



La incertidumbre
de la eutanasia



SEMILLAS



Estos fueron los
primeros teatros
de Cúcuta

Gerardo Raynaud

Nº 46



Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini

Música / Págs. 6 y 7



Reseña editorial del pasado

Sergio Luis Peña

Reseña / Pág. 9



La memoria:
aproximación
filosófica

Antonio González

Psicología / Págs. 10 y 11

La magia trinacional de Leticia

Biodiversidad / Pág. 12



“De los dos, eras el único que sabía cuánto tarda el recuerdo del frío en transformarse en destino...”

María Montero

Costarricense, nacida en Burdeos, Francia, 1970



comienzan las revelaciones:
el dolor se convierte en destino
de la cintura para abajo;
el coraje, en una penumbra de invierno;
mi madre se congela en el amplio corredor
y yo me convierto en el deseo que nunca llega a tiempo.

ITINERARIO

Iba hacia España
y llegué a Cuba.
Iba hacia Jorge
y llegué a Juan.
Iba hacia las letras
y llegué al embarazo.
Iba a dormir
pero aquí estoy.
Reconozco que entre mis virtudes
nunca se destacó la puntería.



FUE ALGO INESPERADO Y PASAJERO

¿Lo habrás olvidado?
De los dos, eras el único
que sabía cuánto tarda el recuerdo del frío
en transformarse en destino.
Una vez fue suficiente para mí.
Carta de amor sin sentimientos
En el fondo de mis pensamientos
enterré tu cadáver.
De vez en cuando tu recuerdo brota
con el aroma de la muerte que llevo dentro.



ACELERACIÓN DE LOS CUERPOS

Durante el camino,
ella piensa que no llegará a tiempo.
La distancia y la soledad de su prisa
son más que un anticipo.
Al llegar, no escucha
sino el murmullo de la sangre y el deseo,
por eso no tarda en adentrarse por el ancho corredor.
Luego está sentada,
desnuda de la cintura para abajo.
Todo está limpio, tibio y en penumbra.
Es el 13 de febrero de 1970
y es una perfecta mañana de invierno.
Mi madre tiene dolor,
tal es la naturaleza de un parto,
y por eso su destino es el coraje,
un coraje donde el dolor es la única salida.
Después de la última contracción



La incertidumbre de la eutanasia

La eutanasia es la provocación intencionada de la muerte de una persona que padece una enfermedad avanzada o terminal, a petición expresa de ésta, y en un contexto médico. En los países donde está legalizada su práctica, la eutanasia se realiza a petición reiterada del paciente y con la supervisión de un equipo médico. El procedimiento es libre, autónomo, voluntario, intencionado, reflexionado y consciente, en el caso de que esta circunstancia no sea posible, cuando el testamento vital del paciente lo indique explícita y claramente.

La eutanasia debe diferenciarse del suicidio asistido, cuando es el propio paciente el que lleva a cabo la administración de los fármacos para acabar con su vida. El suicidio asistido es legal en jurisdicciones diferentes a la eutanasia. También debe diferenciarse de los cuidados paliativos, donde el fin de la medicación que se administra no es terminar con la vida sino generar bienestar, a pesar de que dicha medicación pueda acortar la vida de forma secundaria. En Colombia la Corte Constitucional en su sentencia C 239 de 1997 manifiesta que el homicidio por piedad «es la acción de quien obra por la motivación específica de poner fin a los intensos sufrimientos de otro», y que «doctrinariamente se le ha denominado homicidio pietístico o eutanásico». La resolución 1216 de 2015 reglamentó la eutanasia creó el protocolo médico.

ANTECEDENTES

La eutanasia se practicó en las antiguas Grecia y Roma. Fue apoyada por Sócrates, Platón y Séneca, aunque parece que Hipócrates había hablado en contra de la práctica. En el Digesto (año 533), recopilación jurídica del emperador Justiniano I, no se considera punible la conducta de aquel ciudadano que acaba con su vida por la pérdida de calidad de vida, y se entendía este auto homicidio como racional.



A mediados del siglo XIX d. C., surgió el uso de la morfina para tratar «los dolores de la muerte». En 1848 el cirujano estadounidense John Collins Warren (1778-1856) recomendó su empleo. En 1866, el médico británico Joseph Bullar (1815-1870) reveló una utilización similar para el cloroformo. Sin embargo, ninguno de los dos recomendaba que la ocupación de este fármaco debería ser para acelerar la muerte. En 1870, el maestro de escuela británico Samuel Williams, inició el debate sobre la eutanasia contemporánea con una propuesta de usar cloroformo para acelerar deliberadamente la muerte de pacientes con enfermedades terminales. Se deben tomar las precauciones necesarias para prevenir cualquier posible abuso, lo que implica que debe ser establecida, más allá de la posibilidad de duda o cuestionamiento, que el remedio fue aplicado por el deseo expreso del paciente.

Bajo el pontificado del papa Francisco se publicó la carta Samaritanus bonus («el buen samaritano»), en la que se dan elementos para aclarar el posible equívoco acerca del concepto de «muerte digna».

El concepto de eutanasia en el sentido de aliviar el proceso de la muerte se remonta al historiador médico, Karl Friedrich Heinrich Marx (1796-1877) quien se basó

en las ideas filosóficas de Bacon. La eutanasia, en su sentido moderno, ha sido fuertemente opuesta a la tradición judeocristiana. Tomás de Aquino (1225-1274) se opuso, y argumentó que la práctica de la eutanasia contradecía nuestros instintos humanos naturales de supervivencia, así como lo hicieron el profesor de medicina y médico francés François Ranchin (1565-1641) y médico y profesor belga Michael Boudewijns (1601-1681). Otras voces abogaron por la eutanasia, como el poeta inglés John Donne (1572-1631) en 1624 y la eutanasia continuó en práctica.

En 1678, la publicación del libro «La almohada de los moribundos no debe ser sustraída», de Caspar Questel, describió varias costumbres usadas en ese momento para traer la muerte a los moribundos, incluida el retiro de la almohada que, se creía, aceleraba la muerte. Este punto de vista fue compartido por Philipp Jakob Spener, Veit Riedlin y Johann Georg Krünitz. A pesar de la oposición, la práctica de la eutanasia continuó, involucrando técnicas como la sangría, la asfixia y sacar a las personas de sus camas para colocarlas en el suelo frío. Durante la Ilustración, el suicidio y la eutanasia comenzaron a ser más aceptados.

La eutanasia tiene diferentes significados según su uso. El primer uso del término se encuentra en los textos del historiador Suetonio, quien describió cómo el emperador Augusto (63-14 a. C.), «muriendo rápidamente y sin sufrir en los brazos de su esposa, Livia, experimentó la «eutanasia» que había deseado». Su primer uso se registra por Francis Bacon en el siglo XVII d. C., haciendo referencia a una muerte feliz, fácil e indolora, durante la cual era «responsabilidad del médico aliviar los «padecimientos físicos» del cuerpo». Bacon utilizaba el término «exterior» para distinguirlo de la eutanasia espiritual o interior que se referiría «a la preparación del alma».



