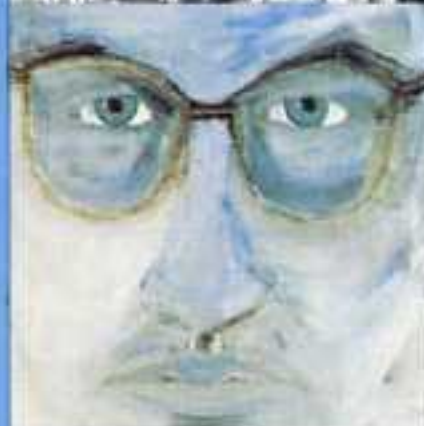
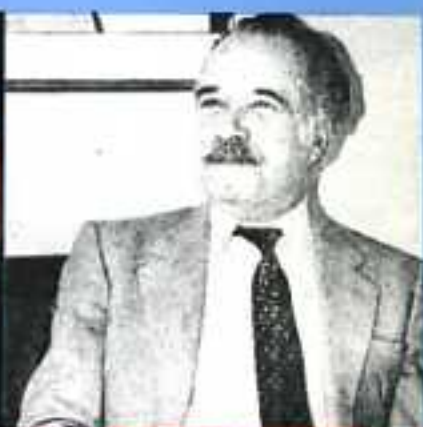


La Casa GRANDE

Revista cultural iberoamericana • Año 3 • Núm. 9 • 1998 • Colombia: \$4.000 • México: \$20
Otros países de América Latina US \$3.00 • Resto del mundo: US \$5.00



• Beltrán • Bravo • Goytisolo • Hernández • Masoliver • Mejía •
R.H. Moreno • Ravikovitz • Rodríguez • Serrano • Vargas • Wolach •



ISSN: 9771405575011

BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO



Publicará en su número 45 artículos sobre:

**Cartagena de Indias:
Historiografía de sus fortificaciones**

Rodolfo Segovia Salas

**Cartagena de Indias en 1777:
Un análisis demográfico**

Adolfo Meisel Roca y María Aguilera Díaz

**El Central Colombia:
Inicios de industrialización en el Caribe Colombiano**

María Teresa Ripoll de Lemaitre

Y las reseñas de libros por Salomón Kalmanovitz, Marco Palacios, David Bushnell, Aline Helg, Luis H. Aristizábal, Rodrigo Zuleta, Andrés García Londoño, Renán Vega Cantor, Hernán Adolfo Galán Casanova, Fernando Cubides, Juan Sierra, Giorgio Dimitrov, Santiago Londoño Vélez, Jorge H. Cadavid, Patricia Valenzuela R., Heléna Iriarte, Carlos Sánchez Lozano, Luis Germán Sierra, Antonio Silvera Arenas, Juan Gabriel Vásquez, Rafael Mauricio Méndez, James Dunkerley, Helmut Spreitzer.

Periodicidad: Tres números al año

Código 20

- ☐ 3 números \$ 15.000 US \$ 30,0
- ☐ 6 números \$ 28.500 US \$ 57,0
- ☐ 9 números \$ 40.500 US \$ 81,0

Valor del ejemplar \$ 6.700

Suscripciones para Santafé de Bogotá y el exterior:

Biblioteca Luis Ángel Arango, Servicios de Apoyo: Calle 11 No. 4-14, teléfono: 343 12 60,
Casa de Moneda: Calle 11 No. 4-93, teléfono: 343 13 31.

Para el resto del país: Sucursales del Banco de la República.



La Casa GRANDE

DIRECTOR
Mario Rey

CONSEJO DE REDACCIÓN

Jorge Bustamante

Mini Caire

Ariel Casillo

Eduardo García Aguilar

Fabio Jurado

Jimena Rey

Pedro Serrano

CONSEJO EDITORIAL Y CORRESPONSALES:

Marco Tulio Aguilera G.,

Felipe Agudelo, Piedad Bonnett,

Guillermo Bustamante Z.,

Beatriz Colmenares (Guatemala),

Ricardo Cuéllar V., Fernando Cruz K.,

José María Espinosa, Orlando Gallo,

Luz Mary Giraldo,

Ricardo Giraldo (Holanda),

Consuelo Hernández (EEUU)

Fernando Herrera,

Ana María Jaramillo,

Fabio Martínez (Canadá),

Morelia Montes, Hernando Motato

Tatiana Nieto (Inglaterra),

Julio Olaciregui (Francia),

Florence Olivier (Francia),

William Ospina, Ednodio Quintero

(Venezuela), Santiago Rebollo,

Osvaldo Rico, Dasso Saldivar (España),

Eduardo Serrano O.,

Patricia de Souza (Perú).

DISEÑO

Gerardo Estrada y Enrico Perico

IMPRESIÓN

Imprenta de Juan Pablos, S.A.

Mexicali 39, Col. Condesa,

México, D.F.

DISTRIBUIDOR EN MÉXICO

Casa Autrey

Av. Taxqueña 1798

Paseo de Taxqueña C.P. 04250,

Tel: 624-01-00, Fax: 624-01-90,

México, D.F.

DISTRIBUIDOR EN COLOMBIA

Siglo del Hombre Editores Ltda.

Carrera 32 No. 25-46

Santafé de Bogotá, Tel: 368-73-62

REPRESENTANTE EN COLOMBIA

Fabio Jurado

Transversal 39A No. 41-46,

Santafé de Bogotá, Tel: 221-20-52

EDITOR RESPONSABLE

Mario Rey

Chocapan 44-20

Colonia Condesa, C.P. 06140,

México, D.F.,

Tel-Fax: 272-30-98

Calle 4 B No. 35-50,

Santiago de Cali, Colombia

Tel-Fax: 557-09-49

Email:

mariorey@df1.telnet.net.mx

Certificados de Licitud de Título

y Contenido en trámite.

Edición: 3,000 ejemplares

México, D.F. 15 de agosto de 1998



Contenido

Umbral: ¡Por una Casa de la Cultura de Colombia en México!	2	La augusta sílaba. Sobre la jubilosa aventura de narrar <i>R.H. Moreno-Durán</i>	26
<i>Manuel Mejía Vallejo</i> El día señalado	3	Lecciones de geografía (A propósito de <i>Mamburá</i>) <i>Juan Goytisolo</i>	37
<i>Manuel Mejía Vallejo</i> Décimas para la soledad	6	Historia en dos tiempos (A propósito de <i>Mamburá</i>) <i>Rosa Beltrán</i>	38
La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?		Poesía hebrea: <i>Dalia Ravikovitz</i>	39
<i>Juan Antonio Masoliver Ródenas</i>	7	Red Caldas: Algunos nexos históricos entre Colombia y México <i>Gustavo Vargas Martínez</i>	40
Melitón Rodríguez: 104 años de fotografía en Medellín <i>Constanza Toro Botero</i>	16	Creación en movimiento, Octava Muestra de Jóvenes Creadores 1996-1997	42
Paolo Gasparini: el horizonte profanado <i>Santiago Espinosa</i> <i>de los Monteros</i>	18	La alegría de leer: <i>Luis Bravo, Valeria Cornu,</i> <i>Fabio Jurado, Pedro Serrano</i> <i>y Minerva Margarita</i> <i>Villarreal</i>	43
Entrevista con la pintora mexicana Mari Carmen Hernández <i>Mario Rey</i>	20		
Poesía hebrea: <i>Yona Wolach</i>	23		

Concurso de Minicuento "Edmundo Valadés" y Concurso de Poesía corta "José Juan Tablada"

La Casa Grande convoca a un concurso permanente de minicuento, en honor del escritor y promotor cultural mexicano Edmundo Valadés, y otro de poesía corta, en honor del poeta mexicano José Juan Tablada; las obras deben tener una extensión no mayor a una cuartilla; el premio simbólico consiste en la publicación de los textos ganadores en las páginas de la revista y en una colección de bolsillo que editaremos periódicamente; además, una suscripción gratuita de *La Casa Grande*. No podrán participar los miembros del Consejo de Redacción ni del Consejo Editorial de la revista.

Portada e ilustraciones: Fotografías de la obra y retratos de Mari Carmen Hernández, Manuel Mejía Vallejo, Rafael Humberto Moreno Durán y Melitón Rodríguez.

Próximos números: Salustiano Ramos, Luis Carlos López y Renato Ledue; Vínculos entre la música de Colombia y México: Leopoldo Novoa y Roberto López Moreno; Ángeles Mastretta, Fabio Jurado; "La actual novela española: ¿Un nuevo desencanto?", Juan Antonio Masoliver; Guillermo Samperio; "Robert Musil, la vida exacta y el reino milenar", Juan Espinosa; Poesía en lenguas indígenas de América; Federico García Lorca; La generación del 98; Poesía norteamericana contemporánea; Narrativa y poesía venezolana; Fanny Buitrago; Óscar Collazos; Gloria Cecilia Díaz; Arturo de Naváez; Umberto Valverde; Fernando Vallejo; Alfonso Díaz; Julio Olaciregui; Eliseo Alberto...

• Las ideas y puntos de vista vertidos en los artículos son responsabilidad de cada uno de sus autores.

Este número de *La Casa Grande* se publica con el apoyo del Ministerio de Cultura de Colombia y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México.

CONACULTA FONCA

La Casa Grande 1

Umbral

¡Por una Casa de la Cultura de Colombia en México!

Con este número celebramos los dos años del nacimiento de la revista y proyecto *La Casa Grande* y la séptima edición de la *SEMANA CULTURAL DE COLOMBIA EN MÉXICO*; en ambos casos nos sentimos ampliamente satisfechos por la labor realizada y por la dimensión que poco a poco van alcanzando. Es evidente que la *Semana* se ha convertido no sólo en un núcleo de encuentro entre los colombianos residentes en México, nuestros amigos y anfitriones, sino en un alegre y colorido exhibidor de las ricas facetas de nuestra cultura: durante estos siete años hemos disfrutado y compartido, con los mexicanos y los extranjeros residentes en la ciudad de los palacios, la música y la danza de la costa norte, con sus cumbias, porros y vallenatos; de la costa del pacífico, con sus currulaos, jotas y contradanzas; de los llanos, con sus joropos, galetones y pasajes; de la región andina, con sus bambucos, pasillos y guabinas; y la excelencia de nuestros intérpretes de música clásica y de compositores colombianos contemporáneos. De la misma manera, el público mexicano ha podido admirar numerosas fotografías decimonónicas, de principios de siglo y contemporáneas, así como piezas sobresalientes de nuestra actual pintura y escultura. También han estado presentes las artesanías, la comida y la producción editorial y textil. Decenas de artistas, actores y escritores han mostrado su trabajo, han establecido nexos con sus pares mexicanos, han visto en los periódicos, revistas y televisión los comentarios y análisis de la crítica especializada, y al calor del encuentro han florecido no pocos proyectos, planes y propuestas de intercambio. Además, también hemos contribuido con gran entusiasmo a la difusión de la cultura mexicana en Colombia, pues vivimos plenamente la idea bolivariana de la hermandad de los pueblos latinoamericanos, y sentimos que sólo conociendo la variedad y riqueza de nuestra geografía, hombres y cultura podremos enfrentar felizmente los males de la desigualdad, la violencia y la falta de amor hacia lo nuestro y los nuestros.

Si nos sentimos satisfechos por la labor que hemos realizado gracias al amor al arte y a la cultura de un puñado de artistas y ciudadanos de los dos países, con el vital e imprescindible apoyo de las instituciones mexicanas y colombianas; más orgullosos nos sentimos al comprobar que es posible el encuentro creador de la sociedad civil con las instituciones gubernamentales. Creemos que nuestro desarrollo exige una mayor iniciativa y participación ciudadana; así como la creación de canales de comunicación y trabajo entre ésta y las instituciones gubernamentales.

Desde su primera edición, la *Semana Cultural de Colombia en México* se planteó como meta la creación de una Casa de la Cultura, con el fin de mantener, desarrollar y ampliar las actividades de difusión de nuestra labor cultural, industrial y comercial —en este sentido, felizmente, podemos disfrutar hoy en Santafé de Bogotá de la Casa de la Cultura de México. Creemos que hoy están dadas todas las condiciones para hacer realidad el viejo sueño de la comunidad colombiana residente en este bello país, sueño compartido con muchos mexicanos que nos quieren y admiran— no sobra decir que esta iniciativa ha contado con la simpatía de importantes personalidades del mundo cultural, político y gubernamental mexicano—; por eso solicitamos a las autoridades colombianas, a los industriales, empresarios, artistas, comunicadores, y sociedad civil en general, que nos ayuden a levantarla en el Centro Histórico de la Ciudad de México, donde contribuiríamos así, además, con el proyecto de recuperación de la vieja Ciudad de los Palacios.

Por otro lado, saludamos la vinculación de la promotora cultural mexicana Mini Caire, del escritor venezolano Ednodo Quintero y de la crítica colombiana Consuelo Hernández, residente en Estados Unidos, a nuestro equipo editorial.



Manuel Mejía Vallejo

El día señalado

Prólogo



(1923 - 1998†)

Nos entristece la muerte de Manuel Mejía Vallejo, narrador, poeta, ensayista, escribano de juzgado, periodista, jugador, jefe de imprenta y profesor universitario; uno de los mejores escritores de Colombia y América Latina. Mejía recibió El Premio Nadal en España (1963) con El día señalado —cuyo Prólogo reproducimos aquí—, El Premio Nacional de Novela de Colombia (1973) con Aire de tango y el Rómulo Gallegos (1989) con La Casa de las dos palmas.

Los brazos de la cruz señalan este letrero: José Miguel Pérez. Diciembre de 1936 —Enero de 1960.

Entre las dos fechas hubo una vida sin importancia. Nació porque un hombre dijo a una mujer que lavaba ropa en el río:

—¿Te irías conmigo a cualquier parte?

Y porque la mujer bajó los ojos jugando nerviosa con los dedos. Su resistencia fue apenas una invitación a que el otro la venciera.

Para José Miguel Pérez los días se hicieron estrechos como el camino del vientre al mundo. A toda hora tuvo que nacer y morir un poco, sin darse cuenta. De niño dijo las palabras de los niños, de hombre hizo lo que los hombres hacen cuando no tienen más remedio.

Cada mañana, su madre —el forastero que la invitara años atrás no volvió—, le enseñaba:

—Aprenderás a leer. No ruedes por allí que no hay más calzones.

—Me gusta rodar falda abajo y revolcarme en la arena.

Ella lavaba para gentes del pueblo, él ayudaba a tender la ropa sobre las piedras.

Y aprendió a leer y elevó cometas de papel impreso. Cuando llegaron los gitanos y lo dejaron

montar un caballo alazán, le sonaron bien los cascos en el pedrero y el rumor del viento en las crines.

—Hay que ser alguna cosa en la vida —le decía su madre al verlo cuidando gallos de riña. El no entendía eso. Alguna cosa era cada uno de los que pasaban el río, que recorrían las calles del pueblo, que morían bajo los techos o al aire libre. Él deseaba un caballo alazán y galopar en los caminos.

—No quiero hacer mandados a don Jacinto el de la tienda. Paga poco y acosa mucho. Así nunca podré comprar un caballo.

—Ser alguna cosa es más importante que un caballo.

—Más importante es un caballo alazán.

Fue una de sus escasas rebelías. Al comprenderla empezó a maliciar qué traducía eso de ser alguien: saber responder no algunas veces y desear algo con toda la gana.

A José Miguel lo entretenía acariciar las plumas de los gallos, mirar lagartijas bajo las piedras, tirar cascajos a los árboles, humedecer los pies en el agua de los arroyos, mandar gritos desde cualquier altura. Poco lo cambió el servicio mi-

litar. En el cuartel se las ingenió para hacerse palafrenero, y le fue corta la reclusión entre el olor de las bestias recién bañadas y el ambiente de los establos. Ya de regreso, por las tardes se entretenía con el ondular de su sombra, por las noches con el rodar de la luna entre las nubes. Un día, también, se enamoró.

—Iré a trabajar en la carretera —le dijo a la muchacha—. Para fin de año nos podremos casar, y me sobrará con qué comprar un caballo.

En la carretera aprendió con un amigo a tocar la guitarra para disimular el cansancio de las tardes, y a tomar aguardiente los días de fiesta.

—¿Y qué vas a hacer cuando acabemos de abrir la carretera? —preguntó su amigo.

—Tal vez me case.

Partió en dos un ramujo.

—...Marta es buena y bonita.

Arrojó el ramujo en un arroyo. Las aguas se lo llevaron.

—Además compraré un caballo alazán.

—Yo iré a otra carretera —dijo su amigo—, amansaré potros o seguiré andando. —Con arco de brazo señaló la cordillera lejana, todas



las cordilleras posibles—. Además conseguiré un potro manchado.

José Miguel tuvo ganas de seguirlo pero se quedó solo, viendo el polvo que levantaban los pasos vagabundos.

El amigo le dejó la guitarra y con ella volvió al pueblo. Sobre las piedras del río continuaba secándose la ropa.

—Vinieron los gitanos —dijo a su madre—. Veré si tienen un buen alazán.

Ella se quedó mirándolo, más cansados sus ojos. Nada dijo sobre ser alguna cosa, sobre matrimonio.

—Ya compré la silla y los aperos —añadió él—; si no encuentro el caballo, me casaré con Marta.

Ella siguió golpeando ropa contra las piedras hasta el regreso de José Miguel.

—Son ladrones estos gitanos: pintan los caballos viejos y les liman los dientes y los ponen briosos por una hora. Pero no me dejé engañar. Iré a las fincas a buscar el mío.

