



La Casa GRANDE

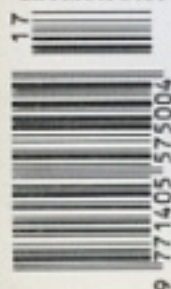
Revista cultural
latinoamericana

Juan Soriano
Fernando Botero
Frida Kahlo
Sergio Ramírez
Marco Tulio Aguilera
Federico Campbell
Jorge Bustamante
Orlando González Esteva
Elena Poniatowska
Blanca Varela
Otto-Raúl González
Roberto Sosa
Julio Escoto
Alfredo Molano
Miguel Huezó
Elkin Restrepo
Ludmila Biriukowa
Carlos Cortés
Ricardo Bada
Pierre Schneider
Andrés Lema
María Cristina Secci
José Ignacio Roca
LITERATURA NÓRDICA:
Bertill Nordahl
POESÍA AFRICANA:
Paul Dakeyo
Leopold Congo
Khal Torabully
Tanella Boni

LITERATURA CENTROAMERICANA



Año 5, Número 17, 2001, México: \$25, Colombia: \$5 000, América central, otros países: US\$3
Cuento, crónica, crítica, ensayo, fotografía, pintura, poesía, música, reseñas...



**CON UN TIGRE
USTED SIEMPRE TIENE
UNA GRAN COMPAÑIA
A SU LADO.**



**UNOS TIGRES
EN PROTECCION**



© 1998 SURAMERICANA S.A. TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

La Casa GRANDE

Colombia SIGLO DEL HOMBRE EDITORES

Carrera 32 No. 25-36
Tels. 3377700 3440042 4377666
Fax. 3377665 Santafé de Bogotá, D.C.

Bogotá

Lerner, Caja de Herramientas, Casa de Poesía
Silva, Aleph, Casa del Libro, Contemporánea,
Bucholz, Exopotamina,
Tienda Javeriana, Papeles Candelaria, Central,
Nacional, Francesa, Oma,
Tower Records,
Tercer Mundo, Alejandria.

Medellín

Tower Records, Nueva, Nacional, Seminario,
Sim Sala Bim, Al pie de la letra, Continental,
Fragua, Interuniversitaria, Cooperativa de
Profesores

Universidad de Antioquia.

Cali

Nacional, Publicaciones Universitarias, Tower
Records, Papalote

Barranquilla

Paideia, Vida, Nacional

Cartagena

Bitácora, Nacional

Bucaramanga

Alegría de leer

Armenia

Pan y Café

Manizales

Académica, Palabras

Tunja

Galara

Pasto

Librería Javier

Popayán

Macondo

México CASA AUTREY

Av. Taxqueña 1798, Paseos de Taxqueña, 04250, Tel.
56240100, fax: 5310045, México, D.F.

Vips

En todo el país

Sanborns

En todo el país

Ciudad de México

Alter Comercial, Café Caffé, Deor, De Todo,
El Juglar, El Péndulo, Gandhi,
Hotel Marriot Aeropuerto,
Librería del Sótano, Mansión Galindo, Palacio
de Hierro, Segura S. Carlos, Tabquería
Polanco, Toks

Aguascalientes

Francia

Toluca

Avia, Cafeterías Toks,

Plaza Américas, Total Home

Guanajuato

Grupo Comercial de Restaurantes de Celaya,

Operadora Gastronómica

del Bajío, Paraíso

Guadalajara

Deor Tabquería, Gandhi,

Hotel Presidente

Cuernavaca

Café Caffé, Casa de piedra

León

Grupo Comercial de Restaurantes, Operadora

Gastronómica

Monterrey

Tecnológico, Total Home

Puebla

La Tecla

Querétaro

Alter Comercial, Mansión Galindo

Veracruz

Tiendas y Restaurantes de Veracruz,

Boca del Río, Restaurantes ABC,
Tiendas y Restaurantes Acuario,
Xalapa

Tiendas y Restaurantes de Xalapa

LIBROS Y ARTE CONACULTA

Av. Ceylán 450, Col. Euzkadi, 02660,
Tel. 53562815, fax 53554881, México, D.F.

Campeche, Cancún, Chetumal,
Ciudad de México, Colima, Cuernavaca,
Culiacán, Durango, Guadalajara,
Hermosillo, La Paz, Mérida, Mexicali,
Monterrey, Oaxaca, Puebla,
San Luis Potosí, Teotihuacan, Tijuana,
Torreón, Tuxtla Gutiérrez, Veracruz,
Villahermosa, Xalapa

OTROS PAÍSES

Caracas

Librería Monte Ávila Editores

Guatemala y Antigua

Librería Sophos

Lima

Librería El Virrey

Madrid

Celeste Ediciones, Fernando VI, 8, 1º, 28004,

Tel.: 53100599, fax: 53100459

Panamá

Librería El Campus

París

Librairie Espagnole,

Librairie Hispanoaméricaine

San José de Costa Rica

Librería Lehmann

San Salvador

The Book Shop, Punto Literario

Tegucigalpa

Librería Guaymuras, Librería Paradiso

La Casa GRANDE

DIRECTOR
Mario Rey

CONSEJO DE REDACCIÓN

Marco Tulio Aguilera, Jorge Bustamante,
Mini Caire, Fernando Vallejo

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Jimena Rey

CONSEJO EDITORIAL

COLOMBIA: Felipe Agudelo, Piedad Bonetti,
Guillermo Bustamante, Ariel Castillo,
Juan Gustavo Cobo Borda, Fernando Cruz,

Orlando Gallo, Luz Mary Giraldo,
Fernando Herrera, Fabio Jurado,
Fabio Martínez, Hernando Motato,
William Ospina, Pedro Rey,

Juan Manuel Roca y Eduardo Serrano

COSTA RICA: Alfonso Chase,

Daniel Gallegos, Norberto Salinas,
Habib Succar

CUBA: Josefina de Diego

ESPAÑA: José M. Camacho,

Alfredo Molano, Dasso Saldívar,

Consuelo Triviño

ESTADOS UNIDOS: Medardo Arias,

Consuelo Hernández

FRANCIA: Nicolás Buenaventura,

Eduardo García, Julio Olaciegui,

Florence Olivier

HONDURAS: Julio Escoto y Roberto Sosa

MÉXICO: Horacio Castellanos Moya,

Ricardo Cuéllar, José María Espinosa,

Francisca Gargallo, Otto-Raúl González,

Ana María Jaramillo, Carlos López,

Carlos López Beltrán, Mirelia Montes,

Santiago Rebolledo, Guillermo Samperio,

Pedro Serrano, Lauro Zavala

NICARAGUA: Sergio Ramírez

PANAMÁ: César Young,

Luis Eduardo Henao

SALVADOR: Miguel Huelzo

URUGUAY: Luis Bravo

VENEZUELA: Eudodio Quintana

DISTRIBUIDOR EN MÉXICO

CITEM

Av. Tanqueña 1798

Paseos de Tanqueña 04250, Tel: 56 24 01 00,

fax: 56 24 01 90, México, D.F.

EDUCAL

Av. Ceylán 450, Col. Euzkadi, 02660,

Tel. 53 56 28 15, fax: 53 55 48 81

DISTRIBUIDOR EN ESPAÑA

Celeste Ediciones

Fernando VI, 8, 1º, 28004, Madrid,

Tel. 53 10 05 99, fax: 53 10 04 59

DISTRIBUIDOR EN COLOMBIA

Siglo del Hombre Editores Ltda.

Carrera 32 No. 25-46, Santafé de Bogotá,

Tels.: 368 73 62, 337 77 00,

337 49 60 y 337 76 66

EDITOR RESPONSABLE

Mario Rey

Choapan 44-20 Colonia Condesa, 06140,

México, D.F., Tel-fax: 52 72 30 98

mariorey@prodigy.net.mx

mariorey@hotmail.com

MERCADOTECNIA Y PUBLICIDAD

Pedro Caire

DISEÑO

Jorge Aguilar y Enrico Perico

Certificado de Licitud de Título 10650

Certificado de Contenido 8617

IMPRESIÓN

Impresora Gráfica Publicitaria

Enrique Rebasco 22, Col. Piedra Parvate,

México, D.F.

Edición: 4,000 ejemplares

México, D.F. 21 de abril del 2001.

Contenido

- 2 UMBRAL
- 3 SERGIO RAMÍREZ
El pibe cabriola
- 9 ROBERTO SOSA
Poemas
- 10 MARCO TULIO AGUILERA
Burro en primavera
- 12 BLANCA VARELA
Poema
- 13 MIGUEL HUEZO
Rubén Darío:
Aprendizajes salvadoreños
- 15 ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA
Poema
- 16 TANIELA BONI Y
LEOPOLD CONGO
Poemas
- 17 ELKIN RESTREPO
La cita
- 19 LUDMILA BIRUKOVA
Poema
- 20 FEDERICO CAMPBELL
La clave Morse
- 22 OTTO-RAÚL GONZÁLEZ
Poemas
- 23 CARLOS CORTÉS
Literatura costarricense
- 26 ELENA PONIATOWSKA
La Noche de Tlatelolco,
Tinísima
- 27 RICARDO BADA
Gao Xingjian,
Premio Nobel
- 30 PIERRE SCHNEIDER
Juan Soriano
- 31 ORLANDO GONZÁLEZ ESTEVA
Juan Soriano
- 35 JORGE BUSTAMANTE
Poemas
- 36 DONACIÓN DE BOTERO A
COLOMBIA, reproducción
de obra
- 38 ANDRÉS LEMA HINCAPIÉ
El contagio de una pasión
- 39 BERTIL NORDAHL
La mujer que llevo dentro
- 40 MARÍA CRISTINA SECCI
El *Diario* de Frida Kahlo
- 46 KHAL TORABULY Y PAUL DAKAYO
Poemas
- 47 JULIO ESCOTO
Génesis
- 49 ALFREDO MOLANO
Colombia: el conflicto
social armado
- 52 MARIO REY
Álvaro Restrepo y la danza
- 58 JOSÉ IGNACIO ROCA
Columna de arena, *Twin*
Murders
- 60 LA ALEGRÍA DE LEER
H. R. Woudhuysen,
Juan Villoro, Habib Succar,
Antonietta Villamil,
Orlando Gallo,
Beatriz Graf,
Medardo Arias,
Ma. Eugenia Sánchez,
César Young, Omar Ortiz,
Rubén Velez,
Humberto Ak'abal,
Fabio Martínez,
Hernando Motato,
Juan Manuel Roca,
Gioconda Belli

PORTADA: Juan Soriano, fotografía de Graciela Iturbide.

ILUSTRACIONES: Juan Soriano, pp. 11, 12, 15, 19, 25, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 38, 51, 59,
fotografías de Javier Hinojosa; obra de Fernando Botero, Fernando Leger, Joaquín
Torres, Roberto Matta, Rufino Tamayo, Wilfredo Lam y Frida Kahlo. Retrato de Frida
Kahlo: Lola Álvarez Bravo.

Umbral

A partir de este número, *La Casa Grande* circulará en las principales ciudades de América Central. Damos así un paso más en nuestro propósito de contribuir al diálogo cultural entre los pueblos de América Latina, y esperamos extender pronto nuestra presencia a todas las principales ciudades de América del Sur. Gracias a esta tarea, hemos conocido a varios de los más reconocidos escritores y promotores de Belice, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá, algunos de ellos habitan desde hoy *La Casa Grande*. Compartimos el deseo de construir la América que soñaran nuestros más destacados pensadores y hombres de acción.

Saludamos con entusiasmo el que Medardo Arias, Horacio Castellanos Mota, Alfonso Chase, Julio Escoto, Daniel Gallegos, Otto Raúl González, Luis Eduardo Henao, Miguel Huevo, Carlos López, Carlos López Beltrán, Alfredo Molano, Sergio Ramírez, Norberto Salinas, Roberto Sosa, Habib Succar y César Young se hayan vinculado a nuestro Consejo de Redacción, gracias a ellos son mayores y más ricos los patios, pasillos y habitaciones de *La Casa Grande*.

Hoy más que nunca necesitamos conocernos, disfrutar de nuestra diversidad y riqueza cultural, reconocernos en ella, crecer individual y colectivamente al calor del cálido fuego del diálogo entre países hermanos, hermanos por compartir la misma lengua, la misma historia, la misma riqueza natural, la misma pobreza, la misma gran desigualdad social, la misma corrupción, el mismo reto de levantar países con mayor equilibrio social y ecológico.

Es paradójico, es injusto, es triste, que el actual sistema económico y social, la globalización, permita el libre tránsito del capital e imponga masivamente una cultura de consumo, sometida a los intereses del mercado, al mismo tiempo que levanta cada vez más barreras contra el libre tránsito de los seres humanos, hace más grande el abismo de las diferencias sociales y pone en peligro la vida de innumerables especies. Es hipócrita e injusto que las armas, las drogas y el capital financiero circulen libremente por el mundo y se pretenda responsabilizar por ello a unos cuantos países. Los negocios de la destrucción y la muerte, el de las armas, el de la guerra, el del narcotráfico, el de la industria de los precursores químicos y el de algunos miembros del capital financiero están estrechamente ligados y se manejan desde los países de las grandes economías, y éstos no tienen ningún interés real de acabarlos, los mantienen en la ilegalidad, los encubren y los persiguen parcialmente porque así se retroalimentan. Cada arma, cada bala, cada gramo de coca, cada pastilla de éxtasis, cada porquería de esas, cada muerto que generan la guerra, la drogadicción y el narcotráfico, se convierten en dólares, y éstos van a parar, por una u otra ruta, a las grandes economías. Frente a esta barbarie sólo hay un camino: el de la educación y la cultura; esperamos contribuir a su construcción, e invitamos a nuestros lectores a que sigan acompañándonos.

El pibe cabriola

Sergio Ramírez

*Hello, darkness, my old friend,
I've come to talk with you again...
Simon and Garfunkel, The sound of silence*

Este juego de eliminatoria del Mundial iba empatado a un gol por bando ya para acabarse el segundo tiempo y la pelea seguía cerrada. La presión del onceno paraguayo se concentraba de acá de este lado, sobre el arco nacional, porque necesitaban su gol o perecían para siempre, mientras nosotros jugábamos a que no hubiera más goles porque era suficiente dejar así las cosas; con empatar nos asegurábamos el boleto para Francia, y ellos, adiós y olvido.

Sólo por un si acaso íbamos a buscar la entrada en la cancha paraguaya en los pies del Pibe Cabriola, que tenía instrucciones estrictas de nuestro entrenador, el doctor Tabaré Pereda, de aguardar fuera del teatro de la pelea por un pase de fortuna. Entonces, si le llegaba la esférica, debía correr con ella por delante, solitario en la llanura, y perforar el arco enemigo, un segundo tanto de adorno que sería suyo como mío había sido el primero, porque yo había metido el único gol nuestro de la jornada, un tiro corto pero certero por encima de la cabeza de los defensas para ir a ensartarse en la pura esquina, un gol de aquellos que ponían de pie a la gente en las tribunas como si les calentaran de pronto con brasas vivas el culo.

Sergio Ramírez (Nicaragua, 1942), Premio Internacional de Novela Alfaguara, 1998; *Margueta, está linda la mar*, Premio Laure Bataillon, 1998, a la mejor novela publicada en Francia; *Un baile de Máscaras*, Alfaguara, México, 1995; *Rivage*, París, 1998; Premio Dashie Hammett, 1989; *Castigo Divino*, Mondadori, Madrid, 1998; *Cuentos Completos* Alfaguara, Madrid, 1998. "El pibe" forma parte de su último libro de cuentos, *Catalina y Catalina*, Alfaguara, que saldrá en septiembre próximo.

Así, pues, seguía el juego, los paraguayos sin defensas, convertidos todos en delanteros, acosándonos, y todos los artilleros nuestros convertidos en defensas cerrando el cerco, una fortaleza de pies, y piernas, y torsos, y cabezas, salvo el Pibe Cabriola aguantando fuera del perímetro de los acontecimientos, según había decidido, ya les dije, el doctor Tabaré Pereda, el entrenador contratado en Uruguay. Lo decidió en el descanso del medio tiempo, y nos repitió sus instrucciones tantas veces como si hiciera cuenta de que éramos sordos, o caídos del catre, para que se nos grabara bien, nos advirtió, no quería malentendidos que condujeran a errores fatales porque íbamos a jugar el destino, la vida, y el honor. Doctor le decían los aficionados, no porque fuera médico sino por sus sabias estrategias.

Se quedaban con su único gol y nosotros con el nuestro, y ya estaba, el puntaje acumulado en la ronda eliminatoria nos favorecía. De eso estaba más que claro el entrenador de la selección paraguaya, un yugoslavo pedante llamado Bosko Boros, que no en balde se salía a cada rato hasta la raya, vestido como para el día de su boda, de traje blanco y corbata plateada, una flor en el ojal, anteojos de sol azules, los zapatos pulidos igual que la calva, para animar a gritos a su tropa con ansias de meterla en tropel dentro de nuestra portería, pero allí estaba alerta el Inti Suárez Ledesma para rechazar a corazón partido los tiros que lograsen colarse a través de la muralla.

Pedantísimo el yugoslavo y peor que caía en las tribunas porque nosotros pateábamos en cancha propia, el gran estadio Mariscal Bartolomé Uchugaray de la ciudad capital lleno hasta el copete, y cada vez que se le ocurría salir al campo en uno de sus impulsos desesperados, la silbatina le reventaba los

oídos. Era por nosotros, los de casa, por supuesto, que aullaban de entusiasmo las manadas de hinchas, para nada abatidos por el desvelo tras hacer colas desde la medianoche, desplegaban sus banderas dando saltos como endemoniados, las caras pintarrajeadas con los colores patrios, y de ese entusiasmo recogíamos nosotros las energías cuando parecían faltarnos, sudando la pura sal porque agua en el cuerpo no nos quedaba, si chapoteábamos charcos de sudor en la grama.

Y faltando a lo más un minuto, cuando al fin parecía que el tiempo dejaba de ser eterno para dar paso al silbatazo final, el Inti Suárez Ledesma desvió un disparo mortal con los puños y la pelota rebotó por encima del palo. Corrieron los paraguayos a ponerla en la esquina porque a ellos el tiempo se les iba como la vida, patearon el corner y por mucho que salté no pude yo ensartar el cabezazo para mandarla lejos. Y entonces vi que aterrizaba a los pies del Pibe Cabriola.

El Pibe Cabriola nada tenía que estar haciendo allí, en la defensa, pero esa fue una sorpresa que no me tardó en la mente, estaba, ni modo, y ahora sólo tenía él que despejar la bola para enviarla a saque de banda y moría ya todo, adiós mis flores muertas, en lo que la traían de nuevo a la raya el árbitro pitaba, pero el Pibe Cabriola se giró mal, o fue que se resbaló, y entonces dio un taconazo, y con el taconazo la bola salió impulsada con golpe de efecto en sentido contrario, describió un arco hacia adentro muy cerca del palo derecho y atraída por una fuerza magnética rebotó mansa dentro de la red y se quedó solitaria, dócil, todo en cámara lenta según lo veían mis ojos, y ya no había ningún remedio, como en un sueño lerdo vi a uno de los paraguayos que iba a sacarla de la red, se arrodillaba a besarla como si fuera alguna cabecita rubia, se la quitaba otro y salía corriendo por el centro del campo, la bola alzada sobre su cabeza como si repartiera bendiciones con ella, y ahora todo el equipo iba detrás del premio mayor, una lotería, lo alcanzaron, lo derribaron, y le fueron cayendo encima como si se acomodaran dentro de una lata de sardinas, toda una locura sólo entre ellos porque las tribunas se habían quedado silenciosas, un silencio de cementerio abandonado del que se han llevado hasta las cruces.

El Pibe Cabriola le decían por dos razones: Pibe porque en temporadas regulares jugaba para el Boca de Buenos Aires, y Cabriola porque su especialidad eran las chilenas, cabriolas que dibujaba en el aire, de espaldas a la cancha, para acertar en el arco con tiros infalibles, una verdadera catapulta humana.

Todavía no se daba cuenta de lo que había ocurrido, y se acercó a mí, arañando el césped con paso rápido, sucio de tierra desde las cejas, la camiseta embebida, en busca de que yo le diera la respuesta; y cuando la encontró en mis ojos, en lo suyos lo que vi fue el terror, un terror ya sin nombre cuando todos los demás pasaron a su lado sin alzar a mirarlo, como si se hubiera convertido de pronto en un fantasma incómodo, y peor aún cuando el doctor Tabaré Pereda, que tenía un carácter como la miel, lo rehuyó en el túnel de los vestidores, pero no por desprecio, estoy seguro, sino por la mucha pena que sentía por él, pena por uno de sus dos artilleros estrellas de la selección nacional. El otro, era yo.

Un error lo comete cualquiera, podía uno decirse, o decírselo al propio Pibe Cabriola en aquel momento en que necesitaba una palabra de consuelo. Pero era un error frente a la nación entera, frente al Presidente de la República y todo su gabinete de gobierno en el palco presidencial, frente a las tribunas repletas. Y allí en las tribunas el estupor no se había roto. La gente se negaba a irse y no cesaba su murmullo, como la lluvia que suena lejos en un cielo negro pero todavía no se ve caer. Sólo el Presidente de la República abandonó el palco en medio del revuelo de ministros y edecanes, abochornado seguramente, si al comienzo del juego se había quitado el terno para meterse la camiseta de la selección. Y aún duraba el estupor cuando ya al anochecer salimos de los vestidores en fila india para abordar el pullman que nos llevaría al Hotel NH Savoy donde estábamos reconcentrados. Detrás de las barreras de la policía antimosines se divisaba a la gente con sus camisetas, sus banderas, todavía incrédula. Los policías tampoco dejaban acercarse a los periodistas, que lanzaban las preguntas a gritos bajo el brillo lejano de los focos de las cámaras de televisión.

El Doctor Tabaré Pereda se adelantó muy valientemente hacia los focos, y pidió calma porque todas las preguntas se las hacían al mismo tiempo. Pero no pudo articular palabra. Se cubrió el rostro con las manos, inclinó la cabeza, y lloró en silencio. Esa foto le dio vuelta al país, y quizás al mundo. La vergüenza deportiva de un extranjero noble que lloraba por nuestra selección nacional eliminada gracias al gol de una de sus propias luminarias.

Lo peor de todo fue la pregunta de Ruy "El Dandy" Balmaceda, el rey de las transmisiones deportivas en Televisión Canal 7. "¿Y el traidor, qué se hizo?", preguntó, blandiendo el micrófono como si fuera una pistola cargada. Para la afición nacional,

"El Dandy" Balmaceda es la autoridad suprema, y su palabra, ley. Narra los juegos como si fuera un diputado arengando a las galerías en el Soberano Congreso Nacional, y viste siempre de terno de alpaca y camisas de cuello almidonado, con corbatas Armani que nunca repite, que si no fuera por los gruesos auriculares forrados en cuero, nadie lo creería un comentarista deportivo sino magnate de la banca nacional.

No hubo quién respondiera a esa pregunta porque el doctor Tabaré Pereda ya lloraba, y nosotros aguardábamos de lejos, pegados al costado del pullman como frente a un pelotón de fusilamiento. Fue una foto que también salió en los diarios, y en las revistas; y fue la revista *Media Cancha* la que la puso en su portada con un titular grosero: ACOJONADOS. Y quien mejor podía responder, el propio Pibe Cabriola, ya no estaba; había sido sacado por el portón de las tribunas escondido en una ambulancia, según el consejo del inspector Santiesteban Valdés, el encargado de la seguridad del seleccionado: "no quiero ninguna otra desgracia, mi'jo, la gente está serena, pero se puede poner exaltada", le dijo. "Así que te irás en la ambulancia, y dormirás en el cuartel, con mis muchachos, allí te llevarán tu cena del hotel. Te pueden leer el menú por teléfono".

Fue una medida de gran prudencia, porque los primeros exaltados empezaban a ser los mismos jugadores de la selección; entre dientes lo acusaban de manera amarga, sobre todo el propio portero, el Inti Suárez Ledesma, que se sentía el más agraviado. Lo peor eran las sospechas entre nosotros mismos, que Ruy "El Dandy" Balmaceda se iba a encargar luego de difundir a todo el país. Traidor. ¿Qué estaba haciendo el Pibe Cabriola en el área de la defensa, si el Doctor Tabaré Pereda le tenía un papel claramente asignado? Así me lo repitió muchas veces por teléfono en los días siguientes el Inti Suárez Ledesma: sí, dímelo a mí, ¿qué estaba haciendo?

Al amanecer, el estupor dio paso a un crudo sentimiento de desgracia nacional. Las banderas ondeaban a media asta en los cuarteles, en los colegios, en las estaciones de bomberos; hubo mujeres de luto en las paradas de autobuses, cajeros de banco que aparecieron tras las rejas de las ventanillas con escarapelas negras en el brazo. Hubo emisoras de radio que pusieron al aire marchas fúnebres.

El Pibe Cabriola y yo nacimos en la ciudad de Turimani, al pie de la cordillera. Crecimos juntos en el mismo barrio del Santo Nombre, que llegaba hasta la calle Beato Prudencio Larraín, una calle con una

alameda de acacias al centro y un malecón de cemento bordeando el río Lotoyo. Esa calle fue siempre de gente pudiente, con sus chalets de dos pisos y sus jardines frontales, y marcaba la frontera con Santo Nombre.

Pero cuando se instaló en Santo Nombre el mercado de abastos, el ruido de los motores de los camiones retrocediendo para descargar en las bodegas, los golpes de martillo en las vulcanizadoras, los pregones de los vendedores callejeros en el mediodía, las sinfonías de las cantinas a todo volumen en las noches, las pendencias de borrachos, y los mugidos de las reses que degollaban en el rastro al amanecer, fueron motivo para que los dueños de los chalets empezaran a abandonarlos.

A las pozas del Lotoyo íbamos a bañarnos, además, en pandilla, y así tenían otro motivo de ruido con las algarabías que formábamos; pero ahora el río se secó, y en sus trechos más desolados se ha convertido en un botadero de basura. Demolidos los viejos chalets, en los baldíos levantaron un hipermercado de la cadena Gigante, y el centro multicompras Metropól; y los que sobreviven han sido transformados en tiendas, boites, heladerías y boutiques; pero de allí para adentro, con la cordillera al fondo, el barrio del Santo Nombre donde los dos pateamos las primeras pelotas, sigue igual.

Juntos fuimos contratados para el equipo de primera división de Turimani, imberbes todavía. Luego, cuando nos llegó la fama, él jugando en el Boca Junior de Buenos Aires y yo en el Colo Colo de Santiago, hubo en Turimani la escuela Pibe Cabriola, y la clínica Cabro Aldana, que ése es mi nombre de guerra, fotos de nosotros dos en las puertas de las chabolas más humildes, decorando los boliches, los salones de billar, los bares, y hasta los prostíbulos de todas las categorías. Nos querían por igual en Turimani, nos mimaban. Fuimos primero el orgullo local antes de llegar a ser el orgullo nacional, los dos volando sobre el césped verde y la cordillera nevada al fondo bajo un cielo azul brillante en el panorámico de Gatorade que se elevaba mucho más grande que los demás entre el enjambre de vallas publicitarias en todas las encrucijadas del país "energía pura", el Pibe Cabriola la cabellera azabache al aire, la mía cogida en una cola por detrás "Gatorade de corazón con la selección".

Ahora faltaba saber qué había decidido el Pibe Cabriola. Si se vendría conmigo a Turimani, porque al quedar desarticulado el seleccionado nos sobraba tiempo que gastar con las familias; si regresaría a

Buenos Aires, aunque todavía faltaba un mes para que empezaran los entrenamientos; o es que iría a esconderse en cualquier otra parte. Pero metido en el cuartel, como un prisionero, no se podía quedar, era locura. Mi consejo sano iba a ser que se decidiera por el viaje a Turimani, pero que se encerrara en casa de sus viejos por un buen tiempo hasta que la pifia empezara a ser olvidada.

Lo llamé por teléfono pero no me lo quisieron poner, y entonces cogí un taxi y fui a buscarlo. Lo tenían recluso en una covacha, y dos policías vestidos de paisano lo custodiaban desde fuera. Me recibió con alivio, como si hubiera sido un condenado a cadena perpetua y yo llevara en la mano su orden de libertad. Claro que sí, estaba muy de acuerdo en que nos fuéramos a pasar esas semanas a la querencia, de acuerdo en que se mantendría a buen recaudo, aunque no entendía el porqué de la precaución.

Aquel terror mortal se le había evaporado. Todo era puro ruido, puro aire, me dijo. Que pusieran en un platillo de la balanza sus hazañas, sus cabezazos de oro, sus cabriolas, su marca de goles con el seleccionado; todo pesaría más que una sola cagada en el otro platillo, la única cagada de toda su carrera deportiva. Hablaba inspirado, como si tuviera enfrente el micrófono de la Cabalgata Futbolística, el programa estelar de la Radio Regimiento; toda la mañana se había quedado esperando la llamada para explicarse delante de los aficionados, sería que en la radio no conocían su paradero.

Lo que él no sabía, porque no había receptor de radio en esa covacha, es que los comentaristas de la Cabalgata Futbolística se habían pasado llamándolo a su gusto el traidor, en imitación de "El Dandy" Balmaceda. Y cuando llegaron a los quioscos los periódicos paraguayos esa tarde, en nada iba a ayudar la portada del ABColor de Asunción cubierta enteramente por un titular en letras rojas que decía ¡GRACIAS, PIBE!, y que los noticieros vespertinos de televisión enseñaron en primer plano.

El chofer que nos llevaba al aeropuerto, un cholo cuadrado de cara picada de acné, enfundado en una chaqueta de aviador de la segunda guerra mundial, lo miraba de reojo por el retrovisor, con una risita malévolita que no se le apeó nunca; y cuando llegamos al aeropuerto me preguntó cuál era mi maleta, y la sacó del baúl; pero por la maleta de él no movió un dedo.

Lo más duro fue al llegar a Turimani. Imagínense lo que hubiera sido aquel aeropuerto de haber

ganado nosotros la eliminatoria, carajo, y en cambio ir ahora al lado de un héroe de otros tiempos al que no había ni quien le cargara su valija, y detrás del vidrio de la sala de equipajes sólo las caras tristes de sus viejos queriendo fingirse alegres, sus hermanas de anteojos oscuros como si llegaran a recibir un muerto, los sobrinos inocentes correteando por los pasillos, y de repente va la mamá y de su bolsa de hacer las compras saca una cartulina y la arrima contra el vidrio, en la cartulina la foto del Pibe Cabriola y arriba unas letras dibujadas por ella con lápices de colores, había que acercarse para poder leerlas, TURIMANI TE QUIERE. Turimani te quiere, mis cojones. Y mis propios viejos en el otro extremo, haciéndose los desentendidos, mi vieja sudando la vergüenza ajena.

Cuando ya habíamos recogido las maletas del carrusel y pasábamos por la puerta automática, sonó en el sistema de altoparlantes de la terminal la misma marcha fúnebre que estaban poniendo todo el día en las emisoras de radio, El dolor de la patria, que según los libros de historia había sido compuesta para los funerales del Mariscal Bartolomé Uchugaray. Y pendejo se quedó, como que no fuera con él, la mamá aplaudiéndolo para desafiar a los altoparlantes, y haciendo que las hijas y que sus nietos también lo aplaudieran.