Estos fueron los primeros teatros de Cúcuta

GERARDO RAYNAUD
(LA OPINIÓN)

Revisando la historia de los teatros en la ciudad, de acuerdo con los datos consignados en las magníficas publicaciones de este mismo diario, se lee que "...Domingo Guzmán ideó, diseñó y ejecutó la construcción del teatro en 1878 y que se convirtió en el corazón cultural de la ciudad. Lideró de manera ininterrumpida el ambiente de las artes durante más de medio siglo.

Años después de construido el teatro Guzmán, el general cucuteño José Agustín Berti Aranda se le asoció y con notables mejoras, y

adaptándole la maquinaria adecuada para proyecciones cinematográficas, se reinauguró el 13 de noviembre de 1913, en el mismo sitio donde había funcionado y que actualmente ocupa el Centro Comercial Alejandría. El nombre cambió, al teatro se le agregó el segundo apellido del nuevo socio, renombrándolo Teatro Guzmán Berti, con el que funcionó hasta finales del decenio de los setenta del siglo XX".

Hasta aquí es la historia narrada y conocida hasta hoy, sólo que vamos a agregarle algunos detalles que fueron omitidos para darle una mayor comprensión de los sucesos que se desarrollaron por la época de su reinauguración.

Me atrevo a pensar que la denominación del recién remodelado teatro no se dio de manera inmediata, como se sugiere en la historia reconocida, sino que entre ambas fechas se sucedieron una serie de eventos que fueron modificando su nombre hasta que finalmente surgió la idea de renombrarlo, tal como se conoció hasta el final de sus días. Por ello, presento la versión recopilada de las noticias publicadas por la fecha del reinicio de sus actividades, una vez terminadas las obras de remodelación.

Por razones que no son conocidas pero que pueden asociarse a la nueva fecha de sus operaciones, el teatro se llamaba "1913"; así aparece en los diversos comentarios y avisos de la prensa de esos años, tal como se lee en la siguiente nota del inter-diario El Trabajo de noviembre de 1913 "... la función del cine '1913', dada el sábado último, fue un acontecimiento artístico con la proyección de la famosa película 'El Camino del Perdón', frecuentemente interrumpida por unánimes aplausos.

El público, bastante numeroso, salió muy satisfecho, tanto por la cinta nombrada como con 'La Culpa de Bebé' y 'Vacaciones de Polly', ambas de interés y perfectamente claras. Firmemente creemos que 'El Camino del Perdón' impone un pronto bis, al cual de seguro concurrirán las familias y todos los amantes de las impresiones fuertes y de las escenas reales, conmovedoras y bien presentadas. Para esta noche se anuncia una nueva velada con el mismo programa del lluvioso domingo pasado".



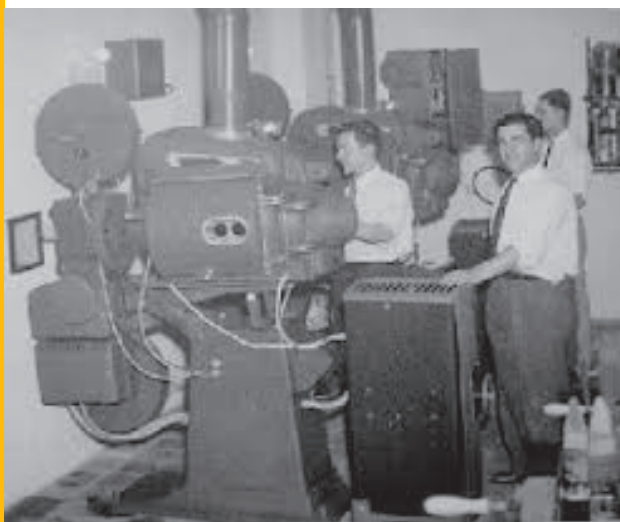
Teatro Santander.

Guzmán siguió siendo la propietaria del recinto al que nombraron a partir del reinicio de sus funciones, '1913'. A comienzos del año siguiente, los nuevos propietarios recibieron una tentadora propuesta de una 'multinacional' de esa época, para adquirir la exclusividad en la presentación de películas. Era la reconocida Casa Pathé, cuyo domicilio principal estaba en París y tenía sucursales en las principales ciudades del mundo, entre ellas Caracas y en Colombia, Bogotá y Bucaramanga.

Firmado el contrato, a partir de la fecha, el teatro será conocido con el nombre de 'Gran Cine Pathé' y dará películas nuevas continuamente y de gran atracción.



Teatro Guzmán Berti.



*Teatro Zulima.*

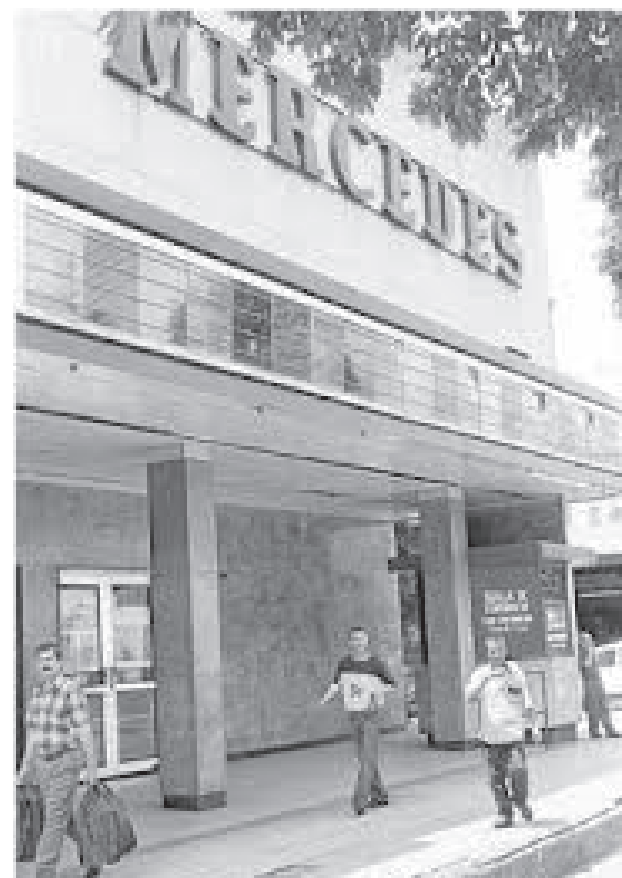
A partir de entonces, el 'Pathé' acaparó las presentaciones cinematográficas del momento, convirtiéndose en la opción más clara y solicitada por el público cucuteño. Debemos recordar que era la época del cine mudo y que éste era una verdadera novedad no solo en la ciudad sino en el mundo entero.