—Cuidado con las fincas —previno la madre—. Es peligroso andar por esos sitios altos, en el Páramo hay guerrilleros.

El volvió a pensar en los caminos y en las canciones de su amigo de la carretera. Cuando tuviera un caballo... Aún dudó entre si se casaba o compraba un alazán.

—Es brioso —le dijo a Marta.

—Si quieres conseguirlo...

—Para fines de año nos casaremos. Tiene un lucero en la frente.

—Podrás recorrer mucha tierra al galope.

—Mi madre dice que tú... Es blanca una de las patas delanteras.

Marta cogió de un cajón una brazada de mangos. Dos rodaron al suelo. En ellos se clavó la mirada.

Y José Miguel compró el alazán, con buen golpe de herraduras contra el casco y largas crines. El pueblo

y las veredas cercanas fueron testigos. Fueron testigos la mirada resignada de la muchacha y la ropa sobre las piedras del río. Y bajo los cascos se fueron los días y las noches, y vientos de la montaña zumbaron en las crines de color de humo.

Le importaba poco no ser alguna cosa según pensaba su madre. Era él mismo, a sus anchas, y con eso tenía. Por las noches, también parecía murmurar el viento en las cuerdas de su guitarra.

Hasta que llegaron al pueblo unos soldados sudorosos en son de nuevo ataque a los guerrilleros. José Miguel se escondió pues andaban reclutando reservistas y sabía que no se debe matar.

Mientras escurría sus trapos, ella respondió a los soldados:

—¿Mi hijo? Se fue a jomalear en otra carretera, lejos.

Ellos se miraron, miraron el alazán que ramoneaba a la orilla del rastrojo.

—¿El caballo es de él? —preguntaron—. Estamos escasos de bestias y hay que andar muchas leguas tras los guerrilleros.

—Es lo único que tiene.

—¿De qué puede servirle si ahora trabaja lejos, en la carretera?

Por la noche José Miguel no aguardó a que la madre terminara la historia de cómo se habían llevado el caballo. Se terció un machete y siguió las huellas de los soldados que trepaban la montaña.

—Fueron por los rodaderos del Páramo —le señaló alguien. Cuidado, van a matar.

A José Miguel no le gustaba matar. No le gustaría que lo mataran. No le gustó que robaran su caballo.

—Lo recuperaré, pensó.

Algunos disparos distantes contaban sus horas. Al amanecer reencontró los rastros, su fatiga llegó a la tarde, amaneció en otro día, volvió a otro anochecer. En un recodo halló un caballo muerto. Cerca, un guerrillero mutilado. Cuando la barba oscureció más su rostro, alcanzó a ver el campamento.

Podría reconocer entre la noche el espacio de su animal, el olor del sudor en sus ijares, el rumor del viento en sus crines. Dos. Cinco. Nueve disparos seguían contándole los minutos de espera. Cuando se apagaron los vivaques, volvió a caminar entre las ramas, hacia los relinchos.

Al olor de pólvora y sangre sintió tristeza por los soldados muertos, por los guerrilleros mutilados. Nada paga la muerte violenta de un hombre. Vivir era amable, trabajar, montar un caballo, querer a una muchacha, estrujar viejas canciones contra una guitarra...

Ya estaba junto a los animales. Lo reconoció el suyo cuando le hizo cabezal, entre las voces distantes de la soldadesca. Al traspasar el linde del corral le gritaron: "¡Alto!" Alcanzó a montar y a completar los pri-



Fotografía de Melitón Rodríguez.



meros galopes, que se detuvieron en una descarga. No soltó el lazo al caer al suelo del lado de la muerte.

Desde entonces se hicieron un poco mortaja las ropas tendidas, que tardaron para secarse en las piedras. Fue más retorcido el escurrir, más sigilosa el agua de los esteros. Dos ojos húmedos creían ver manchas de sangre en los trapos. Y de unas manos adolescentes cayeron al suelo tres mangos verdes.

En el pueblo cundieron los rumores, susurros de contrabando pasaron de oído en oído al silenciarse las calles con la expedición de regreso.

—Trajeron a José Miguel con cuatro más.

—Desarmaron los cadáveres.

—Cayeron contra las piedras de la Alcaldía.

—Van a enterrarlos en el muladar.

—Ya están cavando los huecos.

La madre volvió con otras mujeres donde el señor Cura, donde el señor Alcalde. El Alcalde vestía de blanco impecable, hablaba condescendentemente mientras el cigarro cambiaba de sitio en su boca; tenía ademanes de una cansada dignidad. El sacerdote conservaba un aire de aburrimiento, de no merecer las culpas ajenas. Le dolían también sus afirmaciones, perdidas en los pliegues de un pañuelo para el verano.

—Él sólo fue a buscar el caballo.

—Era un *chusmero* peligroso.

—Estaba con las guerrillas.

—Estaba contra Dios.

—Para nada malo se metió con Dios.

—Luchaba contra el Gobierno.

—Iba contra la ley.

—Iba con los *chusmeros*.

—Era un buen muchacho...

La madre regresó con las otras viejas. Vagamente pensaba su angustia que era alguien su hijo ya muerto, pero no tan importante para que el Gobierno temiera, para que Dios se intranquilizara.

—Es inútil, María —dijo un hombre manco, de pica al hombro—. ¡Hasta que Antonio Roble llegue!— Su quijada señaló al Páramo distante.

Algunos hombres del pueblo se encerraron para recordar al José Miguel de las cometas y de los gitanos, al que montaba un alazán y decía canciones con una guitarra. Cuando estuvieron borrachos, a escondidas fueron al muladar, desenterraron el cadáver y lo trasladaron al cementerio. Después clavaron una cruz y en los brazos escribieron: José Miguel Pérez. Diciembre de 1936-Enero de 1960.

En la alta noche, un caballo sin jinete arrastraba el cabezal por las calles del pueblo.

Dos manos cansadas siguieron golpeando ropa contra las piedras del río.



Pintura de Mari Carmen Hernández.



Fotografía de Melitón Rodríguez.



Pintura de Mari Carmen Hernández.



Manuel Mejía Vallejo

Décimas para la soledad

*A vos, Arturo Bejarano,
que sabés de la vida y
otras cosas semejantes.
La muerte, por ejemplo.*

I

Tal vez caímos de un sueño
mal soñado y peor vivido,
y solamente el olvido
se acordará de su dueño.
Tal vez vivir es pequeño
encuentro de otro dolor
con sombras en rededor,
donde nadie entra ni sale,
porque la vida equivale
a un sueño sin soñador.

II

Ya no sé dónde me hallo,
si es que me hallo, y dónde voy:
yo ya no sé dónde estoy,
ni sé por qué ahora me callo.
Tal vez ignoro que fallo
al intentar el encuentro,
o tal vez sólo está adentro
lo que afuera desespera,
o quizás ya no me quiera
concentrar en ningún centro.

III

El pasado es un invento
de quien no quiere morir;
nunca deja de fluir
lo que fuera en su momento.
Si se empieza un movimiento
no terminará jamás,
y con él siempre andarás
así tu tiempo rehúyas:
las cosas que fueron tuyas,
quieras o no, las tendrás.

IV

Tanto andar marcando el paso
y siempre en igual lugar,
el corazón se ha de ahogar
de beber sangre sin vaso.

Como ya no me hace caso
en lo que estaba aprendiendo,
sigue bebiendo y bebiendo
empeñado en subsistir,
sin saber que va a morir
de lo que estaba viviendo.

V

Aún recuerda mi guitarra
las canciones de otros días
cuando tras las melodías
iba el corazón de farra.
Si hoy por hoy no se desgarran
cuando la noche la llena,
no es que aparezca serena
sino que al fin aprendió
a esconder, como hago yo,
bajo el silencio la pena.

VI

Si la muerte es como el mar,
la vida es como la espuma:
que se bañe con totuma
el que no sepa nadar.
Hay que aprender a saltar
pues la vida es trampolín;
ni diablo ni serafín
se salvarán en la redada
que nos extiende la nada
desde el principio hasta el fin.

VII

Que las verdades son estas,
que marque el otro compás...
¡No me charlen nunca más
con tan seguras respuestas!
Siempre llevamos a cuestras
lo que de antes ignoramos.
Y cuando nos esforzamos

por saber del bien y el mal,
concluimos que no hay tal
sino saber que nos vamos.

VIII

Tal vez cuando Dios despierte
el mundo se acabará,
u otro desastre vendrá
peor que Dios y nuestra muerte.
Pues según veo se vierte
sobre la nada otro abismo
más fuerte que el cataclismo
de la tal eternidad.
Ya no creo en la verdad
que esté fuera de mí mismo.

IX

La muerte me está llamando
con sus precisas señales,
al cabo somos iguales
en ir muriendo y andando.
Sin embargo no me ablando
ni pido tregua al destino.
Siempre volverá quien vino
a su punto de partida:
nunca ha pasado la vida
de un desandar el camino.

X

Si una disculpa me ponen
no la acepto, de seguro:
al fin me encuentro maduro
para que no me perdonen.
No importa si otros disponen
las reglas de un nuevo juego.
Con las mías no me entrego
a jugar la barahúnda;
adentro siempre me inunda
un corazón sin sosiego.



La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?

(Primera de tres partes)

Juan Antonio Masoliver Ródenas*

En todos los escritores que empezaron a publicar a partir de 1939, terminada la Guerra Civil, inevitable punto de partida cuando se habla de narrativa contemporánea, hay una serie de preocupaciones comunes. A diferencia de las generaciones, que son diacrónicas, grupos en general antagónicos condicionados por los cambios históricos o, por lo menos, expresión de dichos cambios, lo contemporáneo lo concebimos sincrónicamente, como un conjunto no necesariamente armónico pero que comparte unas mismas experiencias o las consecuencias de unas mismas experiencias. ¿La Guerra Civil? Se preguntará más de uno, sorprendido. ¿Quién se acuerda de la Guerra Civil? ¿Quién se acuerda de la represión o la miseria de los primeros años, largos primeros años de la larga posguerra? Los vemos, como las fotos que los ilus-

tran, en blanco y negro, como se ven las cosas que pertenecen definitivamente al pasado.

Son precisamente los escritores, como recreadores de la realidad, los poseedores de recuerdos de cosas que no vivieron pero que, por lo que les afectaron, deciden recuperar. *Aparición del eterno femenino* (1993) de Álvaro Pombo, *La casa del padre* (1994) de Justo Navarro y, en parte, *La larga marcha* (1996) de Rafael Chirbes son excelentes ejemplos, como veremos, de lo que acabo de decir. Y por eso mismo creo justificado iniciar este recorrido con los escritores que empezaron a publicar en los primeros años del franquismo, aunque sólo sea para ver la distancia que les separa (o la que no les separa) de los que la guerra civil sólo la han visto a través de los libros. En todo caso, esta etapa sólo servirá de punto de referencia.

En el panorama de nuestra novelística contemporánea distinguiré tres etapas. La primera, o inmóvil, se inicia apenas terminada la guerra civil con *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela. El recuerdo de la guerra, sus consecuencias, los difíciles años de la primera década del franquismo, con una España dividida, pobre, aislada y aterrorizada, y con sus mejores escritores muertos o en el exilio, crean un vacío literario desolador. La misma novela de Cela tiene problemas con la censura y su influencia es, por aquel entonces, muy limitada, pese a ser, por un lado, rabiosamente realista y por el otro audazmente experimental. O tal vez realismo y experimentalismo resultaban, en aquellos momentos, demasiado incómodos. Por el contrario, *La colmena*, prohibida en España y publicada en Buenos Aires en 1951, se convertirá, junto con *El jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio publicada en 1956, en una de las propuestas narrativas más radicales y en una de las propuestas menos convencionales del realismo. Pues el realismo es lo que domina en esa época tanto en poesía (Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro) como en novela (de Ignacio Aldecoa a Juan Goytisolo) o el ensayo (*La bora del lector* de José María Castellet, de 1957). Y junto con el realismo, el realismo social o socialista, con novelas de desigual calidad, víctimas muchas de ellas de una arcadización del proletariado en la línea del peor realismo soviético. Entre los títulos más representativos de esta monocromática tendencia podemos citar *Central eléctrica* (1956) de Jesús López Pacheco, *La piqueta* (1958) de Antonio Ferres, *La mina* (1960) de Armando López Salinas o *Las ciegas bormigas* (1960) de Ramón Pinilla.

Desde nuestra perspectiva de hoy estas novelas pertenecen a lo que llamo narrativa inmóvil, no como un término despectivo, sino porque en nada pueden influir en los nuevos escritores. Sin embargo, sin ellas



Pintura de Mari Carmen Hernández.

* Poeta, crítico, narrador, traductor y profesor español; autor de *El jardín aciago*, *La casa de la maleza*, *En el bosque de Cella*, *Retiro lo escribió* y *Beatriz Miami*, entre otros.





Fotografía de Melitón Rodríguez.

difícilmente se puede entender la que puede considerarse como la década más rica en planteamientos de nuestra narrativa contemporánea y la primera que se propone como una dinámica unidad de visión: la década de los sesenta, que coincide con un tímido principio de apertura política, económica y cultural. Las propuestas renovadoras de Cela y Sánchez Ferlosio, que sirvieron de estímulo, los artísticamente peligrosos límites del realismo social por otro lado, que sirvieron de advertencia, y la presencia de la nueva novela latinoamericana que se inicia con *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, publicada en Barcelona en 1962, todo contribuye al "boom" de la narrativa española con novelas como *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé, *Señas de identidad* (1966) y *Reivindicación del Conde Don Julián* (1969) de Juan Goytisolo y, los últimos serán los primeros, *Volverás a Región* (1967) y *Una meditación* (1969) de Juan Benet.

A diferencia de los narradores de la década de los cincuenta, los de la década de los sesenta siguen en activo y son una presen-

cia dominante en la literatura de hoy. Me pregunto, sin embargo, si no es con esa década que se cierra una etapa: con la excepción de Juan Benet, cuya influencia sobre los "novísimos" es decisiva (nunca se había visto una influencia tan clara y tan positiva sobre toda una generación) y la más difusa de Martín-Santos en escritores de difícil calificación generacional como Rafael Chirbes, especialmente en la mencionada *La larga marcha*, los demás escritores han dejado de ejercer la mínima influencia y pueden considerarse, por lo tanto, presencias notables pero inmóviles. Conviene señalar asimismo que, con la excepción de Benet, ninguno de ellos se ha salido de la esfera del realismo. En todo caso, lo que han hecho ha sido mostrar las infinitas posibilidades de la tradición realista.

Cae el telón. Se va a iniciar un nuevo espectáculo, espectáculo en el que van a desaparecer las sombras de la generación del 98, la España de charanga y pandereta, el esperpento, el humor negro, y el mal humor, la convicción de que la realidad es lo que uno ve y el escritor, el privilegiado testigo de esa realidad: su notario y su sacerdote.

He repetido, hasta caer en el tan útil como temido lugar común, que la agonía del franquismo no se inicia en 1975, con la agonía del dictador, sino a principios de la década de los setenta: el proceso de Burgos de 1970 representa, en su arbitrariedad y arrogancia, un indicio de debilidad. Esta debilidad se ve confirmada con el atentado al Vicepresidente del Gobierno y teórico sucesor de Franco, el Almirante Luis Carrero-Blanco. Por una vez, que no será la última, un grupo terrorista se enfrenta y vence al terrorismo de Estado. Por su parte, los jóvenes han vuelto la espalda al franquismo. Las revueltas estudiantiles en París y México confirman el nacimiento de un nuevo poder: el de la juventud. Un poder que está en el centro de la narrativa de los "novísimos" como lo está, en otra dirección, en la de los más recientes narradores, los surgidos en la década de los noventa. Esta juventud, hija de unos padres acomodados, viaja sin restricciones y conoce nuevas experiencias. Los Pirineos se borran como frontera africana y el españolismo se ve sustituido por el europeísmo. España como tema y sobre todo como problema ha desaparecido. En 1971 José María Castellet publica *Nueve novísimos*, una antología de poetas que acabarán por afirmarse, muchos de ellos, como novelistas: Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Vicente Molina Foix o Ana María Moix.

Una serie de acontecimientos políticos contribuyeron a la euforia, que es el sentimiento dominante de la década: euforia, osadía, desenfadada iconoclastia, sentido del juego y de la aventura son sentimientos que los escritores compartían con la mayoría de los españoles; los jóvenes y los rejuvenecidos. En 1974 llegan de Portugal aires de fronda, pero esta vez la fronda es la llamada "Revolución de los claveles". En 1975 muere Franco, en lo que parecía el último acto esperpéntico a partir del cual España entraba definitivamente en la modernidad con la proclamación del joven monarca Juan Carlos I. La etapa de transición democrática culmina con la promulgación de la Constitución de 1978, conoce un esperpéntico paréntesis (ahora sí el último), el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, y culmina con el triunfo del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) en las elecciones de 1982, con el también joven Felipe González como Presidente del Gobierno. Una década, pues, que dura excepcionalmente catorce años: de 1968 a 1982. La contemplación y la fiesta, si puedo parafrasear al crítico peruano Julio Ortega, durará todavía unos años más.