Durante esos días en Turimani, al principio iba a visitarlo. Pero me llamó mi agente desde Santiago para recomendarme prudencia, no me convenía por mi cartel que me vieran más en esa casa, ya se había filtrado en La Tercera, cuidado nos fotografiaban juntos, los dueños del Colo Colo andaban inquietos; y decidí, por mi bien, hacer caso. Me llamaba por teléfono, y yo nunca estaba.

Detrás de aquellas paredes tenía todas las comodidades, antena parabólica, piscina calefaccionada, y en el fondo de la propiedad una huerta frutal con el pico del Nevada de Natividades, el mismo que aparece en el óvalo de la etiqueta de la cerveza Hochmeier, tan cercano a la vista como si estuviera dentro de la huerta. Les había construido aquella casa linda a sus padres, y hasta un taller de carpintería en el fondo de la huerta le mandó levantar al viejo para que se entretuviera haciendo y deshaciendo muebles con herramientas que nunca tuvo durante su vida de carpintero de ataúdes.

Me fingí enfermo con influenza asiática para justificar mis ausencias. Pero yo llamaba a sus hermanas, que le tenían una adoración rayana en el delirio, y ellas me informaban de su situación. Luce tranquilo, me decían. Parecía que el encierro no lo afectaba

mucho, salvo el aburrimiento, lógico; pateaba la pelota en la huerta con sus sobrinos, le daba una mano al viejo con la lijadora eléctrica, y después de la cena se pasaba moviendo la parabólica con el comando manual para pescar toda clase de programas de televisión hasta la madrugada, tumbado en una poltrona de cuero que le había regalado la fábrica Tu Piel de los hermanos Covarrubias, admiradores nuestros; una poltrona para él, otra para mí.

Fueron sus hermanas quienes me dieron la mala noticia de que había empezado a beber, ellas creían que por lo mismo del aburrimiento. Bebía durante esas largas sesiones frente a la pantalla de televisión, después que todo el mundo se había ido a acostar; primero cervezas Hochmeier de lata, el reguero de latas vacías amanecía al pie de la poltrona; pero después pisco, y whisky Wild Turkey. Y ya era peor, porque escondía las botellas en su cuarto, y cuando las vaciaba las tiraba en secreto al tacho de la basura.

Pasó su cumpleaños, y por sus hermanas supe que tuvieron fiesta familiar, con pastel y velitas y todo. Cumplía veintidós, uno menos que yo; llegaron tíos y primos y algunos otros parientes que no podían decir que no, si había sido tan generoso con ellos, préstamos del rey para ampliar sus viviendas, para sacarlos de deudas, deudas hasta de juego, becas para que sus hijos salieran de la escuela pública y fueran al Colegio de los Hermanos Maristas los cabritos, y al colegio de las Oblatas del Sagrado Corazón las cabras.

Mi cumpleaños lindaba con el suyo. El mío decidí celebrarlo en el Gun and Roses, un night-club que acababan de inaugurar en la calle del Beato Prudencio Larraín, todo forrado de vinilo negro y artesonado de aluminio, la pista de baile de planchas de acrílico transparente y la iluminación láser. Al lado está el centro multicompras Metropól con los cines Multiplex, y las Pizzas Hut, y el McDonald, de modo que ese sector se llena de juvenios que desbordan el muro del viejo malecón y los bordillos de la vereda de las acacias, por lo que muchos se sientan a plena calle, y así en multitud se quedan bebiendo cervezas y fumando porros hasta más allá de la medianoche, con la música estéreo de los autos y de los camperos a todo volumen.

Y detrás, Santo Nombre. La misma oscuridad a medias, los mismos almacenes de tejas de calamina herrumbradas, las ferreterías, carpinterías y talleres automotrices, los restaurantes chinos calamitosos, las galerías interiores donde viven empleados públicos de baja laya, prostitutas, chulos, camioneros, policías

rasos, cordeleros que trabajan en el mercado de abastos. Lo único desaparecido es el degolladero de las reses, que fue clausurado y desde entonces la carne la llevan congelada a los expendios, en cajas de cartón. De una de esas galerías que huelen a fritos y a letrinas, a ropa húmeda, es que el Pibe Cabriola y yo salimos un día al sol de la gloria.

Esa noche de mi cumpleaños invité personalmente a mi pandilla íntima, uno a uno, por teléfono, para que nadie indeseable se me colara, les di cita en la casa de mis viejos media hora antes, la casa que les mandé hacer en Colinas de Agramonte, y ya todos juntos nos fuimos en caravana, yo a la cabeza al volante del Renegado descubierto donde acomodé a cinco más. Ya la Beato Prudencio Larraín estaba nutrida a esa hora y los juvenios se levantaban al reconocermelos para darme paso, entre gritos de sorpresa se desbocaban a besarme en la boca las juvenios como forma de felicitarlos, sabían de mi cumpleaños porque había salido en los diarios y me habían dado serenata en los programas deportivos.

Eran las diez cuando entramos al Gun and Roses, colmado de no poder dar nadie un paso. Y ya nos llevaba la camarera disfrazada de Madonna a la mesa reservada en uno de los mezanines, cuando lo descubrí en la barra, solitario en una banqueta, de espaldas a la pista de baile, la larga cabellera azabache suelta sobre los hombros. Era de notar, porque las bandadas que iban y venían le pasaban de lejos, como olas encabritadas que se congelaban en el aire por no tocarlo.

A pesar de todo era mi cumpleaños, y yo no estaba esa noche para prohibiciones. Les dije a los de la pandilla que siguieran a la Madonna y fueran a sentarse, y me le acerqué. Seguramente me descubrió reflejado en el espejo del bar porque se volteó hacia mí sonriente, con cara bobalicona, el vaso cargado de whisky rozándole los labios. Se bajó de la banqueta y me abrazó, enzarzándose en esos discursos a media lengua de los borrachos. Me reprochó que lo hubiera abandonado, aunque me daba al mismo tiempo la razón, no me convenía que me vieran con un apestado como él, y yo le protesté, estás loco, huevón, mientras él mantenía sus brazos en mi cuello. No se me olvida que sonaba una viejita de Simon y Garfunkel, *The sound of silence*.

Alcé la voz tratando de hacerme oír por encima de la música, y le pregunté hasta tres veces si es que andaba solo, al tiempo que buscaba alrededor para ver si descubría a algún acompañante; pero en mi exploración lo que encontré fueron rostros ajenos

que lo vigilaban de lejos, a mansalva, con cautela agresiva, miradas que me apartaban a mí como si yo fuera un estorbo en aquel espacio vacío donde sólo podía estar él, ingrimo, despojado de toda compañía, y al fin me dijo, con sonrisa amarga, babeada, que no andaba con nadie, quién querría andar con él. Se había escapado, y se rió de manera idiota, se había escapado de la vigilancia de los viejos, se había salido por el muro trasero de la huerta, los viejos que a estas horas estarían alarmados, viendo cómo averiguar, dijo, sus hermanas lanzadas a la calle, buscándolo. Porque estaban de por medio las llamadas.

¿Llamadas? Las llamadas de amenaza, ahora me amenazan de muerte, el teléfono ha repicado hoy toda la tarde, se encogió de hombros. Y de pronto me agarró por las orejas y yo lo agarré por las orejas y nos quedamos mirando muy de cerca, como hacíamos en plena cancha cuando uno de los dos había metido un gol, te invito a un trago, por tu cumpleaños, me dijo, a pesar de que no quisiste venir al mío, y abatió la cabeza sobre mi hombro y sentí que la baba de su boca, y sus lágrimas, me mojaban la playera.

Cómo va a ser eso, le dije, y busqué sonreírle. Pues eso, hermanito, que me van a matar. ¿Por el gol aquel?, le pregunté, queriendo ponérsela lejana. ¿Pues te parece poco? Me están queriendo matar desde que ocurrió, y yo volví a sonreír, pendejo que eres, le solté las orejas, y fue como si soltara una cabeza sin vida. Pendejo que eres, maricón de mierda. Tomemos un trago, a tu salud y la mía. Y le pedí al barman dos whiskies.

El barman colocó con golpes secos los vasos sobre la plancha, acercó la botella de Wild Turkey, vertió dos medidas en cada vaso, y se agachó para sacar el hielo con la paletilla. Fue a la caja, marcó en el teclado, y rompió en pedacitos la nota que tiró a una papelería invisible bajo el mostrador. Supuse que se había equivocado y que imprimiría otra vez la nota, y entonces le dije que yo pagaría por todo, por esta ronda y por lo que se había bebido antes el Pibe Cabriola, que me diera a mí la cuenta, y le extendí mi tarjeta de crédito.

Él me hizo un breve gesto de que no, y pasó su mirada sobre el Pibe Cabriola que sentado otra vez en la banqueta había doblado la cabeza sobre la plancha. Cortesía de la casa, me dijo con gravedad, y no sin cierta misericordia. Todo lo que él se ha bebido esta noche, desde que entró aquí, y lo señaló con un gesto de los labios, es cortesía de la casa. Y desapareció de mi vista, ahora azorado, para atender a otros clientes.

Ya vengo, le dije al Pibe Cabriola, que farfullaba

palabras que no entendí, o ahora sé que entendí: todo el trago que yo quiera es gratis porque ya ves, mi hermano, me van a matar. Ya vengo, voy a avisarle a los muchachos que estoy aquí contigo, le dije, pero más bien iba a advertirles que debía ausentarme por un rato. Tenía que sacarlo de allí, llevarlo a su casa, entregárselo a sus viejos.

Cuando volví al bar, ya no estaba en la banqueta. Me costó trabajo abrirme paso porque ahora el gentío se había cerrado sobre el espacio congelado antes a su alrededor, como si el hueco jamás hubiera existido, como si el Pibe Cabriola bebiendo solitario jamás hubiera existido. Quise preguntarle al barman pero trajinaba en el otro extremo de la barra, y de alguna manera sentí que no me quería dar la cara.

Cuando la puerta forrada de vinilo negro se cerró tras de mí, los ruidos del Gun and Roses quedaron atrapados dentro y me encontré con los de la calle bulliciosa, los parlantes de los vehículos atronando en la noche sin estrellas y el eco profundo de los instrumentos de percusión como latigazos sobre el rumor de conversaciones dispersas, gritos y risas, y el humo de los cigarrillos como una niebla que subía del río ya seco. Lo busqué al Pibe Cabriola entre tantos rostros despreocupados hasta donde alcanzó mi vista, pero de alguna manera sabía que la Beato Prudencio Larraín no había sido su rumbo, sino los callejones perdidos del Santo Nombre donde habíamos pateado por primera vez una pelota de trapo.

Giré hacia la oscuridad de un callejón de bodegas cerradas con cadenas, en lo alto la silueta de un tanque de agua sobre una torre de fierro, las láminas de calamina que sonaban desclavadas en los techos como un batir de alas de animales viejos, los almacenes enrejados como crujías, y el tufo a basura de los tachos volcados que revolvián los perros y venía de lo profundo como de un túnel que se bifurcaba y se repartía en otros callejones que eran como otros túneles.

Oí entonces pasos que se alejaban a la carrera en distintas direcciones, y lo descubrí tirado en la acera bajo las luces de neón mortecino de una farmacia cerrada, y corrí, hubiera querido creer que se había desplomado borracho, me arrodillé a su lado y palpé la sangre en su rostro y en su camisa, la cabellera azabache se le habían quitado a tijeretazos, o con navaja, abriéndole surcos y heridas, un corte en una oreja y un tajo profundo en el estómago donde la sangre se aposentaba y se hacía más negra, los ojos de vidrio y la boca abierta en una sonrisa para siempre inocente.

Roberto Sosa

Fue el año 32. Y no hay olvido

*Después del ametrallamiento quedaron
tendidos hasta los fieles perros que
acompañaban a sus amos indígenas.
(Documentos Militares Oficiales
del Gobierno Salvadoreño)*

La orden
partió de una de las 14 mansiones
y se posó
como una pajarita de papel sobre el corazón derecho
del teósofo y brujo Maximiliano Hernández Martínez,
andando el tiempo cosido a puñaladas.

Sucedió en Juayúa.
fueron llegando como en sueños
uno tras uno 30.000 campesinos
es decir
niños grandes quemados por círculos en rojo.

Sucedió en Juayúa.
A la hora señalada cerraron
las 4 bocacalles de la plaza
y hubo
un infierno nuevo bajo el Sol.

(Los ojos brumosos
del señor presidente de los Estados Unidos de América
de sangre inyectados relucieron a su máximo esplendor).

Fue en el año 32. Y no hay olvido.

Las sales enigmáticas

Los Generales compran, interpretan y reparten
la palabra y el silencio.

Son rígidos y firmes como las negras alturas.
Sus mansiones ocupan
dos terceras partes de sangre y una de soledad,

y desde allí, sin hacer movimientos, gobiernan los hilos
anudados a sensibilibísimos mastines
con dentadura de oro y humana apariencia, y combinan,
nadie lo ignora, las sales enigmáticas
de la orden superior mientras se hinchan
sus inaudibles anillos poderosos.

Los Generales son dueños y señores
de códigos, vidas y haciendas, y miembros respetados
de la Santa Iglesia Católica, Apostólica y Romana.

Malignos bailarines sin cabeza

Aquellos de nosotros
que siendo hijos y nietos
de honestísimos hombres del campo
cien veces
negaron sus orígenes
antes y después del canto de los gallos.
Aquellos de nosotros
que aprendieron de los lobos
las vueltas
del aullido y el asecho,
y que a las crueldades adquiridas
agregaron
los refinamientos de la perversidad
extraídos
de las cavidades de los lamentos.
Y aquellos de nosotros
que compartieron (y comparten)
la mesa
y el lecho
con heladas bestias velludas destructoras
de la patria, y que mintieron o callaron
a la hora de la verdad, vosotros,
—solamente vosotros, malignos bailarines sin cabeza—
un día valdréis menos que una botella quebrada
arrojada
al fondo de un cráter de la Luna

Roberto Sosa (1930). Premio Nacional de Literatura de Honduras,
Premio Casa de las Américas, Caballero en la Orden de las Artes y las
Letras de Francia; autor de *Caligurnas*, *Muros*, *Mar interior*, *Los pobres*,
Un mundo para todos dividido, *Secreto militar*, *Máscara suelta*, *El llanto de
las casas*, *Obra completa* y numerosas antologías.

Burro en primavera

Marco Tulio Aguilera

Escenario 1: una construcción con aires de monumentalidad hitleriana y debilidades de arquitectura colonial, en medio de campos tersos y dichosos, desde los que se siente la inocente majestad del Pico de Orizaba y la humilde torpeza del Cofre de Perote.

En la sala de semejante construcción un potro de tamaño indecente, con botas de equitación, espuelas de plata y sombrero Stetson, propietario de la hacienda –vástago de los Hernández o los Chenui, dueños del paisaje en kilómetros a la redonda–, se dedica a manipular a Catalina, la flaca. Ella, que se pregona virgen como quien confiesa el peor de sus pecados, se comporta como un rabel, con su largo cuello y su dulce y ronca voz, en manos del patán y está casi dispuesta a todo, cuando sus compañeras lo impiden. Catalina grita como poseída por un diablo mayor durante el resto de la fiesta, se ríe a a carcajadas sin proporción y termina empeñándose en dormir sobre el pasto húmedo. Como se lo impidieran, la flaca Catalina sufrió una crisis de llanto, sudor y convulsiones y corrió a esconderse, abrió una puerta y...

Cambio de escenario: En una habitación de la misma finca un individuo cuyo rostro no vemos, pero que suponemos conocido, deja a una mujer chupar briosamente, como nunca, con desesperación de despedida y el desconsuelo de su periodo de

impedimento y ofrecer sus frutos –unos senos por decir algo, desproporcionados y bizcos– al empeño de los labios solícitos de quien ahora reconocemos, ¡ay!, sin duda, como Eleuterio Moon, el Doctor Amóribus.

Catalina permanece como hipnotizada mirando la escena número dos, quiere huir, pero el profesional del amor la toma de las manos y la tiende en la cama.

–Siento tanta pena por Catalina –dijo la mujer de pechos bizcos, hablando como si la aludida no estuviera allí–, tiene una ilusión muy grande por conocer el amor y, por una u otra razón, nosotras, sus amigas, estropeamos sus mejores momentos. No sabes cuánto odia a sus padres y cuánto detesta su religión. Es mormona, sabes. Cómo me gustaría que un hombre discreto le enseñara el ABC del placer.

–No sé si seas sincera, pero voy a probarlo –dijo el consultor de asuntos eróticos y sentimentales–. Quiero que permanezcas inmóvil y no digas nada. Solamente observa y calla. Te garantizo que Catalinita esta noche olvida para siempre su histeria.

–¡Qué vas a hacer!

–Solamente observa.

Amóribus se acercó a la rubia cabecita –(rubia desabrida y sin aspavientos)– que yacía sobre la almohada. Tenía los ojos muy abiertos y una expresión de éxtasis y terror. Le apartó los bucles de la frente y le habló con dulzura al oído.

–¿Viste lo que estábamos haciendo la muñeca y yo, niña?

Ella asintió temblorosa. Eleuterio le colocó una mano en la cintura y fue como si se le hubiera posado una araña en el rostro. Y sin embargo siguió inmóvil.

–¿Te da miedo el amor?

Marco Tulio Aguilera, narrador y ensayista colombiano, docente de la Universidad Autónoma de Puebla; "Burro en primavera" es un adelanto del segundo volumen de la serie *El libro de la selva*, La Iniciación de la Señorita Anofeles (Tímido regreso del doctor Amóribus) el primer volumen fue publicado en México, Planeta, *Las noches de ventura* y en Colombia, Plaza y Janés, *Buenos días*, autor de *Cuentos para antes de hacer el amor*, *Cuentos para después de hacer el amor*, *Mujeres*, *Esas bestias*, *los mujeres* y *El árbol de durazno*, entre otros.

Volvió a asentir.

—Es que los hombres no han sabido acercarse a ti, beba. ¿Viste la tranquilidad con que la reina me besaba el capullito? No hay nada malo en eso... ¿Te gustaría que yo te besara las puntitas?

La criatura volteó a mirar a la de bizcos pezones que yacía semidesnuda en la cama, con sus senos pompeyanos al aire, observando.

—Será un secreto entre nosotros tres. Nadie nunca lo sabrá.

La mano del profesional se le había posado sobre una de sus puntitas y se deslizó hasta eclipsarlas, con la delicadeza del que teme la explosión súbita.

—¿Quieres que tu amiga nos ayude?

Tenía la boca abierta, incapaz de articular palabra. Con sus pesatañas asintió.

—Princesa, ¿podrías quitarle el calzoncito a la niña?

La estrábica de mamilarex cuerpos obedeció.

—Mira, te voy a besar desde la punta de los pies hasta llegarte al centro de la rosa y te juro que en el momento en que me lo pidas, me detendré.

La criatura se empujó ligeramente para facilitar la labor de su amiga. Su cuerpo era como de marfil y parecía iluminar la semipenumbra. La aparente flacura de zancudo anofeles reveló ser disfraz de un cuerpo de habitante de la profundidad de los sueños.

Comenzó a besarla con fruición al tiempo que veía brillar los ojos de hada buena o alimaña de la cómplice de altos pechos en la oscuridad. Recorrió sus pies, sus pantorrillas, sus muslos, apartó con el rostro las piernas que ofrecieron poca resistencia y entró con sus labios en el botón de aquella orquídea yerta, mientras sentía que el cuerpo se iba relajando, se liberaba, y sus manos agradecidas se posaban en su cabeza casi con violencia y comenzaba a gemir. Amóribus, con pericia de cirujano, apartó el rostro y estudió la evolución de la paciente. Luego con gesto de oso feliz que tiene embarrada la miel en el hocico, le preguntó si le estaba haciendo daño. Por fin pudo hablar:

—Me lastima que te detengas —dijo con voz ronca pero cariñosa y apasionada, como si en ese mismo instante sintiera el arco de un Vivaldi sobre la cuarta cuerda en la séptima posición. La enfermera emitía sonidos que sólo después el profesional del amor podría entender.

—¿Quieres que lleguemos hasta el fin?

—Te juro por mi madre, doctor, que si no llegas hasta el fin, me corto las venas inmediatamente.

Extendió una mano, buscó su bolso y sacó de él una navaja de barbero.



—Todo lo tengo preparado. Estoy dispuesta a cortarme el cuello en este mismo instante si no acabas conmigo.

—¿Qué hacer? Una amenaza de esas en labios de semejante viola de amor no se toma a la ligera.

—¿Estás segura?

—Que me muera ahora mismo si miento, que se acabe el mundo, que se muera mi madre.

El aliento de la auxiliar de operaciones parecía estar haciendo agua y sin embargo cumplía su promesa de no intervenir. Amóribus acarició morosamente el cuerpo de la niña, la licenciada (La historia era más complicada y habrá que darle un background y resumirla en dos líneas: Catalina acababa de graduarse como psicóloga, y sus amigas hicieron fiesta con la intención de iniciarla en las lides horizontales, pues, ya se sabe, el título no hace al maestro si el maestro no tiene el título), volteó su cuerpo, se tendió sobre ella para que sintiera el rigor de su gentil verga, luego la volvió a voltear, tomó una de sus manos e hizo que se posara en el ruiseñor.

—Quiero que sepas bien de qué se trata este asunto. Esto que tienes en tu mano, entrará en ti con suavidad, te abrirá al mundo, te mostrará lo que es el placer y acaso sientas un poco de dolor, pero ese dolor dará paso a una sensación como ninguna otra que hayas sentido.

Catalina sopesó el honorable miembro de cupido en una mano, al tiempo que con la otra lo acariciaba con el temor con que se acaricia el hocico de un perro lobo. Una semisonrisa apareció en su rostro cuando se atrevió a preguntar, mirando de reojo a la enfermera:

—¿Podría yo hacer lo mismo que te estaba haciendo mi amiga?

—¡No! —gritó Amóribus Eleuterio—, eso sería como

querer saltar etapas y puede ser inconveniente, incluso para mí. Suspiró. Nunca voy a escribir El tratado de la buena feladora.

La enfermera se había alejado, sin dejar de emitir extraños sonidos, borboteos, como de cañería sentimental obstruida, como de un ejército de torpes soldados en derrota. Cata apartó ligeramente las piernas y preguntó con timidez: ¿Ya?

—Poco a poco —dijo el profeta de los afectos, y dejó que su cuerpo pesara más sobre el de ella. Desde el centro de Catalina parecía surgir un piar de jilguero enamorado, un sonido cristalino y casto. La intención era entrar con extremo cuidado, como recomendaba Fray Luis de León, no de rondón y sin pericia, acercarse al templo con reverencia, rezar cerca del sagrario y solamente llegar hasta el fin (chac, dijo el enano), después de las necesarias estaciones, pero bastó que colocara su cabeza coronada cerca de la boca central, para que un vórtice lo arrastrara llevándolo en un solo envión hasta el fondo, donde está el agua de la vida, tras ese velo que separa el espíritu de la carne. Fue como caer en un torrente vándalo que rugía entre paredes musgosas en el centro de la tierra. Se sintió llevado al fondo de una caverna, asfixiado, recorrió rosados socavones, se golpeó dulcemente en las vueltas súbitas de las cavidades, vislumbró paisajes en el corazón del mundo y criaturas fugaces y encantadoras, y cuando retornó a la superficie, se vio sobre la hija de Dios que lo abrazaba como quien se abraza al último y definitivo amor antes de la muerte y musitaba, gracias, gracias, gracias. Entonces, en medio del silencio en el que se podría escuchar la respiración de los ángeles guardianes del amor, el doctor Amóribus pudo darse cuenta de lo que había estado sucediendo con la enfermera. La mujer lloraba como nunca antes lo había hecho, lloraba sin consuelo alguno. Eleuterio y la niña se acercaron desnudos a ella.

—Es que —dijo— después de tres años de ser amantes, me doy cuenta que nunca, nunca, Eleuterio mío, me trataste como has tratado a mi amiga.



Premio Octavio Paz 2001

Canto Villano

Blanca Varela

y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo de celeste cerdo
aquí en mi plato

observarme
observarte
o matar una mosca sin malicia
aniquilar la luz
o hacerla

hacerla
como quien abre los ojos y elige
un cielo rebosante
en el plato vacío

rubens cebollas lágrimas
más rubens más cebollas
más lágrimas

tantas historias
negros indigeribles milagros
y la estrella de oriente
emparedada
y el hueso del amor
tan roído y tan duro
brillando en otro plato

esta hambre propia
existe
es la gana del alma
que es el cuerpo

es la rosa de grasa
que envejece
en su cielo de carne

mea culpa ojo turbio
mea culpa negro bacado
mea culpa divina náusea

no hay otro aquí
en este plato vacío
sino yo
devorando mis ojos
y los tuyos

Blanca Varela (Perú, 1926), *Este puerto existe, Luz de día, Valses y otras falsas confesiones y Canto villano*.

Rubén Darío

Miguel Huez

La ciudad de San Salvador fue la primera escala del joven Rubén Darío en su interminable exilio por el mundo. De sus actividades en esta ciudad se han publicado libros que intentan pisar la cola del entonces "poeta niño". La más reciente pesquisa en torno a este periplo dariano, realizada por el investigador Carlos Cañas-Dinarte, ha dado como resultado el rescate de un manojo de poemas que no han sido recogidos en las *Obras completas* del nicaragüense. Debido a que Darío, particularmente durante su juventud, escribió infatigablemente, debe haber por allí otros poemas —dispersos en diversas publicaciones y revistas, y algunos localizables quizás sólo en álbumes familiares— que han sido involuntariamente ignorados. Estos poemas, en su mayoría versos de ocasión, aunque no aportan novedades a la estética dariana, sí iluminan los primeros tramos del genial Darío y, al menos en un caso —su oda a Víctor Hugo—, podemos conocer un texto antecedente de un poema bien conocido.

Las incidencias que produjeron algunos de estos poemas comienzan con la llegada del adolescente Rubén al muelle del puerto de La Libertad, en la costa salvadoreña, en agosto de 1882. Darío se reportó cablegráficamente con el poeta Joaquín Méndez, secretario privado del presidente Rafael Zaldívar, invocando sus favores. Ambos se conocían únicamente a través de las cartas que se intercambiaban desde hacía un tiempo. Darío pedía apoyo para conseguir alojamiento, comida y empleo.

Al escribir su *Autobiografía*, Darío atribuyó su intempestiva salida de Nicaragua a la decisión de sus

amigos de evitarle un arrebatado matrimonio con Rosario Murillo, quien, sin embargo, sería su amante de toda la vida. Escribe: "Un día dije a mis amigos: 'Me caso.' La carcajada fue homérica. Tenía apenas catorce años cumplidos. Como mis buenos queredores viesan una resolución definitiva en mi voluntad, me juntaron unos cuantos pesos, me arreglaron un baúl y me condujeron al puerto de Corinto, donde estaba anclado un vapor que me llevó en seguida a la República de El Salvador".

Joaquín Méndez orientó al poeta para que se trasladara a la capital y se hospedara en el Gran Hotel, propiedad del barítono italiano Egisto Petrilli, famoso por sus macarroni, su moscato espumante "y las bellas artistas que llegaban a cantar ópera", recuerda Darío. El siguiente paso fue carearse con el mandatario. "Mozo flaco y de larga cabellera, pretérita indumentaria y exhaustos bolsillos", así se describe el poeta cuando fue a presentarse a la mansión presidencial donde el dictador Rafael Zaldívar lo recibe, como parece era su estilo, de espaldas a la luz para examinar mejor a su interlocutor.

El poeta sabía dónde apuntar. Darío fue presentado en el seno de las más rancias familias de la época. Su pluma se regocijó en los álbumes y abanicos de las núbiles doncellas y honorables señoras de la sociedad capitalina y de otras ciudades de provincia.

La fórmula resultó infalible para presidentes y señoritas: amistar con el poder, frecuentar los distinguidos círculos sociales, un poco de galanteo aquí y allá; saltar luego a la dirección de periódicos oficialistas, con el baúl siempre listo para huir por la ventana, son los aprendizajes de Darío en El Salvador, los que repite en varios momentos de su vida.

Antes de su repentina llegada, Darío ya era bien

conocido en El Salvador. Uno de los "poemas recobrados" es un "Romance" publicado en la capital salvadoreña por el semanario *El pueblo* del 18 de agosto de 1881. En ese mismo mes, Darío también publicó la desconocida primera versión de su poema "A Víctor Hugo".

Al año siguiente Darío conoció a Francisco Gavidia, el sabio salvadoreño que ya experimentaba con la sonoridad del alejandrino francés. Toparse con el jovencísimo y arrojado Darío fue impresionante para Gavidia: "Talento e inspiración son cualidades que brillan en sus buenas producciones", escribió. "Añádase a éste una feliz facilidad que hasta llega a perjudicarlo".

En efecto, Darío estaba presente con sus versos en cuanto acto medianamente importante ocurriera. A partir de la investigación de Cañas-Dinarte sabemos ahora que, al lado de Román Mayorga Rivas, compuso y leyó un poema de amor dialogado que fue acompañado con música de fondo interpretada por Giovanni Aberle –autor de la música del Himno Nacional de El Salvador– y Rafael Olmedo. Esa misma noche del día 15 de septiembre de 1882, en la celebración de los sesenta y un años de la independencia de España, Darío leyó en el Teatro Nacional un soneto –otro de los poemas recobrados del olvido– dedicado a Aberle, en cuyos versos finales proclama:

(...) La gloria del artista no es un mito,
Y al cruzar de la vida en el sendero,

Tiene sólo un ideal, ideal bendito,
Una patria, mi hogar, el mundo entero,
Y una contemplación: ¡el Infinito!

Los ímpetus de Rubén parecían no tener freno. Ahora está en Santa Tecla escribiendo una composición en el álbum de una niña acomodada, mañana pergeñando versos que serán llevados a prensa casi de inmediato. De hecho, otro de los poemas recobrados se produjo en el momento en que Darío se encontraba en la redacción del periódico *La palabra*, y habiendo leído un conjunto de breves poemas de un grupo de vates salvadoreños, tomó papel y pluma y, en el acto, escribió una contestación versificada –titulada *La de Peña*–, que apareció el 1 de marzo de 1883. Pocas semanas después dio a prensas, en *La fortuna*, su poema "Roma".

Darío se entregó de lleno aparte de escribir, a la bohemia profunda. Los dineros de su poderoso protector tocaron fin cuando el poeta intentó seducir a una cantante extranjera, amante del mandatario.

Lo mismo que en El Salvador...

Su primera estancia salvadoreña se prolongó por tres años. Sin el favor presidencial, andando "a la diablo" con sus amigotes, enamorisqueado por aquí y por allá, Darío regresó a Nicaragua y reanudó sus lances con Rosario. En su autobiografía Darío se retrata en esa época al lado de ricachones, cazando cocodrilos en el lago con un winchester. Pero no todo fue placer: Darío aterrizó en medio de la guerra por la unión de las cinco repúblicas centroamericanas: "...anduve entre proclamas, discursos y fusilerías", recuerda. Su amigo, el general salvadoreño Juan J. Cañas, héroe de la guerra centroamericana contra William Walker, le empujó a marchar al Sur: "Vete a Chile (...) Vete a nado, aunque te ahogues en el camino", le habría dicho. Se marchó en el año 1886. "Por fin, el vapor llega a Valparaíso", recuerda en sus memorias. "Compro un Periódico. Veo que ha muerto Vicuña Mackenna. En veinte minutos, antes de desembarcar, escribo un artículo. Desembarco. La misma cosa que en El Salvador: ¿Qué hotel? El mejor", fanfarronea.

