

La Casa GRANDE

Revista cultural • Año 1 • Número 3 • Febrero/Abril de 1997 • México: \$20 • Colombia: \$4,000



Gabriel García Márquez:

setenta años de vida, tres décadas de Cien años de soledad

Tatiana Montoya • Tablada • Sheridan • Camacho • García Aguilar • García Ponce • Parra • Roca

REVISTA GANADORA DE LA BECA
1996 DE COLCULTURA A
REVISTAS INDEPENDIENTES

LEYENDAS



DE ORO Y BARRO

Reproducciones de las distintas culturas colombianas

Av. Calzada Desierto de los leones N° 11
Col. San Ángel Inn
Delegación Álvaro Obregón
C.P. 01000 Tel: 6530732 - 6755259
México, D.F.



librería
PEGASO



- Libros de arte
- Literatura
- Fotografía
- Cine
- Revistas
- Publicaciones colombianas

Librería Pegaso en Casa Lamm

Álvaro Obregón 99
Col. Roma, México, D.F.
Tels: 5111566 - 2080171 - 2080174
Fax: 5111471

VI Semana Cultural de Colombia en México, 1997, setenta años de Gabriel García Márquez tres décadas de Cien años de soledad

Como ya es una tradición, con motivo del aniversario de la independencia de Colombia, invitamos a los artistas, autoridades y pueblos de Colombia y México a la VI Semana Cultural de Colombia en México, inscrita en la campaña por la apertura de una Casa de la Cultura de Colombia en los Estados Unidos Mexicanos, país con el cual tenemos un intenso y afectivo intercambio económico y cultural.

Hemos decidido celebrar la sexta edición rindiendo un homenaje al maestro Gabriel García Márquez, con motivo de sus setenta años de vida —muchos de ellos vividos en México—. Asimismo, ampliamos nuestros concursos literarios con el género de la dramaturgia, para rendir homenaje al maestro Enrique Buenaventura quien, como Gabriel García Márquez, Rafael Gutiérrez Girardot y Álvaro Mutis, entre muchos otros, honra a nuestro país, y es vivo ejemplo del trabajo, la creatividad, la entrega y el amor por la cultura.

Convocamos a nuestros amigos y a nuestros paisanos en Colombia, y en todo el mundo, así como a las autoridades de nuestro país, a vincularse a esta iniciativa de la sociedad civil, a coordinar, apoyar, financiar y difundir nuestro proyecto, y los eventos y propuestas semejantes.

Así, convocamos al

1er. Concurso de Dramaturgia "Enrique Buenaventura". La obra, escrita en español, debe tener una extensión que permita, como mínimo, una hora de representación.

2o. Concurso de Poesía "Álvaro Mutis". La obra, escrita en español, tendrá una extensión de 20 a 30 cuartillas.

3o. Concurso de Cuento "Gabriel García Márquez". El cuento, escrito en español, tendrá un mínimo de cinco cuartillas y un máximo de 20.

4o. Concurso de Ensayo Literario "Rafael Gutiérrez Girardot". El ensayo, escrito en español, tendrá entre 15 y 25 cuartillas.

- Los participantes deben enviar sus textos, inéditos, en tres tantos, antes del 1 de junio de 1997, firmados con seudónimo; además, en sobre aparte, cerrado, los siguientes datos: título de la obra, nombre, apellidos, nacionalidad, dirección y número telefónico.
- El premio para cada uno de los ganadores consiste en un pasaje de ida y vuelta entre Colombia y México. El fallo se dará a conocer en la VI Semana Cultural de Colombia en México, entre el 17 y el 24 de julio.

Igualmente, invitamos a participar en las siguientes actividades:

- Sexta Exposición de Artes Plásticas "Colombia-México", con la participación de reconocidos artistas gráficos de Colombia.
- Lectura de textos de Gabriel García Márquez. Presentación de ensayos, películas y obras de teatro del universo garciamarquiano.
- Exposición y venta de artesanías y oro de Colombia.
- Música, danza, teatro, cine, video y libros colombianos.
- Fiesta colombiana, baile popular, comida típica y degustación del café más suave y aromático del mundo.
- Presentación del 5o. número de "La Casa Grande".

Teniendo en cuenta que estas actividades surgen como iniciativa de un sector de la sociedad civil y no tienen ánimo de lucro, convocamos, una vez más, a las personas, empresas e instituciones interesadas en la difusión de nuestra cultura, a que nos apoyen en la organización y financiamiento del evento, como ya lo han hecho quienes signan esta convocatoria.

POR UNA CASA DE LA CULTURA DE COLOMBIA EN MÉXICO

Choapan 44, int. 20, Colonia Condesa, Tel: 272 30 98, México, D.F.
Calle 4B-No. 35-50, Tel: 557-09-49, Cali, Colombia
Internet: tcolin@viernes.iwm.com.mx



La Casa
GRANDE

La Casa GRANDE

DIRECTOR
Mario Rey

CONSEJO DE REDACCIÓN
Eduardo García Aguilar
Fabio Jurado
Mario Rey

CONSEJO EDITORIAL
Marco Tulio Aguilera G., Felipe Agudelo, Piedad Bonnett, Guillermo Bustamante Z., Jorge Bustamante G., Ariel Castillo, Beatriz Colmenares (Guatemala), Ricardo Cuéllar, Fernando Cruz K., José María Espinosa, Orlando Gallo, Luz Mery Giraldo, Ricardo Giraldo (Holanda), Fernando Herrera, Ana María Jaramillo, Fabio Martínez (Canadá), Morelia Montes, Hernando Motato, Tatiana Niño (Inglaterra), Julio Olaciregui (Francia), Florence Olivier (Francia), William Ospina, Santiago Rebolledo, Dasso Saldívar (España), Eduardo Serrano O.

DISEÑO
Roberto Parodi
Enrico Perico

CAPTURA
Jimena Rey
Diego Sánchez

FORMACIÓN E IMPRESIÓN
Imprenta de Juan Pablos, S.A.
Mexicali 39, Col. Condesa, México

Suscripciones:

Cuatro números:
Colombia: \$16,000
México: \$80

Resto de América: US\$ 16
Estados Unidos, Europa, Asia,
África y Oceanía: US\$ 20

Suscripciones de apoyo:

(Con una serigrafía de
Santiago Rebolledo)
Colombia: \$100,000
México: \$750
Resto del mundo: US\$ 100

Chaparral 44-20
Colonia Condesa, C.P. 06140,
México, D.F.,
tel-fax: 2-72-30-08

Calle 4 B No. 35-50, Cali,
Colombia
tel-fax: 557-09-49
Internete:
tcolin@viernes.rwm.com.mx

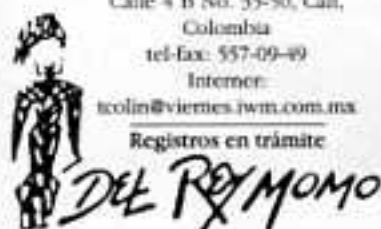
Registros en trámite



Fotografía: Raúl Paniagua

Contenido

Umbral	2
Gabo: Setenta años de vida, tres décadas de Cien años de soledad	3
Regreso a la Guayaba, Gabriel García Márquez	4
Regreso a México, Gabriel García Márquez	6
La penumbra del escritor de cine, Gabriel García Márquez	7
Las aventuras de un guionista colombiano en México, Eduardo García Aguilar	8
In Pace, Roberto López Moreno	10
El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez, José Manuel Camacho Delgado	11
El escritor mexicano Juan García Ponce y "La Cueva". Alvaro Cepeda, Alejandro Obregón, Marta Traba, Juan García Ponce	14
Colombia en el Diario del poeta mexicano José Juan Tablada, Guillermo Sheridan	19
Ideogramas y Juicais de Tablada	21
Cuatro novísimos poetas rusos, Jorge Bustamante García	22
Entrevista a Tatiana Montoya, ilustradora de este número, Tatiana Montoya-Mario Rey	24
Tatiana Montoya: Convocatoria del exceso, Jorge Juanes	27
Tríptico del camionero, Orlando Gallo	28
Texto ganador del Primer Concurso de Ensayo "Rafael Gutiérrez Girardot", La profecía de Flaubert, Rodrigo Parra Sandoval	29
XV años de Estampas Colombianas. "Yo soy negra... ¿Usted no se ha dado cuenta?": Lucy Garzón, Alfredo Salazar Duque	35
A Juan Manuel Roca, en sus cincuenta años. La poesía de Juan Manuel Roca, Ricardo Cuéllar	38
Tríptico de Comala, Juan Manuel Roca	40
Entrevista con Edgar Alexen, joven y excelente teatrero colombiano en México, María Fernanda Carrasquilla	41
Nuevos canales semiconductores en Colombia, Hernando Ariza Calderón	44
La alegría de leer	45
El buzón de La Casa Grande	48
Ilustraciones: Obra de Tatiana Montoya. Diseño de portada: Roberto Parodi, a partir de una obra de Tatiana Montoya y la fotografía tomada por Hernán Díaz a Gabriel García Márquez. Fotografías de la obra de Tatiana Montoya y Roberto Parodi: Rafael Doniz.	
Proximo número: Marvel Moreno, Débora Arango, 20 años de Vuelta, Jaime García Terrés, Edmundo Valadez, Jacques Gilard, Augusto Monterroso, Francisco Cervantes, Juan Gustavo Cobo, Marco Tulio Aguilera, Guillermo Alberto Arévalo y Tres escritores del Canadá francés.	



Umbral

La Casa Grande celebra con gran alegría los setenta años de vida del maestro Gabriel García Márquez y los treinta de la publicación de **Cien años de soledad**. La vida y la obra de Gabo son motivo de orgullo tanto en México como en Colombia porque representan lo mejor de la creatividad y el trabajo de nuestra gente y porque su genialidad puso a circular por el mundo una de nuestras formas de ver y vivir; el llamado realismo mágico de nuestro mestizaje alcanzó con **Cien años de soledad** un nivel universal y enriqueció con su mirada al arte y al hombre.

En un fin de milenio en el cual los valores éticos fundamentales sucumben ante la apología del consumo, el individualismo y la quimera de la riqueza, el poder y el progreso, el arte y los artistas como Gabo, su capacidad crítica y renovadora, nos alientan a mantener vivos los sueños humanistas.

Reproducimos tres artículos de prensa —de inusitada vigencia— en los cuales Gabo habla de tres de sus grandes amores y pasiones: Colombia, México y el cine.

Publicamos asimismo textos en los cuales Eduardo García Aguilar, José Manuel Camacho, Juan García Ponce, Roberto López Moreno, Gabriela Oakley y Roberto Parodi abordan de distintas maneras la obra y el mundo del creador de Macondo. Gracias a Dasso Saldivar y a Luis Villar Borda presentamos en "La alegría de leer" tres poemas juveniles del Nóbel colombiano.

Los textos relativos a García Márquez, así como los de Guillermo Sheridan, José Juan Tablada, *Estampas*, Edgar Alexen, Juan Manuel Roca y Tatiana Montoya continúan ilustrando y alimentando la intensa relación cultural entre México y Colombia. Publicamos en este número el texto ganador del Primer Concurso de Ensayo "Rafael Gutiérrez Girardot", el espléndido "La profecía de Flaubert" de Rodrigo Parra Sandoval, que aborda las relaciones entre la ciencia y la literatura.

Invitamos a Tatiana Montoya, gran escultora colombiana, para que ilustrara con su obra el tercer número de *La Casa Grande*; igualmente, al pintor mexicano Roberto Parodi, quien diseñó la portada y participó en el diseño general de la revista.

La Casa Grande celebra los cincuenta años del poeta Juan Manuel Roca, el número 50 de la revista *Puesto de Combate*, los XV años de *Estampas Colombianas* en México y el haber ganado el premio-beca que el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura otorga a las revistas independientes. Sin duda este premio contribuye significativamente a consolidar nuestro proyecto.

Saludamos también la vinculación de Dasso Saldivar en España, Beatriz Colmenares en Guatemala y el poeta Ricardo Cuéllar en Chiapas, México, a nuestro Consejo de Redacción; con ellos continuamos tejiendo nuestra pequeña red de palabras, imágenes y afectos. Por último, anunciamos la presentación de *La Casa Grande* en París y Toulouse, a fines de marzo, con ocasión del homenaje que se le rendirá a la escritora colombiana Marvel Moreno en Francia.

Gabo: setenta años de vida, tres décadas de Cien años de soledad

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montañesa y manos de gorrón, que se presentó con el nombre de Melquíades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia. Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenciavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquíades. "Las cosas tienen vida propia —pregonaba el gitano con áspero acento—, todo es cuestión de despertarles el ánima." José Arcadio Buendía, cuya desbordada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aun más allá del milagro y la magia, pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para descenrañar el oro de la tierra. Melquíades, que era un hombre honrado, le previno: "Para eso no sirve." Pero José Arcadio Buendía no creía en aquel tiempo en la honradez de los gitanos, así que cambió su mulo y una partida de chivos por los dos lingotes imantados. Ursula Iguarán, su mujer, que contaba con aquellos animales para ensanchar



Regreso a la guayaba*

Gabriel García Márquez

El gerente de *El Espectador*, de Bogotá, donde yo era reportero de planta a los veinticuatro años, se acercó aquella brumosa tarde de julio a mi escritorio y me preguntó qué pensaba hacer el viernes siguiente. Nada especial, le contesté ¿Por qué? Y él me contestó con una naturalidad pavorosa: Es para que te vayas a cubrir la conferencia de los cuatro grandes. Esa conferencia entre el general Eisenhower, Harold McMillan, Nikita Jruschov y Edgar Faure tendría lugar en Ginebra una semana después, y yo no tenía ninguna documentación para viajar. Ni siquiera la cédula de identidad, pues los periodistas solíamos identificarnos con nuestro carné profesional, que en aquellos tiempos tenía más crédito que los documentos oficiales. Sin embargo, con ese optimismo irracional que siempre he considerado como mi mejor virtud, acepté la misión: viajaría a Ginebra 72 horas después.

Hasta entonces había conocido casi todo el país en mi inolvidable oficio de enviado especial a donde quiera que ocurría algo raro, pero nunca se me había pasado por la cabeza la idea de viajar al exterior. No entendía por qué había de hacerlo ni nunca había pensado, en mi miseria secreta de los años anteriores, que alguna vez tuviera recursos para hacerlo. Sólo aquel día supe cuántas cosas difíciles eran necesarias para obtener un pasaporte: certificado de nacimiento, certificado de policía, constancia de paz y salvo con el fisco, libreta del servicio militar, tres clases de vacunas distintas y dos cartas de recomendación de personas con solvencia moral reconocida. Terminé anhelante el artículo que estaba escribiendo, fui a la oficina del poeta Álvaro Mutis, que desde entonces era un viajero empedernido, y le puse mi problema sobre la mesa. Álvaro se burló de mi ofuscación y llamó de urgencia a un gestor de una agencia de viajes, que en 48 horas me convirtió en el viajero mejor documentado del país. Su método era tan simple que no parecía posible: me hizo tomar veinticuatro fotografías de pasaporte, me hizo firmar unas seis hojas de papel sellado y me pidió para gastos y servicios una suma de dinero que hoy parece ridícula, pero que era más que mi sueldo mensual: mil pesos. Al día siguiente me llevó de la mano por todas las oficinas pertinentes, subiendo por escaleras excusadas, entrando por puertas prohibidas, abriéndonos paso por entre muchedumbres que esperaban su turno frente a ventanillas inmóviles, y por todas partes me hacían firmar papeles, me tomaban huellas digitales, y pocas horas después me entregaban mis documentos legítimos. Lo único para lo cual no tuve que prestar mi cuerpo fue para las vacunas. Muchos años más tarde

me contaron, no sé con cuánto fundamento, que la agencia de viajes disponía de los buenos servicios de un bobo amaestrado que se hacía vacunar tantas veces cuantas fueran necesarias, y con nombres distintos, para que los clientes no tuvieran que padecer el martirio de la vacuna.

Lo menos creíble de la historia es que después de aquel milagro vertiginoso perdí en Bogotá el avión de Europa porque los compañeros del periódico me hicieron la noche anterior una fiesta de despedida tan borrascosa que llegué tarde al aeropuerto. Por fortuna, la vida era tan fácil en aquellos tiempos que el avión se había descompuesto en la primera escala de Barranquilla y logré alcanzarlo en otro avión nacional que salió de Bogotá tres horas más tarde. El vuelo de Bogotá a París duró 42 horas, con escalas en Nassau, Azores, Lisboa y Madrid, y en dos ocasiones hubo que cambiarle una hélice a aquel Super Constellation que parecía a punto de desbaratarse por entre las turbulencias.

Llegué a Ginebra, en tren, el 17 de julio de 1955, con el propósito de regresar a Colombia unas semanas después,



Árbol macondo, fotografía: Dasso Saldivar

pero, en realidad, no he vuelto todavía ni una sola vez con una certidumbre de regreso. Desde que tengo recursos para hacerlo, he estado yendo todos los años por lo menos una vez, y casi siempre por un lapso de tres meses. Me encuentro con mis amigos de siempre, cada vez más viejos, más amigos, más serenos, y lo único que nos hace diferentes es que las nostalgias de ellos son nostalgias del tiempo, y en cambio las mías lo son no sólo del tiempo, sino también de ellos. En todos esos viajes, la única vez en que tuve un incidente ingrato fue hace dos años, cuando salí del país bajo la protección diplomática de México, y fue una experiencia tan amarga que he decidido expulsarla para siempre de la memoria. Pero su huella es irreparable, porque han sido éstos los únicos dos años que he consagrado a reflexionar, casi en cada minuto, en cada sitio del mundo, cuál ha sido la razón verdadera por la cual no vivo en Colombia, y no he podido encontrarla.

Una noche, a la salida de un teatro de Barcelona, una mujer madura y hermosa se interpuso en mi camino y me dijo: Usted no existe. Su observación lúcida, y tal vez demasiado obvia, me infundió un estado de consuelo, porque no fue dicha con amargura, sino con una inmensa compasión. Fue lo contrario de lo que siento cuando me oigo decir, casi todos los días, que soy un hombre feliz porque no hago más que viajar. La verdad es que nada me aburre tanto, quizá porque nada es más estéril. Tal vez lo único que me queda de haber visto el mundo entero son algunos instantes de Barcelona, que logro recuperar siempre cada vez que vuelvo, y una pasión irresistible por la disparatada y entrañable Ciudad de México, que es la única que me disputa la nostalgia de mi país, y donde tengo amigos del alma cuya discreción y cuyo temor de importunar se confunden a veces con el olvido.

Aparte de eso, no recuerdo sino cuartos de hoteles y restaurantes raros. A estos últimos, si no son de veras muy buenos, prefiero un pollo hervido en casa con una pareja de buenos amigos. Los hoteles, en cambio, cuanto más impersonales, me resultan preferibles. Hoteles nuevos, iguales en todas partes del mundo, desde Buenos Aires hasta Helsinki, con las mismas teclas con dibujos para indicar los servicios, los mismos colores en el tapiz de las paredes, los mismos muebles de plástico, el mismo aire oloroso a medicina refrigerada. Un estilo universal que permite viajar sin viajar, porque es como estar en cualquier parte. El único riesgo es cuando suena el teléfono, al amanecer, y uno despierta sin saber en qué ciudad del mundo está durmiendo. Un amigo viajador, hace muchos años, me dio la fórmula para conjurar este percance: todas las noches, antes de acostarme, pongo en el teléfono un cartón con el nombre de la ciudad en que me encuentro.

Sin embargo, sea como sea, y sea donde sea, son muy pocos los instantes en que no me pregunto cuál ha sido la razón verdadera por la cual no regresé a Colombia en el mismo avión que me llevó a París hace veintidós años. Por todo el mundo me persiguen las noticias de mi país, por todo el mundo persigo a mis amigos de mi país sólo para hablar siempre de lo mismo, y muchas veces he despertado en la soledad de la noche perturbado por el fantasma ecuatorial del olor de la guayaba. Muchas veces, en los insomnios de estos dos últimos años, he llegado a pensar que tal vez el error de mi vida esté más atrás de donde lo he buscado. Tal vez no tenga origen en haber aceptado y prolongado tanto aquel viaje a Ginebra, sino en haberme ido del pueblo ardiente y polvoriento donde mis padres me aseguran que nací, y en el cual sueño que estoy —inocente, anónimo y feliz— casi todas las noches. En ese caso no sería tal vez el mismo que soy, pero acaso hubiera sido alguien mucho mejor: un personaje simple de las novelas que nunca hubiera escrito. Aquí estoy, pues, con la ilusión de que no sea ya demasiado tarde para remendar el pasado.



Rosa Elena Ferguson, la maestra que enseñó a leer a Gabo

*Reproducimos aquí las notas periodísticas de Gabo "Regreso a la guayaba", "Regreso a México" y "La penumbra del escritor de cine", tomadas de *Notas de prensa*, 1980-1984, Editorial Norma, Colombia, 1991.

Regreso a México

Gabriel García Márquez

Alguna vez dije en una entrevista: De la Ciudad de México, donde hay tantos amigos que quiero, no me va quedando más que el recuerdo de una tarde increíble en que estaba lloviendo con sol por entre los árboles del bosque de Chapultepec, y me quedé tan fascinado con aquel prodigio que se me trastornó la orientación y me puse a dar vueltas en la lluvia, sin encontrar por dónde salir.

Diez años después de esa declaración he vuelto a buscar aquel bosque encantado y lo encontré podrido por la contaminación del aire y con la apariencia de que nunca más ha vuelto a llover entre sus árboles marchitos. Esta experiencia me reveló de pronto cuánta vida mía y de los míos se ha quedado en esta ciudad luciferina, que hoy es una de las más extensas y pobladas del mundo, y cuánto hemos cambiado juntos, la ciudad y nosotros, desde que llegamos sin nombre y sin un clavo en el bolsillo, el 2 de julio de 1961, a la polvoriento estación del ferrocarril central.

La fecha no se me olvidará nunca, aunque no estuviera en un sello de un pasaporte inservible, porque al día siguiente muy temprano un amigo me despertó por el teléfono y me dijo que Hemingway había muerto. En efecto, se había desbaratado la cabeza con un tiro de fusil en el paladar, y esa barbaridad se quedó para siempre en mi memoria como el principio de una nueva época. Mercedes y yo, que teníamos dos años de casados, y Rodrigo, que todavía no tenía uno de nacido, habíamos vivido los meses anteriores en un cuarto de hotel en Manhattan. Yo trabajaba como corresponsal en la agencia cubana de noticias de Nueva York, y no había conocido hasta entonces un lugar más idóneo para morir asesinado. Era una oficina sórdida y solitaria en un viejo edificio del Rockefeller Center, con un cuarto de teletipos y una sala de redacción con una ventana única que daba a un patio abismal, siempre triste y oloroso a hollín helado, de cuyo fondo subía a toda hora el estruendo de las ratas disputándose las sobras en los tarros de basura. Cuando aquel lugar se hizo insoportable, metimos a Rodrigo en una canasta y nos subimos en el primer autobús que salió para el sur. Todo nuestro capital en el mundo eran trescientos dólares, y otros cien que Plinio Apuleyo Mendoza nos mandó desde Bogotá al consulado colombiano en Nueva Orleans. No dejaba de ser una bella locura: tratábamos de llegar a Colombia a través de los algodones y los pueblos de negros de Estados Unidos, llevando como única guía mi memoria reciente de las novelas de William Faulkner.

Como experiencia literaria, todo aquello era fascinante, pero en la vida real —aun siendo tan jóvenes— era un disparate. Fueron catorce días de autobús por carreteras marginales, ardientes y tristes, comiendo en fondas de mala muerte y durmiendo en hoteles de peores compañías. En los grandes almacenes de las ciudades del sur conocimos por primera vez la ignominia de la discriminación: había dos máquinas públicas para beber agua, una para blancos y otra para negros, con el letrero marcado en cada una. En Alabama pasamos una noche entera buscando un cuarto de hotel, y en todos nos dijeron que no había lugar, hasta que algún portero nocturno descubrió por casualidad que no éramos mexicanos. Sin embargo, como siempre, lo que más nos fatigaba no eran las jornadas interminables bajo el calor ardiente de junio ni las malas noches en los hoteles de paso, sino la mala comida. Cansados de hamburguesas de cartón molido y de leche malteada, terminamos por compartir con el niño las compotas en conservas. Al término de aquella travesía heroica habíamos logrado confrontar una vez más la realidad y la ficción. Los partenones immaculados en medio de los campos de algodón, los granjeros haciendo la siesta sentados bajo

el alero fresco de las ventas de caminos, las barracas de los negros sobreviviendo en la miseria, los herederos blancos del tío Gavin Stevens, que pasaban para la misa dominical con sus mujeres lánguidas vestidas de muselina: la vida terrible del condado de Yoknapatawpha había desfilado ante nuestros ojos desde la ventanilla de un autobús, y era tan cierta y humana como en las novelas del viejo maestro.

Sin embargo, toda la emoción de aquella vivencia se fue al carajo cuando llegamos a la frontera de México, al sucio y polvoriento Laredo que ya nos era familiar por tantas películas de contrabandistas. Lo primero que hicimos fue entrar en una fonda para comer caliente. Nos sirvieron para empezar, a manera de sopa, un arroz amarillo y tierno, preparado de un modo distinto que en el Caribe. Bendito sea Dios, exclamó Mercedes al probarlo. Me quedaría aquí para siempre aunque sólo fuera para seguir comiendo este arroz. Nunca se hubiera podido imaginar hasta qué punto su deseo de quedarse sería cumplido. Y no por aquel plato de arroz frito, sin embargo, porque el destino había de jugar una broma muy divertida: el arroz que comemos en casa lo hacemos traer de Colombia, casi de contrabando, en las maletas de los amigos que vienen, porque hemos aprendido a sobrevivir sin las comidas de nuestra infancia, menos sin ese arroz patriótico cuyos granos nevados se pueden contar uno por uno en el plato.

Llegamos a la Ciudad de México en un atardecer malva, con los últimos veinte dólares y sin nada en el porvenir. Sólo teníamos aquí cuatro amigos. Uno era el poeta Álvaro Mutis, que ya había pasado las verdes en México, pero que todavía no había encontrado las maduras. El otro era Luis Vicens, un catalán de los grandes que se había venido poco antes de Colombia, fascinado por la vida cultural de México. El

otro era el escultor Rodrigo Arenas Betancourt, que estaba sembrando cabezas monumentales a todo lo ancho de este país interminable. El cuarto era el escritor Juan García Ponce, a quien había conocido en Colombia como jurado de un concurso de pintura, pero apenas si nos recordábamos el uno del otro, por el estado de densidad etílica en que ambos nos encontrábamos la noche en que nos vimos por la primera vez. Fue él quien me llamó por teléfono tan pronto como supo de mi llegada, y me gritó con su verba florida: El cabrón de Hemingway se partió la madre de un escopetazo. Ese fue el momento exacto —y no las seis de la tarde del día anterior— en que llegué de veras a la Ciudad de México, sin saber muy bien por qué, ni cómo, ni hasta cuándo. De eso hace ahora veintiún años y todavía no lo sé, pero aquí estamos. Como lo dije en una memorable ocasión reciente, aquí he escrito mis libros, aquí he criado a mis hijos, aquí he sembrado mis árboles.

He revivido este pasado —enrarecido por la nostalgia, es cierto— ahora que he vuelto a México como tantas y tantas veces, y por primera vez me he encontrado en una ciudad distinta. En el bosque de Chapultepec no quedan ni siquiera los enamorados de antaño, y nadie parece creer en el sol radiante de enero, porque en verdad es raro en estos tiempos. Nunca, desde nunca, había encontrado tanta incertidumbre en el corazón de los amigos. ¿Será posible?

La penumbra del escritor de cine

(Fragmento)

Gabriel García Márquez

En estos días de tantas entrevistas, una pregunta que se ha repetido sin tregua es la de mis relaciones con el cine. Mi única respuesta ha sido la misma de siempre: son las de un matrimonio mal avenido. Es decir, no puedo vivir sin el cine ni con el cine. Y, a juzgar por la cantidad de ofertas que recibo de los productores, también al cine le ocurre lo mismo conmigo. Desde muy niño, cuando el coronel Nicolás Márquez me llevaba en Aracataca a ver las películas de Tom Mix, surgió en mí la curiosidad por el cine. Empecé, como todos los niños de entonces, por exigir que me llevaran detrás de la pantalla para descubrir cómo eran los intestinos de la creación. Mi confusión fue muy grande cuando no vi nada más que las mismas imágenes al revés, pues me produjo una impresión de círculo vicioso de la cual no pude restablecerme en mucho tiempo. Cuando por fin descubrí cómo era el misterio, me atormentó la idea de que el cine era un medio de expresión más completo que la literatura, y esa certidumbre no me dejó dormir tranquilo en mucho tiempo. Por eso fui uno de los tantos que viajaron a Roma con la ilusión de aprender la magia secreta de Zavattini, y también uno de los que apenas lograron verlo a distancia. Ya para entonces había ganado en Colombia una batalla para el cine. Cuando llegué a *El Espectador* de Bogotá, en 1954, la única crítica de cine posible en el país era la complaciente. De no ser así, los exhibidores amenazaban con suspender los anuncios de las películas, que son para la prensa una apreciable fuente de ingresos. Con el respaldo de los directores del periódico, que asumieron el riesgo, escribí entonces la primera columna regular de crítica de cine durante un año. Los exhibidores, que al principio asimilaron mis notas desfavorables como si fuera

aceite de ricino, terminaron por admitir la conveniencia de contar con un público bien orientado.