Sin embargo, en el encanto estaban ya los gérmenes de desencanto. La insistencia de Felipe González, en el XXVIII Congreso del PSOE celebrado en mayo de 1979 de que se eliminara la definición del partido como exclusivamente marxista, el claro apoyo de la socialdemocracia alemana a los socialistas españoles o el ingreso de España en la OTAN en 1982 indicaban claramente cuál iba a ser la cauta política de González. Y tal vez convendría indicar aquí una importante diferenciación: el pragmatismo de Felipe González llevó al pasotismo. La traición a ciertos ideales o a cierta ideología (los términos pueden confundirse) y la progresiva arrogancia y corrupción del partido en el poder llevaron, antes de llevar al triunfo del Partido Popular, al desencanto. Los "novísimos" eran hijos del encanto. El desencanto les convierte en escritores distintos, de ahí que no se hayan agotado. Los pasotas pasan tanto que ni siquiera escriben. El pasota rechaza el *establishment* y es, por lo tanto, un marginado. Su rebeldía es provocadora pero también pasiva. Y, sin embargo, para ser derrotado por la sociedad no es necesario enfrentarse a ella. Se trata de ver, en primer lugar, si es posible sobrevivir al margen de ella e incluso si es posible vivir. Es lo que veremos más tarde, cuando hablemos del último grupo de escritores, los que surgen en la década de los noventa.

En todo caso, el desencanto corresponde, por excelencia, a los más encantados: a los "novísimos" y a otros escritores paralelos a los "novísimos" y que también empiezan a publicar en la década de los setenta; y, en parte, a escritores como Muñoz Molina o Justo Navarro, que empiezan a publicar en la década de los ochenta. En estos últimos, más que desencanto puede hablarse de una actitud ética de la que los "novísimos" carecieron al principio, convencidos como estaban de la superioridad e independencia del arte, no sólo de la literatura sino del cine, la pintura y la música, tan presentes en su narrativa. Simplificando, se podría decir que la realidad despertó en los "novísimos" una conciencia ética que acabó por imponerse sobre el deslumbramiento artístico, la aventura exclusivamente novelesca y el juego; que los "postnovísimos", para quienes la aventura narrativa no tuvo connotaciones culturales explícitas, nunca vivieron de espaldas a la conciencia ética, aunque dicha conciencia no siempre apareciese en su escritura; y que los escritores a los que yo llamo "pasotas" por llamarlos de algún modo, ponen en duda la moral convencional y sustituyen la cultura por la contracultura, para abrazar la amoralidad o el nihilismo. Sin embargo, el pasotismo fue más un fenómeno social que artístico.

Este esquema es, desde luego, tan exacto como simplista. En efecto, he elegido más bien casos extremos de escritores que rechazan una fácil clasificación y, al mismo tiempo, he excluido a escritores de talento que no entran en el esquema que me he trazado. Hay, desde luego, una estética de los "novísimos", y las coincidencias que señala Castellet en su antología siguen siendo válidas. Sin embargo, pierden mucha de su fuerza si se señalan asimismo las radicales diferencias que hay, por ejemplo, entre poetas como Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer o Leopoldo María Panero. Como narrador, Félix de Azúa ha sido el más realista de los "novísimos" y su humor, ajeno a la pirueta, el más agresivo. Por el contrario, Javier Marías, el "novísimo" por excelencia, es quien de forma más radical concibe la novela como una aventura de la imaginación apoyada en modelos literarios que comparten dicha estética. En el caso de Vicente Molina Foix, el complejo y oscuro mundo de referencias a la infancia se apoya, por mucho que parezca un juego, en experiencias morales que

dejan huellas o heridas de carácter moral. En cuanto a Vázquez Montalbán, si como poeta abre, con *Una educación sentimental* (1967), una de las direcciones de los "novísimos", su compromiso político, su ética política como narrador, lo aleja completamente de ese grupo.

Me interesan aquí dos casos extremos. El de Javier Marías y el de Félix de Azúa, uno de los ejemplos más claros de desencanto. En *Todas las almas*, publicada en 1989, hay un cambio radical, insinuado ya en *El hombre sentimental*, de 1986. El empleo sistemático del monólogo indica el abandono de la pura aventura narrativa por una mayor proyección de la personalidad y aún de la biografía del narrador en el interior de la novela, una proyección que se irá acentuando en *Corazón tan blanco* (1993) y en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), hasta el punto de que pueden considerarse como una trilogía, la trilogía del desarraigo. Hay en las tres un desdoblamiento geográfico (Oxford/Madrid, La Habana/Madrid, Londres/Madrid) que expresa una esquizofrenia cultural que indica la incomodidad y la necesidad (o la inevitabilidad) de ser español, que veremos asimismo en los mejores textos de Álvaro Pombo (*Relatos sobre la falta de sustancia*, de 1977 y *El metro de platino iridiado*, de 1990) y En-



Pintura de Mari Carmen Hernández.

rique Vila-Matas, sobre todo en su mejor novela hasta la fecha, *Lejos de Veracruz* (1995). Una esquizofrenia o un desencanto ante lo español ("madrileño y supersticioso o ya anglicano y estoico", dice Marías en *Todas las almas*) que en los novelistas "pasotas" se expresará, con su mimetismo de la cultura norteamericana, como desprecio. En todo caso, frente al cosmopolitismo del narrador (una actitud que es una filosofía) está el español de charanga y pandereta como, de nuevo en *Todas las almas*, esos "vivanachos grupos de turistas españoles con que me cruzaba algunos sábados y que iban invariablemente batiendo palmas, como es su costumbre en el extranjero."

Mañana en la batalla piensa en mí tiene un interés especial para el tema que nos preocupa aquí. Javier Marías basa la unidad, la variedad, la tensión y la interpretación del libro en la compleja red de relaciones. Compleja, absorbente y enormemente clara. La relación más significativa (y ésta es una de las lecturas posibles) está entre un pasado que el narrador no vivió, un pasado más inmediato que sí vivió y un presente que es ya la puerta abierta que mira a este cercano futuro que es el principio

del nuevo milenio. Y estas relaciones están activadas por el pensamiento incesante del narrador en "esta ciudad nunca inmóvil y en la que dormir es difícil". Para empezar, está la imagen obsesiva de la guerra civil, imagen que ni Marías ni ninguno de nosotros puede borrar. Así, cuando empieza a llover, los transeúntes de la Gran Vía huyen "como cuando sus antepasados que llevaban sombrero y faldas largas corrían para protegerse de los bombardeos (...) según he visto en los documentales y fotos de nuestra Guerra Civil padecida; aún viven algunos de los que corrieron entonces para no ser matados."

Los aviones en la habitación del hijo de Marta Téllez y los aviones de la película de la televisión son fantasmas de batallas que fueron y de batallas que pueden volver inesperadas pero reales como la muerte de Marta Téllez, tragedia shakesperiana que nos lleva a otra tragedia: la de la naturaleza trágica de la monarquía y la de la especial naturaleza de nuestra monarquía. El Soberano no aparece como el centro de la juventud y la vitalidad que caracterizaba a los primeros años de la democracia española, sino como un ser solitario rodeado de unos cuantos lacayos mediocres. El único, "así es como lo llaman los de su entorno, el único, el Solo, Solus, hasta el Solitario y de ahí el Llanero Solitario, Only the Lonely, también lo llaman, y Only You."

Se destaca pues su soledad, una soledad que es el tema dominante de gran parte de nuestra narrativa actual. Un Rey símbolo de su tiempo, hombre sin cualidades, anodino reflejo de nuestra propia identidad. Lo que más le duele es que nadie le conozca al cabo de veinte años, "tal como van las cosas voy a pasar a la historia sin atributos." Si se compara con Enrique IV o Enrique V, "yo no soy así, mi rostro y mis palabras no dicen nada, y ya va siendo hora de que eso cambie." Entre las batallas que atormentan al narrador (recuerdos, evocaciones, asociaciones en el vértigo del pensamiento y de la imaginación) están, pues, la Guerra Civil, la Batalla de Inglaterra y la batalla interior de este Rey que se dice y nos dice, en su estéril desolación, que ya va siendo hora de que eso cambie.

La inmediata posguerra y la monarquía están en el centro absoluto de *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey* de Álvaro Pombo. Pombo es un buen ejemplo de los peligros de hablar en términos generacionales. Nacido, como los "novísimos" Vázquez Montalbán o Martínez Sarrión, en 1939, lo que comparte con los escritores que nacieron al final de la Guerra Civil es el peso de la infancia, la importancia de las relaciones familiares y de amistad, el énfasis en los conflictos individuales por encima de los sociales, la presencia de unos principios éticos que no coinciden con la moral convencional, la necesidad de narrar y de subrayar el carácter novelesco de la realidad aunque sea siempre fiel a sus experiencias y rechaza la imaginación frívola o gratuita, la esquizofrenia cultural y la necesidad de crear una voz narrativa inconfundible.

Las diferencias son también notables. Pombo ha vivido durante muchos años al margen de la vida literaria española. Licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense y por la Universidad de Londres es, literariamente, un autodidacta que ha buscado a sus escritores (a sus poetas, sobre todo) a través de la filosofía. De ahí su interés, entre otro, por Rilke, Eliot o Wallace Stevens, poetas de la experiencia y del pensamiento. Pues no el pensar incesante, como en el caso de Marías, sino el pensamiento convertido en acción narrativa es uno de los aspectos más originales de sus textos, en los que los conceptos se integran en la acción: reflexión, acción y conducta aparecen íntimamente unidos. Hay que añadir su peculiar humor (el humor del escritor siempre presente,



más que el de los personajes) y, asimismo, la intensidad poética y el carácter verbal de su prosa, una prosa de naturaleza oral maravillosamente transformada en escritura.

La narrativa de Pombo es una narrativa de la experiencia, de ahí la importancia de su biografía, tanto la revelada como la simplemente insinuada o la más oculta. El Santander de su infancia privilegiada está siempre presente y allí encuentra su sustancia más poética. Pero este mundo de la infancia no aparece como una evocación nostálgica sino como una percepción: la mirada (más que los sentimientos) del niño permanece en el mundo del adulto, un adulto, por otro lado, que no ha perdido del todo su inocencia infantil aun cuando, por razones más sentimentales que físicas, necesite hundirse en el lodo. La infancia en el seno de una familia acomodada (la misma que aparecerá en las memorias del también santanderino Jesús Pardo, *Autorretrato sin retoques*, publicadas en 1996), niño rodeado de mujeres, la homosexualidad y un catolicismo a un mismo tiempo beato e irreverente, unamunianamente heterodoxo, son los ejes de su narrativa.

La homosexualidad y la religión son (los datos del Pombo adolescente se le escapan al lector) las razones más obvias de su huida a Londres. La suya y la de sus protagonistas que son, de nuevo unamunianamente, parte de él. Es en Londres donde escribe uno de sus libros más importantes, expresión del conflicto entre represión y liberación, *Relatos sobre la falta de sustancia*. Ya el título apunta a otros de los aspectos centrales de toda su obra. En *Mañana después de la batalla piensa en mí*, el Rey vive dramáticamente su falta de sustancia, lo que lo incapacita para la verdadera naturaleza trágica de sus antepasados. Los personajes de Pombo son mediocres y no viven trágicamente sino patéticamente su mediocridad. Es el narrador quien descubre y nos revela la verdadera sustancia, la riqueza espiritual de unos seres aparentemente anodinos. Lo cual no implica negar su mediocridad, que es expresión, por otro lado, de la mediocridad circundante. Por el contrario: esa realidad circundante no sólo es mediocre sino también vulgar y cruel.

Aparición del eterno femenino reúne, radicalmente modificados, todos los aspectos que he señalado de la narrativa de Pombo. La modificación se debe a que, como *Telepena de Celia Cecilia Villalobo* (1995), está escrita en clave paródica. *Aparición del eterno femenino* es un claro ejemplo de cómo Pombo no evoca la infancia sino que se sitúa en ella, vuelve a ser (ayudado por una memoria prodigiosa para las imágenes y las voces; prodigiosa y meticulosa) el niño que fue, sin dejar de ser el adulto irónico que reconstruye y reinventa su pasado. Un pasado que es, por otro lado, el de muchos de nosotros.

Como en Marías, la orfandad real y simbólica está asociada con la infancia, como lo está la casa, centro obsesivo, mientras que la calle aparece en otro plano, como si fuesen dos mundos distintos, el uno alejado siempre del otro, irreconciliables como pueden serlo el mundo exterior y el mundo interior o de recogimiento. Y es así en toda su obra, desde los *Relatos sobre la falta de sustancia* a su reciente *Donde las mujeres* (1996). Las casas de Marías suelen estar vacías, o ya no le pertenecen al narrador, es espacio de soledad, a veces lugar de paso, o regresa a lo que fue su hogar como un intruso: es la negación del hogar. Tampoco en Pombo es un espacio convencionalmente hogareño, pero sí es el núcleo familiar, núcleo de fidelidades y de conflictos en el que conviven varias generaciones. En el caso de *Aparición del eterno femenino*, generaciones que comparten la experiencia de la posguerra.



Pintura de Mari Carmen Hernández.

Las referencias a la Guerra Civil son frecuentes, lo que explica, entre otras cosas, la orfandad real y simbólica: "¡Porque a mí no me digas que en España después de una guerra de tres años no han quedado huérfanas ningunas!", "¡Pues anda que no las hay aquí en España, huérfanas!" Se hace referencia a que los alemanes y los españoles son aliados, a la guerra de Abisinia y a la simpatía por los italianos. Don Rodolfo viste de uniforme, es jefe de centuria, va al bar de Falange, sale con las del Auxilio Social y "aparte del boxeo, de lo que hablaba es del imperio y las consignas", y como lleva en la casa varios años de preceptor de los chicos (de Jorge, el narrador, a quien llaman Ceporro, y de José Luis, el Chino) deja una profunda (profundamente paródica, quiero decir) huella en ellos. Por eso, cuando todos descubren que ha besado a Belinda y que hay que tomar una decisión drástica, Jorge le defiende ante la escandalizada abuela: "La tuve que parar los pies en seco". "Rodolfo, abuela, don Rodolfo, que me diga, es todo un caballero y a Belinda la besó por compromiso, para que dejara de llorar. Además es jefe de centuria, si la ha besado, sería porque fuera su deber... Estaba yo dispuesto a no ceder ni medio paso, daba igual lo que costase, hay cosas más valiosas que la vida —don Rodolfo





Pintura de Mari Carmen Hernández.

siempre lo había dicho—, como por ejemplo un camarada."

No debemos olvidar, naturalmente, que Jorge es un niño y que utiliza un lenguaje mimetizado como el que utilizarán, en otro contexto, los personajes de José Ángel Mañas. Aunque esta "infantilización" del lenguaje no es exclusiva de los niños, sino que responde a una infantilización general. Aquí está la brillante justificación y utilización de la parodia: dado que esas mentes infantiles y mentalidades infantilizadas carecen de capacidad crítica, la crítica aparece expresada a través de la parodia de los gestos y las palabras. Los personajes no son grotescos. Los niños resultan conmovedores gracias a la capacidad del escritor de recrear un universo de candidez y fantasía. Los mayores son, simplemente, personajes sin sustancia, parecidos a otros personajes sin sustancia de las novelas y cuentos de Pombo: nos resultan, en cierto modo, familiares. Así, ese tío Gabriel que "se queda abajo en su despacho leyendo a Campoamor y los periódicos ingleses y ABC", ¿no podría ser el soso tío Eduardo de *Relatos sobre la falta de sustancia*? Y esa doña blanca que nos dice que "lo que lloraba es de alegría por estar desayunando todos juntos y que lo que no había es que olvidarse de dar las gracias lo primero a Dios y al Generalísimo des-

pués, por poder estar desayunando en paz", ¿no podría ser cualquier tía de la época y hasta de nuestra época?

Pombo ha conseguido, pues, reconstruir los primeros años de la posguerra a través del lenguaje de un grupo, sin necesidad alguna de salir a la calle para recuperar una sociedad que aquí no aparece retratada sino expresada. Una aventura monologante que encontrará una no menos audaz continuación en *La casa del padre* (1994) de Justo Navarro. A diferencia de *La casa del padre*, donde el desarrollo cronológico nos lleva hasta el presente y, en el presente, hasta el Rey, en *Aparición del eterno femenino* tiene una extraña resonancia, pues está alejada de los hechos que se narran o verbalizan, aunque no necesariamente de los lectores, que han contemplado toda la animada escena como se contempla una fotografía; como contemplamos, en efecto, la escena o foto final del libro: "Belinda y don Rodolfo con sus trajes de boda, y la abuela y doña Blanca ya sentadas. Y Rollo con el pelo dado bien de fijador y la raya hecha perfecta, a la izquierda de Belinda". Pero esta foto está contemplada desde un tiempo abierto, frente al tiempo que el narrador desearía inmovilizar, convertirlo en el tiempo absoluto de la infancia. Y ese mismo deseo ("Y así seguido, mucho rato igual hasta el final, como si acabar fuera imposible y el final no fuese el fin de nada para ninguno de nosotros todos...") indica la conciencia del paso del tiempo, que nos sitúa en el tiempo del lector. Y el tiempo del lector es el tiempo del rey.

Al fin y al cabo, el propio narrador, condenado también él al pensamiento incesante como los narradores (el narrador) de Javier Marías, reconoce su fragilidad: "Lo que tiene de peor pensar es eso: que lo que no sales es de dudas. Yo preferiría no pensar. Preferiría ser el Chino, que tiene sentimientos sin pensarlos. Por eso es un soldado nato, comandante en jefe de los tres ejércitos. Yo sólo soy el rey, en cambio, y sólo tengo el poder de hablar y de pensar". Un rey que es, simultáneamente, el rey sin atributos de Marías y, paródicamente, el rey de las tragedias de Shakespeare: "Y eso es lo que significa ser el rey: estar tú solo en la terraza de Palacio Real que da a poniente, sin poderte mover y sin poder ninguno de la casa encontrar la solución por ti. Fui a sentarme a la terraza un rato para que fuese todo igual, lo que pensaba y lo que hacía, encorvado y con el pelo puesto blanco en una noche y abrumado por el peso del destino".

