los que ya tienen nombre. Todos navegamos y desembocamos en las aguas del río Cauca el 28 de noviembre de 2013. Vencimos a la furia de Hades y de Ares, encontramos los restos de Ícaro, la risa de Perséfone, escuchamos el grito de Munch, sentimos el caminante de Friedrich y recordamos las palabras de Maya: *Si la vida no florece en poesía no vale la pena*. Rescatamos memorias, arrebatamos aromas al río. Los retratos revistieron el color ocre de la muerte, en las profundidades hallamos una voz, un gesto, una palabra, una disolución. Para seguir afirmando la vida pese a todo, para que reconciliarse con la naturaleza no nos cueste tanto dolor y lágrimas, para que nuevamente seamos el río, para que la Educación Ambiental encuentre una manera de comprender que estamos sumergidos en el fondo de la poesía, para que sea Borges quien disponga del último aliento de esta ponencia:

(*)

SON LOS RÍOS:

Somos el Tiempo.

Somos la famosa parábola de Heráclito el Oscuro.

Somos el agua, no el diamante duro,

la que se pierde, no la que reposa.

Somos el río y somos aquel griego

que se mira en el río. Su reflejo

cambia en el agua del cambiante espejo,

en el cristal que cambia como el fuego.

Somos el vano río prefijado,

rumbo a su mar. La sombra lo ha cercado.

Todo nos dijo adiós, todo se aleja.

La memoria no acuña su moneda.

Y sin embargo hay algo que se queda

y sin embargo hay algo que se queja.

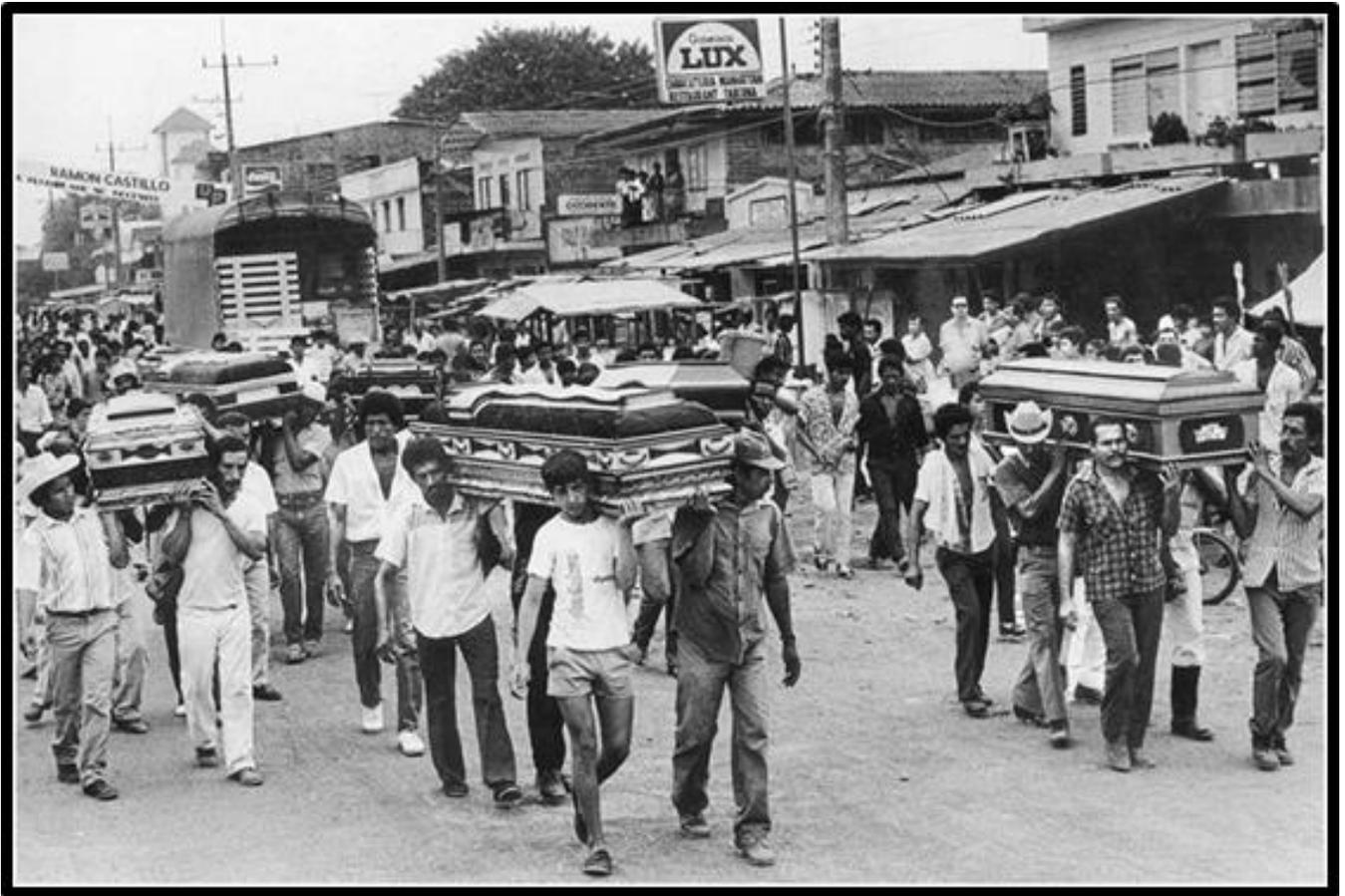
En el ocaso del siglo XX, Colombia se ha transformado en una crónica de la guerra de masacres. A diario, la prensa registra el macabro espectáculo del triunfo de la muerte. Las imágenes de cuerpos tendidos sobre la superficie de territorios en disputa y las estremecedoras imágenes de los sobrevivientes, configuran un paisaje en el que la existencia se torna imposible, las palabras escasean y las miradas conservan el horror de lo sucedido.