En 1889 regresa a un San Salvador bullente de actividad intelectual. Aquella no era una ciudad adormitada: a finales del siglo XIX, para un lector ávido, era posible tener mensualmente sobre su mesa al menos una decena de revistas y publicaciones culturales y científicas, conectadas con los debates de mayor actualidad internacional. Prosigue su fértil trabajo lírico y sus relaciones palaciegas. Ya había publicado *Azul...*, piedra angular del modernismo. Darío, atolondrado, veloz, ha comido mundo, y hechiza con la sensualidad y el brillo de sus versos. Gavidia, siempre entre admirado y celoso, advierte: "Quiere hacer juicios, críticas, correspondencia, revistas teatrales, novelas, dramas, poemas, planes (...) Cuando Rubén haya 'crecido' va a cautivar al mundo". Entre tanto, aquel que pronto llegaría a ser el jefe indiscutible del movimiento modernista, se abría paso, a través de las puertas más difíciles, a plumazos.

El primero de noviembre de ese mismo año, Darío entregó a la jovencita Teresa Menéndez, hija del nuevo presidente, Gral. Francisco Menéndez, una fotografía suya (acompañado del ahora desconocido J. M. Pacheco), donde luce cerril, bigote inhiesto, con todo el talante de un gavilán pollero, apretado en un saquito; al reverso escribe un olvidado cuarteto de ocasión, en versos de catorce sílabas, que inicia exclamando: "¡Princesa luminosa! Dios te brindó sus galas..."

Pero la vida todavía le preparaba nuevas sorpresas

al joven genio. Ese mismo año, Menéndez trajo periodistas de varias nacionalidades y le entregó al poeta la dirección del periódico oficialista *La Unión*, órgano de los unionistas centroamericanos que tenían su plaza fuerte en la casa de gobierno de San Salvador. Darío tenía sólo 22 años. "Se imprimía el periódico en la imprenta nacional y se me dejaba todo el producto administrativo de la empresa", recuerda. Allí reimprime *Azul...* El costarricense Tranquilino Chacón, describe a Darío como "un poco perezoso" en las labores de la redacción, pero advierte que cuando agarraba el lápiz "no había un renglón que no fuera filigrana literaria". Sala de redacción y bar, veladas hasta deshoras, vértigo, fue desde entonces la vida de Darío. ¿Sed de fama?, sí, pero sobre todo de vida.

Su privilegiada amistad con el presidente Menéndez no le permitió otorgarle lealtad al Gral. Carlos Ezeta, quien encabezó el cruento golpe de estado del 22 de junio de 1890 que costó la vida de su benefactor. La orden de encarcelamiento contra los amigos de Menéndez –Gavidia, Alberto Masferrer y Aberle, entre otros– les apremió a todos ellos a emigrar a Guatemala. Rubén se sumó al grupo temiendo por su propia suerte.

Darío recordó vivamente aquella huida: un tropel de jinetes acompaña la llegada de Ezeta y su Estado Mayor. "Se nota que ha bebido mucho", escribe. "Desde el caballo se dirige a mí y me dice que me entienda con no recuerdo ya quién, para asuntos de publicidad sobre el nuevo estado de cosas".

Pero el poeta ha decidido largarse todo lo lejos

posible. "Sentía repugnancia de adherirme al círculo de los traidores", escribiría después. Redacta a toda prisa una nota donde intenta explicarle al aprendiz de presidente que "un asunto particular de especialísima urgencia" le obligaba a irse de inmediato a Guatemala, ofreciendo volver pronto para ponerse a sus órdenes.

Deja en la revuelta ciudad a su recién adquirida esposa Rafaela Contreras, y se encamina hacia el puerto de La Libertad donde se le comunica que una orden superior le impide salir del país. Darío emprende entonces una ardua labor a través del telégrafo, adulando y requiriendo, apelando a la amistad de sus benefactores. La fórmula no falla: el buque está a punto de zarpar, pero en el último minuto un mensaje providencial le abre las puertas de su evasión.

Rubén Darío volvería a El Salvador veinticinco años más tarde. El otrora prodigioso jardinero de la floresta modernista pasa, una vez más, la última, por La Libertad camino de su Nicaragua. Ha "crecido", y con tal velocidad que tiene apenas cuarenta y ocho años, y es casi un moribundo. Viene de la fama y sus correrías. Va a rendirse a los brazos de Rosario Murillo. La instantánea de aquel momento se trazó con el afilado estilete de Arturo Ambrogí: "Va triste. Va solo. Va desilusionado. Quien pudo verle, tendido en una ancha silla de lona, sobre cubierta, frente al mar (...) me dice que es solamente un cadáver el que algunos devotos llevan allí". Darío ni siquiera mira la tierra salvadoreña; dice Ambrogí: "pasa frente a ella en un gesto de altivo desdén".



Hay una mujer de arena
deambulando por la playa,
una mujer donde encalla
mi pensamiento. Una quena
donde ensayo la Novena
Sinfonía sin llevar
mis labios sino al lugar
donde estuvo, hace un momento,
esa mujer que ni el viento
vio sumergirse en el mar.

Orlando González Esteva

Tanella Boni

Había una nube
nocturna en pleno día
En aquel tiempo
la carta de la tierra había sido engullida
por un diluvio de sangre
que se rompía en olas sucesivas
sobre las riberas del África fragmentada
pues un nuevo hombre había nacido
que castiga con ráfagas irrepresibles
como un ciclón de miseria
sobre una tierra purificada a toda costa

El nuevo rostro del País no tiene nada nuevo
él respira con la nariz del País
él habla la lengua muerta del País
él lleva los cabellos negros del País
él danza la danza macabra del País
él ve los ojos de sangre del País
El nuevo rostro del País
es una máscara de gran Belleza
que se dibuja a cañonazos
de Belleza que no tiene nada de nuevo

Sólo el polvo asesino marca la diferencia

Ahora no sé donde estamos
hemos perdido las llaves del milagro
el país real cierra sus puertas a la vida que fluye
no hay más bosque

no hay más sabana
hay rieles paralelos
del mar al desierto
hay rieles sin trenes viajeros
el país real con sus gritos
sus mangos de luna
sus racimos de frijoles verdes
sus canastas de palma trenzadas
ha desaparecido de mi vista

Tanella Boni (Costa de Marfil, 1954). Doctora en Historia de la Filosofía, profesora de la Universidad de Abiyán, autora de: *Labyrinthe*, 1984, *Grains de sable*, 1993, *Une vie de crabe*, 1990 y *Les baigneurs du Lac Rose*, 1995. Traducción: Myriam Montoya.

Leopold Congo

Toussaint Louverture

La muerte aceptada y asumida,
te leo en la más alto de la noche
el rayo que golpea y restalla,
tumba o sarcófago,
mi cuerpo de esclavo.
Contigo todo acaba,
contigo todo inicia.

Morir y renacer,
aquí el trabajo está adentro.
El espíritu en exilio,
este mundo pertenecía a otros
donde dirigí mi búsqueda,
y el sólo rastro conseguido
fue una estela de nada.
Con cada edad,
volvía a caer más profundamente,
en la cima de mi aspiración,
hasta encontrar la base
de la libertad tu nombre.

¡Toussaint!
Y tú nombras la muerte en su plenitud,
por el descenso de tus párpados
del mirar detenido en la faz de los muertos,
cada cosa regresa con su peso:
la noche pesa, y las sombras, y la voz;
pesada, la luz es envuelta.
Pero tú eres la decantación,
el acto consumado que libera.
La vida tiembla y la tierra dulcifica,
quienes reciben la nueva marcha.
Horizonte de los tiempos
y anuncio de los inicios,
eso está dicho en tu nombre:
¡Louverture!

Leopold Congo Mbemba, (Congo, 1963), *Déjà le sol se levante*, 1997, *Le tombeau transparent*, 1998, y *Le chant de Sama N'déye*, 1999. Dirige "Poetas de cinco continentes". Ediciones L'Harmattan; reside en París. Traducción: Pablo Montoya

La cita

Elkin Restrepo

Esa tarde, como tantas otras, se encontrarían los tres. En el café "Legris", dijo Lucía a su marido después de colgar el teléfono. Se habían casado años atrás y Miriam era una de las pocas amigas que conservaban de su vida de solteros.

Aparcaron el auto y escogieron una mesa en el bar, medio vacío a esa hora. Desde donde estaban, podían entretenerse observando la gente pasear en el centro comercial. El bochorno afuera anunciaba lluvia.

—Ojalá le dé tiempo a llegar —dijo Gabriel por decir algo.

El mesero tomó el pedido y cuando ya se iba, Lucía cambió el té por una cerveza.

"Siempre igual, variando de parecer a último instante", pensó Gabriel con cierta irritación. Pero no se le dañó el ánimo porque pensó que llegaría Miriam y no habría por qué existir tensión.

Miriam no llegó a la hora fijada y Gabriel empezó a inquietarse.

—Hay mucho tráfico, démosle tiempo —dijo Lucía.

Gabriel miró su reloj y vio que eran las cinco pasadas.

Pidieron otro par de cervezas. Sabían que, sin ella, la tarde no sería igual.

Un rato después empezó a llover a cántaros y aceptaron que la demora podía ser mayor.

Su charla era banal y se daba con dificultades, con la inercia propia de quienes ya lo han hablado todo. Sin decírselo, sabían que, para avivarla, requerían a la que faltaba.

Gabriel pensó en la elegancia y finura de Miriam, en su aire romántico, tocado apenas por el tiempo, en el interés de su conversación. Gustaba compararla con actrices de cine, una broma que a ella invariablemente le producía risa. Le decía también que iluminaba allí donde llegaba.

—La idealizas —le dijo una vez Lucía, cuando lo oyó hablar de este modo.

Él le contestó con brusquedad, diciéndole que bastaba ver cuánto aportaba a su relación para darse cuenta de lo importante que era.

El café comenzaba a llenarse y al ruido de la lluvia se agregaba el de la gente. Era como si, en algún rincón cercano, la tarde criara un molesto y locuaz insecto. Luego oscureció.

—Hay que esperar a que escampe. Que recuerde, nunca ha faltado a una cita —dijo él.

Pero no amainaba y de repente, estar ahí, a la espera, obligados a charlar, casi los asustaba. Habitualmente, a menos que hubiera alguien más, preferían callar, retraerse en sus pensamientos.

Más tarde se encendieron las bujías en las mesas. El lugar se animaba. En el fondo, suave, discreto, sonaba el Bolero de Ravel.

Sin evitarlo, volvían una y otra vez a Miriam. Su soltería ya no les inquietaba. Además, los años no le pasaban y a ella le bastaba con ser bella. "Una belleza capaz de trastornar al más cuerdo", pensó él.

Hacía poco había rechazado una propuesta de matrimonio. La cita era para contarles lo sucedido. Sabían que la "víctima", en esta ocasión, había sido un conocido actor de televisión.

De nuevo, para no dejar morir la charla, Lucía aludió al carácter caprichoso de su amiga, mientras Gabriel se lamentaba que tan magnífico ejemplar

Elkin Restrepo, poeta colombiano (Medellín, 1942); autor de *Bla, bla, bla*, *La sombra de otros lugares*, *Retrato de artista*, *Aborto escuchando el lejano canto de sirenas*, *Sueños*, *La dádova* y *Fábulas*, entre otros; fundador y director de *Acuarimántima*, y miembro del Consejo Editorial de *Deshora*.

anduviera por ahí, sin dueño. Se cambiaron a ron y whisky. En el ambiente empezó a oírse "Aurora", de Miles Davis. Por momentos, mientras el asunto fue Miriam, la conversación anduvo, quería tomar vuelo, como si una delicada luz cayera sobre ambos. Una luz que no se podía mirar cuando ella estaba presente, pero que calentaba el alma y les permitía recobrar una ilusión envejecida por el tiempo. Tal era el don que ella les daba.

En Gabriel el afecto por la amiga no estaba exento de deseo, ni del placer que sacaba, por ejemplo, de un roce, un aroma, un beso de saludo. Confesaba que la muchacha hacía parte de sus fantasías privadas y que era un macho que se enamoraba de las amigas de su mujer. Lucía, en cambio, veía en Miriam a alguien cuya naturaleza impredecible y vivaz era siempre una caja de sorpresas, y envidiaba su ánimo franco, aquel desenfadado con que solía tomar la vida a su amaño.

A sus veintiocho años, Miriam había hecho lo que había querido, sin importarle el qué dirán ni que, en últimas, en su condición de ángel arisco, nada fuera como debía ser. Vivía sola y aceptaba lo que el día le traía. De su espontánea confianza en el mundo derivaba esa luz benéfica que ofrecía a los demás.

De nuevo, Gabriel consultó el reloj. Mientras el aguacero continuara, difícilmente podía pensarse que Miriam apareciera.

En el bar, la clientela se había vuelto tan bulliciosa, que la música apenas se escuchaba. Se hacía tarde y en ambos se asomaba ya un cierto desencanto. Mientras Lucía doblaba y redoblaba su servilleta, Gabriel asumía un aire abstraído. Apenas hablaban. Era ya una costumbre. No siempre fue así, sobre todo al comienzo, cuando se amaban y el tiempo era escaso para lo que tenían que decirse. Después, cualquier día, sucedió que ni el amor ni las palabras fueron ya importantes y comenzaron a merodear el vacío, una pastosa geografía que imperceptiblemente se convirtió en su único lugar propio. Cortejaron pues, la desdicha e hicieron del hastío y los besos opacos un mundo. Morían, sin saberlo, de un amor al cual el desengaño había quitado todo brillo. Entonces Miriam, la amiga de siempre, con sus modos de hada risueña, sin apenas planearlo, entró en el juego y pronto avivó lo que el viento de la vida allí sofocaba. Verse, charlar, ir de fiesta, se volvió un ritual que a ambos les servía para no reparar en su realidad andrajosa. Ningún tiempo y lugar fueron suficientes para contener tanta gracia. Algo se les daba y ambos, sin titubeos, lo tomaron; sólo que

empezaron a depender de ello como de una droga que los aliviaba del mal de estar juntos y cuyo consuelo exigía de una dosis cada vez mayor. Y Miriam, inocente o no, se prestaba a este oficio de estrella venturosa que anidaba en el hogar amigo. Y ellos, cambiados por el hechizo, olvidaron darse la cara.

Al fin escampaba y Gabriel habló de esperarla media hora más.

—Quizá ya no demore —dijo Lucía.

—¿Y si no viene, qué hacemos? —preguntó él.

—Nos vamos al cine —respondió ella, sin entusiasmo.

Pidieron un nuevo servicio y se entretuvieron en no mirarse.

La última vez habían salido los tres a bailar a una discoteca en las Palmas y Miriam y Gabriel habían estado muy cercanos. A la medianoche, aprovechando que Lucía había ido al baño, mientras bailaban, Gabriel mordisqueó una oreja a la muchacha y, luego, apretándola, había intentado besarla en la boca. Había deseado hacerlo siempre, sólo que no se había dado la ocasión y, ahora que se daba, estaba lo suficientemente borracho como para hacerlo con torpeza. Miriam, riéndose, lo separó, pero siguió bailando de manera provocativa, casi invitándolo a intentarlo de nuevo. Era un juego, ¿por qué no?, que ahora tomaba un aspecto afortunado. Eso pensó él. Coqueta, Miriam se deslizó entre las otras parejas, para que fuera en su busca. Gabriel intentó seguirla, pero alrededor de ella, los otros ya habían hecho un cerco y la acompañaban con las palmas, dejándolo a él por fuera. Miriam bailaba con gracia y desenvoltura y disfrutaba del entusiasmo que despertaba en todos. De pronto la pista se oscureció y sobre ella cayó un haz de luces parpadeantes, que la tornaban casi irreal. Se volvió a mirarlo, pero el cerco se cerró, y ya no hubo lugar sino para que ella, la chica más bella de todas, guiada por los compases de una música festiva, se hundiera en el loco torbellino que la apartaba de él y se la entregaba a los demás, mientras las luces componían y descomponían su figura, y tornaban a completarla en el instante siguiente, al ritmo pegajoso de un viejo mambo, el cual, como un hábil parejo, la tomaba de la cintura y la obligaba a hacer giros, construyendo una estricta coreografía, rica en formas y movimiento, semejante a una carnal vegetación. Miriam, sujeta al baile, parecía una gran flor encendida cuyos movimientos de alga despedían voluptuosidad y fragancia, una amorosa y delicada esencia, a la cual nadie podía ser indiferente. Arre-

batada por su propio demonio, allí, en medio de todos, parecía aún más hermosa y grácil, pero también —a Gabriel le costaba aceptarlo—, más lejana. Era alguien (se lo decía su condición de medusa abrazada a su propia imagen), de quien, salvo tentación, no obtendría nada, ni siquiera un beso.

Al final, todos aplaudieron y Miriam, divertida, hizo una venia, y corrió a donde estaba Gabriel, ofreciéndose para que la besara. Pero éste le dio un beso rápido, sin alma, que enfrió la noche y apaciguó la fiesta.

Estaba molesto porque, viéndola bailar, había tenido celos y rabia; porque en algún momento, mientras ella bailaba, había descubierto que, a su modo, sin decírselo, le decía que jamás sería suya y que era una necesidad pensar (y él lo había pensado) en asunto semejante. Se dolía de haberla tenido tan cerca (le había mordisqueado una oreja) y, sin embargo, tan lejos.

Supo, entonces, que ella bailaba siempre sola.

Pero esto no había impedido que siguieran comunicándose. Hablaban por teléfono, y se habían citado los tres para esa tarde. El motivo, el rompimiento de Miriam con el actor de televisión, el segundo o tercero que sucedía en los dos últimos años. Y ahí estaban, como unos tontos, Lucía y él, esperándola, achacándole al mal tiempo su demora, obligándolos a mirar su propio desierto, aquel que habían conseguido apelmazar con tanto amor muerto. Una oscuridad que ninguna luz prestada, por hermosa que fuera, podía redimir ahora, ni siquiera cambiar.

De nuevo en el ambiente sonaba "Aurora", y aunque Miriam no llegaba, seguían esperándola.

—¿Y si no llega? —preguntó ella.

—Nos iremos al cine—, respondió, sobresaltado.



Para Alicia Tecuanhuey

Témpanos

Ludmila Biriukova

Corrí por el bosque
perseguida por un remolino de lamentos
que dejó helados a pinos y abedules.

En lo frío de la madrugada
perdí la vereda en el tiempo sin olvido,
cuando rendida caí al abismo de las distancias
que por muchos años imaginé eterno.

Ahí me recosté, justo entre los témpanos,
contemplando las estrellas.
En el movimiento de una nebulosa
volví a observar los campos de centeno
inundados por mis lágrimas.
Eran alforzas del pasado.

Sin embargo, se necesitan
los cantos hechiceros de los ríos
y el viento peregrino en mi morada,
para animar a los senderos
que den vuelta al verano.

Ludmila Biriukova, poeta, investigadora y docente mexicana de origen ruso (Alma-Ata, 1947). Este poema es un adelanto de *Adagio con una taza de té*, Alforja y Universidad de Puebla.

La clave Morse

Federico Campbell

L Nos asomábamos por la ventana ya muy entrada la noche. El silencio del barrio era el de la madrugada. Sólo un farol tambaleante arrojaba su mortecina luz ámbar sobre la calle. Abajo, enfrente de nosotros, un chevrolet amarillo que llevaba las letras Taxi en la portezuela permanecía quieto. Las sombras de dos hombres se recortaban borrosamente en el interior del carro.

—¿Quiénes son?

El chofer se asomó por el otro lado, mirando hacia la casa. Ya estaba con un pie afuera y abría las puertas traseras del taxi y la cajuela. Salimos. Mi padre empezó a moverse, trabajosamente. Entre mi madre y yo lo ayudamos a mantenerse en pie. Lo encaminamos hasta la recámara. Mientras tanto mis hermanas se ponían a descargar el taxi de víveres. Bultos de verduras y carne, frutas, naranjas y duraznos, bolsas de azúcar y arroz. Litros de leche, cajas de nieve, jabones. Se había gastado toda su quincena en los mercados, para que no falte nada, siempre me están reclamando. El chofer terminó de ayudarnos con los paquetes. Le pagamos y se retiró. Las mesas del comedor y la cocina rebosaban de alimentos. Para que no les falte.

Así solía hacerlo, desesperado. Llevaba varios meses sin trabajar, después de su intempestiva renuncia al telégrafo, luego de treinta años de servicio. Se ausentaba algunos días. No sabíamos de él. Durante semanas enteras el refrigerador estaba vacío. La historia se repetía: grandes momentos de tensión, malentendidos, pocas palabras. Y entonces reaparecía con un taxi lleno de comida. Para que no les falte.

Federico Campbell (Tijuana, 1941) escritor y periodista, autor de *Pretextos o el cronista enmascarado*, *Tijuanenses*, *Máscara negra*, *La memoria de sciencia*, *Transpeninsular* y la *Clave Morse*, de la cual publicamos un adelanto.

Una mañana, cuando nadie quedaba en casa, salió cargando la máquina de escribir que tenía en un rincón, una Smith Corona negra, portátil. Se alejó caminando como siempre lo hacía por la calle Río Bravo, paralela al bulevar Agua Caliente, hasta el centro de Tijuana, por detrás de la gran avenida, cortando camino, porque detestaba tomar autobuses (o no tenía para pagarlos).

—Es que ya tengo mi oficina propia.

A la entrada del telégrafo "ocupó una mesita que allí le prestaron y abrió su escritorio público "a la gente que llegaba para que le redactara una carta o un telegrama. Una cajita de cartón se iba llenando de monedas y de algún billete. Pesetas, veintes, daimes, dólares de plata. Y, ahora sí todas las noches, cuando regresaba, se ponía a contar las monedas en la cocina. Para que no les falte nada, sonreía, pero no acababa de gustarle mucho su nueva ocupación. Desde los trece años había recorrido los pueblos de Sonora trabajado como "meritorio", aprendiendo el código de los puntos y las rayas. Como quiera que haya sido, la rutina del telégrafo le fue dando un cierto orden a su vida. Se había habituado al traje y la corbata, atuendo que lo distinguía del modo de vestir de sus hermanos herreros que trabajaron en las minas de Cananea y en los ranchos de vaquería de Tucson y Tombstone, Arizona. Todos confluieron allí, en Tijuana, a mediados de los años treinta, atraídos por la oferta de trabajo de la presa Rodríguez.

2

Empezó a replegarse. Daba la impresión de que algo se le había ido de la cara. Estaba y no estaba. Al encorvarse sobre la máquina se le escapaba de pronto una sonrisa, por algo que le dictaba el cliente y él redactaba, alguna frase feliz, alguna ingenuidad. Su trabajo era de escri-

ra, en un estilo necesariamente telegráfico; tenía que ser breve porque las palabras costaban dinero al emisor del mensaje. Era un hombre de máquina de escribir, no de pluma. Ya partir de ese hábito de contar palabras tal vez le pareció natural, en el ámbito más íntimo, componer algunos poemas que de vez en cuando le leía a mi madre en las horas menos oportunas, a las cuatro de la mañana, creando un anticlímax que nos impedía, furiosos, el sueño.

—¿Qué es lo que usted quiere decir?

—Que ya no voy a volver a Michoacán. Pero no lo diga así, tan directo.

—Espérame—le decía, luego de interrogar a un joven que se había venido de bracero a la frontera. Tomaba notas en una libreta. Preguntaba. Tecleaba una o dos hojas, las sacaba de la máquina, las leía en voz alta—. Léalo y firmele aquí.

No sé si alguna vez se imaginó que la vieja máquina negra le daría de comer. El cambio de espacio, de adentro hacia afuera del telégrafo, de algún modo lo relacionaba más con la gente cuyas historias llegaban a divertirlo (a muchas personas ni siquiera les cobraba). Allá atrás seguía la estridencia de la oficina a la que ya no tenía acceso. Desde siempre, desde que tenía memoria, se había acostumbrado al ambiente ruidoso y a la resonancia metálica de los aparatos Morse. Era su elemento. Tal vez necesitaba de aquella repercusión para sentirse activo y de alguna manera la quería seguir teniendo allí al lado, como música de fondo.

Para mí tampoco era extraño ese ambiente. A veces pasábamos a recogerlo, sobre todo al final de la quincena cuando aún estaba en nómina. Uno entraba en otra dimensión, distinta a la de la calle. Llegaba yo con mi madre y mis hermanas y lo buscábamos al fondo, donde estaba su escritorio y una tabla con el dispositivo de cobre que aplastaba con el dedo. En otras ocasiones lo sorprendíamos ensimismado en la máquina de escribir, con el oído atento a las señales acústicas que emitía una cajita de madera triangular. Y era como un concierto monótono que se difundía por toda la oficina, una sinfonía de chicharras a la que uno se habituaba sin darse cuenta. Años después, sin transición aparente, empezaron a funcionar los teletipos; las palabras se imprimían en una cinta engomada que mi padre iba recortando y pegando sobre la hoja del telegrama mientras, poco a poco, abandonaba el uso del Morse que sonaba cada vez con menos frecuencia. Me divertía jugar con los sobrantes de las cintas cuando lo visitaba solo, a mediodía, y él cubría su turno vespertino. Eran muchas horas las que debía esperarlo, pero enfrente estaba el Cinelandia, donde vi—a veces embelesado, a

veces en pánico— *El horizonte en llamas, La pasión de los fuertes, Las arenas de Iwo Jima*.

Antes de despedirme, quise volver a verlo en su escritorio público. Le redactaba una carta a una muchacha de trenzas largas.

—Espérame un momento—me dijo.

Tecleaba con dos o tres dedos su Smith Corona. La joven contenía el llanto. No supe qué le acababa de contar para que lo transcribiera. Me dio la impresión de que lo miraba como a un Dios que la salvaba, no sé de qué. Era su conducto. Habían compartido un secreto.

—Tina—le dijo ella—. Así firmo.

—No se preocupe. Yo le pongo el timbre.

La cajita tenía tres penis. No se atrevió a cobrarle. Volviéndose hacia mí, avergonzado, me dijo:

—Cuando llegues allá te voy a mandar un giro—y entonces me dio los chicles. Me estaba yendo a la estación de los autobuses que salían a Hermosillo.

—Voy a volver pronto—le dije—. En Navidad.

—Escribeme. No te disperses.

Algunas veces le permitían suplir a algún compañero que se había enfermado o andaba de parranda. Volvía en sí. Recuperaba el ánimo. Se hacía la ilusión de que continuaba acumulando los años que le faltaban para su jubilación, pero era ya demasiado tarde. Había quedado varado. Cada vez con menos frecuencia instalaba su maquinita en el escritorio público.

A medida en que se alejan los años busco en la oscuridad de la memoria algún indicio evocador, imágenes o palabras, conmociones a las que uno era más propenso en la infancia. Lo que siento es que sólo hasta cierta edad, y ésta puede ser muy madura, vive uno con el fantasma del padre a todas horas. Después uno se lo inventa, si fue escaso, y se lo guarda en lo más hondo. Deja uno que lo habite y sigue caminando, olvidándolo, como una segunda naturaleza que no hay por qué comentar con nadie. No se habla de eso. Me lleva en los brazos a ver a los Potros en el estadio de beisbol de la Puerta Blanca. Lo veo en la trastienda de un vecino tomándose una cerveza Mexicali con unos amigos, sobre unos barriles. Lo veo ponerse un traje elegante que le había regalado el cónsul de México en San Diego. Me dicen que está tirado allá en el bulevar, y vamos a recogerlo un amigo mío y yo. Nos lo traemos cargando. Veo mi alcancía rota a martillazos. Descubro una botella de Cuervo en la lavadora. De atenerme a las fotografías de la memoria, esas huellas cuadradas y sin papel en qué fijarse, rescataría ciertas escenas aisladas, ninguna secuencia: la última vez que lo vi, por ejemplo, en su escritorio público y frente a su máquina, en mangas de camisa y con corbata. Sólo pudo regalarme un paquete de chicles a medio consumir.

Otto-Raúl González

Aluxes

Los aluxes son duendes divertidos
que habitan en los bosques
en la llanura y en la alta montaña
Son seres proteicos y adorables
(como las adelfas cuyo fruto es venenoso)
nada toman en serio excepto el humorismo
y son sus aventuras delicia de la selva
Cuando se les ocurre vestirse de muchachas
engañan a los hombres que embobados las siguen
y al dárseles alcance su cara es de caballo
o se tornan en cuervos o en coyotes
para llevar mensajes a los dioses
A veces los aluxes toman forma de búhos
y persiguen a los depredadores
cacomixtles y tuzas y tlacuaches
lirones zarigüeyas tacuacines
para aclarar el aire para limpiar la tierra.

Quetzal

Quetzal mito leyenda humo verde
pájaro de fuego y esmeraldas
copa de ajeno y de rubíes
lanza desnuda y hoja de maíz
que coronas la frente de la patria
Quetzal quetzal de leves alas
pecho de brasa y cauda de cometa
puñado de piedras preciosas por el aire
viva flecha de jade que cruza el horizonte
Ayer volabas libérrimo en un bosque
sembrado de luciérnagas de júbilo y de plata
volabas libre por un cielo claro
de quiebracajetes geranios y maizales
pero el oprobio mancilló tu cauda
y puso en venta tu plumaje de oro
oh luciente suspiro de la selva
oh aliento tangible de los bosques.

Otto-Raúl González (Guatemala, 1921), poeta, narrador y ensayista; autor de *Voz y voto del granizo*, *Cuchillo de caza*, *Oratorio del maíz*, *Diez colores nuevos*, *Diario de Leonora Vicario*, *De brujos y chamanes*, *Los hermosos*

Globalización

Que yo no quiero ser pobre ni rico
que yo no quiero ser manantial salobre
que yo no quiero ser rico ni pobre
que yo no quiero ser baba de perico.

Que yo no quiero ser cola de mico
que yo no quiero ser oro ni cobre
que yo no quiero ser carta sin sobre
que yo no quiero ser gallo sin pico.

Que yo no quiero ser intrascendente
que yo no quiero ser encasillado
que yo no quiero ser indiferente

Que yo no quiero ser domesticado
que yo no quiero ser incompetente
que yo no quiero ser globalizado

La Tierra

Porque la tierra no es sólo una aldea
porque la tierra no es sólo una rama
porque la tierra no es sólo una llama
porque la tierra no es sólo una tea.

Porque la tierra es la matriz que crea
porque la tierra es un volcán en brama
porque la tierra es la radiante dama
porque la tierra es vida y es presea.

Porque la tierra dio razas con nombres
porque la tierra dio millones de hombres
porque la tierra tiene muchos modos.

Porque la tierra es raíz que brilla
porque la tierra impulsa la semilla
porque la tierra es madre y lo es de todos.

animales, entre muchos más; al último pertenecen "Aluxes" y "Quetzal"; "Globalización" y "La Tierra" pertenecen a *Sonetos finiseculares*, inédito.

Literatura costarricense

Carlos Cortés

Costa Rica es un país literariamente joven, y su literatura nacional tiene apenas cien años. No tuvo romanticismo y su modernismo fue tardío y alargado: retrasó y disolvió el ingreso de las vanguardias hasta mediados de siglo.

A finales del siglo XIX corría el chiste de que en Costa Rica no se cultivaba la poesía sino el café. Nuestros productos de exportación siempre fueron tropicales, incluso en literatura. Hasta 1950, nuestro novelista más importante fue Carlos Luis Fallas, a quien Neruda llamó "el Gorki de América", porque es el autor paradigmático de un país que no existe y a la vez es profundamente latinoamericano: la *banana republic*, que va de Guatemala a Ecuador y Colombia.