Da cuenta de su predominio el siguiente comentario de prensa: "...el jueves último trabajó sólo el 'Pathé', antiguo '1913', con las cintas 'La Flor Robada' del género romántico, 'Demonios', de estilo policial y 'La Vestal', episodio romano presentado con arte y lujo.

Entre las cintas nuevas que hemos visto ensayar, pertenecientes a la empresa del Guzmán, merece una palabra de entusiasmo la titulada 'Flores de Amor y de Muerte', es un drama originalísimo, de encantadoras escenas y tan bien fotografiado que se pueden apreciar hasta los menores detalles en el lienzo. Para hoy y mañana se avisan dos buenas funciones y para la próxima, cuatro superiores. Habrá pues, para escoger, a cuál más, mejor".

Al parecer, la luna de miel con la Casa Pathé no duro mucho y el 'Gran Cine Pathé' dio paso al recordado Guzmán Bertí que hoy recordamos con añoranza. A deducir por la nota aparecida a mediados de 1914, desapareció el Pathé y aparece por primera vez, el Guzmán Bertí: "... la función anunciada por el Guzmán Bertí para el jueves último resultó doble a causa de una equivocación, pues en lugar de colocar en el aparato la cinta titulada 'Entre el Amor y el Deber', en dos actos, apareció "La Pequeña

funcionaria", también en dos partes, viéndose obligada la empresa a proyectarlas ambas. Claro que el teatro, ya declarado como el centro cultural de la ciudad prestaba otros servicios como sucedió durante las fiestas de julio de 1914, en las cuales la Junta de Fiestas decidió dar al programa "la mayor suma de atractivos, proyectando un concurso de bellezas femeninas por votación popular y un premio distinguido para la gallarda elegida y además, un original baile de disfraces en el teatro Guzmán Bertí, también con premio para el traje más raro y más ingenioso". Regresando al tema del título, el Guzmán Bertí no era el único teatro a comienzos de la segunda década del siglo XX. Había por lo menos, otros dos teatros que, aunque efímeros, por el avasallador predominio del más antiguo y moderno, apenas sobrevivieron unos meses. Se trata, en primer lugar, del Cine Minerva, que estuvo funcionando en el antiguo solar de la Aduana y que posteriormente fue demolido para darle paso a otro proyecto, en el que varios caballeros pudientes de la ciudad proyectaron edificar un 'teatro circo', en el que se combinaría, al fondo, un circo de toros y un teatro, con un

*Teatro Mercedes.*

edificio de dos pisos al frente. Por último, el teatro Royal, del que sólo se tienen datos fragmentarios que no aportan mayores detalles, pero que, en las mismas fechas, vimos citadas notas como: "... el Royal estuvo bastante concurrido en sus nuevas exhibiciones de las últimas noches y las cintas, escogidas y de sensación, no sólo por su fondo sino por su trama, agradaron como era de esperarse".

(Recopilado por: Gastón Bermúdez V).

*Teatro Avenida.*

Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini

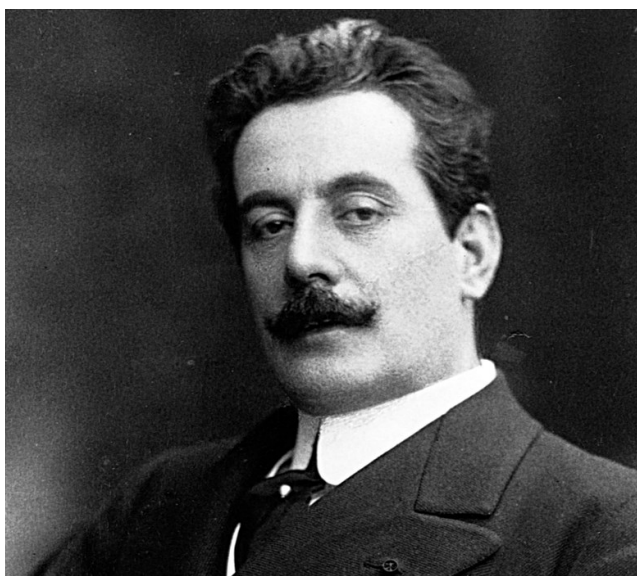
Lucca, 22 de diciembre de 1858 - Bruselas, 29 de noviembre de 1924

Nacido en una familia de músicos (durante generaciones maestros de cámara del Duomo, Catedral de Lucca), después de haber perdido a su padre a la edad de cinco años, fue enviado a estudiar con su tío Fortunato Magi, que lo consideró un alumno no particularmente dotado e indisciplinado. Desde temprana edad, fumaba. Más tarde, consiguió el puesto de organista y maestro de coro en Lucca. La leyenda dice que la decisión de dedicarse al teatro musical le vino después de asistir en 1876 a una representación de *Aida*, de Giuseppe Verdi en Pisa, a donde había llegado caminando ya que el tren tuvo una avería.

Corresponden a este período las primeras composiciones escritas, entre las que destacan una cantata (*I figli d'Italia bella*, 1877), un motete (*Mottetto per San Paolino*, 1877) y una Misa (1880). En 1880, con la ayuda de un pariente y una beca, consiguió inscribirse en el Conservatorio de Milán para estudiar composición con Antonio Bazzini y Amilcare Ponchielli. En ese mismo año, a la edad de 21 años, compuso la Misa, que marca la culminación de la larga relación de su familia con la música religiosa.

Aunque Puccini la llamó correctamente la *Messa*, una Misa, se la conoce popularmente como la *Misa de Gloria*. Esta obra anticipa la carrera de Puccini como compositor de ópera, al mostrar la capacidad dramática que más tarde liberaría en la escena, ya que las poderosas arias para tenor y bajos solistas son más operísticas de lo habitual en música religiosa.

Además, la orquestación y la potencia dramática la comparan con la *Misa de Réquiem* de Verdi. *Le Villi* se representó en 1884 en el Teatro dal Verme de Milán y llamó la atención de Giulio Ricordi, editor de música, que le comisionó una segunda ópera para estrenar en el Teatro de la Scala de Milán, pero *Edgar* (1889), que le costó cinco años de trabajo, no tuvo mucho éxito y sufrió sucesivas modificaciones radicales sin llegar a entrar en el “repertorio”. Entretanto, Puccini comenzó una relación con Elvira Bonturi (1860-1930), casada con un viajante de comercio. Elvira le dio en 1880 su primera hija, Fosca (1880-1968), y en 1886 nació su segundo hijo, Antonio (1886-1946). Desde 1891 en adelante, Puc-



cini pasó la mayor parte de su tiempo en Torre del Lago, una pequeña localidad a unos 20 kilómetros de Lucca situada entre el Mar Tirreno y el lago Massaciuccoli, al sur de Viareggio. Al principio, vivía en una casa alquilada y pasaba mucho tiempo dedicado a la caza, aunque continuaba visitando Lucca regularmente.