Fue también por la ilusión de hacer cine que vine a México hace más de 20 años. Aún después de haber escrito guiones que luego no reconocía en la pantalla, seguía convencido de que el cine sería la válvula de liberación de mis fantasmas. Tardé mucho tiempo para convencerme de que no. Una mañana de octubre de 1965, cansado de verme y no encontrarme, me senté frente a la máquina de escribir, como todos los días, pero esa vez no volví a levantarme sino al cabo de 18 meses, con los originales terminados de *Cien años de soledad*. En aquella travesía del desierto comprendí que no había un acto más espléndido de libertad individual que sentarme a inventar el mundo frente a la máquina de escribir.



Las aventuras de un guionista colombiano en México

Eduardo García Aguilar

García Márquez llega a México un día después de la muerte del Premio Nóbel Ernest Hemingway, sin duda animado por la presencia del escritor mexicano Juan García Ponce y el poeta colombiano Álvaro Mutis, que acababa de publicar en la editorial de la Universidad Veracruzana su *Diario de Lecumberri*. Había sido también Álvaro Mutis el factor decisivo en el traslado del joven cronista barranquillero a la fría capital andina, en 1954. Dos pasos determinantes: el primero lo conduce a ser un notable periodista colombiano y lo catapulta hacia Europa y el segundo lo llevaría a la plataforma de lanzamiento de su inesperada gloria, pues en México lleva a la práctica el sueño de "hacer cine", después de lo cual emprende *Cien años de soledad*. En Bogotá Álvaro Mutis organizó un "complot" para que cambiara de aire y se quedara a trabajar en *El Espectador*, cuyas oficinas estaban situadas en el mismo edificio en donde trabajaba el padre de Maqroll el Gaviero. En México, más de siete años después, Mutis hablaba a sus amigos mexicanos del gran escritor colombiano que estaba por llegar, e incluso hizo circular entre ellos el manuscrito del libro que después llevaría por nombre *Los funerales de la Mama Grande*. México también estaba contagiado por la "nueva ola" europea. El viejo cine de rancheras y cabareteras había caducado, las grandes estrellas como Jorge Negrete y Pedro Infante no encontraban dignos sucesores, el volumen de la producción filmica se redujo a la mitad y la "época de oro" de la industria cinematográfica mexicana comenzaba a convertirse en una historia que contaban los abuelitos a sus nietos.

Pero el afortunado eclipse del cine convencional mexicano tuvo como contrapartida el surgimiento de jóvenes entusiastas, empeñados en difundir el buen cine entre el público. Influidos por la revista *Cahiers du Cinéma*, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, José de la Colina y Emilio García Riera, ejercieron la crítica sin cortapisas. Por otro lado, Manuel González Casanova promovió cineclubes de vanguardia y fundó la FilMOTECA de la UNAM.

Durante los primeros tres años de la década pocos fueron los nombres dignos en el campo de la dirección, si se exceptúan Luis Buñuel, Luis Alcoriza y Jomí García Ascot. Habría que esperar a la realización del Concurso de Cine Experimental, en 1964, para que ese fulgor llegara a su último clímax. Desde entonces el cine mexicano ha vivido un doloroso viacrucis. En *el balcón vacío*, del inmigrante hispano Jomí García Ascot, refulgía como una maravillosa excepción en esos años difíciles. Basada en relatos escritos por María Luisa Elio y con la participación de Álvaro Mutis, Salvador Elizondo, Tomás Segovia, Juan García Ponce y John Stanton como actores, la película fue filmada durante incontables fines de semana. Notablemente influida por la "nouvelle vague", con sus largas tomas-secuencia, la película, en 16 mm, blanco y negro y con una escasa hora de duración se convirtió en un hito dentro de la historia del cine mexicano. Proponía una nueva sensibilidad, trataba de adentrarse en la tragedia de un personaje desgarrado, desterrado, condenado al exilio

perpetuo. Esta película logró reunir el entusiasmo de un grupo de jóvenes ansiosos de contar la odisea de su generación bajo el signo de la amistad. García Ascot había nacido al norte de África, pasó un tiempo en Portugal, completó la niñez en París y al final vino a México. Su esposa de entonces relataba en sus cuentos el reencuentro con ese pasado inasible, y tocaba la llaga de la soledad, siempre fiel compañera del tiempo implacable. La película lograba crear ese ambiente. La participación de algunos de los escritores claves de su generación fue una especie de ofrenda a una de esas extrañas "ventanas" abiertas al tiempo en la sacrosanta continuidad de una pared de mediocridades. No es tampoco extraño, pues, que esa gran película perfecta, *Cien años de soledad*, fuera dedicada a María Luisa Elio y



"De la serie de insectos", oxidación sobre lámina de hierro 92 x 62 cms., 1996

Jomí García Ascot, varios años después. García Márquez entra a México a convivir con un grupo de personas que han signado con su presencia las últimas dos décadas de la actividad cultural del país. Salvo la participación de Xavier Villaurrutia y algunos de "Los contemporáneos" en las obras de Julio Bracho y otros directores, en décadas anteriores, ninguna otra generación había intentado participar en forma tan vigorosa con el cine.

En 1964 *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, fue la película ganadora en el Concurso de Cine Experimental. Basada en un texto de Juan Rulfo, la película seguía la línea creativa de *En el balcón vacío* aunque en otra dirección. *La fórmula secreta* es un insólito "poema para cine" de Juan Rulfo. La película es fiel al absurdo. De todos modos fue otra gran muestra de esa desbocada creatividad de las nuevas generaciones. El segundo lugar lo obtuvo la película *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, basada en el cuento del mismo nombre de Gabriel García Márquez. Casi todos los escritores, poetas y pintores de esa generación participaron en la aventura. En la película de Isaac, Gabriel García Márquez actúa como boletero de cine, José Luis Cuevas como jugador de billar, Carlos Monsiváis y el caricaturista Abel Quezada, como jugadores de dominó. Luis Vicens, el legendario pionero del nuevo cine colombiano, hizo el papel de Don Ubaldo y hasta Luis Buñuel hizo el de un sacerdote sermonizador. Pese a que la adaptación fue como el estiramiento de un cuento corto, casi todos los críticos saludaron a la película favorablemente. José de la Colina escribió: "El realismo de Isaac, acorde con el magnífico realismo literario de García Márquez, no rinde tributo a la sociología, ni al sermón moral, ni a los efectos plásticos, que comenzaron siendo la grandeza y terminaron resultando la miseria del cine mexicano". Respecto a la elección del cuento de García Márquez, Isaac opinó: "Ese cuento me gusta y Gabriel García Márquez, es mi amigo. Cedió el cuento para que Emilio García Riera y yo hiciéramos la adaptación. Ahora que la película está terminada, García Márquez ha asistido al proceso de montaje y ha opinado como si se tratara de un hijo suyo".

El mismo año de 1964 participó en la elaboración del guión basado en *El gallo de oro*, de Juan Rulfo, que dirigiría Ricardo Gavaldón. Sobre este trabajo opina: "Renuncié a la publicidad y me puse a trabajar en firme en el proyecto y saqué un guión que le gustó mucho a Barbachano, pero tenía un problema: que los diálogos estaban en colombiano y no en mexicano. Entonces Barbachano me puso a trabajar con Carlos Fuentes... Yo siempre pensé que el filme lo haría algún joven director que lograría una película interesante, pero el guión se lo dieron a realizar a un viejo director comercial: Ricardo Gavaldón que insistía en hacer las cosas a su manera... De todas formas, a pesar de ser un filme comercial, gracias al guión en algunas escenas se filtra algo de Rulfo". También trabajó ese

año en la elaboración del guión para la película *Lola de mi vida*, de Manuel Barbachano Ponce, basada en un cuento de Juan de la Cabada. Pero esta película no tuvo mucha aceptación de la crítica.

Mientras tanto García Márquez, entusiasmado por los primeros logros, trabajaba en el argumento de *El charro*, que más tarde daría base para uno de sus más logrados guiones: *Tiempo de morir*. Escuchémoslo: "La idea de *Tiempo de morir* nació con la imagen de un viejo pistolero que ha aprendido a tejer, tras largos años de reclusión... Es mi primer asunto cinematográfico que no es una adaptación de un cuento o relato al cine. Desde un principio fue una idea cinematográfica que estuve acariciando muchos años..." Arturo Ripstein, un joven de veintidós años, hijo de otro veterano del cine, cuenta que encontró a García Márquez abatido por lo que César Santos Galindo, un productor, le acababa de decir en forma insultante. Entonces le propuso que trabajara en una historia para su primera película. *Tiempo de morir* es la historia de un hombre, que al salir de pagar una larga condena a causa de un crimen, regresa a su pueblo a vivir en paz los últimos años de su vida. Él cree que ya ha expiado suficiente. Pero una vez en el pueblo debe enfrentarse al deseo de venganza de los hijos del finado. Juan Sáyago no hace caso a las amenazas. Busca a su antigua novia, regresa a su vieja casa y empieza a reconstruirla.

Las circunstancias ineluctables lo llevan, pese a todo, a enfrentarse al vengador, a matarlo y a morir en manos del último hermano del difunto, un muchacho que en el fondo no hubiera querido matarlo. Esta historia guarda estrecha relación con la futura novela *Crónica de una muerte anunciada*, en donde todos sabemos que el protagonista es una víctima del destino. En tal sentido ambas historias son "sofocleas", y ya sabemos que uno de los autores favoritos del Premio Nobel es Sófocles, pues *La hojarasca* lleva un epígrafe suyo, en donde aún sobre el muerto, Polinice, habrá de continuar campeando el odio y la venganza. El guión, que se hizo con la colaboración final de Carlos Fuentes, en materia de diálogos, es una obra cerrada desde el punto de vista dramático. Se vive el tiempo como círculo inapelable animado por el destino de las grandes tragedias griegas. García Márquez da también a los objetos una fuerza protagonista y juegan el papel de símbolos. El lenguaje del texto es también exacto:

"Sobre el páramo desierto aparece de espaldas..."

"Es un hombre sólido de unos 48 años, mal afeitado y con el cabello sin arreglar".

"Juan entra al pueblo. El sol abrasante. La calle con antiguas casas de muros blancos, parecen desiertas. De los aleros cuelgan guiraldas de papel descolorido, rastros de una fiesta remota. Algunos hombres duermen la siesta en los portales".

"La cegadora luz del verano reverbera en la calle y en esa luz está Juan, taciturno y sudoroso, con el envoltorio bajo el brazo".

In pace

Roberto López Moreno

"De pronto, sin ningún anuncio, pocos metros más allá de la cruz, Juan se detiene, y empieza a derrumbarse ceremoniosamente. Es como si no se derrumbara todo el cuerpo, sino como si cada uno de sus miembros se fuera deshaciendo, uno tras otro, en una desintegración silenciosa y solemne. En el armónico transcurso de aquella caída interminable, el polvo se va levantando con igual solemnidad, con la misma apariencia de ingravidez monumental con que el cuerpo se ha ido desmoronando, reintegrándose al polvo original, hasta que cuerpo y polvo se confundan en una especie de silenciosa, infinita y majestuosa conflagración".

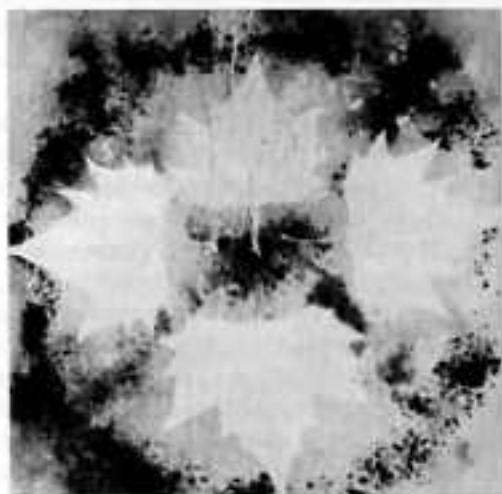
Este guión es también un texto literario. Y si dio pie a una película notable, bien recibida por la crítica e imprescindible dentro del balance positivo de la cinematografía mexicana de todos los tiempos, constituye a su vez un embrión clave dentro de las temáticas garciamarquezcas. Es un texto en donde el personaje es sin duda alguna la *soledad*, esa soledad de Conrad, Larbaud y Drieu la Rochelle, la soledad de todos los seres humanos y de los pueblos en donde deambulan. En *Tiempo de morir*, también está presente Juan Rulfo, a quien el autor ya veneraba desde que bajo la sugerencia de su amigo Álvaro Mutis había leído *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. El pueblo de Juan Sáyago es uno de esos pueblos fantasmas de Rulfo que marcaron toda la nueva narrativa hispanoamericana y que todavía la siguen estremeciendo.

Patsy, mi amor es otro argumento de García Márquez y trata de amores adolescentes en la clase media; éste y *H.O.-Juego peligroso* fueron los últimos intentos de un guionista decepcionado. Por ese entonces abandonaría todo para encerrarse a escribir la obra maestra. Dieciocho meses después, como dice reiteradamente la hagiografía garciamarquista, el hombre saldría con un mamotreto ilustre y un fajo de facturas impagables. Durante esos meses escribió contra el cine. Demostró el poder inagotable de la novela. En su famosa "Cueva de la mafia" el escritor dirigió cientos de personajes maravillosos y los movió a su guisa en un *set* fantástico, el de sus recuerdos de infancia, metió sus cámaras a través de un paisaje glorioso, a esos mismos actores trató de sacarles lo mejor de su talento y después editó ese material de "visiones" y de "tejidos conectivos". *Cien años de soledad* sería pues la gran película que había soñado desde cuando tenía diecinueve años y era un costeno tímido. Una película que no necesita filmarse. Alguna vez dijo: "Pienso que la mejor solución es la que ha optado Glauber Rocha, que me dijo: mira, yo no quiero llevar tu novela al cine porque es imposible, pero te advierto que cada vez que esté filmando una película y sea oportuno, le inserto un elemento sacado de tu novela...."

*Tomado de García Márquez: *La tentación cinematográfica*, Eduardo García Aguilar, UNAM, México, 1985.

La Casa Grande editará próximamente una versión actualizada de este libro.

Comala lo vio nacer y vio también cómo por las puertas y ventanas de las casas abandonadas desde muchos años atrás los espíritus salían para asediarlo y obligarlo a tomar camino. Fue por lo que decidió acercarse en las arideces del cerro de Luvina, azotado por un aire pardo que rasca la cal de las piedras y las avienta contra los árboles pelones y las paredes resquebrajadas que envejecen en lo alto de la loma. Mucho después de la adolescencia salió de Luvina con la anemia untada a los tejidos, a las células nacidas de hombre y mujer, con una arena feroz que le carcomía los ojos desde donde se le desprendían dos rayas de agua sucia sobre las mejillas reseca. Salió de Luvina porque de lo contrario hubiera muerto de soledad, de hambre, con un horizonte amarillento quemándole las pupilas. Caminó al sur. Más al sur. Cruzó ríos sorprendidos. El paisaje se le iba baciendo verde mientras en la cabellera le crecía una fiesta de golondrinas y gallinazos. En la última estación en la que se detuvo sintió hambre. Se alimentó con un bocado de luciérnagas mientras la brisa le lavaba la arena. Más adelante, cuando le faltaba recorrer unos cuantos sueños para llegar a Macondo, falleció, víctima de paludismo, tatuado por el musgo.



De la serie de 70 placas del mural "Símbolo y encuentro de culturas", 35 x 35 cms., cerámica de alta temperatura, 1994.

Por sorprendente que resulte, García Márquez realiza una lectura policiaca de *Edipo Rey*, ofreciéndonos una nueva interpretación de la tragedia clásica. Edipo, el hombre más poderoso y solitario de la tierra, ve cómo su pueblo está siendo azotado por una terrible peste que sólo puede remitir, según los oráculos, cuando se dé castigo al asesino del anterior rey de Tebas, el anciano Layo. Tras numerosas pesquisas policiales, Edipo acaba descubriendo que él mismo es el asesino de su padre, el marido de Yocasta, su madre, y además es el padre de sus propios hermanos y hermanas. El detective se descubre a sí mismo como asesino y fractura para siempre las reglas del género policiaco en una lectura revolucionaria que no tiene paradigma en los estudios tradicionales de esta obra.

Además de los enigmas, muy recurrentes en la narrativa garciamarquiana, el autor se sirve con frecuencia del motivo de las pestes (cualquiera que sea su índole) para poner en funcionamiento una determinada trama novelística. Tal es el caso de la peste del insomnio en *Cien años de soledad* (1967), las múltiples plagas de fiebre amarilla en *El otoño del patriarca* (1975), el cólera en la hipérbole amorosa de Florentino Ariza y Fermina Daza o la rabia en *Del amor y otros demonios* (1994).

En los tres grandes temas que vertebran la narrativa garciamarquiana —la soledad, el poder y el amor— *Edipo Rey* ocupa por derecho propio un lugar destacado. El hombre más poderoso de Tebas, trasunto del mundo conocido; es también el hombre más solitario entre todos los hombres. Su poder, por inmenso que resulte, fracasa en el intento luciferino de ir más allá de los límites de su vida, tal y como le ocurre al vetusto patriarca, y, sobre todo, no puede sortear los designios anunciados en los comportamientos extraordinarios de la naturaleza. Su vida está escrita en la singladura de las estrellas y todo cuanto haga no será suficiente para esquivar la tragedia final, anunciando con muchos siglos de antelación el triste final de Santiago Nasar.⁶ La tragedia de Edipo se revela junto con su identidad, cuando toma conciencia de quién es, sin necesidad de descifrar los pergaminos de Melquíades que ponen punto y final a la saga prodigiosa de los Buendía.⁷

El argumento confeccionado por García Márquez es en muchos sentidos un calco del original, aunque introduciendo interesantes variantes. A diferencia del texto sofocleo, donde Layo aparece como un hombre respetado por la templanza de sus decisiones y la prudencia de su gobierno, el nuevo Layo es un enemigo del pueblo. Ante las pesquisas policiales del nuevo alcalde, Yocasta confiesa que su marido tiene todo tipo de enemigos que hubiesen pretendido su muerte. Ella misma le hubiese matado después de haber sido violada treinta años atrás, y haber sido despojada de su único hijo para que no se cumpliera un extraño sueño, en el que el hijo habría de matar a su propio padre. El autor, buen conocedor de los elementos premonitorios y los augurios nefastos que maneja Sófocles, sitúa el asesinato de Layo en un puente, nuevo trasunto del cruce de caminos, y desde su llegada al pueblo los acontecimientos van a ir tejiendo una tela de araña a su alrededor de la que no va a poder escapar. La muerte del caballo de Layo, para que no sufra, o el recibimiento que le hace Tiresias ("has llegado a tiempo para confundir tu destino con el nuestro") sitúa el ritmo de la película dentro de un contexto dramático y fatídico.

Desde entonces, toda la trama argumental de *Edipo Alcalde* se encamina a demostrar el carácter inexorable en el destino de todo hombre. La tragedia de Edipo fue anunciada en el sueño de Layo y muchos siglos antes en el genio de Sófocles y su proceso se desarrolla en la película como la crónica de una desgracia inminente. No es casual que aparezca la novela *Crónica de una muerte anunciada* o que en determinados momentos suene como música de fondo la "Muerte de amor" de Wagner. Tampoco es casual la imagen sorprendente de las gallinas en los estantes del juzgado que traen a la memoria el abandono en el que vive el viejo patriarca en la mostrenca casa del poder.

Una de las variantes de mayor fuerza visual que introduce García Márquez es el espectáculo de ver cómo Tiresias, anciano, ciego y siempre hablando en clave profética, construye un ataúd para Edipo, a pesar de que su mayor castigo consistirá en permanecer vivo y sufrir día a día los rigores de su condena. La imagen final de la película, donde Edipo, ciego y miserable se pasea sin sosiego por las calles de una ciudad despersonalizada (Bogotá), establece un interesante punto de contacto con toda esa pléyade de criaturas errantes en el tiempo y en el espacio tan características en la literatura garciamarquiana. Detrás de ese Edipo sin descanso aparecen nuevamente los ecos de una de las criaturas mejor perfiladas de su universo narrativo: el judío errante.

El ataúd que construye Tiresias, y que en determinados momentos muestra a Edipo, no es sólo una fantasía macabra al servicio de la estructura apocalíptica de la película, sino que puede interpretarse como un pequeño homenaje a una de las obras más importantes y de mayor calado en su formación literaria: me refiero a *Mientras agonizo* de William Faulkner.

Otros elementos integrados en la película tienen evidentes resonancias literarias. Uno de ellos ha sido ya citado: la ejecución del caballo de Layo para evitar su sufrimiento. Detrás de este episodio, de gran tensión dramática, resuenan los ecos del caballo de Miguel Páramo buscando una Comala que se pierde entre las brumas de la muerte. Pedro Páramo dará muerte al caballo de su hijo para evitar su sufrimiento, porque también los animales penan en el mundo mítico de Comala.

Los animales tienen en *Edipo Alcalde* una clara referencia mágica. El perro de Tiresias es un celoso cancerbero que presta sus ojos a su amo, de la misma manera que el caballo regalado a Edipo ve y oye para Creonte. Es así como el hermano de Yocasta se presenta ante el espectador como una criatura misteriosa capaz de escudriñar hasta el último de los secretos. El caballo de Creonte participa plenamente en la película, no sólo desde un referente mágico, sino también haciendo las veces de corifeo griego. Todas las escenas importantes van acompañadas de sus relinchos y los ruidos que propicia constituyen una especie de coro de voces al modo de la tragedia clásica.

La película se resuelve con sorprendente agilidad a pesar de alguno que otro tropiezo (como es la aparición de Tiresias mientras Edipo bebe en una cantina antes del toque de queda) y salvo las últimas puntadas argumentales, donde la resolución del enigma no resulta del todo convincente, la proyección muestra el mundo desgarrador y sórdido de la Colombia de nuestros días. Al igual que en otras creaciones garciamarquianas, en *Edipo Alcalde* la

violencia se presenta en los efectos y secuelas de la vida cotidiana, y no en el inventario de muertos reales que contempla la historia diaria. La violencia se palpa en el clima de la película: militares, paramilitares, guerrilleros, grupos de autodefensa, todos son responsables de la muerte de Layo, aunque sólo uno haya ejecutado la acción. El coro de voces de la tragedia griega acaba originando el coro de muertos colombianos con el que se llega a las escenas centrales de la película, tras un asalto de la guerrilla. La tensión dramática de este episodio se diluye como un azúcarillo ante la certidumbre de que la realidad colombiana, día a día, muestra momentos de mayor crueldad, si cabe.

La escena del asalto guerrillero ha sido enriquecida con una nueva aportación de García Márquez: la participación de un cura exorcista. Siguiendo la estela de Cayetano Delaura en *Del amor y otros demonios*, el cura del pue-

blado se esconde la presunción de un escritor profundamente afectado por la situación política del país, y cuyo ejercicio creativo se ha vestido, al menos de momento, con los rancios ropajes del pesimismo y la desconfianza.

Con la preparación del guión de *Edipo Alcalde* García Márquez vuelve una vez más, y esta vez de forma definitiva, a sus orígenes literarios, adaptando de manera fiel y rigurosa el drama de Tebas. La Colombia que dibuja con su sorprendente capacidad de fabulación no sufre ahora los estragos de la fiebre amarilla, ni los efectos devastadores del cólera, ni las secuelas irreductibles de la rabia, sino la peor de las epidemias: la violencia, la lucha encarnizada del hombre contra su hermano. La historia más sórdida del pueblo colombiano queda al descubierto siguiendo la estela del trágico griego, ofreciéndonos una denuncia sin paliativos sobre los males que aquejan a la sociedad colombiana actual. *Edipo Rey* ofrece al escritor una nueva lección: la del compromiso político.

No es casual que las dos últimas incursiones literarias de las que tenemos noticias, el guión de *Edipo Alcalde* y *Noticia de un secuestro*, aborden el drama social de este pueblo castigado secularmente por las formas más complejas de la violencia. Con esa paciencia y laboriosidad de picapedrero de la que hace gala en todo momento, García Márquez ha asumido la historia de Colombia y sus estirpes como un compromiso irrenunciable, más allá de las políticas pasajeras, para adentrarse en los sumideros de la conciencia nacional. Su literatura ha sido puesta una vez más al servicio del hombre, dando una prueba certera de que su genio literario, lejos de agotarse, tiene motivos más que suficientes para seguir adelante con paso firme, telegrafando desde su Macondo inexpugnable, palabra a palabra, el mundo estremecedor que le ha tocado vivir.



"Ambivalencia de vida y muerte", lámina de hierro,
100 x 80 cms., 1994

blo, cruz en mano, pretende poner en fuga al demonio de la violencia, sin saber que él mismo va a ser víctima del conflicto bélico. Su muerte en plena calle, en un cruce de disparos, viene precedida de una escena verdaderamente emotiva y sorprendente: un niño-guerrillero es aplastado por el peso de la cruz mientras toma confesión. En este pueblo imaginario no es posible el exorcismo de la violencia porque todos los habitantes, en mayor o menor medida, son cómplices de la situación.

Ahora bien, ¿por qué García Márquez trasplanta el modelo griego de manera tan fidedigna y rigurosa?, ¿qué razones le llevaron a no concebir un final abierto para su guión, donde la violencia fuese un obstáculo del hombre colombiano y no el propio destino?, ¿qué objeto tiene traducir la tragedia edípica a la Colombia actual sin buscarle un sentido que no sea el del castigo divino o la ejecución inapelable de las profecías? Detrás de estas preguntas retó-

* Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Ariel Castillo, de la Universidad del Atlántico (Barranquilla), por su enorme generosidad y gran ayuda ofrecida durante mi pasada estancia en la costa colombiana.

¹ Entrevista de Juan Goytisolo, recogida por Eva Norvind en "Intelectuales interrogan a Gabriel García Márquez", revista *Hombre de Mundo*, 1977. También en *García Márquez habla de García Márquez*, Bogotá, Remedia Editores, 1979, pág. 152.

² Sobre la influencia de Sófocles véanse los siguientes trabajos: Mary E. Davis, "Sophocles, García Márquez and the Labyrinth of power" en *Revista hispánica moderna*, junio de 1991, n. 54, págs. 108-123; Michael Palencia-Roth, "Crónica de una muerte anunciada: el antediplo de García Márquez", *Revista de estudios colombianos*, Asociación de Colombianistas Norteamericanos, Tercer Mundo Editores, 1989, n. 6, págs. 9-14; Roberto Córdoba, "Aproximación al enigma de la novela de García Márquez: de *La hojarasca* a *Cien años de soledad*" en la revista *Historia y cultura*, Cartagena de Indias, año 1, n. 1, julio de 1993, págs. 109-130 y José Manuel Camacho Delgado, "Gabriel García Márquez y la tragedia sofoclea. Una lectura clásica de *El otoño del patriarca*" en *Historia y Cultura* (en prensa).

³ En *Textos sobre García Márquez*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1969, págs. 83-95.

⁴ Roberto Montes Mathieu, "Guillermo Ibarra Merlano: de Sófocles a García Márquez", *Gaceta de Colcultura*, Bogotá, n. 39, pág. 3.

⁵ En *Textos coseños*, prólogo de Jacques Gilard, Madrid, Mondadori, 1991, pág. 595.

⁶ José Manuel Camacho Delgado, "Crónica de una muerte anunciada. La reescritura de la historia", en *Huellas*, Revista de la Universidad del Norte, Barranquilla, n. 41, agosto de 1994, págs. 6-18.

⁷ Sobre la influencia de Sófocles en *Cien años de soledad* puede consultarse el excelente libro de Michael Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metáfora del mito*, Madrid, Gredos, 1983, págs. 96-111.