Nacido en Granada en 1953 y poeta ajeno a toda tradición reconocible, Justo Navarro es el autor de extrañas novelas en las que retrata, en una prosa que no es ajena a su experiencia poética, el extraño espectáculo de fragmentación y destrucción que ofrece la civilización contemporánea. Los paisajes de *Hermana muerta* (1989) o *Accidentes íntimos* (1990) no corresponden necesaria o estrictamente a una geografía española sino a una geografía interior que se proyecta hacia un exterior que ha perdido igualmente su centro. *La casa del padre* representa su novela más ambiciosa y marca una nueva dirección. El desarraigo es el mismo, pero ahora tiene su origen no en la apocalíptica civilización contemporánea, que ha fragmentado nuestra identidad y nuestra forma de percibir la realidad, sino en una sociedad muy concreta: la española de los primeros años de la posguerra, que se proyectará o prolongará a nuestro presente más inmediato.

Las coincidencias con *Aparición del eterno femenino* de Pombo son desconcertantes, sobre todo porque en sus novelas anteriores no tenían nada en común. La escritura de Pombo se aferra a unas raíces autobiográficas de forma reiterada, obsesiva. Los paisajes, tan presentes en toda



su obra, de Santander a Londres, son paisajes vividos por él. En Justo Navarro el desarraigo le impide aferrarse a paisajes identificables, de ahí el sentimiento de desolación, de abandono, de desdoblamiento. La diferencia entre las dos novelas que comento aquí está, en todo caso, en que en Pombo hay el retrato de un grupo familiar, un mundo cerrado que vive de espaldas a la sociedad. Mientras que en Justo Navarro hay un marco geográfico y social muy amplio. Sin embargo, el resultado es el mismo. Lo que se nos ofrece no es tanto el documento de una época siniestra, como, paradójicamente, la experiencia. Y digo paradójicamente porque de la inmediata posguerra Pombo podía recordar muy poco y Justo Navarro nada. Y sin embargo, el encanto de ambos libros está precisamente en que las voces monologantes son voces *auténticas* que nos llegan de otro tiempo, sin que por ello sean una evocación. Son voces que oímos como un presente porque, parece advertirnos Navarro, todavía forman parte de nuestro presente.

Si en Pombo lo que domina es la parodia, en Navarro la reconstrucción es brutal a todos los niveles. Las voces de la novela se convierten en imágenes: las nítidas imágenes de los fantasmas de las pesadillas. Y sin embargo, lo que buscan los personajes es olvidar, pues sólo olvidando es posible alcanzar la felicidad, "la memoria feliz y limpia está hecha de olvidos". La tarea del narrador es, precisamente, recordar, mostrarnos que no hay olvido posible y, por lo tanto, que no hay felicidad posible. Y puesto que los lazos con el pasado no se han roto, el pasado sigue siendo parte de nuestro presente. El protagonista de la novela es un individuo y en ningún momento pierde su identidad, pero es también un símbolo, un símbolo de una historia que empezó en 1939, cuando el país quedó dividido en vencedores y vencidos, y que se ha prolongado hasta el presente. Por eso ahora, a pesar de los cambios (agonía del franquismo, final de la dictadura, reinstauración de la monarquía, transición democrática, democracia, ingreso en lo que es hoy la Unión Europea), tiene numerosos amigos, y "como buen compañero de armas, el mejor; el Rey, ha palpado bromeando los restos de metralla que todavía me quedan entre la piel y la carne; como buenas samaritanas las mujeres de ministros y presidentes me han llenado de café la taza". ¿Qué es lo que le salva, al narrador?: el cinismo, un cinismo que consiste en saber olvidar, como han sabido olvidar Manuel Fraga Iribarne y tantos otros hacedores y deshacedores de dictaduras y democracias: "Yo siempre he tenido poca memoria, pero buena. Tengo mala memoria y buenos recuerdos. Y tengo buenos amigos, muchos, muchos, muchos. He sido feliz: he viajado con buena suerte, he hecho un buen viaje. Si alguien me pidiera un resumen de mi vida en tres palabras, le diría: He sido feliz. Sí, he sido feliz y soy feliz".

Álvaro Pombo, Javier Marías y Justo Navarro, escritores que pertenecen a tres etapas distintas de nuestro presente histórico, no han querido olvidar la Guerra Civil o las consecuencias de la Guerra Civil, los años difíciles de la posguerra, conscientes de que un vendaval puede de pronto levantar el poso de algo que creíamos desaparecido para siempre. Con una divertida familiaridad, que no oculta ni niega un significado simbólico más profundo, nos han acercado a la figura de un rey que sólo puede ser nuestro rey porque no hemos conocido otro y porque no tendría sentido lógico narrativo que fuese otro. En ninguna de las tres novelas hay una directa intención política: el testimonio, hábilmente recreado, es suficiente. Y más allá de este testimonio son muchas otras las situaciones y los significados. En las tres hay humor y buen humor,

en las tres los sentimientos (relaciones amorosas, familiares o de amistad) tienen una presencia determinante y en las tres la narración en primera persona no conduce a un proceso psicológico sino reflexivo o meditativo. Son novelas amenas, en las que la reflexión sobre la condición humana no cae ni en la crónica ni en el trascendentalismo. Y parte de su vigor está en la dinámica verbal y en la no menos dinámica organización de los materiales narrativos.

Si incluyo en este grupo a Enrique Vila-Matas es por tres razones: en primer lugar porque, sin alejarme del tema que me ocupa, hago todo lo posible para que este tema no me obligue a descartar a las que para mí son las mejores novelas de nuestra narrativa actual. En segundo lugar porque, de nuevo, se trata de un escritor singular que pone en tela de juicio el concepto de generación. Y en tercer lugar, porque pese a poner en tela de juicio el concepto de generación es igualmente sensible, aunque sea una sensibilidad que aparezca de forma más tangencial, a la realidad de su época, una época en crisis caracterizada más por los interrogantes que por las respuestas. Podría sentirme tentado a decir que en su caso es una crisis que rebasa lo puramente nacional. Pero ahora ésta es una hipótesis que no me interesa. Lo que me interesa subrayar, en todo caso, es la sutileza de



Pintura de Mari Carmen Hernández.



Pintura de Mari Carmen Hernández.

los planteamientos de Vila-Matas, porque en esta sutileza está una de las claves de su originalidad.

El desencanto de Vila-Matas no tiene sus raíces en la situación política española, que nunca aparece en sus libros, ajenos a la crónica. Es su cosmopolitismo el que le lleva a ver críticamente los defectos de nuestra sociedad desde una perspectiva que Jaime Gil de Biedma, en su poema "Apología y petición", llama "metafísica". Escribe Gil de Biedma:

Quiero creer que nuestro mal gobierno / es un vulgar negocio de los hombres / y no una metafísica.

Suponemos que también Vila-Matas entiende que los males del país tienen un origen histórico pero, al presentarlos al margen de la historia, se convierten en crónicos y "metafísicos". En él no puede hablarse de desencanto, porque nunca ha vivido el encanto. En "Me dicen que diga quién soy", de su libro de relatos *Suicidios ejemplares* (1991), Babàkua, la península del Mal, es fácilmente identificable con la península ibérica. Los babakuanos son difamatorios, mentirosos, "todo el mundo, incluso los curas, cultivan el arte de la mentira (...). Hay incluso monumentos dedicados a la Mentira". "Y la envidia, por si no lo sabe, es una de las pasiones nacionales en Babàkua.

Y la envidia, por si tampoco lo sabe, es una de las manifestaciones más claras de lo verdaderamente diabólico". El "país de todos los demonios de Gil de Biedma se convierte aquí en un país diabólico, es decir, en la esencia o metafísica del mal. Y este país primitivo, inútilmente ocultado bajo el nombre de Babàkua, puesto que sus defectos no son demasiado familiares para que nos podamos engañar, pero significativamente llamado así porque al fin y al cabo África sigue empezando en los Pirineos, aparece directamente como España en "Los amores que duran toda una vida", del mismo libro. Fernando, alter ego de Vila-Matas, siente una profunda aflicción por España, "a la que veía hundida eternamente por nuestra congénita incompetencia en todo", su tema predilecto es el del "bochornoso pasado colonial español" y, "tal vez porque había bebido desmesuradamente, el lamento por el pasado y presente político de España sonaba francamente duro y desgarrador". Termina suicidándose y deja una carta en la que explica que "como se estaba muriendo literalmente de vergüenza, de la vergüenza de ser español, prefirió no prolongar tanto sufrimiento y darse muerte él mismo".

También en *Hijos sin hijos* (1993) las referencias a España y lo español tienen una connotación negativa y sarcástica. En "Los de abajo", el narrador, a quien es fácil identi-

ficar con el propio Vila-Matas, en 1992 ha terminado un libro que es, "sin darse cuenta, una breve y heterodoxa Historia de España de los últimos 41 años. Una historia en la que este país aparece más bien como tierra baldía y desheredada, sin demasiado futuro, casi yerma, muerta para la gracia de la vida". No sorprende, pues, que para el narrador de "La familia suspendida", Barcelona sea "una población con vistas y maneras mediterráneas y se nota mucho que en otro tiempo tuvo mundo y fue ambiciosa. Pero la verdad es que hoy no es nada" aunque, si para escapar del Congreso Eucarístico "subes a un tren en marcha y viajas tierra adentro, descubres que aún no habías visto la verdadera y sofocante polvareda de la nada". Y "si en Barcelona hay algunas personas que discrepan de su atmósfera, en Zaragoza no vi yo que discrepara nadie. Allí, entre tanto conformismo, hasta las imprentas parecen libres de toda sospecha, y triunfa, del modo más obscuro y militar, una cosa beata y muy cursi, algo así como un patriotismo de campanario. Yo, que procedo de la muy distinguida (...) familia romana de los Massimo, forzosamente tuve que sentirme incómodo al llegar a esa lejana ciudad".

En este sentirse incómodo está la clave de la lectura de *Lejos de Veracruz* (1995), donde sospechamos que los viajes del narrador no son reales sino que obedecen a una necesidad de huir a través de la imaginación, y es a través de la escritura que consigue transformar sus aspiraciones en realidad. El viaje es, pues, una forma de evasión y la única aventura verdadera es la aventura de la imaginación. Y así, en uno de sus viajes (un descenso al infierno) cree haber matado a Dios, hasta que se da cuenta de que "el famoso Dios era sólo un pobre diablo, un desgraciado, un jodido chulito de Badajoz".



mientras que en otro viaje se queda manco, como sus admirados Cervantes y Valle-Inclán. En realidad, el hermano que viaja desesperadamente en busca de aventuras pero también de una paz imposible, símbolo de "la triste travesía de nuestro siglo en busca de un silencio litoral sin pájaros", y el hermano que escribe libros de viaje sin moverse de su burguesa casa de Barcelona son la misma persona, y lo que acaba por triunfar al final es la escritura.

La existencia "real" de Veracruz aparece ya como una necesidad más que como una experiencia vivida al principio del libro: "la ciudad a la que, en vista de que no me acaban de convencer, por un motivo u otro, ninguno de los muchos lugares que he visitado a lo largo de mi lamentable y ya clausurada vida viajera, he elegido caprichosamente como mi lugar preferido y centro absoluto de toda mi nostalgia: una elección que es caprichosa pero que entiendo debo hacer, ya que si quiero ser como todos esos escritores tristes y elegantes que tanto me gustan, necesito forzosamente contar con algún interesante sentimiento de nostalgia hacia algo o alguien". Es, además, una realidad vista a través del delirio del alcohol: lo que el narrador recuerda no son los hechos, que tal vez nunca existieron, sino la fantasmagoría creada por la bebida. El protagonista de *Historias del Kronen* (1994), de José Ángel Mañas, tras cada uno de sus viajes vertiginosos por el alcohol y la droga, no recuerda nada. Sólo vive, pues, el presente, un presente que desaparece una vez vivido. El protagonista de *Lejos de Veracruz* modifica y mejora la realidad.

Este protagonista al principio está en favor de la acción y contra al parasitismo de la escritura: "Prefiero mil veces a las mujeres, y últimamente también los viajes", "mi obra maestra será mi vida". Lo que

quiere es "ver mundo, huir del enfermizo arte familiar". Huir pues de este pensamiento incesante al que están condenados Javier Marías, Álvaro Pombo o Justo Navarro. Más tarde, esta categórica afirmación se le presenta como un dilema: "no se me escapaba que o bien se vive a fondo la vida a costa de ser un Indiana Jones y un paleta, o bien se escribe y se le da un significado a la existencia, pero entonces no puede vivirse. Dicho de otro modo: si estás en la vida eres insignificante; si quieres significar, estás muerto". Finalmente, la muerte de su hermano Antonio le concede la oportunidad de encontrar un refugio "donde poder protegerme de la maldita y horrenda vida verdadera". Ahora se ha invertido el significado de la huida.

De esta horrenda vida verdadera es parte la realidad circundante que hemos visto en sus cuentos, aunque ahora de forma menos visible, porque la sutileza es aquí más necesaria y también porque lo es también la exigencia de crear una novela sin dispersiones y perfectamente estructurada. Para empezar, la relación entre los dos hermanos viene a substituir a la esquizofrenia cultural que hemos visto en Marías y Pombo. Hay referencias burlonas a la realidad más inmediata, la catalana. De su prima Carmen llegó a admirar sus largas pestañas, "ese pañuelo rosa en el cuello, el acento tan sensual de su voz payesa y provinciana". Cada vez que regresa a Barcelona se "sentía como un pasajero en tránsito hacia ciudades lejanas". La visita al consulado español en Niza le devuelve "a la realidad de la que había intentado, por el amor de una mulata, escapar: España" y, al llegar a su hotel en el Zócalo de la Ciudad de México, "sintió que era muy doloroso tener que volver a la terrible España".

Sus padres tuvieron que exiliarse a México al final de la Guerra Civil

y en Teruel tiene presente todo el rato "el laberinto carnicero en que se convirtió durante la Guerra Civil". Cuando visita la bella Antigua con su amigo Sergio Pitol, recuerda la historia, las frases tópicas "ligadas al aburrimiento de un texto escolar que había memorizado con monotonía de lluvia en los cristales en los días franquistas". Y cuando los padres deciden regresar a Barcelona, de donde salieron cuando eran niños, nace un malestar en la relación entre ellos que va a pagar el hermano del narrador, Máximo, "porque le dio por relacionar sus constantes peleas desde que pusiera pie en aquella incómoda España franquista —Tan distinta de la alegría veracruzana que había dejado atrás— con el inminente nacimiento de su segundo hijo".

Cuando los viajes dejan de ser un estímulo para él, "para el muerto en vida que soy yo", siente que "el Mediterráneo no está nada mal para vivir como un derrotado en la vida y ser enterrado mirando el patético azul de las aguas. No está nada mal. En cuanto al resto de España, todos aquellos lugares que no baña este mar (...) yo diría que componen una provincia triste del norte de África". Insatisfecho en el extranjero e insatisfecho en su propio país, acaba por convertirse en un verdadero apátrida, una condición que parece compartir con la mayoría de los personajes de las novelas que comenté aquí:

Y es que ningún sitio me atrae especialmente, ningún lugar me fascina al máximo porque no ignoro que si existiera en esta vida un colosal y extraordinario encanto, éste para él consistiría en estar donde no estoy para desde allí poder desear dónde estar, que sería en ninguna parte, de modo que no soy de Veracruz, y punto. Y si lo soy es porque no me queda otro remedio que ser de algún lugar y, como escritor, tener cierta nostalgia de él.



Melitón Rodríguez: 104 años de fotografía en Medellín

Constanza Toro Botero*

Medellín, segunda ciudad colombiana, fundada en 1675, no pertenece a las ciudades coloniales del país. Su creación en el valle de Aburrá se produce en un lugar estratégico en el camino al río Magdalena, antigua arteria fluvial que comunicaba con el exterior. Asiento de comerciantes, dinamiza su transformación bien avanzada la segunda mitad del siglo XIX como capital de Antioquia, dado el crecimiento del mercado por las numerosas transacciones que generaban los centros mineros —con la explotación de minas de veta y el trabajo en las minas de aluvión—, la colonización antioqueña que avanzaba hacia el sur y la economía del café, que se fue expandiendo y convirtió a Antioquia en una de las primeras regiones productoras del país.

Sus grandes comerciantes mayoristas tenían conexión y créditos con el exterior, negociaban con letras de cambio y se beneficiaban por la diferencia de precios entre mercados no comunicados entre sí. Pronto comenzaron a diversificar sus inversiones y a principios de este siglo fundaron las primeras industrias de textiles y de bienes de consumo, organizaron la banca, crearon una infraestructura de servicios públicos e invirtieron en sectores productivos. Hacia 1950, Medellín era la capital industrial de Colombia, liderazgo que conservó por muchos años.

Esta es la ciudad que registra el Archivo Fotográfico Melitón Rodríguez de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, durante 104 años (1891-1995) en 200,000 negativos, 70,000 de ellos en vidrio. La riqueza de este fondo patrimonial, de indudable valor histórico, testimonial y artístico, permite recrear el desarrollo urbanístico de la ciudad, recoge acontecimientos y peculiaridades sociales de varias épocas, celebraciones patrias, religiosas, sociales y políticas; las costumbres, la moda, y el desarrollo económico, intelectual y artístico.