Nadie se atreve a narrar lo acontecido. Los sobrevivientes dejan todo atrás, habitan en el desarraigo, callan para proteger sus vidas. Los testigos de la atrocidad se sumergen

en las aguas de *Leteo* (la personificación mítica del olvido) y en esta inmersión, la experiencia de la guerra se vuelve innombrable.

Las huellas de la masacre convierten el lugar habitado en tierra de nadie y la memoria geográfica deviene gesto trágico en medio del teatro de operaciones. Declarados como zonas rojas, estos paisajes conservan el rumor de la muerte, y ante el ritual de los levantamientos de los cuerpos, la subjetividad se configura en torno a la experiencia del dolor. Ante la persistencia del exterminio, se normaliza el *habitus* guerrero. En Colombia cualquiera puede morir en una masacre, y como si se tratara de una maldición literaria, parece que siempre se corre el riesgo de estar ante el pelotón de fusilamiento.

El 11 de noviembre de 1988 un grupo paramilitar esculpió esta experiencia del dolor en una comunidad. En el municipio de Segovia, en el nordeste antioqueño, 43 personas fueron masacradas en una noche sin niebla. En un diario de circulación nacional (*el Espectador*) una fotografía capturaba el instante en el que tenía lugar el sepelio colectivo. Bajo un letrero publicitario de gaseosas Lux, una fantasmagórica procesión recorría la calle principal de Segovia y se dirigía hacia el cementerio del pueblo. Sobre sus hombros, algunos hombres llevaban en ataúdes los cuerpos de las víctimas. La imagen narraba un acontecimiento que se volvería común en la década del 90; el telón de fondo cambiaba, pero los rituales se repetían.



Sepelio de las víctimas de la masacre de Segovia. Archivo del Espectador, noviembre de 1988.

A partir de esta imagen, las preguntas se abrían camino entre las experiencias de lo incomprensible. ¿Cómo es posible habitar en estas geografías de la muerte? ¿En qué momento Colombia terminó siendo la crónica de tantas muertes anunciadas? ¿Qué tipo de subjetividades emergen de esta comparecencia ante el dolor?

Las consecuencias del conflicto armado agrietaban la densidad de los discursos dispuestos para comprender la barbarie, y la experiencia de vivir en paz, (habitar al margen de los paisajes de la guerra), se convertía en una ilusión sin por venir.

Pocos años después de la masacre de Segovia, la paz era tan sólo una palabra, un signo sin recuerdos compartidos, una experiencia silenciosa, una palabra exiliada, un deseo postergado para otro tiempo. Entre los actores de la guerra y los guardianes de la ley, la paz era guerra por otros medios, un cálculo en la correlación de fuerzas, un anhelo que parecía desvanecerse ante la persistencia del dolor.

Una extraña sensación estremece la escritura cuando se pretende hablar desde el dolor. Extraña sensación porque se instala en el pliegue del silencio (allí donde se suspende la palabra) y en el límite de la realidad (allí donde se desborda la imaginación). El dolor es una experiencia intransferible; patrimonio exclusivo de quien lo vive; una sensación que habita en la interioridad humana, alojada en el laberinto de la soledad, fondo último de la condición humana como pensaba el poeta Octavio Paz (2004). Todo dolor se lleva a costas, se lleva consigo. Uno es dueño de sus dolores, los encubre con el rostro, los protege con la piel, los hace inexpugnables, crea diques para contenerlos.

Sin embargo el dolor no sólo es una forma de la subjetividad, también es un paisaje, una forma de la exterioridad, una huella inscrita en los lugares. El dolor no sólo es una marca abrigada en una biografía, también es un rastro en una geografía, una escritura impresa en la tierra.

Este es el dolor del que podemos hablar, visible a todos, desnudo ante los ojos de cualquier espectador. No se deja enmascarar, se devela en todo su espesor; no se deja contener, fluye, se desborda, se aquieta, después revive.

Los lugares del dolor son como espacios desolados y deshabitados; son como arquitecturas del desarraigo, se revelan como rastro de la guerra. Allí donde alguna vez había algo y ya no queda nada. Una casa destruida es expresión de una vida fallida.

En Colombia la guerra ha transformado el territorio en vestigio de una geografía del dolor. Después de cada masacre se reconfiguran los espacios, se revisten con la intensidad de un doble despojo, físico y simbólico. Las plazas, las canchas, las casas, los templos; todos los ámbitos de realización de la vida cotidiana se ven transfigurados por el dolor.

El día después de una masacre, la esfera pública se convierte en esfera lúgubre. A lo lejos, en las arboledas de la muerte, los guerreros (perpetradores del dolor) descansan, intentan expiar sus culpas, se convencen de su acción por la Patria, de su gesta ejemplarizante, de la razón que justifica su barbarie.

Los que sobrevivieron se preguntan *por qué* y también sienten culpa: no haber hecho nada, no haber huido a tiempo, no haber hecho caso de aquel aciago día en que aparecieron las amenazas pintadas en una pared. Esta es una historia que se repite, el ágora desfigurada, la guerra desaforada, la ejecuciones desacralizando la vida, los duelos ritualizando la muerte. Los paisajes devastados configuran las geografías del dolor. Calle espectral, una mula fantasmal recorriendo un lugar que a lado y lado describe el horror de una masacre.