Fotografía: Rogelio Cuéllar

El escritor mexicano Juan García Ponce y "La cueva"

Álvaro Cepeda, Alejandro Obregón, Marta Traba*

Juan García Ponce

El culpable fue Luis Vicens. Era 1960, yo tenía veintiocho años y hacía crítica de arte, entre otras muchas cosas. Luis vivía en la Plaza Washington, daba frecuentes fiestas, había emigrado de Barcelona a Colombia y después a México. Acá, en tanto joven y prometedor crítico de arte que defendía a los pintores independientes, me propuso ir a Barranquilla, Colombia, como juez a una Bienal de pintura. Fue así como conocí a los tres nombres que encabezan estas páginas y a otros muchos colombianos, entre los cuales el más famoso llegó a ser Gabriel García Márquez, Gabo, Gabito, le decían sus amigos. Todo se inició con mi mujer, Meche, embarazada ya de mi primer hijo (debería decir hija, para que no me reclamaran las feministas), y un largo viaje en avión en el que sólo íbamos dos pasajeros, yo y otra muchacha, gracias a la cual, a pesar de las interrupciones de la *steward*, el viaje se hizo corto. Ella se siguió a Bogotá, yo me quedé en Barranquilla; eran las cuatro de la mañana y no había nadie esperándome, a pesar de las promesas de Luis Vicens y de que yo llevaba en el departamento de carga del avión los cuadros de los pintores mexicanos participantes en la futura Bienal. A grandes males, grandes remedios. Le pregunté a un taxista cuál era el mejor hotel de la ciudad. Me respondió que el Obregón. Le pedí que me llevara ahí, tomé una lujosa habitación y procedí a dormirme de inmediato. Me despertaron, cerca de las once de la mañana, unos feroces golpes en la puerta. Cuando salí a abrir, me encontré con un joven de aproximadamente mi misma edad y muy guapo. Sus primeras palabras fueron: "¡Hijo de puta, dónde están los cuadros!" Ante este recibimiento tan cordial, me turbé bastante. Medio dormido y balbuceante, traté de explicarle a ese joven violento que los cuadros debían estar en el departamento de carga esperando pasar la aduana. "¡Qué pendejo eres!" —comentó todavía el joven violento. Entré a vestirme y en el camino al aeropuerto, ya des-

pierto por completo, le expliqué al que durante ese camino sabía que se llamaba Álvaro Cepeda y por tanto era el organizador de la Bienal, que el viaje desde México hasta Barranquilla en Avianca y sin escalas había durado siete horas. Álvaro se calmó de inmediato. Cuando llegamos al aeropuerto habíamos hablado mucho de literatura y puede decirse que éramos amigos. Las amistades duraderas se hacen muy rápidamente. Él sabía muy bien cómo arreglar las cosas. Sacamos los cuadros sin ninguna dificultad. Conoci a Alejandro Obregón que era el íntimo amigo de Álvaro y su familia dueña del hotel donde me había alojado. Aunque muchos de los cuadros de toda Latinoamérica eran preciosos, la Bienal fue la primera y la última, no sólo porque Álvaro no estaba dispuesto a perder el tiempo organizando más bienales, sino porque desde el principio estuvo presente José Gómez Sicre encargado de la sección de pintura de la OEA y él sí se tomaba todo en serio en su empeño por difundir la cultura. Pero la estancia en Barranquilla es inolvidable. Barranquilla, ciudad tropical muy cerca del Caribe y con el río Magdalena muy cerca asimismo, es una Mérida menos señorial. Álvaro, Alejandro y un selecto grupo de amigos, tenían una suerte de lugar privado para reunirse, cocinar, comer y beber, donde pasaban la mayor parte del tiempo cocinando, bebiendo, comiendo y riéndose. A este lugar le llamaban "La cueva". Como es de esperarse, "La cueva" fue mucho más importante para mí y nuestra amistad que la Bienal en tanto concurso. Ahí Gómez Sicre hizo una comida y fue ferozmente agredido por mí porque atacaba a Tamayo todo el tiempo. Álvaro y Alejandro aprobaron esta agresión como dato de carácter más que por motivos estéticos. ¡La pasamos tan bien en "La cueva"! La familia de Alejandro era literalmente dueña de la ciudad; Álvaro un ciudadano distinguido de ella. Alejandro vivía en Bogotá. A la Bienal llegó, como la crítica importante que era, Marta Traba. Me apresuré

a decirle que había leído sus artículos. No era verdad, no había leído ninguno, pero Marta —argentina radicada en Colombia, casada con el hijo del poeta Jorge Zalamea y defensora absoluta de Alejandro, además de muy guapa me cayó bien de inmediato. Luego supe que era amante de Álvaro. Pero eso ocurrió mucho después. Antes debo mencionar un viaje a la playa por la noche y muy borrachos, donde Álvaro se perdía todo el tiempo en la distancia con Marta y donde le prendimos fuego a las palapas con techo de paja. Este acontecimiento aparece en la novela de Marta **Las ceremonias del verano**, dividida en cuatro veranos: uno en Buenos Aires, otro en París, el tercero en Italia y el último en Colombia, y ahí se menciona que hizo ese viaje con su amante, por eso no tengo ningún reparo en decirlo. Marta se regresó a Bogotá, Alejandro poco después, yo me quedé en Barranquilla con Álvaro emborrachándonos y comiendo en "La cueva". Fuimos a Cartagena, ciudad que es una belleza. Luego, Álvaro y yo tomamos el avión a Bogotá. Fue entonces cuando descubrí que Álvaro en el fondo iba a ver a Marta, lo cual no impidió que fuésemos a muchas reuniones. Alejandro siempre estaba en esas reuniones y, además de guapísimo, era de una violencia excepcional. Una vez terminó una discusión tirándole un tarro de cerveza a su rival a la cabeza. Falló por unos centímetros, si llega a darle, puedo decir, por la violencia con que el tarro se estrelló contra la pared, lo mata. Álvaro y yo deberíamos regresar juntos a Barranquilla, pero nunca pude encontrar mi boleto de regreso y tuve que tomar un avión que pasaba por Medellín antes de llegar a Barranquilla. Durante una de las borracheras, nos habíamos meado los tres en una estatua de Bolívar. Homenaje y profanación. La última noche en Bogotá, ya Álvaro

había tomado el avión, Alejandro y yo antes de ir al aeropuerto, pues el mío salía más tarde, fuimos a su estudio y ahí me regaló, porque yo se lo pedí y con un gesto de desprecio, el dibujo de una de las mojarras que en esa época pintaba todo el tiempo. Es uno de mis bienes más apreciados. Álvaro estaba esperándome en el aeropuerto; mi avión a México salía unas horas después. Las aprovechamos para hablar y reírnos más y nos despedimos con un estrecho abrazo como íntimos amigos. En Bogotá, Marta me había regalado un conejo de peluche para mi hijo que provocó los furiosos celos de Meche, quien nunca creyó que ese conejo era para mi hijo, sino un recuerdo personal de Marta. Sin embargo, era verdad. El conejo fue regalado por Marta para el hijo que debería estar al nacer. Ya dije que entonces Marta era amante de Álvaro.

Al primero que vi después fue a Alejandro. Ese mismo año de 1960 Meche y yo nos fuimos a Nueva York. El hijo no había sido hijo sino hija y se quedó en México al cuidado de su abuela materna mientras pasaba el extremado frío de Nueva York y Meche y yo encontrábamos un departamento en Manhattan donde admitieran niños. Ahí, en 1961, llegó Alejandro. Había sido educado en Oxford y hablaba perfecto inglés. No obstante, lo negaba y siempre se dirigía a todo el mundo en español. Le llevó de regalo una piedra muy bonita a Meche y le pidió que lo acompañara a un almacén para ayudarlo a comprar ropa para regalarle a su mujer. Claro, fuimos a un bar en el Village. Recuerdo el momento en que Alejandro se quitó el saco dispuesto a empezar a beber en serio; asimismo recuerdo que se dirigía a los meseros en español, diciéndoles: "¿Qué te pasa, ¿no entiendes un idioma decente?" Los meseros ponían cara de incompreensión y yo tenía que pedir las copas por él. Venía de exponer en Washington con Gómez Sicre y sólo estuvo un día en Nueva York. Meche y yo lo acompañamos al aeropuerto.

En 1963 Gurrola, Cuevas y yo fuimos invitados a un Congreso en el que deberían discutir juntos intelectuales latinoamericanos y norteamericanos. Era la época de la Alianza para el Progreso de John Kennedy y supongo que el Congreso estaba patrocinado por la CIA. Pero ni Gurrola ni yo éramos tan morales como para rechazar la invitación por este motivo —la moral se lleva por dentro. Con Cuevas, estaba peleado. Nuestro pleito data del día en que nos conocimos. Manuel Felguérez, que



Álvaro Cepeda y Gabo



"De la serie de insectos", oxidación sobre lámina de hierro, 92 x 62 cms., 1996

entonces estaba casado con Lilia Carrillo y yo con Meche, organizó una cena para que nos conociéramos. Los resultados fueron previsibles: nos conocimos y nos peleamos de inmediato. En la fila para conseguir visa frente a la embajada americana, que entonces estaba en un edificio en Reforma esquina con Lafragua, nos encontramos y le propuse que ya que íbamos a ser los representantes de México, con Jaime García Terrés, quien llegaría más adelante, deberíamos reconciliarnos. Aceptó. El viaje en avión hasta San Juan, Puerto Rico, incluía una parada en Mérida. Para aterrizar el avión se inclinó de pronto. Cuevas y yo nos confesamos que teníamos un miedo terrible a los aviones, pero llegamos con bien a San Juan. Y San Juan era extraordinariamente bello. Por supuesto no había nadie esperándonos. El Congreso iba a desarrollarse en un apartado hotel en las montañas. Pasamos dos días en San Juan deslumbrados por las bellísimas playas y las bellas mulatas. Después tomamos un taxi hasta el hotel cuya dirección conocíamos. El Congreso se caracterizó por la solemne seriedad de los latinoamericanos,

por el afán de divertirse de los mexicanos y los norteamericanos y por tener barra abierta, pero sobre todo, se caracterizó porque, sorpresivamente, ahí estaba Marta Traba. El Congreso debería rematar con una visita a Nueva York y después a Washington. Marta no tenía tiempo para ir a ninguno de los dos lugares y por tanto, tampoco ropa apropiada para el frío que ya debería hacer en Nueva York. La convencí de que fuera a Nueva York diciéndole que yo le prestaría mi abrigo. El resultado fue que la pasamos deliciosamente con la excepción de que yo tuve un frío atroz. Marta no fue a Washington, la acompañé al aeropuerto de Nueva York. En Washington, también ya Cuevas se había regresado, no recuerdo por qué motivo, vimos a John Kennedy y a su hermano Robert, jefe del Departamento de Justicia entonces. Jaime García Terrés se quejó ante él de que a algunos intelectuales latinoamericanos no les daban la visa para entrar a Estados Unidos. Robert Kennedy contestó: "Bajo mis órdenes, a este país puede entrar cualquiera que no venga a matar a mi hermano". Al día siguiente lo mataron y fue, se supone, un norteamericano. Yo vi por televisión en casa de otro norteamericano, cómo mataban al supuesto asesino. Eso es Estados Unidos.

La siguiente vez que vi a Marta fue en otro Congreso igual en Chichén Itzá. Esto quiere decir que antes estuvo unos días en el Distrito Federal. Fue a la Casa del Lago a ver *Landri*. Ella llamaba a La Casa del Lago, "La cueva" de García Ponce y Gurrola.

A principios de 1966 volví a verla en Cuba como jurados los dos de la *Casa de las Américas*. Yo de novela y ella de teatro. Con Marta iba su suegro Jorge Zalamea como jurado de poesía y también estaba como jurado de teatro Sergio Magaña. Ser jurado era aburridísimo: había que leer cientos de manuscritos tediosos. Para no aburrirnos tanto, nos reuníamos todos en el cuarto de Jorge Zalamea. Ahí yo tuve el acierto de decir: "Aquí hay una novela de una lesbianita argentina que no está nada mal". Marta guardó un silencio sepulcral. Llegué al último capítulo de la novela en el que la protagonista tiene un amante colombiano y con él, durante una visita al Caribe, quema los techos de paja de las palapas. En privado le dije a Marta: "Cínica, tú eres la autora de la novela". Ella me suplicó que no dijera nada. "Eso es imposible", contesté, "tú vas a ganar el premio". No tuve que hacer ningún esfuerzo para lograrlo, antes de que yo abriera la boca para apoyarla, se había decidido unánimemente que **Las ceremonias del verano** debía ganar el premio.

Vi a Marta al final de ese mismo año en Bogotá. Yo ya estaba divorciado y con Michèle; Marta divorciada y en busca de marido, para lo cual no se le ocurrió mejor cosa que organizar un Congreso de escritores en Bogotá, donde ella era la jefa del Departamento de Cultura de la Universidad (así se hace la cultura!). Los extranjeros invitados éramos Ángel Rama, Salvador Garmendía y yo. Así que fui yo el que le presentó a Ángel Rama a Marta. Fue la víctima indicada, años después se casaría con ella. Yo llegué al Congreso dos días antes de lo previsto porque me equivoqué de fecha. Recuerdo la risa y el asombro de Marta ante este hecho; ésta estaba en sus oficinas de la universidad y no me esperaba. Alejandro fue a buscarme al hotel avisado por Marta. Un día después se presentó Álvaro. Todos teníamos que leer un texto antes de la mesa Redonda que formaba propiamente el Congreso. Me fui con Álvaro a Barranquilla y claro, no llegué a tiempo para la lectura de mi texto. Jorge Zalamea leyó cuentos míos en vez de este texto y unos días después, de regreso ya de Barranquilla, leí el mío muy cortado junto con Garmendía, en la fecha que le correspondía a él. En Barranquilla viví en casa de Álvaro. Era un

departamento y yo dormía en la sala. Alejandro había ocupado el de abajo cuando vivía en Barranquilla por el puro gusto de estar cerca de su amigo. Álvaro me contó cómo mataban lechuzas desde la ventana de ese departamento, del patio de la Escuela de Bellas Artes que estaba enfrente. ¡Qué a gusto la pasamos durante esos días en Barranquilla hablando sin cesar, bebiendo en todo tipo de lugares incluyendo muchos burdeles tropicales que me recordaban a los de Mérida! Esto basta para decir que para aquel entonces "La cueva" ya no existía. Álvaro tenía un periódico y me lo enseñó con mucho orgullo. Cuando regresé solo a Bogotá, Marta estaba furiosa con Álvaro por haberme raptado y lo culpaba por entero de mi ausencia durante la que debía ser mi lectura. Pero el Congreso fue un éxito. Vi a Marta en casa de Jorge Zalamea con el marido del que acababa de divorciarse y Jorge Zalamea se reía mucho mientras yo refutaba con bastante violencia todas las opiniones de su hijo. Alejandro y yo nos emborrachamos religiosamente estando en Bogotá. Fue la última vez que fui a Colombia.

Ya vivía en la corta, estrecha y empedrada calle de Ramón Corona, en silla de ruedas y por tanto en una casa de un sólo piso, cuando recibí la visita de Álvaro. Lo llevó Gabo y lo dejó ahí. Yo estaba sentado frente a la pequeña mesa redonda con una cubierta amarilla, que mandé hacer por sugestión de Michèle, cuando vivía en la calle de Tabasco, acariciando todo el tiempo a mi gata Clarisa, regalo también de Michèle, quien la compró por quince pesos en una tortería de Chapultepec. Era una preciosa gata negra. Tuvo cuarenta y siete gatitos antes de que le ataran las trompas, y está enterrada en el jardín de esta casa de Alberto Zamora, en Coyoacán, donde escribo estos recuerdos. A Gabo lo conocí gracias a Álvaro durante mi primera visita a Bogotá. Sólo había escrito una novela, *La hojarasca*. Fuimos a su casa al llegar a Bogotá Álvaro y yo de Barranquilla, antes de alojarnos en un hotel y aunque eran más de las doce de la noche. Gabo acababa de tener a su primer hijo, Rodrigo; despertó a su mujer, Mercedes, quien nos preparó una botana y todavía bebimos en su casa un buen rato. Ahora Álvaro me visitaba como íntimo amigo ya. Hablamos mucho, entre otras cosas, de que yo había escrito para la *Revista de la Universidad* y con seudónimo, una nota sobre su novela *La casa grande*, y él se había dado cuenta de que era yo, a pesar del seudónimo, por todo lo que sabía de su obra, sin que yo dejara la mesa frente a la que estaba sentado muy normalmente en una silla de paja. Gabo pasó a recoger a Álvaro y yo quise pasarme a la silla de ruedas e ir a la sala de la casa, ante las negativas insistentes de Gabo. Ésa fue la primera vez que tanto él como Álvaro me vieron en silla de ruedas, con la enorme diferencia que a Álvaro ya no lo veía más.

En octubre de 1972 me llegó a Ramón Corona un enorme sobre de Alejandro plagado hasta la locura de timbres. Adentro venía un libro de Álvaro: *Los cuentos de Juana* y en el interior un pequeño papel de Alejandro en el que me decía: "Juan -se murió Álvaro- un abrazo Alejandro." Así, sin más explicaciones. El libro estaba ilustrado por Alejandro y en la portada interior decía: "Carajo Juan qué vaina. Por Álvaro. Alejandro." La falta de explicaciones fue terrible y al mismo tiempo muy típica de Alejandro ante el dolor. Fue Luis Vicens el que me aclaró todo. Álvaro había muerto de cáncer en los pulmones en un hospital de Nueva York. Tita, su mujer, y Alejandro, estuvieron todo el tiempo con él. Pero fue Alejandro el que tuvo que ver el cadáver calvo ya por la quimioterapia y se desmayó.

En 1974, Alejandro me mandó un cuadro chico dedicado a mí y con

la siguiente inscripción en un papel pegado detrás: "Juan come piedras—espera que te caigo el 20 de mayo. Te va mi abrazo fraternal— Alejandro." El cuadro me lo traía una joven pareja de alemanes y en el papel que Alejandro pegó atrás había una nota de la alemana diciendo que ella también era una "vieja amiga". Deduje que la bellísima alemana había sido amante de Alejandro. Él se presentó en la fecha indicada. Venía de Washington desde donde ya lo acompañaba una mujer que conocí ahí. Sólo lo vi un día; le di una fiesta y pasé a recogerlo con Michèle al Hotel Genève, pues él se iba a Acapulco con su nueva conquista.

Ya vivía en la calle de Alberto Zamora cuando vino Marta con su hijo Alberto. Michèle leyó el primer capítulo de *Crónica de la intervención*. Marta me mandó después una carta hablándome de la voz de Emulsión de Scott de Michèle (Michèle leía con un tono muy parejo porque así me gustaba a mí) y comentando que el capítulo era tan indecente que cualquier gente debería salir corriendo con sólo el principio, pero ella y su hijo esta-



"De la serie de insectos", oxidación sobre lámina de hierro, 92 x 62 cms., 1996

ban muy conmovidos con él. Me dio orgullo y confianza para seguir adelante con esa novela enorme.

En 1975 vino Alejandro con su hija Silvana. Leyó mi artículo sobre Álvaro cuando se murió y su comentario asimismo me llenó de orgullo. Él le dijo a Silvana: "Así escriben mis amigos de mis amigos." Después se fue a cenar a casa de Luis Vicens, que ya vivía en Coyoacán. Desde ahí, me habló Silvana por teléfono para decirme que su padre quería que le escribiese un texto para un libro sobre él, pero no se había atrevido a decírmelo. Mi respuesta a Silvana fue: "Para tu padre yo escribo cualquier cosa. Dícelo." En tanto, durante su visita, nos habíamos tomado varios vodkas y él me amenazó: "Te voy a llevar a Cartagena y tomando vodka con popote, te subo a las murallas y te echo al mar con todo y silla." Ya vivía en esa hermosa ciudad, donde Gabo me cuenta que lo tiraban de todas las cantinas cuando ya estaba totalmente borracho.

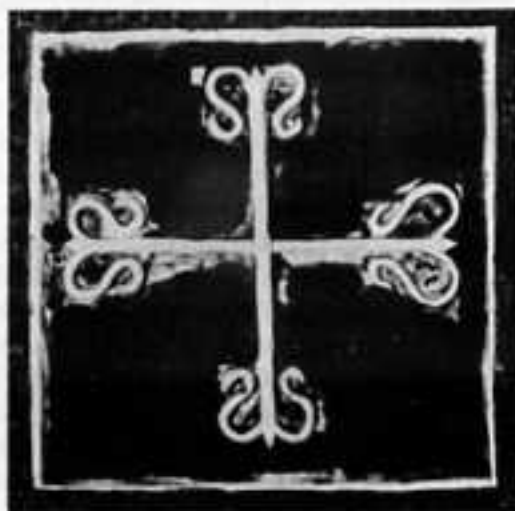
Durante 1982, Alejandro me visitó. Mi hija Mercedes ya vivía aquí. Gabo acababa de ganar el Premio Nóbel y se había refugiado en la casa de Álvaro Mutis para evitar a los periodistas. Alejandro estaba invitado a esa casa. Apoyado por Mercedes me convenció de que fuéramos juntos ahí. Mercedes manejando siguió al taxi en el que venía Alejandro. La fiesta en casa de Álvaro Mutis era animadísima y estaba hasta otro colombiano que había llegado de casualidad: el fotógrafo Angulo. Me preguntó si lo reconocía y le dije su nombre. Procedió a retratarme con Gabo. Alejandro se negó a aparecer en la fotografía. Álvaro Mutis vive en una casa en la que hay muchas escaleras a la entrada. A la llegada fue fácil subirme porque había muchos invitados; pero Alejandro, Mercedes y yo nos quedamos hasta que ya sólo estaban Álvaro Mutis y su mujer Carmen. Los tres habíamos bebido mucho. Ni Alejandro ni Álvaro Mutis estaban en condiciones de bajarme las escaleras. Fue bastante dramático. Carmen nos seguía horrorizada; Alejandro, Álvaro Mutis y yo nos reíamos sin parar mientras yo gritaba entre risa y risa: "Hijos de la chingada me van a matar." Los tres nos seguíamos riendo y así, muy accidentalmente, entre gritos de horror de Carmen, risas de Alejandro, Álvaro Mutis y yo e insultos míos a los dos, llegamos hasta el automóvil. Mercedes había seguido toda la escena tan tranquila. ¿Creía que su padre era inmortal? Ella no estaba borracha y mi tranquilidad, en medio de las risas y los insultos, debe haberse debido a lo borrachísimo que estaba, mejor dicho que estábamos Álvaro Mutis, Alejandro y yo.

Marta ya vivía en París con Ángel Rama. Ahí tomó el avión para ir a un congreso organizado por Gabo, y en ese avión se mataría con Ángel y Jorge Ibarguengoitia. Tres amigos al mismo tiempo. ¡Qué dolor, qué horror! Dicen que los aviones son más seguros

que las carreteras. A mí no me interesa la verdad de esa opinión.

Alejandro me visitó otra vez en 1984. No recuerdo qué hablamos, sólo sé que todas sus visitas eran una emoción —disimulada por los dos— y un placer obvio en nuestra alegría. Vino por última vez en 1992. Iba a exponer en el Museo de Arte Moderno. Lo acompañaban su hermano, muy serio, muy hombre de negocios y de cuya existencia ni siquiera sabía; su hijo Diego, hijo de su primera mujer de nacionalidad inglesa; y su nueva mujer, muy guapa, joven y cuyo número no sé cuál es porque Alejandro se había casado muchas veces. Meche me contó después que esa boda había sido un escándalo porque su mujer era parte de la buena sociedad de Cartagena y creo que estaba a punto de casarse con otro mucho más joven que Alejandro. Alejandro le pidió que me diera un beso y me regaló un cuadro suyo, un bello, orgulloso, solitario cóndor posado en la cima de una montaña. Muchas veces me dijo: "Juan, 'La cueva'". Y yo le contestaba: "Alejandro, 'La cueva'". Poco después me contaron que se había muerto de un tumor en la cabeza. No quiso ver a nadie desde que supo que estaba enfermo. Álvaro, Alejandro, Marta. ¡Qué nostalgia! Todos muertos. Sólo puedo terminar con una mala parodia de *Los tres mosqueteros* y sus dos secuencias: "De los amigos cuya historia de sus encuentros conmigo acabo de contar, sólo yo estoy vivo." A mí un médico me dijo a los treinta y seis años que nada más tenía un año de vida. Tengo sesenta y tres años y he vivido lo necesario hasta poder contar la historia de nuestros encuentros.

* Agradecemos a Juan García Ponce y a la editorial Joaquín Mortiz por permitarnos reproducir este artículo, tomado de *Personas, lugares y anécdotas*, Juan García Ponce, Joaquín Mortiz, México, 1996.



De la serie de 70 placas del mural "Símbolo y encuentro de culturas", 35 x 35 cms., cerámica de alta temperatura, 1994

Colombia en el Diario del poeta mexicano José Juan Tablada*



*Crítico, pensador sombrío,
sin duda pescar puedes,
pero más allá de tus redes
pasan el poeta y el río!*

José Juan Tablada,
Diario, 23 de mayo de 1923

El Diario de José Juan Tablada tiene, más allá de los méritos propios del género, dos que me parecen importantes. El primero: no se trata de un diario concebido para su publicación, a diferencia del de Federico Gamboa (que sigue el modelo y el comportamiento de los hermanos Goncourt). Segundo: es, con el del autor de *Santa* y el anunciado diario de Alfonso Reyes, hasta el momento, uno de los pocos que se conservan de un escritor mexicano moderno. Existen, desde luego, fragmentos de diarios que, por parciales o por haber sido incorporados al periodismo de un autor, caen en otra clasificación. Ya José Emilio Pacheco en su prólogo al *Diario* de Federico Gamboa ha comentado algunos de estos casos.

¿Será necesario, todavía, hacer una defensa del diario literario como género? Su valor fundamental es el de operar como literatura, como una instancia escritural válida en sí misma y por sí misma. Sus valores accesorios son imaginables: aportan una visión complementaria del quehacer de un escritor, de su mundo y de su actitud ante él. Tiene, para emplear un término de José Bianco, el valor de la parafernalia. Bianco, gran lector y comentarista de diarios, correspondencias, autobiografías y memorias, propuso una peculiar analogía: la obra de un autor equivale a la dote: el cúmulo de su papelería privada equivale a un valor parafernalia, el de los bienes de una mujer por fuera del contrato matrimonial, lo que era sólo suyo, su propio, inalienable, capital.

De acuerdo a su naturaleza de intelectual mexicano porfirista, Tablada no imagina formas de mejorar su situación económica al margen del poder. Con tenacidad, comienza a acercarse al nuevo régimen, a realizar un inventario de los antiguos que no habían apoyado a Huerta y, por tanto, se hallan condecorados con el nuevo régimen constitucionalista y en posibilidad de ayudarlo.

El primero es Vasconcelos, jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes -es decir: rector- del gabinete de Adolfo de la Huerta y antiguo amigo y admirador de Tablada. El más importante es Jesús Urueta, figura principal del

recién fundado Partido Liberal Constitucionalista, que apoya la presidencia de Venustiano Carranza, y que ha puesto siempre la evocación de la vieja bohemia porfirista que compartía con Tablada, sobre los deslices morales y políticos de su ex-concuño.

Quiero suponer que fueron los afanes de Urueta los que le consiguieron el perdón a Tablada, a quien le bastó que le abrieran la puerta el necesario milímetro para colarse de nuevo: era capaz de cambiar de casaca, de amos, de ideas y de intereses con una facilidad inaudita, autorizado por su convicción de que sólo de esa manera un artista podía sobrevivir, y vuelve a acomodar su pluma a los intereses de sus postores.

Tablada comenzó a hacer proselitismo a favor de Carranza en la prensa neoyorquina, aprovechando la curiosidad norteamericana por los acontecimientos south of the border. El presidente Carranza —consciente de la autoridad que tiene Tablada en la prensa norteamericana— no tarda en perdonarle su desliz huertista y le otorga un puesto en la legación mexicana en Bogotá, con la única misión de hacer proselitismo escrito en favor de su gobierno. Tablada y Nina navegan al sur, con la obligada escala habanera, dejando un reguero de entrevistas y artículos laudatorios. Al llegar a Bogotá, a principios de enero de 1919, Tablada, precedido por su fama y con abundantes amigos en la prensa, se deshace en elogios que después copia y remite al presidente:

La Revolución Mexicana ha tenido los caracteres trágicos de todas las revoluciones, pero estos palidecen ante los torrentes de la luz libertadora que hoy fecundan la tierra nacional. Del necesario caos al orden armonioso, de la guerra a la paz, se ha llegado pronta y seguramente gracias al genio estadista del presidente Carranza... (AJT, recorte de prensa anexo a un memorándum de JTT a Carranza, 1919).

Tablada inundó de artículos sobre poesía y arte mexicano, y sobre el gobierno de Carranza, a los periódicos colombianos. Dictó conferencias y amenizó reuniones literario-políticas. Poco después (a finales de junio de 1919) se trasladó a Caracas donde hizo otro tanto. Aproximadamente una vez al mes, le mandaba a Carranza una relación pormenorizada de sus publicaciones y conferencias, sobre todo de aquellas que alababan su gestión presidencial.

Durante su estancia en América del Sur, Tablada culminó la redacción de *Un día*, su más compacto y original libro de poemas, y lo publicó en la Imprenta Bolívar de Caracas,

con fecha del 1º de septiembre de 1919. En la misma imprenta y en la misma ciudad, cuarenta días más tarde, apareció *Li-Po* y otros poemas. Tablada volvía a convertirse en una voz poética necesaria y original, y sus dos libros se aliaban a *Zozobra*, de Ramón López Velarde, que aparecía en las mismas fechas, para fundar la poesía moderna de México.

No pasó mucho tiempo antes de que Tablada cayera en la cuenta de que la simpatía que le podía dispensar la bohemia colombiana tenía inevitables límites. Harto de tertulias y banquetes, y quizá presionado por Nina, comenzó a quejarse de la altura de las capitales sudamericanas. Alegó que Bogotá lo enfermaba y, de motu proprio, se mudó a La Esperanza, un lugar cercano a la capital, pero más bajo. El ministro mexicano, Manuel Ugarte, incómodo por la presencia de Tablada, cuya poltronería y maneras sibaritas no se subordinaban a las necesidades de la embajada, comenzó a atacarlo. Tablada se queja con Carranza de los malos modos del ministro, quien ha decidido trasladarlo a Quito, Ecuador, aún más arriba. Tablada escribe a Carranza que tiene "edema pulmonar", que no puede vivir a esas alturas, y se niega a viajar a Quito en abierto desacato. Ugarte, furioso, lo despoja de su pasaporte y denuncia a la cancillería las extravaganzas de su subordinado (como la hechura de un traje de gala que le costó 1,000 pesos oro al erario).

Tablada sugiere entonces a Carranza que el tipo de conferencias ilustradas y de artículos periodísticos que ha estado haciendo en Sudamérica, podrían causar un efecto semejante de interés en los Estados Unidos y pide que se le regrese a Nueva York. Carranza, cuyo fin está muy próximo, cumple la petición. Tablada y Nina se avencinan otra vez en Nueva York, a mediados de febrero de 1920, después de hacer una breve escala en México en la que Tablada recibe oficialmente su perdón y se congracia con sus viejos amigos.