Sin embargo, en 1900 compró un terreno y construyó una casa al borde del lago, donde vivió hasta 1921, cuando la contaminación del lago por los trabajos de extracción de turba le obligaron a trasladarse a Viareggio, un poco más al norte. Después del semi paso en falso de *Edgar*, la tercera ópera —*Manon Lescaut*— fue un éxito extraordinario en la carrera de Puccini. Además, fue el inicio de la colaboración con los libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa, quienes escribieron los libretos de las siguientes tres óperas, las más famosas.

La primera, *La bohème* (basada en la novela de Henri Murger *Scènes de la vie de Bohème*), es su ópera más famosa, un ejemplo de síntesis dramática, estructurada en cuatro “cuadros”. La siguiente, *Tosca*, representa la incursión de Puccini en el melodrama histórico. El tema, tomado de Victorien Sardou, puede recordar algunos estereotipos de la ópera verista, pero anticipa más bien, en particular en el segundo acto, el naciente expresionismo musical. La tercera ópera es *Madama Butterfly*. Está basada en un drama de David Belasco y es la primera ópera exótica de Puccini.

Su estreno en la Scala de Milán en 1904 fue un solemne fiasco, en parte orquestado por sus críticos. Sin embargo, después de algunas modificaciones, esta ópera obtuvo un pleno éxito que dura hasta hoy.

A Luigi Illica, dramaturgo y periodista, le correspondía la tarea de esbozar el fondo y definir la trama poco a poco, discutiéndola con Puccini, para acabar con un texto completo. A Giuseppe Giacosa, autor de comedias de éxito y profesor de literatura, le tocaba el delicado trabajo de poner en verso el texto, manteniendo los aspectos literarios y musicales, tarea que realizaba con gran paciencia y sensibilidad poética.

La última palabra la tenía siempre Puccini, al cual Giulio Ricordi apodaba el *Dogo*, por el predominio que ejercía en el grupo. Ricordi contribuía también personalmente a la creación de los libretos, sugiriendo soluciones, de vez en cuando escribiendo versos y, sobre todo, mediando entre los libretistas y el músico en las ocasiones de las frecuentes controversias debidas a la costumbre de Puccini de revolucionar el hilo dramático durante la génesis de las óperas.

El eclecticismo de Puccini y su incesante búsqueda de soluciones originales encontraron pleno apogeo en el llamado *Il Trittico*, tres óperas de un acto, estrenadas a la vez en Nueva York, en 1918. Las tres obras presentan características contrastadas: trágica y verista *Il tabarro*, elegíaca y lírica *Suor Angelica* y cómica *Gianni Schicchi*. De las tres, la última se volvió popular rápidamente, mientras que *Il tabarro*, inicialmente juzgada inferior, ganaría con el tiempo el favor pleno de la crítica. *Suor Angelica* era, sin embargo, la preferida del autor. Concebidas para representarse en una sola velada, hoy día cada una de las operas del tríptico casi siempre se escenifican junto con óperas de otros autores.

TURANDOT, LA ÓPERA INCONCLUSA

La última ópera, *Turandot*, quedó inconclusa, ya que Puccini murió el 29 de noviembre de 1924, en Bruselas, como consecuencia de complicaciones durante el tratamiento de un cáncer de garganta para el que había ido a tratarse allí y del que solamente su hijo conocía la gravedad real. Puccini era un fumador compulsivo.

Las últimas dos escenas de *Turandot* las terminó Franco Alfano bajo la supervisión de Arturo Toscanini. La

noche del estreno, el propio Toscanini, que dirigía la orquesta, interrumpió la interpretación donde el maestro había dejado la composición. En el día del estreno en La Scala, cuando muere Liu y el coro canta “Liù, bontà perdona! Liù, dolcezza, dormi! Oblia! Liù! Poesià!”, Toscanini se volvió al público desde el podio, dejó la batuta y, con voz queda y emocionada, mientras lentamente bajaba el telón, pronunció las siguientes palabras: “Aquí finaliza la ópera, porque en este lugar murió el Maestro”. La versión que completó Alfano se presentó en la segunda noche. En el 2001, vio la luz un

nuevo final, compuesto por Luciano Berio y basado en el libreto y los esbozos de Puccini. Basada en una fábula teatral de Carlo Gozzi y representada por primera vez en 1926, Turandot es la primera ópera pucciniana de ambientación fantástica, cuya acción —como se puede leer en la partitura— se desarrolla «en el tiempo de las fábulas». En esta ópera, el exotismo se convierte en la propia forma del drama: China es así una suerte de reino de los sueños y de eros, con apariciones, fantasmas, voces y sonidos provenientes de la otra dimensión de fuera de la escena. Puccini se entusiasmó rápidamente con el tema y con el personaje de la princesa Turandot, altiva y sanguinaria, pero tuvo dudas en el momento de poner la música al final, un insólito final feliz, sobre el cual trabajó un año entero, sin conseguir acabarlo.

Excepto para su última ópera, Turandot, Puccini componía sus óperas cerrando herméticamente puertas y ventanas para impedir que la luz del día entrara en la estancia donde se encontraba, ya que era frecuente que dedicara la noche a corregir y perfeccionar lo compuesto.

INFLUENCIA DE RICHARD WAGNER

Desde su llegada a Milán, Puccini formó parte de los admiradores de Richard Wagner: las dos composiciones sinfónicas presentadas como ejercicios del Conservatorio — el Preludio sinfónico en La mayor (1882) y el Capricho sinfónico (1883) — contienen signos temáticos y estilísticos explícitos parecidos a las óperas de la primera madurez wagneriana: Lohengrin y Tannhäuser. A principios de 1883, adquirió, junto con su compañero de habitación Pietro Mascagni, la partitura de Parsifal, cuyo Motivo de la Eucaristía se cita literalmente en el preludio de Le Villi.

Puccini ha sido quizá el primer músico italiano que comprendió que la enseñanza de Wagner iba bien con su teoría del «drama musical» y de la «ópera de arte total» — que en Italia fueron el centro del debate —, y concernía específicamente

el lenguaje musical y la estructura narrativa. Si en sus obras de la década de 1880 la influencia wagneriana se manifiesta sobre todo en algunas elecciones armónicas y orquestales que a veces recuerdan a una copia, a partir de Manon Lescaut Puccini empieza a explorar la técnica compositiva, y no solo llega a utilizar de manera sistemática el leitmotiv, sino a ligarlo también, según el sistema que Wagner empleó en Tristán e Isolda.

Sobre todo a partir de Tosca, Puccini recurre a una técnica típicamente wagneriana, cuyo modelo puede identificarse en el célebre himno a la noche del segundo acto de Tristán e Isolda. Se trata de lo que podría definirse como una suerte de crescendo temático, a partir de un núcleo (que genera ideas secundarias), cuya progresión se desarrolla y llega a un clímax sonoro, colocado un poco antes de la conclusión del episodio (técnica que Puccini emplea de manera particularmente sistemática y eficaz en Il tabarro).