Si bien se conocen registros de fotógrafos anteriores a Melitón Rodríguez, como los de Pastor Res-

trepo, Gonzalo Gaviria y Ricardo Wills, entre otros, Medellín sólo dispone hoy en día del Archivo Fotográfico Melitón Rodríguez, uno de los fondos más completos, valiosos y antiguos, pues los otros archivos desaparecieron; éste se sitúa dentro de las cuatro fototecas de mayor importancia en Latinoamérica, al lado de la Colección del Emperador Pedro II con 40,000 negativos que se conserva en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, la Colección de la guerra del Paraguay (contra Brasil, Argentina y Uruguay) que está en la Biblioteca Nacional de Uruguay y los Archivos de Cuzco que comprenden la colección de tres grandes maestros peruanos: Martín Chami, Miguel Chani y Juan Manuel Figueroa Aznar.

Melitón Rodríguez (Medellín, 1875-1942) recibió clases de pintura con el maestro Francisco Antonio Cano desde muy joven; gracias a ello, su fotografía alcanza valores artísticos por el manejo de la luz y el encuadre. La composición de sus fotografías le confiere un estilo propio: no todos los personajes miran



*Coordinadora de Archivos Fotográficos, Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, Fondo Melitón Rodríguez



a la cámara, juega con recursos de indumentaria que le dan movimiento a sus registros, él mismo pinta los telones de fondo, en las fotografías de grupos maneja diagonales propias de un pintor, y hace bocetos para distribuir los personajes al día siguiente. Era un maestro de la composición. Por su gabinete pasó todo el espectro social, y quedó plasmado en fotos de primera comunión, matrimonio, grupos familiares y de amigos, jóvenes, niños, damas, religiosos, militares, campesinos, ancianos, extranjeros, etc., al lado de personalidades de la política, la sociedad o el mundo profesional; así mismo, los personajes típicos de la ciudad y la gente del común, en la foto de carnet o en los mosaicos de prestigiosas instituciones educativas a nivel básico y superior.

Melitón Rodríguez se interesa, con su hermano Horacio Marino, por las técnicas de la fotografía a través de su tío, el médico Ricardo Rodríguez Roldán, quien, para costear sus estudios, trabajó en París como ayudante en un gabinete fotográfico, hacia 1880, y a su regreso a Medellín trajo libros y manuales de fotografía, además de los conocimientos prácticos del oficio y los contactos con las casas europeas proveedoras de material fotográfico.

Según los registros de las libretas de índice del archivo fotográfico, el taller de los Rodríguez se inicia en 1891 con un socio comercial y el trabajo de Horacio Marino y Melitón; la sociedad dura hasta 1897, cuando se convierte en "Fotografía de Rodríguez Hermanos", por pocos años, pues "Horacio Marino se retira decepcionado con la fotografía para dedicarse por completo a la arquitectura, campo donde se destacó por su calidad técnica y su elegante sobriedad". A partir de ese momento, el gabinete pasó a llamarse "Foto Rodríguez" y, desde entonces, la familia de Melitón, que incluía hijos, nietos y nueras, trabajó por tres generaciones con excelente calidad y gran prestigio.

La riqueza visual del Archivo Fotográfico Melitón Rodríguez reúne varias épocas: la primera corresponde a la vida activa de Melitón, hasta 1938, cuando cae enfermo; posee gran valor artístico, dada su habilidad para crear escenas y desentrañar los misterios de la luz, las sombras y los materiales. Su trabajo está en placas de vidrio de gelatina seca de bromuro, incursiona en la fotografía en porcelana, y da cuenta del desarrollo de la ciudad, la transformación arquitectónica, la moda, las costumbres y las personalidades.

A finales de la segunda década de este siglo hace publicidad en cromos coleccionables, para las fábricas de tabaco, con motivos de niños, damas, políticos, militares y profesionales; estas láminas iban incluidas en los paquetes de cigarrillos.

Su trabajo mereció varios premios en exposiciones locales e internacionales: los certámenes de Industria y Bellas Artes de 1893, 1895, 1899, 1904, 1905, 1906, 1910, 1923, 1932 y 1938; segundo premio y medalla de plata, en 1895, en el Concurso Internacional de Fotografía de la revista Luz y Sombra de New York con la obra "Los Zapateros".

La segunda época incluye la labor de sus hijos, desde 1939 hasta 1970, cuando fallecen, y es rica en retratos de grupos, familias y matrimonios; ellos continúan las prácticas de iluminación y retoque de negativos. La última época pertenece a la acción de su nieto, desde 1970 hasta 1995, con el trabajo de galería y laboratorio, y la atención al público por parte de la nuera del Maestro, Gabriela Arango, a quien se debe la difusión del archivo en nuestro medio, y a nivel internacional con dos exposiciones en New York: "Melitón Rodríguez. Más de un siglo", 95 obras, en el Consulado General de Colombia, 1994, y "Melitón Rodríguez: Fotografías de Medellín, Colombia", en el Queens College Art Center de New York, curador: Jerald R. Green, 1995; una en el Museo de Zurich: "Fotografías de Melitón Rodríguez", 1990, con 41 obras, presentada luego en Berlín y Frankfurt, y otra itinerante, organizada por la Corporación Internacional Foto Fest, en 1992, que visitó Houston, Washington y Chicago. Más recientemente, en la VII Semana Cultural de Colombia en México, se realizó en el Centro de la Imagen la exposición "Melitón Rodríguez. Momentos, espacios y personajes"; esta muestra de 50 fotografías se exhibirá en varias ciudades de México y hará parte del archivo del Centro de la Imagen.

El trabajo de Melitón aparece publicado en "Image and Memory. Photography from Latin America: 1866-1994", Foto Fest, editado por Wendy Watriss y Lois Parkinson Zamora en The University of Texas Press, 1998.

La Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina se propone recoger, conservar y difundir el patrimonio formativo e informativo de la comunidad y en especial de la región antioqueña, para eso ha conformado un valioso acervo documental en la Sala Antioquia; con la adquisición del Archivo Fotográfico de Melitón Rodríguez, en 1995, y el de Benjamín de la Calle (1869-1934), en 1983, se convierte en una de las primeras instituciones del país preocupadas por la memoria de la región. Su labor como conservadora de este patrimonio no se limita a la clasificación y restauración del Archivo Fotográfico Melitón Rodríguez sino que, por medio de exposiciones y publicaciones, se propone interesar a investigadores, estudiosos y público en general para que descubran en él múltiples aspectos del pasado.



Paolo Gasparini: El horizonte profanado

Santiago Espinosa de los Monteros*



Estamos a la mitad del camino entre la experimentación de las nuevas tecnologías aplicadas a las artes visuales y su adecuación a las necesidades expresivas de los creadores. En ese frenesí de ideas y nuevas maneras de expresarlas, pareceríamos confundirnos en ocasiones por todo eso que sucede ante nuestros ojos, todo aquello que se nos propone y cuya lectura debe ser siempre, de una u otra forma, acorde a lo que el artista nos pide encontrar.

De esta manera, muchas de las piezas que han ocupado lugares importantes en salas de museos, en galerías de renombre y en revistas especializadas, son una suerte de alarde tecnológico que, al margen de que digan o no digan, no podemos obviar la presencia a veces tan contundente de lo "hi-tec", de lo que evoluciona a velocidades vertiginosas rebasándonos sin problema y dejándonos, por más esfuerzos que hagamos para viajar en contrario, rezagados en la vida del progreso tecnológico y de sus aplicaciones.

Es entonces cuando tratamos de ver y enfrentarnos a la creación del otro como si hiciéramos una especie de acto de contrición, como si quisiéramos hacer un alto en el camino, reflexionar, recapitular, después seguir.

Ese detenemos momentáneamente, esa posibilidad de controlar (aunque sea unos instantes) el vértigo en el que se suele caer cuando de conocer nuevas propuestas se trata, es no sólo sano sino ejercicio necesario, recordatorio de que todo eso que ahora nos maravilla, que

nos deja estupefactos y que nos lleva a la admiración en primer impulso y al intento de lectura en el segundo, no es más que materia que pronto envejecerá y será entonces juzgada ya no por nuestros ojos ni por nuestro acervo personal de documentos, sino por nuestra memoria.

Aquí justamente se inscribe una de las partes medulares de la propuesta de Paolo Gasparini, en la reutilización de medios expresivos casi en desuso, desplazados por tecnologías más avanzadas y muchas veces destinadas a sorprender, siendo esta sorpresa por lo general más llamativa que el contenido de eso que se propone.

Paolo Gasparini presentó recientemente en México, D.F. el audiovisual *"Ciudad de México - Los Ángeles: Un viaje jodido / One hell of a fucking journey"*. Tres carruseles repletos de transparencias; tres proyectores; un cassette con el audio que debía ser coordinado con todo lo demás; aventura contemporánea con vieja tecnología. Ahí radica en gran parte su peso.

Eso hizo Gasparini ante un público inquieto y conocedor en el Centro de la Imagen de la Ciudad de México. Presentó un audiovisual a tres proyectores, mismos que debió coordinar personalmente, y dejó en la sala una de las propuestas más desgarradoras y contundentes que se hayan visto en mucho tiempo.

Paralelo a la fuerza expresiva que encierra un audiovisual a la vieja usanza, el contenido de las

* Crítico mexicano de artes plásticas, especialmente ligado a Venezuela y Colombia.



fotografías examina un hecho que sucede simultáneo al de la lectura de este artículo. No se trata de rescatar lo pasado ni aventurar horizontes deseados para este mundo que Gasparini ha constatado. Se trata, y eso es lo que hizo, de poner en evidencia algunos juegos contradictorios y cotidianos que habitan en sedes de gran importancia y dimensiones como Los Ángeles y la Ciudad de México, sin dejar de lado puntos álgidos como Tijuana y otras zonas fronterizas.

Parecería que el tiempo se toca a sí mismo y toma el rostro de los viejos héroes, pero vistos con ojos nuevos. ¿Dice hoy Emiliano Zapata, su nombre, su rostro, su figura y su evocación, lo mismo que decía cuando cabalgaba en México a principios de siglo gritando "Tierra y Libertad"? No, y es el mismo Zapata, la misma inspiración, el mismo deseo de que aquello que nos pasó no se repita. Pero el esfuerzo, hoy lo sabemos, se quedó en el camino.

Gracias a Paolo Gasparini tenemos ante nosotros a émulos de Zapata frente al Zócalo de la Ciudad de México, más delgados o más gordos, qué importa, su sangre es la misma, son seguidores, hijos o nietos de la bravura de esos días que parecerían ignorar todo aquello que se fragua en su contra en las oficinas de cristal de las "Holdings", "Trusts" y Ministerios. Y es que son tan pequeños como para no resistir el embate de un oficio con firma y sello que ordena su brutal desalojo, pero tan grandes y fuertes como para que su sola presencia nos ponga ante la cara una lección intensiva de historia.

Otras fotos de Gasparini rescatan las viejas palabras que nos enseñaron nuestros abuelos pero las descubre en forma de propaganda publicitaria en avisos espectaculares urbanos que usurpan el lugar del horizonte, amparados

por las leyes, con permiso para estorbar y, de manera simultánea, diciéndonos a nuestros ojos lo que forzosamente deben mirar.

Y como último resquicio, último espacio posible de encuentro humano, la mirada de los sin casa, de los "homeless" que deambulan en Los Ángeles, en la Ciudad de México, entre ambas ciudades, miradas sin pasaporte ni nacionalidad, pero con historia y severa crítica al mundo que nos hemos fabricado. Ahí está la respuesta a eso que nos preguntamos y para lo que no hallamos contestación posible. Entre los textos que vemos en el audiovisual está la conocida frase: "El futuro ya no es como era antes". Sólo así...

Para Paolo Gasparini, este audiovisual es un "...bomenaje al humano sobrevivir que indios mexicanos, mestizos y marginales de todos los rangos y razas han arrostrado y soportado a lo largo de la historia de conquistas y despojamientos. Sus rostros nos miran. Expresan su condición de oprimidos de la tierra, hablan con la voz de una cultura arcaica y trunca".

Todo esto sucede mientras escuchamos música emblemática: "Adiós Nonino", de Astor Piazzola, es si acaso el momento más conmovedor de toda la presentación. Viejas canciones italianas de protesta contra el fascismo están también ahí, al igual que Judith Reyes, trovadora mexicana que puso voz y guitarra a los momentos más difíciles de la dispareja lucha estudiantil de 1968.

Ese es el otro discurso, el de la música, que aparentemente no tenía relación ni geográfica ni racial con lo que se miraba, pero que sí nos enrolaba desde el punto de vista de que todas ellas, de una u otra forma, en un país determinado y un año preciso, cantaron y delataron la explotación y pusieron en alto la resistencia humana y su forma terrible y maravillosa de aferrarse a la vida, no importa lo adverso ni lo contradictorio, no importa a veces ni siquiera que ese nuevo estilo de vida atente contra la propia historia. Aunque nos pese, ese es el nuevo espacio que se abre y en el cual se sobrevive.

Hay un hombre con la cara envuelta en trapos y una luna menguante atada a su cabeza. Tal vez danza, tal vez actúa. Quiero pensar que escapa y que ya nadie le podrá echar mano, que será el involuntario fundador de una nueva sociedad, que le recordarán como el que se robó la luna, no por maldad ni mal gusto, sino por no perder nunca el derecho de soñar.



Entrevista con la pintora mexicana Mari Carmen Hernández

Mario Rey

Mi primer contacto con la cultura me la dio mi madre

Mi madre pintaba; a veces nos llevaba de paseo al campo; ella se llevaba su caballete y sus oleos, y mientras nosotros jugábamos y nos subíamos a los árboles, pintaba el paisaje. Para mí siempre fue una imagen muy bella la de mi madre que se ponía a pintar, naturalezas, paisajes; ese fue mi primer contacto con la cultura, me lo dio mi madre.

La arquitectura y el arte textil

Yo quería ser pintora cuando salí de la preparatoria, pero mis padres no me dejaron, porque para ellos era una carrera de bohemios, hipís, de gente rara, un ambiente no conveniente para una chica como yo.

Ellos querían que yo hiciera una carrera universitaria, entonces estudie arquitectura, que es lo más cercano al arte plástico. Y mis proyectos eran más plásticos que arquitectónicos. Siempre tuve esa inquietud, quería dibujar, sin saber por qué. No había estudiado y considero que un pintor tiene que estudiar y aprender la técnica. Yo seguía con mi inquietud; en ese entonces estaba un poco de moda el arte textil, y hacía esculturas, tapices y cuadros tejidos.

El arte textil es muy manual; yo tenía gente que me ayudaba; trabajé con los indígenas en el Estado de México, les proporcionaba los telares, yo prediseñaba y ellos hacían las telas. Pero esto era muy artesanal, no tenía el contacto que a mí me gustaba.

La primera exposición que tuve fue de textiles, en la galería Kin; después tuve un marchante, la señora Pancha Renault, que en aquel entonces se llamaba Baños; ella tenía una galería que se llamaba Hagerman Baños, y fue quien hizo mi última exposición aquí, en 1981.

París y México

Cuando llegue a París, en 1984, me di cuenta que si seguía así no iba a lograr nada; entonces, me metí a estudiar en Bellas Artes y en otra academia de búsqueda pictórica, con el maestro Patrice D'pracontal; pasaba horas y horas en su academia, con modelo y naturaleza muerta; tú pensabas que habías hecho la perfección, la obra maestra de los grandes clásicos, y él llegaba y te destruía todo, te comprobaba con el plomo y con la regla que lo habías medido mal, que la pierna no iba ahí, etcétera. Todo lo que aprendí, lo práctico a mi manera, porque no hago los cuadros que a mi maestro le gustaría ver, aunque él viene a mis exposiciones y me da su opinión. Le gusta, me respeta, y cada dos años regreso con él a un seminario intensivo.

París, para mí, es lo máximo, es de una belleza extrema, todo el tiempo: sales y lo que ves es arte, las fachadas son arte, un barquito que va por el Sena es arte, la gente es arte, un cafecito, la luz, que es padri-



sima, el cambio de estaciones, que te hace ver cómo la vida vuelve y se repite y sigue. A México lo tengo en mis entrañas; yo vengo de este país, nací en este país, mi familia está aquí, la gente que más quiero está aquí —también tengo gente que quiero mucho allá—, pero escogí porque no puedes estar en las dos partes. Yo tengo la suerte de poder regresar y, cuando lo hago, la gente es de lo más cariñosa conmigo; veo el cielo azul, no veo ningún smog, veo calorcito, la gente es amable, nos dejan sentarnos en un restaurante que está cerrado, como aquí, y no entiendo cuando la gente se la pasa quejándose por que le roban y la asaltan, y las imágenes que da la prensa. La imagen que dan los periodistas de México en el extranjero es de pánico; viniendo hacia acá, en el avión, vi unos artículos sobre estos raptos que hay en el Distrito Federal, unos hermanos que torturan a sus víctimas, y para que la familia sepa, les cortan un dedo o una oreja y se los mandan. Yo pienso que violencia y cosas así existen en todos lados, en todas las grandes ciudades; en París hay barrios a los que yo no voy en la noche, ¿qué voy a buscar?, me meto a la boca del lobo; en Nueva York, igual.