El Diario de estas fechas es apenas un manojo de escasas hojas sueltas. Un puñado de días al llegar a Bogotá. Otro tanto al regresar a Nueva York:



De la serie 70 placas del mural "Símbolo y encuentro de culturas", 35 x 35 cms., cerámica de alta temperatura, 1994

1919

DOMINGO 5 DE ENERO. - *Guacamayas azul Nattier algo eléctrico y pecho amarillo anaranjado yesca.*

Los chavarrias grandes gallináceos semejantes a enormes perdices en las copas de los árboles. Son la policía espontánea y desinteresada de los corrales: impiden que las aves de un gallinero se mezclen con las del vecino. La chavarria es el Casuar y tiene dos espolones en cada ala.

La luna nueva ofrece un gajo de magnolia en plato de cristal y el pasado romántico anuda mi garganta. Lloraría...

Manuel G. Prieto.

LUNES 6. - *Al amanecer, cerca de nosotros, seis vapores fluviales buscan el paso.*

*En el invierno sombrío,
Junto al río,
Esponjado de frío,
Llora su nombre el tildio.¹*

Llegamos a Dorada (the bell) a las 10 p.m. Viajamos toda la noche en un infecto ferrocarril.

JUEVES 9. - *Baño matinal en la alberca.*

Los diarios de Bogotá reproducen poemas míos y me saludan.

Luis Cano me entrevista para El Espectador, Jorge Mateus escribe para Cromos. Max Grillo me envía un rimbombante abrazo telegráfico.

Baño vespertal en la alberca de arriba, más agreste que la otra, bajo bambús y ceibas; así debe haber sido el baño de la María de Jorge Isaacs.

SÁBADO 11. - *Precioso paseo vespertino a la montaña por la agreste vereda que arranca del hotel.*

"Es perdonable renunciar a la vida cuando se lloran tales tormentos que superan las propias fuerzas para sentirlos." Eurípides.

A propósito de Asunción Silva.

La mujer divinizada, la donna angelicata (como en los inmortales de Florencia, dice Alfonso Reyes)²

DOMINGO 12. - *El Espectador publica una página literaria dedicada a mí con artículo de Ricardo Lúvano.*

El Nuevo Tiempo publica mi retrato. Hay buena voluntad pero incompreensión de mi carácter literario.

* Tablada llegó a Colombia a fines de 1918, en plena época revolucionaria, en una de sus misiones diplomáticas, y permaneció varios meses, de los cuales consigna en su *Diario* sólo unas breves notas, que reproducimos aquí, gracias a Guillermo Sheridan y a la UNAM, entre ellas aparece uno de sus célebres poemas cortos de inspiración oriental. Transcribimos fragmentos significativos del "Prólogo" y las notas introductorias que Guillermo Sheridan —investigador y editor— escribiera a propósito del *Diario* y de la estadía de Tablada en Colombia, en José Juan Tablada, 1900. Obras IV: *Diario 1944*, UNAM, México, 1992.

¹ Recogido en *Obras*, Poesía, p. 534.

² "(el infierno)".

Ideogramas y Jaikais de Tablada

El ruiseñor

*Bajo el celeste pavor
delira por la única estrella
el cántico del ruiseñor*

Sandia

*¡Del verano, roja y fría
carcajada,
rebanada
de sandía!*

El pavo real

*Pavo real, largo fulgor,
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión...*

*creyendo
que el re
flego de la
luna era
una taza
de blanco
jude y air
res vino
por cogerla
y beberla
y me noche
boyando
por el
rio se
ahogó
hi-po*

Peces voladores

*Al golpe del oro solar
estalla en astillas el vidrio del mar.*

*un safo que deslie
SO RO
de Confucio un parangón
y un grill
que nie
burlon...*

La luna

*Es mar la noche negra;
la nube es una concha;
la luna es una perla.*

*mejor niyar
en jialunquin
y hacer
un poema
sin fin
en la torre
de Kaolin
de NanKin
.....
.....*

Cuatro novísimos

Sergei Bierdnikov (1967-)

*El día cada vez más aplaza su partida,
y apagándose en el límite
deja entrever a duras penas
el paso de la luz a la noche.
Y todos los árboles, sin excepción, se dedican
a mirar el ocaso. Como si allá
se decidiera el destino de los días de abril.*

Mijail Rezinki (1960-)

*Una vez conocí tres mujeres y pensé ¿A dónde llevarlas?
Decidí invitarlas a donde mi amigo Leonid.
Las tres eran mujeres de rara belleza.
Cuando empezamos a hablar de François Villón
la que más me gustaba se marchó.
Desde la mañana pensaba yo en el Kamasutra
el alma se desgarraba,
pero Leonid no dejaba de leer los poemas de Mandelstam.
¿En qué pensaba, cuando me secaba las lágrimas?
Seguro no era en los poemas de Mandelstam, como Leonid creía.
La segunda mujer se fue avergonzada
porque no había leído "El Don apacible" de Shólojov.
Los versos iban y venían en la voz de Leonid.
Eran muchos y cada uno tenía su propio estilo.
Durante un buen tiempo puse mis esperanzas en la tercera mujer
que ya para entonces se había dormido en la mesa.
En lugar de tantos versos y pensamientos profundos
dime más bien, amigo Leonid, sinceramente,
dónde encontrar otras pichoncitas así
y lo más importante dime a dónde llevarlas después.*

poetas rusos

Versiones de Jorge Bustamante García

Olga Aprielskaya (1974-)

*Soy moderna y bella.
Estoy sola, en esta tarde.
En el viento de la primavera soy un sauce,
y en la noche azul la luna.
Soy el vaho temprano de la bruma,
el brillo casi imperceptible de los ojos.
Soy el engaño de la realidad.
Cien veces soy yo misma.
Soy el fuegucillo en la ventana del atardecer
y el sonido de un romance antiguo,
la fidelidad que se vuelve infiel
y la espuma de la ola amable...
En el campo de verano soy sólo manzanilla,
y en el fondo del otoño soy una gota de sueño.
Soy un copo de nieve en la ventisca invernal...
Pero en la primavera... soy la primavera.*

Arseni Zamostiánov (1977-)

*La lámpara de queroseno. El sol mandelstamiano.
Las lámparas de queroseno no alumbran hace tiempo.
Hay poco pan y agua, poco juego y sal.
Todo es muy aburrido, solitario, opaco y oscuro.
El sol mandelstamiano inspiró y recompensó
con su luz brillante señalando el camino hacia el cielo.
En la miseria acrecienta la fortaleza y el fuego.
A su lado no temo al hambre, al frío, al bochorno, ni al tifo.
Las lámparas de queroseno comenzaron a crujir bajo las piernas.
Nuestro tiempo pasó, destelló, se marchitó.
El viejo pianista se entristece por las canciones idas.
Todo fue alegre y deslumbrante, ruidoso y cálido.*



Fotografía: Rafael Doniz

Entrevista a Tatiana Montoya

Tatiana Montoya-Mario Rey

La artista invitada por "La Casa Grande" para ilustrar este número es Tatiana Montoya, joven escultora colombiana que vive una intensa búsqueda personal y artística en México. Recorramos con ella el sendero de sus recuerdos:

La niñez y la danza

Hacer un recuento es remontarse a las raíces, remover escombros, historias que se guardan en la memoria; pero intentar hacerlo es reconocerse en la desnudez de lo que somos. Nací en Medellín el 8 de mayo de 1961, a los pocos meses mi familia se trasladó a Bogotá, donde crecí y viví por casi 30 años; de niña estudié en un colegio Canadiense de la comunidad Beneditina. Recuerdo el día en que cumplí 8 años, me levanté y encontré el espejo enorme de mi escritorio hecho pedazos; nunca supe qué lo ocasionó, tampoco lo escuché, pero fue como el presagio de la pubertad, la rebeldía de la adolescencia y la no aceptación de los cánones sociales que imperaban en mi entorno, a los que nunca me pude ajustar.

A los cuatro años de edad, me inicié en la danza; mi trusa y mis zapatillas eran diminutas entonces, y tras varios años consecutivos de rigor y forma-

ción, crecí con la armonía y la sensibilidad que impone esta disciplina. A los 13 años sufrí un accidente automovilístico, que truncó mi formación, pues me afectó la columna y me fracturó el pie; operaciones, yesos y muletas fueron y vinieron durante los siguientes dos años. Recuerdo que era la época de mis primeras fiestas, y yo iba de muletas, acompañando a mis amigos, para verlos bailar.

El amor de los 15 años, las artes, las letras y la izquierda

A los 15 años había en mi interior una necesidad de hacer un mundo propio; era un mundo desadaptado, y así me enamoré del amor. Me casé con un colombiano-alemán a escondidas de mis padres, en un juzgado del centro de Bogotá, con unos tenis rotos, un anillo de lata y cuatro amigos cómplices; brindamos con una botella de vino y luego cada quien se fue para su casa. Aún estábamos estudiando en el colegio; al cabo de un tiempo, una llamada anónima dio la noticia a mi familia, y ya te imaginarás cómo fue recibida... Eran tiempos de ideas conservadoras, y Bogotá ha sido una ciudad cauta y reservada culturalmente. Así pues, viví cuatro años en pareja mientras terminaban mis años de preparatoria. Fue entonces cuando me trasladé a un colegio experimental, donde estudiaban hijos de refugiados políticos de países latinoamericanos, y de artistas y pintores; además, reunía niños de todos los grupos sociales. Para mí fue el complemento de una educación más amplia, y fundamental. A fines de los 70 participé clandestinamente en grupos de izquierda; como sabes, esos fueron años de fuerte represión política. Simultáneamente me acercaba al mundo literario y a las Artes. Fueron años confusos y controvertidos.

El campo, los textiles, la cerámica y un hombre mayor

Cuando cumpla 20 años, doy un giro total en mi vida: entro a estudiar y a hacer trabajo de campo de la cultura material colombiana, a través de los textiles y la cerámica, principalmente. Fue acercarme a grupos de artesanos y comunitarios, aún en los lugares más apartados. Fue descubrir una Colombia campesina, ancestral, marginada y removida por una larga historia de violencia.

Por estos años me voy a vivir libremente con un hombre quince años mayor que yo, durante 12 largos años de mi vida. Fueron los tiempos en que viví en

el campo, fuera de la ciudad, fueron años de una gran introspección en mi trabajo, donde se gestó una formación plástica, y un compromiso conmigo misma: "¿Quién soy, de dónde vengo, para dónde voy? Así, lentamente, fui desarrollando un trabajo donde cada experiencia me fue llevando a conformar una obra cada vez más experimental, más inquieta en la búsqueda de los materiales como el recurso plástico para plasmar ideas y conceptos.

La escultura en metales

Desde entonces leo, busco e indago sobre escultura, los metales y sus posibilidades. En Colombia no tenemos una gran tradición, y en realidad es joven nuestra historia en las Artes Plásticas. Sin embargo, la escultura en metales ha dado un salto importante desde la obra de los maestros Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, entre otros, que han desarrollado un carácter propio; actualmente, considero a Alberto Riaño, como uno de los escultores relevantes de mi generación.

Los años 80 fueron formativos, ricos en vivencias; experiencias tales como haber sido la compañera del alcalde del lugar donde vivía; lo cual, una vez más, me acercó a la comunidad, a proyectos humanizados, y a ver más de cerca también la miseria, las dificultades y la problemática social de latinoamérica.

La primera obra vendida y la primera exposición individual

Recuerdo entonces que en el desarrollo de una obra que era una búsqueda subterránea y paralela a la vida que llevaba, surgieron situaciones que me permitieron darle un lugar a mi trabajo: En 1985 empiezo a trabajar la gráfica paralelamente en el taller de grabado de Diego Mazuera y Elsa Zambrano, pintores y amigos, Jaime Gutiérrez Lega, coleccionista de escultura y fundador de la Sociedad Colombiana de Diseñadores, adquirió mi primera escultura en 1989; con su apoyo se organizó un programa de televisión con Colcultura, que me permitió difundir por primera vez y de manera individual mi trabajo. En 1990 realizo mi primera exposición individual en la Galería Iriarte de Bogotá: esculturas de cerámica, hierro, concreto y cemento, chatarras y ensambles; con estos materiales me remití a los vicios urbanos, al consumo, al desecho y al deterioro del tiempo y del hombre en una simbiosis entre lo lúdico y lo fatal. Tuvo una gran acogida, y recibí entonces escritos y comentarios que estimularon mi proceso a seguir.

Primer viaje a México

Recibo la convocatoria a la Beca Ciudad de México, organizada por la Secretaría de Desarrollo Social y la UNESCO, me presento y gano, junto con un grupo de 12 artistas latinoamericanos, de los 500 que se presentaron; para mí significaba ir más allá de las fronteras colombianas.

Así, viajo en 1991, por primera vez, a México. Fue una experiencia maravillosa que me permitió conocer México, mucha gente, algunos amigos que hoy conservo y otros que se han ido quedando por el camino.

Trabajé cerámica de alta temperatura en el taller de Hugo X. Velázquez y Aurora Suárez, a quienes aprecio mucho; simultáneamente me permitieron trabajar bronce y escultura en hierro en un taller de fundición. Esta invitación por 60 días se extendió a cinco meses de trabajo; lo cual me permitió hacer mi primera exposición individual en México, en la Galería Pecanins. Tuve la posibilidad de conocer otros lugares como Chiapas, Veracruz y Oaxaca, donde sentí que era el lugar al que tenía que retornar, pero ya no como turista.

Cuando regresé a Colombia, una parte de mí se había quedado en México. Entonces me ocurrió lo que generalmente nos sucede cuando tomamos distancia de nosotros mismos: visualizamos un mundo mejor, idealizamos una vida de replanteamientos; pero en realidad eran para mí tiempos de grandes transformaciones; iniciaba la década de los treinta. Con el paso de los meses, en Colombia, en Bogotá, en Tabio, todo volvió a ser igual. Y sólo entonces comprendí que vivía una realidad prestada, una verdad que encubría muchas mentiras, un mundo al que ya no pertenecía. Y así decidí dejarlo todo: una relación de 12 años, una casa recién construida, amigos cercanos, gente querida, y por supuesto mis raíces y mi familia.

De nuevo a México con una maleta de ropa y otra de trabajo

Tomé entonces dos maletas, una de ropa y otra de trabajo, muy poco dinero, y viajé a México con un boleto sin pronto regreso. El mundo se tornó entonces en un tiempo infinito; divagaba en una búsqueda por encontrarme en un lugar donde nada ni nadie me esperaban. Iba en busca de un norte sin bitácora. Pensé entonces que era el momento de hallar un maestro; me fui a vivir a Oaxaca. Encontré un espacio amplio y modesto donde cupe en mi silencio y mi única verdad: el trabajo.

El trabajo como liberación de la carga de muerte y violencia de una Colombia herida

Trabajé día y noche en una actitud liberadora; una carga de muerte y de violencia pesaba en mi inconsciente; fue despertar en una Colombia herida, en unos años anestesiados como mecanismo de defensa: la muerte de un líder político, un periodista, un magistrado, un civil, un campesino, un soldado o un niño guerrillero; día por día enterraban al del día anterior.

El amarillo, el azul y el rojo se me tomaron en blancos y negros sobre láminas de hierro a las que pude arrancar la sudoración del metal con el trabajo de ácidos y la oxidación con reflejos telúricos. Alguna vez escuché que el olor del óxido es como el de la sangre seca, pero este símbolo de muerte me dio el empuje y el vigor para realizar una obra extensiva de 70 piezas de mediano y gran formato en hierro, escultura con soldadura, y algunas fundiciones en bronce, que pude llevar a cabo gracias al apoyo que entonces recibí de Isaac Masri (Impronta Editores), quien hoy cuenta con la mayor parte de esa obra.

Oaxaca, el lugar que buscaba

Oaxaca me dio entonces el lugar que buscaba. Encontré al maestro Francisco Toledo, el mismo día en que llegué; me recibió en el IAGO (Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca), me ofreció su amistad, y poco a poco le fui conociendo; el haber estado cerca de él, la presencia de su labor, su lucha, su gente, y por supuesto su obra, fueron para mí de gran importancia.

Pienso que la visión que se vive en México desde la provincia es otra cosa, es otra realidad; la que pasa por muchas dificultades es gran parte de la población indígena, que vive un rostro de miseria, que está desprotegida y algo abandonada.

Después de un poco más de un año de vivir en esta tierra mágica y hermosa, me preparo para viajar a Holanda al European Ceramic Work Centre (EKWC), por una beca de trabajo que me habían otorgado. Tres días antes de viajar, ocurre el trágico asesinato de Colosio, con largas consecuencias para México. Fue terrible.

Mi situación migratoria estaba en trámite, y las oficinas de Migración en el departamento de Gobernación estaban paralizadas, como lo estaba el país. No había entonces quién me diera un permiso de salida, que era inminente, pues yo tenía un compromiso de trabajo. Un funcionario que había llevado mi caso de cerca me dio

una copia hecha en fax sobre mi situación migratoria, para solicitar el permiso de salida en las oficinas del aeropuerto, a donde me dirigí unas horas antes de viajar, hacia la media noche, y gracias a una carta que testificaba que había sido invitada por el gobierno en 1991, logré finalmente salir del país; con la incertidumbre de un México que con los últimos acontecimientos generaba una gran inestabilidad y el temor de saber que muchos proyectos se venían abajo.

En la tierra del Bosco

Llegué a Amsterdam con una gran angustia; además sabía que todo el trabajo a realizar cambiaba de rumbo y de planes. Llegué, pues, al taller en Hertogenbosch, la tierra del Bosco, y me hallé con otro mundo, al que rápidamente me incorporé; nuevamente, lo que me podía centrar, mantener el objetivo y tomar distancia, era el trabajo. Trabajé muchísimo, a veces más de quince horas diarias; volví a encontrarme en la plasticidad del barro. El recurso del taller cerámico más importante de la Comunidad Europea me permitió realizar 100 placas de alta temperatura, que reunían una larga investigación sobre la historia de la cruz como símbolo cultural, encuentro de etnias, religiones, y como elemento político. La experiencia de compartir y convivir con un grupo de artistas de diversas nacionalidades, Holanda, Alemania, España, India, Brasil, etc., me enriqueció; me estimuló muchísimo el confrontamiento y el apoyo que recibí. Fueron tres meses de intenso trabajo, que finalmente se exhibieron en el EKWC.

En Alemania

Posteriormente logré llevar la exposición a Berlín, a la fundación Guardini, donde han expuesto obra de maestros contemporáneos como Tàpies, a quien admiro profundamente.

En 1992 había participado en la exposición Paralela a La Documenta 9, en Kassel, Alemania, pero esta vez tuve la oportunidad de conocer de cerca el país; a su vez, anduve viajando por Europa y recorriendo museos durante algún tiempo, me encantó Italia. Esta época está cargada de anécdotas y vivencias maravillosas; algunas duras y difíciles, también, como el mal manejo de quien había quedado encargado de la obra en Berlín para exposiciones posteriores, que ya se habían concertado; como consecuencia tuve grandes dificultades para recuperar 700 kilos de obra al otro lado del océano.

Roberto Parodi, una persona con quien habría mucho qué vivir

Al regresar a México hallé nuevamente el lugar al que me proyectaba todo el tiempo. A la semana de haber llegado fui por casualidad al Museo de Arte Moderno de México (MAM), a concretar una cita, pero dio la casualidad que estaban de fiesta, se celebraban los treinta años del Museo. El subdirector, Agustín Arteaga (actual director del Palacio de Bellas Artes), me presentó a Roberto Parodi, entre otros pintores; cuando lo vi supe que era la persona con quien habría mucho qué vivir. A los pocos meses, nos encontramos en Oaxaca, donde ambos vivíamos temporalmente; y forjamos entonces una gran amistad; hablábamos de arte y pintura durante largas horas; un día me propuso matrimonio, y desde entonces somos pareja. Nos trasladamos a la Ciudad de México, y aunque vivimos independientes, con alguna distancia, estábamos juntos, canalizando nuevos planes.

Nos casamos el 3 de mayo, día de la cruz y de los albañiles; no por casualidad fue este día, implicaba también que, de no haber sido así, yo tendría que haber abandonado el país, pues el 4 de mayo expedía mi documento migratorio. Vivimos en departamentos independientes durante varios meses, y hoy nos proyectamos en un gran compromiso de trabajo. Parodi es un excelente pintor y nuestra vida se hace cada vez más profesional.



Retrato de Tatiana a la manera del XVII,
por Roberto Parodi.

México: el país donde vivo, trabajo, y me comprometo

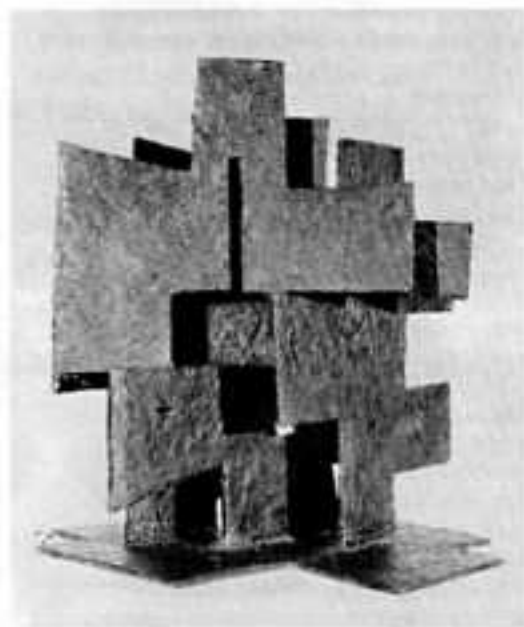
México me ha resultado, entonces, el país donde vivo, donde trabajo, donde me comprometo, y es aquí donde he perdido el sentimiento de nostalgia de regresar a ninguna parte. He vivido ya el cambio de un sexenio, una gran crisis, y una lucha por abrirme camino en un país en el que, aunque hospitalario, es difícil pasar las barreras de un medio complejo y proteccionista. A su vez, esto me ha deslindado de la Colombia de hoy; ya no pertenezco a la historia que se vive con el "Proceso 8000" ni a los graves y grandes cambios que se suscitan en esa tierra de gente trabajadora y luchadora que, como tantos, vive un futuro incierto.

Durante todo este tiempo me he dedicado a desarrollar una obra con los metales, bajo la investigación de técnicas y pátinas para la escultura llevadas al plano bidimensional; trabajo sobre láminas de hierro, aluminio y complementos en cobre, bronce y latón. Con ácidos y una oxidación controlada, he conseguido una obra propositiva con elementos icónicos, buscando representar el gran sincretismo cultural que vivimos.

Mi gran ilusión es poder profundizar cada vez más en las pátinas y tratamiento de los metales, pues en Latinoamérica, aunque existe fundición, no hay un gran conocimiento de pátinas en la escultura. Es un proyecto a largo plazo, y costoso de implementar.

Debo confesar que ha sido una larga lucha, dura y difícil; con logros y triunfos, con largas esperas, y con la necesidad de endurecer una piel, en un medio que también puede herir, hacer daño, y, a veces, hasta matar en vida. Porque, en realidad, lo que puede hacer trascender una obra, es mantenerse en ella.

Diría pues, que hay quienes salen de su país para adquirir indumentarias, y hay quienes lo hacemos para despojarnos de ellas.



"Escultura estructurada", bronce. 60 x 50 x 40 cms. 1994

Tatiana Montoya: Convocatoria del exceso

Jorge Juanes

Arte del siglo XX: mestizaje plástico, diferencia. Mestizaje, bien a bien, coexistencia de las artes heredadas con las artes alternativas. La diferencia, en cualquier caso, la pone el artista. Tatiana Montoya participa de ello. Transita por igual en el territorio de la escultura, que de la pintura o la cerámica, en lo polivalente que en lo multimaterial. Encuentro sin límites de propuestas y formas, son ensambles, monotipos, grabados, el renacimiento de la chatarra incluido. La artista, los materiales cómplices. Y cruces en el camino, ensambles, ejes, triciclos y bicicletas, más acá, más allá, el juego, la tragedia. Digamos muerte y resurrección. El ultraje a la rutina es total. No faltan los símbolos arcaicos y arcanos: el círculo, la suástica, la pureza por tanto, plástica en expansión entonces, que opera según los dictados de los lenguajes experimentados en el infinito de la búsqueda.

Hay una veta que Tatiana Montoya explora a fondo: la cosidad de la materia, o sea, aquello que la cosa es por sí misma y no tanto por imposición de un sujeto, así se trate de un artista. No, Tatiana no domina o impone; vaya, ni siquiera forma o informa, hace algo más sutil, deja ser. Lo cual significa substituir el acometer avasallante que desdeña y aniquila la cosidad, por el cuidado y la atención que contribuyen a que la cosidad como tal quede al descubierto y ante los sentidos. Son muchos los materiales redimidos: fierro, bronce, arcilla, madera, etcétera. Yo destacaría el acto por el cual la artista colabora con los metales, para que estos nos entreguen determinadas texturas. Tenemos que, gracias al efecto liberador de ácidos y oxidaciones, las texturas acceden a la presencia, la pátina que los antiguos decían. Cabría añadir: lo imprevisto, la magia del azar, el efecto secreto del tiempo. Y sucede que a veces, lo he podido corroborar, el metal se obstina en guardar su ocultamiento constitutivo. Momento de resistencia en que la artista tiene que insistir, o mejor, persistir en el acto develador. Los resultados están a la vista: la entraña íntima de los metales termina abriéndose a la presencia, ya sólo queda el resto, contemplar, sentir, habitar pues en la desnudez de las piezas ofrendadas, en una palabra, copertenecer.

Tríptico del camionero

Orlando Gallo

Chofer

*Abandoné códigos
y un dudoso colegaje
a los veintisiete años.*

*Sólo entonces descubrí
que la precaria felicidad
que a todo hombre se debe
era para mí
esta bora de penumbra en la cabina
interrumpida apenas
por la tímida luz del dial
proyectada en la palanca de cambios.*

En el sueño

*En el sueño
tenía la chaqueta café
de su último viaje
y fumaba
la barba de tres días
era su único rasgo un tanto sombrío
pero la voz con que me llamaba "Cbila",
entre frase y frase
sonaba natural,
sin eco alguno,
sin penumbra,
como de alguien vivo,
como de él.*

*"Cbila-me dijo-
en esa curva cerrada
después del repecho,
donde me sacaran de entre las latas,
debe haber cuatro o cinco piedras,
y una cruz
y mi nombre en mayúsculas".*

Camionero

*He atravesado la noche
con mi reluciente tractomula níquelada,
intacto
y a pesar de la muy desfavorable
posición de los astros.*

*Ahora
la mañana comienza a cocinarse
sobre el asfalto sinuano
(al final de las interminables rectas
casi puede ya distinguirse el humo).*

*Por un instante,
con el acelerador a fondo,
he visto a la pareja
bajo la sombra de un písquín
balbuciéndose un adiós,
la lujuria, el sentido de la traición,
el furtivo coito,
y el marido inocente
arriando una manada de toretes
me han sido revelados en detalle
por los kilómetros siguientes.*

El viaje demora veintitrés y media horas.



Texto ganador del Primer Concurso de Ensayo
"Rafael Gutiérrez Girardot",
en la V Semana Cultural de Colombia en México.

La profecía de Flaubert

Rodrigo Parra Sandoval

Quiero comenzar haciendo un paralelo de índole muy personal sobre dos escritores franceses del siglo XIX que desempeñan un papel de primer orden en las reflexiones sobre la novela y la ciencia: Julio Verne y Gustave Flaubert. Ambos intentan una tarea de proporciones desmesuradas: escribir la novela de la ciencia. Ambos son autodidactas y dedican largos años al estudio del conocimiento científico de su época. Verne lo hace al comienzo de su vida, cuando concibe de manera clara su gran proyecto de escribir la novela de la ciencia, y Flaubert en los últimos años de su existencia para escribir **Bouvard y Pecuchet**. Verne se promete dedicar a este proyecto toda su vida y Flaubert trabaja en él los diez últimos años. Para ponerse al día, Flaubert estudia 1500 volúmenes de trabajos científicos durante cinco años antes de sentarse a escribir, como le cuenta a Louise Colette. Y, sin embargo, la concepción de la ciencia de estos dos escritores, su manera de transformarla en novela y la recepción del público han sido radicalmente diferentes. Verne entendió la ciencia con una visión que podría llamarse positivista romántica, como la abanderada del progreso, como la aventura de la conquista del mundo por científicos, ingenieros y exploradores. Solamente hacia el final de su vida transformó su mirada optimista en mirada crítica, y desde los **Quinientos millones de la Begun** hasta **El eterno Adán** vapuleó el uso que el hombre hace de la ciencia contra el hombre y contra la naturaleza. Flaubert, en cambio, entendió la ciencia de una manera escéptica, crítica, empujado por la curiosidad de descubrir ese otro camino, atraído por el orden del método científico y por su desprecio a los dogmatismos. Verne, en la parte fundamental de su obra, cuenta el éxito de la aventura exterior del hombre en sus viajes extraordinarios, mientras Flaubert centra el fracaso interior del anhelo de creatividad en el campo de la ciencia. Verne ha sido admirado y alabado por su trabajo, y reconocido por muchos científicos que conceden la paternidad de sus vocaciones a la lectura juvenil de sus novelas. Según estadísticas de la UNESCO, Verne es el escritor que más libros ha vendido después de la Biblia. Flaubert, en contraste, ha sido acusado de ser enemigo de la ciencia y **Bouvard y Pecuchet** calificada por algunos críticos como la novela floja de Flaubert, su gran fiasco. Los lectores también han escogido: los jóvenes leen a Verne y los adultos a Flaubert. De los dos, Julio Verne fue el que más amó a la ciencia y Flaubert el que mejor la comprendió. Por eso, aunque Verne predijo muchos desarrollos tecnológicos como el submarino y el viaje a la luna, fue Flaubert quien hizo la profecía más acertada sobre lo que sucedería en el futuro con la relación amorosa entre la ciencia y la novela cuando dijo: "La novela y la ciencia, que se separaron al principio, se unirán nuevamente, en un momento más alto de su desarrollo". De la profecía de Flaubert quiero hablar en este ensayo, de la manera como la novela y la ciencia se reúnen nuevamente después de un largo divorcio. De la manera como esa profecía nos concierne a los novelistas colombianos contemporáneos. De las relaciones que la novela colombiana tiene o podría tener con la ciencia social que se hace hoy en día. De las preguntas que esa ciencia le plantea a la novela.