INFLUENCIA FRANCESA

Puccini tomó de la ópera francesa y, en particular, de Georges Bizet y de Jules Massenet, el cuidado por el color local e histórico, elemento no propio de la tradición operística italiana. La reconstrucción musical del ambiente constituye un aspecto de relieve en todas las partituras de Puccini: de la China de Turandot, del Japón de Madama Butterfly, del Oeste estadounidense (Far West) de La fanciulla del West, del París de Manon Lescaut, La Bohème, La Rondine e Il Tabarro, de la Roma papal de Tosca, de la Florencia del siglo XIII de Gianni Schicchi o del convento del siglo XVII de Suor Angelica. La armonía de Puccini, tan dúctil e inclinada a los procedimientos de la música modal, parece tomar elementos de la música francesa de la época, sobre todo la no operística. Al comienzo de los años noventa, Puccini parece pasar, como otros músicos italianos de su generación, por una fase de fascinación por la música de Debussy.

LA HERENCIA ITALIANA

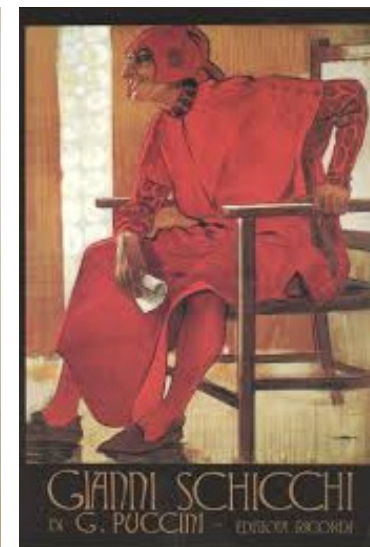
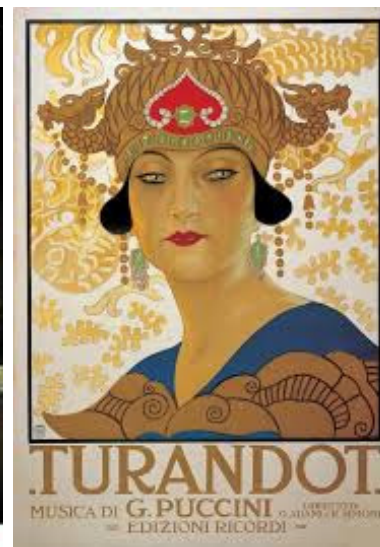
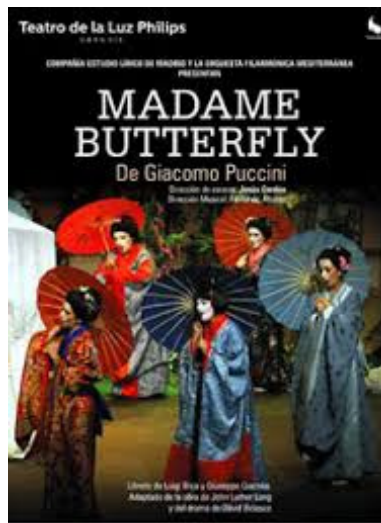
Los dos compositores de óperas italianos más populares, Puccini y Verdi, tienen en común la búsqueda de la máxima síntesis dramática y de la dosificación exacta de los tiempos teatrales sobre el recorrido emotivo del espectador. Italiana es también la presencia de la dialéctica entre el tempo musical real y el tiempo psicológico, que antiguamente se manifestaba en la contraposición entre la parte recitativa (durante la que se desarrolla la acción) y las arias (expresión de los estados de ánimo). Las óperas de Puccini contienen numerosos episodios cerrados en los cuales el tiempo de la acción parece ralentizado: como en la escena de la entrada de Butterfly, con el canto irreal de fuera de la escena de la geisha que intenta subir la colina de Nagasaki para alcanzar el nido nupcial. En general, Puccini trata la función tiempo con la elasticidad de un gran novelista. Más controvertido es el papel asignado a la melodía, siempre eje capital de la ópera italiana.

OBRAS Y PRIMERA REPRESENTACIÓN

Le Villi, Milán (Dal Verme), 31-V-1884 - Edgar, Milán (Scala), 21-IV-1889 - Manon Lescaut, Turín (Regio), 1-II-1893 - La Bohème, Turín (Regio), 1-II-1896 - Tosca, Roma (Costanzi), 14-I-1900 - Madama Butterfly, Milán (Scala), 17-II-1904 - La fanciulla del West, Nueva York (Metropolitan), 10-XII-1910 - La rondine, Montecarlo (Opéra), 27-III-1917.

Il Trittico (‘El tríptico’): (Il Tabarro, Suor Angelica y Gianni Schicchi), Nueva York (Metropolitan), 14-XII-1918.

Turandot (inacabada a la muerte de Puccini y completada por Franco Alfano en 1926 y por Luciano Berio en 2002), Milán (Scala), 25-IV-1926



El confuso tratado de las fundaciones, Ramón Cote Baráibar

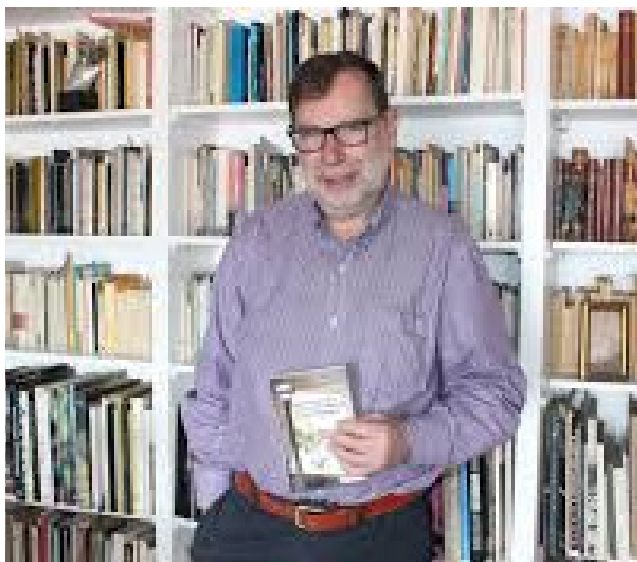
CÉSAR H. FORTUNA M.

**“A media noche
una luz encendida en lo alto
de un edificio
es un imperio”** (Ramón Cote B.)

En este poemario de Ramón Cote Baráibar, hijo del poeta nortesantandereano Eduardo Cote Lamus, refleja las influencias literarias de Borges, Proust, Onetti y otros literatos en que el factor tiempo fue y sigue siendo un enigma indescifrable en el mundo de la literatura.