Una década después de Segovia, las subjetividades y las geografías del dolor emergieron desde El Aro, un corregimiento del municipio de Ituango, también en Antioquia. El 22 de octubre de 1997, un grupo paramilitar liberó allí la muerte.

En la crónica de la masacre, descrita por otro diario de circulación nacional (*el Tiempo*), se cuenta que los guerreros llegaron a la finca de Omar de Jesús Ortiz, preguntaron por la guerrilla, y luego se dispusieron a matar. Su aparición reproduce el ritual. Aparecen los primeros muertos de lo que sería un octubre negro. La montaña se estremece. El rumor de la muerte llega a los pobladores.

Como en los tiempos de la Violencia, el miedo se expande rápidamente. Una región apartada, cercada por montañas, de vida campesina e historia rural, no le da muchas posibilidades a los que se preguntan quién será la próxima víctima. La segunda parada de esta marcha fúnebre deja otro muerto, el cuerpo de Arnulfo Sánchez queda extendido en el umbral de su casa. Al día siguiente, después de una noche dejando huellas, reinscribiendo territorios, despojando vidas, sembrando muerte, llegan a El Aro. El número de víctimas crece. El 23 de octubre matan en Puerto Escondido y en la finca Nuevo Mundo. Antes de la puesta de sol, también se sabe que los guerreros practican la tortura.

En una imagen se resume lo acontecido. Jesús Abad Colorado, fotógrafo del conflicto en Colombia, dispara el obturador de su cámara, aquietta el dolor, hace de El Aro un paisaje siniestro. En el fondo, la espesa neblina domina una calle que a lado y lado desnuda lo que quedó después de la masacre. Como si se tratara de un pequeño pueblo abatido por la ira de los dioses, por la furia de **Prometeo**, titán del fuego, acompañado por **Ares**,

deidad de la guerra. Matar y después quemar, una práctica tan antigua como el canto épico de la Ilíada.



Corregimiento El Aro, después de la masacre – Fotografía de Jesús Abad Colorado - 1997

La fotografía tomada por Abad recrea el dolor como una pérdida. El camino está desolado, es como un círculo del infierno en la cordillera de los Andes; nada más se podría esperar de una guerra dantesca como la que hemos vivimos.

El dolor es una fotografía en blanco y negro de lo que alguna vez fuera un espacio habitado. El dolor es lo que queda entre los escombros, en las últimas columnas de humo, en el suspiro de quien observa a la mula detenerse, resistirse a seguir la marcha. Un sendero imposible de olvidar y al mismo tiempo tantas veces recorrido en Colombia. Sabemos de memoria los caminos del dolor porque a donde mires encontrarás sus marcas.

En este desolador paisaje, se alza una historia como eco del antiguo mundo griego. Se trata de la resistencia de Antígona, una réplica más de la tragedia de Sófocles. El dolor es el gemido de Antígona, la súplica de Tiresias, el poder de Creonte, la resignación de Ismene.

Las tragedias siempre serán algo más que piezas literarias, su efecto es aún poderoso entre nosotros. Antígona es uno de estos personajes trágicos que se encarna en cada guerra donde una mujer, pese a lo que dictan los guerreros, desafía las improntas de la barbarie y ritualiza la muerte de su ser amado:

Esos viejos poemas son tan humanos que nos resultan aún muy cercanos y pueden interesar a todo el mundo. Serían incluso mucho más conmovedores para el común de los hombres, los que saben lo que es luchar y sufrir, que para los que han pasado su vida entre las cuatro paredes de una biblioteca. Sófocles es uno de los más grandes entre esos viejos poetas (...) En cada uno de estos dramas el personaje principal es un ser valiente y orgulloso que lucha completamente solo contra una situación intolerablemente dolorosa; se dobla bajo el peso de la soledad, de la miseria, de la humillación, de la injusticia; su coraje se quiebra por momentos; pero aguanta y no se deja degradar jamás por la desdicha. Por eso estos dramas, aunque dolorosos, no dejan nunca una impresión de tristeza. Más bien se guarda de ellos una impresión de serenidad. Antígona es el título de uno de estos dramas. El tema del drama es la historia de un ser humano que, completamente solo, sin ningún apoyo, entra en oposición con su propio país, con las leyes de su país, con el jefe del Estado, y que por supuesto es condenado a muerte enseguida (Weil, 2005:57)

Antígona es un gesto de resistencia en medio de la guerra. Reclama un derecho contrario a la ley impuesta. En Colombia la guerra multiplica los imperios de la ley, cada guerrero impone sus leyes en el territorio que domina. Los paramilitares que ingresaron a El Aro, también impusieron sus leyes. Sólo se tiene derecho a callar. Cada víctima de una masacre en este país vive su condición de *homo sacer*, esa extraña figura del derecho romano que Giorgio Agamben (2010) utiliza para nombrar lo innombrable, lo que queda de Auschwitz (2009), la vida desnuda, el ser humano reducido a nada.

¿A qué tenemos derecho? Ya que no tenemos derecho a vivir, al menos se debe tener derecho a llorar nuestros muertos, dicen las víctimas, derecho a enterrar sus cuerpos. Si en El Aro la vida está desacralizada porque los paramilitares decidieron ver en cada

rostro un enemigo, Antígona se levanta para ritualizar la muerte, y de alguna manera dignificar la vida.