Las preguntas

Tal vez la característica más definitiva y más prometedora de la novelística colombiana contemporánea sea la apertura de sus búsquedas en un barroco delti de temas y formas de tratamiento, en un desenfundado arco iris de lo posible. ¿Es esta diversidad la riqueza de un mundo que se descubre múltiple y se dispone a explorarse, a construirse con la abierta libertad que ofrece un génesis? Esa ausencia de dirección, ese desperdigarse hacia todos los horizontes, nace tal vez de la debilidad de la tradición novelística nacional que no ha tenido la oportunidad de marcar caminos inevitables. Pero, precisamente, esa inmadurez, como diría Gombrowicz, es su mayor ventaja; ser inmaduro significa gozar de una mayor libertad, tener la opción de madurar en incontables direcciones.

Sin embargo, dentro de esa diversidad de la novela colombiana, me parece que toman fuerza dos tendencias polares: la que plantea que ante la desintegración de los valores que llega con la modernidad, ante la invasión del lenguaje standard de los medios, ante la avalancha de lo visual, es necesario un repliegue a las formas tradicionales de escritura, a los caminos de la narración original, a una búsqueda

en la isla del tesoro literario del pasado para contar el presente. La otra tendencia, por el contrario, postula que la incertidumbre del presente, la pérdida de centro y de totalidad, la fragmentación de la vida, la aceleración de la velocidad del tiempo social, el caos del ser, son desafíos que es necesario narrar con nuevas herramientas literarias, con nuevas arquitecturas novelescas, con lenguajes que se revitalicen bebiendo en las múltiples maneras de hablar del hombre contemporáneo. Ambas tendencias se enfrentan a un abismo: la primera, al angosto abismo de la insuficiencia para contar la creciente perplejidad del hombre con las herramientas del pasado; y la segunda, al abierto abismo de lo desconocido que puede encubrir la estructura novelesca y hacer que se derrumbe como un castillo de naipes. Aunque tal vez el colapso de esa arquitectura sea una acertada metáfora del hombre contemporáneo. Este aventurado camino de la novela colombiana actual sugiere dos consecuencias, una muy probable y otra insoslayable. La consecuencia muy probable, y por supuesto muy deseable, es que en el caldo de cultivo de estas búsquedas inciertas y contradictorias se estén gestando obras de hondo calado que transformen radicalmente el panorama de la novelística colombiana. La consecuencia insoslayable es la necesidad de reafirmar, como valor fundamental de su trabajo, la libertad del escritor de novelas para escoger cualquier brazo del abierto delta de opciones para contar sus historias. Kundera lo ha dicho hermosamente: el novelista no debe dar cuentas a nadie, salvo a Cervantes.

Deseo referirme en seguida a algunos aspectos de la segunda tendencia, la que busca en la misma naturaleza esquiva del mundo contemporáneo las herramientas más aptas para contarla. Y dentro de esa tendencia, intentaré comentarles de la manera más sucinta que pueda algunos puntos de la relación de la novela con uno de los lenguajes más rápidos y cambiantes del presente: la ciencia, y particularmente la ciencia social contemporánea.

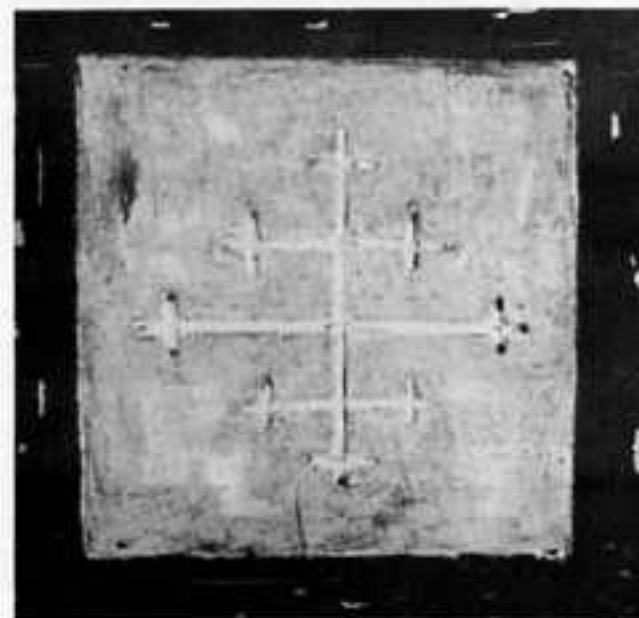
La herencia literaria de Verne y de Flaubert nos permite hacernos sin más preámbulos las siguientes preguntas: ¿Qué sentido tiene interrogarse hoy en día por la relación

entre ciencia y novela? ¿Tiene esta pregunta consecuencias sustanciales e ineludibles para la escritura novelesca o es una erudita inutilidad académica? ¿La presencia de un nuevo paradigma en la ciencia cambia de manera significativa su relación con la novela contemporánea? ¿Podemos los novelistas colombianos actuales prescindir de la noción de mundo social construida por la ciencia? ¿Cuáles son algunos caminos por los que la ciencia social puede ser fagocitada por la novela para su provecho y su alimentación? Estas son, obviamente, preguntas complejas a las que cada época y cada novelista se enfrentan de manera diferente. No existe una respuesta definitiva sino múltiples posibilidades de acercamiento, porque tanto la ciencia como la novela son entidades históricas, construcciones sociales, que se transforman constantemente.

Más allá de los claros planteamientos de Verne y de Flaubert, las opiniones sobre la relevancia de la relación entre ciencia y novela están divididas tanto entre científicos como entre novelistas. Galileo Galilei afirmó que lo más importante y decisivo de su trabajo para llegar a la teoría heliocéntrica había sido la metáfora que lo llevó a pararse en el sol para mirar desde allí el sistema planetario. Freud afirmó que en cada espacio de su disciplina donde exploraba, ya un poeta o un novelista había estado con anticipación. Valery pensaba que un novelista que no incorporara en su trabajo los planteamientos centrales de la ciencia de su tiempo no podría ser un buen testigo de su época. El matemático y psicólogo Robert Musil escribió *El hombre sin atributos*, la más ambiciosa novela después de Joyce, donde utiliza, transformándolo maravillosamente, el ensayo científico como forma narrativa. El sociólogo George Perec emplea las técnicas descriptivas de la antropología para mostrar la cultura material del hombre francés en su deslumbrante hipernovela *La vida instrucciones de uso*. Claudio Magris utiliza formas de mirar de la historia y el análisis cultural al narrar en una serie de estampas relampagueantes la vida del río Danubio, desde su nacimiento hasta su desembocadura, y Predrag Matvejevic se vale del ensayo antropológico o, como él mismo afirma, de la gaya ciencia, para contar la vida de las playas del mar Mediterráneo. El químico italiano Primo Levi narra la vida de un químico judío durante la segunda guerra mundial de una manera luminosa y desgarradora, valiéndose de la metáfora de la tabla periódica. Italo Calvino, tal vez el más grande escritor de la segunda mitad del siglo, construyó dos hermosos libros, *Tiempo cero* y *Cosmicómicas*, a partir de conceptos científicos.

Pero, muy posiblemente, una mayoría de novelistas contemporáneos piensen que la ciencia es irrelevante para su trabajo, debido a su naturaleza racional y abstracta, a su búsqueda de un lenguaje unívoco, a su radical manera de excluir la afectividad. Como dice Calvino: "No podrá nunca existir una coincidencia entre los dos lenguajes, pero sí puede existir, justamente por su extremada diversidad, un desafío, una apuesta entre ellos. La literatura puede servir de muelle para el científico como ejemplo del valor de la imaginación para llevar una hipótesis hasta sus extremas consecuencias y el lenguaje de la lógica formal puede salvar al escritor del desgaste en que han caído palabras e imágenes".

Pero antes de considerar las preguntas planteadas aquí sobre la relación entre la ciencia y la novela, es necesario hacer algunas reflexiones sobre la cambiante naturaleza de la ciencia contemporánea.



De la serie 70 placas del mural "Símbolo y encuentro de culturas", 35 x 35 cms., cerámica de alta temperatura, 1994

La novela y la ciencia del caos

Las últimas décadas han presenciado una transformación radical en la manera de concebir y hacer ciencia. Esta transformación ha significado el comienzo de la muerte del denominado paradigma clásico de la ciencia y el nacimiento de la llamada ciencia del caos. ¿Qué caracteriza estos dos paradigmas y qué hace tan radical su diferenciación? Es necesario mencionar por lo menos cinco elementos que constituyen el centro de la diferencia.

La desintegración del yo

En primer lugar, es necesario tener en cuenta la crítica de los planteamientos de Descartes en los que se afirma cómo el mundo del objeto es el mundo de la ciencia, y cómo el mundo del sujeto es el mundo de la filosofía, el arte, la literatura. La nueva ciencia recupera el sujeto, el yo, sabe que no es posible la objetividad, que no existe una realidad externa sino una lectura que el sujeto hace de esa realidad, una construcción que es subjetiva. Construimos la realidad, las realidades, y de acuerdo con esa construcción, nos definimos en ella, el nuevo mundo, como sujetos, como yos. Antes la vida y la ciencia estaban separadas, ahora se han unido. Se ha hecho realidad la profecía de Flaubert sobre el divorcio y la reconciliación de la ciencia y la literatura. Pero ¿qué le ofrece la sociología, la psicología social, la antropología, a la novela con sus nuevas visiones del yo? Le ofrecen claramente un juego, le ofrecen un banquete de yos y un lenguaje particular que le hacen múltiples y preocupantes preguntas al narrador novelesco.

Los estudios del yo parten de una observación fundamental: la manera como la sociedad moderna está gestando la muerte del yo romántico que reposa sobre un eje valorativo, emocional, centrado, permanente, de una sola pieza, al que ahora se llama yo encapsulado. Este yo encapsulado, es ahora acusado de construir una cárcel que aprisiona la libertad del ser dentro de sus límites rígidos. Ya Octavio Paz había dicho: "ser uno mismo es condenarse a la mutilación pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro". Los estudios plantean también el surgimiento con la sociedad moderna, con las tecnologías rápidas como la televisión, la informática, el transporte ultraveloz, de lo que se ha denominado la colonización del yo, es decir el surgimiento de múltiples y dispares posibilidades de ser, y una forma del yo a la que se ha denominado yo saturado, que responde a muchas ofertas diferentes de identidad, a múltiples voces que hablan en su interior, a la multiplicación de las verdades que se relativizan, compiten y generan conflictos. El yo pierde la validez universal que ostentaba y su validez se fragmenta, cada yo sólo es reconocido en un tiempo y un espacio dado, dentro de una determinada red de relaciones. Fuera de ese espacio sociotemporal, de esa isla de la vida, otro yo puede remplazarlo. Estaríamos frente a la identidad archipiélago. Se habla de un yo pastiche que nace de la imitación superficial de los yos de otras personas, una especie de yo camaleón que adopta las pautas de ser que llevamos en la memoria tomadas de personajes de televisión o de otros espacios vitales o virtuales. Por este camino se puede llegar a lo que se denomina conversación de espectros sociales o sea conversaciones de esos yo prestados dentro de uno.

El mundo moderno, con su naturaleza veloz y fragmentada, nos ha transformado en un hervidero de yos, ha generado un nomadismo del yo, un yo como tienda de beduino que se arma cada noche y se desarma cada mañana. Se habla del yo enciclopédico construido con los libros que se han leído, las películas vistas, los cuadros admirados, la música que danza en el cerebro. En términos literarios ha sucedido una trivialización del yo, y la narración de su historia ha pasado de ser la historia de un destino a contarse como una biografía y a esquematizarse como un curriculum vitae. Las ciencias sociales están planteando, pues, un yo mutante, múltiple y variado, práctico y racional, pero también liberador de la cárcel del yo rigidamente construido, un anillo de asteroides que gira alrededor de un planeta, pero sin que exista dicho planeta, el anillo de Clarisse de que habla Claudio Magris.

Esta manera de ver el yo contemporáneo que ofrecen las ciencias sociales, una visión científica que tiene una apariencia fantástica, le plantea, sin lugar a dudas, preguntas de la mayor importancia al novelista: ¿Qué tipo de sociedad exige un Big Bang del yo sin que haya necesidad de hablar de esquizofrenia



"De la serie de insectos", oxidación sobre lámina de hierro 92 x 62 cms., 1996

múltiple? ¿Cómo narrar seres de yo nómada, fugaz, mutante? ¿Qué consecuencias puede tener esta multiplicidad de yos que habitan en cada ser para el diseño de los narradores en la novela? ¿Cuál sería el papel en la novela actual de los narradores tradicionales, unívocos, centrados, coherentes, verosímiles, omniscientes? ¿La verosimilitud perdería su esencia en este contexto? ¿La omnisciencia se volvería inverosímil? Si un narrador tiene dentro de sí, de la manera más natural, una multitud de yos que además se pelean la palabra y compiten, ¿cómo transformaría ese hecho la manera de contar historias? Si cada uno de esos múltiples yos de personajes y narradores tienen dentro de ellos diferentes tiempos sociales, y en consecuencia diversas visiones del mundo, ¿qué preguntas debe plantearse el novelista ante esta sobreabundancia de opciones? El novelista mismo, como ser expuesto a la multiplicidad del yo mutante, ¿qué consideraciones debe hacerse para pensar su escritura? ¿La novela tomaría el camino de un multidrama, de un festín de historias que permitan saborear un desfile de emociones y puntos de vista contrapuestos, yuxtapuestos, veloces, para satisfacer el nomadismo del yo? ¿Habría que guardar en el cuarto de San Alejo la idea de artesanía novelesca que obliga a disimular las costuras de la narración, y reemplazarla por una reflexión novelesca sobre la construcción novelesca, por la autoconciencia novelesca, para que el

lector juegue y participe libremente, y no para que se trague acríticamente un ocultamiento, una trampa narrativa?

La complejidad

El segundo elemento fundamental de la diferenciación es la complejidad, la naturaleza compleja del conocimiento de la ciencia del caos en comparación con la visión simple, lineal, del paradigma clásico. El paradigma clásico buscaba construir una teoría general, central, unitaria, que explicara la totalidad. La ciencia del caos sabe que eso no es posible, porque simplifica lo que busca explicar y reduce su aplicabilidad a circunstancias muy circunscritas y aisladas. El nuevo paradigma se centra en la comprensión de la multiplicidad de las relaciones, en el estudio de las ligaduras y las articulaciones, en los detalles y las diferencias, las zonas limítrofes, en la diversidad, en los hallazgos locales, localizados espacial e históricamente. Desaparecen las leyes generales inmutables de la naturaleza como el centro de la búsqueda. Se abandona la simplicidad del discurso en la que hay un origen, un punto de partida y otro de llegada. Se vuelve esencial la reflexión sobre la reflexión. Se vuelve así aceptable también para la ciencia la afirmación de Kundera sobre la novela: "El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad". La ciencia y la novela que se habían separado inicialmente se encuentran de nuevo en el mundo de la complejidad como manera más apropiada de comprender la vida del hombre. Y si el haber conservado y desarrollado la visión del sujeto y las manifestaciones del yo en la comprensión del mundo se constituye en una gran ventaja para la novela con respecto a la ciencia durante el paradigma clásico, ahora la ciencia del caos ha igualado las circunstancias: ciencia y novela están en pie de igualdad. Surge en esta situación un nuevo desafío para la novela: ¿Cómo definir ahora el espacio propio de la novela? ¿Cómo novelar los nuevos tipos de relaciones sociales, por ejemplo, el paso que experimentamos al vivir preponderantemente relaciones primarias en la comunidad contenida en un espacio y un tiempo delimitados, en una vereda o en un barrio, en el que las personas conocen e interactúan con seres totales, con su historia personal, una biografía vista y vivida por

todos, a vivir una comunidad urbana en que se rompe el espacio y la unidad del yo y las relaciones se dan entre roles, pedazos de personas, aspectos parciales, el cajero de un banco, el vendedor de un almacén, el médico de un hospital, hasta experimentar lo que se podría llamar una comunidad electrónica en que las relaciones se dan, por ejemplo, vía Internet, rompiendo el espacio, el tiempo y el yo, entre personas que no se conocen, no se ven, pero comparten intereses específicos con gran intensidad emocional? ¿Qué le sucede al yo, al narrador, al personaje, en estas circunstancias?

El desorden

El tercer elemento de la diferenciación entre los dos paradigmas de la ciencia es el desorden. La ciencia clásica ha buscado fundamentalmente conocer el orden de la naturaleza o de la sociedad, sus patrones de repetición, la manera como se estructura, como funciona en sus regularidades. Para la ciencia clásica el desorden es una ilusión. La ciencia del caos sabe que el desorden existe, que coexiste con el orden, que son elementos extraños, relacionados dialógicamente, que se rechazan, que son heterogéneas y que por medio de esa relación dialógica se producen las organizaciones existentes en el universo y en la sociedad, se crean nuevos mundos. El desorden es el huevo de la creación. Hace un poco más de tres décadas murió la idea de un universo mecánico, estable, incambiable. La idea de la deflagración universal, del Big Bang, mostró que el universo nace en medio del orden y el desorden. Las teorías de los sistemas sociales en que cualquier desorden constituía una desadaptación sucumbieron ante el papel central del conflicto y del desorden creador, de la incertidumbre. Uno de los desórdenes que las sociedades aceptan en mayor o menor grado es lo que llamamos libertad. La libertad, cura y leche de la posibilidad de escribir novelas, es en realidad un desorden social, el planteamiento de que la sociedad no es simple y unidireccional, cierta, sino compleja, incierta, difícil de comprender, y que en su seno tranquilo el desorden social, el caos como forma de ser, fermenta su transformación. La teoría del caos rescata el azar en el rígido tren de la historia, rescata la turbulencia como forma de conocer, la impredecibilidad de la sociedad y del sujeto. La incertidumbre es la marca de esta manera de conocer, conocer dentro de la nueva ciencia es enfrentar la incertidumbre que engendra la complejidad, mientras que en la ciencia clásica el conocimiento era generar la certidumbre por medio de la simplificación.

La nueva visión de la ciencia social descarta la causación lineal de las acciones del ser humano, el férreo orden de causa y efecto, porque constituye el mecanismo formal por medio del cual se plantea la simplificación, mediante el cual se crea la ilusión de que se puede comprender de manera cierta el ser humano, de que es posible la precisión en ese conocimiento, de que esta ciencia produce la verdad. Al descartar la causalidad lineal, la nueva ciencia hace que el novelista se pregunte por uno de los cerrojos tradicionales de la narración: la verosimilitud. La verosimilitud es a la novela lo que la causalidad lineal es a la ciencia clásica: el camino del orden, el pensamiento simple que dictamina que para que aparezca C deben antes aparecer A y B, el hombre en línea recta para que nadie se sorprenda y crea por medio de este truco de pensamiento simple que todo es creíble.

Tres elementos surgen ahora de la consideración de la verosimilitud novelesca. En primer lugar, la idea de que lo que importa en la novela es la verosimilitud y no la verdad. No es posible plantear científicamente una verdad que sea la verdad absoluta, por supuesto. Pero se trata en este caso de la verdad de la novela, la verdad novelesca se refiere a su capacidad de develar la circunstancia del ser humano, aspectos de su mapa existencial y social, del asunto del descubrimiento como tarea de la novela y de su capacidad de contar ese descubrimiento con historias que narren nuevas construcciones del mundo y de la vida. Se trata de la única ética de la novela, la ética del descubrimiento. Este descubrimiento debe enfrentar la perplejidad, la incertidumbre del hombre en el mundo. ¿Cómo podría afirmarse que lo que importa es la verosimilitud, es decir la causalidad lineal, el pensamiento simple?

Un segundo asunto se refiere a otra verdad que de tanto repetirse se ha convertido en una verdad de a puño: el buen novelista es el que desde la primera página acogota al lector y lo reduce a la impotencia hasta que termina la última página. La misma imagen da una idea de avasallamiento, de esclavitud, del lec-

tor por medio del truco de la trama, del suspenso, del pensamiento simple. La ciencia del caos plantea entonces algunas preguntas al novelista: ¿No será la tarea del escritor ofrecer nuevas interpretaciones, nuevas construcciones del mundo que renueven y liberen al lector? ¿La diversión que ofrece la novela no podrá estar en la apasionante posibilidad de que el mundo cambie con la nueva comprensión, que al terminar la lectura de la novela el lector se encuentre en un mundo diferente, que su yo haya experimentado una metamorfosis, que se encuentre lleno de preguntas, como si hubiera realizado un viaje a otro planeta? ¿No será que la novela debe brindar el complejo e incierto placer de la liberación y no la alegría simple y fácil de la trama?

Una tercera pregunta se refiere al concepto de omnisciencia y consecuentemente al narrador omnisciente. ¿Qué papel juega la omnisciencia en la novela si se está planteando que el único pensamiento que puede ser verdadero es el que se enfrenta a la incertidumbre, a la complejidad? ¿Habrá que preguntarse si en estos tiempos postmodernos el narrador omnisciente será posible solamente como ironía del narrador, como narrador irónico? Habrá que pensar en lo que los científicos sociales llaman el efecto mariposa: la compleja red de relaciones entre los seres del mundo, las turbulencias de sus efectos y lo impredecible de sus dimensiones pueden describirse con la siguiente imagen: una mariposa que mueve las alas en Australia puede desencadenar una tormenta en El Caribe.

El tiempo social

Un cuarto asunto de importancia que debe considerarse en la nueva ciencia es el tiempo social. La ciencia social clásica dio una gran importancia al tiempo, principalmente de dos maneras: en primer lugar, como dimensión en la cual tenía lugar el movimiento, cambio social, la dinámica de la organización, particularmente en el estudio de procesos sociales que por lo general estaban enmarcados en el tiempo histórico. En segundo lugar, consideró el tiempo como variable abstracta, como medida teórico-empírica de duración, con capacidad de explicar o ser explicada por otras variables. La novela comprendía, mientras tanto, el tiempo de una manera más compleja y más rica, y hablaba no solamente del tiempo cronológico e histórico, sino del tiempo interior o psicológico, del tiempo del recuerdo, del tiempo del sueño, del tiempo de la locura, de la ausencia de tiempo de la eternidad, mezclando diferentes tiempos que tenían lugar en diferentes espacios, jugando de manera más cercana a la vida con tiempos de diferentes naturalezas. El tiempo en la novela ha sido en algunas de sus expresiones más ricas un tiempo exuberante y barroco, una frivolidad de lo potencial. El tiempo novelesco es sin lugar a dudas más humano y vital que el de la ciencia clásica. Pero en los últimos años la nueva ciencia ha rescatado la vitalidad del tiempo que la novela ha hecho suya durante siglos, y ha empezado a trabajar en lo que se llama el tiempo social.

El tiempo social es fundamentalmente el tiempo del caos, del desorden. El tiempo social nos habla de que todos los hombres que viven al mismo tiempo no viven necesariamente en el mismo tiempo, y que en un mismo hombre coexisten diferentes tiempos, que somos al mismo tiempo premodernos, modernos y postmodernos, como se diría hoy, en diferentes proporciones e intensidades, y según las circunstancias. La misma sociedad tiene espacios cuyo tiempo es más lento como las instituciones sagradas, el Estado y la religión, por ejemplo, cuya naturaleza es la duración, la lentitud, la permanencia, lo que se desea incambiable. Al mismo tiempo coexisten instituciones de velocidad media como la familia o la escuela que oscilan entre la tradición y la renovación, y ámbitos cuya característica temporal es la rapidez, el cambio constante, lo efímero, la fugacidad. La presencia de estas temporalidades que se mueven con ritmos tan diferentes es un elemento de caos, porque los hombres que se cruzan en las calles de una ciudad pueden estar viviendo con diferentes partes de sus yos en tiempos distintos, y porque dentro de todo yo múltiple cada yo que lo compone puede estar separado de los otros yos por décadas o centurias, y como cada temporalidad no es solamente un fenómeno cronológico sino que implica visiones diferentes del mundo, construcciones radicalmente separadas u opuestas de la realidad, la turbulencia que se genera dentro de cada yo y dentro de la misma sociedad está muy lejos de poder ser pensada con los planteamientos simplistas del orden de la ciencia clásica.



De la serie 70 placas del mural "Símbolo y encuentro de culturas", 35 x 35 cms., cerámica de alta temperatura, 1994

¿Plantea nuevas posibilidades a la novela colombiana contemporánea esta especie de tiempo mestizo de la ciencia del caos? ¿Puede la novela pensar nuevos tinglados, nuevos escenarios a partir de estas ideas del tiempo social, del tiempo del desorden? ¿Puede el tiempo de la novela ser lineal, unidimensional, sólo mítico, sólo recuerdo, sólo velocidad, sólo sueño, o sería conveniente o necesario plantearse una temporalidad mestiza, caótica, que pueda colocar al hombre contemporáneo colombiano ante la complejidad, ante la incertidumbre de su temporalidad, ante la angustia del caos del tiempo?

El lenguaje

Un quinto aspecto que conviene considerar en la transformación contemporánea de la ciencia es el lenguaje. Para el paradigma clásico el lenguaje era unívoco, es decir que cada palabra tenía solamente un significado, lo que constituía la base de una transmisión precisa del mensaje. El lenguaje era representacional y se constituía en un vehículo para comunicar algo que estaba afuera, el objeto de la ciencia. En la ciencia del caos el lenguaje es algo muy diferente: la univocidad desaparece y el lenguaje ya no representa el mundo sino que lo construye, lo convoca. Nombrar algo es convocarlo a ser como uno lo ha nombrado. La función primordial del lenguaje ya no es transmitir mensajes de un lugar a otro sino construir la realidad. La comunicación se convierte en el asunto primario del lenguaje: la ciencia natural es una comunicación con la naturaleza y la ciencia social es una comunicación de los investigadores con los grupos humanos, con los individuos

que juegan el papel de sujetos de la investigación. Se habla de eventos comunicativos, de juegos de lenguaje y no de transmisión de información. El diálogo como constructor de la realidad.

La nueva ciencia se aproxima por este camino a la novela que había conservado, en sus expresiones menos apegadas al realismo, la idea del lenguaje como generador de la realidad novelesca. Ahora la ciencia del caos ha rescatado también la vieja idea de que la ciencia es una historia, de que existe una narración conceptual o de que es necesario regresar, aunque de manera diferente, a la versión narrada, a los textos biográficos, a la mirada etnográfica que expresa el mundo desde el punto de vista cultural del narrador, como camino de comprensión. La ciencia y particularmente la ciencia social contemporánea, comienza a definirse cada vez con mayor fuerza como una historia, como una narración, como una novela. Se aproxima así el reencuentro de ciencia y novela, la fusión en un abrazo de viejos amantes. Esta fusión, por supuesto, no puede significar la confusión de las dos maneras de narrar la vida.

¿Qué consecuencias tiene este abrazo nupcial para la novela contemporánea? ¿Cuáles son los caminos para conservar la identidad al lado de un cónyuge tan poderoso? ¿Con qué armas cuenta la novela para que el abrazo de la ciencia sea de enriquecimiento y no de opresión? ¿O será mejor ignorar lo que sucede en la ciencia y seguir el camino sin hacer caso del altivo compañero de viaje que avanza a nuestro lado? ¿Qué actitud vamos a tomar ante los desafíos que nos plantea el cumplimiento de la profecía de Flaubert?

La profecía

La profecía de Flaubert contiene una enseñanza y un desafío que nos lanza a través del tiempo. La enseñanza la comparte con Julio Verne: ambos nos indican cómo vivir una separación entre ciencia y novela, ejemplifican dos maneras de enfrentar la relación crítica de la novela hacia la ciencia. Verne divide el amor y la crítica temporalmente, primero ama la ciencia ingenuamente y luego la critica acerbamente. Flaubert integra los dos sentimientos, ama la ciencia con un amor honesto que proviene del conocimiento, de la comprensión de su naturaleza y, al tiempo, es escéptico y crítico con ella. Ambos reflexionan sobre lo que aman. Lo que no se permiten es ignorar lo que aman. El desafío de Flaubert, me parece, es la necesidad de que los novelistas construyamos una conciencia ilustrada sobre el saber científico, es coger en las manos la bola de fuego de la reconciliación entre la ciencia y la novela. ¿Cómo vivir esa reconciliación en nuestros países de tiempo mestizo, países donde no se ha inventado la ciencia y donde su práctica es aún precaria aunque su presencia en la vida cotidiana sea concreta y avasallante? ¿Cómo vivir el atraso de nuestros sistemas educativos que nos han transmitido una noción rezagada de la ciencia, una ciencia anclada en paradigmas ya moribundos, una ciencia del orden, de la certidumbre, de la simplicidad, de la quietud? Me parece que el mejor camino es escuchar la profecía de Flaubert y aceptar su desafío. La conciencia ilustrada sobre la ciencia nos permitirá tomar el destino de la novela en nuestras manos y nos evitará ser manipulados por concepciones inconsistentes de la ciencia heredadas del atraso de nuestro sistema escolar. Como dice Raymond Quenau, el matemático y escritor francés, fundador del Taller de Literatura Potencial que reunía a escritores y científicos, entre ellos a

George Perec, para buscar nuevas maneras de escritura mancomunadamente: "El clásico que escribe una tragedia observando cierto número de reglas que él conoce, es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora".