**«...les dejo
el tiempo, todo el tiempo»** Eliseo Diego

El factor tiempo, que huye en forma parsimoniosa, pero es muy constante, dejando huellas como la marcha continua del reloj, dando la vuelta de sus manecillas y comenzar de nuevo con otro amanecer, se hace un recuerdo de Camus con el Mito de Sísifo y en esta forma tocar y profundizar el tema de la existencia humana y el por qué hemos venido a esta esfera terrestre.



**«Vivir no importa
Pero es preciso navegar»**

Martínez Mutis-(La esfera conquistada)

Cote Baráibar en un poema hace referencia al tiempo y a la caducidad como ocurre con Schiller, cuando en uno de sus escritos dice **«aún lo bello perece»**, sólo dejamos la huella, y como se refiere Eduardo Carranza:

**«Todo cae, se esfuma, se despidе
y yo mismo me estoy diciendo adiós»**

También Proust En Busca del tiempo perdido

De Héctor Abad Faciolince: **El olvido que seremos**

Cogidos de la mano en un poema de Cote Baráibar **«ver pasar una pareja, corriendo por la calle, cogidos de la mano, creyendo en el amor»**.

Llegando a Neruda, recordamos los sonetos de madera y en este poemario encontramos «hay días para olerte» llamarte madera un día (Ramón Cote B.).

Onetti **«cuando ya no importe», «Para una tumba sin nombre»**

Y la palabra libertad está representada en parte de estos dos poemas:



«Lanzábamos hacia lo alto. La bola de béisbol y tardaba tanto en caer»

«Una moneda que se lanza es libre, sólo cuando está en el aire». (Cote Lamus)

Y el escritor alcanza su libertad sólo cuando saca del fondo de su alma sus sentimientos y esos pensamientos un poco incomprensidos y esas vivencias que únicamente en él tienen vida y ajenas a otra persona.

Es una poesía filosófica para analizar detenidamente y poder extraer el sentido real como en las siguientes estrofas:

**«Ya las palabras no durarán»
«lo que tarda una mosca en recorrer una lámpara»**

Ese instante es la vida misma: un abrir y cerrar de ojos, y el tiempo como un centinela en el recorrido humano. En la poesía de Cote Baráibar encontramos el tiempo como un ser fugitivo, y las ciudades que son testigos de esos héroes del recuerdo.



Reseña editorial del pasado

Revolviendo mis papeles viejos encontré un ejemplar de Márgenes suplemento literario del Diario de la Frontera del 17 de noviembre de 1985, fecha cercana al asalto al Palacio de Justicia. Era dirigido por Jaime González Joves, con diagramación y diseño de Eleonora Martín A y Pablo Tarazona M. Encontré que estaba dedicado al Dr. Carlos Medellín Forero, mártir de esa fecha, quien fuera mi profesor de Romano, amigo, auspiciador de nuestro grupo Literario “El Candil” con los cucuteños Gustavo Silva Ibarra y Víctor Hugo Ballén Belén, además de haberme dado el honor de ser mi presidente de tesis.

Cuento del Dr. Carlos Medellín Forero titulado “He muerto”. Del libro “El encuentro y otros cuentos”.



**SERGIO
LUIS PEÑA**

Según la prensa de hoy, acabo de morir. Perdido entre anuncios de espectáculos vivos está el aviso de mi muerte. No se trata de alguien que hubiera usado mi mismo nombre, aunque ya sería extraño pues mi nombre es bastante singular.

Siempre he creído que es lo único propio que tengo. Por eso siento celos con el muerto, es como encontrar en manos de otro

algo que siempre hemos tenido por exclusivamente nuestro. Pero mi nombre está ahí, completo. Además, la dirección que figura es la misma de la casa que habito. Y, para que no quede duda sobre mi muerte, mis parientes invitan a las honras fúnebres y a la inhumación de mi cadáver.

Empiezo a sentir más liviano mi cuerpo. El espejo sólo revela su sombra. Llamo en voz alta y las palabras se estrellan contra las paredes para dejarlas pasar.

Grito mi nombre, la palabra queda colgando del ropero y al caer sobre una flor solitaria la reduce a cenizas. Entonces te llamo varias veces por tu nombre, y las palabras me caen sobre el pecho como una llovizna de sonidos dispersos, luego resbalan y empiezan a cubrir el piso de la alcoba. Trato de recogerlas, pero casi todas están rotas, las pocas que se conservan completas ya no



tienen sonido.

Todo indica que la noticia del periódico es cierta, sin embargo, hay circunstancias que aún me hacen dudar. Por ejemplo, al recoger pedazos de palabras, uno de ellos me ha herido la mano. Por su color deduzco que es la palabra amor.

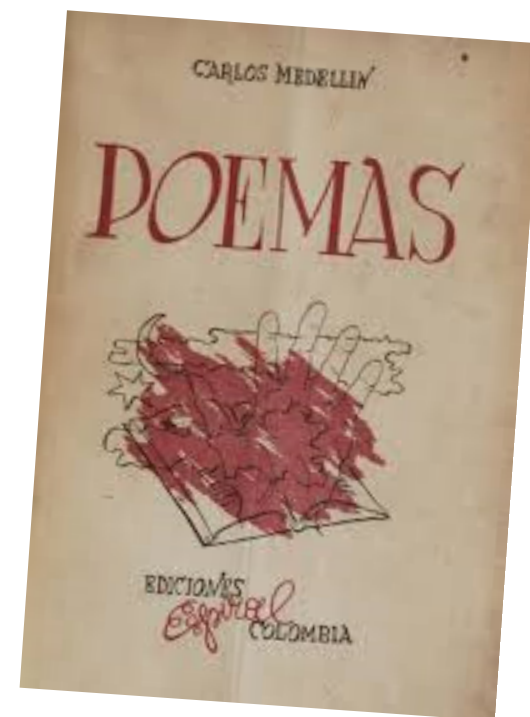
Salgo a la calle. Los vecinos me miran y comentan: ahí va el muerto.

Difícil es comprender la impresión que produce la propia muerte. No es frecuente que uno muera todos los días.-

El Dr. Medellín había publicado “Moradas”, El aire y las colinas” y Detrás de las vitrinas”

MORADAS

Digo que habito y amo todas estas moradas/ y que cada palabra de este canto sin sombra/ es una luna nueva por sus profundos montes//Digo que aún ignoro muchos otros caminos/moradas del amor por cuyos valles/ un día bajaré, pastor ya sin rebaño.//digo que soy apenas una leve gavilla/ una nube sin humo, o simplemente/ la historia de un reloj que perdiera su dueño.// Cada noche me espera en las moradas ciegas/ del agua nuestra madre, como una dulce novia/ del tiempo y el espacio, la omnipotente música,/ y nacen de sus manos cuerpos, ojos, cabellos,/ otras manos sin tacto, ríos, aves y trigo,/ y digo que bendito todas estas moradas/ porque sólo en su aliento mis árboles respiran.// digo que un día seré, como en edad pretérita/ uno solo con dios: todo, nada infinito,/ o acaso la violeta que todas las mañanas/ con sus pequeñas alas me golpean la frente// Moradas, oh los sueños que han hallado mi viento,/ digo que es-



toy aquí para decir su oculto tesoro de metales, su florecer perfecto,/ una tarde hasta mí sus caudales llegaron/ encontrando en mi voz una casa desierta.// Digo que desde ahora espero la doncella/ por cuyos altos brazos me llegará una muerte/ sólo en estas moradas, donde nada se escucha/ sino el blanco silencio de un ángel que me nombra.