En la tragedia de Sófocles dos hermanos que luchan por el trono de su ciudad, Tebas, mueren en el combate. Uno defiende su Patria, el otro la ataca. El rey decide que serán tratados de forma desigual. El cuerpo del *"enemigo de la patria"* será abandonado, arrojado a los buitres, que nadie lo entierre, que nadie cante en su funeral, que no haya rito de despedida; por el contrario, el *"héroe de la Patria"* será enterrado con honores.

Como en Tebas, también en Colombia la guerra es fratricida, y unos son declarados héroes, los otros, enemigos. Antígona es hermana de ambos. Pero decide desafiar al rey y su prohibición, va en busca de su cuerpo y lo entierra. Con su acto se sentencia a muerte. Creonte, el rey, ha dicho que quien se atreva a desobedecerle, correrá la misma suerte del *"enemigo de la patria"*.

Antígona, al decidir enterrar a su hermano, resuelve esa horrible paradoja presente en la tragedia: obedecer las leyes de la ciudad o, por el contrario, obedecer a su corazón. Además de ciudadana, Antígona es hermana, y en ella pesa más el amor por los suyos que la sumisión al poder. La subjetividad política cede a la subjetividad afectiva.



Sobrevivientes de la masacre de El Aro – Fotografía de Johana Tora / Revista Cambio

Ella es la hermana menor de Wilmar de Jesús Restrepo Torres. Fue asesinado el 23 de octubre de 1997, tenía 14 años. Entre sus manos sostiene lo único que le queda de su hermano, el frágil recuerdo de una fotografía. Algún día el papel que soporta esta impresión de luz terminará desvaneciendo la sonrisa del joven, cediendo al tiempo, haciendo porosa la memoria de la niña.

Era el niño de la casa. Le dispararon por detrás, hicieron lo mismo con don Alberto Correa, que estaba con él en la finca Mundo Nuevo, como a 15 minutos. Era su primer trabajito sembrando fríjol. Fueron los primeros a los que mataron... Me di cuenta al otro día... [Luego, señalando un naranjo, continúa el relato]... Ahí tenían amarrado al señor de la tienda, Aurelio Areiza. Lo mataron a golpes y le sacaron el corazón. Fue al otro día de lo de mi Wilmar. No creo que alguien pueda soportar vivir con una cosa de esas. ¡Y pensar que después vinieron más muertos! Nos ordenaron salir de las casas. El domingo 26, cuando el resto del país estaba en elecciones, nos

obligaron a salir y a ver a los muertos tirados en la plaza. (Edición del 2 de noviembre de 2008:
El Aro, diez años después)

A doña Edilma los Paramilitares la convirtieron en Antígona. A ella y a su hija les impusieron una ley muy común entre los *homo-sacer*, les prohibieron enterrar a Wilmar, su hijo, su hermano.

Arturo Álape y Santiago García pensaban que la más cruda expresión de la tragedia colombiana se podía leer en la obra de Sófocles. En su adaptación de Antígona coinciden con el escrito de Simone Weil. Como sucedió en Tebas, en estos campos desolados nunca se escuchó el canto de Tiresias y tampoco se estremeció Creonte al horror de sus presagios:

Vas a saberlo, con tal que des oído a los presagios de mi arte. Sentado en el vetusto sitial de mis auspicios estaba yo. Suelen allí acogerse todo tipo de pájaros. Cuando oigo un estrepitoso chirriar de aves desconocidas. Gritaban furibundas y por el ruido de sus alas advierto que se están desgarrando en lucha tremenda. Me llené de pavor. Fui al momento a ofrecer un sacrificio en el fuego de los altares. Ardía el fuego, pero no quemaba la carne de las víctimas. Caía la grasa sobre las ascuas, subía en humo fétido, chisporroteaba, y la hiel escurría restallando y saltando en gotas encendidas. Y caía toda la grasa, quedaban los huesos de los muslos enteramente descarnados. No había presagios, la carne de las entrañas no daba indicio alguno, al testimonio de este niño, que me guía a mí, como yo guío a otros. Este es el mal que esta ciudad sufre por causa tuya. Nuestras aras están repletas de jirones de carne, que las aves de rapiña y los perros arrebataron al cadáver del infeliz hijo de Edipo. No quieren ya los dioses la ritual plegaria, ni la carne de las víctimas. No dan ya las aves signos favorables en sus gritos. Se han saturado en el festín de las carnes y de la sangre de un muerto. (Sófocles, 1976:203).

Tiresias habla a Creonte de los males de su pueblo. Un cuerpo moribundo al que prohíben los rituales funerarios, un desgraciado hijo de Edipo que ha caído en el combate, una Antígona herida que desafía al rey, un anciano adivino que se pregunta: “¿Qué clase de proeza es rematar a un muerto?” Un cuerpo abandonado y prohibido desata la tragedia. Un cuerpo asesinado despierta los temores en el mundo público, y sobre él se yergue sin medida el grito de dolor de los íntimos ante la muerte. Un *cuerpo doliente* observa como un *cuerpo afectivo* no puede ser enterrado:

¡Todo menos sepultar a ese muerto! No importa que el mismo trono de Zeus lleven las aves las tiras de su cadáver destrozado (...) ¡Tampoco así he de consentir en que se le dé sepultura! (Sófocles, 1976:203).