La profecía de Flaubert nos cuenta que quien tiene en sus manos una nueva visión del mundo tiene también en sus manos la materia prima para escribir una novela nueva. Claro está, pensando en que la novela tiene una característica fundamental: es omnívora, puede incorporar toda clase de conocimientos como la mantis religiosa que devora al macho mientras éste la fecunda o como el creyente católico que recibe a Dios en la comunión y lo hace carne de su carne. Así el novelista actual puede devorar la ciencia del caos por múltiples caminos: utilizando su rico lenguaje para remozar o remplazar metáforas e imágenes ya gastadas por el uso; empleando las visiones, las construcciones del mundo que hace la ciencia para colocar el personaje novelesco en ese mundo recién inventado; usando las formas de descubrir de la ciencia, sus maneras de buscar para investigar los mundos que desea contar; teniendo en cuenta los hallazgos de la ciencia y la tecnología para buscar nuevas estructuras, nuevas arquitecturas narrativas, formas de contar; utilizando su conocimiento de las nuevas relaciones que se establecen en la interacción cotidiana entre la ciencia, la tecnología y el hombre; recurriendo al humor, a la ironización de los aspectos débiles o inaceptables de la ciencia y de la sociedad; buscando en ellas la cultura en que se mueven los científicos, los tecnólogos, los académicos, y tantos otros caminos posibles según las necesidades y deseos de los novelistas dispersos en el abigarrado delta de sus preferencias.

Parece, en consecuencia, importante tener conciencia de que estamos en los días que anuncia la profecía de Flaubert y de que si queremos tenerla en cuenta debemos saber que el novelista colombiano no puede ser hijo del atraso de su sociedad, debe ser consciente del atraso, puede superar el atraso, puede utilizar novelísticamente el atraso, puede aprender del atraso, puede devorar el atraso, puede escoger el atraso, pero no puede ignorar el atraso ni sus consecuencias culturales. Para escuchar la profecía de Flaubert debemos hacer lo que hace la oruga. Transcribo la historia de la oruga en las palabras de Edgar Morin, el sociólogo francés, epistemólogo de la complejidad de la ciencia del caos: "Para que la oruga se convierta en mariposa debe cerrarse en una crisálida. Lo que ocurre en el interior de la oruga es muy interesante: su sistema inmunológico comienza a destruir todo lo que corresponde a la oruga, incluido el sistema digestivo, ya que la mariposa no comerá los mismos alimentos que la oruga. Lo único que se mantiene es el sistema nervioso. La oruga se destruye como oruga para construirse como mariposa. Cuando la mariposa consigue romper la crisálida, la vemos aparecer, casi inmóvil, con las alas pegadas, incapaz de desplegarlas. Y cuando uno empieza a inquietarse por ella, a preguntarse si podrá abrir las alas, de pronto la mariposa alza el vuelo".

Así pues, la profecía de Flaubert se nos aparece como un banquete de nuevas opciones. La mesa está adornada con el incierto y desordenado ramillete de lo nuevamente potencial. La novela humea ante nosotros, desafiante y misteriosa, como un nuevo mundo que es necesario explorar. La plurivocidad de la lengua de la ciencia se nos ofrece con ironía y hondura, como un moderno festín de Esopo. Es hora de sentarnos a manteles con Flaubert.

XV Años de *Estampas colombianas*

El próximo 8 de octubre el grupo de música y danzas folklóricas de Colombia Estampas Colombianas cumple quince años de existencia. Estampas, fundado y dirigido por Lucy Garzón, está conformado por estudiantes y profesionales de diferentes áreas, y contribuye notablemente a la difusión de las distintas expresiones de la cultura popular colombiana en múltiples escenarios y ciudades de México. Lucy, antropóloga física, bailarina, coreógrafa y sicóloga, apoya su trabajo con una labor constante de investigación, documental y de campo.

Los bailarines Marely Berrio, Onadis Rico, Diana Zavaleta, Sonia Cuesta, Alicia Campbell, Isabel Boussart, Josué Pérez, Ulises Rico, Julio Martínez, César Padilla y Martín Bustamante, y los músicos Laureano Navarro, Roberto Franco, Raúl Ordóñez, Paulo Navarro, Luis Aponte y Luis Gómez, mexicanos y colombianos, hacen un recorrido dancístico y musical por las cuatro grandes zonas del territorio colombiano: el joropo de los Llanos Orientales; el bambuco, la guañena, el sanjuanero y el sotareño de los Andes; la danza, el currulao, la contradanza, el abozao y la manteca de iguana de la costa del Pacífico; y la cumbia, el mapalé, el bullerengue, y el vallenato, de la costa del Atlántico, entre otros.

Con el programa "El carnaval de Barranquilla" vivimos la picardía, los disfraces, los desfiles, la lectura del bando, la danza de los congos, la muerte de Joselito, la danza del Garabato, los diablos y las cucambas de las fiestas de carnestolendas del pueblo barranquillero.

Con "Música, danza y juegos de los niños colombianos" Estampas difunde y preserva las fábulas, leyendas y juegos de los niños colombianos.



"Yo soy negra... ¿justé no se ha dao cuenta?": Lucy Garzón

Alfredo Salazar Duque

Originaria de Cali, la capital mundial de la salsa, Martha Lucía Garzón Sarasty es Lucy Garzón para todos los mexicanos y colombianos que han compartido con ella los íres y venires de *Estampas Colombianas*, el conjunto folclórico-musical que ella procreó, hace 14 años, con Josué Pérez, su compañero de vida —mi cuate, como prefiere ella identificarlo—, con la complicidad de Guadalupe Álvarez y Gabriel Muñoz.

Estampas Colombianas nace el 8 de octubre de 1982, en la ciudad de México, Distrito Federal, cuando sus cuatro pioneros se plantean una propuesta de danza contemporánea. Entonces se monta una coreografía para el disco que lanza en México el Movimiento 19 de Abril (M-19) en homenaje a Jaime Bateman Cayón. Con el lanzamiento de aquella obra en la Casa Colombia (Casacol), la agrupación se da a conocer en el ámbito del quehacer, la identidad y la solidaridad latinoamericanos. Casi de inmediato se incorpora aquella coreografía

a un cortometraje que Carlos Barriga produce para el Festival de Cine de San Sebastián, España.

¿Por qué México?

"Yo aparezco en México —recuenta Lucy— de la manera más extraña pero más lógica. Recuerdo que, cuando apenas tenía unos cuatro años, me preguntaban: ¿con quién te vas a casar? Y yo le decía a mi madre: con un sombrerudo mexicano. Los sueteritos que me ponían tenían grabados nopales. Cuando llego aquí es como si hubiera encontrado algo que yo estaba buscando. En Colombia yo estaba de sobra, tenía que salir para hacer las cosas. Por eso yo le digo y le juro a Santiago Caycedo, mi maestro, que voy a continuar su labor en cualquier lugar del mundo adonde vaya. El Instituto Popular de Cultura de Cali (IPC), tenía muchas cabezas, muchas manos, y un potencial enorme para trabajar; por eso mi propuesta era continuar en otros espacios la presencia de nuestro país, de un país que ríe, que llora, que vive intensamente".

"Llego a México con una tristeza tremenda, tremenda, y recorría todos los espacios posibles; conozco a Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa. Veo a Viglietti por televisión y luego voy a su función, lo escucho y me pongo triste porque estoy fuera de mi país; pero reconozco que estoy donde puedo hacer cosas... y entonces, en ese momento, me doy la oportunidad".

Remontamos la tristeza y hablamos del momento crucial en el que se decide por México. Lucy sonríe nerviosamente. "Tenía expectativas de ir a estudiar a Chile, pero había muchos conflictos en el Sur del Continente. Tenía un gran amor, en Ecuador, que me decía: 'Vienes y continúas en la lucha o te vas y sigues por tu lado'. Esa persona me exigía compartir la vida política y artísticamente; en medio de ese gran temor aparece Josué... como la salvación... —se escapa aquí una sonora y pícaro sonrisa— en un Encuentro Internacional de Folclore donde él participaba por México y yo por Colombia. Cuando me toca decidir, entonces me digo: 'Me voy a México'. Vine a salvar lo mío, lo artístico, y continué con ese legado que es mi arma, lo que tengo para trabajar. —Aquí nuestra artista se reconoce afín a Gabriel García Márquez cuando declara que su trabajo político consiste en escribir bien. Hoy, afectuosamente, a Josué, todo el mundo le dice 'El Abuelo', no por los años sino porque es el apapachador (el que mimas), el de la lana (la plática), el que todo lo resuelve".

"Nosotros tuvimos una formación política muy rígida, en la Juventud Comunista (JUCO), alineada a un solo pensamiento. Cuando, de repente, entra una loca que hace desbarajuste y medio y les dice: 'Vamos a hacer teatro... y danza...'. Entonces le responden: '¿Usted por qué repite una danza opresora de la mujer?' Pero ¡qué tonto!, ¿por qué dices semejante pendejada, si esa es la manifestación de un pueblo? Cuando me subía a un escenario junto con mis compañeros del pueblo, 'negros pata-rajá' como todo el mundo dice, yo era la 'sangre-yuca', como decían ellos. Esa era mi búsqueda. Por eso cuando llego a México no me pongo en la danza clásica, en puntas. No me importa que todos lleven el mismo suspiro sino que los individuos transmitan la historia que han vivido en Colombia, y la compartan aquí con el pueblo mexicano y latinoamericano".

Lucy se emociona con la referencia a los negros "pata-rajá". "Aprendí a bailar la salsa en Juanchito —barrio popular de Cali, a las orillas del río Cauca— en el contexto del trabajo que hacíamos con la JUCO. Mi necesidad de moverme me lleva a verlos a ellos, y a entrar a su mundo por medio de la danza, del baile. En estos encuentros con los areneros y los zapateros de Juanchito había que estar con ellos, codo a codo, para extraer elementos y sumarlos a la lucha política. Los areneros compartían con nosotros, en las horas de la tarde, el famoso tuco —el platanito hecho bollo—, la mazamorra y el pescado frito... les enseñaba a leer y escribir..."

"Usted no pierda tiempo"

Los maestros pesan mucho en el artista, admite la bailarina y coreógrafa, en el rescate de tres de sus maestros colombianos. Habla en primer lugar de Octavio

Marulanda, su profesor de investigación folclórica, de quien fue auxiliar en el Departamento de Investigaciones Folclóricas del IPC de Cali. "Gracias a él soy investigadora y antropóloga física. Con él hice mucho trabajo de campo. Me decía: 'No pierda tiempo.' ¿Por qué, maestro? 'Si una señora hizo así —Lucy gira su cabeza— usted tiene que captarlo.' Siempre me preguntaba: ¿Por qué me muevo?"

"Usted no sabe bailar, usted es una mujer muy fina"

Otro de sus grandes maestros fue Teófilo Potes. "¡Oh, sí, la magia del Tío Guachupecito! Él era un señor vestido de blanco que llegaba a decirme: 'sangre-mico, ¿y a usted qué le importa, hija, esto; usted qué va a hacer con esto, hija?'. Y yo le decía: 'Bailar, maestro'. Pero si usted no sabe bailar; usted es una mujer muy fina, usted pertenece a los opresores'. Entonces yo le decía: 'No señor, yo soy negra... usted no se ha dado cuenta? Él nos decía: 'Juguemos', y nos tenía hasta las tres de la mañana con un agua de panela y un pescadito frito, pa' contarnos una sola historia o dos movimientos del currulao, uno de los bailes que más me interesa desarrollar en *Estampas colombianas*. Con el Tío Guachupecito platicábamos en Buenaventura, en su casa, cerca al puente del Piñal. Era tremendo el tío: tenía como 150 mujeres..."

"Santiago me enseñó a decir poesía en movimiento"

"Y entonces, vea usted, hacemos el tuco bien aplanito, y enseguida traemos aguapanela, y vea, nos podemos sentar un rato a conversar..." "Así era Santiago... El hombre era un rechazado, subraya Lucy, trabajaba sin apoyo, primero en *Acuarelas del Valle* y después en *Estampas Negras del Valle*. Santiago quiere mostrar al pueblo colombiano tal cual es: '¡Ay, vea, ese negro!' En el escenario se habla, se grita, se palmorea, se dicen verreaqueras e hijueputada y media. Si uno lo dice de manera musical y bailada, la gente ni siquiera se da cuenta. Yo tomo de él el mar en los escenarios, la naturaleza, los colorines africanos, los atuendos... y los reafirmo con Carlos Franco, un coreógrafo de Barranquilla

que falleció hace poco, quien trabajó en la misma línea de Santiago. Cuando muere Santiago, junto a su féretro y al son de 'Las Golondrinas' que le canta un grupo mariachi, en Cali, yo le prometo que, en cualquier lugar del mundo donde me encuentre, continuaré su labor. Por eso nace en México *Estampas colombianas*, primero con el nombre de *Estampas Negras de Colombia*, que quisimos cambiar porque en verdad ofrecemos un programa que integra todo lo que es Colombia: todas sus zonas coreográfico-musicales, teatralizadas; lo único que no hemos podido incluir, por falta de investigación, es lo indígena".

Los momentos y los ejes del trabajo en México

Marely, una negra cartagenera, llegó a fines de 1983. "Mi inquietud por la danza viene de mi abuelo, que era bailarín; él presidía un baile para muertos que era toda una fiesta; después supe que ese baile en el Pacífico se conoce como 'Bunde del Angelito'. También recuerdo que en la escuela tuvimos un maestro chocono, 'Chocolate', que nos enseñó a bailar la contradanza... pero entre mujeres; él había sido bailarín con Delia Zapata Olivella en el Chocó. A principios del 84 me encuentro un paisano que sabe mucho de Colombia, y me lleva a 'Casacol' a ver un grupo de danza: allí aprendo la técnica de las danzas folclóricas colombianas y me hago bailarina; realmente mi nacimiento es en ese momento."

"¿Qué hemos hecho en México? En el grupo se recupera la identidad: es como tener cinco o seis horas semanales de Colombia, aquí en México; tratamos nuestros gestos y nuestra música; hay gente que llega: 'hoy hice tamales, hoy hice no sé qué'; recuperamos ese país que hace mucho tiempo no visitamos... y lo hacemos ahí; se hacen bailarines aquí. Hay muchos colombianos que conocieron aquí el Carnaval de Barranquilla, por una investigación y un montaje que hicimos, y que fue exhibido en el Segundo Festival Internacional del Caribe, en Cancún."

"Otro trabajo que hicimos partió de preguntarnos qué pasaba con nuestros niños aquí. Les hemos quitado su raíz al sacarlos del país. Entonces se presentó la propuesta infantil; se divertieron mucho, pero no hubo recursos para continuar; el trabajo sólo duró dos años, pero dejó resultados: hace poco encontramos un adolescente que mencionaba sus orígenes en *Estampas Colombianas*..."

"En este grupo —resume Marely— ha existido una escuela no sólo dancística sino de convivencia y tolerancia. Hemos superado la distinción entre el 'cachaco' (del interior) y el 'costeño', así como la apropiación del apellido costeño para los de la costa atlántica, porque también lo son los de la costa pacífica. Aprendimos, por encima de todo, a ser nacionalistas, en el sentido de retomar nuestras raíces y saber quiénes somos. Cuando vemos el objetivo del grupo de danza —cambiar la cara de Colombia a partir de esta manifestación artístico-cultural—, ese propósito se nos convierte en bandera de lucha. Vamos a todas partes y mostramos que somos un país con problemas pero con valores que podemos comprender y respetar."

"Y... ¿qué le hemos dado a México? ¿Cómo hemos disfrutado este país? Hemos movido cosas, hemos dado oportunidades, hemos compartido espacios", puntualiza Lucy. Con nosotros estuvieron varios de los integrantes de

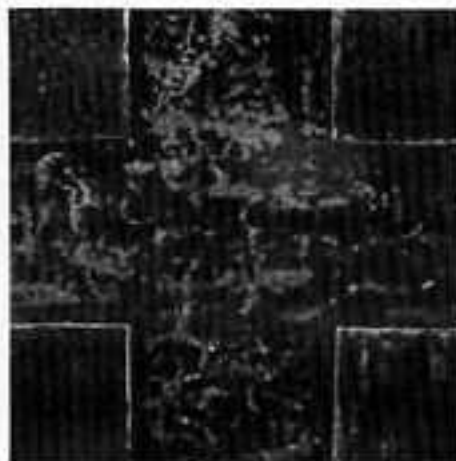
los grupos *Colé*, *Chandé*, *Mayory Halmar*. Recuerdo mucho el *Quinto Festival Internacional de Danza*, en el cual participábamos; de pronto llega el elenco de Cuba, se sientan, traen sus instrumentos y se arma una gran pachanga de Cuba y Colombia, sin haber ensayado. Esto es lo mejor, que México nos ha permitido expandir nuestro potencial, y compartirlo".

Lucy narra ahora la historia de los festivales del 20 de Julio, fecha conmemorativa del aniversario de la Independencia de Colombia: "Cuando yo trabajaba en la Delegación de Coyoacán (una especie de alcaldía menor de Bogotá), nos prestaron la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles. Antes, nos preguntábamos: '¿cómo es posible que no podamos hacer un carnaval, si tenemos vestuario y tenemos grupos que nos conocen?' Y para el año 86 nos cedieron Coyoacán; fue el primer carnaval colombiano, con todas sus características, que después retoma la Embajada de Colombia en México, específicamente Linda Berg, que también está con nosotros." "En aquel carnaval, que fue maravilloso —dice Marely— la Sonora Dinamita nos regaló su trabajo; y todo el que quiso participar lo pudo hacer."

Las mieles y los acibares

"Pienso que el hecho de que el grupo continúe, que esté vivo, es la miel, la esencia de este trabajo nuestro. El grupo existe: en él hay gente que lleva 14 años, hay gente con 12 años de labor y gente que regresa; tal es el caso de Laureano Navarro, quien estuvo en la primera presentación y ahora vuelve con sus sobrinos —toda una generación de músicos. Hemos tenido más aciertos y experiencias enriquecedoras que situaciones tristes. Y si todo esto lo leyéramos en lenguaje mexicano, es decir, en la cultura de la muerte, podríamos sostener que las cosas difíciles que hemos enfrentado son las que hoy nos tienen con vida."

"Y si usted, amable lector, siente que sus caderas se mueven con el tambor, muévalas cuanto quiera que en Colombia hay sabor... porque, en palabras de la coreógrafa Agnes de Mille, concluye Lucy, 'la expresión más pura de los pueblos está en sus danzas y en su música... los cuerpos nunca mienten'".



De la serie 70 placas del mural "Símbolo y encuentro de culturas", 35 x 35 cms., cerámica de alta temperatura, 1994

La poesía de Juan Manuel Roca

Ricardo Cuéllar Valencia

La poesía de Juan Manuel Roca (Medellín, 1946) nace esencialmente de ver. Por el ojo nocturno mira cómo las exclusas de la realidad desatan los acontecimientos. El ojo nocturno sabe sumergirse en las profundidades de lo visible. En un movimiento enteramente poético, la noche es propicia para la evocación e invocación donde lugares cifrados y visiones se corresponden para configurar el poema escrito. El universo poético de Roca es denso y tenso, cocido por un viento de agujas, de sombras sonámbulas y de visitaciones maravillosas reveladas por el sueño o el delirio.

En la poesía de Roca quien más trabaja es la memoria, ella ve, escucha, siente y presiente, se trata de una memoria del cuerpo. El saber luminoso de la memoria del cuerpo dispone la acción de los sentidos al servicio del ver poético. En la escritura de este poeta ver es reconocer y, al mismo tiempo, nombrar de nuevo.

Con un lenguaje de cifradas metáforas, de naturaleza surreal, da cuenta de las presencias de la muerte y sus horrores, del miedo y sus andanzas, de las señales que le dictan el viento y los pájaros, ciertas voces y sus muertos, diversos oficios de hombres y mujeres, de sus tratos con la noche...

El poeta parte del sueño como el camino que conduce a la libertad de la creación, el sueño como esa materia irreductible de la poesía que desde su gran central observa y nombra, canta y cuenta. Viajero por las inagotables travesías del sueño, con los ojos inyectados por el delirio, poseído por antiguas y nuevas pesadillas, errante de sí mismo, y por el devenir que lo ha elegido, va dando vida a sus seres poéticos.

Habitar los extramuros de la noche y el sueño, y convivir con sus habitantes ha sido oficio de pocos. Escuchar y pronunciar secretas oraciones con hechiceros y demonios es un riesgo que escasos poetas aceptan, pues es tocar los lindes de un alto peligro, dado que de esas visitas se regresa, cada mañana, iluminado o mudo para siempre.

Una presencia singular habita en la poesía de Roca: la muerte. No se trata de la muerte diaria que vive en nosotros y trabaja sin tregua. No. Él nombra la que danza en el festín social: la muerte y sus anuncios, la

muerte y sus espuelas de terror, la muerte y sus heridos, la muerte y sus muertos... En un país cercado por la más atroz de las presencias de esa fiera indolente, en especial desde hace cincuenta años, no podía faltar el poeta que diera cuenta de tan macabra realidad. Roca lo sabe y cuenta bien, con fino olfato creativo.

Valga advertir que nuestro poeta no es presa del sentimiento romántico sobre la muerte y menos está sumido por esa suerte de regodeo apocalíptico que invade algunos poetas de nuestro siglo. Tampoco es lo que algunos han querido leer, un poeta comprometido con la política. Si se lee con detenimiento podemos observar un canto a la vida, a la alegría de vivir, donde el humor y la ironía con fineza e imaginación dan cuenta de ciertos sucesos. Porque él sabe que la política fracasa y las formas de la muerte allí continúan disfrazadas de mil maneras.

La muerte que azota a Colombia no se puede reducir a los procesos políticos, su naturaleza es más profunda y el poeta sólo coloca sus plantas en ese siniestro espacio para signar su transcurrir sin pretender una crónica y sí revelar los secretos códigos que la sustentan. La poesía de Roca está comprometida con la palabra y las arpas de fuego de su imaginación. Es una poesía de un viajero por las sendas del asombro, los parajes siniestros; un enviado de la luz a las penumbras de la noche, un decidido danzante en los carnavales del ocio, un invitado a las fiestas de los soñadores que saben tocar los timbales de la luna, los violines de la lluvia e invoca secretas oraciones propias de los iniciados. Sabe de las bodas del cielo y el infierno, cuando suceden ciertas epifanías que le dicta el más íntimo delirio o la lucidez del sueño, las propicia en sus versos. Sólo un soñador, conocedor de los abismos, sabe dar partes de libertad cuando escribe. Por ello entendemos que estamos frente a una poesía revelada en franca rebeldía ante los santuarios de la palabra. Poesía que no da calma ni busca perpetuar los cantos de pájaros enjaulados y tristes. Poesía del asedio que se honra a sí misma por dar pábulo al delirio, a la locura, en su abierta geografía de visiones y horizontes.

El lector advierte que en la poesía reunida en **Luna de ciegos** transitan seres del submundo, los ladrones nocturnos, esos seres de la magia y personajes que deambulan por las ciudades y el campo, ciertas leyendas populares, estancias en el bar, el baile o la soledad, seres del erotismo o sólo el amor por determinadas mujeres.

La luna es un elemento clave. Veamos cómo aparece en forma diversa y significativa: la luna es pulso que agita "el agua en los cántaros sonoros, es esa extraña luna de ciegos que alumbra los pasos de pequeños dioses en la hierba, alguien fabrica un timbal con la luna, surge la piel de la luna de los muertos, si la luna pedalea la amplia carretera/nos iremos abriendo noche/ con el loco rebaño de los pasos o llevaba en la memoria lunas de flor empalizadas, llega la luz a tramos breves y los jinetes/ De espuelas lunares se agolpan con sus brillantes/ caballos que orinan bajo un reguero de estrellas/ y oye cruzar el riesgoso río del aire/ Que golpea las caballerizas".

La noche, su esencia, es espacio que el poeta habita y deshabita cuando llega al origen de su palabra poética. Cada poeta, verdadero, la nombra sabiamente. Para el poeta Roca la vida de afuera no es un suceder arrojado en sí mismo, en sus alertas; pienso que su mirada —tiempo que signa señales de la luz y la sombra— teje, desde la visión de los sueños, cada mirada nocturna sobre la vida humana.

El poeta ve la noche como "territorio de lo ambiguo" dado que, afirma, "pertenece a una suerte de arte poética que transgrede la esfera de lo comprobable".

Prefiero citar la última parte de su propio prólogo de **Luna de ciegos** para que el lector tome nota. "La teoría de Michelet es la de que los dioses de una religión vencida se convirtieron en demonios de la religión triunfante y que esto ocurrió cuando el paganismo fue desplazado por el orbe cristiano. Pan, Dionisios, se convirtieron, de dioses de la transgresión, en entidades cercanas al demonio. A esos demonios se les dejó lo maravilloso que tiene la noche: el festejo, la risa, la embriaguez, el goce de los cuerpos, casi podría decirse que la poesía insumisa.

La noche es un hábitat, un tiempo propicio para el poema. El día está hecho para la desmemoria, pero la noche se abre a la evocación.

Quizá al hablar de la noche vuelva a ubicarme en un problema que se relaciona con el tiempo, con un oído atento para escuchar su transcurrir y para ver el lado oculto de las cosas, ese lado que ella oculta antes de que los objetos vuelvan a incorporarse al mundo visible, táctil, para que otra vez el vaso sea vaso, el baúl sea baúl, mesa la mesa. También para preguntar por el tiempo que nos lleva hacia el reino de la noche total y que ironiza haciendo que hasta los objetos nos sobrevivan. Aún subsisten en el tiempo los objetos de las altas civilizaciones, pero los hombres ya están tiznados por su larga nocturnidad. De esas obsesiones (El tiempo y la libertad, el tiempo y la palabra, tiempo del monólogo, el tiempo y la noche), y quizá enfatizando que la poesía es como una **Luna de ciegos**, es que quisiera que todo lo que he escrito estuviera bajo esa divisa".



De la serie 70 placas del mural "Símbolo y encuentro de culturas", 35 x 35 cms., cerámica de alta temperatura, 1994. Este mural fue realizado gracias a una beca del European Ceramic Work Centre (EKWC).

Tríptico de Comala

Juan Manuel Roca

Poema I

Este es el sol

*¿Y no se cansa este sol de brillar sobre
los muertos?*

*¿Y no se aburre de tostar lagartijas, de
secar los jarros de pulque?*

*¡Terco, puto sol que alumbras los juegos
de los niños de Sayula!*

*Sol destemplado como una vieja pandereta,
tibio sol*

Que calienta el alma en pena de los vientos.

¿Quién anda por ahí?

¿Quién ese jirón de aire?

*Fulgor Sedano, Damiana Cisneros, Pedro Páramo,
O acaso el extranjero de piel, deshabitado de
cuerpo*

*Que mira la lluvia de estrellas en el cielo
cobalto de Comala.*

*Todos, de vista hacia el futuro pertenecemos
al mapa de Comala,
Somos briznas de luz, concilio de sombras en
tertulia con la muerte.*

*¿Y no se cansa este sol de brillar sobre los
grises tejados del ausente?*

Poema II

Rumores de Comala

*Dicen las viejas comadronas que bay un lugar,
un muro cuarteado*

*Por donde se oye a través de sus fisuras el eco
del allá.*

*Uno podría escuchar una banda de muertos sonando
un danzón,*

*Acaso el mismo danzón de los ausentes que bailotea
frente a la ventana de Guadalupe Posada.*

*Uno no sabe tras de cuál puerta empieza el país
de los ausentes*

*Y acaso seamos fantasmas, legiones a lomo de un
potrillo.*

*La luna como una inmensa lámpara fulge en el rincón
de las milpas.*

*Sí. Acaso todos seamos fantasmas convocados por
algún provocador de sueños.*

*Con solo abrir un libro rumoroso en nuestra alcoba,
el aire se puebla de voces.*

*Con solo llegar a la primera palabra de Comala, a la
búsqueda del padre sin linterna,*

*Un desbande de rumores entra por todas las rendijas
de la casa.*

Poema III

Boca de luz

*¡Y si la muerte fuera un cartero repartiendo
su negra tarjeta de visita en cada casa!*

*¡Y si fuéramos el eco de un fantasma
Cuyo rostro se borrara como el dibujo de un
niño bajo la lluvia!*

*¡Y si habitáramos el mapa de Comala
Trazado por Rulfo con un tizón sobre el agua!*

*Mientras pasamos una a una las páginas del
libro de Comala,*

*Algo nos dice que estamos vivos en la gran
colmena de la noche:*

*El corazón como una aldaba en la puerta de
pecho.*

Nadie pregunte quién llega. Quién parte.



Entrevista con Edgar Alexen, joven y excelente teatrero colombiano en México

María Fernanda Carrasquilla

El universo de los seres humanos, las pulsiones vitales, los murmullos, los susurros, los silencios, los miedos, los placeres, las pasiones solitarias y los destellos más pequeños de la cotidianidad conforman el mundo de Edgar Alexen.