Cien años de soledad remató y liquidó esta literatura ideológica, de la que participó con tan poco éxito Asturias, pero la novela del banano fue una de las variantes de la literatura latinoamericana antes de que accediéramos a la modernidad y al "boom". Fallas fue reconocido como su principal cultor al escribir *Mamita Yunai*—refiriéndose a la United Fruit Company—y vio sus principales obras publicadas en la célebre colección Croix du Sud, que Roger Caillois creó para Gallimard.

Una imaginación en construcción

A pesar del peso específico de nuestra industria cultural, el alto nivel de alfabetización y la estabilidad política, Costa Rica—*Tiquicia* para los amigos y los enemigos—es un país periférico, literaria y

culturalmente hablando, como lo son todos los países de Centroamérica, con excepción de Nicaragua y Guatemala. Estos dos últimos padecen una industria cultural subdesarrollada y sin embargo son dueños de una tradición literaria de dimensión continental.

Prácticamente ningún autor costarricense ha roto el cerco de nuestra interioridad—hablamos de identidad, es decir, de interioridad y de exterioridad—, ni siquiera los que se exiliaron en México, como los poetas Alfredo Cardona Peña y Eunice Odio o la narradora Yolanda Oreamuno, o a Chile, como el novelista y traductor Joaquín Gutiérrez, porque, justamente, los rasgos de nuestra identidad literaria son ideológicamente poco definidos.

Hablando de identidad, Costa Rica es una *insula rarissima*. De qué podemos hablar nosotros si, a diferencia del resto de Latinoamérica, nuestra construcción imaginaria—nuestro imaginario sociocultural—se basa en el acuerdo de consenso y en la igualdad socioeconómica y racial. Se basa en la sublimación de los conflictos y en el silente disimulo de las contradicciones después de un siglo de convivencia pacífica y 50 años de reformismo igualitarista. La democracia política, por ejemplo, no se ve como un choque de fuerzas sino como su anulación, no como un proceso histórico sino como un atributo nacional ahistórico, atemporal e inmóvil; como una variante de la democracia natural de los fisiócratas, de la glorificación de la pequeña propiedad agrícola y de la utopía del eterno presente.

Fabián Dobles lo revela significativamente en 1946 en una novela titulada, no por casualidad, *Una burbuja en el limbo*, al insistir en la ausencia del "sentido de la tragedia" en nuestra nacionalidad: "Porque el hallazgo artístico—ese algo indefinible que no nos ha

Carlos Cortés, narrador, poeta y ensayista costarricense; Premio Nacional de Literatura; autor de *Cruz de olvido*, Alfaguara, 1999, entre otros.

sido dado...— únicamente se vislumbra cuando el Infierno entra en nosotros, hiriéndonos... Y ustedes... habitaron en la niebla apacible que está antes que él".

Yolanda Oreamuno lo expresará de una manera definitiva en *La ruta de su evasión* (1949), al mostrar que la familia, la casa, la intimidad infernal y el melodrama son los verdaderos nudos ideológicos de esta sociedad y no los conflictos sociopolíticos, la guerra, la dictadura, la represión o las crisis del mundo contemporáneo.

El único artista maldito del país, Max Jiménez, diletante y millonario, compañero de Asturias y Vallejo en el París de los veinte, lo dice con uno de sus aforismos: "País pequeño, infierno grande..."

Costa Rica formó su identidad cultural en los márgenes del imaginario latinoamericano —El Dictador, La Revolución, La Guerrilla— y aislada de Centroamérica. El país logró evitar la involución dictatorial que sufrió Centroamérica hasta la revolución sandinista, en 1979, y superar la crisis centroamericana que siguió después y que alcanzó la década de 1980.

Fronteras de la literatura costarricense

Costa Rica nunca tuvo movimientos de vanguardia. Su literatura ideológica más definida, la de los años cuarenta, fue estéticamente conservadora, y la vanguardia poética llegó, al fin, teñida de un fuerte intimismo melancólico, contrario al proyecto modernizador de los años cincuenta. Y sin embargo, el aparato cultural que surgió con la socialdemocracia, en los sesenta y setenta, permitió la tolerancia de algunos escritores "fronterizos" —por llamarlos de alguna manera—, que, sin ser propiamente marginales, subversivos o estridentes, definieron un espacio literario en los bordes de la *literatura nacional* como imaginario consensual.

Algunos de estos autores fundamentales son los novelistas Carmen Naranjo, José León Sánchez, Virgilio Mora y el narrador y poeta Alfonso Chase. La obra de Naranjo describe perfectamente la transición entre la sociedad patriarcal, preindustrial y aldeana, anterior a 1950, y el Estado burocratizado, la urbe anónima y la sociedad impersonal en que se convertirá el país después. Por medio de novelas como *Los perros no ladraron* (1966), *Camino al mediodía* (1968), *Memorias de un hombre palabra* (1968), *Responso por el niño Juan Manuel* (1971) y *Diario de una multitud* (1974), Naranjo realiza una "épica del don nadie" y

descompone las voces desenhebradas que articulan la compleja sociedad costarricense de 1970.

En su novela hasta ahora más importante, *Cachaza* (1977), Virgilio Mora realizó un fotograma espermático del sistema psiquiátrico nacional como metáfora de una sociedad asfixiada y cruel. En lo que escribió desde entonces, especialmente en *Nora y otros cuentos* (1985) y en *La distancia del último adiós* (1995), recopilación de su narrativa breve, sus relatos ahondaron en los bajos fondos de la marginalidad, la locura y la prostitución.

José León Sánchez, quien ha hecho fortuna en México adscribiéndose a los estereotipos literarios mexicanos y al género de la novela popular tipo *best-seller*—su novela más popular es *Tenochtitlán. La última batalla de los aztecas* (1986)—, sigue siendo una especie de escritor lumpen o de paria social, 50 años después de haber sido un delincuente adolescente y de haber participado en el célebre expolio de la Basílica de Los Ángeles, el centro mítico de la identidad religiosa y simbólica del país. Su narrativa ulterior profundiza los ejes fundamentales de su obra narrativa: la novela histórica, en la que rescata del olvido a personajes marginales, en *Campanas para llamar al viento* (1989); y su propio personaje, en una especie de "diario del ladrón", en *Cuando nos alcanza el ayer* (1999), ficcionalizando y a la vez desmitificando su pasado, como lo había hecho en la célebre *La isla de los hombres solos* (1969).

Después de su novela lírica *Los juegos furtivos* (1968) y su novela experimental *Las puertas de la noche* (1974), Chase irrumpe con el libro de cuentos más importante de la década: *Mirar con inocencia* (1975). Con él emerge una galería de personajes marginales —prostitutas, pachucos, lumpen, antisociales— hasta entonces desconocidos en nuestra literatura. Chase abre su literatura a la influencia de una sociedad en proceso de urbanización y de degradación, y se hace eco del influjo oral de la *onda mexicana*.

El agotamiento del proyecto ideológico y cultural de la socialdemocracia se hace evidente en un ciclo de novelas sobre "la revolución traicionada", que se publicará entre 1977 y 1979: *Los vencidos* de Gerardo César Hurtado, *Final de calle* de Quince Duncan y *El eco de los pasos* (1979) de Julieta Pinto. Los tres títulos son significativos: es el fin de una era, el inicio de la decadencia.

Tras el fulgor de los años setenta, donde alcanza su cumbre la socialdemocracia, los ochenta están marcados por la recesión económica, la crisis político-militar de Centroamérica y el desmembramiento de

la izquierda. Literaria y culturalmente se produce una fuerte indefinición simbólica –una crisis del espejo ideológico, diría Lukács– que se superará “desde fuera” con la publicación en Barcelona de *María la noche* (1985), de Anacristina Rossi, que expulsa al lector del paraíso consensual y desmitifica la familia tradicional: la protagonista mata simbólicamente a la madre y prueba todas las formas de la relación sexual en un viaje iniciático hacia los límites del deseo femenino.

Otros autores que surgen en la época son el cuentista Rodrigo Soto –*Mitomanías* (1981) y *Dicen que los monos éramos felices* (1995) son sus libros fundamentales–, los narradores Hugo Rivas y Rafael Angel Herra y el novelista y poeta Carlos Cortés.

María la noche produjo un gran cuestionamiento sobre los límites de la legitimidad rota y abrió la literatura costarricense a nuevas tendencias y a

autores “problemáticos, problematizados y problematizadores” –al decir de la crítica–, como Tatiana Lobo, José Ricardo Chaves, Fernando Contreras, y a la relectura de autores anteriores, como Yolanda Oreamuno y Virgilio Mora, quienes cuestionan las bases ideológicas del contrato social.

La literatura costarricense vive hoy una euforia narrativa que no experimentaba desde los años setenta. Euforia por decir lo indecible, lo callado y lo no dicho. En 1999 se publicaron más novelas que en ningún otro año, algunas de las cuales incluso accedieron al mercado internacional y están en proceso de traducción. Estos textos revisan procesos históricos sepultados bajo la lápida de la “historia oficial” y desacralizan violentamente la imagen unívoca y consensual que hasta hace poco predominó en la literatura nacional.



Elena Poniatowska

La noche de Tlatelolco

Los testimonios coinciden en que la repentina aparición de luces de bengala en el cielo de la Plaza de las Tres Culturas de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco desencadenó la balacera que convirtió el mitin estudiantil del 2 de Octubre en la tragedia de Tlatelolco.

A las cinco y media del miércoles 2 de octubre de 1968, aproximadamente diez mil personas se congregaron en la explanada de la Plaza de las Tres Culturas para escuchar a los oradores estudiantiles del Consejo Nacional de Huelga, los que desde el balcón del tercer piso del edificio Chihuahua se dirigían a la multitud compuesta en su gran mayoría por estudiantes, hombres y mujeres, niños y ancianos sentados en el suelo, vendedores ambulantes, amas de casa con niños en brazos, habitantes de la Unidad, transeúntes que se detuvieron a curiosear, los habituales mirones y muchas personas que vinieron a darse una "asomadita". El ambiente era tranquilo a pesar de que la policía, el ejército y los granaderos habían hecho un gran despliegue de fuerza. Muchachos y muchachas estudiantes repartían volantes, hacían colectas en botes con las siglas CNH, vendían periódicos y carteles, y, en el tercer piso del edificio, además de los periodistas que cubren las fuentes nacionales había corresponsales y fotógrafos extranjeros enviados para informar sobre los Juegos Olímpicos que habrían de iniciarse diez días más tarde.

Hablaron algunos estudiantes: un muchacho hacía las presentaciones, otro de la UNAM, dijo: "El movimiento va a seguir a pesar de todo", otro del IPN: dijo: (...) (p.166)

Saludamos a la infatigable y prolífica periodista y escritora mexicana, e invitamos a nuestros lectores a reiniciar la lectura de *La noche de Tlatelolco* y *Tinísima*. Elena Poniatowska también es autora de *Las siete cabritas*, *Era*, *Hasta no verte, Jesús mío*, *Era*, *Las palabras del árbol*, *Plaza & Janés* y *Cartas de Álvaro Muñiz a Elena Poniatowska*, Alfaguara, entre otras.

Tinísima

10 DE ENERO DE 1929

Ya viene su sonrisa bajo el ala del sombrero. En cuatro zancadas cruza la oficina de cables. En Tina disminuye la opresión. Se adelantan dos brazos que pronto han de envolverla.

—¿Cómo estuvo, Julio?

—Bien. ¿Pusiste mientras el telegrama?

—Sí, Julio, pero ¿qué te dijo?

—Vámonos.

—¿De qué hablaron?

—En la casa te platico

—Dímelo ya.

—Bueno, pues han venido a México dos matones cubanos.

Magriñá me advirtió que andan tras de mí.

La opresión vuelve a doler en el pecho de Tina; tanto, que debe detenerse. Julio Antonio le echa el brazo izquierdo alrededor de los hombros, junta su cabeza con la de ella: "No te pongas así". Van cada vez más aprisa. El frío arrecia los pasos.

—Ves, Tinísima, ese asno con garras que gobierna Cuba me considera más peligroso aquí que en la Habana —intenta bromear, pero se le cae la voz. Por cada dos pasos suyos Tina da cuatro.

Cruzan Balderas. México, qué ciudad tan vacía, qué desierto. Desde que suenan las ocho campanadas de Catedral, su millón y medio de habitantes echan cerrojo y se parapetan en su casa. No pasa un alma por la calle Independencia; hasta el azul marino de los gendarmes fue a dormir.

—Vámonos por Morelos, Julio. Es más ancha, menos oscura.

Julio le ciñe la cintura bajo la chaqueta negra. Tina quisiera hundirse en su costado, (...) (pp.9-10)

Gao Xingjian

Ricardo Bada

Estaba muy cansado la noche de aquel jueves de octubre del 2000 cuando mi esposa irrumpió en mi cuarto de trabajo y me dijo sin darme tiempo a improvisar ninguna legítima defensa:

"Le han concedido el Premio Nobel a un chino, Gao Xingjian". "Gao ¿qué?" alcancé a balbucear. "Gao Xingjian", repitió ella. Recurriendo a mis altas dotes de seducción intenté convencerla de que había oído mal: "¿No habrás oído mal, Diny, no será más bien Bai Dao, o Ba Jin?", y alargaba las sílabas de esos nombres, como si supiese chino, para que mi media mandarina se retractara de una defectuosa audición del telediario. Fracaso total. "Gao Xingjian", remachó una tercera vez inapelable, y desapareció del cuarto, como la sonrisa del gato de Cheshire en *Alice's Adventures in Wonderland*.

Y dejándome en la más cruel inopia. Tendría que esperar al viernes si quería enterarme de quién era Gao Xingjian. Deseché de inmediato la posibilidad de averiguarlo en la red porque se impuso el implacable raciocinio: "Si para saber algo acerca del nuevo Premio Nobel de Literatura tengo que surfear en internet, significa que no es uno de los grandes. Punto".

Y aguardé al viernes, y entretanto ya sé, como ustedes, quién es Gao Xingjian.

No le voy a hablar de él porque no he leído todavía una sola línea suya, y créame que he leído literatura china contemporánea. Lo que sí deseo es compartir con ustedes algunas de las reflexiones que me acongojaron esa noche, sólo sosegadas con un buen trago de whisky.

Pensé que la Academia Sueca se tomó nada menos que 33 años para acordarse de que existía una literatura en lengua rusa, dejando morir a nadie menos que a un Chejov

y a un Tolstoi, y a un Maiakovski. ¿Y a quién por fin decidieron darle el Nobel del 33, estando todavía vivo Gorki? Se lo concedieron a Iván Bunin, un buen escritor segundón, exiliado en París por estar disconforme con la Revolución de Octubre: vean ustedes qué curiosa coincidencia ésta con el flamante galardonado Gao Xingjian.

Un nuevo buen trago de whisky y seguí reflexionando. Los indicios apuntan a que la Academia Sueca se ha tomado todo un siglo en reconocer a la literatura china. Para poner nada más que un ejemplo, nada más que uno, ignoró la existencia de Lao She, a quien la tristemente célebre Revolución Cultural empujó al suicidio (si es que no fue asesinado por la Guardia Roja) en 1966. E ignorar la existencia de Lao She es grave, como lo fue descartar a Borges, Georges Simenon, Graham Greene y Mary MacCarthy, y como sigue siendo la pertinaz postergación de Arthur Miller, Doris Lessing y Astrid Lindgren (¡¡¡una sueca!!!).

Y un tercero definitivo trago de whisky antes de dormir, engrasando la última reflexión de aquel jueves por la noche. En 1962, el Premio Nobel al californiano John Steinbeck (nacido en Salinas) interrumpió una secuencia de siete autores europeos. Desde entonces, la Academia Sueca jamás los había vuelto a distinguir más de tres años consecutivos. Pero después del japonés Kenzaburo Oé ha iniciado una nueva serie europea en toda regla: Seamus Heaney, Wislawa Szymborska, Dario Fo, José Saramago y Günter Grass, a los que deberíamos añadir ahora el nombre de Gao Xingjian. Porque a juzgar por lo que ya sabemos de él, y hasta prescindiendo de su nueva nacionalidad francesa, Gao Xingjian representa muy poco al ex-Celeste Imperio.

En Estocolmo, una vez más, desperdiciaron una gran ocasión: la de premiar exaequo a Ba Jin, en Pekín, y a Bai Dao, exiliado en los Estados Unidos. Ese sí que hubiese sido un auténtico Premio Nobel de Literatura china.

Ricardo Bada (Huelva, España, 1939), escritor, editor y periodista; reside desde 1963 en Alemania; autor de *La generación del 39*, *Basura cuidadosamente seleccionada*, *Años y perros*, *Me queda la palabra* y *Mejores jaramalgos de la lengua castellana*.





Juan Soriano

Pierre Schneider

Juan Soriano conoce el arte, tan raro en estos días y por lo mismo tan necesario, de escapar. Nuestra época sólo le concede el derecho de existir a lo que está etiquetado. Encarnación moderna de Procusto, cuyo lecho era casi siempre demasiado pequeño o demasiado grande para las víctimas a las que sujetaba—para luego estirarlas o cortarles una extremidad, según el caso—, la historia del arte no para hasta poner en cada artista en su lugar. ¡Pobre de aquél que, bajo la apelación controlada de cubista, tuviera la ocurrencia de volverse expresionista! ¡Todo el peso de la ley caería sobre el artista conceptual que se convierta al paisajismo, y viceversa! Para librarse de la trampa de Procusto hay que ser Proteo, cambiar a voluntad y oponer a la obsesión taxonómica la metamorfosis permanente.

Es un don que Soriano no ha adquirido, pues está en su naturaleza. Al dueño de una galería, que acababa de comprarle sus primeros cuadros y le pedía que realizara otros "del mismo género", terminó por responderle, con lágrimas en los ojos: "¡Es imposible! Soy incapaz de repetirme". No era una baladronada, "Je est un autre", yo es otro, escribió Rimbaud, uno de sus poetas preferidos. Soriano es la viva imagen de su fórmula. ¿Otro? Más bien muchos otros, vivos y muertos, de América y Europa. Siguiendo un itinerario cuya lógica sólo él conoce, aparece de pronto por el camino de Dix o de Fra Angelico, corre de Derain a Bernini y de Bernini a Matisse. Mírenlo en la plaza de Navone... no: en Tula... no, demasiado tarde: está en Creta. A sus anchas en todas partes, y entre todos, como si se tratara de viejos amigos de los que se hubiera despedido la víspera. Una cultura tan vasta suele aplastar al que la posee: a Soriano lo libera. Porque no se demora, nunca se apoltrona. No es extraño que le guste tanto Cocteau, con quien comparte el virtuosismo para desempeñar papeles contradictorios. Espíritu vagabundo, no procede por poseses sino por pausas. Toda imagen se vuelve tránsito en sus manos. Aun la calavera, objeto definitivo por excelencia, en el que

De Los diálogos de Juan Soriano, Ave del paraíso, España, 2000, traducción, Aurelio Asiain. Agradecemos a Marek Keller, coordinador editorial del libro, por su colaboración en todo lo relativo a Juan Soriano y su obra.

acababa la carrera de los hombres, se convierte en lugar de paso, esclusa de la fluidez: las fronteras de la muerte se transforman ahí en muerte de las fronteras. Ciertamente en estas últimas no faltan barreras ni alambradas, pero Soriano se divierte con ellas, vuelve solubles los peces, mezcla esqueletos y ramos.

Los dibujos permiten comprender mejor cómo lo hace. Su programa es el que Verlaine le asignaba a la poesía: "Rien qui pose ou qui pose", nada que pese o pose. Ligereza y movilidad: la libertad tiene ese precio. Ligera es la mano del pintor, ligeras las costumbres de sus modelos. No se trata de volverlos sedentarios sino de seducirlos, es decir de llevarlos a otro lado: por ejemplo, un ramillete a la manera de Brueghel de terciopelo ante un fondo como de Rothko, o ranas hurtadas o una bruja mexicana sobre las hojas de un nenúfar de Monet.

Suele decirse que el dibujo es a la pintura lo que la música de cámara a la música orquestal: el artista puesto al desnudo. En el caso de Soriano, la idea es justa. A su línea le repugna cortar; por el dibujo, su pintura se remonta al tiempo anterior al instante decisivo en que había que elegir, ser montaña o caballo, caballo o árbol: el tiempo de lo que él llama "la germinación".

Pasar las páginas de este libro dedicado al dibujo según Soriano es asistir a la etapa más mágica de cualquier concierto: la que precede a la llegada del director. Parece que los músicos apenas se conocen, uno afin su violín, otro desgrana arpeggios en su flauta. Fragmentos de melodías brillantes se interrumpen, un grupo de instrumentos confluye fugazmente para darse el la y luego se dispersa en espuma sonora. Esos murmullos, exclamaciones, arrullos, silencios y titubeos nos brindan una vislumbre, si puedo decirlo así, del caos o, más exactamente, de los últimos momentos del caos, puesto que no se trata ya de ruido, y percibimos arreglos que esbozan, velocidades de figuración en el magma sonoro recorrido ahora por los presentimientos, orientado por la espera, angustiosa y deleitable, de un nacimiento inminente. Y entonces el maestro aparece, la vara golpea el pupitre, el juego ordenado de la creación se instala, borrando toda traza del anárquico preludio.

Juan Soriano

Orlando González Esteva

He contemplado las obras de Juan Soriano expuestas en Madrid durante la retrospectiva que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le dedicara en 1997, y es tanto lo que allí se me ha antojado familiar que he vuelto una y otra vez sobre ellas en busca de las claves de esa familiaridad, y éstas, risueñas, no han sido remisas a entregármeme. La sustancia de que están hechas esas obras es la misma de que estuvo hecha mi casa, lo que en ellas aparece y se asoma a nosotros—porque todo en Soriano es comunicación entre otros mundos y éste, enigma amigo—es lo que yo debo haber entrevisto en mi infancia.

Un cuadro de 1978 muestra a un esqueleto manco, sin radios ni cúbitos, tocado con una pequeña guirnalda de hojas verdes y flores blancas, asomado a una ventana. Las alas de la ventana—pura vidriera aficionada a lo insólito—lo reflejan, lo duplican, ya son tres los esqueletos que nos salen al paso, mientras todo allí atrás, todo, como si la ventana no fuera sino un agujero entre la vida y la muerte (la vida dentro, a espaldas del esqueleto; la muerte afuera, aquí, entre nosotros), se resuelve en luz.

De luz también está llena la habitación que ocupa una obra anterior: La madre, y aquella donde en 1942 juegan unos niños y la de un San Jerónimo desnudo que, entre libros y almohadones, remedia y redime, a fuerza de voluptuosidad, la postura del esqueleto que gesticula a sus espaldas, y algunas de aquellas otras donde chisporrotea, radiografiada, Lupe Marín, y hasta la intemperie explosiva, auroral, donde entre serpientes cosmogónicas y gatos abre los brazos a todo, diosa solar de los vientos, madre energía, María Zambrano.

Y así ha sido la luz, y no otra cosa, la que me ha animado a asomarme por la ventana de tablillas abiertas como un costillar de fuego que anega de oros y naranjas la habitación donde aún arde la madre del pintor, para descubrir, no sin

asombro, que esa ventana da a Soria, la antigua Numancia, donde seguramente echa raíces el árbol genealógico de Soriano. Soria, donde una vez los vecinos prefirieron prender fuego a sus casas antes que rendirse a Roma; donde luego existió un castillo, y en ese castillo, hacia el siglo XII, una ermita dedicada a Santa Oria, beata de clausura cantada por Berceo, Santa Áurea, del latín *aurum*, dorado, a quien acaso debe su nombre la ciudad, y el apellido, sus primeros habitantes.

No es extraño, pues, que una ciudad fundada sobre las ruinas de un incendio acabe identificándose con una santa cuyo nombre recuerda el oro, luz mineral, carne de los dioses, símbolo del conocimiento, el más íntimo de los secretos de la tierra, según Juan-Eduardo Cirlot; ni que el resplandor de ese incendio atraviase los siglos y abrase, exhumando seres y sombras, la obra de un pintor apellidado Soriano.



Orlando González Esteva, músico y poeta cubano; reside en Miami desde 1965; autor de *Mañías de la poesía*, *El pájaro tras la flecha*, *Elogio del lagarto*, *Mi vida con los delfines* y *Taller en nubes*.



a alberta y Vicente
1.1.1977 77



Deduje que ahí, en ese sustrato de iluminación y de muerte que nutre su árbol genealógico, en esa Numancia que no cesa de arder allá fuera, en el reverso de sus obras, podría estar la raíz de mi interés en su pintura; que esos esqueletos y esplendores bien podían recordarme aquéllos que, entre vitrales y fantasmas de imposible identificación, poblaron mi infancia.

Nada más lejos de mis propósitos iniciales, sin embargo, por arriesgados que en algún momento éstos se aventuraran a ser, que el de imaginar, a partir del apellido compartido por ambos, un vínculo entre el colono que dio nombre a mi pueblo y el pintor mexicano. Nada sé del primero que no sea lo que aquí he contado, bien poco, y la gestión, de inicio, se me antojaba inaceptable, no sólo por lo que tenía de artificio, sino de descabellada, y aun de banal. Pero qué sabe uno de lo que son capaces las palabras. Nada menos ocioso que las etimologías; nada más fatal—en lo que esta palabra tiene de inexorable—que un patronímico. Debe de haber en éstos—y de hecho, lo hay—como un dictado genético, si no procedente de la sangre (que han sido y son muchos los hombres, y muchos y muy variados sus destinos), sí del lenguaje en sí, que es ya, también, como si discursiera al margen de nosotros, una forma independiente y misteriosa de vida.

Entre los autorretratos de Juan Soriano exhibidos en el Reina Sofía hay uno donde se le ve, pincel en mano, a punto de dibujar algo sobre el tronco de un árbol. La sola y acaso insensata idea de que el pintor se aprestara a esbozar una cruz me conturbó. No sé cuántos pintores se han retratado en medio de similar gestión, dudo que sean muchos, pero aunque alguno hubiera, este descubrimiento no sólo vino a confirmar mi sospecha de que no todo es azar en mi relación con la obra de Juan Soriano, sino a fructificar en sucesivos hallazgos.

No fue sino después de asomarme en varias oportuni-

des a ese autorretrato, y de tomar distancia frente a él, y de ubicarlo en distintos espacios de sombra y luz, que vi lo que acaso ni el mismo pintor hubiese visto. Detrás de él, en ese enorme cielo manchado de levisimos rosas y diversos tonos de azul, unos trazos horizontales, del azul más oscuro, hacen desembocar en el cuadro, justo detrás de su mano izquierda y como rodeándole la cabeza, una extraña figura que, a pesar de su imprecisión (hay que ver que está hecha de nubes, que está haciéndose, que siempre estará haciéndose), muestra ya ese aspecto de saurio agazapado o dormido, de caimán cabezón, con espina dorsal arqueada y cola que se le escurre, que traza, sobre los mapas, Cuba.

Y hay algo más aún: la región de la isla que forma la cabeza del saurio, aquélla que, de echarse éste a andar, estaría a punto de topar con Soriano, y aun de devorarnos si el pintor, dando un paso atrás, abandonara su obra, es la provincia de Oriente, a cuyo sur se expande el municipio de Palma Soriano. Una simple rotación de la muñeca del artista, un giro parcial hacia el animal de nubes que se le viene encima, y la punta del pincel iría a posarse, por sí sola, en el entrecejo de aquél, justo donde Santiago Soriano, hace dos siglos, grabó su palma.

¿Qué se disponía a dibujar Juan Soriano sobre el tronco de ese árbol? ¿De qué milagros lo habría hecho responsable? ¿Cuántos viandantes habrían venido a postrarse ante él? ¿A qué región habría dado nombre?

Santiago Soriano murió sin saber que aquél sencillo acto suyo de grabar una cruz sobre el tronco de una palma acabaría alterando la toponimia de Cuba. Juan Soriano pintó este autorretrato sin sospechar que, al hacerlo, elaboraba un conjuro, protagonizaba el primero de una serie de hechos que, casi medio siglo después, se resolverían en este libro. El autorretrato está fechado en 1952: nació a finales de ese año. Soy hijo de ese conjuro.



Jorge Bustamante

El bar Francis

La música
revolotea en el Bar Francis
lleno de humo y pensamientos.
Los clientes beben
mientras sus ilusiones
construyen mundos nuevos.
Es otoño ahora
y los amantes extraviados
recomponen los cuerpos
que los hicieron felices.
El verano se ha ido
quizás para siempre
y con él se fue el amor joven
que ardió
en medio del viento y de la estepa.
Todo es intemperie aquí
hay apenas una lluvia tenue
que reaviva el escozor del olvido:
los ríos que llevan a ninguna parte
fluyen
y ahí te invento, te retengo,
mientras la tarde cae en el vacío.
Me pregunto, entonces, si algo será
cierto
si, acaso, todo no es más
que una invención
de un dios encantadoramente
equivocado
que desde el abismo
contempla el infinito.
La lluvia es delgada ahora
paisajes de agua se deslizan
entre las miradas:
una mujer hermosa camina las calles
de mi vida

Jorge Bustamante (Colombia, 1951), poeta, traductor, minero y ensayista; reside en México; autor de *Invencción del viaje*, *El desorden del viento*, *El canto del mentirso*, *El caos de las cosas perfectas*, *Cinco poemas rusos* y *Poemas de Ana Ajmátova*, entre otros.

a veces viene, me habla,
se queda conmigo,
enmudece y se marcha
pero yo sé que me ha amado
en algún instante imposible
de los días perdidos.
¿Qué puedo decir ahora
que escucho la música
en este bar de espuma y lluvia?
¿Qué puedo decir
si eres apenas un pensamiento frágil
en este bar de invenciones
donde tu pálido recuerdo
es la única sospecha
el último puerto, quizás,
que aún no ha podido borrar
la lejanía?

La casa

Esta es la casa. Las ventanas abiertas
dejan caer la luz y una frágil
penumbra se esconde en los rincones.
Suaves olores deambulan por los corredores:
eucaliptos, sauces, yerbabuena,
hojas de albahaca, almendros, pinos,
arepas doradas al fuego.
Parece ser la infancia.
Paredes amarillas y un patio de baldosas
grises son el pequeño escenario
de nuestros juegos. Sobre el tejado
se paran los pájaros y los gallinazos.
Un hombre de cabello blanco
nos mira desde la puerta.
Una mujer hermosa nos sirve puntual
el chocolate de las cinco.
Esta es la casa. La puerta
de la calle está abierta
y una llovizna empaña el paisaje.



Donación de Botero a Colombia



En un gesto de generosidad sin antecedentes, en una Colombia en crisis, Fernando Botero donó al país su colección de arte contemporáneo y una significativa muestra de su propia obra. En esta página presentamos algunos de sus cuadros más recientes, que, por

cierto, anuncian una nueva etapa: *La muerte tocando guitarra*, *Carrobomba*, *Esmeralderos* y *Masacre de mejor esquina*. Las reproducciones de estas dos páginas son tomadas de *Donación Botero*, Banco de la República, Bogotá, 2000.



Obra de Fernando Léger, *Mapa de Colombia*, y de los artistas latinoamericanos Joaquín Torres, *Estructura con*

esquema de objetos, Roberto Matta, *Acontecimiento*, Rufino Tamayo, *Matrimonio* y Wilfredo Lam, *Tótem*.