Grecia entera sufre la decisión de Creonte. Grecia entera celebra el desafío de Antígona. Entre las tensiones políticas, Antígona se lamenta: ¿por qué se le ha prohibido al cuerpo de su hermano recibir los ritos sepulcrales que lo devuelven a la tierra y a los dioses?

La tragedia de Antígona es la tragedia del cadáver de Polinices. Cuerpo insepulto abandonado al apetito de las aves de rapiña; expresión de una condena política del cuerpo íntimo, como el cuerpo de Wilmar, como la desgracia de su hermana que no tiene edad para desafiar a Creonte, sino sólo para suplicarle.

Enterrar el cuerpo de Wilmar es un acto de resistencia (Antígona contra Creonte, doña Edilma contra alias Junior). El Aro es la geografía de ese dolor y doña Edilma la configuración de esa subjetividad. La tierra de Tebas (sus dioses, sus signos, sus hábitos, sus rituales) reclaman el cuerpo de Polinices; la Tierra de El Aro (sus hábitos, sus imaginarios, sus prácticas) reclaman el cuerpo de Wilmar. Antígona lucha por entregar el cuerpo de su hermano al Hades; doña Edilma lucha por desenterrar sus huesos y llevárselo para Puerto Valdivia. Antígona lo consigue y sepulta el cuerpo de Polinices sin importar las “leyes de la guerra”; doña Edilma y su hija menor esperan a que un cura les dé el visto bueno para exhumar a Wilmar.

La tierra, el cuerpo, las leyes, la guerra; pero ante todo el lugar, la morada, el nicho, tan significativo en la vida como en la muerte. Viejo ritual, antiguo anhelo. Decidimos sepultarnos, horadar la tierra para arrojar nuestros cuerpos. La tierra, la palabra y el cuerpo, un último momento, una última voz: “*¡Una tumba! ¡Un tálamo! ¡Una honda caverna en la roca! ¡Esa va a ser mi mansión para siempre!*” (1976:201) dice Antígona; es la misma súplica de doña Edilma.

En la revista Cambio se cuenta que la hermana de Wilmar, después de mucho suplicarle al jefe Paramilitar -alias Junior-, éste le permitió ir a buscar a su hermano, pero le advirtió que si alguien lloraba, los mataría a todos.

Doña Edilma concluye su testimonio de una manera que Sófocles jamás hubiera imaginado para su tragedia:

Después de que me mataron al muchacho y me obligaron a vivir desplazada en Puerto Valdivia, no he tenido paz. Todos los años me imagino qué sería de mi niño si lo hubieran dejado vivir y por eso si no estoy cerca de lo que quedó de él no estoy tranquila (Revista Cambio)

¿Qué quedó de Wilmar? Sus restos, la huella de una ausencia que se prolongará hasta el día en que doña Edilma pueda morir de otra manera, aprender a llevar su dolor a cuestras. Lo único que permanece es la huella indeleble de un lugar que sin saberlo se convirtió en una réplica de la antigua Tebas y la espectral Segovia para de nuevo ser habitado por aquellos que aún desconocen lo que allí pasó y hoy anhelan los tiempos de paz.



Varias casas de El Aro están abandonadas. Parece que el tiempo se hubiera detenido. Foto: Johana Toro / Revista Cambio

Una década que se configuró entre las masacres de Segovia y El Aro, forjaron la desilusión colectiva en torno a las posibilidades de construir la paz en el contexto de la guerra. El único lugar desde el cual se podría agenciar la paz brotaba desde el fondo del dolor. Poco a poco esta desilusión se fue convirtiendo en sospecha y desconfianza.

Si el deseo de vivir en paz adquiría algún sentido, ésta debía agenciarse al margen de las racionalidades beligerantes. La paz había que desearla, y al mismo tiempo encararla, en las experiencias colectivas de los sobrevivientes que, en medio de la guerra, aventuraban una manera de ser con otros y habitar juntos sin recurrir a **Ares** (el mito de la guerra brutal) y sin esperar a **Atenea** (el mito de la guerra legítima). Para vivir la experiencia de la paz, había que reconstruir el fondo agonístico de la existencia sin tomar las armas, y paradójicamente, sin aguardar a que se abrieran, como el campesino del relato de Kafka (1988), las puertas de la ley.

Para que las imágenes de pueblos como cementerios, ríos como tumbas y montañas como fosas, dieran paso a otro tipo de vivencias, sería preciso recordar que **Eirene** (el mito de la paz) es posible en el afuera, en las márgenes de lo jurídico y también de lo político.

En el fondo de esta intuición, la paz sería un hábito afectivo, una expresión de alteridad, un gesto ineludible en el esfuerzo por afirmar la vida en medio del dolor. Dos preguntas emergieron de esta resignificación: *¿existe una paz que no sea subsumida por la guerra?* *¿Es posible construir la paz como experiencia de la vida cotidiana?*

Ambas preguntas alentaron la construcción de la paz pese a los enunciados de la guerra y las subjetividades del dolor. Asumir que la experiencia de la paz no se agota en los revestimientos jurídico-políticos de las tragedias generadas por **Ares**, ni en las reconciliaciones prometidas por **Atenea**, dibujó un nuevo horizonte.

El modo de comprender estas experiencias, la manera de poder interpretar la paz en el ámbito de la vida cotidiana, tenía que superar las expectativas por poner fin al conflicto armado y su *habitus* guerrero. Los esfuerzos por construir la de paz tendrían que dar vida a la alegoría pintada por Rubens en 1629, una obra en la que tanto **Ares** como

Atenea aparecen en el fondo de la pintura ocupados en su antagonismo, mientras **Eirene**, en el primer plano, alimenta un niño en medio de la abundancia.