Colombiano, de 34 años, Alexen llegó a México hace 16 porque intuía que este país le ofrecería más posibilidades para desarrollar su gran pasión: el teatro.

Decidió dejar su tierra natal porque se sentía encerrado; por "un acto de rebeldía contra todo aquello que no lo dejaba ser".

Hoy en día Alexen entiende esta rebeldía como una condición del ser colombiano, ya que "ser colombiano es ser el niño malo de la clase, el que rompe, el que busca diferentes soluciones, el que no se contenta con lo establecido, como dice ese viejo refrán nuestro: 'las leyes se hicieron para violarlas...'. El colombiano es aventurero por naturaleza; viaja, se rebusca, y esto lo convierte en una persona creativa, hábil y maliciosa."

Sin embargo, admite que el verdadero origen de su rebeldía fue su tartamudez: "El ser tartamudo me convirtió en un niño tímido, introvertido, asediado por los comentarios burlones de los otros niños. Creo que en mi infancia el mundo me parecía muy pesado, muy violento, y sentía que casi todo me agredía. Me asustaban mis profesores, mis padres, mis compañeros, y la gente en general. Creo que por eso me volví tartamudo, por rebeldía, y por miedo. También creo que por eso me acerqué al teatro, porque sólo allí podía enfrentar mis carencias, y demostrarle al mundo, y a mí mismo, que yo era capaz".

De pequeño inventaba sus propias historias, e involucraba a toda su familia; improvisaba radionovelas en las que él era el actor principal, y organizaba piezas de teatro con sus hermanos y compañeros. "En ese momento me sentía capaz de hacer el ridículo sin ningún temor. Era una

lucha intensa entre mi ego y el resto del mundo. Desde que me volví tartamudo, mi familia buscó tratamientos para combatirla, terapias, pediatras, psicólogos, etc... pero nada de eso sirvió."

"De alguna manera, era un compromiso que yo había hecho conmigo mismo, y había decidido resolverlo sólo, por terco. Creo que tuve suerte al escuchar mi propia voz y aceptar el reto que la locución y el teatro me ofrecían. Perdí cuarto de bachillerato. Al iniciar el año siguiente, estaba formado en la fila que me correspondía como repitente, y la directora del colegio, que caminaba por allí, me dijo delante de todos mis compañeros que si quería pasar a quinto lo único que tenía que hacer era dar un paso a la derecha hacia la fila de mis ex-compañeros. Por supuesto que el comentario me ofendió, y lo único que se me ocurrió fue salir caminando delante de todo el mundo hasta llegar a las paredes del colegio, por donde me escapé. Me sentía lleno de rabia, y para vengarme me dirigí a los estudios de IRTI en Bogotá. Estuve dando vueltas hasta que me decidí a entrar y le dije a la secretaria que quería ser actor. De esta manera ingresé a un curso de radio y televisión que daba el director de radionovelas de Todelar, el señor Gaspar Ospina; estudié con él durante seis meses; le pedí trabajo, y me rechazó por tartamudo".

"Estaba tan decidido a trabajar en radio que se me ocurrió acudir al director de la tarde diciéndole que como no podía trabajar en la mañana, el señor Gaspar Ospina me había sugerido hablar con él, y me aceptó. Empecé realizando papeles secundarios, y trabajé allí durante tres años".

En este mismo período Edgar Alexen ingresó a la Escuela Nacional de Arte Dramático y a la Escuela de Actores para televisión de IRTI, que entonces dirigía Boris Roth; simultáneamente seguía con sus estudios escolares. A los dos años lo expulsaron de la ENAD porque atacó el sistema

de enseñanza. "Para poder actuar en alguna obra teníamos que haber terminado los cuatro años de estudio. Esto me parecía absurdo; me sentía relegado, y me rebelé. Al fin de semestre teníamos que presentar unos talleres de actuación, y mi propuesta en escena fue una improvisación sobre los ejercicios que se desarrollaron en los cursos, pero a manera de burla, y me expulsaron. Tomé entonces la decisión de irme de Colombia".

Al llegar a México, a los 19 años, se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras, para cursar la carrera de Literatura en Arte Dramático y Teatro de la UNAM. Para ganarse unos pesos, hizo de todo: trabajó en restaurantes, haciendo tacos, vendiendo libros y se tendió en Coyoacán, ofreciendo artesanías y cachibaches. "Mi vida cambió en México; me sentía libre de ser quien era. La Universidad me ayudó mucho; mi gran maestro fue Gabriel Weisz, investigador de teatro de la facultad. Él marcó lo que soy actoralmente. Sin lugar a dudas, es un gran maestro, pues nos enseñaba y explicaba los diversos esquemas teatrales que se realizaban en el mundo. Gracias a él conocí las propuestas de Bob Wilson, Richard Foreman, Peter Brook, Grotowski, y algunas tendencias de teatro hindú y japonés. Era una cuestión de información y de análisis, era otra forma de ver el teatro en cuanto a la dramaturgia, las imágenes y el trabajo actoral. Los demás profesores repetían esquemas, y la pedagogía en general era muy tradicional, pues no planteaba ningún tipo de investigación sino recopilación de datos. Gabriel Weisz nos encaminó hacia la identificación de espacios escénicos vitales, espacios sonoros y olfativos, espacios actorales y direccionales, desde un punto de vista semiótico y actual. Su pedagogía era integral, en ella se fusionaban la teoría y la experiencia. Su propuesta era el Teatro Personal, es decir, una manera de hacer teatro a partir de nuestras propias vivencias".

En 1986, Edgar formó el grupo de teatro "La Rendija", junto con la mexicana Rocío Carrillo; con él pretendían desarrollar las propuestas de Weisz.

Siendo estudiante todavía, participó en varios montajes de la UNAM, a nivel profesional, como actor protagonista. "La concepción del teatro en México es diferente. Acá no existe la noción de grupo teatral independiente, y la selección de actores se hace por concurso. Esta actitud favorece la panorámica del estudiante y le ofrece mayores posibilidades de foguearse desde muy temprano". De ésta época son *Bodas de Sangre* (1986), *Lulu de Frank Wedekind* (1985) y *La madre* (1988).

"Posteriormente decidí irme a Nueva York, pero me llamaron de Teatro y Danza de la UNAM para trabajar con el director de teatro Pablo Mandoki. Él tenía una propuesta similar a la de Gabriel Weisz, pero más práctica. Fue una coincidencia afortunada, pues yo buscaba un director como él y él un actor como yo. Con la obra *Batlando una pieza sin música*, escrita y dirigida por él (1988) logramos desarrollar un proceso de trabajo de acuerdo a nuestras necesidades: algo de teatro personal y un planteamiento minimalista que consiste en la simplicidad de imágenes, movimientos, sonidos, gestos, etc... Con esta obra viajamos a Canadá, Los Ángeles, y participamos en el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato; también nos invitaron a la antigua Yugoslavia, y a raíz de esta presentación la compañía alemana "Antonin Artaud" me invitó a Berlín a trabajar como actor y a participar en un taller experimental en Italia. El legado de Mandoki fue importante para mí, desde entonces somos buenos amigos, y seguimos investigando y trabajando los conceptos teatrales en los cuales tenemos afinidades.

De 1989 hasta 1990, Alexen trabajó en la Compañía Nacional de Teatro de México con la obra *Los Enemigos*, la cual participó en el Festival Iberoamericano de Teatro, y visitó las ciudades de Bogotá, Caracas, Madrid, Cádiz y algunas ciudades de México.

En 1990, escribe y dirige su primera obra *Un Domingo Lluete en Verano*, producida por la UNAM. Entonces intensifica sus investigaciones y desarrolla un lenguaje personal. "El lenguaje es para mí la forma de contar. Algunos directores proponen su propio vocabulario, otros sólo repiten fórmulas. El lenguaje que he venido desarrollando fue un encuentro como actor más que como director. El navegar en ciertas propuestas obliga a investigar, a experimentar y a exponer. El resultado es tan relativo para cada espectador que en realidad no se trata de comprobar su eficacia sino de afectar los diferentes canales de percepción de cada uno de ellos. Si logro una comunicación a este nivel, lo demás no me importa.

No puedo definir rápidamente cada una de las partes que componen mi lenguaje, sin embargo, escribo escénicamente a través de impulsos, contenciones, repeticiones, evocaciones vocales y de movimiento que se entretejen abriendo diversas posibilidades de entendimiento con el espectador.

Considerarme dramaturgo, no puedo, y no quiero. Yo escribo como actor, y esta es mi propuesta. Me imagino mis películas, y éstas me dan libertad. Mis textos son estructuras abiertas a llenar por el actor y el proceso mismo de la obra. No creo que la escritura teatral sea teatro; el texto representa grandes o pequeñas obras literarias. Para mí el teatro es el hecho mismo. Mi obra tiene que ir más allá del texto o de lo contrario no tendría sentido. Yo trabajo con el latir y la respiración de mis actores, el texto se adapta a ellos y no ellos al texto.

Por otro lado, me gusta jugar y romper el tiempo lineal, es decir, el principio, medio y fin. Expongo la trama en desorden cronológico, y el público se encarga de editarla durante y después de la función".

La violencia ha sido su temática predominante. Para él, ésta representa el elemento más tangible en la vida de todos los seres humanos, y de la suya propia. "Me interesa la conflictiva de la no comunicación. Cada persona maneja sus propios códigos conceptuales de lenguaje, que con frecuencia generan un espacio mudo que termina por separarnos. Me refiero especialmente a la relación de pareja, donde este fenómeno se manifiesta más palpablemente. El mun-

do de la mujer y del hombre son esencialmente diferentes. Desconocemos la simbología de las palabras y de los gestos en nuestras relaciones, y no sabemos leer entre líneas para entender cuáles son los reales mensajes emocionales".

Para Alexen la finalidad última del teatro es cuestionar poniendo ante el público lo que vivimos sin percatarnos, porque estamos acostumbrados, porque es difícil salirnos de la "escena" y mirarnos desde afuera: "Desde allí, la panorámica es objetiva. El efecto es la auto-reflexión, ya que de alguna manera nos vemos reflejados, nos sentimos identificados con parte de esa realidad, y se vuelve inevitable el vernos a nosotros mismos en alguno de los personajes o en alguna de las situaciones en que la representación y la vida se confunden".

"Por esto me burlo de ciertos esquemas de la vida, porque creo que la ironía y la risa nos permiten salirnos de nosotros mismos; en los momentos de tensión, aquellos en que la situación llega al límite, la rompo, la desvío para que se mueva en otra dirección, y para hacer consciente lo que está sucediendo. Sin lugar a dudas es un elemento de escape que propone variantes, que oscila entre la pulsión y la levedad. Tengo desde muy chico esta actitud frente al miedo o frente a las situaciones límite, y creo que está estrechamente relacionada con la rebeldía y la tartamudez. Trato de hacer exactamente lo mismo en teatro. En los momentos culminantes de una escena, la rompo con una situación contraria, y el público, finalmente, pasa de la tensión a la risa. Esta es mi forma de plantear aspectos dramáticos como la violencia y la soledad, de tal manera que sean digeribles para el espectador".

Este tema nos acerca a Gabriel García Márquez, y dado que este número de la revista es en su homenaje, la pregunta fue inevitable: "Conocí a Gabriel García Márquez hace mucho, pero nunca he recurrido a él, por esas cosas de la vida. Pienso que Márquez ha sido un gran maestro para mí a través de sus obras, y siento que soy como uno de sus personajes, que siempre está a lo lejos y que espera el momento de darle la mano y contarle mi vida... De él he aprendido a hablar de violencia, a reirme de lo absurdo de las situaciones, y a jugar con el tiempo y el espacio. De hecho en mi último trabajo, *Sólo para hombres* (1996), la estructura modelo fue *Crónica de una muerte anunciada*. Alguna vez el dramaturgo y crítico español José Sanchís Sinesterra me propuso dirigir esta obra, pero los derechos en aquella época eran imposibles. Más tarde la vi representada por *La Escuadra de Sevilla* y, la verdad, no me gustó. Pienso que el planteamiento hubiera sido muy adecuado para una obra de García Lorca, pero no para una de Márquez. El teatro debe crear su propio realismo mágico, y no una mera representación, ya que en teatro el actor tiene la posibilidad de subir en cuerpo y alma al cielo, sin moverse del piso, con las cuerdas invisibles de la imaginación."

Actualmente Edgar Alexen realiza talleres de perfeccionamiento actoral en el Centro Nacional de las Artes. En su labor como docente y director propone "un desentrenamiento actoral" a aquellos actores que tienen cierta experiencia. El fin es borrar lo aprendido anteriormente, para reaprenderlo anulando esquemas de comportamiento o hábitos que se arrastran de un personaje a otro. "Para lograr esto propongo una serie de ejercicios que neutralizan, limpian y sensibilizan la atención sobre el proceso creativo. La primera etapa es la creación del lenguaje a través de un calentamiento personal, ya que el actor entiende que aunque su labor es grupal, como elemento único, debe elaborar necesidades personales para abordar un trabajo que se escape de la colectividad. Nosotros, los actores, trabajamos con el ego encendido y, una vez que sentimos el sabor de los aplausos, tendemos a repetimos. Es por esto que el desentrenamiento es doloroso, ya que es un "rompe-egos", y trascender esta barrera implica cambiar la visión que se tiene como actor. Entonces es posible fluir, y después volar".

Respecto al teatro en México, Alexen opina que se deben replantear algunas propuestas y esquemas teatrales acordes con nuestro fin de milenio. Comenta

que, por su posición geográfica, a México le llegan diferentes propuestas de vanguardia, y éstas deberían ser aprovechadas como instrumento de búsqueda, de análisis, y de investigación. "Siento que se debe un mayor apoyo a la generación de artistas jóvenes. El teatro en México se conoce por dos o tres personas que tienen poco que ver con las búsquedas que los jóvenes plantean. Por el contrario, lo que hacen es mediatizar una expresión que corresponde a sus propias necesidades, y en las cuales el teatro moderno no tiene cabida. A pesar de que esta nueva generación de actores y dramaturgos está ocupando los puestos burocráticos, no puede expandirse porque el sistema imperante no se lo permite. Creo que la manera de pelear es conociendo cómo funciona; a los estudiantes deberían enseñarles desde un inicio cómo se elabora un proyecto, una investigación, y cómo es la mecánica de la mercadotecnia teatral. De esta manera el actor, el director o el guionista, sabrían como enfrentarse al medio. No se trata sólo de ser buen actor sino también de saber cómo moverse".

Finalmente, Edgar Alexen está preparándose para actuar en la obra *Reporte Meteorológico* de Pablo Mandoiki, la cual obtuvo una beca del FONCA y se estrenará en abril de este año: "Esta obra es una propuesta más evolucionada, que forma parte de nuestra búsqueda hacia un lenguaje verdaderamente perceptual e integral. Me atrevo a decir que somos los únicos que estamos desarrollando este tipo de lenguaje en México. De igual modo que *Bailando una pieza sin música* fue en su momento una pauta para algunos de nuestra generación, creo que esta obra también lo será.

Uno de sus mayores deseos es trabajar en Colombia presentando y desarrollando sus propuestas teatrales. También le gustaría compartir y discutir con las nuevas generaciones colombianas lo que allí se está realizando, para de esta manera lograr un real intercambio entre Colombia y México.

Al filo de la fabricación y caracterización de nuevos canales semiconductores en Colombia

Hernando Ariza Calderón*

Los materiales han jugado un papel protagonista en el crecimiento, prosperidad, seguridad y calidad de la vida humana desde el comienzo de la historia. En los últimos 25 años, en especial en la última década, la ciencia y la ingeniería de materiales han emergido como campos propios de investigación y desarrollo. Sin nuevos materiales y métodos para su eficiente producción, nuestro mundo de modernos dispositivos, máquinas, computadoras, automóviles, aviones, equipo de comunicación, no podría existir. El entendimiento y el control de los elementos básicos de los materiales: átomos, moléculas, cristales y arreglos cristalinos debe ser buscado por los científicos e ingenieros en materiales para mantener y mejorar el nivel de vida de la sociedad.

La ciencia e ingeniería de materiales influye en nuestras vidas cada vez que compramos o usamos un nuevo producto o una máquina, o hacemos una nueva estructura. Algunos ejemplos de desarrollo de materiales que han surgido de los laboratorios ilustran este impacto:

La revolución en informática dependió de la capacidad de elaborar circuitos integrados con billones de componentes por centímetro cuadrado.

La producción de materiales con especiales calidades y cualidades ópticas ha posibilitado el uso de dispositivos para transporte y almacenamiento de datos que se pueden manipular ópticamente. Ello significó no sólo el ingreso de la óptica en las comunicaciones sino un salto cuantitativo considerable en el manejo y transporte de información.

El uso de ciertos materiales como sensores ha permitido la construcción de dispositivos que pueden ser utilizados para detectar temperatura, presión, acidez, iluminación, etc., de forma simple, precisa y a costos razonables, lo que conlleva su utilización a escala industrial, y de forma rutinaria en máquinas y proceso de control.

Algunos materiales polímeros, cuyas propiedades dependen del campo eléctrico aplicado o del grado de iluminación, han permitido su aplicación en dispositivos optoelectrónicos.

Los biomateriales pueden servir de soporte para el crecimiento de tejidos vivos.

La ciencia de materiales abarca áreas del conocimiento que van desde la mecánica cuántica hasta la manufactura, cubriendo disciplinas básicas como la física y la química, y la matemática. La experiencia muestra que las propiedades y fenómenos asociados a un material dado están íntimamente relacionados con su composición y estructura a todos los niveles, incluyendo la clase y posición de los átomos que conforman el material. Su estructura es el resultado de la síntesis y el proceso. El material resultante debe realizar una tarea específica y debe hacerla de una manera económica y confiable. Todos estos elementos (propiedades, estructura, composición, síntesis, proceso, aplicabilidad) se correlacionan y definen el campo de la ciencia e ingeniería de materiales.

La comunidad académico-científica en Colombia ha mostrado un vivo interés por los avances que en otros países se dan en el desarrollo de nuevos materiales y el perfeccionamiento de los existentes. Aunque diferentes grupos de investigadores en el país se han involucrado en el área de los materiales, sus alcances, la resonancia lograda y sus resultados han sido tímidos y escasos, si se considera la rapidez con que se avanza en otras latitudes. Este resultado es en general obligado por los recursos de investigación tan pobres con que cuenta la investigación en Colombia, situación que se puede considerar crítica al compararla con las enormes inversiones que en este campo se realizan en otros países. Sin embargo, hay grupos de investigación que en aplicaciones y usos muy puntuales de la ciencia de materiales, han logrado ganar un reconocimiento internacional.

Nuestro país presenta, en general, un rezago técnico-científico en ciencia de materiales. Se hace necesaria una política que resalte la importancia de la investigación autónoma en este campo, lo cual exige no sólo un alto grado de profundización en el conocimiento de esta ciencia básica y de excelencia en la calidad investigativa, sino, además, requiere de una certera voluntad política para garantizar su adecuada financiación y mantenimiento. Se requiere, por lo tanto, de un gran esfuerzo por parte de los investigadores y las instituciones que los financian.

Una etapa muy importante, que es indispensable en la implementación de una política de excelencia en la investigación en ciencia de materiales, consiste en el mejor aprovechamiento de los recursos disponibles. De esta forma, aunar esfuerzos en la utilización de recursos humanos y de infraestructura es un primer paso, fundamental y compatible con esta política.

En la Universidad del Quindío hemos desarrollado un Laboratorio de Investigación que nos ha permitido, a la fecha, realizar estudios de las propiedades físicas de algunos de los materiales a los cuales me he referido, y actualmente estamos implementando un sistema de fabricación de materiales semiconductores que nos permitirá, en un tiempo relativamente corto, tener autonomía en las líneas de investigación que emprendamos con nuevos materiales.

Este trabajo se inicia con la aprobación por parte de Colciencias del proyecto "Propiedades Ópticas y Eléctricas de Semiconductores para Aplicaciones en Optoelectrónica".

La anterior infraestructura está ya consolidada con la reciente creación del Instituto Interdisciplinario de las Ciencias por parte del Consejo Superior de la Universidad del Quindío, el cual tiene entre sus objetivos la formación de investigadores a nivel de maestría y doctorado.

Esta propuesta, sin antecedentes científicos en temas tan exóticos hasta para los más representativos dirigentes de nuestra región, nace de la visión de un gran científico colombiano radicado en México, el Dr. Rafael Baquero, del entusiasmo del Dr. Mario Rodríguez, estudiante en ese entonces del Cinvestav, del apoyo del Nodo México de la Red Caldas, y la participación del Departamento de Física del CINVESTAV.

* Instituto Interdisciplinario de las Ciencias, Universidad del Quindío A.A. 460 Armenia, Q. Colombia

La alegría de leer

notas, noticias y reseñas



Foto: Gela García

Poemas juveniles de Gabriel García Márquez

(Publicados gracias a Dasso Saldivar y Luis Villar Borda véase la carta de Dasso en El bucón de La Casa Grande)

Geografía celeste

No ha muerto. Ha iniciado
un viaje atardecido.
De azul en azul claro
—de cielo en cielo— ha ido
por la senda del sueño
con su arcángel de lino.
A las tres de la tarde
hallaré a San Isidro
con sus dos buyes blancos
arando el cielo límpido
para sembrar luceros
y estrellas en racimos.
—Señor, cuál es la senda
para ir al Paraíso?
—Sube por la Vía Láctea,
ruta de leche y lino,
la memoria de las Ocas
te enseñará el camino.
Cuando sean las cuatro
La Virgen con el Niño
saldrán a ver los arcos
que en su infancia de siglo
jugaban la Rueda-Ronda
en un bosque de trinos.
Y a las seis de la tarde
el ángel de servicio
saldrá a coque la luna
de un clavo vespertino.
Será tarde. Si acaso
no te han guardado sitio
dile a Gabriel Arcángel
que te pette su nido
que está en el más frondoso
arbol del paraíso.
Murió la Matucola
pero aún queda un lirio.

Poema desde un caracol

I
Yo he visto el mar. Pero no era
el mar retórico con mániles
y marinos amantados
a una leyenda de cantares.
II
Ni el verde mar cosmopolita
—mar de Babel— de las ciudades,
que nunca tuvo unas ventanas
para el futuro de la tarde.
III
Ni el mar de Ulises que tenía
siete sistemas musicales
cual siete islas rodeadas
de música por todas partes.
IV
Ni el mar inútil que regresa
con una carga de paisajes
para que siempre sea octubre
en el sueño de los alcatrazes.
V
Ni el mar bobemio con un puero
y un marino delirante
que perdiera su corazón
en una partida de naipes.
VI
Ni el mar que rompe contra el muelle
una canción irremediable,
que llega al pecho de los días
sin emoción, como un tatuaje.
VII
Ni el mar puntual que siempre tiene
un puerto para cada viaje
donde el amor se vive vida
como en el vientre de una madre.
VIII
Que era mi mar el mar eterno,
mar de la infancia, inolvidable,
suspendido de nuestro sueño
como una palmeta en el aire.
IX
Era el mar de la geografía,
de los pequeños estudiantes,
que aprendíamos a navegar
en los mapas elementales.
X
Era el mar de los canciones,
mar prisionero, mar distante,
que llevábamos en el bolsillo
como un juguete a todas partes.
XI
El mar azul que nos miraba,
cuando era nuestra edad tan frágil
que se doblaba bajo el peso
de los castillos en el aire.
XII
Y era el mar del primer amor
en unos ojos oscuros.
...
Un día quise ver el mar
—mar de la infancia— y ya era tarde.

Canción

Llueve en este poema...
E.C.

Llueve. La tarde es una
hoja de nicha. Llueve.
La tarde está mojada
de tu misma tristeza.
A veces viene el aire
con su canción. A veces...
Siempre el alma apertada
contra tu voz ausente.
Llueve. Y estoy pensando
en ti. Y estoy soñando.
Nadie vendrá esta tarde
a mi dolor cerrado.
Nadie. Sólo tu ausencia
que me duela en las horas.
Mañana tu presencia
regresará en la rosa.
Yo pienso —que la lluvia—
en tu mirada tierna.
Niña como las frutas,
grata como una fiesta,
hoy está atardeciendo
tu nombre en mi poema.
A veces viene el agua
a mirar la ventana
de cristales. El agua...
Y tú no estás. A veces
te presento cretana.

Humildemente vuelve
tu despedida triste.
Humildemente y todo
humilde: los jamaes,
los rosales del sueño

y mi llanto en declive.
Oh, corazón ausente:
qué grande es ser humilde.



Casa donde Gabo escribió
Cien años de soledad.
Fotografía: Onadís Rico

Recepción de la obra de García Márquez en Inglaterra

Aunque la primera novela de García Márquez
fue publicada en 1955, y su obra cum-
bre —Cien años de soledad— apareció en
1967, sólo hasta que recibió el Premio
Nóbel, en 1982, su obra empezó a tener una
amplia recepción en Inglaterra. Posterior al
Premio Nóbel, García Márquez ganó otro
premio por haber vendido la mayor canti-
dad de ejemplares de un libro en el Reino
Unido, lo que mostraba por primera vez la
resonancia de un escritor colombiano en la
cultura europea.

La recepción de la obra de García
Márquez en Inglaterra ha sido notable en el
ámbito de la educación, tanto en el bach-
illerato como en la formación universita-
ria. Cien años de soledad, por ejemplo, es
una obra que los jóvenes leen en el último
año del bachillerato y en la universidad se
ha convertido en punto de referencia para
comprender la cultura moderna y posmo-
derna. Por esta condición, y por los efectos
del realismo mágico, la obra de García Már-
quez ha influido a la nueva generación de
escritores británicos.

La traducción de las obras del escritor
colombiano al inglés no ha dejado de ser
problemática; la configuración de la cultura
popular latinoamericana y el arraigo en el
lenguaje coloquial, tan característico de sus
obras, han constituido una de las mayo-
res dificultades para los traductores. Pero,
a pesar de los problemas de adecuación a
otra lengua, sus obras han logrado abrir las
puertas para la interacción entre Inglate-
rra y América Latina, haciendo interesar a
nuestros lectores por los típicos históricos y
políticos del continente americano. Se con-
sidera así que la mejor manera de conspicer
la historia, la idiosincrasia y la política
latinoamericana es leyendo a autores como
García Márquez. Así, este escritor de obras
tan asombrosas muestra que la importancia
que puede tener un escritor va más allá del
mundo de la literatura para traspassar otros
ámbitos inherentes a lo humano.

Gabriela Guillén

Encuentro del pintor mexicano Roberto Parodi con Gabriel García Márquez

"Siempre he dicho que una de las ventajas
de ser pintor es que uno puede conocer
gente como usted". Así conoció a Gabriel
García Márquez, en 1993, con motivo de la
exposición para la VI Feria Internacional
del libro en Bogotá.

Me estreché la mano y me dijo:
Gabriel García Márquez: ¿Participas en la
exposición de pintura que va a Colombia?
RP: Sí.

GGM: ¿Y vas a Colombia?
RP: No, no me han invitado, además tengo
mucho trabajo.

GGM: ¿Y si te invitaran te gustaría ir?
RP: Es verdad que tengo mucho trabajo,
pero por supuesto que me gustaría.

Bueno, ¿qué piensa sobre la estructura de la
novela, en la pintura sería el dibujo o la com-
posición?

GGM: La composición sería más que el
dibujo, porque el dibujo sería la forma.

RP: ¿Qué escritores han cambiado la es-
tructura literaria, o aportado una nueva?

GGM: Bueno, no se cambia tanto la estruc-
tura literaria, yo, por ejemplo, vario el ade-
tivo para que el lector no se aburra.

RP: James Joyce y Whitman no cambian la
estructura?

GGM: Sí, Whitman, Kafka, Solóves son es-



Auto-retrato,
Roberto Parodi

críticos que aportan cambios importantes en la estructura.

RP: ¿Y Dostoevski?

GGM: No tanto Dostoevski.

RP: Por ejemplo en la pintura, Rufino Tamayo para pasar de un color frío a uno cálido, necesita un puente intermedio, en cuanto esto he reflexionado que la pintura de Tamayo se sustenta mucho, en cuanto al color, en la teoría norteamericana, y la serie famosa de litografía sobre las sandías tiene la aplicación de la mezcla subtractiva, es decir, primero imprimía el amarillo, luego las sandías, en vez de poner rojo, aplica magenta; esa veladura creaba el rojo, produciendo la mezcla física.

GGM: Rufino Tamayo es uno de los más grandes pintores que han existido.

RP: Sí, estoy de acuerdo. Me puede dar cuenta de que en Europa no le daban el lugar que se merecía, no el recibimiento que nosotros le hubiéramos dado a un Juan Miró o a un Tippiés en Latinoamérica.

García Márquez asiente con la cabeza y dice: "A Rufino se le puede situar frente a cualquier pintura de cualquier parte del mundo. Yo, en casa de Tamayo y de Olga, vi unos cuadros maravillosos, y me preguntaba: ¿Cómo puedo conocer a este hombre que realizó estas obras tan extraordinarias?"

RP: Sí, Tamayo es extraordinario; mucha gente lo ataca porque no tenía facilidad de palabra, y hasta hay quienes piensan que no fue un hombre inteligente.

García Márquez mueve su dedo para negar, y dice: "En su obra era inteligente."

RP: Bueno, yo creo que sentimos un gran interés por la poesía.

GGM: Sí, a los poetas les interesa la poesía; en la literatura el aprendizaje de la gramática es fundamental para poder romperla después.

RP: Me da gusto que me diga esto, pues es algo que a veces no se comprende.