En París, no podía tener el espacio para almacenar el material textil; tampoco la mano de obra, y no podía pasarme las horas y las horas y las horas haciendo ese trabajo; iba muy lento y me desesperaba. Empecé pintando encima de esos textiles, porque me dolía abandonarlos, ya que me habían apoyado durante 10 años —cuando viví en México, vivía de ellos—; entonces, cogí un día un pincel y saqué mis óleos y empecé a pintar encima, de estos matices empezaron a salir texturas, se volvió algo abstracto, interesante; pero a mí el abstracto me perdía, porque no tienes de qué agarrarte, pueden ser manchas, colores, tú te imaginas lo que quieras en el arte abstracto; puede ser interesante para la interpretación del público, pero no era lo que yo quería.

Las flores

Traté de agarrarme de algún tema para trabajarlo y ver qué tal era como pintora, y así empecé a hacer flores; escogí flores porque hay colores, porque significan mucho: cuando naces te regalan flores, en tu cumpleaños te dan flores; eran ofrendas, vengo de un país donde las flores cuentan mucho: hay miles de flores, hay ceremonias y ritos llenos de flores; tomé el tema de la flores como un rito, y las trabajé, y tuve mi primera exposición en París, en una galería, y vi que tenían éxito, que le gustaba a la gente. Cuando empecé a ver qué era lo que iba a hacer como pintora, pensé: voy a hacer el infinito, este mundo es infinito;



las flores, las puedes hacer al infinito, y nunca se acaban. Cuando saturé mi necesidad de flores ya había hecho 50 cuadros, y dije: no quiero pasarme mi vida pintando flores, ¿cómo puedo seguir haciendo el infinito en otro tema?

Los retratos y el mar

Y empecé la serie de los retratos ¿Cómo me iba a meter al infinito, en un retrato? La mirada me permitió entrar al infinito; me concentré en la mirada, y el resto del retrato era menos importante; la nariz, la boca, y sobre todo el cuello, el pelo y los hombros, no me interesaban, me dediqué a la faz. Y de ahí vino esta serie maravillosa que me dio momentos y experiencias muy fuertes y profundos; de ella surgió el libro que hizo Franco María Ricci. Después se presentó una situación complicada, mi vida y mi trabajo son lo mismo, y estaba pasando una época muy difícil en todos los sentidos; me estaba ahogando en esa situación, y me puse a pintar el mar, el cielo y el infinito. Allí era más primario el tema del infinito, pues está el horizonte. Fue muy bonito trabajar este tema, porque puede ser algo muy sencillo pintar el cielo azul, y





el mar azul, y una rayita y ese es el infinito, y yo lo que quería es que se sintiera la profundidad del mar, que se sintiera la profundidad del cielo, y sobre todo que se sintiera con vida el instante que pintaba, que sintieras que había vida en esa obra, y no había nada, porque acababa de pasar ese momento difícil; y eso me dio una filosofía: que así es la vida, que puede tener tormentas, pero sigue ahí, y estás enfrente y es bonita, y es maravillosa. Hice una serie de cuarenta cuadros, de 2 x 1 mts, que se expuso en París y ahora se va a colgar en Hamburgo.

Los jitomates y el desnudo

En paralelo, trabajé naturaleza muerta; quería hacer los temas que han pintado los grandes maestros: naturaleza muerta, paisajes, retrato; quería que mi naturaleza muerta no fuera la clásica, y decidí que sólo iba a ser un objeto: el jitomate; hice una serie de jitomates que se expuso en Madrid, en la Feria de Arco; fue encontrar la sensualidad, el color, la pasión, la voluptuosidad, en la forma redonda de un jitomate; me alegraba mucho el alma trabajar esas dos series. Pero me faltaba un tema importante que no me atrevía a tocar, por tabú, por los mitos, por los prejuicios, por el miedo: el desnudo. Yo quería tratar el desnudo de una manera diferente, uno quiere ser original, aunque siempre lo acaban comparando con alguien. Vi

en París una exposición de fotografía que me gustó muchísimo, de Edward Weston, que vivió en México y fue un gran enamorado de este país, del México que a mí me gusta; él hizo un estudio de partes de la figura humana, y con unas cuantas líneas percibías la pierna, el brazo, el seno, y te podías imaginar a la modelo entera. Yo quise hacer eso en pintura, y salió esta serie de nudos desnudos; me eché al ruedo y dije: bueno, ya veremos a dónde me lleva; yo quería saber cómo iban a reaccionar en México, y cuando vine a mi cita con el director del museo Dolores Olmedo, traje enrollados esta docena de desnudos, y se los enseñé en el piso; me dijo: vamos a exponer esta, y tanto él como yo nos aventuramos; y le eché todas las ganas, todo el amor, todas las tripas, ¿no? Trabajé treinta y cinco cuadros; en el museo sólo se pusieron veinte; dos de los restantes los expongo en París, en una colectiva de la Fundación Gerland. Esta serie la empecé con modelos femeninos, porque la mujer está más disponible que el hombre, y hay más voluptuosidad; pero yo no quería hacer sólo el desnudo femenino, y trabajé también al hombre, y coincidió que no hubo ningún hombre seleccionado para la exposición de México...

El retorno a México, el lugar de las flores

Esta exposición era muy importante para mí, porque era mi regreso a mi país, después de 14 o 15 años,



y me encantó que fuera en el Museo Dolores Olmedo, porque en París vivo como si fuera la princesa azteca, ya que cuando llegué, entre broma y broma me decían: ¿Así son las aztecas?, mis amigos me llaman la *Princesa Azteca*. Entonces, la *Princesa Azteca* regresó a Xochimilco, el lugar de la flores.

La gente se imagina que los pintores y los modelos tienen historias eróticas, sexuales; y mira, la verdad, se hace tal abstracción en el momento en que uno está pintando, que es muy bonito, porque el modelo se vuelve abstracto y al mismo tiempo es vivo; te está acompañando, y es una lucha, un reto y un compromiso; y cuando te cuesta trabajo y no te sale, te da pena con el modelo; son tantos los sentimientos y momentos compartidos, que uno llega a tener una intimidad muy fuerte con el modelo, y llega a ser una amistad muy grande. Yo creo que esto pasó, por ejemplo, con Dolores Olmedo, que fue modelo de Diego Rivera; y ella, por haber sido su modelo y haber visto el trabajo del pintor, se vuelve parte de la obra y se hace responsable de ella, y por eso la ha apoyado tanto. En París, hay otra persona como ella, la señora Dina Vierny; ella creó el Museo Mayor en París, el primer museo privado de todo París, una obra que le tomó catorce años, porque fue comprando de departamentito en departamentito, y tumbando la pared de junto... hizo una obra de una belleza extrema con su colección.

Al pintar hombres, pues, hay pena; tú tratas de ser muy objetiva y normal para que el modelo no se sienta incomodo o juzgado; siento que el hombre es más púdico que la mujer, y tiene pena, porque el hombre cree que lo único importante que tiene es su sexo; entonces, era muy bonito el sentimiento de su mirada tímida y apenada, y tratas de hacerlo sentir bien; pero hay más una especie de ternura, un sentimiento de no te preocupes, a menos que pintaras a tu amante, sería otra cosa, ¿no?

También pinté a mi hijo; he hecho su retrato muchas veces, y es muy bonito, claro, y he pintado amigos y amigas; pero cuando uno quiere darse el lujo de ir más lejos, pues tiene que ser un modelo profesional, porque si no surge la broma o la interrupción o la distracción; un amante lo distrae a uno.

Ahora sigo trabajando el desnudo, no he terminado. Tengo una exposición en Zaragoza en la que quieren mostrar obra de todas mis series, y como ya no tengo flores, voy a volver a trabajarlas; me interesa mucho ver qué flores van a salir después de haber trabajado otros infinitos; voy a tener que hacer tomates, y seguir en el desnudo; voy a pintar tal variante de temas que va a ser muy interesante.

Poesía hebrea

Yona Wolach*

(1944-1985)

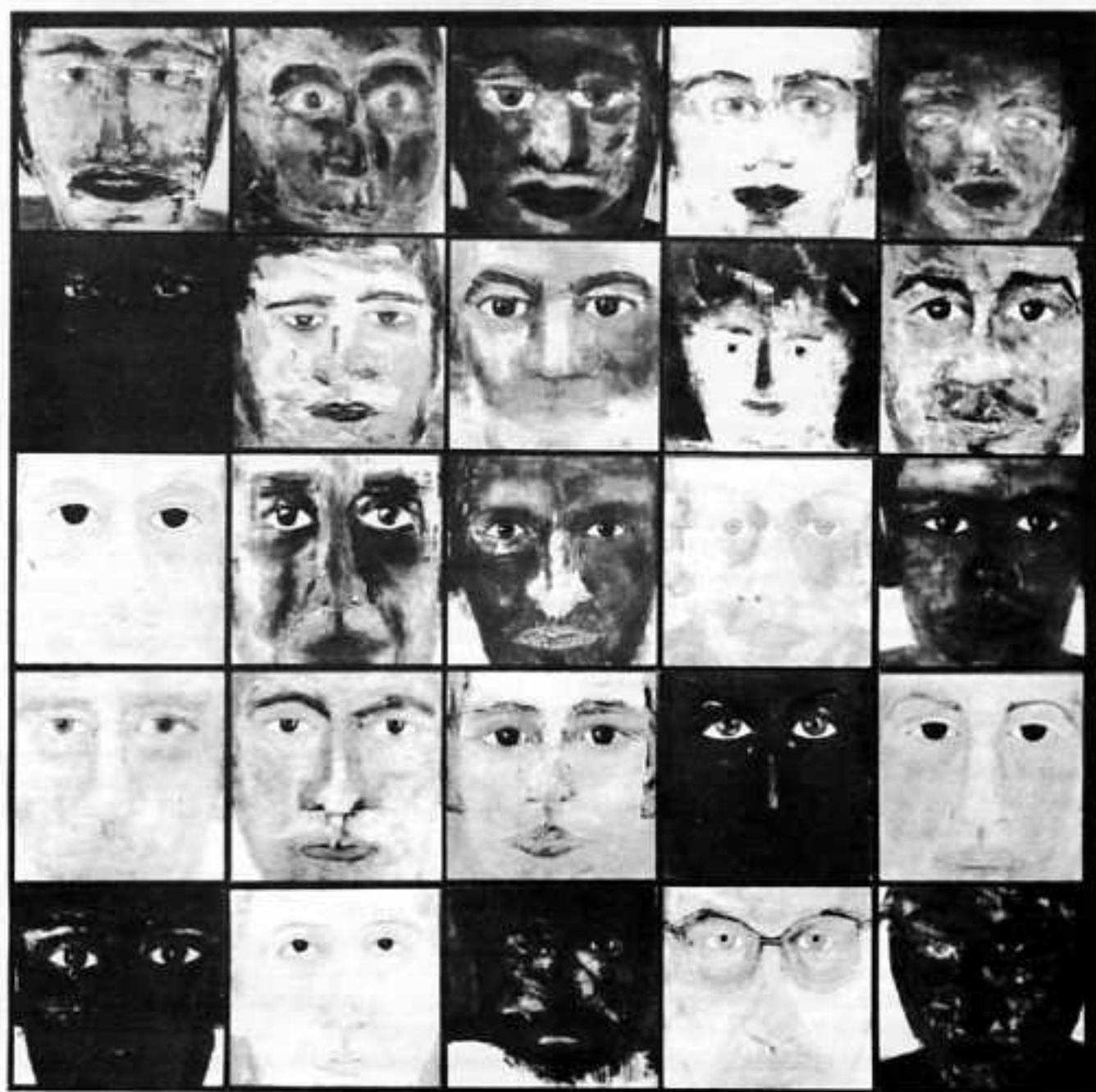
Ven a mí como capitalista

Ven a mí como capitalista
yo seré tu obrera
cuánto trabajaré
sácame el alma
nada me has de retribuir
tomarás todo de mí
me embrollarás con deudas
que jamás saldaré
soy tu esclava
tú mi señor feudal
retribúyeme con mercancía
que después decomisarás
junto a los campos
que me obligarás a devolverte
tierra
espiritual
región desértica
que no florecerá
todo será tuyo
me dejarás vacía
sin alma
espacio y sustento
orgullo
déjame un poco
que me sienta incómoda y lo reconozca.
no seas ecuánime
tampoco mi amigo
ni comunista
como jamás se ha registrado
como jamás se haya visto.

Traducción del hebreo: Becky Rubinstein

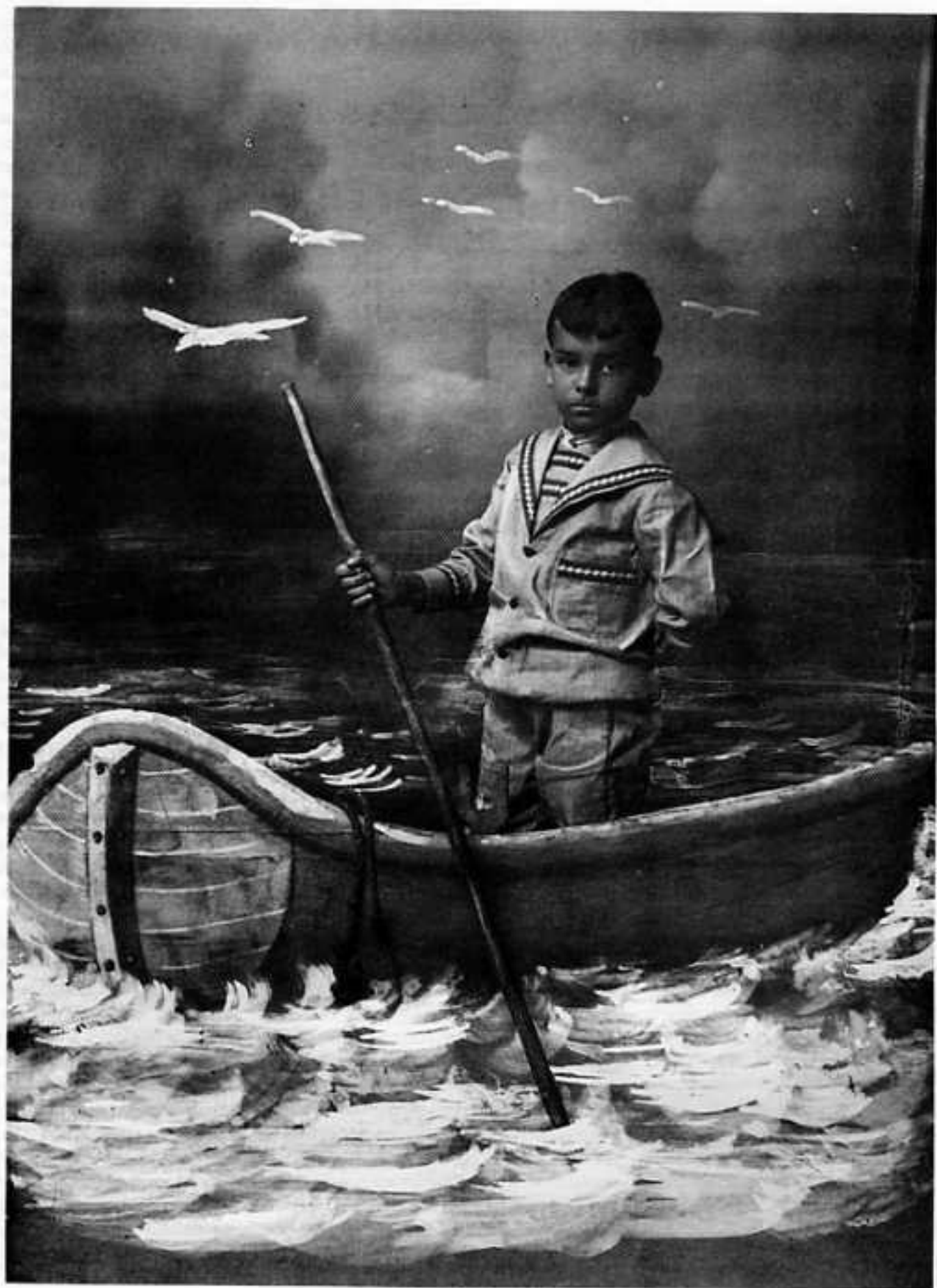
* Poeta, autora de *Cosas*, *Dos jardines*, *Poemas*, *Luz salvaje*, *Formas y Apariencia*; junto con Yair Horwitz y Meir Wieseltier formó el Grupo Tel-Aviv, que pretendió renovar la poesía hebrea.





Faces, 25 retratos, Mari Carmen Hernández.





Fotografía de Melitón Rodríguez.



La augusta sílaba

Sobre la jubilosa aventura de narrar

R. H. Moreno-Durán*

I

Contra los estragos de la solemnidad, la ironía me ha hecho libre. Porque si la solemnidad tiene sus gradaciones —siempre grandilocuentes y retóricas, siempre opresivas—, también la ironía tiene las suyas, aunque a menudo se confunde con la parodia, la mordacidad o la sátira. De cualquier forma, decir aquí ironía es tanto como decir juego y, en el caso específico de la literatura, todo juego involucra la triple conspiración de autor, texto y personajes. Por eso, la reflexión de un escritor sobre su propio quehacer conlleva una reivindicación lúdica del mismo, una exaltación de sus instancias más gratas, ya que cualquier calificación que él haga no lo excusa por cuanto es el máximo promotor de la aventura.