El contagio de una pasión

Andrés Lema Hincapié

Extrañas e imposibles. Estos son los adjetivos que amigos y menos amigos utilizan para calificar dos lenguas que he enseñado: el latín y el griego. Tal vez, al final de mi historia, el latín y el griego se vuelvan menos extraños y menos imposibles.

No soy ni latinista ni helenista. Mis ejercicios de "filólogo clásico", es decir, de enamorado de lenguas como el latín y el griego, son modestísimos. Para mi infortunio, mis credenciales académicas en la filología se reducen al torpe conocimiento de una gramática latina, a las pocas páginas de otra en griego, a una anodina pero muy difundida tradición de fragmentos latinos de *El nombre de la rosa* de Humberto Eco, y al contagio de una pasión. Es esa pasión contagiada de la que voy a hablar aquí. Tres de mis estudiantes colombianos vivieron el contagio. Sus nombres no importan, importa más la verdad de su experiencia.

Todo empezó por allá en 1992, hacia finales del año. Yo había sobrevivido con éxito a la enseñanza de un primer nivel de latín para estudiantes del Departamento de Filosofía de la Universidad del Valle en Cali, Colombia. En esos años yo era un profesor muy joven, que llenaba sus muchas ignorancias con altas dosis de emoción. Hoy las ignorancias están allí todavía, y la emoción de enseñar no me ha abandonado.

Así que propuse esto a mis estudiantes del segundo curso de latín: su rudimentario y sólido conocimiento de las declinaciones y de la conjugación podía permitirnos aprender algunas palabras y algunas frases en griego antiguo. ¿Nos atreveríamos? Sí, fue la respuesta unánime. No dejaba de sonar extemporáneo, e incluso impertinente, que antes el latín y ahora el griego tuviese tanto sentido. Y lo parecía y lo sigue pareciendo en un país como el mío, en Colombia. Allí la sangre de los hombres no se ahorra, ser cautivo de otros hombres se ha vuelto costumbre, y la desesperanza es el sentimiento de la nación.

A los pocos días de iniciar el estudio del bellissimo alfabeto griego, una de mis estudiantes me hizo una pregunta: quería

saber si podía venir a las clases de griego con su compañero y con su niño. Su compañero, agrónomo de profesión, ya había sido entrenado por ella en las primeras letras del latín. Pero, y el niño... Por eso, yo tuve que preguntar: "Y tu niño, ¿por qué quiere venir? ¿Les serán familiares rosa, rosae, rosan... y amo, amas, amat...? Y... ¿qué edad tiene?" Mi alumna respondió con candor: "Sí, los domingos en la tarde, cuando mi compañero y yo ejercitamos nuestra memoria con el latín y el griego, mi hijo de diez años repite las palabras y dibuja los caracteres del nuevo alfabeto. Tiene muchas ganas de venir a clase." Siempre he imaginado la verdadera universidad frecuentada por niños y ancianos.

No sólo los maestros son los que han de envejecer allí, y no sólo la juventud ha de ser la edad que autorice vivir la investidura del universitario. Así que el niño vino. Ajeno a la preocupación por el ridículo, dispuesto a entregarse y a gozar del asombro frente a las palabras, sus intervenciones nos hicieron recuperar, de algún modo, la condición necesaria de todo conocimiento: para conocer se precisa un deseo inquebrantable por descubrir lo que se ignora.

Entonces, todos supimos que existe algo así como el poder íntimo de una lengua antigua. Porque toda una familia había descubierto en ella un vínculo secreto, una explosión de felicidad compartida, nacida al rehacer los mismos trazos que cotidianamente hicieron, muchas centurias atrás, hombres como Platón o Aristóteles, o simplemente griegos cuyos nombres la historia no registra. El pasado es pasado cuando de allí ya no surgen mensajes que hablen de nosotros mismos. Si el pasado nos congrega, si aún él nos habla de destinos que pudieron ser o son los nuestros, es decir, de esa humanidad que hace de Sócrates mi congénere, el pasado es tan presente como el diario de hoy en la tarde, o incluso lo es más esencialmente: la presencia del pasado puede ser tan actual como este mismo instante que ya no es.



La mujer que llevo dentro

Bertill Nordahl

Conviendo contigo, la mujer dentro de mí ha cobrado más espacio. Más sitio para desarrollarse y evolucionar. Para vivir. O mejor dicho: contigo he conseguido más oportunidad para vivir las cualidades y los temperamentos que, por tradición, sólo le están permitidos vivir a la mujer.

Junto a ti he querido probar el maquillaje. Tú ya no lo usas, pero lo hacías hace unos años. Una noche me habías hablado del efecto que tiene en los hombres cuando las mujeres se maquillan. Cuando tú te maquillabas. De cómo te veían como un objeto. Y te convertían en un pedazo de carne bien envuelta y de perfectas proporciones que simplemente estaba buscando sexo. Una noche me dijiste que ahora iba a ser. Decidida, sacaste el pequeño neceser flaquante donde guardabas el maquillaje. Empezaste a sacar sistemática y familiarmente las diferentes cosas y las distribuiste en grupitos.

Primero aplicaste una sombra de ojos verde oliva. Luego marrón encima del verde, a lo largo de la línea trazada por el ojo. A continuación blanco crema por encima del marrón. Sólo en la mitad del párpado, la más alejada de la comisura. Lo hacías así para aumentar la distancia entre los ojos, te parece que los tienes demasiado juntos. Y ahora la mascarilla: con la mano segura oscureciste las pestañas. Trazaste una línea de tres milímetros de grosor en el párpado. Ya sólo te faltaban los pómulos. Les aplicaste una capa ligera de marrón clarito para resaltarlos, así lo dijiste. Para dar una forma perfecta a la cara. Y como guindilla pintaste de rojo ligeramente el párpado, los labios, y finalmente los mojaste con brillo para ponerlos brillantes, atractivos y sexy.

Lo que ahora vi, casi no lo pude reconocer. Tu rostro vivo, intenso y natural se había convertido en una cara perfecta, según esas normas, perfecta, como de celuloide, de las que se ven en las modelos, las azafatas y las actrices. En los maniqués. Estabas irreconocible. De repente eras distante, fría e inaccesible. Nunca me hubiera atrevido a acercarme a ti con ese aspecto. Tampoco me hubiera apetecido. Saliste para mirarte al espejo. Curiosa. Hacía dos años que no estabas

así. A ti tampoco te convencía demasiado, te gusta más como vas ahora. Luego me tocaba a mí. Me acomodé con expectativa en la silla. Con gran esmero y mucha experiencia empezaste a untarme las diferentes cosas en la cara. Empezaste a cambiar y transformarme lentamente.

Primero sombra azul. Porque como dijiste, los rubios siempre usan el azul y los morenos el verde y el marrón. Luego blanco crema por encima de la línea del ojo. Después la mascarilla que aplicaste con mano experta y una brochita, a las pestañas. Ahora dibujaste una línea de tres milímetros de grosor en el mismo borde. A los pómulos una capa suave de marrón clarito. Finalmente un rojo ligero en los labios y el obligatorio brillo.

"Bueno, ya estás," me dices. "¿No te vas a mirar al espejo?" "Pues sí," me río a hurtadillas e inseguro, pero también con cierta expectación. Entramos rápidamente en el baño. Doy la luz y miro al espejo. Esperas con chistosa ironía mi reacción. Me estás mirando una caraterosa, un poco perpleja y trágica. A lo Fellini. Semidecadente y caprichosa. Sin darme yo cuenta empiezo a hacer muecas y poses. Poner hocico y lanzar miradas de muchos significados. De repente me siento muy femenino. Frívolo y seductor y con muchas ganas de que me seduzcan a mí. Detrás de mi perfecta máscara me siento capaz de hacer lo que sea. Porque no soy yo. Yo estoy detrás, muy adentro, muy alejado de esta persona profesional, segura de sí misma que controla y cuyo excitante toque de decadencia y frivolidad justamente le vuelve a él, (¿a ella?) imprevisible, fascinante e interesante. De repente me siento cansadísimo, agotado como tras innumerables funciones con la misma obra, con el mismo papel. La máscara se resquebraja, lentamente voy apareciendo de nuevo. Con una toalla me quito el maquillaje. Y me quedo asombrado y fascinado por las cualidades tanto liberadoras como conservadoras del arte de disfrazar.

Bertill Nordahl, narrador dinamarqués. El presente cuento fue tomado de *El vikingo afeitado. Relatos de escritores nórdicos*, traducción, Eva Liébano, Ediciones de la Torre, Madrid, 1999.

El *Diario* de Frida Kahlo

María Cristina Secci

El *Diario*¹ escrito e ilustrado por Frida Kahlo con 84 láminas en color² se encuentra en su *Casa Azul*—hoy museo— en una pequeña vitrina de cristal. Fue cedido por Diego Rivera—junto con la colección de arte popular, algunas obras pictóricas y la casa— cuatro años después de la muerte de su autora.

Se presenta como un cuaderno forrado en piel³, en su lomo aparece la inscripción *Poems* y las iniciales impresas en oro. Sería posible admitir que fue un regalo de un amigo, que habría explicado a Kahlo su anterior pertenencia a *John Keats*, muerto en 1821.

El *Diario* abarca los años 1942-44, hasta 1954, cuando se interrumpe con la muerte de la autora. En los años cuarenta la fama de Kahlo había crecido: llegaban los reconocimientos públicos y comisiones importantes. El *Diario* podría responder al deseo de inmortalidad de una artista en pleno éxito, que siente ser una personalidad de la que se debe cultivar la memoria: su importancia pública exige un recuerdo indeleble, para no ceder al olvido *post mortem* al que están sujetos otros personajes. El *Diario* podría mostrarse como válido remedio, en suma, contra el tormento de estar muertos, enterrados y olvidados.

La primera lámina, segunda cubierta, presenta un *collage* compuesto por una fotografía enmarcada y por la imagen de una paloma en vuelo retenida por el cuello con un lazo. Encima aparece un texto en fucsia: *PINTÉ DE 1916*⁴. La *É* de *PINTÉ* parece colocada posteriormente: es menor respecto a los otros caracteres, está escrita con un color diferente—mostaza— y aparece incrustada entre las palabras. En la fotografía, Frida está sobre el piso, inerte, como sin vida, a la mitad entre una zona de sombra y un rayo de sol. De la misma manera como a menudo retrata cuerpos femeninos en sus cuadros, el busto y las piernas van en direcciones opuestas, casi como si hubiera un atornillamiento del tronco.

Con la fecha antepuesta a la obra (1916), Kahlo no sólo remite a su infancia, expresa proféticamente su epílogo. La imagen podría representar una suerte de rito de iniciación para la protagonista: el anuncio de muerte, así como el nacimiento, otro tópico obligado de la literatura íntima⁵. Frida secunda el mito autodenominándose en las láminas posteriores *la revolucionaria*, y estableciendo en el año de la Revolución Mexicana,



María Cristina Secci (Italia, 1972), Licenciada en Letras, periodista y crítica de arte.

1910, el tiempo de su nacimiento: "Esquema de mi vida./ 1910.- Naci en el cuarto/ de la esquina entre Londres/ y Allende Coyoacán./ A la una de la mañana. (...) ", cuando en realidad nació en 1907.

En esto, Kahlo no se aleja de los tópicos tradicionales; pero si es posible para cualquier autor escribir sobre su propio nacimiento, es improbable una descripción auto-diegética de su propia muerte. Al lado de tal imposibilidad, ilustrar personalmente su muerte, existe otra solución mítica: la previsión y la sensación de su inmanencia. Así, el *Diario*, paradójicamente, se abre con una conclusión, como si la autora pudiera prever su imagen final. ¿Por qué 1916? Se puede entender rápidamente: la clave está en la lámina 94, donde se lee: "1ª enfermedad a los 6 años" (poliomielitis)⁷, correspondiente, según la cronología distorsionada de la autora, al año 1916, año en el cual empieza a morir, cuando se enferma del pie derecho por primera vez, comienzo de los sufrimientos físicos que la llevarán al epílogo:

11 de Febrero de 1954/ Me amputaron la pierna/hace 6 meses/ Se me han hecho/siglos de tortura y en momentos casi perdí/ la "razón". Sigos sintiendo/ganas de suicidarme/Diego es el que me detiene/por mi vanidad de/ creer que le puedo hacer/falta. El me lo ha/dicho y yo le creo. Pero/nunca en la vida he su/frido más./ Esperaré un tiempo.⁸

"No, luna, sol". La composición de apertura del *Diario* es una suerte de combinación lingüística, escrita con grafía clara y armoniosa que deja suponer una transcripción. Se extiende por tres lá-

minas -desde la 5 hasta la 7- y aparece internamente subdividida en secciones medidas, en parte, por fechas imprecisas: *Abril*, encima de la primera lámina, parcialmente ilegible por una mancha de agua, y "Abril, día 30", a mitad de la misma página. Las secciones siguientes están dictadas aún por variaciones de la grafía y por el espacio de interlínea, así como por el ritmo interior, por las asonancias y la puntuación:

Abril/no, luna, sol, diamante, manos-/yema, punto, rayo, gasa, mar./verde pino, vidrio rosa, ojo./mina, goma, lodo, madre, voy./=amor amarillo, dedos, útil/niño flor, deseo, ardid, resina./potrero, bismuto, santo, sopera./gajo, año, estaño, otro potrero./puntilla, máquina, arroyo, soy./metileno, guasa, cáncer, risa./gorjeo-mirada-cuello, viña/pelo negro seda niña viento=/padre pena pirata saliva/sacate mordaza consumo viváz/onda-rayo-tierra-rojo-soy.⁹

La sucesión de palabras es rítmica, y la medida estrófica está signada también por predicados verbales en primera persona, situados al final del verso: "voy, soy, soy". El número de los versos por estrofa aumenta en progresión matemática: cuatro para la primera estrofa, cinco para la segunda y seis para la tercera. La presencia de una voluntaria secuencia llega ulteriormente desde las mismas palabras, y desde la formulación de imágenes de pasajes y personajes mutuamente relacionados. Las visiones y las llamadas se conectan a saltos por categorías de pertenencia, con discontinuidad pero con una innegable concatenación entre los fragmentos. Kahlo escribe: "no, luna, sol, diamante manos", y en seguida: "yema, punto, rayo, gasa, mar". Y más: "potrero, bismuto, santo, sopera" y después: "gajo, año, estaño, otro potrero". El lenguaje, dentro de esta construcción, es anatómico: "manos, yema, ojo, dedos, cuello, pelo, saliva". Es color, casi siempre al lado de un sustantivo: "verde (pino), (vidrio) rosa, (amor) amarillo, (pelo) negro, rojo". Es de parentela: "madre, niño, niña, padre". Es astronómico: "luna, sol, rayo". Es acuático: "mar, lodo, sopera, arroyo, saliva, onda".

Son expresiones del vocabulario personal de Kahlo, son sus palabras, tanto que regresarán como constantes en las otras composiciones como pretextos lingüísticos para desatar y expandir. Pero son también las palabras de México, capaces de describir la raza, religión, colores e identidad. Porque es, finalmente, su sociedad la que proporciona al autorretratista las justas categorías: "A su pluma afluyen las tonterías, las extravagancias, las ilusiones de que nada garantiza la pertenencia, los límites o los valores, sino la religión, el código moral de su época y de su clase, la buena educación, las convenciones psicológicas y culturales"¹⁰. Tanto que si el autor no sabe lo que hace, "Su tradición lo sabe bien para él"¹¹.

La autora elige utilizar este vocabulario, a medio camino entre la particularidad y la generalidad, de manera no convencional, aislando sus componentes, distanciando las categorías una de otra, reponiendo las palabras familiares a brincos, como en un tablero, y reduciendo al máximo los predicados verbales:

Abril, día 30./Niño-cuajo, suyo, rey, radio negro-álamo sino busco-manos hoy./Olmo, Olmedo, Violeta, canario/zumbido, pedrada-blancordel gris./Camino-silueta-Ternura/Corrido-gangrena-petrarca-/Mirasol-siniestros

azulesa-agudo/Romeros-ambajes
-basuras-ayer/regazo. tumbando.
arrimo-/visiones-iluso-dormida-
pilar./columnas amigas-rumores
delvidrio/Abusos-cercanos-men-
tira-pasión./Arcanos-millares-
dinero-vigor./empalme concien-
cia-piruja palmar./la fuerza-mari-
na-joroba control-/miradas que
digo-ajado cubil-/mikado-martirio
-gorjecado senil.¹²

La sintaxis en estas primeras láminas es hermética y de gran simplicidad: las proporciones se reducen a una sola unidad léxica. Un lexema parece suficiente para la autora, no sólo para expresar el contenido de la obra sino para asegurar un anclaje válido al hilo rojo que teje las correspondencias entre un lexema y el otro. La sintaxis no parece frágil a este tratamiento, no quita y no añade: ausente, deja a cada lexema su propia imponente identidad. En fin, la sustancial familiaridad entre los lexemas se traduce en un estado de unidad conjunta tal, que encierra y puebla el mundo de Kahlo: cada lexema no dice, pero es el objeto que incluye, el personaje, las imágenes, en toda la esencia que trae la palabra en sí misma. El poder de la palabra es esotérico y mágico, capaz de convocar a los estratos más profundos de la nominación:

=cuadrado lucero cogiera./al rojo
primor-alverde mentira/ derrum-
be gangoso sin silla placer./prime-
ro-diezmadro-pomposo/agriado
precoz-infamias hermosas/gargan-
ta naranja rotunda/qué cosa. pan-
teón./granizo lunera cantado-/bri-
llante ademán/alerta-candado-
romano/ardiente.cajita-/lo pintó,
matón./niño-niñito-niñote/mi
gris corazón./nevada graciosa-bur-
buja de avión/Yacia-milano-co-
rriendo-jarana/sin cuento razón./

gran prisa espejosa./muñeca cartón./Retratos agudos con tierna emoción./
buscaba-risueña-morena-botón./gerundio gerona/germana gorrión/
gualdada garganta/gozada pasión.¹³

Pero a causa de su pluralidad y fragmentariedad, fácilmente se puede extrañar en este largo elenco poético la ausencia de un tópico¹⁴. O mejor, la variedad de categorías –anatómicas, acuáticas, etc.– a las cuales pertenece el lenguaje, junto a la elección de una gramática al límite, hace difícil una precisión del argumento primero, en relación a la composición.

La autora es capaz de clasificar su mundo en fragmentos, pero lo hace con entidades vivas: cada lexema aparece dotado de una fuerte vitalidad; y este vigor no implica ni la gramática ni la sintaxis. Si Frida gusta distinguirse por su lenguaje –ora obscuro, ora hermético, ora provocador– su objetivo es siempre la comunicación, incluso cuando su destinatario está ausente: un tópico es al fin individualizable, y es esta fuerza del lexema singular, la presencia necesaria e insustituible de cada término utilizado, lo único capaz de expresar y de encerrar plenamente el objeto que representa, sin necesidad de intervenciones gramaticales o sintácticas. El tópico es excepcionalmente representado como una pluralidad, y es un mundo en formato de mosaico, con piezas diferentes, desligadas; sin embargo, todas son componentes fundamentales de la imagen global: es el conjunto de palabras justas en el lugar justo, sin ornamentos gramaticales o colas sintácticas. Aunque es necesario admitir que no siempre es así, en la mayoría de las láminas la autora construye las proporciones dejando que los elementos constitutivos, las categorías gramaticales, morfológicas y lógicas, se relacionen armoniosamente, y deja emerger de vez en vez un tópico claro e individualizable.

Es necesario hacer una breve alusión a la puntuación, que representa un aspecto gráficamente importante en las láminas del *Diario*, y parece revestida por la autora de un papel crucial. Puntos, puntos exclamativos y, especialmente, guiones, que intercalan el texto, a veces con el valor real de cierre, otras para subrayar un tiempo de silencio o una escansión rítmica entre una palabra y otra. La puntuación, por un lado, crea una distancia física entre los fragmentos; por otro –paradójicamente– se hace evidente como costura entre ellos:

Abeja-cariño-perfume-cordón./Migaja marmaja-saltante mirón./Soldado
soltura-solsticio girón./Cuadrante morado-abierto ropón./materia micrada/
martirio membrillo/metralla micrón./Ramas, mares, amargamente en-/traron
en los ojos idos. Osas ma-/yores. voz... callada. vida. Flor./2 Mayo. 4 mayo. 7
mayo./Nové el color. Tiene el color./Hago la forma. No la mira./No dá la vida
que tiene./Tiene la vida./Tibiay blanca es su voz./Se quedó sin llegar nunca./
Me voy.
-Yo no quisiera.¹⁵

El lenguaje aparece total: las palabras evocan y son fuentes de emociones sensuales. Se cargan de cualidades físicas, cual luz, color, olor, peso, sonido, que permiten entrar en el mundo físico y abandonar la capa virtual. La realidad (también la de las palabras), casi como un fluido maleable, pasa con naturalidad del estado físico a lo incorpóreo, y parecen no existir más confines entre existencia y expresión:

Diego:/Nada comparable a tus manos/ni nada igual al oro-verde de/Tus ojos.
Mi cuerpo se llena/de ti por días y días. eres/el espejo de la noche. la luz/
violenta del relámpago. la/humedad de la tierra. El/hueco de tus axilas es mi/
refugio. mis yemas tocan/tu sangre. Toda mi alegría/essentir brotar la vida de/
tu fuente-flor que lamia/guarda para llenar todos/los caminos de mis nervios/
que son los tuyos.¹⁶

Para evocar la presencia de Diego, Kahlo toma un vocabulario personal de asociaciones. Y la metáfora triunfa. No obstante, aun cuando una comparación parezca inicialmente imposible, allá donde nada sabe sustituir, las manos de Diego ni el oro-verde de sus ojos, las asociaciones emergen con fuerza titánica. La gramática, aunque fragmentaria y sintética, es necesaria, quizás hecha sólo de artículos y de algún predicado verbal: es una presencia que dilata el verso, dándole más respiro y una mayor e inmediata asimilación.

La secuencia inicial de metáforas convoca a un conjunto de imágenes translúcidas y reflejantes: un espejo que devuelve a la figura que lo escudriña; la luz de un relámpago que enciegece y que, en un instante, ilumina violentamente; la humedad que hace relucir la materia. Las superficies, con su estado lustroso, adquieren un aspecto mágico y se vuelven objetos especulares, pero reales, en los cuales es posible mirarse, reflejarse y deformarse.

En el segundo bloque todo se desenvuelve sobre la idea de penetración: el juego está dado por el contacto, delicado pero profundo, con la sangre y con la vida que brota. Los nervios se vuelven senderos a través de los cuales se desliza la vida y el amor, y la fusión andrógina, finalmente, se realiza. Un cambio de color en la tinta, un espacio más amplio para la grafía, acompañan al resto de la composición:

Hojas. Navajas. armarios. gorrión/Vendo todo en nada. no creo/en la ilusión.
Fumas un horroroso/humo. Marx. la vida. el gran/vacilón. nada tiene nombre./yo no miro formas. el papel/amor. Guerras. greñas. jarras./garras. arañas
sumidas. vidas/en alcohol. niños son los días y hasta/aquí acabó.¹⁷

La extrema fragmentación regresa, y el valor evocativo de las palabras, realísticamente evocativo, lo explica Kahlo misma cuando dice "nada tiene nombre./yo no miro formas". Los nombres no existen, las palabras no son contenedores vacíos sino las mismas cosas que reclaman. Kahlo sabe plegarlas a sus leyes: si con el pincel convierte las palabras en paisajes pictóricos, con el mismo arbitrio las libra de toda su fuerza evocativa.

Kahlo misma se autoevoca en forma explícita con algunas negaciones verbales o dirigidas a sí misma: "vendo todo en nada. no creo/ en la ilusión (...) y hasta aquí acabó". Negaciones que determinan, deciden, dan órdenes; negaciones que trazan violentamente el recorrido de esta obra, tanto que la primera composición se abre con un "abril/no".

El sujeto poético del *Diario* parece estar condicionado por la voluntad absoluta de la autora, voluntad negadora que a veces quema la tierra alrededor: es ella, la negación, la que reina en este calidoscopio de palabras-mundo que constituyen la realidad, y solamente ella puede abrir y cerrar la puerta de acceso. Sin embargo, es a través de los "no" que emerge la vida: "No vé el color. Tiene el color / No dá la vida que tiene. Tiene la vida"¹⁸



Y las negaciones son medios para la comunicación con el interlocutor, negado él también; son, en fin, llaves que permiten la entrada, soldados de primera línea que abren el frente. Por esta razón están al comienzo en las láminas:

Abril/no, luna, sol, diamante, manos- (...) Diego./Verdad es, muy grande, que yo/no quisiera, ni hablar, ni dormir/ni oír, ni querer. (...) Carta:/Desde que me escribiste, en aquel día/tan claro y lejano, he querido expli-/carte, que no puedo irme de los/días, ni regresar a tiempo al otro/tiempo. No te he olvidado- (...) Diego:/Nada comparable a tus manos/ni nada igual al oro-verde de/tus ojos. (...) Nadie sabrá jamás como quiero/a Diego. No quiero que nada/lo hiera. que nada lo moleste¹⁹

Kahlo parece querer recortar un espacio propio de acción en el cual dictar su ley y condiciones, y decir, sobre todo, lo que "no" es posible cumplir. La perspectiva es incondicionalmente negativa, aunque, en realidad, la soledad y la desesperación no están suprimidas, el agolpamiento mismo de negaciones lo advierte.

El interlocutor privilegiado, no solamente del *Diario* sino de la vida



entera de Kahlo, es el pluricitado Diego Rivera, cuya presencia justifica las secciones epistolares o las dedicatorias a él dirigidas. Pero, en algunas láminas, una real interacción autor-destinatario, más allá de la ficción literaria, parece faltar: el nombre Diego repica, tanto que deviene en un sonido mántrico, un lexema bisilábico que encarna no la real figura del marido sino el fantasma de las obsesiones de la autora. El mundo está casi fijo, las interrelaciones parecen imposibles, no obstante el anhelo de atenciones que pide Kahlo, que se queda sola en el hacer y deshacer. Falta la posibilidad del diálogo y del intercambio con el interlocutor: la pluma señala dedicatorias, pidiendo mucho pero con poca fuerza ilocutoria. Artífice, la autora misma, que a veces parece querer jugar este juego sola. Reduce al máximo el campo de acción del interlocutor: pidiéndola, no concede la posibilidad de una interacción que transforme la escena,

o que lleve a la misma alivio. Aquí está el "pecado original" del autorretrato: el solipsismo y la negación del interlocutor:

Diego./Verdad es, muy grande, que yo/no quisiera, ni hablar, ni dormir/ni oír, ni querer./Sentirme encerrada, sin miedo/a la sangre, sin tiempo ni ma-/gia, dentro de tu mismo miedo,/y dentro de tu gran angustia,y/en el mismo ruido de tu corazón./Toda ésta locura, si te la pidiera,/yo sé que sería, para tu silencio,/sólo turbación./Te pido violencia, en la sinrazón,/ytú, me das gracia, tu luz y calor./Pintarte quisiera, pero no hay co-/lores, por haberlos tantos, en mi/confusión, la forma concreta/de mi gran amor./F./Hoy Diego me besó./Cada momento, él es mi niño,/mi niño nacido, cada ratito,/diario, de mi misma.²⁰

No obstante que la expresión artística de Kahlo tenga una función de petición a quien la rodea, de atención y de amor, a veces el mecanismo muestra su quiebra. La gran verdad que la envuelve es, incluso para la misma autora, muy clara: algunos predicados, fríamente el infinitivo, ejemplifican las negaciones. Ni hablar, ni dormir, ni escuchar, ni desear. Tampoco puede Diego nada al respecto: la ausencia de una intención ilocutiva desemboca en la incompreensión, mientras los pronombres señalan responsabilidades precisas sobre quién pregunta y a quién, quién da y qué: "te pido violencia, en la sinrazón, y tú, me das gracia, tu luz y calor".

En otras láminas la tensión se afloja, parecen reforzarse las acciones mutuas, ser posible la interacción, y la soledad parece anularse:

"MARZO 53/Mi Diego./Ya no estoy/ sola/ ¿Alas?/Tú me acompa-/ñas. Tu me duer/mes y me avivas²¹", pero la sensación de abandono está destinada a repetirse. La difícil separación entre el mito Frida y su real persona impide una correcta evaluación de la presencia de Diego en su vida. Es cierto que el notorio muralista fue determinante para la producción artística de Kahlo, por ser su sostenedor, sujeto, descubridor e interlocutor privilegiado. Frida lo llama "amor de miles de años", como si fuera la mitad andrógina, antes perdida y después vuelta a hallar, a la cual unirse en lo eterno:

(...) Siempre hay cosas/nuevas. Siempre ligadas a las/antiguas vivas./Alado-mi Diego mi/amor de miles de años/Sadga. Yrenáica/Frida. DIEGO²²

La fusión, en la idea del mito platónico del andrógino, y el nombre Diego aparecen como principios únicos y primeros:

Diego principio/Diego constructor/Diego mi niño/Diego mi novio/Diego pintor/Diego mi amante/Diego "mi esposo"/Diego mi amigo/Diego mi madre/Diego mi padre/Diego mi hijo/Diego = Yo =/ Diego Universo/Diversidad en la unidad./Porqué le llamo mi Diego?/Nunca fué, ni será mio./Es de él mismo. (...) ²³

No faltan en la producción de Kahlo representaciones de Diego en los papeles citados: como hijo, como marido, como esposo. Tampoco faltan representaciones de la pareja fundida en un único ser: el Retrato doble *Diego y yo* es un pequeño cuadro que Frida regaló al marido para el décimo quinto aniversario de boda, y que representa un ser único

cortado verticalmente y compuesto en la mitad por la cara de Diego y en la otra por la de la autora.

Pero en el *Diario* la duplicidad-unidad del andrógino se expresa no solamente referida a Diego; más bien parece una prerrogativa fundamental de la vida que Kahlo reconoce en la naturaleza mexicana: sol/luna y tierra/cielo, según los mitos indígenas; en el compañero: Frida/amado; y sobre todo en sí misma: Frida/Frida²⁴. Es además expresada a través del tao, símbolo de unidad y armonía entre opuestos, y a través de la representación de caras dobles y simétricas.

Las figuraciones dobles o andróginas en el *Diario* prescinden a veces del marido, pero nunca de sí misma: en la ya citada lámina 110 el juego de caras cortadas a la mitad que forman un único ser, hospeda una figura masculina. El semblante oscuro y de cabello encrespado no se parece para nada a Rivera, mientras Frida es claramente reconocible.

El profundo deseo de fundirse con el amado, la búsqueda de reconstrucción del andrógino primordial, parece, para los contenidos de algunas láminas, imposible, aun con Diego. Testimonio de ello es la soledad de Kahlo y su apego a numerosos amantes:

A./Tu lo entiendes todo. La unión/definitiva. Sufres gozas amas ra-bias/besaries. Nacemos para/lo mismo. Querer descubrir y amar lo descubierto. oculto./Con el dolor de siempre perderlo./Eres bello. tu belleza yo te la/doy. Suave en tu enorme tristeza./Amargura simple. Arma/contra todo lo que no te libra./Rebelión con todo lo que te encadena./Te amas. Quiereme como centro./yo como a ti. No lograré más/que un recuerdo prodigioso de que/pasaste por mi vida dejando/joyas que no recogeré sino/cuando te hayas ido. No hay/distancia. Hay tiempo. Oyeme/acaríciame con lo lo que busques y/con lo encontrado. Me voy a ti y/ya mí. Como toda la canción mirada.²⁵

El nombre de Rivera no está. El obsesionante Diego, como mantra ruidoso, en esta profunda reflexión sobre el amor y sobre la unión, falta. Y la desfachatez de las declaraciones de amor de Frida dejan el lugar a una confesión susurrada y llena de pudor: encima de la página, en lugar de la dedicatoria, hay solamente una A y el símbolo oriental de unión universal.