GGM: El Picasso de la primera época es de un dibujo académico, y después pasó a otra cosa.

RP: Sí, justamente el Picasso de la primera época es el que más he estudiado, el Picasso de la Guerra, de Madrid y Barcelona. Todos los domingos visitaba el museo que está en la calle Moncada, el museo Picasso de Barcelona. Sí, Picasso era un genio que dibujaba a los 17 años (como Velázquez). Sin embargo, hay pintores que han tenido que luchar más en este sentido, como es el caso de Van Gogh, a quien le interesaba la academia y es uno de los padres del arte con-

temporáneo. Entonces, ¿usted considera, desde el oficio de escritor, que la técnica es importante?

GGM: Sí, yo creo que sí es importante.

De pronto me cuenta algo que le hace reír, y tomándose amistosamente del brazo, me pregunta: ¿Y qué haces en tu pintura?

RP: Terminé recientemente una investigación, que me ha llevado casi veinte años, sobre las técnicas de la pintura europea, especialmente del siglo XVII, la España de Velázquez, que es quien más me ha interesado en esta investigación pues sigue siendo para mí un misterio, a pesar de mis estudios técnicos y la investigación en tantos tratados antiguos sobre la pintura.

GGM: ¿Y tienes alguna exposición o proyecto, ¿dónde se puede ver la obra tuya?

RP: Bueno sí, actualmente estoy preparando una exposición individual para el Palacio de Bellas Artes, y recientemente participé en varias colectivas en Bélgica, Alemania, Holanda, Madrid y Barcelona. También adelanto un proyecto para el Banco Mundial en Washington. Hay obra en algunas colecciones como el Museo de Arte Moderno de México y el Metropolitan de Nueva York. GGM: Cuando hagas tu exposición, invítame. Sacó una tarjeta, me escribió GABO, y su teléfono. Nos despedimos con un cálido abrazo.

¿Cuando me iba a imaginar que conocería Colombia dos años después, que diseñaría una revista en homenaje suyo, que me casaría con una artista colombiana, Tatiana Montoya, a quien le auguro un gran éxito en su labor plástica ya que considero que tiene un gran talento.

Roberto Parodi

El otro rostro de José Asunción Silva en Chapolín Negro

La historia oficial de la literatura es la historia de los estereotipos y de la idealización grandilocuente del artista; en ese discurso fingido y mimetizado de los historiadores oficiales, el artista es presentado como un ser incógnito y sufrido, un hombre que padece la injusticia y la incompreensión, un sabio que nada ignora y que a nadie engaña. Parece que cada país necesitara erigir esta figura como una manera de ocultar la otra historia o repasar las falas, puliendo el retrato de quien deja el testimonio de una época.

En los libros de texto, estos instrumentos enajenadores y empobrecedores de la literatura, la figura predominante sobre Silva es la de un hombre sobre el cual hay que guardar pesar, porque fracasó económicamente y porque, supuestamente, nadie le ayudó, un hombre acosado por los acreedores y preocupado por el sostén de la familia, un hombre pobre y abandonado al libre arbitrio del destino. Alguien en un momento dado dijo aquello de Silva y entonces los demás siguieron repitiéndolo, incluyendo los supuestos amores incestuosos con la hermana.

Otro retrato muy distinto es el que nos muestra Fernando Vallejo en esta biografía

novelada sobre el mayor de nuestros poetas. En *Chapolín negro*, Silva ya no es el ingenuo e incapaz comerciante fracasado, sino el negociante, lleno de deudas sí, que sabe cómo evadir al acreedor, pagar aquí para deber allá, y asumir la vida como un juego en donde el dinero simplemente circula y es de nadie. Silva vivió como quiso vivir siempre: en la sobriedad y en la elegancia, pero en el deseo de tener más para gastar y compartir.

No creemos que Silva haya llevado una vida tormentosa, si bien la muerte del padre y de la hermana le afectaron profundamente. En la casa que dibuja Fernando Vallejo en esta narrativa magistral nunca faltaron los vinos importados, ni el té hindú, ni el paño inglés, ni la porcelana china; imaginamos una casa con alfombras y lámparas importadas y por supuesto un piano reluciente. Si en el rostro de José Asunción no se leían las angustias de quien estaba ahogado por las deudas, es porque sabía jugar y empujar muy bien las leyes de la sociedad capitalista. Inteligente, como lo sigue siendo en la voz de su verso, José Asunción comprendió muy tempranamente que el destino del hombre es vivir el aquí-ahora, por eso sus ansias por gastar dinero y por viajar, su reencuentro con la poesía francesa en París, la experiencia diplomática en Venezuela y el conocimiento del mundo a través de los libros; por eso, el encuentro, también temporal, con la muerte.

Fernando Vallejo es un investigador, biógrafo y novelista, que ya con *Barba Jacob El Mensajero* (México, 1984) nos había iniciado en un género que ahora con *Chapolín negro* (Bogotá, Alfaguara, 1996) logra consolidar; se trata de un género propicio para la formación de lectores, por ese estilo provocador, iconoclasta, paródico y carnavalesco, propio de una escritura que rompe con lo serio, estando en lo serio, y que interpela a su lector de tal modo que a éste no le queda más que aceptar la falacia de la historia y el despropósito de los grupos de poder. De nuevo Fernando Vallejo ha recurrido a la indagación etnográfica, escuchando cartas, facturas, cuentas de cobro, documentos gubernamentales, periódicos, revistas, entrevistas, fotografías y hasta los directorios telefónicos de la época, para mostrarnos el otro rostro del poeta fundador, con Dario, del modernismo.

En este otro rostro de Silva hallamos también al poeta desprecupado por la convención lingüística; así, lo sintetiza Vallejo: "Y sin embargo este tipo que escribía estas frases de cajón, esas cartas chantajistas y estas cartas lacrimosas, que llevaba un Diario de confiabilidad (con mala puntuación, con mala redacción, con errores de ortografía, que le debía a todos y no le pagaba a nadie, que vivió tan lamentablemente embrollado, enredado en su verdad mentirosa, fue el que logró componer, por sobre tanto desastre, el 'Nocturno', 'Infancia', 'Ronda', la 'Serenata', 'Midnight dreams', 'Los maderos de San Juan', 'Paisaje tropical', 'Día de difuntos', 'Al pie de la estana',

y ese poema sin título, deslumbrante, pervertido, que empieza: 'Oh dulce miña pílula que como un montón de oro...' los diez más bellos poemas que ha compuesto Colombia".

Con *Chapolín negro* reconstruimos un territorio: Sosañe de Bogotá en las dos últimas décadas del siglo XIX, el barrio La Candelaria y las mentalidades de quienes lo habitaron, la casa de los Silva y ese almuerzo fundado para una aristocracia caprichosa. Igualmente, el texto recupera las voces de los escritores contemporáneos, Carrasquilla, Sanín Cano, Pombro, Vargas Vila, Rivas Groot y Gómez Restrepo, entre otros. Se trata pues, de un viaje retrospectivo hacia un momento de nuestra literatura. *Chapolín negro*, construyó, sin duda, uno de los mejores libros editados en 1996.

Fabrizio Jaramá

Figuraciones de la ficción Pedro Badrín Padua, *Simulacros de Amor*, Cuentos, Ed. Magisterio, Bogotá, 1996

El libro de cuentos posee acentos sugestivos que fluctúan entre la intención de figuraciones o simulacros y las determinaciones de una unidad temática: la ficción del amor. Los tópicos van desde la educación sentimental, los celos, el poder y el erotismo, la competencia y la rivalidad, hasta la fantasía del enajenado cuyo enigmático encierra la posible certidumbre de una realidad que es intangible para los demás. Diversidad de objetos pero ánimo literario de reflexión sobre la seducción y sus límites fríos y fríos que indirectamente diseñan la unidad del volumen de relatos. Unidad que en sí misma podría ser una exigencia estética del proyecto global de los textos y, aun, del quehacer del escritor, pero que también agencia la diversidad de materiales facturados para la digestión y la elipsis pues aquella obedece a los parámetros del género y su racionalidad y ésta a las libertades alternativas que en la actualidad operan en la literatura. Y por esta ambigua situación el libro (en particular los dos primeros textos) se alinea en el desarrollo del asunto mediante la descripción visual y el sentido cinemático, mientras el resto, aunque en especial "Divertimiento Geométrico" y "Fragmentos de una teoría filosófica", lo hacen en la palabra pues ésta está implicada en toda literatura como su denominaria y, a la vez, fuente. Palabra que, al cabo, es una figuración o simulacro para la seducción y en todo ello la argucia del erotismo y sus subliminales del amor.

Pero si la multiplicidad de las figuraciones del amor son aprehensibles por todas las formas del arte, en la literatura se hace no sólo descripción y anecdotario sino pensamiento, que la narrativa de estos cuentos atiende para hacerse convincente y, quizá, perdurable. Así, entonces, la ficción reflexiva y se hace densa para alcanzar el rigor de los múltiples sentidos de la realidad que se propone. Rigor que no es otro que el de dar la seguridad de que se trata de ficción y

que la descripción es otra de las fuentes del simulacro y la falsificación.

Francisco Sánchez Jiménez

VII Encuentro Feminista Latinoamericano y del Caribe

Espacio para explicitar las posiciones diferentes en el seno del feminismo, para algunas. Desencuentro, a secas, para otras. Desde el segundo día del VII Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe, realizado en Cartagena, Chile, del 23 al 28 de noviembre de 1996, setecientas extranjeras mujeres se han dedicado a evaluar un proceso en acto, a definir lo que les estaba sucediendo.

Y ahí sigue: Que ha sido fundamental hacer evidente la no disposición del feminismo autónomo a hacerse representar por las feministas institucionalizadas de América Latina. Que ha sido un encuentro sin fiesta, sin amor, sin diálogo. Que ha sido un caos. Que finalmente se ha evidenciado la existencia de un liberalismo feminista dedicado a convertir a las mujeres en sostenes de las políticas de los gobiernos latinoamericanos, y de los proyectos de la onu con financiamientos del Fondo Monetario Internacional. Que el feminismo no es un movimiento con tan sólo dos caras, sino un espacio de creación de culturas tan múltiples como la vida misma.

Sin lugar a duda, la mala fe de algunas periodistas y la agresividad de no pocas radicales ha echado leña al fuego de un debate que la mayoría de las mujeres conscientes de América Latina no terminan de entender. La mala fe nace del hecho de que la mayoría de las publicaciones periodísticas feministas son financiadas abundantemente por organismos internacionales interesados en un solo tipo de información sobre las mujeres —la que las muestra ordenadas escalador de los privilegios masculinos—, o son suplementos periodísticos de partidos de izquierda o progresistas que adoran que las mujeres reunidas apoyen las propuestas que el aparato político prepara para ellas. La radicalidad excesiva es fruto de la marginación con que las feministas autónomas han sido tratadas por los Organismos No Gubernamentales y las Redes de Feministas Institucionalizadas.

En Cartagena no se ha hablado de los métodos de relación entre nosotras. De la transformación del proceso civilizatorio mediante una relación de respeto que empieza por escuchar a la otra, y contestarle sin provocar dolor, no hubo mucha mención. Sin embargo, cuando en 1981, en Bogotá, se efectuó el II Encuentro, el objetivo era reunir a mujeres comprometidas con la práctica feminista para intercambiar experiencias, opiniones, identificar problemas y evaluar las distintas prácticas desarrolladas, así como planear tareas y proyectos hacia el futuro.

En qué etapa se nos ha extraviado la sinfonía de voces distintas que se escuchó hace quince años en Colombia? Me temo que en la más patriarcal de todas: en el embuste maniqueo, el que nos divide en buenas

y malas y reafirma la binariedad del pensamiento occidental.

Transgredir el orden establecido para revolucionar la vida, implica reconocer que no hay alma y cuerpo, mente y sexualidad, que, como hace veinte años, lo más transformador del feminismo es la desconstrucción de la supremacía de lo público por la multiplicidad de formas de relación que tenemos en la intimidad y en los espacios privados, mismos que reivindican su presencia en el pensamiento y las estrategias políticas de las mujeres.

Pensar que hay una autonomía enfrentada con la espada de la pureza a una institucionalidad emancipatoria y legalista pertenece a una lógica de dominación de culto patriarcal (y que me perdonen las italianas de Sottosopra: yo no creo que el patriarcado haya muerto sólo porque su totalidad opresiva ha sido quebrada. Toda mi vivencia en América Latina me lo confirma).

Las intenciones de las radicales de ofrecer a las feministas que se reunían en Cartagena un espacio autónomo (las organizadoras, entre otras cosas, recibieron menos del 10 por ciento de lo que las financiadoras socialdemócratas gastaron en la organización del encuentro anterior, en 1993, en El Salvador), se quebrantaron frente al menosprecio constante de las mujeres de las redes de difusión feminista y de las ONGs que desde el primer día descalificaron el VII Encuentro. No obstante, la evaluación de lo que ha sido la construcción del movimiento feminista latinoamericano, y de sus políticas en los últimos años, se convirtió en una respuesta valiente al intento de las feministas más institucionalizadas de representarnos a todas, escondiendo nuestras diferencias.

La crítica a la institucionalidad del movimiento feminista constituido en redes y ONGs vino de muchas voces, primerísima la de las autónomas, pero no única. Faló la libre expresión de los matices. Las construcciones feministas en marcha. Nuestros aportes éicos a las relaciones políticas fundamentales: las que tejemos entre nosotras, afrofeministas, feministas de la diferencia sexual, feministas del sindicalismo autónomo, lesbianas feministas, teólogas, feministas de los pueblos nativos de América, académicas feministas, radicales con mil radicalidades distintas.

Sólo en una ocasión coincidimos todas en Cartagena de Chile: en la denuncia de que por mucho que las mujeres hayamos logrado avances fundamentales en las legislaciones de los países latinoamericanos, la estructura misma del sistema jurídico ha quedado intacta.

Francisca Garza

La Fiesta de la Palabra Desde Monterrey con Jaime Anibal Niño

"La Fiesta de la Palabra", le dedicó un sentido y merecido homenaje a Jaime, dramaturgo y escritor colombiano, poeta cuando escribe, poeta cuando habla.

Autor de *La alegría de querer*, *De las Alas Caracolí*, *Dalia y Zarir*, *Indo y Zar*, *El obrero de la alegría*, entre veintinueve títulos publicados y traducidos al chino, alemán, inglés y finés, nos habla de su primer cuento, escrito en el vientre de su madre: "El corazón de la madre es como un sol, como una luna —nos dice. Cuando las madres están emocionadas hacen de sol. Cuando las visitas otras emociones, su corazón hace de luna. Una noche, después y vi su corazón iluminado pensando en mi padre ausente. Entonces el pensamiento era tan intensamente amoroso que del corazón de mi madre salió una chispa dorada que empezó a revolotear por dentro. Más tarde, descubrí que tenía la forma de una gaviota. Esa gaviota empezó a volar por dentro. Se posó en su hígado, dio vuelta en las costillas. Yo estaba fascinado. Y, de pronto, desapareció. Por cuando mi madre cerró la ventana y dejó por fuera el recuerdo de mi padre. Entonces, por primera vez en mi vida, lloré. Porque descubrí en ese instante que uno debe luchar por la presencia, evitar el dolor de la ausencia. Quise, entonces, recuperar la presencia de la gaviota y de mi padre. Descubrí que si los convocaba con el pensamiento, los recuperaba. Así fue como descubrí que podía inventar un cuento. Lo inventé y la gaviota volvió. Está aquí, presente".

Jaime, al escribir, no piensa en un destinatario específico. "Pero sabemos que la verdad del hombre es universal, además los cuentos son crónicas vivas. En ocasiones, de pronto, escucho golpes en la puerta. Ahí... ¡Y ahí está el cuento! Me mira y me dice: '¡Qué!'. Le digo que pase. Y se sienta en una mecedora, donde se sientan las comadres de 5 y 90 años. Ahí el cuento me da el cuento que cuento a mis amigos."

El mundo, según Jaime Anibal —poeta con alma niño— revela a través de cuentos. "Un ejemplo, cuando era niño, me acosté en mi cama y sentí sonidos como de vuelo de pájaros. Supe que no tenía problemas de salud respecto al oído. Eso corresponde al sonido de los pájaros que poblaban mi cama, amigos árbol. Siempre he visto al mundo de esa manera. Cuando me metí a la cama escuché vientos, tempestades, que mi cama gozó cuando era un árbol en el pasado. Para no dejar fuera otro sonido, vi colores que gustaba mi cama —no le pedí una cita al oftalmólogo. Vi mariposas que tenía mi cama en el pasado. Sé de qué madera está hecha: su historia es diferente a la del cedro."

Y nos habla de su padre: "Era un pintor, a su manera. Vendía telas, las que más lo emocionaban. En ocasiones, los domingos, cuando el parque se llenaba de gente, extendía las telas y gritaba: '¡Vengan a tocar el azul, el verde, el violeta...!' Y la gente los acariciaba."

Para Jaime la literatura va más allá de una referencia a los libros; invita a compartir los sueños. "Alguien dijo: 'Yo hace años que vivo en Alejandría y no conozco Alejandría. Empecé a conocerla desde ayer en la

tarde, porque desde ayer en la tarde, amo a algunos de sus habitantes'. Mi amor por el amor de mis amigos mexicanos me ha llevado al conocimiento de México. Cuando uno abraza a un amigo del alma, eso es literatura. Cuando compartes la mesa con alguien, ese hermano es la música y el silencio. Ahí está, como un cielo, el mundo de los libros".

Jaime afirma haberse "vacado la histeria" con su esposa, con su matrimonio, con sus hijos. "Ella pintó y conversamos de color a palabra. Mi esposa es del mar, de Cartagena, y yo soy de la montaña. Ella pintó y yo escribo: complicidad en el amor, en el arte. Nos casamos a los quince días de habernos conocido. Uno debe ser leal a la voz de su propio corazón".

"Mis hijos son hijos deseados y engendrados como una fiesta de la ternura. Los sentí crecer en el vientre y les hablaba de los hombres y de las mujeres que habían reinventado un mundo limpio. A veces, fatigados, mi esposa quería oír a Beethoven. Llamé al teatro, para que escuchara la 'Novenia Sinfonía'. Acudíamos a conferencias de hombres y mujeres hermosos. O íbamos al fútbol, donde subíamos de los juegos humanos. Y al final, nos preocupábamos de que nuestros hijos nacieran limpios de corazón".

Le pregunté por sus hijos de papel y tinta. Si acaso ha tenido que batallar en su nombre. Gafeta, sí, pero, dentro: "Vernica le he hecho antepasado a una entidad oficial. Por amor y respeto a mis hijos. No me someto al museo con el que algunos escritores son maltratados. Yo publico todo lo que quiero publicar. Tengo lectores que son amigos entrañables."

Y pide que los niños sean felices y libres. Que se acerquen a los cuentos, a la comedia, a la jocosidad, tal vez como Pedro Pablo, protagonista de *El obrero de la alegría*. "Pedro Pablo es un hombre que se despierta contento porque es el albañil y maestro de obra de la casa de su vida". Con bolandilla para soñar con horizontes, con alero amable, con palomas y golondrinas, una tentata para saludar a las estrellas, sala (espacio para los encuentros), comedor (espacio para compartir el pan y la confianza), baño (provisto de agua de la mar), un cuarto para guardar los recuerdos queridos, balcón que se sostiene gracias a las serenatas."

Jaime, por eso, sin duda alguna, una casa como la de Pedro Pablo, la que comparte con nosotros sus lectores, sus amigos, sus hermanos. En ella vive y nos invita a habitarla.

Rocky Rubinstein

¿Y para los niños qué? Los libros para niños del Rey Momo Edición bilingüe Español-Inglés indígenas de México

Un grupo de artistas que todavía se interesan por nuestra cultura, nuestros mites, nuestra identidad, nuestro arte, pudieron

reunir sus talentos para llevar a cabo el proyecto "Los libros para niños del *Rhythmo*" gracias a la colaboración de reconocidos escritores, pintores y traductores, así como al apoyo que la editorial Del Rey Momo recibió del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

Los textos de la colección fueron escritos en español y traducidos a cinco de las más de cincuenta lenguas indígenas de nuestro país.

Es necesario destacar que tanto los niños indígenas como los hispanohablantes pueden tener acceso a esta innovadora colección, que no sólo les brindará un rico aprendizaje sino que dará a los hispanohablantes la oportunidad de informarse acerca de la existencia de otras lenguas y de saber dónde se hablan; los niños indígenas podrán encontrar escrita en estos ejemplares su propia lengua al mismo nivel que el español, lo cual contribuye, de alguna manera, a su formación, identidad y desarrollo. Los títulos publicados son:

Cómo fue que hubo tantos coyotes

K'uxi ha epajuk ti ok'ilelke

De Felipe Garrido, ilustrado por Itaki Garrido y traducido al Tzotzil por Enrique Pérez López. Es la leyenda de un coyote enamorado; en ella el autor nos cuenta el porqué los coyotes aullan por las noches mirando al cielo. Las ilustraciones son divertidas y poco convencionales.

El zoológico ilógico

Isiku jasi tipkna jatakua

De Mario Rey, ilustrado por Rafael Charco y traducido al Purépecha por Gilberto Germá. Se trata de dos relatos en verso en un mismo libro: "Doña Foca" y "Doña Oca" y "El Oso, la Ardilla y el Tejón", dirigidos a los lectores más pequeños. Es imposible leerlos o escucharlos sin que salte de pronto una sonrisa. Los colores son vivos y las ilustraciones sencillas.



Una sonrisa de ajófor

Ixhuetepalitz in epayol-pizilli

De Becky Rubinstein, ilustrado por Santiago Rebolledo y traducido al Nahuatl por José Flores Xochimilco. Este cuento nos lleva por tierras lejanas a descubrir cómo nacen las

primeras mandarinas y cómo es que esta mágica fruta hace sonreír a quien la prueba. Los tonos rojos y naranjos junto con el verde olivo y el azul predominan en las pinturas que ilustran bellamente esta singular historia.

El árbol de durazno

Ti kuul durasnoo

De Marco Tulio Aguilera Garramabán, ilustrado por Soledad Velasco y traducido al Maya-Yucateco por María Luisa Gómez. Marco Tulio nos sorprende con este bello y tierno cuento, en el que narra la historia de Ling Po, un niño chino que contra viento y marea, y para sorpresa de todos, logra que un árbol de durazno crezca junto a su ventana de un día para otro. Las ilustraciones son contrastantes, en colores brillantes y en blanco y negro, a lápiz y en tinta china, y logran el tono oriental del relato.

Los amigos de la coyota

risueña y loca

Tu'ku bene aha bayta nna bekw'ya
nshóh xhíll' ihuill

De Francesca Gargallo Celentani, ilustrado por Guillermo Scully Fuentes y traducido al Zapoteco por Mario Molina Cruz. Entrevistada la historia en la que la autora narra cómo varios animales, a quienes el hombre teme, se aventuran a demostrar que en realidad no son malos, que ese miedo se debe a la mala publicidad que les han hecho en los cuentos. Los dibujos de este cuento son mis preferidos, tienen un sabor mexicano lleno de color.

Valeria Cornu

Novedades editoriales colombianas en México

Las librerías mexicanas viven en estos días una especial efervescencia de publicaciones colombianas; las detallamos a continuación, y esperamos reseñarlas en los siguientes números.

Literatura rusa de fin de milenio. Jorge Bustamante García, Ediciones Sin Nombre-Editorial Ponciano Ariaga, México, 1997.

El viaje triunfal. Eduardo García Aguilar, Nueva Imagen, México, 1997.

Las horas secretas. Ana María Jaramillo, Ediciones Sin Nombre-Editorial Ponciano Ariaga, México, 1997.

Tambor en la sombra, poesía colombiana del siglo XX. Prólogo y selección de Henry Lucue Muñoz, Vendevalago-Editorial Ponciano Ariaga-Banco de la República, México, 1997.

Mambri. Rafael Humberto Moreno Durán, Allaguara, México, 1997.

Dulce Compañía. Laura Restrepo, Grijalbo, México, 1997.

El viaje a la semilla. (Biografía de Gabriel García Márquez), Dasso Saldivar, Editorial Allaguara, México, 1997.

Los García Márquez. Silvia Galvis, Octavo-Arango Ediciones, México, 1997.



Estimado Mario:

Te escribo corriendo. No te envío, como quisiera, un adelanto de la biografía porque no deseo contravenir el contrato ni las sugerencias del editor. Pero, en cambio, te envío material valioso y toda una primicia: los primeros poemas piedracielistas que publicó García Márquez en su vida y, por tanto, sus primeras publicaciones literarias propiamente dichas.

"Canción" lo recuperé en las páginas del suplemento literario de *El Tiempo* hace cinco años. Aparece firmado con el seudónimo de Javier Garcés, con el cual firmó todos los poemas y crónicas que escribió en Zipaquirá entre 1944 y 1946. El poema es una elegía a la muerte trágica de una de sus amigas zipaquireñas de esos años, Lolita Porras. Se lo publicó Eduardo Carranza (el primer verso es precisamente una cita de éste) cuatro años antes de que saliera "La tercera resignación", en *El Espectador*; "Canción" puede considerarse, sin lugar a dudas, la primera publicación literaria de García Márquez, aunque, como verás es un poema muy piedracielista, completísimo.

Con todo, la auténtica primicia son los otros dos poemas que te adjunto: "Geografía celeste" y "Poema desde un catacól", ambos publicados por Cardo Torres Restrepo y Luis Villar Borda en el suplemento "La Vida Universitaria" del periódico liberal *La Razón*.

Estos, junto a García Márquez y Gonzalo Mallarino, formaban el cuadrado literario universitario de entonces y eran la avanzada humanística de dicho suplemento. Entre poemas los debe haber olvidado el mismo García Márquez, pues también los había olvidado Villar Borda, quien hace poco los recuperó en una hemeroteca y me los hizo llegar para que los republicara como primicia donde yo quisiera.

"Geografía celeste", publicado el 1 de julio de 1947 (casi dos meses y medio antes de "La tercera resignación") es la primera publicación literaria que aparece con el nombre de Gabriel García Márquez, pues "Canción" se publicó con seudónimo y los primeros versos y conjeturas "mangajistas" de la revista *Juventud*, del colegio San José de Barranquilla, que publicó entre 1940 y 1942, aparecen firmados con estos nombres: Capitán Anala, Gabito y García Márquez. Así que, con toda seguridad, ésta es la primera vez que aparece impreso el nombre completo del escritor firmando un texto de creación literaria.

El 22 de julio de 1947 apareció "Poema desde un catacól", muy piedracielista tam-

bién, pero creo que es el mejor, con ciertos hallazgos personales y algunos elementos que serán comunes en su futura obra narrativa. Por lo demás, los dos primeros poemas están centrados en la muerte, que, como sabes, es una de las grandes preocupaciones en su vida y de su obra.

Con un abrazo fuerte y cordial de:

Dasso Saldivar

Dr. Mario Rey

Estimado amigo: Gratísima la carta y desbordante la revista, llena de invitaciones en todo sentido: Pellicer, Owen, Matín. Sinceras felicitaciones. Espero poderle cumplir con alguno de los trabajos propuestos "Vuelta" o "El colombiano en el exterior". Por ahora, para responder con algo concreto, un puñado de poemas inéditos. Quisiera *El Anconito* los edite y le llamen Furioso amor. Pero por ahora los envío una y otra vez. Si escoge alguno, también ud. me ayudara, con buen criterio, en la selección definitiva. Lo mejor, en realidad, es *La Casa Grande* y el gusto con que se disfrutan sus páginas.

Afectuoso saludo

Juan Gustavo Cobo

Estimado Señor Director:

Araño de leer la magnífica entrevista de Alicia Aldrete con el pintor colombiano Federico Uribe Botero, publicada en su revista Número 2, Noviembre 1996-Enero 1997.

Mil felicitades a la periodista por su magnífico texto. No solamente es divertido y fiel sino que también analiza la obra desde los puntos de vista del intelecto y del corazón del artista.

Me hubiera gustado que las muchas fotografías publicadas en este y otros artículos del ejemplar hubieran llevado el crédito de: *Cometa Galería Nina Menocal*. Creo que hubo una falta de comunicación del artista con la galería y con ustedes.

Aprovecho la oportunidad para comentarles el alto nivel de la revista y el gusto que nos ha dado oír y leerla.

Atentamente,

Nina Menocal

Querido Mario, creo que ya le dije que sobre Gabo no escribo porque *qué* puedo decir? Claro que pueden publicar el texto al que le refieres y claro que pueden hacerme una entrevista por escrito cuando quieran. También pueden publicar todo lo mío que deseen que esté publicado en algún libro. Un abrazo

Juan García Ponce

Apreciado Mario:

Ante todo felicitarle por el optimismo y merecido reconocimiento que para proyectos de revistas, el Premio Becario de Calcutura le otorgó junto a la empresa literaria que comandas. Enhorabuena.

Con cordial saludo

Francisco Sánchez Jiménez

¿Qué será eso
que queda
cuando a uno
se le ha
olvidado
todo?



Colcultura
Instituto Colombiano de Cultura



En el gobierno de la gente.

Copa

LA GRAN LINEA AEREA DE PANAMA



**SU MEJOR
CONEXION EN
LATINOAMERICA**

Para mayores informes:
Cd. de México Reservas:
(5) 592-3535/592-3585/592-3590
LADA 800: 91-800-70668

Guadalajara:
(3) 616-2554 616-2521 615-6391

Monterrey:
(6) 371-1222 371-1224

Veracruz:
(29) 31-6709 32-5628