El que yo me incluya en el juicio constituye además un gesto irónico, que aspira a la desmitificación de mi propio trabajo a costa de mi memoria y mi experiencia. Por eso la ironía que define mis textos extiende su jurisdicción al ámbito de lo biográfico, aunque esto nada tenga que ver con la materia de mis

libros. Es una irradiación al revés: no el autor que sublima su existencia a costa de la obra, sino la obra que sugiere *a posteriori* una mirada sobre el autor. Mis vivencias al escribir, mis emociones al contemplar lo escrito no escapan del clima que predomina en mis libros. Pero, si bien como novelista carezco de prehistoria (es decir, de obra de ficción publicada antes de *Femina Suite*, la trilogía narrativa que avaló mi ingreso en la República de las Letras), sí poseo en cambio una amplia crónica personal que, apoyada en mi memoria, revive mis orígenes literarios. Y es a esa memoria a la que acudo a la hora de valorar el mayor o menor goce con que la escritura ha gratificado mi sensibilidad a lo largo de los años, es decir, merced al paulatino conocimiento y práctica de un sistema de signos cuyo ejercicio ha dado posteriormente lugar a ese juego, a esa fiesta, a ese placer que yo llamo literatura.

Pero hablar de placer es una forma de hacer autobiografía. Por eso, para evitar el riesgo de caer en el fetichismo o la mera egolatría, prefiero hablar del momento en el que comencé a tomar conciencia del oficio de narrar. Convencido de que la memoria también es verbo, renuncio a la tentación de valorar mi obra presente —tarea que, por cierto, corresponde a la crítica— para sumergirme en el ámbito de mis orígenes, donde con toda seguridad se encuentran los primeros síntomas de ese gusto que, convertido en razón de ser, ilustra mi tránsito hacia la escritura.

Pero la escritura supone, a su vez, una abierta expectativa sobre su futuro, es decir, la lectura. Asumida la posibilidad de hacerme escritor, ¿cómo no pensar en mi interlocutor, en el destinatario natural de mi trabajo, en el lector? Un texto bastante explícito de Goethe —a quien desde muy joven frecuento con irrenunciable devoción— me dio la clave: “¿Qué clases de lectores yo deseo? / Pues los libres de todo prejuicio, / Capaces de olvidarme y olvidarse / y vivir solamente para el libro...” Entonces, a partir de mis primeros trabajos, supe que la presencia anónima del *otro* me asediaba. Y así, a tenor de las pautas de mi lenta pero aplicada iniciación cultural, adquirí la certeza, como todo el mundo, que del vasto y complejo mosaico que conforman las actividades humanas, el arte es tal vez el medio que más ostensiblemente supone un receptor que justifique su propia existencia. El arte —en este caso la literatura— existe siempre en relación a una dimensión ajena a su propio proceso, pero que en muchos casos gesta él mismo. La literatura suele aprovechar un destinatario común a otros medios, a otras actividades, pero se da también el caso de que un autor —es decir, un libro— cree su propio lector. Esa *otra* parte no sólo es el intérprete del contenido que encierra un libro sino que, al encarnar la *alteridad* del producto, se convierte en su máxi-



Fotografía de Melitón Rodríguez.

* Conocido narrador y crítico colombiano. Autor de la trilogía *Femina Suite*, *Los felinos del carnellier*, *El caballero de la invicta*, *Mambres*, *Metropolitanas*, *Cartas en el asunto*, *De la barbarie a la imaginación*, *Taberna in fábula* y *Como el balcón peregrino*.



ma justificación: únicamente esta gente, al acusar mediante la lectura recibo del universo que el autor ha incluido en su obra, da el toque final a un proceso que une a dos sujetos hasta entonces desconocidos entre sí.

En mi caso particular, ese innominado lector está presente en el instante mismo en que concibo una obra, pero no en tanto destinatario específico, pues creo que escribir para alguien en particular—sea la *élite*, un individuo o la masa— implica una primera y gravísima concesión. Es por eso que concibo el libro como una forma de libertad que incide en el ámbito de otras libertades: se acepta o se rechaza mi obra, pero esa aceptación o ese rechazo determinan el reconocimiento de mi trabajo como un objeto que se libera de mi subjetividad y adquiere vida propia ante los ojos de los demás. Existo, pues, como libro gracias a la receptividad que encuentro en la subjetividad ajena, que ante la autonomía de mi texto deviene objetividad. En cuanto al sujeto de esa alteridad es fácil advertir un proceso curioso: empieza como ente individual y termina convirtiéndose en una entidad social. Entidad que consciente o inconscientemente precede ya mi propia obra. Sin embargo, esta aparente paradoja es lo que confirma los incontables estadios que han hecho de la cultura una sucesión de vínculos entre el individuo (y sus productos) y el cuerpo social (y sus lecturas).

A lo ya dicho sobre la voluntad de no escribir para un lector determinado, por las obvias razones de libertad, confieso que siempre soñé con encontrar o engendrar un lector ideal, un *interlocutor válido* que no sólo entendiera mi obra sino que al mismo tiempo participara, disfrutara y se identificara con ella. Alguien que fuera—evidentemente plural e igual—“hypocrita lecteur, mon semblable, mon frère...” Pero surgió entonces otra inquietud, debida en gran parte a una serie de tópicos de uso obligado casi siempre, aunque en mi caso su tentación se vio incrementada por la época y las circunstancias en que yo reflexionaba sobre la cuestión: la década de los años sesenta y el grave revulsivo social que conmovió por igual a mi país, al continente y al mundo. Sin desconocer la trascendencia de las llamadas “circunstancias sociales”, que entonces se esgrimían como carta de salvación o anatema, parto del hecho de que si mis libros son válidos—y el baremo de esa validez lo da la receptividad del lector—es gracias a la innegable verdad de que mi obra ya lleva implícitos dichos elementos y que todo intento para ponerlos de presente no es más que un alarde de demagogia o retórica.

En este sentido, me interesa fundamentalmente buscar una mínima cuota de participación (y sólo se participa en lo que de alguna forma nos es familiar, aunque no estemos de acuerdo) porque esa participación es la justificación de mi visión del mundo, o sea de mi comunión con la realidad y mi tiempo. Fue entonces cuando tuve la certeza de que si me decidía a escribir en serio debía hacerlo para un agente activo y lúcido, afin en la ironía y la voluntad de juego del autor, y al que un día pudiera aplicarle las palabras de Angelus Silesius: “Ya basta, amigo. Si quieres seguir leyendo, transórmate tú mismo en el libro y en la doctrina...”

II

De todos los libros que asediaron mi infancia tres se instalaron de forma contundente en mi recuerdo más remoto. Iban de una habitación a otra y siempre me los encontraba cuando y donde menos esperaban: en la sala, en la alcoba de mis padres, en el cuarto de algún hermano, y lo más curioso es que ninguno de esos libros había hecho nada para conquistar



Fotografía de Melitón Rodríguez.

en mi ánimo honores de *best-seller*. Contrastaban en todo con las manoseadas novelas de Julio Verne y Emilio Salgari, las numerosas colecciones de *comics*—de Robin Hood a Roldán el temerario, de Buck Rogers a Santo el enmascarado de plata—e incluso los libros teñidos de pecado y que los adultos alejaban de forma poco discreta de la curiosidad y asedio de los niños, como *El Infierno*, de Henri Barbusse; *La Coquito*, de Joaquín Belda; *Ibis*, del por tantas cosas innombrable Vargas Vila, o algún texto macabro de Walter de la Mare. Los libros dotados de ubicuidad eran tres volúmenes, uno de ellos con las cubiertas desgarradas, otro profusamente ilustrado con toda clase de raíces y flores y el último con las páginas amarillentas a causa de su edad, ciertamente venerable: un tratado de psicología de William James, el hermano del novelista; un ejemplar del *Dioscórides* y, finalmente, una gramática de Bello, en una edición de finales del siglo pasado. Esta gramática, que se impuso sobre los otros libros, estuvo siempre asociada a la imagen de mi madre por razones que ignoro o que no alcanzo a comprender del todo, y que muchos años después, en la época universitaria, asaltó mi memoria de forma por demás extraña y recurrente.

Sucedió que en una página de Nietzsche encontré una frase cuyo sentido golpeó mi entendimiento, categóricamente y sin piedad: “Seguiremos creyendo en Dios mien-





Fotografía de Melitón Rodríguez.

tras exista la gramática". ¿Cómo se atrevía a creer en Dios precisamente quien había proclamado su muerte? ¿Qué tenía que ver la gramática con un giro teológico tan brusco? Pero como dicha frase, pese a mi aplicación, se empeñaba en escamotearme su sentido, decidí hacer de ella motivo de discusión con mi docto psicoanalista. Y digo *docto* porque, a diferencia de algunos chamanes de la escuela del Plata o la de Barcelona, que saltan con impunidad del bachillerato, la farándula y el autodidactismo a la sufrida mente de sus pacientes, mi analista rezumaba confianza a través de una impresionante colección de títulos superiores con los que, merced a diversas especializaciones en medicina y psiquiatría, parecía tranquilizar a sus clientes para que de esta forma pudiéramos enloquecer con honor. Tras escucharme con atención, y vivamente interesado, mi lacanianista terapeuta pronunció un *eureka* que reivindicaba de una vez por todas su denostado oficio: "Con la frase de Nietzsche usted ha sufrido un bloqueo mental comprensible", dijo. Y ante mi expresión, más bien escéptica, agregó: "Usted es un escritor y por eso la oración 'Seguiremos creyendo en Dios mientras exista la gramática' no sólo no lo deja indiferente sino que lo compromete, porque lo remite al aforismo máximo de la Creación, también apoyado en la gramática, a saber: 'En el principio era el Verbo', frase a la que hay que agregar otra, afin en su senti-

do: 'Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros', con lo que la gramática y teología devienen expresión de un mismo culto. Y *culto* es rito pero también *cultura*, que es lo que usted pretende hacer con sus libros, supongo".

Yo, radiante de felicidad porque por primera vez alguien de tal calibre me consideraba escritor, apoyándose además en el cuarto evangelio, en Nietzsche y en los textos mayores del psicoanálisis, quise corresponder a la confianza del doctor y enriquecí la cadena con una referencia ilustre aunque algo petulante y que, al pie de la letra, en aquellos momentos era para mí pura autobiografía: "Sé que la carne es triste, hélas! y he leído todos los libros..." Debo confesar, sin embargo, que la alegría que me deparó el dictamen del doctor se vio atenuada por una especie de pudor que he sentido siempre que se me pregunta por mi oficio, y quiero a este respecto recordar un incidente que me ocurrió hace algunos años en un congreso literario organizado por la Unesco y la Sorbona, en París. Conversaba yo con un grupo de escritores amigos, la mayor parte de ellos conocidos por el gran público, cuando se nos acercó una señora que se dedicó a saludar a las celebridades de forma ostentosa, al punto de que al estrechar sus manos y darles a cada uno los cuatro besos de rigor parecía conseguir el autógrafo de su vida. Al encontrarse ante mi anónimo rostro no supo qué hacer y sólo se le ocurrió el consabido pero impertinente recurso de preguntarme a qué demonios me dedicaba. Acuciado por la timidez e incapaz de arrogarme por las buenas la profesión de escritor, le dije, sin pensarlo dos veces y ante la unánime sorpresa: "Soy ginecólogo, Madame..." Mientras la señora se ponía en posición de firmes mis amigos me auscultaban sin salir de su asombro. Después, una vez se hubo alejado la pensatriz y con ella el peligro de alguna comprometedor consulta profesional, uno de los testigos de mi audacia me hizo caer en la cuenta de que al presentarme como ginecólogo tal vez había hecho la mejor definición de mi oficio como escritor, a tenor del tema central de las novelas que conforman *Femine Suite*, por aquel entonces ya publicadas en su totalidad. Es probable que así haya sido, aunque lo fundamental del hecho es la poco ortodoxa pero airosa forma con que soslayé la pedantería de exhibir la titularidad de una profesión que sólo mis lectores deben adjudicarse tras su aventura con mis libros.

Carne y gramática —según la apreciación del psicoanalista— o, lo que puede ser lo mismo, ginecología y novela —al fin y al cabo la ginecología es una ciencia que, como la gramática, también recomienda respetar las reglas—, estaban por lo visto presentes ya de alguna forma en mis vivencias más tempranas. Y fue tal vez por eso que no me extrañó nada confirmar la sorpresa que, a su debido tiempo, la crítica expresó al advertir que mi primer ejercicio de creación no era un libro de poemas o un volumen de cuentos o una novela onanista y sentimental, como es casi de rigor al ingresar en la Sociedad Literaria, sino nada menos que una trilogía narrativa, de casi mil páginas de extensión y trece años de trabajo, y que, para mayor escarnio, repudiada la mitología personal del autor y la maconditis imperante —temas obligados para quienes buscaban una popularidad inmediata— y se centraba por completo en una doble alianza que tenía como protagonistas a la gramática y a la mujer.

Sin saberlo, había vuelto a tropezar con ese antiquísimo acuerdo de carne y filología, que en algún momento roza un gozoso pleonismo. Sin embargo, hoy sé muy bien que la vocación filológica de mi escritura conlleva un riesgo, pero, al mismo tiempo, que las posibilidades de búsqueda inherentes a tal vocación convierten mi trabajo no en meras



muestras de laboratorio —eso que los grabadores llaman Pruebas de Estado— sino en la confirmación de un proyecto formal basado en la investigación y el juego. La reflexión semántica ha estado desde siempre vinculada a esta clase de experiencias —llámense sus hitos *Tristram Shandy* o *Ulises*, *Sartor Resartus* o *Pálido Fuego*— y, en mi caso, reconozco que sin la perspectiva lúdica, tanto en el asunto como en la forma, la literatura carece de sentido. ¿Será ésta la razón por la cual una de mis más entrañables Musas se atrevió a afirmar que yo no hablaba sino que hacía *surfing* sobre las palabras?

Las búsquedas formales han sido para mí tan gratificantes como la ironía que arroja cada una de las consecuencias de la historia que narro, por lo que soy partidario de una fusión de los ya citados sentidos del Verbo: carne y gramática, sentidos que revierten —humor mediante— en lo femenino. Porque desde la tantas veces evocada asociación materna la gramática es para mí femenina: la cópula y la conjunción, amén de la hábil conjugación de las personas del verbo, son equivalencias de una sensualidad que crece y se multiplica gracias a los milagros de la lengua. Y eso sin olvidar esa otra clase de artificio, esa astucia, a veces tan femenina, que recibe el nombre de *gramática parda*. Más allá del color —rosa o pardo—, la gramática es un pretexto de primer orden en mi escritura y gracias al juego me es dado transgredir, irrespetar, revalorar y perpetuar sus más oscuros sentidos. Por eso la disponibilidad sensual de las mujeres que habitan mis libros hace que sean copartícipes del encuentro máximo con el amante merced a una expresión que pone de presente la capacidad seminal del lenguaje, ya que, al entregarse en la cópula, cada una de mis heroínas parece asumir su más hondo destino cuando exclama: "¡Hágase en mí según tu palabra...!"

III

Describo y narro aquí lo que metódica y vehementemente he evitado recrear o sublimar en mis textos de ficción. De ahí que me sienta incitado a echar mano, más allá del ámbito de lo imaginario, de mi memoria personal para inscribir mi experiencia en un texto nuevo, propio, intransferible. Voluntariamente autoexcluido de la ficción, otra escritura me concede la posibilidad de que tal experiencia cobre cuerpo apoyándose en el amplio repertorio que me ofrece el recuerdo. En mí, un yo precede al autor que con el tiempo y merced a la escritura he llegado a ser. La historia de ese yo, la prehistoria de ese texto es lo que aquí evoco. Como autor soy un nombre que dota de singularidad a unos cuantos datos empíricos, ya que, de no ser así, en nada me diferenciaría de los otros nombres: lugar y fecha de nacimiento, denominación civil, recuerdos primigenios, iniciales lecturas, mis más remotos afectos. Así pues, todo lo que se gesta a partir de estos datos —ficción hipostasiada en la escritura— me abre un lugar aparte en la nómina pública: una neutra y lacónica cuando no clemente nota en las bibliografías.

Siempre me llamó la atención la tendencia que todos manifestamos de fetichizar algunos aspectos de la infancia, sobre todo aquellos que nos fueron impuestos y en los que nuestro albedrío nada tuvo que ver: no me fue permitido nacer en Ravenna, Alejandría o Poitiers, como la fascinación de lo libresco me incitaba a desear a medida que, página tras página, devoraba áureas genealogías, sino que vine al mundo en un paraje frío y adusto de los Andes —llámese Tunja, Ramiriquí o Santua-

rio—, sin más emblemas que los que aparentemente exhibe la modesta historia nacional. Eso no impidió, sin embargo, que pronto me las arreglara para reivindicar mi lugar de origen merced a la evidente grandeza precolombina del lar muisca, al esplendor barroco del periodo colonial, a la gallarda gestión de sus próceres en las lides independentistas a las que prestó escenario y fuerza, así como a su innegable protagonismo e influencia en la subsiguiente definición republicana. ¿Cómo ignorar, por otra parte, que esos fríos parajes le sirvieron de marco a las tórridas aventuras eróticas de doña Inés de Hinojosa, dama que desde los eventos inaugurales de *El Carnero* habría de trazar la senda de esas otras damas, no menos osadas ante los guiños de la carne, que desfilan sin pudor ni complejos por las páginas de mi trilogía femenina? ¿Y acaso —como si lo anterior no bastara— el propio Himno Nacional no justifica y consagra la nobleza del escenario que me vio nacer merced al expresivo verso "De Boyacá en los campos el genio de la gloria...?"