ASI LA TIERRA EN AQUEL SITIO.

Así la tierra en aquel sitio/ Su voz era un silencio/ de largas luces por el río// Aquellos niños éramos nosotros/(la lluvia en la montaña,/ la verde caña al viento).//Ibamos todas las mañanas/ al arroyo ojiazul, al que sabía/ llamar a cada niño por su nombre.// Al lado de la casa las nubes circulaban/con sus lentos corderos./Y los niños jugábamos/ a ser los hombres grandes.// La sombra sus aceites giraba en las bisagras./ solo yo la escuchaba/ en el momento de las lámparas.//Y recuerdo los rostros/ sobre la roca por delante/llenos de ojos y de labios/ con sus sonidos vegetales./La noche los bajaba/ hasta el lejano cielo.//Adentro en las alcobas/ los sueños extendían telas blancas/ después de la oración.// Así la tierra en aquel sitio,/ donde las frutas y las alas,/cuando crecíamos los niños/ como los sauces, por el aire.



La memoria: aproximación filosófica

ANTONIO GONZÁLEZ

Ante todo, resulta claro que la memoria no está circunscrita al pasado y a su actualización en el presente. La memoria, desde el punto de vista de un análisis filosófico, comienza siendo un hecho presente, sin el cual sería imposible la orientación de nuestra praxis. La memoria está obviamente vinculada al pasado, porque son las acciones pasadas las que se utilizan actualmente como signos y símbolos que orientan las actuaciones presentes. Pero la memoria está también vinculada al futuro, porque toda comprensión actual de cuales son mis posibilidades futuras de actuación se funda necesariamente sobre el elenco de esquemas intencionales desde los que entiendo mi situación presente, en la cual están ancladas esas posibilidades. De este modo, la memoria es un momento constitutivo de toda la praxis humana, y no una simple potencia de actualizar un almacén de cosas pasadas.

1. LA COMPRENSIÓN HABITUAL DE LA MEMORIA

La comprensión de la memoria como capacidad y la memoria como acto es en realidad clásica en la historia de la filosofía. Ya el mismo Platón distinguía entre la memoria como mnéme y la memoria como anámnesis. En el primer caso se trataría de la capacidad de recordar y en el segundo del acto mismo de recordar. La escolástica de raíz aristotélica sistematizó estas ideas en su esquema de acto y potencia. La memoria sería una potencia que puede pasar a acto. Y ese acto de rememoración consistiría en la actualización de esa potencia o capacidad. Es lo que se refleja en las definiciones de nuestro diccionario. Y es lo que se refleja también en ciertas comprensiones habituales de la memoria. Según todas ellas, la memoria tendría las siguientes características:

a) En primer lugar, la memoria estaría primeramente referida al pasado. El presente solamente tendría que ver con la memoria en la medida en que los actos de rememoración nos hacen presente ocasionalmente algo que ya ha sucedido en el pasado.

b) En segundo lugar, esta idea de la memoria presupone algo así como un depósito o almacén en el que se van acumulando las informaciones del pasado, los datos que hemos retenido, los “recuerdos”



de lo que alguna vez sucedió.

c) En tercer lugar, esta idea de memoria está centrada sobre el individuo, entendido como un ser dotado de ciertas potencias, entre ellas la potencia o capacidad de recordar. La comunidad social solamente sería relevante en esta concepción de la memoria en el sentido de que el individuo es miembro de una especie dotada de las mismas potencias. Pero el depósito de la memoria sería algo primariamente individual.

2. EL ESTUDIO PSICOLÓGICO DE LA MEMORIA

Hasta aquí las concepciones habituales de la memoria. Si damos un paso más, y nos dirigimos a los estudios científicos de la misma, iniciados con Ebbinghaus (1885), nos encontramos con que la psicología mantiene una concepción muy semejante de la memoria. Para la psicología contemporánea, la memoria sería la “facultad de los seres vivos de evocar de forma espontánea o voluntaria experiencias anteriores”. De acuerdo con esta comprensión fundamental, la psicología distingue diversos tipos de memoria:

a) Estarían, en primer lugar, las memorias más breves, llamadas “eidéticas” o “icónicas”. Son memorias que se desvanecen en segundos, y que probablemente re-



flejan la actividad de retenes sensoriales. Si no se presta atención, lo registrado en esta memoria desaparece.

b) En segundo lugar tendríamos las llamadas “memorias a corto plazo”, que tratan unos 15 segundos en desvanecerse. Es lo que sucede cuando leemos un número de teléfono, lo marcamos para llamar a alguien, pero después ya no lo recordamos. Sin embargo, si esta información es procesada, por ejemplo mediante la repetición, el recuerdo puede durar algún tiempo más. Se trata por lo general de procesamiento superficiales, no duraderos. Sin embargo, algunos teóricos hablan aquí también de memorias “a medio plazo”, que duran algunas horas, como cuando por ejemplo recordamos en la tarde el lugar en que hemos dejado parqueado el carro en la mañana.

c) En tercer lugar estarían las memorias a largo plazo, que duran días o semanas, y que obedecen a procesamiento más profundos, como los que se derivan de utilizar el propio número de teléfono repetidamente. Pero esta memoria desaparece cuando, por ejemplo, pasa un tiempo largo sin utilizar ese número de teléfono.

d) Tendríamos finalmente las llamadas “memorias permanentes”, que parecen no declinar durante el resto de la vida de un organismo, mientras goza de buena salud. Ciertas experiencias, ciertas personas, ciertos lugares nunca son olvidados.

La psicología también ha estudiado la relación entre memoria e interés, o entre memoria y género. También se han estudiado los factores que afectan a la memorización, como es la longitud del material que se quiere recordar, la organización del mismo, su homogeneidad, etc. En este contexto tiene gran interés el estudio de los mecanismos mnemotécnicos. También son importantes los intentos de la psicología de establecer un índice para medir de un modo controlable la memoria. Aquí se han utilizado criterios como el reconocimiento, el tiempo que se requiere para el reaprendizaje, o la capacidad de evocar un recuerdo. Por supuesto, la psicología también ha estudiado las patologías de la memoria.