Alegoría de las bendiciones de la paz, Rubens, 1629-1630. Óleo sobre lienzo, the national gallery. Londres.

En el despliegue de estas experiencias, en la narración de los lugares donde el mito de **Eirene** adquiere vida en Colombia, en la comprensión de un afuera jurídico-político para construir la paz, encontramos una experiencia que se sitúa más allá de la desilusión y la sospecha. Como en la pintura de Rubens, **Eirene** es aquello que acontece entre la mirada de los niños dispuestos en la pintura.

Colombia es uno de los países que pese a todo, ha desplegado experiencias e iniciativas de construcción de paz en tiempos de guerra; iniciativas que día a día resisten, como el salmón, a dejarse llevar por la corriente del fatalismo o la desesperanza. Por el contrario, como diría Eduardo Galeano (2004), saltan a través de las cascadas y nadan

a contracorriente, orientados por una brújula secreta -quizás la convicción- de afirmar la vida y construir otro mundo posible.

Dentro de estas iniciativas que parecen recrear la alegoría de ***Eirene***, se encuentra el programa "***Niños, niñas y jóvenes constructores-as de paz***" del Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud (alianza Cinde/Universidad de Manizales). De sus prácticas emerge una nueva subjetividad para construir la paz en Colombia.

Como experiencia, este programa se ha dirigido a los actores de las comunidades educativas y colectivos juveniles, quienes en el proceso de formación, deben asumir la responsabilidad de generar acciones para la construcción de una cultura de paz en sus mundos de vida. Como escenario de configuración de las subjetividades para la paz, reconoce en la formación un papel transformador. Sin embargo, ¿cómo educar para la construcción de paz cuando aún vivimos en tiempos de guerra?

De alguna forma, es una inquietud que abriga a todos aquellos que recorren los caminos de ***Eirene***. Desde el Programa de Constructores, la perspectiva de la paz adquiere la fuerza de la utopía descrita por Paulo Freire: "*(...) no hay utopía verdadera fuera de la tensión entre la denuncia de un presente que se hace cada vez más intolerable y el anuncio de un futuro por crear*" (2005:87).

En este mismo sentido, Hugo Zemelman (2001) dilucidó la utopía como un horizonte de futuro, con la importante función de orientar la construcción de opciones; es decir, la utopía es el esfuerzo por recrear la realidad histórica desde el potencial abierto para transformar posibilidades en realidades tangibles. Pese a la fuerza con la que se anida el dolor que ha producido la guerra en Colombia, la emergencia de nuevas subjetividades aparece en el testimonio de aquellos jóvenes que han resignificado las huellas de la violencia:

Mi legado de violencia, el asesinato sistemático en el barrio y en mi ciudad, hoy son mi bandera de resistencia sobre la vida, de creer que se puede habitar, vivir en paz, y ello implica recrear la vida, convertir la palabra en una acción transformadora esa que moviliza sentimiento,

emociones, esperanza. (...) Yo te digo amado mundo que la esperanza es el motor de lo que creemos, apostamos y vibramos con lo que amamos. (Testimonio de un joven Constructor de Paz).

En esta carta al mundo, se logra evidenciar el lugar de la esperanza como fuente movilizadora de futuro y, por ende, como el impulso de lo que creemos y soñamos, porque “*no hay cambio sin sueño, como no hay sueño sin esperanza*” (Freire, 2005:87).

En este orden de ideas, la construcción de paz, como emergencia de una nueva subjetividad, implica el acto de soñar; aunque, como lo afirma el mismo Freire, “*soñar no es sólo un acto político necesario, sino también una connotación de la forma histórico-social de estar siendo mujeres y hombres*” (2005:87). El soñar se constituye en una condición esencial del ser humano; soñar permite que la historia sea una posibilidad en continuo devenir; superando así la sentencia de que el futuro está condenado a ser esclavo del pasado.

En esta misma dirección se encuentra John Paul Lederach (2007), quien ha aportado significativamente en procesos de paz, tanto en Colombia como en el mundo. Este escritor y comprometido pacifista, propone una categoría central en el arte de la construcción de la paz, denominada la imaginación moral que define como:

La capacidad de imaginar algo anclado en los retos del mundo real pero a la vez capaz de dar a luz aquello que aún no existe. En referencia a la construcción de la paz, ésta es la capacidad de imaginar y generar respuestas e iniciativas constructivas que, estando enraizadas en los retos cotidianos de la violencia, trascienden y en última instancia rompan los amarres de esos patrones y ciclos destructivos. (Lederach, 2007: 63-64).

Al asumir la postura de Lederach, es posible identificar la influencia de Freire en su obra, de manera especial cuando se refiere al *inédito viable*, esa posibilidad de crear algo nuevo más allá de lo existente, pero que surge *en y desde* lo cotidiano. Dicha relación entre ambos autores, permite tejer un punto de encuentro entre la educación popular y la construcción de la paz, campos que se encuentran estrechamente interconectados en la experiencia desplegada en el Programa de Constructores.

Tejido entre estas dos posibilidades, el Programa Constructores busca fortalecer las actitudes, valores e imaginarios que se encuentran a la base de la construcción de una cultura de paz, así como desplegar las subjetividades políticas desde la ampliación del círculo ético, la configuración del espacio público, la coherencia entre acción y discurso, la reflexividad, la transformación de las relaciones de poder, la autonomía y la conciencia histórica.