En la lámina 68, Kahlo dibuja, bosquejándolos, órganos sexuales masculinos: las capas de color son múltiples, desde el sepia, pasando por el rosa, hasta el verde, que también señala el perfil de un rostro. Todos –se pueden contar con claridad cuatro– confluyen en una figura central, símbolo de la sexualidad femenina en forma de flor de loto, en cuyo centro emerge una cara. Encima de la página aparece escrito: "Centro y uno",²⁶ y al fondo, subrayado: "flor y frutos".²⁷

No obstante la multiplicidad de presencias, el "centro" defiende su "uno"; no obstante el agrupamiento, el "Uno", finalmente, mantiene su estado. Y la reconstrucción del andrógino, este triunfo del uno, es el pecado solipsístico del autorretratista:

Meses después/ Para H./ Cálladamente, la pena/ ruidosamente el dolor./ el veneno acumulado/ me fué dejando el amor./ Mundo extraño ya era el mío/ de silencios criminales/ de alertas ojos ajenos/ equivocando los males./ obscuridad en el día/ las NOCHES no las vivía./ Te estás matando!/ TE ESTAS MATANDO!!/ Con el cuchillo morbosos/ de las que están vigi-/lando! La

culpa la/ tuve yo?/ Admito mi culpa grande/ tan grande como el dolor/ era una salida enorme/ por donde pasé, mi amor./ Salida muy silenciosa/ que me llevaba a la muerte/ estaba tan olvidada!/ que ésta era mi mejor suerte./ Te estás matando!/ TE ESTAS MATANDO/ Hay quienes ya no/ Te olvidan!/ Acepté su mano fuerte/ Aquí estoy, para que vivan/Frida.²⁸

1 Kahlo Frida, *Diario, Autorretrato íntimo*, La Vaca independiente, México, 1995

2 Olivier Debroise, *Sadja o vivir en Coyacán*, Kahlo Frida, *Op. cit.* pp. V

3 En realidad no es un verdadero diario, sino que pertenece al género del autorretrato literario. Característica de ello es la mezcla de elementos de diversa procedencia, como apuntes, poemas, cartas, dibujos, bosquejos, manchas de color.

4 *Ibidem*, lám. 4 (subrayado de la autora)

5 Maurice Blanchot, *La espacio literario*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 67-88

6 Frida Kahlo, *Op. cit.* lám. 151

7 *Ibidem*, lám. 94

8 *Ibidem*, lám. 144 (subrayado de la autora)

9 Frida Kahlo, *Op. cit.* lám. 5

10 Michel Beaufour, *Miroirs d'encre. Rétorique de l'autoportrait*, Seuil, París, 1980, p. 10

11 *Ibidem*, p. 10

12 Frida Kahlo, *Op. cit.* lám. 5-6

13 *Ibidem*, lám. 6-7

14 "El *topos* es una operación pragmática a través de la cual el lector/escuchador establece el argumento de que se habla, y sobre esta base construye un cierto recorrido de lectura y de interpretación" en P. Violi y G. Manetti, *L'analisi del discorso*, Milano, Espresso Strumenti, 1979, pp. 39-40

15 Frida Kahlo, *Op. cit.* lám. 5

16 Frida Kahlo, *Op. cit.* lám. 17

17 *Ibidem*, lám. 17 (subrayados de la autora)

18 *Ibidem*, lám. 7

19 *Ibidem*, láms. 5, 8, 11, 17 y 57

20 *Ibidem*, lám. 8 (tachaduras de la autora)

21 *Ibidem*, lám. 112 (subrayados de la autora)

22 *Ibidem*, lám. 102

23 *Ibidem*, láms. 60-61 (subrayados de la autora)

24 *Las dos Fridas*, 1939

25 Kahlo Frida, *Op. cit.*, lám. 53

26 *Ibidem*, lám. 68

27 *Ibidem*

28 *Ibidem*, lám. 131-132 (subrayados de la autora)

Khal Torabully

Mi país no tendrá estatua
del hombre de la tormenta con pies desnudos
he quebrado mi lengua contra la memoria
cuando la noche trampeaba con la muerte
en el juego de barcos y de puertos.
Aquí yace el hombre sin vida.
Rompan el hierro quiebren el mármol
y que toda mano la amarre al cobre
para oficiar el ascenso de las mareas:
mi país no tendrá hombres
con los ojos secos por el mar.

La mar estuvo
fuera de las arenas
yo la alcancé
la espuma fue
más rápida
que la nube,
la ciño
a los zuecos de oro
del sol.
La luz
fue ghazal
o mantra
yo la atesoro.
La mar, ¡Mahabaratha!

Paul Dakeyo

Di que la mujer
precederá la aurora
como el movimiento
inicial
de la creación
como el volcán
en marcha provisoria
como una liana
incommensurable.

Hablaremos una lengua de tempestad
habitada de sueños telúricos
sacaremos del sol
la palabra innombrada
y devolveremos a la tierra
su hálito incommensurable
y alusivo

Negro

Relámpago desnudo
en la noche
con el sabor viril
de las negrerías sin fin
tallado
suelto
prisionero
elevado carcelero
en exilio
para el mañana

Khal Torabully, (Isla Mauricio, 1956), *Le printemps des ombres*, Reunión, 1991, *Cale d'étoiles Coolitude*, Reunión, 1992, *Kot sa parol la- Rodé parole*, Mauricio, 1995, *Palabres a paroles*, Sonignac, 1996, *Du code au codex*, 1996, *L'ore rouge des gazelles*, París, 1998. Traducción del Francés: Myriam Montoya

Paul Dakeyo (Camerún, 1948), *Barbelés du matin* (1973), *Le cri pluriel* (1976), *Chant d'accusation* (1976), *J'appartiens au grand jour* (1979), y de *Soueto, soleils fusillés* (1977). Traducción: Pablo Montoya.

Génesis

Julio Escoto

Recamier, apoyado en un bastón, apuntó al horizonte y me señaló los colores de los delicados incendios. Debía ser reflejo del inmenso jardín de rosas existente en la dimensión superior, del rizo de sus aguas o la profundidad de sus fondos submarinos, el espejismo fugaz de sus pájaros de fuego y sus alondras de oro, pues en la comba de la mañana quedaban impresos, aunque sólo momentáneamente, los tonos de los pétalos alados y sus plumarias de plata, la paleta que debían ser sus arcillas vivas y el fulgor silúrico de los diamantes allá brotados. Luego todo se borraba y escenificábase la siguiente visión, la del país que debían poblar en ese otro mundo los peces de colas abanicadas e inmensos tigres transparentes, pues severos pincelazos de aire restallaban la aurora, asaeteaban el firmamento, tendíanse de extremo a extremo como si asistiéramos a la locura de un pintor airado o de un dios marihuano. Unos instantes después se desarropó de entre esas sombras coloridas el sol, bostezando alta-nería, cuando ya descendíamos la falda de la colina hacia Lytown.

Todo había cambiado desde nuestra salida del hospital, noches antes. No el bello dibujo del mar relampagueando sus luces salinas en la costa, desde luego, ni las palmeras que sacudían las motas de pelicanos con que pringábase el espacio intermitentemente, sino los espíritus de la gente. La música que caracterizaba al suburbio de Trenchtown se había apagado y cruzamos su única calle en silencio sepulcral

sabiendo que nos observaban desde las ventanas. Donde antes nos saludaban con festividad, ahora nos enfrentaban graves rostros, sospecha ladina, miradas huidizas que expresaban lo que callaban. Tratamos de entender el sentimiento que había infectado a los caribeños y lo único que dedujimos era que podía deberse a nuestros atuendos extraños. Al ingresar a la cámara secreta donde nos había conducido el viejo marrano, al escapar, cada uno había ido derecho a un arcón, de donde habían extraído alpargatas, guardapolvos y quitasoles para caminante, además de pesados bolsones que cada quien se echó al hombro. A nosotros nos habían entregado unos hábitos seculares pasados de moda, y tres monedas de oro, en préstamo indefinido para cuando nos volviéramos a encontrar. "En Él confiamos", rezaban los rústicos trozos metálicos.

Pero no debía ser eso pues nada más había cambiado —excepto por una ramita de olivo que nos faltaba en la solapa y que todos llevaban surcida al pecho. Tenía que ser algo profundo ya que los celadores y los ahora numerosos sacerdotes que salían al paso nos reverenciaban con solicitud como si fuéramos de su cofradía secreta y gesticulaban amagos discretos a la altura de la cadera, los que aprendimos a contestar a la segunda ocasión.

"Por accidente hemos de haber caído en una novedosa jerarquía" analizó Recamier refiriéndose a la distancia que observábamos entre los callados y los expresivos.

"Ha de tratarse del respeto" dije.

"Se trata del miedo" corrigió ilustradamente él.

En efecto, esto que veíamos emerger en el paso apresurado de los viandantes, en su vista al suelo, en su pronto descenso de lo que debían ser las aceras

Julio Escoto (Honduras, 1944), narrador, profesor, ensayista y editor; Premio Nacional de Literatura; autor de *Los guerreros de Hibunax: tres cuentos, Abrió antes del mediodía, Historias de los operantes, El árbol de los pañuelos, El General Morazán marcha a batallar desde la muerte y Madrugada, Rey del Albor*, entre otros. Publicamos aquí un fragmento de su novela inédita *Génesis*.

para cedernos el espacio —pues aún no había aceras en Lytown—, así como en su humillada condición de inferioridad ante nosotros, no podía deberse al reconocimiento de nuestra supuesta educación sino al miedo. La gente dimanaba de sus cuerpos, de su conducta, del envaramiento con que juntaban las manos haciendo oración, un acondicionamiento demasiado grosero al espanto. En Trafalgar Square nadie se retiraba el chambergo, bastaba con llevarse dos dedos al ala para saludar; en Edimburgo no se besaba la mano, suficiente era inclinar el cuerpo en caravana artística; entre los vigorosos irlandeses tocarse la nariz ante el rival indicaba desprecio; las casaderas de Gales tenían un bonito gestuario para sus preferencias: el único hombre que les interesaba era al que no tomaban a ver. Los lenguajes involuntarios continuaban siendo los más comunicativos, el cuerpo decía mucho más que el habla de la palabra, sabiéndolos leer eran una fuente inagotada de información. En Lytown todavía eran rústicos.

"Me gusta" ironizó Recamier "somos especiales".

En verdad lo éramos. Era obvia la diferencia que nuestros vestidos imponían sobre la diversidad pues a pesar de nuestra empolvada figura y cara marchita —lectura para otros de extenuantes estudios y meditación, de castigos en las espaldas para domar la materia y acceder al perihelio de lo innombrable— el hábito religioso que vestíamos, tosca tela para abrimos paso en la obligada clandestinidad, ponía sobresaltos en la población. Viendo venir a un religioso, fuera monjes, sacristanes, diáconos o alguien con faldón, tonsura o manípulo, los pasantes borraban su expresión liviana y adoptaban trascendencia mística, se enmascaraban con antifaz. Habían aprendido a manipular la hipocresía, se maquillaban con rapidez en probos practicantes, muestra de éticas ambulantes, seres de un descaro moral hasta entonces desconocido. Fuimos comprobándolo en la repetición de ciertas señas burlescas al cruzar, pulgares metidos entre el índice y el dedo medio, anulares expuestos, íconos elementales de victoria, signo de que comenzaban formas primarias de resistencia y que el tinglado ecuménico que envolvía a la ciudad no estaba libre de compuestos críticos.

Excepto que lo que advertíamos en las calles de Lytown apenas si era el inicio de lo que cambiaba a Cariba y que se expresaba en ocurrencias menos sutiles. Cuadrillas de operarios repellaban paredes con margas lechosas que daban a la urbe un espeso sigilo conventual, estaba prohibido cantar, componer, silbar o canturrear nada que no fuera alabanza al

Señor, las mujeres caminaban por la derecha de la vía y los varones por la izquierda de forma que ni sus miradas se juntaran, evitando se les pegostara el relincho rjoso de la tentación; habían sido tapiadas y encaladas las entradas a las cantinas, los bares, los metederos y los burdeles discretos que los morenos administraban en Bishop Point, junto a la barra del litoral, y esa misma tarde —veíase la trenza de humo al lado de Sambo Creek— alguien le había pegado fuego a Catedral Citroen apagando para siempre el bailongo más escandaloso de la isla. Los afeminados eran apedreados, las libidinosas escandalizadas, los ateos separados. Cariba Santa —como ahora se nominaba oficialmente— había puesto en regla el desorden y recompuesto su pijín sensual. En una sastrería de atuendos talaes adquirimos el monograma de olivo que le faltaba a nuestras vestiduras y lo cosimos al pecho. Ingresábamos a discursar con el lenguaje sacro del sistema.

Otras regulaciones eran menos espirituales. Estaba dispuesto que cada mañana la clerecía se penitenciara donde la alumbrara el fogonazo del sol. Los religiosos debían portar con sus pertenencias móviles —y de allí la moda de las mochilas púrpuras— varas de guayacán, astas de guayabo, desecadas vergas de toro de las que se usa en los barcos para disciplinar a grumetes irreductos, chilíos, fajas con alma de hierro y cadenilla en puntas, correas, suplicios de cobre, cilicios, flagelos de estaño o algún otro instrumento para hacer contrición, expiar culpas y ser expiado, cualquier modo de macerarse uno mismo sin piedad, entre más espectacular mejor, para sufrir las penas de la patria y del universo —en esto había libre albedrío—, alambre de púas, cardos u hortigas, cordones de electricidad, si bien la electricidad ni siquiera se pensaba en Cariba Santa, limas y serruchos, cepillos de carpintería, raspadores de coco, rejones, moharras o riendas de mezcál para sublimar el ánimo, desgarrar la soberbia, abonar a la humildad ya que sólo el sacrificio conjunto, clamor comunal de almas humilladas, daría a la ínsula divina, como además entre líneas se le nominaba, fuerza cósmica para desviar la ruta de su obliterado destino, que por otra parte nadie sospechaba.

Monseñor apostaba a la línea dura, la de los ortodoxos que veían a la permanente Israel como el fin último; los otros, en retirada, pensaban que el único diario divino que dios seguía caligrafiando diligentemente era el del corazón.

Tan brillante estupidez tenía empero corolario práctico, el de los semejantes y el de los elegidos, los heréticos y los talmúdicos. (...)

El conflicto social armado

(Primera parte)

Alfredo Molano

Se ha sostenido que las últimas guerras del siglo XIX en Colombia estuvieron asociadas al comportamiento de las exportaciones de tabaco y café. Sin duda esta determinación jugó un papel importante. Pero lo que logró aglutinar apoyos sociales fueron quejas de carácter político, una en especial: la ausencia casi completa de garantías políticas para ejercer la oposición. El sistema político colombiano se caracteriza por no soportar la oposición. Razón por la cual se tiende a gobernar el país mediante alianzas bipartidistas. Si ellas no son posibles o se rompen, se genera una peligrosa inestabilidad política que en no pocas ocasiones termina en violencia. El Estado —o lo que así llamamos— ha sido y continúa siendo una herramienta para hacer política y para manejar, de manera hartó patrimonial por cierto, la economía nacional.

La Guerra de los Mil Días, la última del siglo XIX y la primera del XX, se caracterizó por su extrema crueldad. El gobierno, apoyado por la Iglesia, —y en la última y decisiva fase por los EE.UU.— logró derrotar a los liberales más populares pero peor armados. Durante toda la contienda, las guerrillas apoyaron a los ejércitos de uno y otro partido, y si la revolución pudo sostener su lucha fue gracias al concurso de ellas.¹ Al final de la guerra, los generales liberales desautorizaron a las guerrillas y las obligaron a entregar las armas. Pero en el Magdalena Medio, en el Tolima y el Cauca, la lucha continuó, pese a todo, durante un tiempo.

La derrota del liberalismo en la guerra de los Mil Días inauguró la hegemonía del partido conservador. Se sucedieron en la presidencia militares, empresarios y poetas, todos escogidos por el Arzobispo de Bogotá, y gobernaron sin oposición alguna². Pero por debajo del orden institucional, y contra él, los movimientos sociales se desarrollaron y la oposición política se fortaleció. Los estudiantes agitaron la rebelión, los artesanos de Bogotá se enfrentaron a la policía, los indígenas del Cauca se movilizaron contra los terratenientes, los obreros petroleros y los estibadores del río Magdalena sostuvieron huelgas que paralizaron al país y, en fin, los obreros bananeros se enfrentaron a la United Fruit Company y el ejército asesinó a centenares de ellos. La crisis mundial del 29 ayudó a enterrar el régimen.

La República Liberal (1930-1945) se inicia con una agenda tímida de reformas sociales, pero en el año 36 conoce una radicalización desusa-

da. Las presiones sociales, la insatisfacción de los empresarios y la política del Buen Vecino de Roosevelt constituyeron el marco político que hizo posible acometer cambios políticos y económicos sustanciales. La educación pública y laica, el impuesto predial, las prestaciones sociales a los trabajadores, y sobretudo la reforma al régimen de propiedad territorial, se encuentran entre los logros más avanzados del período. Pero al mismo tiempo, estas reformas que recortaban privilegios ancestrales desencadenaron una furiosa oposición política por parte del partido conservador, la Iglesia y los grandes terratenientes. En España había estallado la Guerra Civil y ella se tornó en una fuente de inspiración para unos y otros. Veleidades y realidades fascistas fueron respondidas con remedos de Frentes Populares. El Partido Conservador se atraviesa al intento liberal de modernizar el Estado y de adoptar una política económica que debilitaría la hacienda a favor de la fábrica y amenaza con defender con las armas lo que consideraba sus derechos. Desde su derrota electoral hubo amagos de enfrentamientos violentos, que fueron

agravándose hasta que en el año 42 tuvo lugar una matanza de conservadores en las cercanías de Bogotá, hecho que dio lugar a que los conservadores autorizaran la "legítima defensa" armada. Las reformas se fueron atenuando y sus logros evaporándose. Pero la oposición conservadora no menguó, y en el año 45 un sonado debate sobre corrupción administrativa tumba al liberalismo y lo divide. En estas condiciones, pierde las elecciones, pero la violencia como instrumento de acción política muestra su utilidad. En los Santanderes y en Boyacá, en el Valle y en el Cauca, los enfrentamientos armados se vuelven recurrentes. Tanto así que Gaitán, líder popular del liberalismo y seguro ganador de las siguientes elecciones, denuncia la complicidad del gobierno en el asesinato de sus copartidarios. Pocos días después, él mismo cae asesinado en Bogotá. El pueblo liberal se insurrecciona no sólo en la capital del país sino en casi todas las grandes ciudades y pueblos donde el liberalismo había ganado las últimas elecciones. Fueron famosos los levantamientos en Bogotá, Ibagué, Barrancabermeja, Barranquilla, Cali y numerosos pueblos de Caldas, Tolima y Valle.

En Bogotá, el levantamiento popular se dominó con dos armas: despejando la ciudad de Fuerza Pública —salvo el sector bancario y el palacio de gobierno— lo que permitió que la furia y el dolor populares se aplacaran saqueando e incendiando el comercio y los edificios públicos. Luego, para controlar estos desmanes, se armaron campesinos conservadores de Boyacá, y se los trajo en trenes pagados por el gobierno para recuperar del "terror rojo" la capital. Fueron los célebres chulavitas. En

Barrancabermeja, los obreros petroleros y los campesinos liberales se tomaron la alcaldía, nombraron autoridades, emitieron leyes y se constituyeron en Comuna; en el Tolima, Valle del Cauca y Caldas, numerosos pueblos, al modo de los "pronunciamientos" bélicos del siglo anterior, se declararon en rebelión y expulsaron o encarcelaron a las autoridades conservadoras. Fue muy conocido, por ejemplo, el caso de Ceylán, que unos años después, y en retaliación, fue incendiado por la "policía chulavita", y el asesinato de liberales en Puente Rojo. Estos hechos dieron lugar a que un simple campesino, de pata al suelo, Pedro Antonio Marín, se levantara en armas contra el gobierno conservador. Años más tarde sería conocido como Tirofijo, hoy como Manuel Marulanda Vélez. Pero, sin duda, el levantamiento más importante fue en los Llanos Orientales. En dos años los llaneros, apoyados vergonzantemente por el Partido liberal, lograron formar un ejército guerrillero de 10.000 hombres, que alentó la formación de guerrillas aisladas en casi todo el territorio nacional y puso contra la pared al régimen conservador.

En el año 52 tuvieron lugar dos hechos importantísimos, que casi han pasado inadvertidos. El primero fue la participación colombiana en la guerra de Corea. El entonces presidente Laureano Gómez era un fascista reconocido que había apoyado al Eje durante la guerra, pasado que quiso limpiar con el envío de un contingente de soldados —el Batallón Colombia— a luchar contra los comunistas en el paralelo 32. Fue un primer paso muy firme para que el país entrara en la guerra fría y se comenzara a disfrazar el conflicto social armado que vivíamos en un enfrentamiento entre el comunismo internacional y la democracia occidental. El segundo hecho fue el esfuerzo de un sector del partido comunista colombiano por unificar en una sola fuerza las guerrillas que pululaban por todo el país, y que dio lugar a la Primera Conferencia Guerrillera a la que asistieron numerosos caudillos locales de todos los matices. Estas dos tendencias dominarán el panorama del conflicto desde esos días.

A mediados del año 53, el movimiento guerrillero, pero en particular el llanero, tenía en jaque al gobierno, lo que sin duda precipitó el arbitraje militar de Rojas Pinilla, apoyado por la mayoría de los partidos tradicionales y, claro es, por Washington. Posesionado el general, decreta una amnistía a la que rápidamente se acogen los llaneros —mitad traicionados, mitad esperanzados— y muchos grupos liberales y conservadores. Las exportaciones de café se dispararon por el buen precio y el país creyó tocar el cielo. Rojas coqueteó con prorrogar su arbitraje, y el liberalismo, que aspiraba, como mayoría que era, a ganar las elecciones, comenzó a retirarle el apoyo. En junio del 54 es reprimida una manifestación estudiantil y el Batallón Colombia asesina en plena calle a varios estudiantes. El gobierno acusa al comunismo de perturbar el orden público, para recuperar el apoyo del establecimiento, lo declara ilegal y, apelando de nuevo al Batallón Colombia, emprende una vasta operación militar contra la regiones del Oriente del Tolima y Sumapaz, donde era fuerte el agrarismo gaitanista, y donde se habían refugiado las guerrillas comunistas del sur del Tolima. Fue la llamada Guerra de Villarrica.

Rojas Pinilla adopta la Doctrina de la Seguridad Interior, elaborada por el Pentágono como estrategia de la Guerra Fría y apoyado por

EE.UU. Bombardea las posiciones guerrilleras y campesinas, utilizando por primera vez el Napalm. El movimiento guerrillero trató de resistir atrincherándose en los páramos, hasta que fue derrotado, y opta por organizar la retirada como una gran marcha campesina hacia las selvas del piedemonte oriental de la cordillera, zona que estuvo durante un tiempo controlada por las guerrillas liberales del Llano. Fue una movilización heroica en la cual las mujeres, sus hijos menores y los viejos –con todos sus enseres– eran defendidos por los hombres armados, organizados a instancias de las guerrillas. Se dirigieron a tres regiones: La Uribe, El Pato, y El Guayabero, donde iniciaron una verdadera “colonización armada”.

En El Pato, justamente, se había refugiado Manuel Marulanda después de haber participado en la guerra del Sur del Tolima y Norte del Cauca –región alzada por el Indio Quintín Lame desde los años 20– y organizado el llamado Bloque Sur de las guerrillas. Fue la época en que era conocido bajo el alias de Tirofijo. El Pato es una región estratégica porque controla el cruce de caminos entre los Llanos y el Tolima, y entre el Macizo Colombiano y el Páramo de Sumapaz, al Oriente de Bogotá. Fue precisamente en esta gran región donde Marulanda y Jacobo Arenas, –un “revolucionario profesional” que participó en las luchas de los obreros petroleros en los años 40, estuvo en la dirección de la Comuna de Barranca en el año 48 y luego fue dirigente sindical en Cundinamarca y Bogotá–, organizan un movimiento campesino autogestionario en lo económico y autodefensivo en lo militar. Fueron las llamadas Repúblicas Independientes.

De nuevo aparece el espectro de la Guerra Fría y la mano de EE.UU. aliada a los intereses del bipartidismo, órgano político del establecimiento. Corre el año 63, es Presidente un aristócrata caucano –hijo del más encendido enemigo del Indio Quintín Lame–, y es Ministro de Guerra el General Ruiz Novoa, quien había comandado el Batallón Colombia en la guerra de Corea. El hijo de Laureano Gómez, desde el Senado, dirige sus furias contra las Repúblicas Independientes y prepara a la opinión pública para la operación Laso –Latin American Security Operation–, que elabora el Pentágono y financia Washington con un préstamo por 170 millones de dólares. El General Ruiz Novoa ataca a Marulanda y a Arenas con 16.000 soldados por tierra y aire, y logra copar los campamentos desocupados de 43 guerrilleros que se le escabullen por entre los dedos de una torpe mano de hierro. Se refugian en las montañas del Cauca y fundan las actuales FARC.

En el mismo año, 1964, el ELN se declara en rebelión contra el gobierno, tomándose el pueblo de Simacota, Santander, región donde Uribe Uribe licencia las tropas derrotadas en Palonegro, y donde 50 años más tarde se levanta en armas Rangel, dirigente de la Comuna de Barranca. El ELN fue acunado por varias fuerzas: una juventud liberal rebelde que tenía abierta la herida de la matanza de estudiantes hecha por Rojas Pinilla; un movimiento obrero radicalizado por la Huelga Petrolera del año 62; un movimiento campesino, golpeado severamente por la violencia de los 50, y en plena pelea por una Reforma Agraria; y, por último, el impulso dado por la Cuba del Che Guevara a la insurrección latinoamericana.

A fines de los años sesenta aparece también el EPL, brazo armado del



Partido Comunista Marxista Leninista, de tendencia pro-china y disidencia del comunismo oficial. Echó raíces este movimiento en una región muy golpeada por el latifundismo costeno, y que durante la violencia había sido manejada por Julio Guerra, un liberal que era a su vez lugarteniente de Rangel. Sin embargo, hay que decirlo, entre la proclamación del Programa Agrario de Marquetalia –plataforma política de las FARC– y el Manifiesto de Simacota –plataforma del ELN, y aún la tímida emergencia del EPL– no había vínculo orgánico alguno. Pero la coincidencia no era gratuita: el bipartidismo asfixiaba la vida política nacional y el latifundio dominaba el panorama económico. Frente a la imposibilidad de romper la rígida estructura agraria mediante la actividad política legal, la oposición se declaró en rebelión armada. La reforma agraria iniciada en los años 30, y detenida por el latifundismo a “sangre y fuego”, y la reforma política que garantizara el derecho a la oposición, –impedida una y otra vez por pactos bipartidistas– reclamaban su cauce natural, como un río obligado a desviarse.

Álvaro Restrepo y la danza

Mario Rey

Yo soy lo que se llama un debutante tardío. Cuando descubrí la danza, a los 24 años, una edad bastante avanzada para los parámetros habituales, sentí que había encontrado un lenguaje en el que confluían mis búsquedas anteriores.

Una búsqueda en el camino del arte

Yo digo que tuve la inconstancia como método, pero era por una profunda insatisfacción, porque no encontraba cuál era mi camino. Desde pequeño supe que era "algo" que tenía que ver con el arte. Una influencia muy importante fue mi tía abuela Maruja, aquí en Cartagena, era pianista, una mujer extraordinaria, organista y directora del Conservatorio. Desde muy pequeño me hizo entender la relación que hay entre el arte y la espiritualidad. El arte no es simplemente una decoración o algo bonito, es un vehículo de comunicación trascendente.

Estudí piano como diez años, pero me di cuenta de que eso no era lo que quería hacer, era una relación de amor-odio. Después decidí escribir, siempre me gustó, me gusta escribir. Me dediqué al periodismo; me iba para México, pero en ese momento hablé con Ramón de Zubiría, y Tito me recomendó que me quedara un tiempo, para estudiar Filosofía y Letras, para ampliar un poco mis horizontes. Hice un par de años de Filosofía en Los Andes. Me dediqué a vagar un tiempo, a trabajar, a buscar; estaba muy ansioso, no encontraba mi camino.

Y después regresé y me puse a trabajar con niños de la calle, con el Padre Javier, en unos programas educativos extraordinarios; estuve dos años, y estando

ahí entendí que no tenía mucho que ofrecerle a estos niños, porque no tenía una profesión y un lenguaje con el cual comunicarme y construir algo con ellos. Entonces quise estudiar teatro, pensaba que era un vehículo interesante para trabajar.

El encuentro con la danza

Estando en la Escuela Nacional de Arte Dramático apareció la danza. Fue la primera vez que tuve relación con mi cuerpo. Yo había sido un anticuerpo por naturaleza, antideportista, la relación tradicional con tu cuerpo es a través de los deportes, y párale de contar. Para un hombre, la danza es un tabú, ¿no? Más en este país, a pesar de que todo el mundo baila y de que somos bailarines naturales; eso es algo que impresiona mucho a los europeos, ver cómo todo el mundo baila: feos, gordos, flacos, todos. En el teatro tuve una compañera, Rosario Jaramillo, que había hecho danza; ella vio mis condiciones físicas y me habló de la danza y de mis posibilidades.

Después ocurrió el milagro de la llegada a Colombia de una compañía de danza contemporánea muy importante, la de Jennifer Muller, que en ese momento estaba en la cúspide de su carrera, y necesitó cuatro extras para una coreografía. Fue a la escuela de teatro y seleccionó a cuatro personas, y entre ellas me escogió a mí para hacer unas tonterías en el escenario. Allí fue la primera vez que vi danza contemporánea, y de muy alto nivel. ¡Fue una revelación! No podía creer lo que estaba viendo. Estuve en contacto con ella durante dos días. Me conmovió hondamente y sentí que eso era. Y, como loco, decidí al día siguiente que iba a estudiar danza.

Conocí en el teatro a Cuca Taurelli, una argentina



que estaba en Colombia enseñando la técnica de Martha Graham, y dejé la escuela de teatro, dejé todo lo que estaba haciendo. Ella me estimuló muchísimo. Avancé muy rápido. Estudié un año con ella, y al año no tenía con quién seguir estudiando. Tenía que irme, entonces le escribí una carta a Jennifer Muller contándole lo que había pasado, su impacto en mí, las vicisitudes. Necesitaba ir con ella. Se conmovió muchísimo con mi carta y me invitó a estudiar con su compañía en Nueva York.

La formación en el exterior

Con esa carta moví cielo y tierra y conseguí una beca del ICETEX, primera que se daba en danza en muchos años. Fue una beca de seis años, con 500 dólares mensuales, para el arriendo, por lo menos.