Este último aspecto es importante desde el punto de vista de la psicología fisiológica, porque el estudio de las disfunciones de la memoria, debidas a accidentes físicos, al uso del alcohol o a operaciones quirúrgicas, ha contribuido a que se puedan identificar ciertas áreas cerebrales ligadas a la memoria. En concreto, parece que el hipocampo y la amígdala cerebral tienen un papel fundamental en la formación de la memoria. El almacenamiento de la misma se suele atribuir a los cambios sinápticos, aunque también hay teorías que sostienen la formación de memoria en neuronas aisladas.

Todos estos estudios de la psicología nos han ayudado a entender mejor los mecanismos de la memoria y su base cerebral. Pero no han cambiado notoriamente la concepción habitual de la memoria. La memoria se sigue relacionando con las experiencias pasadas de una



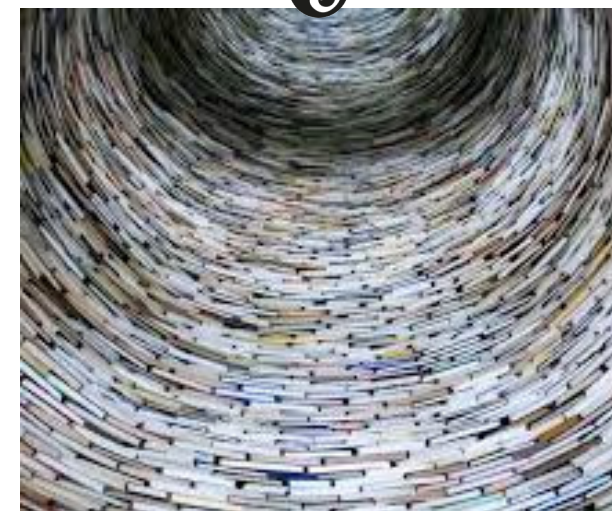
persona y con su actualización en el presente. De este modo continúa la prioridad del pasado, del individuo y del modelo del almacén. De todos modos, la psicología nos habla en ocasiones de un tipo distinto de memoria, la llamada “memoria operativa”, que estaría compuesta por el almacén a corto plazo y por la presencia de elementos del almacén a largo plazo que actúan en el comportamiento presente. Aquí tendríamos una idea de la memoria más relacionada con el presente en el que esa memoria opera. Por otra parte, el estudio psicológico de los “almacenamientos” de la memoria, ha puesto de relieve que estos almacenes parecen cambiar de acuerdo a nuestras experiencias. Nuestra memoria no es siempre idéntica a sí misma sino que va cambiando a lo largo de nuestra vida. El ser humano codifica la información seleccionándola, y la recupera de acuerdo con esquemas propios, emociones y censuras. La “base cerebral” no consiste por tanto en un archivo inmóvil de recuerdos, sino que parece estar sometida a variaciones biográficas. Y esto, por supuesto, nos remite también a las dimensiones colectivas de la memoria.

3. LA MEMORIA ACTUAL

Desde el punto de vista filosófico resulta intere-

sante observar la analogía entre la “memoria operativa” de la que nos habla a veces la psicología, y la “memoria viva” o memoria RAM de las computadoras. Ellas nos ponen en la pista de un tipo fundamental de memoria, que podemos llamar “memoria actual”. No es una memoria informática, sino una memoria humana. No es una memoria exclusivamente individual, sino también social e histórica. Y no es una memoria a la que haya que llegar necesariamente mediante un estudio psicológico o informático, sino que ella es accesible para una filosofía “praxeológica”, es decir, para una filosofía que se entienda a sí misma como anclada en el análisis radical de la praxis humana.

El análisis de la praxis humana nos muestra en ella la presencia actual y operativa de la memoria, entendida ésta como el elenco de esquemas intencionales que organizan nuestras acciones, proporcionándonos una orientación. Consideremos, por ejemplo, los actos de percepción, integrantes constitutivos en cuanto actos de la praxis humana. La percepción actual de un objeto solamente es posible en virtud de tales esquemas intencionales, que no son otra cosa que acciones pasadas convertidas en esquemas para entender las actuaciones presentes. La “mesa”, por ejemplo, no enuncia simplemente una idea, sino que enuncia un conjunto de actuaciones con sentido respecto a ella, como el sentarse a la mesa, el comer o el escribir. Esto resulta especialmente claro en el caso del lenguaje, el cual desde un punto de vista praxeológico no consiste sino en un sistema de esquemas intencionales de carácter simbólico. Por eso mismo, la comprensión efectiva de cualquier lenguaje exige la presencia de una memoria en acto, de lo que hemos llamado “memoria actual”. No es un simple almacén ni un recuerdo, sino una memoria vida, continuamente en operación, y sin la cual no entenderíamos el mundo que nos rodea.





La magia trinacional de Leticia

El río Amazonas recorre el departamento siendo escenario de historias mágicas, donde espíritus de la naturaleza y los míticos delfines rosados son protagonistas. La gastronomía incluye gran variedad de pescados, acompañados de casabe; además, frutas exóticas como el copoazú, el arazá y el anón amazónico.

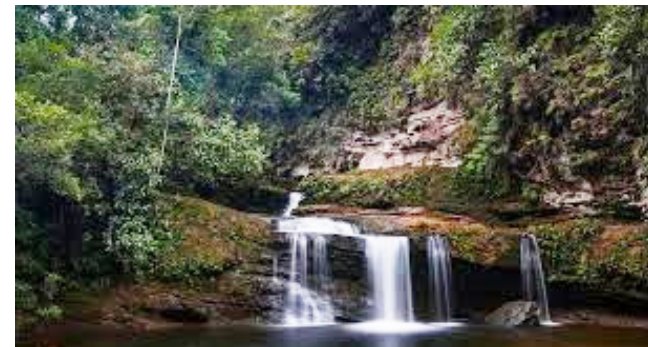
El parque Santander o parque de los Loros, en el centro de Leticia, es reconocido por el canto de los pájaros silvestres, los árboles selváticos e imágenes de indígenas talladas y pintadas en troncos secos. Visitarlo al atardecer es todo un espectáculo, debido a que cientos de loros sobrevuelan el espacio y emiten sus cantos hasta que finalmente se posan en las ramas de los árboles para descansar y pasar la noche.

El Malecón Turístico de Leticia ofrece un encantador recorrido a orillas del río Amazonas. Por la mañana se puede contemplar el amanecer y durante el día se encuentran lugares para comer y tomar bebidas refrescantes. El Jardín Botánico



posee la colección de vegetación amazónica. En la Villa Cultural, se aprecian los juegos tradicionales de la región.

En el Acuario, 37 especies nativas de peces. El Museo del Banco de la República narra la época prehispánica y la Colonia, hasta la modernidad y posee una huerta casera y jardines con heliconias, bayo-netas y cintas.



MAGOLA
@magolapeluda

www.facebook.com/magola-la-piernipeluda