La ampliación del círculo ético da cuenta de la capacidad para expandir los límites imaginarios y sociales de los sujetos y de este modo permitir que cercanos y lejanos sean visibles en su horizonte, cultivando la solidaridad, el vínculo y la imaginación empática (Nussbaum, 2013), y por ende desatando la capacidad de ser sensibles ante lo que pasa en el mundo y con el mundo, más allá de quienes se reconocen en la proximidad de los vínculos afectivos; así lo expresa un joven constructor de paz:

No sólo me preocupa mi situación como persona, mi familia, mis amigos, sino que ahora tengo un contexto más amplio que me permite considerar la situación de todo mi país, me preocupo cuando veo que hubo un atentado, pienso qué sienten las familias de los secuestrados y demás dolores que asedian nuestro país. (Testimonio de un joven Constructor de Paz).

A partir de este relato se logra revelar la responsabilidad que le genera el ser consciente de pertenecer a una colectividad y agenciar el descentramiento de la mirada egocéntrica para darle cabida a la configuración del espacio público. En efecto, transitar de lo privado a lo público, implica tener la capacidad de situarse desde otros lugares de sentido, hacerse visible, aparecer ante otros y con otros, exponerse en la relación intersubjetiva que configura la esfera de lo público.

Por otra parte, la transformación de las relaciones de poder sugiere un diálogo intergeneracional donde los sujetos exigen su lugar como sujetos políticos, como lo evidencia una joven al decir:

Hace poquito me pasó una cosa en el colegio, unos compañeros estábamos expresando nuestra opinión en clase, cuando una profesora me dijo: ``es que ustedes me faltan al respeto'', y yo le dije: ``qué pena, decir lo que pensamos y sentimos no es faltarle al respeto a nadie, es hacer valer mis derechos. (Testimonio de una joven Constructora de Paz).

La experiencia de Constructores de Paz reconoce la participación como una acción que se lleva a cabo en los escenarios cotidianos de interacción y en el cual se hace explícito lo que pensamos, sentimos y proponemos. En este sentido la subjetividad política está en la coherencia entre el discurso y la acción, expresada por otro joven como la posibilidad de:

Ser consecuente con lo que se dice, se hace y con las decisiones que se tomen (...) mi papel en la sociedad ha cambiado, ya no soy de esas personas que se quedan mirando y no hacen nada, porque ahora mi papel como constructor de paz me lleva a hacer algo, por ejemplo cuando hay conflictos y peleas entre mis compañeros yo ayudo a mediar. (Testimonio de un joven Constructor de Paz).

Al resignificar el sentido de *Eirene*, la construcción de la paz mantiene viva la esperanza de los jóvenes en tiempos en los que la experiencia de la guerra parece clausurar la subjetividad en el dolor y el desencantamiento. ¿Dónde encontrar al hombre que se resiste a este desencantamiento? ¿Dónde buscar al hombre que se revela en medio de la desolación y aún aguarda una última esperanza?

Una voz que se abre paso entre *Héroes y Tumbas* (2011) advirtió la necesidad de enfrentar el nihilismo que ha derrotado la pulsión creadora de los hijos del dolor. Lo nombró como “*un pacto entre derrotados*”, epílogo de una gesta literaria intitulada *Antes del fin* ([1998] 2011). Su fe poética permanece intacta. Pese a sus años, se resiste a hundirse en la depresión:

No podemos hundirnos en la depresión, porque es, de alguna manera, un lujo que no pueden darse los padres de los niños que se mueren de hambre. Y no es posible que nos encerremos cada vez con más seguridades en nuestros hogares. Tenemos que abrirnos al mundo. No considerar que el desastre está afuera, sino que arde como una fogata en el propio comedor de nuestras casas. Es la vida y nuestra tierra las que están en peligro. (Sábato, 2011:195-196)

Ernesto Sábato, atravesado por los signos de un tiempo en crisis, abrigado por el sentimiento finisecular del ocaso del siglo XX, escribe sus memorias para donar de sentido la larga travesía de sus años. *Antes del Fin* es un ensayo autobiográfico. La memoria es la protagonista de estas páginas cargadas de existencialismo, resonancia de *Abaddón el Exterminador* ([1974]1984), elongaciones de una obra literaria donde

Sábato se recrea como testigo melancólico de un *mundo en descomposición*, y donde sólo la experiencia estética puede expresar la condición humana, hacernos florecer desde el abismo ontológico en el que nos hallamos suspendidos:

Una novela profunda surge frente a situaciones límite de la existencia, dolorosas encrucijadas en que intuimos la insoslayable presencia de la muerte. En medio del temblor existencial, la obra es nuestro intento, jamás del todo logrado, por reconquistar la unidad inefable de la vida (...) La verdadera patria del hombre no es el orbe puro que subyugó a Platón. Su verdadera patria, a la que siempre retorna luego de sus periplos ideales, es esta región intermedia y terrenal del alma, este desgarrado territorio en que vivimos, amamos y sufrimos. Y, en un tiempo de crisis total, sólo el arte puede expresar la angustia y la desesperación del hombre, ya que, a diferencia de todas las demás actividades del pensamiento, es la única que capta la totalidad de su espíritu, especialmente en las grandes ficciones que logran adentrarse en el ámbito sagrado de la poesía (Sábato, 2011:82-83).