Tuve la formación básica de un bailarín, la formación tradicional de un bailarín contemporáneo, en la Escuela de Martha Graham, en la de Merce Cuninham y en la Escuela de Jennifer Muller, con técnica de José Limón, las tres técnicas medulares de la danza contemporánea. Al mismo tiempo, tuve un maestro coreano, Cho Kyoo-Hyun, con quien conviví cinco años; fue muy importante para mí porque me dio una visión completamente diferente de la danza, no la del virtuosismo por el virtuosismo, la de lo físico,

sino la de la visión interior de la danza y del teatro. Me hizo descubrir en mí toda una dirección que no sabía que tenía, me hizo reconocerla. Esto tenía que ver con lo que me decía mi abuela sobre la relación entre el arte y la espiritualidad.

Creo que los latinoamericanos tenemos el estereotipo del rumbero, y creo que hay una dimensión religiosa y espiritual en nuestras culturas. Cuando Cho vino a Colombia, en Boyacá, estaba aterrado por encontrarse con sus cosas. Me decía: "Mira, ahí está mi abuelita. En esa casa nació yo". Las similitudes son impresionantes. Yo creo en esa dimensión oriental que hay en los indígenas, en nosotros. Es importante reconocerla.

A mí me tocó trabajar muchísimo, y muy rápido, porque tenía que recuperar los años perdidos. Afortunadamente tenía condiciones físicas privilegiadas; mi desarrollo fue muy rápido porque trabajé fuerte. Me di cuenta de que no podía seguir los pasos regulares de un bailarín. Trabajé muy poco en compañías, con dos o tres coreógrafos, y conocí una coreógrafa importante, una figura histórica en la danza contemporánea: Ana Socolov, bailarina de la primera compañía de Marha Graham. Ana me dijo que ella se había dado cuenta, mientras bailaba en la compañía, de que no quería ser discípula; tenía su propio trabajo, sus cosas que decir. Y sentí que también ese era mi caso. Ya había vivido cosas, tenía un bagaje, tenía todo un mundo que quería expresar y construir; entonces decidí hacer mi propio trabajo y me lancé a la creación.

El bailarín creador

Comienzo en el 86, se iba a conmemorar el asesinato de Federico García Lorca; yo lo había estudiado mucho en mi época de Filosofía y Letras, con Don Ramón de Zubiría, y decidí hacer mi primer trabajo en su honor. Me voy para Granada; hago una investigación; conozco a su hermana, la única que le sobrevive, Doña Isabel García Lorca, a su biógrafo más importante, Gibson, y a muchas personas vinculadas con su vida y su obra. Vuelvo a Nueva York y estreno ahí mi primer trabajo. Regreso a Colombia y lo monto con actores y bailarines colombianos. En esa ocasión trabajo con Delia Zapata y María Teresa Hincapié. Y me van pasando cosas –uno piensa que viene por poco tiempo– y decido quedarme. Creo un prólogo a ese homenaje a Lorca, que nació como prólogo y después se volvió una obra autónoma con la que me he dado a conocer.

Esa fue la primera vez que trabajé solo; decido hacer coreografías para mí mismo, y asumir el reto de la creación y la interpretación. Durante un buen tiempo, siento que no estoy preparado para trabajar con otra gente, para entregarle mi mundo y mi visión en movimiento. Estuve tres meses en Bogotá; ese trabajo me abrió muchas puertas y me metió en un circuito de festivales internacionales.

En el 88, me voy a vivir a Barcelona, con varias invitaciones a los festivales de Europa. Viajo por América y Europa. Me quedo allí tres años. En el 89, creo *Sol negro* con un bailarín de Costa Rica. Ahí se inició el trabajo de creación propiamente dicho. Me vinculo a una coproducción que hicieron España, México y Colombia, un homenaje a mi hermano mayor, que era autista. Luego me invitan a crear para la Bienal de Venecia un homenaje a Ravel. Después creo otra versión del homenaje, casi todas mis obras son como segundas versiones, una revisitación, porque siento que no quedo satisfecho. Después hice *Ordalía*, un homenaje a Lorenzo Jaramillo, el hermano de Rosario.

El artista, el burócrata y el formador

Cuando regresé al país, Ramiro Osorio me ofreció la subdirección de artes de COLCULTURA. Fue un aprendizaje muy importante, pero difícil. Me quedo poco tiempo, seis meses, porque era una locura, era demasiado grande, demasiada responsabilidad, en todas las artes, en todas las áreas.

Mi gran obsesión es el problema de la formación, de la educación, tal vez por todo lo difícil y doloroso que fue mi proceso educativo, en el que sentí que perdí tanto tiempo en manos de unos profesores que no supieron detectar cuáles eran mis dotes. Con García Márquez hemos hablado mucho sobre las vocaciones precoces, cómo ayudar al alumno a descubrir desde los primeros años cuáles son los dotes con los que llega a la vida. Con Ramiro hablamos mucho del problema de la formación, y le propongo dedicarme únicamente a crear un área de educación artística en COLCULTURA, pero en ese momento Gloria Triana es nombrada en el Instituto Distrital de Cultura y me ofrece la dirección de la Academia Superior de Artes de Bogotá, y pienso que es la oportunidad de aplicar en un paso concreto mi inquietud, tratar de convertir a la Academia en un proyecto nacional. Fue un proyecto bellísimo, en un palacio extraordinario, el Antiguo Colegio Departamental de la Merced, un palacio neofrancés de 9 000

mts², con un área de teatro, un área de artes plásticas, de música y danza, con muchas dificultades, porque la burocracia distrital es una de las más complicadas del país. Fue una gran pesadilla, pero aprendí mucho. Quería consolidar un proyecto realmente nuevo, interdisciplinario, y al mismo tiempo tenía el reto de hacer el trabajo de gestión y continuar siendo un creador.

En ese tiempo hago *Ordalía* y *La enfermedad del ángel*, por las noches, a la salida, me quedaba para aprovechar los espacios, pero era una locura muy frustrante, porque esa lucha por convencer a las estructuras burocráticas es muy difícil. También entré en conflicto con Bogotá; desde mi infancia sentí que me habían secuestrado y traído a Bogotá. Yo nací en Medellín, pero soy cartagenero por mis padres, y mi punto de referencia más fuerte es Cartagena, y mi abuela.

El Colegio del Cuerpo en Cartagena

La burocracia me estaba matando, y decidí venirme, en el 95, con el propósito firme de crear un centro para la danza, y para el arte en general. Creo que la danza es por naturaleza un arte interdisciplinario, madre de las demás artes, que las contiene a todas, y trato de trasladar el sueño de esa escuela interdisciplinaria a Cartagena.

Recibí apoyo de la Embajada de Francia para conocer sus estructuras de danza contemporánea; estuve en Francia mes y medio, viajando y conociendo los coreógrafos y las escuelas, buscando apoyo para la creación de la escuela en Bogotá, y entré en contacto con la más importante de Europa, conocí a su directora de estudios, Marie-France Delieuvi, y le propuse venir a Colombia.

Se crea a partir de entonces un programa muy intenso de intercambios con Francia; vinieron muchos coreógrafos, pedagogos, maestros, expertos y gestores a dar talleres. Se creó un programa de becas para jóvenes talentos colombianos para Francia, con mucho éxito. Sobre todo, el primer muchacho, Jorge Puerta Armenta, un joven con puro talento silvestre; estuvo dos años en Angers, con un nivel muy serio, con maestros como Tina Bauch, con casi toda la gente importante, y hoy por hoy Jorge baila con Tina Bauch, sin duda, la compañía más importante del mundo.

Empezamos a soñar con la posibilidad de crear un centro, un movimiento, una dinámica para que los jóvenes que se estaban formando no se quedaran allí,

para que regresaran. Claro que es importantísima la experiencia de trabajo allí; pero como todo mundo no puede irse, entonces debíamos crear las condiciones acá, para que hubiera escuelas y compañías. Llegamos a la conclusión de que las grandes escuelas y las grandes figuras de la danza se han formado en torno a un creador o a una compañía, entonces decidimos formar un núcleo profesional, y comenzamos el proyecto El Puente, en Cali, el año pasado.

Pensando un poco en esa dinámica, hicimos audiciones a nivel nacional, seleccionamos a dos bailarines egresados de Angers, y formamos una compañía de once bailarines: ocho colombianos, dos franceses y un costarricense, y nos fuimos a trabajar a Cali durante seis meses, en el 97. Ahí empezamos Marie-France y yo un proceso, y creamos *Los piadosos* y *La conquista*, con Delia Zapata, con la preocupación de empezar a trabajar con nuestra música y la búsqueda de una posible identidad para la danza contemporánea colombiana, un largo camino. Invitamos al coreógrafo Dominique Dupuy, un pionero de la danza contemporánea en Francia.

Hicimos trabajo de creación, de difusión y de sensibilización con el público, en el Teatro Jorge Isaacs, en los parques y en las plazas, con ensayos, videos, y un poco de asesoría a Incolballet y al Ballet de Cali. La danza de Cali también se beneficia con la danza francesa, tanto clásica como contemporánea.

Hicimos una gira internacional y otra nacional, y decidimos el traslado a Cartagena, con el apoyo del Ministerio y de la Alcaldía. Resolvemos hacer una compañía más pequeña, siete bailarines, para crear el Colegio del Cuerpo, con un área de formación y otra de creación; también queremos abrir la escuela a los aficionados, a diferentes grupos de edad, a la tercera edad, y crear un festival.

Por el momento, estamos trabajando en el Claustro de San Francisco; ahí nos han dado un espacio privilegiado, en el claustro más antiguo de la ciudad, que está en un periodo de transición, redefiniendo su vocación y espacios, pues estuvo mucho tiempo en manos de Artesanías de Colombia, que lo restauró.

El claustro ha sido del Círculo de Obreros de Cartagena, y a ellos les interesó mucho nuestro planteamiento; iniciamos una etapa experimental, para evaluar los alcances, la respuesta y el impacto. Estamos trabajando en las cuatro áreas fundamentales: formación; creación; la conformación de una compañía, cuyos integrantes son a la vez maestros; aspiramos a recibir otras compañías, nacionales o extranjeras, y a otros artistas, para hacer más adelante



coproducciones; y, por último, un área de investigación y de documentación, pues los bailarines producimos muy poco pensamiento sobre el oficio, tal vez porque se nos va mucho tiempo en el trabajo físico. Los bailarines tienen una formación intelectual precaria, así como muchos actores tienen una formación corporal deficiente. Esa es una de las cosas que le agradezco al haber comenzado tarde: que me haya permitido transitar por muchos terrenos, tomar varios lenguajes y después poner todo al servicio de la danza.

Quisiera que éste fuera un centro interdisciplinario alrededor del cuerpo, el cuerpo como punto de partida de toda la actividad humana. La danza no solamente es una posibilidad; pensamos que un bailarín, un músico, un pintor, por ejemplo, será mejor pintor, mejor ser humano, en la medida en que conozca más el instrumento del cuerpo. Queremos trabajar mucho con esos lenguajes con las escuelas de bellas artes de aquí.

El arte y la espiritualidad

El proceso de búsqueda interior ha estado subyacente, es más una actitud frente a la vida que un método o una búsqueda consciente. Mi trabajo es muy meditativo; esa ritualidad y esa sacralidad tienen que

ver mucho con la meditación en movimiento, poner al espectador a meditar conmigo, a entrar en otro ritmo, en otro tiempo, en otra dimensión. Por ejemplo, para mí es muy importante el cine de Tarkovsky, valioso e importante como dimensión estética y ética; o el teatro de Robert Wilson, que tiene una carga espiritual y estética profundamente ligadas. Me interesa mucho la recuperación de lo sagrado. Malraux decía, aunque es un lugar común, que en el próximo siglo lo sagrado es una necesidad, tendrá que ser el retorno a lo sagrado o no será, y más en un país como Colombia. Por eso me interesa mucho el cuerpo como receptáculo sagrado del ser, que debe ser respetado y valorado. Esa desacralización que vivimos en este país, ese humor, que a los cinco minutos de una masacre o una cosa terrible tiene el chiste listo, es terrible. Bueno, nos ha salvado también de caer en la desesperación total, pero, al mismo tiempo, creo que ese cinismo es también desesperación.

La danza en Colombia

Hay mucha gente que se dedica a la danza tradicional de manera semiprofesional, "amateur"; hay una gran pasión por el baile, pero en el plano profesional es muy bajo, muy difícil, pese a que hay grandes calidades. Con la danza tradicional ha pasado lo que yo llamo la "soniaosorización" del folklor, grupos que se dedican a su "lentejuelización", dirigida al turismo, a la exportación. Tenemos cosas importantes, pero hay que hacer un trabajo serio de recuperación y de sistematización de las distintas manifestaciones, aunque pienso que la danza está viva y está evolucionando. Hay personajes como Delia Zapata Olivella, que fue una bailarina muy importante, una persona fascinante, pero olvidada. Nosotros tenemos un problema con nuestras tradiciones; hemos considerado lo propio de segundo orden, somos muy autocolonialistas, nos autoestimamos poco. Pienso que hay valores interesantes, pero siempre hemos visto al arte y a la cultura europea con mayúscula, y a nuestras manifestaciones como arte y cultura popular con minúscula. Donde tú vayas aquí, en los pueblos, en la costa, hay una riqueza impresionante; los festivales de música y danza tradicional son muchísimos, pero el nivel es muy bajo en la proyección profesional, porque no hay mayores oportunidades. En Armenia vi un trabajo que me impresionó mucho, una danza de macheteros, una cosa muy bien hecha y muy bien trabajada; las danzas de las jarotas; Carlos Franco en

Barranquilla, quien murió hace poco, tal vez uno de los grupos de danza tradicional más serio de Colombia, un trabajo muy bello.

El trabajo en el campo de la danza clásica también ha sido muy espasmódico. Está la Escuela de Cali, donde Gloria Castro ha hecho un trabajo serio de formación, de muchos años; yo nunca he estado de acuerdo ni me han interesado esas propuestas estéticas, pero me parece que ha sido de lo mejor que se ha hecho hasta ahora. En esa escuela se están formando desde la infancia y, lo más importante, su bachillerato artístico es vanguardia en el país. Han surgido compañías nacionales de ballet clásico, escuelas privadas para niñas, pero realmente no hay un trabajo a fondo del clásico.

En la danza contemporánea el asunto ha sido también complicado porque no ha habido oportunidades para la formación, se ha hecho de manera espasmódica. Se han hecho talleres, cursillos, pero no se ha podido armar un discurso con nivel técnico. Ahora hay un gran interés, incluso se han creado premios y festivales, como el Festival Universitario de Danza Contemporánea; pero el panorama es bastante desolador, aunque creo que en los últimos años ha habido como un auge. Ahora el Ministerio de Cultura se preocupa por los estímulos para la creación; se está organizando el Sistema Nacional de Formación Estética, le están parando bolas a las escuelas, se está dando orden a la formación. Hemos sido muy pocos los que hemos tenido la oportunidad de salir a formarnos y de tener una vida profesional en la danza. La gente se está dando cuenta de que la formación es clave, pero hay pocas personas que pueden llegar a hacer algo serio, con un trabajo inteligente y productivo, como sí sucedió en el teatro, con un trabajo intensísimo de creación y formación colectiva, y si no hay esa base técnica y el tiempo necesario para la formación, no pasa nada.

Colombia: un país aislado

Una de las cosas que me da siempre muy duro es ver lo aislado que está el país, vive aislado del mundo, tal vez, por nuestra fama, por nuestro estigma, por nuestra historia; al país llega muy poco de lo que se hace en otras partes. Nos hemos quedado mirándonos el ombligo y mordiéndonos la cola, porque no tenemos muchos puntos de comparación. Tal vez menos en otras disciplinas, como en las artes escénicas; el Festival de Teatro de Bogotá, por ejemplo, es muy grande e importante, cada dos años, ¡pero párale de

contar! Aquí no vienen los grandes espectáculos del mundo; Bogotá es una capital, pero como si fuera un pueblo, tiene una cartelera realmente paupérrima, difícil... Y eso es lo que me ha obsesionado siempre, desde que llegué, cómo contribuir a tender puentes para que nos conozcan y para que conozcamos.

Creo que hay cosas extraordinarias, y en la medida en que seamos capaces de ver lo que se hace afuera, podremos valorar lo que tenemos acá. Creo que esa es una de las grandes retribuciones que da el viajar y trabajar fuera: valorar lo que tenemos, ver el potencial enorme que hay aquí, que no lo sabemos aprovechar ni explotar. Mi regreso fue con la intención de hacer un trabajo cada vez más vinculado con Colombia.

El trabajo actual y los proyectos

Ahora estoy en un proyecto de creación a partir de un relato bellissimo de Wells, que escribió en 1899, *El país de los ciegos*, que ocurre en Colombia, una parábola sobre la relatividad de toda pretensión de considerarse superior. Un hombre que llega a un mundo de ciegos y trata de imponer su visión del mundo, pero de pronto se da cuenta de que se queda aislado, y alucinado. Estoy trabajando con cuatro elementos de lo nuestro, de nuestra cultura: el agua y el origen, mitos indígenas de creación, la relación con oriente; el fuego y la sangre, la violencia, el terror, el sufrimiento, nuestra herencia occidental; la tierra y la muerte como trascendencia, lo negro y lo africano; y, por último, el aire y la memoria, una especie de suma.

Estoy en este proyecto solo; hice un preestreno, un compendio de las cuatro cosas, y a partir de esa experiencia decidí subdividirlo, era muy amplio y denso. Estoy con la primera parte, y me va a tomar varios años. Mi idea es estrenar en Hamburgo, la primera y la segunda parte, el año entrante, y de repente las cuatro partes en Hannover. Además, tengo que considerar el trabajo de gestión, seguir activo artísticamente y de vez en cuando hacer trabajos de creación en la compañía, con Marie-France, a cuatro manos, interesante; pero no es fácil, me cuesta mucho volver a dirigir gente.

El trabajar como coreógrafo era un paso al que le tenía mucho miedo; le tenía miedo a los grupos, que son como familias, y las familias son muy castrantes. No me interesa ser un coreógrafo titiritero, más bien ser como un partero: ¿cómo ayudar a que los muchachos saquen de sí el bailarín creador, no sólo el bailarín intérprete? Era una etapa necesaria para empezar a confrontarme con un grupo de jóvenes talentos. Es

un trabajo interesante, en cooperación con Marie-France. Uno tiene que hacer concesiones, negociar. Estar fuera y dentro es vivificante. Cada vez el reto es mayor.

Colombia: frente a la degradación moral, respeto

Hay una gran preocupación por el estado actual de las cosas; sobretodo, por lo que hablamos antes, la degradación moral del país, la imagen que tenemos de nosotros mismos, y que nos hemos acostumbrado a vivir así. Me parece que es muy complicado cambiar; pero es a partir de allí donde podemos hacer un cambio: empezar a respetarnos. Vivimos en el autoirrespeto, convivimos con las peores infamias y seguimos adelante, como si nada. Y esa falta de proyecto común; cada uno defiende su parcela, lo suyo, el individualismo, mientras que a mí no me toque la violencia, mientras a mí no me pase nada, y seguimos ahí. Esto cambiará desde el momento en que entendamos que la felicidad individual depende del bienestar colectivo, y cuando iniciemos un proyecto común de país. Pienso que hemos tocado fondo, y creo que hay una leve esperanza de que las cosas cambien, tiene que haber un renacimiento. Ha sido un proceso muy largo y doloroso. Eso sólo se logra si de verdad estos gobiernos que vienen asumen las tareas de la educación y de sentar las bases para ese largo proceso de construcción de una nueva conciencia de lo que significa ser colombiano y ser humano.

El trabajo con los niños me ha devuelto la fe

Yo soy bastante pesimista, a veces, con el futuro global de la humanidad, y del estado total de las cosas, de la situación ética y estética del mundo. Vivimos una época de un gran feísmo y de un gran ruido, de una gran contaminación mediática. Pero hay que seguir adelante ¿no? Y este trabajo que estoy haciendo ahora con los niños me ha devuelto la fe, porque ahí ve uno lo que es el ser humano, con todos sus defectos y posibilidades, uno ve que es posible, si se comienza desde temprano (Álvaro iniciaba en esos días, 1999, una labor impresionante a partir de la danza con niños cartageneros. Los resultados se han visto en Colombia y en Francia: grandes aplausos, comentarios entusiastas y el encuentro de un sentido de vida para muchos niños y jóvenes). Creo que la única salida está en la educación integral, no sólo la instrucción y el adiestramiento, sino un verdadero proyecto de construcción de un nuevo hombre.

Columna de arena

José Ignacio Roca

Twin murders, (*Asesinatos gemelos*) es la obra que François Bucher presenta actualmente en la Alianza Francesa. Este film-tape, como Bucher lo define, fue originalmente realizado en 1999 en el marco de sus estudios en el Art Institute de Chicago, y salvo algunas presentaciones puntuales, no ha sido vista en Colombia. He mantenido desde hace tiempo una correspondencia con Bucher, y en el momento de escribir esta nota vienen a encajar algunos de los puntos que hemos discutido en estos últimos años.

La película se plantea como un espejo que se desdobra constantemente, y sus referentes, tanto visuales como conceptuales, responden en general a este subtexto: la gemelaridad, la otredad, el impostor, el doble. Es una película sobre la realización de una película, como lo es su referente explícito, el conocido film *Le Mépris* (1963) del cineasta francés Jean-Luc Godard. *Twin Murders* es también una película profundamente autobiográfica, que habla de la construcción del sujeto.



En *Le Mépris* se plantea un conflicto entre el Viejo orden, que está significado por la presencia del venerable cineasta alemán Fritz Lang, (quien se representa a sí mismo y a una cierta forma de "civilización"), y un nuevo orden alternativo. Pero no se trata solamente de una afirmación edípica respecto al padre: hay indudablemente una reflexión sobre lo que significa insertarse como artista del Tercer Mundo en el contexto internacional, la aprehensión de sus códigos, la comprensión de cómo funciona tal contexto.

Durante su estadía en Estados Unidos, Bucher –hijo de padre francés y madre colombiana– ha experimentado en sus relaciones cotidianas la extraña situación de encontrarse en un "en medio" entre borde y centro, una posición por la cual –en las esquemáticas relaciones de poder que se dan en los centros hegemónicos– es difícil clasificarlo. "Llevo este seudónimo de nombre que me ha hecho por siempre extranjero, colonizando y colonizado. Descubrirse de color cuando la pregunta es "where are you from?" y blanco cuando la pregunta es "what is your name?" le va dando a uno las pautas. Larry Holmes, el boxeador, dijo "when I was black", y de un golpe resumió toda la teoría sobre política racial y postcolonialismo. Descubrir qué se esconde en el concepto de lo blanco es tenebroso".

Twin Murders no tiene una trama narrativa lineal, pero hay un subtexto que está presente como una especie de hilo conductor. Se trata de un "fait divers", una noticia que apareció en los noticieros y en la prensa norteamericana en 1999. Se trata de un

Texto del plegable que acompaña la exposición *Twin Murders* de François Bucher en la Alianza Francesa de Bogotá, sede norte.

hecho a primera vista macabro, pero que en un segundo análisis se nos revela de ese tono absurdo que tiene la novela negra: una joven es acusada de querer asesinar a su hermana gemela para asumir su identidad. No habiendo ni motivo aparente ni móvil evidente (no había desproporción entre el patrimonio de una respecto a la otra, por ejemplo), la noticia recuerda las extrañas pero verosímiles fábulas Borgianas. *Twin murders* es una glosa –o mejor, una serie de glosas– al film de Godard, y tiende a ser densa para aquellos que no conocemos bien la obra del cineasta francés, pues tenemos constantemente la plena conciencia de que algo se nos escapa. Un poco como en el cine de Greenaway, cuyas referencias constantes a la pintura holandesa y en general a la historia del arte generan un estado de vigilia en el cual hasta la escena más abyecta y la imagen más escatológica están signadas por una “estética erudita” que nos hace tomar conciencia de la condición de la imagen como fabricación cultural.

Es dicente la definición elíptica que Bucher hace de su proceso: “En *Twin murders* hay una referencia a *Le Mepris* (usé el sonido y copié el travelling que hace la cámara de Godard alrededor de las estatuas de los dioses reemplazando a Neptuno y a Minerva por Janus); en la Alianza se muestra la película como el inicio del pensamiento alrededor de la película, seguida de los tres “ensayos” audiovisuales sobre la película. Un ciclo de pensamiento sobre una obra de 1963 de Jean Luc Godard, un ensayo en cuatro partes sobre la película. La narración de una meta-historia en la que la cámara se torna en actor, la película se vuelve un signo de la cultura. La historia es la de una recepción de ese signo (mi recepción de la película convertida, ella misma, en película)”.

En general, la obra de Bucher se ha movido en torno a la noción del arte como comentario a las condiciones de producción y de exhibición, a la “trama sutil” de la que hablara Sábato refiriéndose a la condición contemporánea de la obra de arte en una época en la cual su contexto ha sido explicitado. Esta condición radica en la conciencia de la imposibilidad de trabajar por fuera de ese contexto; por lo tanto, el arte contemporáneo reflexiona sobre temas diversos, pero siempre, inevitablemente, sobre el arte mismo. “Una forma abreviada de describir la obra de arte moderna es referirse a ella como “comentario”. Y ese comentario es siempre, en alguna medida, sobre la historia del arte mismo, o sobre los debates culturales que la acompañan. Como en el pensamiento con-



temporáneo que dialoga en torno a la noción misma del diálogo, la obra no puede escaparse a su condición adquirida de crítica de arte. Por eso es lícito decir que si se hiciera un espectáculo de integración de las artes, el artista plástico contemporáneo estaría mucho más cerca de ser el guionista que el realizador de la escenografía”.

Twin murders muestra el complicado andamiaje que sustenta la cultura contemporánea: si en la obra de Kosuth, una silla es al la vez el objeto mismo, su descripción y su representación, en Bucher tendríamos dificultad para situar la “película”. En *Here and elsewhere, Aquí y en otra parte*, obra presentada en el Programa de Estudios Independientes del Whitney, Bucher colocaba en un montaje que resaltaba la artificialidad del espacio expositivo, una serie de fotografías encontradas en un mercado de pulgas (imágenes tomadas por un fotógrafo publicitario para ilustrar un catálogo de papel de colgadura). Esta instalación evidenciaba los mecanismos de construcción de la imagen (en las fotografías se alcanza a ver que lo que parece ser un espacio interior es en realidad un “set” publicitario) a la vez que reflexionaba sobre la construcción cultural de los roles de género al mostrar los códigos que definen lo femenino y lo masculino. El encuadre de las fotografías sin editar permitía evidenciar la artificialidad de ambas construcciones.

Twin Murders no es ajena a esta lógica: Bucher aleja cada vez más el encuadre permitiendo que la cámara se convierta en actor, y cuando ya hemos integrado ese código, la aleja aun más, en un juego continuo de toma de distancia crítica que se prolonga en los ensayos posteriores sobre la película misma.



hecho a primera vista macabro, pero que en un segundo análisis se nos revela de ese tono absurdo que tiene la novela negra: una joven es acusada de querer asesinar a su hermana gemela para asumir su identidad. No habiendo ni motivo aparente ni móvil evidente (no había desproporción entre el patrimonio de una respecto a la otra, por ejemplo), la noticia recuerda las extrañas pero verosímiles fábulas Borgianas. *Twin murders* es una glosa —o mejor, una serie de glosas— al film de Godard, y tiende a ser densa para aquellos que no conocemos bien la obra del cineasta francés, pues tenemos constantemente la plena conciencia de que algo se nos escapa. Un poco como en el cine de Greenaway, cuyas referencias constantes a la pintura holandesa y en general a la historia del arte generan un estado de vigilia en el cual hasta la escena más abyecta y la imagen más escatológica están signadas por una "estética erudita" que nos hace tomar conciencia de la condición de la imagen como fabricación cultural.

Es dicente la definición elíptica que Bucher hace de su proceso: "En *Twin murders* hay una referencia a *Le Mepris* (usé el sonido y copié el travelling que hace la cámara de Godard alrededor de las estatuas de los dioses reemplazando a Neptuno y a Minerva por Janus); en la Alianza se muestra la película como el inicio del pensamiento alrededor de la película, seguida de los tres "ensayos" audiovisuales sobre la película. Un ciclo de pensamiento sobre una obra de 1963 de Jean Luc Godard, un ensayo en cuatro partes sobre la película. La narración de una meta-historia en la que la cámara se torna en actor, la película se vuelve un signo de la cultura. La historia es la de una recepción de ese signo (mi recepción de la película convertida, ella misma, en película)".

En general, la obra de Bucher se ha movido en torno a la noción del arte como comentario a las condiciones de producción y de exhibición, a la "trama sutil" de la que hablara Sábato refiriéndose a la condición contemporánea de la obra de arte en una época en la cual su contexto ha sido explicitado. Esta condición radica en la conciencia de la imposibilidad de trabajar por fuera de ese contexto; por lo tanto, el arte contemporáneo reflexiona sobre temas diversos, pero siempre, inevitablemente, sobre el arte mismo. "Una forma abreviada de describir la obra de arte moderna es referirse a ella como "comentario". Y ese comentario es siempre, en alguna medida, sobre la historia del arte mismo, o sobre los debates culturales que la acompañan. Como en el pensamiento con-



temporáneo que dialoga en torno a la noción misma del diálogo, la obra no puede escaparse a su condición adquirida de crítica de arte. Por eso es lícito decir que si se hiciera un espectáculo de integración de las artes, el artista plástico contemporáneo estaría mucho más cerca de ser el guionista que el realizador de la escenografía".

Twin murders muestra el complicado andamiaje que sustenta la cultura contemporánea: si en la obra de Kosuth, una silla es al la vez el objeto mismo, su descripción y su representación, en Bucher tendríamos dificultad para situar la "película". En *Here and elsewhere, Aquí y en otra parte*, obra presentada en el Programa de Estudios Independientes del Whitney, Bucher colocaba en un montaje que resaltaba la artificialidad del espacio expositivo, una serie de fotografías encontradas en un mercado de pulgas (imágenes tomadas por un fotógrafo publicitario para ilustrar un catálogo de papel de colgadura). Esta instalación evidenciaba los mecanismos de construcción de la imagen (en las fotografías se alcanza a ver que lo que parece ser un espacio interior es en realidad un "set" publicitario) a la vez que reflexionaba sobre la construcción cultural de los roles de género al mostrar los códigos que definen lo femenino y lo masculino. El encuadre de las fotografías sin editar permitía evidenciar la artificialidad de ambas construcciones.

Twin Murders no es ajena a esta lógica: Bucher aleja cada vez más el encuadre permitiendo que la cámara se convierta en actor, y cuando ya hemos integrado ese código, la aleja aun más, en un juego continuo de toma de distancia crítica que se prolonga en los ensayos posteriores sobre la película misma.



La alegría de leer

CRÍTICA, NOTAS, RESEÑAS, NOVEDADES, FRAGMENTOS...

El gran *Quijote* sale a subasta, *The Times Literary Supplement*, EUA,
1, XII, 2000 H. R. Woudhuysen

Tres excelentes lotes confirmaron la fama internacional de la gran novela de Cervantes en la subasta de libros y manuscritos continentales de Sotheby's del 7 de diciembre. El más valioso de ellos es un ejemplar de la segunda edición de la primera parte del libro publicado en Madrid en 1605, el año de la primera edición -la historia de la publicación y los problemas del texto de ambas partes son complicadas y han sido esclarecidas por R. M. Flores.

Este ejemplar es interesante porque está empastado con un heráldico rojo morisco francés del siglo XVII. El escudo dorado revela que perteneció a Carlos de Valois, el hijo ilegítimo de Carlos IX de Francia con Marie Touchet, que nació en 1573 y pasó sus años veinte intrigando en contra de la Corona, por lo que fue enviado a la Bastilla en noviembre de 1604 y sentenciado a cadena perpetua al año siguiente. Fue liberado en 1616, a la muerte de Enrique IV, y nombrado Duque de Angoulême en 1619 por Luis XIII para que iniciara su carrera diplomática. Sus intrigas lo habían llevado a conocer agentes españoles y es posible que se haya llevado a cautiverio este volumen. Sotheby's espera que esta maravillosa edición se venda entre 150 000 y 200 000 libras.

La popularidad de *Don Quijote* en Francia puede juzgarse por la aparición de la traducción de la primera parte por Oudin en 1614, y por otro lote en la subasta, una serie de veintitrés dibujos en tinta y sepia que ilustran con justicia los conocidos episodios "La perigieuse aventure des Moulins à vent que D. Quixote prends pour des demeures de géants". Los dibujos, de aproximadamente siete por siete pulgadas, están finalmente ejecutados y llevan grabado el monograma de Jérôme o Hierosme David. Están valuados entre 30 000 y 40 000 libras.

A principios del siglo XVII, *Don Quijote* fue tal vez más popular en Inglaterra

que en Francia; la traducción de la primera parte por Thomas Shelton fue publicada en 1612, seguida de la segunda parte en 1620. La biblioteca Bodleian compró un ejemplar de la primera edición en el año de su publicación, 1605, con dinero de Henry Wriothesley, tercer Conde de Southampton, patrono de Shakespeare. La novela inspiró varias obras de teatro, incluyendo la extraviada *Cardenio* de Shakespeare y John Fletcher.

El adinerado coleccionista John Morris, cuya colección está en gran parte ahora en la British Library, compró libros españoles durante su visita a España y tiene un ejemplar de la primera edición de la segunda parte, y otras cinco ediciones de Cervantes. Su libro es uno de los volúmenes del siguiente lote, junto con *Arcadiaz La Reina de las Hadas*, que Lady Anne Clifford incluyó en el tríptico "Gran Quijote", publicado en Madrid en 1615; en el reverso de la portada hay una antigua firma del siglo XVII, de Francis Windham o Wyndham, y quizá perteneció a la numerosa familia Norfolk. Este otro testimonio del entusiasmo de los ingleses contemporáneos por los libros españoles se espera vender entre 30 000 y 50 000 libras.

Efectos personales, Juan Villoro,
México, Era, 2000.

Prólogo

El lenguaje tiene una curiosa forma de esforzarse para lucir "irrefutable", o por lo menos "oficial". Cuando un paciente llega a una sala de emergencias o un detenido es presentado en la delegación de policía, las palabras habituales son sustituidas por otras que los diccionarios y la costumbre consideran más aptas para la ocasión. En ese límite entre la normalidad y el encierro, la enfermera o el oficial de guardia encaran al sujeto en apuros, y no le piden sus cosas o sus pertenencias, sino sus "efectos personales" (...)

La señal de caín, Habib Succar,
Costa Rica, Alet, 2000.

¿Por qué insistía en seguir prestando libros? No lo sabía. Las constantes pér-

didas, muchas irreemplazables, no lo detenían. Sentía un placer muy evidente en el hecho de poner en manos de cualquiera, sí, cualquiera que le pidiera un libro, esas páginas maravillosas, compactas y forradas con sugestivos diseños y letras titulares impresas en cartulinas barnizadas o tapas duras de cartón, algunas con sus respectivos chalecos, que al fin, eran los que le otorgaban dignidad y atractivo a un forro que, bajo el chaleco, generalmente no contenía más que el título impreso en bajo relieve (...)

Razones de la señora bien y Veinte poemas bastardos, Antonieta Villamil,
New York, The Latino Press, 2000.
Caldo de amor

Una cálida náusea
asciende a tu garganta
y se atraganta.
Un extraño placer
sientes en su cara pálida
y rebosante de asco
cuando le insinúas:
"Sé que sientes por mí
una cálida náusea
que asciende a tu garganta
y la contiene
para contenerme a mí".



Todas las cosas es lo
único que dejamos,
Orlando Gallo,
Universidad de
Antioquia, Colombia,
1999.
Poética

Regresábamos en silencio de la finca
la tarde de ese domingo.
Poco recursivo
el cielo insistía en los tonos naranja
y azul pálido,
y un olor a eucalipto quemado
inundaba la vereda.
Papá, al cambiar la emisora en la radio,
me decía de pronto:
"Póngale cuidado a esa canción".
Algo en el tono de su voz de entonces
me revela ahora
que no era sentimiento
lo que pretendía inculcarme.

Me enseñaba Lenguaje.

El General, María Eugenia Sánchez,
Cali, Feriva, 1998.

La historia de Guillermo Sanclemente

Molina, distinguido y bien plantado oficial de la República, y Angélica Vernaza O'Byrne se remonta a muchos años atrás. Al fatídico momento en que se vieron por primera vez una tarde cualquiera en un lugar cualquiera de una ciudad cualquiera, atendiendo a lo que seguramente escrito está. Sólo Dios lo sabe. (...)



Contra nadie en la batalla, Beatriz Graf, México, Océano, 2001.

Salón Colonia
Caballeros: cincuenta pesos. Damas: treinta.
Cuota de entrada a la Felicidad.

Tomadas del brazo se fueron acercando por la orilla hasta adelante, del lado derecho de la orquesta porque ahí quedaron de verse con el maestro de danzón que se llamaba Santiago. Él había sugerido que en el Colonia le dijeran por su nombre y no maestro porque: primero, No es bien visto, y segundo, Ustedes deben sentirse no como discípulas sino como expertas. Pero fue tanto el deslumbramiento de estar en el Colonia y oír en persona a la mismísima danzonera Dimas de los hermanos Pérez y el ver la elegancia de todas aquellas parejas bailando, que Amapola y Marina denunciaron, con su encantada actitud, ser principiantes. Lo bueno fue que nadie ponía atención en ellas a pesar de que les faltaba discreción para señalar a una pareja que bailaba un danzón floreado o cuchicheaban embelesadas con los atendedores de las mujeres: la raya derechita de la media, los zapatos de pulsera, los vestidos de lentejuelas. (...)

Que es un soplo la vida, Medardo Arias Satizábal, España, Alcyuela, 2000.

IV

Los dos sepultureros del Cementerio de San Pedro en Medellín, trabajaron dos días con sus noches, entre el 25 y el 26 de junio de 1935, con el entusiasmo que da el aguardiente. Lorenzo Pulgarín y Eleazar Montoya, cayeron al final exhaustos y borrachos sobre sus palas.

"Aquí van a sepultar un aeroplano; no un hombre", les dijo Melquisedec Villamil, el administrador del camposanto cuando se asomó al hueco profun-

do abierto muy cerca a la tumba del poeta Epifanio Mejía.

Podían escuchar cerca de ahí el sonido de las chirimías confundido en el estallido de voladores y voces beodas. El murmullo festivo de una multitud perseguía por aquellos oscuros barrizales una estela de fuego que hacía eses en un chisporroteo veloz, excitante. Melquisedec estaba acostumbrado a dicha visión por esta época, y sabía que el humo que huía de ese espectáculo eran los cuernos encendidos de la Vacaloca, la reina del festejo patronal. Bajo una arazón de madera en forma de buey gigantesco, corrían dos hombres, sus piernas apenas iluminadas por los destellos de aquella mojiganga repleta de pólvora; a medida que embestía por los ranchos crecía el griterío de las mujeres en las ventanas, temerosas por la suerte de guapetones armados con sábanas y sacos viejos, haciendo quites y pases entre el aguardentoso Ole, Ole, el pecho arriba y el brazo templado. Las penas del mundo eran ajenas a la fiesta, pensó Villamil, pues el toque de campanas que había escuchado temprano, como sumergido en las neblinas, se repetía igual todos los años para anunciar el comienzo del guirigay. La canalla que vociferaba tras la cola encendida de la Vacaloca, era la misma que bajaba hasta los cafés de los caminos para echar cinco al piano y escuchar los tangos que llegaban de la Argentina. Hora de reír, hora de llorar, pensó. (...)

Poesía mía que estás en los cielos, César Young Núñez, Panamá, Portobelo, 1996.

San Mateo, Patrono de los banqueros

Cuando caminas por la misma calle
más bien diría que andas por las nubes.
Si ves que cuando bajas también subes
es mejor dejarlo ahí sin menealle.

Cuando la calle deja su camisa,
y salta con pantuflas la vereda,
un olor que es de lluvia aquí se queda
bailando cumbia con su amor la brisa.

Como ves, hay un cielo de bonanza,
y hay una flor más verde en tu solapa
y con tu anuencia voy directo al grano.

Espero, pues, y tengo la confianza
de que reces al cielo por mi papa,
y me apruebes el préstamo temprano!

La luna en el espejo, Omar Ortiz, Bogotá, Trilce editores, 1999.

La Ceiba

"Si yo sueño al viento
hay tristeza en tu corazón",
dice una vieja canción que relata
los amores de una princesa mandinga.
Cuando el viento sueña,
¿qué secreta ave anida en sus hojas?
¿Por qué ocultos caminos
arriba a su savia la tonada del mar?
en sus ramas
el ahogado se balancea de la mano de la
[hechicera].
Ahora que el relámpago ilumina su cresta
y que el trueno palpita en la sangre,
tu cuerpo tiembla
ante el clamor del deseo.

Medellín me mata, Rubén Vélez, Medellín, Holderlin, 2000.

Poeta en Medellín

Ser poeta en Medellín
es lo mismo que ser poeta en Nueva York
o en la luna.

Sólo tienes que dejarte de ocurrencias
y agua pasada,
y sudar la gota gorda.

Ser poeta aquí o allí
es un destino prosaico y poco recomendable,
como el tuyo.

Tejedor de palabras, Humberto Ak'abal, México, Praxis, 1998.

Tortilla

El cielo es un comal.
Una tortilla
alumbró la noche.
El maíz se ilumina.

Breve tratado del amor inconcluso, Fabio Martínez, Cali, Secretaría de Cultura y Turismo, 2000.

Marta y el cazador 3

Marta ahora vive con el cazador N°3. Él, como hombre boyante que es le ha regalado un cachorro de león para que le sirva de mascota cuando por razones de trabajo se ausenta de casa. Marta contempla al felino y, deja de sonreír, le dan ganas de huir y mandar todo a la mierda.

Una voz al viento, Hernando Motato,
Bucamaranga, SIC, 2000.
El silencio herido

Mario metió las llaves en la cerradura del portón del edificio y en ese preciso momento se oyó el repique de un teléfono.

Mario se terció el abrigo en la mano derecha y subió las gradas con desdén. Estaba cansado. A las siete de la mañana había salido para la oficina. Acababa de regresar de unas vacaciones y tenía acumulada una gran cantidad de trabajo. En el rellano del segundo piso encontró a su vecina del 201. El saludo fue muy emotivo, hacía más de un mes que no se veían. Ella le comentó que el teléfono de su apartamento había estado sonando varias veces.

—“Debe ser su amor”, le dijo ella con cierta picardía.

—“No, ya estoy curado de ese mal”, replicó él. (...)

Lugar de apariciones, Juan Manuel
Roca, Bogotá, Aurora, 2000.

Relación de los cronófagos

para René Rebetez

Me rondan los cronófagos, comedores de tiempo que piden cuentas de mi ocio. Los cronófagos asedian. Hay que poner cerrojo, la vieja tranca, el corazón de hierro del candado. Ya así se descuelgan por el patio de ropas queriendo robar un pedazo de mi aurora.

Los cronófagos me prohíben el opio del poema, me llaman el Pastor de Espejismos, el Lazarillo de Nadie. Que el tiempo es oro, dicen, que mi becerro es de lodo, y no por mi sordera dejan de rondarme, de rondarme, exacerbados y tristes, los cronófagos.

Poesía enamorada, Gioconda Belli,
Bucamaranga, Fica, 2000.
Y Dios me hizo mujer

Y Dios me hizo mujer,
de pelo largo,
ojos,
nariz y boca de mujer.
Con curvas
y pliegues
y suaves hondonadas
y me cavó por dentro,
me hizo un taller de seres humanos.
Tejió delicadamente mis nervios

y balanceó con cuidado
el número de mis hormonas.
Compuso mi sangre
y me inyectó con ella
para que irrigara
todo mi cuerpo;
nacieron así las ideas,
los sueños,
el instinto.
Todo lo creó suavemente
a martillazos de soplos
y taladrazos de amor,
las mil y una cosas que me hacen
mujer todos los días
por las que me levanto orgulloso
todas las mañanas
y bendigo mi sexo.

Luna en bebedero, Norberto Salinas,
Costa Rica, Lunes, 1990.

Reencuentro

En la trinchera
bajo la luna
temí
que el mortero reventara el tiempo
antes de amarnos

Las puertas de la noche, Alfonso
Chase, Costa Rica, E. Costa Rica, 1999.

Empieza carcomiendo los cimientos de las casas. Se propaga debajo de los pisos. Busca grietas. Repta sobre las paredes y acaba filtrándose en los cerebros. Se aposenta en los actos y los paraliza.

Vuelve a las gentes diminutas. Les hace escuchar rumor de paso sobre las aceras y ruidos de puertas que se cierran o cerrojos que apresuradamente son corridos. Lo más espantoso acontece una vez que el ruido se apaga (...)

Libros

Saltillobanquí y vendimia, Aguasaco, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1999.

La novela colombiana, entre la verdad y la mentira, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Bogotá, Palaza & Janés, 2000.

Los escritores chiapanecos opinan sobre el EZLN, Hernán Becerra Pino, México, EDAMEX, 1999.

La invasión a Panamá, Olmedo Beluche, Panamá, Portobelo, 1998.

150 años de fotografía, Medellín, Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 2000.



Correo del Orinoco, Edición facsimilar, Departamento de Venezuela, Angostura, Bogotá, Fica, 1998.

Casas enteras temblando, Jim Bodeen, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la cultura 1999.

Very Chicago, José Bono, Chicago, Stamp Graphics, 1998.

Sobre la inutilidad y prejuicios de los fines de siglo... Adolfo Castañón, México, Juan Pablos, Instituto de México en España, Universidad Veracruzana, 1999.

Poética de lo otro, Alejandro Castillejo, Bogotá, Ministerio de la Cultura, 2000.

Así es la vida 1, 2, 3, México, Conapo, SEP, 2000.

Borges enamorado, Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1999.

Desocupado lector, Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Presencia, 1996.

Para leer a Álvaro Mutis, Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Espasa Fórum, 1998.

Ella usaba bikini, Alfonso Chase, Costa Rica, Euna, 1999.

Fábula de Fábula, Alfonso Chase, San José, E. Costa Rica, 1994.

Historia de las tierras del tigre de agua y el colibrí de fuego, Alfonso Chase, Costa Rica, Euna, 1992.

La pajarita de papel, Alfonso Chase, San José, Costa Rica, 1995.

Como dos lágrimas, José Dávila, México, Presagios, 2000.

Geografía escolar: discursos dominantes, alternativos, Ovidio Delgado, Denise Murcia y Héctor A. Díaz, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1999.

Palabra de juguete 1 y 2, Beatriz Donnet, Guillermo Murray Prisant, México, Lectorum, 1998.

El transeúnte paso a paso, Rogelio Echavarría, Colombia, Universidad de Antioquia, 2000.

Fragmentos de mujer 2ª ed, María Luisa Fernández Massimi, Tijuana, 1997.

La mujer en el faro y más historias, Alicia Ferreira, México, Presagios, 2000.

Sinuario, Gabriel Ferrer, Colombia, Instituto distrital de la cultura de Barranquilla, 1996.

Vedas y otros poemas, Gabriel Alberto Ferrer, Bogotá, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1993.

El rumor de la otra orilla variaciones en torno a la poesía de Aurelio Arturo, Julio Cesar Goyes, Bogotá, SMD, 1997.

Culturas y Escolaridad, Fabio Jurado, Myriam Acevedo, Bogotá, Plaza & Janes, 1999.

19 entrevistas a la imaginación, Chile, Iby Chile, SM, 1994.

Cuadros de una exposición, Guillermo Linero, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

En un vaivén sin hamaca, Carlos Miñana, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1999.

El amanecer que abandona, Juan Ernesto Mora, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1999.

Signo, función y valor, Jan Mukarovsky, Bogotá, Plaza & Janes, 2000.

Casa de las estrellas, Javier Naranjo, Medellín, Universidad de Antioquia, 1999.

Brija insomne, Jorge Eliécer Ordóñez, Cali, Colibrí, 1997.

Cicatriz que reclamo, Arturo Ortega, México, Nautilus, 1995.

El libro de las cosas, Ómar Ortiz, Colombia, Universidad de Antioquia, 1995.

La luna en el espejo, Ómar Ortiz, Bogotá, Trilce, 1999.

Todos los hombres, Armando Ortiz, México, Plaza & Valdés, 2000.

Pensar la escuela para construir sentido, Neyla Pardo, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

Antecedentes de la separación de Panamá y Colombia, Patricia Pizzurno, Panamá, Portobelo, 1999.

Panamá en la encrucijada del mar del sur, Patricia Pizzurno, Panamá, Portobelo, 2000.

Plan Colombia, Presidencia de la República de Colombia, Panamá, Portobelo, 2000.

Hombres de palabra, Ignacio Ramírez y Olga Cristina Turriago, Bogotá, Cosmos, 1989.

Derecho a la esperanza, Nicanor Restrepo, Bogotá, Tercer Mundo, 1999.

Puro Cuento, Memorias II Festival Nacional de Cuenteros de Colombia, Jaime Riascos, Colombia, Palabrarte, 2000.

Debido proceso, Jaime Alejandro Rodríguez, Bogotá, Universidad EAFIT, 2000.

Cómo tratar con gente difícil, Nora Rodríguez, México, Océano, 2001.

Conjugación de hojas para un crepúsculo, Rubén Reyes, México, Nautilus, 1994.

Rilke, Réquiem para una amiga, Petra Schonhage y Guillermo Rousset Banda, México, Nautilus, 1994.

La escuela en la tradición oral, Helena Roldán, y otros, Bogotá, Plaza & Janes, 1998.

En el ojo de un tintero, Becky Rubinstein, México, La tinta del Alcatraz, 2000.

Misma juventud, Tomás Segovia, México, Juan

Pablos y Fundación Octavio Paz, 2000.

Obra sobre papel, José Antonio Suárez, Medellín, Universidad EAFIT, 1999.

José Antonio Suárez Londoño un asunto privado, Beatriz González, Bogotá, Taller Arte Dos Gráfico, 2000.

Justicia y Honestidad, Medellín, Suramericana de Seguros, 2000.

Un ruso en el canal de Panamá, V. E. Timónov, Panamá, Portobelo, 2000.

Estado de ánimo, Lillian van den Broeck, México, Nautilus, 1994.

Directorio cultural de Cartagena de Indias, Jenny Venegas, Cartagena, Lealon, 1997.

Estados Unidos y el plan Colombia, Panamá, Portobelo, 2000.

Wounmainpa, varios, Barranquilla, Universidad de la Guajira, 1993.

30 años, Grandes poetas, grandes compositores, grandes melodías de la canción colombiana, Colombia, FONADE, 1999.

Traigo como arena en los ojos, Antonieta Villamil, Bogotá, Trilce, 1998.

A pesar de los escombros, Óscar Wong, México, Nautilus, 1994.

Revistas

Aguaite, 3, Revista del Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena, junio 2000.

Alforja, XII, México, Primavera 2000.

Apalachee Review, 48, Florida, 2000.

Archipiélago, 27, 28, 29, México, III-IX, 2000.

Astrolabio, 3, Centro de Documentación de Honduras, VI, 2000.

Bombo Negro, 3, 6, 7, 8, 9, 10, México, 1993-2000.

Blanco Móvil, 80, 83, México, Primavera 2000 - Invierno 2001.

Boletín Cultural Bibliográfico, 49, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 2000.

Camino de cruces, 5, Centro de Investigaciones Educativas y Nacionales, Panamá, IX, 2000.

Catálogo 2000, Editorial Costa Rica, Costa Rica, 2000.

Crítica, 83, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, VIII-IX, 2000.

Deshora, 5, 6, Medellín Colombia, IV-X, 2000.

El Humanista, 15, Centro Universitario de Integración Humanística, México, VIII, 2000.

Escenario, 2, San Salvador, IX-X, 2000.

Fronteras, 8, Instituto Tecnológico de Costa Rica, Costa Rica, 2000.

Graphiti, 52, 53, Universidad Nacional de

Costa Rica, Costa Rica, 2000.

Historia Crítica, 21, Universidad de los Andes, Bogotá, I-VI, 2001.

Hojas Universitarias, 49, Universidad Central, Bogotá, VII, 2000.

Imago, 6, 7, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Costa Rica, XI, 1999, X, 2000.

La Ermita, 17, 18, Guatemala, I-VI, 2000.

La Palabra, 93, Universidad del Valle, Cali, junio 2000.

La palabra, 8, 9, 10, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Bogotá, IV, 2000.

Hojas de lectura, 55, Fundalectura, Bogotá Colombia, IV, 2000.

Leer y releer, 24, 25, Universidad de Antioquia, VIII-IX, 2000.

Literatura Mexicana, vol. II- X Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1991-1999.

LiterArte, 7, Honduras, IX, 2000.

Luna Nueva, 23, 24, 25, 26, Lealon, Medellín, II, 1993-IV, 2000.

Maga, 39 - 40, 42 - 43, Panamá, 2000.

Magna Terra, 3, 6, Guatemala, V-XII, 2000.

Materia, 1, Costa Rica, V, 2000.

Mississippi Review, 3, U.S.A., 2000.

Nuni, 10, México, XI, 2000.

Ophelia, 2, Madrid, VI, 2000.

Pasto verde, 43, México, VI-IX, 2000.

Puesto de combate, 58, Bogotá, 2000.

Quaderni Ibero Americani, 87, 88, Italia, XII, 2000.

Rampa, 7, Medellín, IV-VI, 2000.

Repertorio Americano, 5, Instituto de Estudios Latinoamericanos, Costa Rica, I-VI, 1998.

Revista del Banco de la República, 870-876, Colombia, IV, 1999 - IX, 2000.

Revista Universidad, 70, 74, Universidad Autónoma de Tamaulipas, México, 2000.

Revista Universidad de Antioquia, 259, 260, 261, 262, Universidad de Antioquia, Medellín, 2000-2001.

Rosario, 587, Universidad del Rosario, Bogotá, X-XII, 2000.

Temas de Nuestra América, 30, Universidad Nacional, Costa Rica, V-VI, 1998.

Teokikistli, 10, México, VI, 2000.

Teta al ojo, 2, Bogotá, VIII, 2000.

Tiempo de Papel, 7, Gente Nueva, Bogotá, 2000.

Tierra Adentro, 150, CONACULTA, VIII-IX, 2000.

Temas del Humanismo, 58, 59, 63, Universidad Nacional de Costa Rica, V-X, 2000.

UNUS, 2, México, 2000.

Vericuentos, París, 2000.

*La librería en línea
de Conaculta*



www.librosyarte.com.mx

*Librerías
en el
Distrito
Federal*

AEROPUERTO
Av. Capitán Piloto Aviador 79,
Col. Peñón de los Baños
Tel. y Fax: 57 26 04 34, 57 85 49 44

AV. CEYLÁN
Av. Ceylán 450, Col. Euzkadi
Tel. y Fax: 53 56 18 19

CIUDADELA
Tolsá 4 (Interior Biblioteca México)
Col. Centro
Tel.: 57 09 66 60 Fax: 57 09 61 78

**MUSEO NACIONAL DE
CULTURAS POPULARES**
Av. Hidalgo 289 Col. Del Carmen, Coyoacán
Tel.: 56 58 97 64 Fax: 56 59 41 91

CENTRO DE LA IMAGEN
Plaza de la Ciudadela 2, Col. Centro
Tel. y Fax: 57 09 06 59 y 57 09 15 10 ext. 124

METRO
Pasaje Zócalo Pino Suárez, local 5, Col. Centro
Tel.: 55 22 35 62 Fax: 55 22 34 56

TEMPLO MAYOR
República de Argentina 14, Col. Centro
Tel.: 57 02 80 77 Fax: 57 02 89 88

MEDIOS AUDIOVISUALES
Barranca del Muerto 380, Col. Guadalupe Inn
Tel. y Fax: 56 60 19 82

PALACIO LEGISLATIVO
H. Congreso de la Unión s/n, Col. El Parque
Tel. y Fax: 55 42 43 15

AUDITORIO NACIONAL
Paseo de la Reforma 50, Col. Bosques de Chapultepec
Tel. y Fax: 52 80 46 06

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
Calz. De Tlalpan esq. Río Churubusco, Col. Country Club
Tel. y Fax: 54 20 44 42

MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS
Puente de Alvarado 50, Col. Tabacalera
Tel. y Fax: 55 91 01 84

DEL VALLE
José María Rico 221, Col. Del Valle
Tel. y Fax: 55 24 93 92

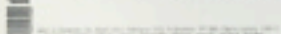
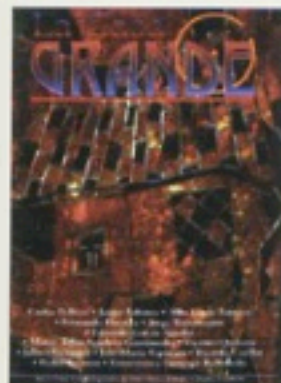
MUSEO DEL CARMEN
Av. Revolución esq. Monasterio, Col. San Ángel
Tel.: 56 16 16 20 Fax: 55 50 00 99

MUSEO NACIONAL DE LAS CULTURAS
Moneda 13, Col. Centro Histórico
Tel.: 55 42 03 65 Fax: 55 42 09 01

CINETECA NACIONAL
Av. México Coyoacán 389 (Interior de la Cineteca)
Col. Xoco
Tel.: 56 05 01 88 Fax: 56 05 02 26

**PALACIO DE BELLAS ARTES
LIBRERÍA**
Av. Hidalgo y Eje Central Lázaro Cárdenas
Col. Centro
Tel. y Fax: 55 21 97 60/55 12 25 93

CONACULTA



¿Le provoca habitar
La Casa Grande,
la casa de usted?

Léala,
escribanos,
suscríbase,
regale suscripciones,
anúnciese...

Suscripción
cuatro números anuales

MÉXICO COLOMBIA OTROS PAÍSES

1 año \$ 90 \$ 18 000 US\$ 9

2 años \$ 170 \$ 35 000 US\$ 17

Suscripción de apoyo: US\$ 100

ocho números
y un grabado de
Gabriel Macotella

Depósitos:

En Colombia:

Davivienda: cuenta
007700281368

En México:

Banco Santander: cuenta
60500707737

Banamex: tarjeta
8548 9712 0157 9392

Envíenos copia del
depósito con los datos
del suscriptor, domicilio
y teléfono.

Choapan 44, interior 20,
Colonia Condesa, C.P. 06140;
tel-fax: 52723098; México, D.F.
mariorey@hotmail.com
marioreyperico@yahoo.com
mariorey@prodigy.net.mx

LA VERDAD NOS HARA LIBRES

**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**
SANTA FE CIUDAD DE MÉXICO

POSGRADOS
OTOÑO 2001

**▶ MAESTRÍA Y DOCTORADO EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

Padrón de excelencia del CONACYT

Antropología industrial y de
organizaciones; Familia; Grupo
doméstico y parentesco; Sociedades
rurales; Agroecosistemas; Estudios
regionales; Ecología cultural;
Antropología urbana.

5267-4036
elena.bilbao@uia.mx

**▶ MAESTRÍA EN DERECHOS
HUMANOS**

Análisis jurídico; Análisis económico;
Análisis sociológico; Análisis histórico y
fundamentos filosóficos.

5267-4054
derechos.humanos@uia.mx

**▶ MAESTRÍA Y DOCTORADO EN
DESARROLLO HUMANO**

Desarrollo humano organizacional; Social;
Educativo; Individual grupal;
Transpersonal.

5267-4088
lucia.ortega@uia.mx

**▶ MAESTRÍA EN EDUCACIÓN
HUMANISTA**

Promover la formación de profesores
capaces de enfrentar el reto de educar
profesionales competentes que se
caractericen por un humanismo integral
de inspiración cristiana.
Apertura a las dimensiones: intelectual,
moral y religiosa y sus implicaciones
pedagógicas en la propia práctica docente.

5267-4035
eduardo.sota@uia.mx

**▶ MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE
ARTE**

Estudio del Arte Novohispano (Arte en
México en los siglos XVI al XVIII). Arte
en México en el siglo XIX. Arte
Mexicano del siglo XX.

5267-4032
mariaam.clausell@uia.mx

**▶ MAESTRÍA Y DOCTORADO EN
FILOSOFÍA**

Ética fundamental y aplicada;
Hermenéutica; Metafísica y
antropología filosófica; Filosofía de la
educación; Filosofía de la historia
estética.

5267-4043
luis.guerrero@uia.mx

**▶ DOCTORADO EN
INVESTIGACIÓN PSICOLÓGICA**

Realizar investigación de excelencia e
impulsar el avance de la psicología en
áreas de investigación
contemporáneas.

**▶ ESPECIALIDAD EN
PSICOLOGÍA EDUCATIVA
(INTEGRACIÓN ESCOLAR)**

Formar profesionales capaces de
diseñar estrategias de solución a las
necesidades educativas en el marco de
la integración escolar.

5267-4046
antonio.tena@uia.mx

**▶ MAESTRÍA Y DOCTORADO EN
LETRAS MODERNAS**

Teoría literaria y Hermenéutica, Crítica
Literaria, Literatura y Sociedad,
Narrativa Comparada, Teatro
Comparado, Poesía Comparada.

5267-4321
gloria.vergara@uia.mx

▶ MAESTRÍA EN MUSEOS

Museología; planeación, diseño,
producción y montaje de exposiciones;
Curaduría; conservación y restauración
de colecciones; Difusión y servicios
museísticos.

▶ ESPECIALIDAD EN MUSEOS

Con opción terminal de un taller de
práctica museal

5267-4032
mariaam.clausell@uia.mx

**Posgrados
ibero**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Prof. Paseo de la Reforma 880
Col. Lomas de Santa Fe.
www.uia.mx



Grupo TMM, Soluciones logísticas multimodales.

Optimo manejo de la cadena de abastecimiento.

- Sólida infraestructura para facilitar el comercio desde y hacia México.
- Autotransporte de carga, nacional e internacional.
- Servicios de logística multimodal punto a punto.
- Transportación de automóviles y camiones.
- Terminales de cruceros y de contenedores.
- La red ferroviaria más moderna de México.
- Servicios dedicados de transportación.
- Transporte marítimo especializado.
- Agencias navieras.



La Vía del TLC



**TRANSPORTACION
FERROVIARIA
MEXICANA**

Tel. (52) 5447-5836 Fax. (52) 5447-5830
Tel. 800-849-6145, Fax. 800-849-6149, Tel. USA: 888-812-9512
tfm@gtfm.com.mx • www.gtfm.com.mx

Porque su negocio no tiene límites



GRUPO TMM

Tel. (52) 5629-8866, Fax. (52) 5629-8899
www.grupotmm.com