Los recuerdos de Sábato transcurren como un balbuceo del *Walking Around* (Neruda, 2009) y pese a la fatalidad de sus expresiones, al dolor que emana de su experiencia con las palabras, al final encuentra un bálsamo para contener este infierno del que hablaba el poeta Antonin Artaud (Cfr. 2011:83):

Cuando nos hagamos responsables del dolor del otro, nuestro compromiso nos dará un sentido que nos colocará por encima de la fatalidad de la historia. Pero antes habremos de aceptar que hemos fracasado. (Sábato, 2011:196)

¿Acaso basta con un gesto de alteridad para sobreponernos a la fatalidad que se revela en las geografías del dolor? ¿Acaso un principio ético puede arrojarnos más allá de la fatalidad de nuestra época, anunciar una aurora después del ocaso?

Sábato asume que hemos sido derrotados, pero allí no se encuentra el desenlace de nuestra existencia. Como si se tratara de aquella memorable carta que el señor S. escribe a un *querido y remoto muchacho* en *Abaddón el exterminador*, Sábato decide escribir a la juventud, resquicio de esperanza cuando la vejez estremece el cuerpo. El único refugio disponible es el acto creador de la escritura, y en él, el rincón al que llamamos literatura y poesía. Después de la derrota, el alma humana se reconstruye en la escritura:

Escribí cuando no soportés más, cuando comprendás que te podés volver loco. Y entonces volví a escribir “lo mismo”, quiero decir volví a indagar, por otro camino, con recursos más poderosos, con mayor experiencia y desesperación, en lo mismo de siempre. Porque, como decía Proust, la obra de arte es un amor desdichado que fatalmente presagia otros. Los fantasmas que suben de nuestros antros subterráneos, tarde o temprano se presentarán de nuevo (...) (Sábato, 1984:118)

De esos antros que suben para inquietarnos, para impedir cualquier resignación, para postergar la disolución absoluta de la vida, se sirve Sábato para encarar el presente, pero esta vez lo hace a la manera de un ensayo. En el epílogo de la obra se dirige a aquellos seres anónimos que lo “*miran desde otras mesas en un café*” y no se atreven a acercarse; se dirige a las multitudes que sufren en silencio, esos seres enajenados y “*abandonados en el sufrimiento y en su indigencia*” (2011:197).

No hay que pedirle mucho a la imaginación, para reconocer en estos destinatarios anónimos a los que escribe Sábato, los sobrevivientes de Segovia y El Aro. Sin embargo, y pese a reconocer la derrota, sabernos herederos de un abismo y un desencanto, Sábato permanece entre la desesperación y la esperanza (2011:199), su existencia es como una paradoja que encuentra abrigo en la filosofía de Kierkegaard y la música de Brahms.

En esta orfandad de *techo y cielo*, los derrotados a los que habla el escritor argentino, pueden encontrar en un acto de creación, un acto de resistencia. Quizá en esta palabra se anide el único sentido posible, el último nombre que revela la esencia del hombre en la construcción de la paz como utopía.

Dos años después de escribir *Antes del Fin*, Sábato publicó cinco cartas bajo el nombre de la Resistencia (2000). Como si se tratara de un esfuerzo más por encontrar la fuerza creadora de lo humano cuando éste habita como *raíz en las tinieblas*, Sábato descubre las posibilidades poéticas que emergen de la desesperada vida moderna.

Antes del fin sólo queda *La Resistencia*. Tal vez por ello no podemos postergar en Colombia el acto de re-invenición, re-significación, re-existencia al que nos exhortan los escritores, hacer que el hombre, pese a todo, quepa en la utopía, y después del dolor de

una masacre, comprenda que otras calles, también *espantosas como grietas*, aguardan nuevas subjetividades, y con ellas, otras maneras de encarnar la paz:

Sólo quienes sean capaces de encarnar la utopía serán aptos para el combate decisivo, el de recuperar cuanto de humanidad hayamos perdido (Sábato, 2011:2015).

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio (2009) Lo que queda de Auschwitz. Valencia: Editorial Pretextos

----- (2010) Homo sacer I. Valencia: Editorial Pretextos

FREIRE, Paulo (2005) La pedagogía de la esperanza. Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno

GALEANO, Eduardo (2004) Bocas del tiempo. Ciudad: Siglo XXI de España

GALTUNG, Johan (2003) Paz por medios pacíficos. Bilbao: Gernika Gogoratz

KAFKA, Franz (1988) La metamorfosis y otros relatos. Madrid: Editorial Cátedra

LEDERACH, Jhon (2007) La imaginación moral. Bilbao: Bakeaz/Gernika Gogoratz

NERUDA, Pablo (2009). Residencia en la Tierra. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

NUSSBAUM, Martha (2013) La nueva intolerancia religiosa. Barcelona: Editorial Paidós

PAZ, Octavio (2004) El laberinto de la soledad. México: Fondo de cultura económica

SÁBATO, Ernesto (1984) Abaddón el exterminador. Barcelona: Editorial Seix Barral

----- (2011). Antes del fin. Barcelona: Editorial Austral

----- (2011) Sobre héroes y tumbas. Barcelona: Editorial Seix Barral

----- (2012) La resistencia. Barcelona: Editorial Seix Barral

SÓFOCLES (1976) Las siete tragedias. México: Editorial Porrúa

WEIL, Simone (2005) La fuente griega. Madrid: Editorial Trotta

ZEMELMAN, Hugo (2001) De la historia a la política. México: Editorial Siglo Veintiuno