Tampoco me fue dado elegir las calendas de mi nacimiento, aunque en este sentido los astros me otorgaron favores más explícitos y venturosos. El día en que vine al mundo —un 7 de noviembre— goza de tantas reminiscencias que por sí solo se convierte en una cifra emblemática. En efecto, son tantos los personajes y acontecimientos cobijados astralmente por esa fe-



Fotografía de Melitón Rodríguez.



cha, desde el nacimiento de Platón hasta el triunfo de la Revolución bolchevique, que desde muy niño me sentí ungido por el aura generosa de las constelaciones. Y así lo viví cuando, en mi adolescencia, en el párrafo inicial del Proemio del *Discurso Primero* de *De Amore*, de Marsilio Ficino, leí: "Platón, padre de los filósofos, cumplidos ya los ochenta y un años, el siete de noviembre, día de su aniversario, murió al final del banquete al que había asistido. Este banquete, que celebra a su vez su nacimiento y su muerte, lo renovaban cada año todos los antiguos platónicos, hasta los tiempos de Plotino y de Porfirio. Pero después de Porfirio y durante mil doscientos años estas solemnes celebraciones se perdieron. Por fin, en nuestros tiempos, el famoso Lorenzo de Médicis, queriendo reinstaurar el banquete platónico, designó como anfitrión a Francesco Bandino. Y así, el siete de noviembre, Bandino, con magnificencia real, recibió en la villa de Careggi a nueve invitados platónicos..." Fiel a esta costumbre, cada siete de noviembre evoco en mi banquete particular a invitados que, como el magno anfitrión, nacimos bajo la misma estrella: Zurbarán, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, Albert Camus, León Trots-

ky, Hernando Domínguez Camargo, Madame Curie, Rafael Pombo, Joan Peruchó y Konrad Lorenz, sin ignorar la belleza perturbadora de Baby Doll, quien, según la pieza homónima de Tennessee Williams, debe entregarse sexualmente a su marido el siete de noviembre, día en que esta fascinante muñeca de carne alcanza su mayoría de edad. De Platón a Baby Doll —o, lo que es tanto como decir, de la reflexión más profunda al sexo más caliente y altanero—, el calendario vitaliza así dos de los diversos sentidos que caracterizan al signo de Scorpion: la lógica y la sensualidad. En efecto, sabido es que en el medioevo la lógica era representada bajo la imagen del escorpión y que esta misma imagen había sido consagrada por los chinos desde remotas centurias como símbolo de la seda y la sensualidad. Logos y Eros, aliados en un mismo tránsito, hacen del Baby Doll el sucedáneo más carnal y desprejuiciado de Diotima de Mantinea, la sabia sacerdotisa que le dio el toque femenino al banquete celebrado el 7 de noviembre clásico.

Así, pues, si al lugar y fecha de nacimiento agregó el nombre que me fue impuesto, la tríade de circunstancias que más allá de mi albedrío me definen, queda lista para su entronización definitiva. Ciertamente, como autor yo soy dos personas, pero al escribir afirmo una y soslayo la presencia de la otra. Por eso, al hablar sobre lo que fui y soñé cuando niño, antes de la escritura y el oficio, reivindico el doble aspecto de mi identidad. Soy un autor porque al rechazar el anonimato reivindico el carácter público de mi trabajo y le doy una nueva gradación a mis nominativos. Al desglosar mi identidad afirmo mi nombre: frente a mi apelativo civil, con el que nada tuve que ver, ya que fue una imposición familiar, reivindico el sentido que mi nombre adquiere a través de mi oficio y mis obras: es una elección que he asumido como un gesto voluntario y personal, unido a mi nombre impuesto. No sólo acepto así el acto arbitrario que conlleva todo bautizo sino que le brindo la bendición de un destino libremente elegido: la escritura. Incómodo con mi nombre civil, fácilmente habría podido acudir al pseudónimo —escritura que niega u oculta otra escritura— pero no ha sido así. Mi nombre queda fundido, pues, en unas nupcias formales (el registro civil y la repercusión profesional y social de mis obras) bendecidas por el orden jurídico.

Al afirmar mi nombre mediante el oficio de escritor, lo que busco es salvar el accidente bautismal de su transitoriedad y hacerlo perdurable gracias a mis libros. Mi nombre, pues, engendra una posteridad legitimada por mi oficio. Pero al no ser yo el único autor, lo que quiero demostrar con el afianzamiento de mi nombre es que soy y asumo una peculiaridad en un mundo de peculiaridades. Ahora bien, la afirmación de un nombre, su afianzamiento ontológico, nada tiene que ver con la bondad o intranscendencia que, estéticamente, conlleve mi obra. Una cosa es mi nombre, vale decir, mi subjetividad —mi talento o vanidad—, y otra muy distinta el lugar que cualitativamente representa mi nombre unido a mi obra. Puedo afirmar mi nombre y, sin embargo, no existir en el medio en el que busco definirme. Una vez más vuelvo a la arbitrariedad inicial de un acto de baptisterio: estoy a merced de lo que me endilguen los demás. Al final de mis obras, son los demás los que bautizan mi esfuerzo con un nombre propio, sinónimo de talento o, por el contrario, los que, pese a mi bien mimado nombre, me envían con su indiferencia al anonimato: "hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère...", una vez más tienes la palabra. Porque la palabra engendra, da vida, entroniza al nombre. Mi denominación de autor es un predicado: lo que se dice de mí como sujeto de escritura. Un autor no es más que lo



Pintura de Mari Carmen Hernández.



que semánticamente indica su oficio: un perpetuador de ficciones, garante o dilapidador del patrimonio de lo imaginario, impenitente promotor del viejo sueño de la especie: engendrar y legitimar lo engendrado mediante la palabra.

Curiosamente, y en relación con la gramática, mi nombre encarna una anécdota que me ha hecho tomar divertida conciencia de mi relación con la literatura. Debo aclarar que la presunta devoción fetichista en torno a mi nombre no existe, aunque si alguna vez hubo algo de vanidad nominativa fue a consecuencia de un casual comentario ajeno. En 1980 el crítico Angel Rama, que entonces vivía en Washington, se puso en contacto conmigo para analizar mi obra con miras a incluirme en su antología *Novísimos narradores hispanoamericanos* y descubrió que algo tan largo como Rafael Humberto Moreno-Durán no era un nombre sino un "endecasílabo perfecto", y con tal mote comenzó a llamarme a partir de esa fecha. Sin embargo, algunos colegas y amigos, expertos en métrica, se mostraron en completo desacuerdo con Rama. Por ejemplo, la escritora catalana Carmen Riera y el guatemalteco Augusto Monterroso afirman que mi nombre no es un "endecasílabo perfecto" sino un "dodecasílabo clásico". De cualquier forma, y pese a la sinalefa —"la letra hache conserva en ocasiones su antigua aspiración y, por lo mismo, no forma sinalefa"—, me niego a tomar partido en un debate que afecta mi propia identidad y me inclino por dejar en libertad la métrica de mis amigos y colegas, aunque para sustentar sus opiniones tengan que echar mano de una *licencia*, hoy más que nunca poética... No obstante, debo confesar que el asunto no me es del todo indiferente, ya que, puesto a elegir entre un endecasílabo perfecto y un dodecasílabo clásico, opto por lo que siempre quise ser: un alejandrino impecable. En cualquier caso, con Nietzsche y el psicoanálisis de mi parte, así como con la exquisita y plural métrica del verso castellano, ¿podría haberme dedicado a algo que no fuera la literatura?

IV

En un contexto apoyado esencialmente en la oralidad, mi infancia se vio nutrida por el más dispar repertorio de anécdotas e historias avaladas por la insensatez patria. Oía sin cesar toda clase de comentarios sobre los últimos crímenes del doctor Matallana o las incidencias bélicas del Batallón Colombia en Corea, los pormenores delictivos de un pistolero apodado Pistocho o las sorprendentes fugas de Richard Noack Escobar, la simpatía con que se glosaban las tristes muertes de Victor Hugo Barragán y Guadalupe Salcedo o el justificado temor ante la política sectaria del conservatismo, afianzado en el Poder. Todos esos hechos, reiteradamente ventilados en las salas y corredores de la casa, le brindaron a mi imaginación un sentido más bien doméstico de la épica, aunque la verdadera intriga llegó por vías de los seriales radiofónicos que narraban las aventuras de Chang-Li-Po. Sin embargo, mi auténtico entusiasmo literario surgió y se acrecentó cuando escuché, gracias a la sedante voz de un locutor chileno autodenominado El tío Alejandro, las secuencias inolvidables de *La isla del tesoro*. De ahí a leer la novela de Robert Louis Stevenson sólo hubo un paso: la oralidad cedía su espacio al ojo y a la lenta degustación de la aventura, por lo que la mirada se apoderó de las experiencias subsiguientes: *El club de los suicidas* y *El señor de Ballantrae*, el entramado nada infantil de Gulliver y Robinson, los mohicanos de Fenimore Cooper y el Mississippi de Mark Twain. Nada escapaba ya



Pintura de Mari Carmen Hernández.

de mi adicción lectora, aunque de esa época recuerdo una inmensa novela cuyo nombre y autor he olvidado y que se iniciaba en el Madrid de comienzos de siglo, pasaba a Barcelona y el Levante, proseguía en una Europa ya herida de muerte por lo de Sarajevo y terminaba de forma sugestiva con los acontecimientos de la Revolución bolchevique. Pero más que la historia en sí, lo que me cautivó fue la presencia recurrente de una tal Fuensanta, tan hermosa e inteligente como pérfida: tal vez el primer aldabonazo que sentí sobre los sinuosos abismos del alma femenina.

No obstante semejantes prolegómenos, debo admitir que descubrí el poder de la palabra prácticamente por azar. Tendría doce o trece años cuando, en circunstancias más bien singulares, narré mi primera novela. Y *narrar* es aquí el verbo exacto, pues tal fue la acción que conjugué en primera persona a lo largo de cinco desapacibles tardes de invierno. Recuerdo que un súbito vendaval hizo que mis hermanos, algunos amigos y yo interrumpiéramos nuestros juegos al aire libre y nos refugiáramos en una de las habitaciones de la casa. Asediados por el frío y una penumbra creciente, renunciábamos a la luz, y bajo unas cuantas mantas a manera de carpa de circo comencé a narrar una his-





Pintura de Mari Carmen Hernández.

toria que inventaba a medida que la contaba ante la enorme y sorprendente expectación de mi auditorio. Se trataba de algo que tenía que ver con la época de Garibaldi —seguramente las clases del colegio o algún libro sobre el Risorgimiento me habían puesto sobre la pista de este fragmento de la entonces para mí remota historia italiana— pero que se centraba en un héroe de mi entera cosecha. Se llamaba Paulino Fogetti (fue el nombre más italiano que se me ocurrió) y estaba acompañado siempre por una especie de lancero, gordo y chistoso, que no hacía otra cosa que meter la pata y devorar kilos de peras. Este tipo, cuyo nombre no recuerdo, llamaba mucho la atención de mi público, sobre todo porque era una especie de contrapeso jovial a la solemne, adusta, indeclinable vocación épica de Fogetti, un héroe con toda la barba.

Nada le faltaba a mi historia: batallas sangrientas en las que abundaban las cargas de la caballería, asaltos por sorpresa de improvisados guerrilleros, fortalezas de aspecto imponente, con torreones, almenas y profundos fosos donde más de una vez cayó el gordo que escoltaba a Fogetti para beneplácito del auditorio, pasadizos, fugas

nocturnas con escala, bosques y todo el *attrezzo* de lo que años después descubriría como componente esencial de la novela gótica. Fiel al patrón de las radionovelas —entonces en pleno auge y en franca supremacía ante la tímida incursión de la televisión en el género—, no sólo le prestaba mi voz a los personajes sino que también improvisaba el galope de los caballos, el ruido de los goznes oxidados de las puertas, los gritos de dolor de los heridos, el estruendo de los cañonazos y hasta el tañido fúnebre de las campanas. Y, como si todo esto fuera poco, tarareaba una banda sonora que cesaba sólo cuando la emisión cedía su paso a las cuñas publicitarias de mis patrocinadores, que invariablemente eran Glostora y Colgate Palmolive.

La historia crecía y se ramificaba y sólo ahora, cuando mi memoria recupera algunos retazos, admito con estupor que en mi "novela" no había ni una sola mujer, peculiaridad que tampoco llamó la atención de mi auditorio. Estaba visto que por aquel entonces ya debía suponer yo que lo femenino no es compatible con la epopeya, al menos de forma determinante, y que por lo pronto las mujeres no eran más que esas cosas que tarde o temprano le ocurren a los adultos. Pero si me extraña la ausencia de protagonismo femenino, algo que hoy es consubstancial a mi obra de ficción, también me llama la atención el enorme interés que entonces le brindé a la épica, en contraste con la indiferencia que como género a tratar me inspira en la actualidad. Tal vez un justo sentido de la compensación alteró mis primeros intentos ficticios y dio cauce a lo que mi madurez iba a repudiar, mientras guardaba intacto el tema que al cabo de unos pocos años comenzaría a inquietarme. Y la verdad es que no lamento para nada tal cambio, pues si antes de empezar a escribir la mujer sólo era —en su sentido más cabal y cotidiano— la cuota de prójimo que me correspondía, después, tanto en mi experiencia personal como en mi escritura, esa misma mujer se me revela como un disciplinado y constante ejercicio de estilo.

Esta inicial alegría de narrar me deparó además otra sorpresa: la constatación de una total autonomía y la posibilidad de cambiar el mundo mediante la palabra. Esa gozosa labor de tejer historias se me antojó una actividad grata y para la que evidentemente estaba dotado, pero en la que evitaba reincidir pese a los ruegos de mi público durante las semanas siguientes a aquélla en que di por finalizadas las peripecias de Fogetti y su gordo amigo. Con el bien asumido proyecto de inventar, narrar y sobre todo escribir aventuras en el futuro, descubrí también el inmenso placer de hacerme rogar y el no menos agradable impulso de pedir algo a cambio. Sherezada prolongaba oralmente su vida, los cortesanos de Boccaccio soslayaban con la parla el riesgo de la peste, los libertinos de Sade engranaban jornada tras jornada el calendario de sus vicios: los que narran tienen el privilegio de hacer saltar la liebre a su entero capricho. Si el auditorio cedía a mi precoz chantaje, eso quería decir que mis veleidades imaginativas merecían alguna contraprestación: ése fue el primer atisbo que tuve de algo que bien podría llamarse recepción y valoración crítica.

V

Pero pronto habría de superar la tradición oral y, como ha ocurrido con el tránsito del *homo parlanchinus* al *homo plumíferus*, un día descubrí la escritura y todo lo que ella implica. Tendría alrededor de catorce años



cuando mis profesores cometieron el error de alabar públicamente mis facultades para la comprensión del análisis gramatical y de todo aquello que se refería a los secretos de la lengua. Tal vez el viejo ejemplar del libro de Bello que tantas veces me asedió en la infancia no me fue del todo indiferente y algo debió inculcarme. Lo cierto es que, arrastrado por un sentido descaradamente pragmático, decidí explotar mis recursos naturales, por lo que la época de exámenes se convirtió en mi agosto particular. Era tal mi iniciativa y capacidad de empresa, que no sólo resolvía cuatro o cinco exámenes de compañeros desaplicados que acudían a mí para salir del paso —previo pago de una cifra estipulada, por supuesto—, sino que el lapso fijado para entregar la hoja se me convirtió en un desafío contra el reloj. Hasta que un día sobrevaloré de tal forma mis capacidades que resolví los exámenes contratados pero no tuve tiempo suficiente para terminar el mío, por lo que vi cómo mis clientes aprobaban con lujo mientras la gramática se volvía contra mis intereses al extremo de convertirse casi en una asignatura pendiente. Y aquí la memoria me remite, por vía de mis avatares gramaticales, a otro de los ámbitos mayores de mi infancia.

Porque si la gramática me sumergió en la vasta red de una sintaxis vital, también me hace evocar el tiempo y las personas del verbo. Y el tiempo, aquí, no puede encarnarse mejor que en un infinito y bien coordinado concierto de relojes que musicalizó mis primeros años. El tiempo de los relojes es el mismo que define la presencia de mi padre, entre péndulos y volantes, ejes y manecillas, muelles y cuerdas, todo ese dispositivo de piezas que le da dimensión doméstica y humana al tiempo. *Tempus fugit*, leía cuando era niño en el cuadrante del reloj principal de la casa, decorado con un bello pavo real, como si la proverbial vanidad del ave no significara nada ante el paso inevitable de las horas que fluyen y dominan, cuando no envilecen nuestras pretensiones. Y al lado de este reloj tutelar —que años después resucitaría en una inequívoca concesión autobiográfica en *Finale capriccioso con Madonna*, novela que no en vano da término a la trilogía femenina con un concierto de relojes— había otros, de formas y modelos diversos: los magníficos ejemplares de bolsillo, con valiosas leontinas y tableros de esmalte, los enchapados en cerámica o plata, los enmarcados en oro o maderas nobles, una vasta colección en la que no faltaban las piezas diminutas para damas en exceso delicadas, los despertadores comunes, algo groseros en su afán pragmático de dar sólo la hora de las obligaciones diarias, los cronómetros o esas joyas de ébano con el inevitable y puntual cucú, delirio de mis expectativas infantiles. Relojes que cantaban, relojes con aire de sonata, relojes con sorpresa musical dentro de sus elegantes estuches, relojes, en fin, que competían con las pulsaciones humanas, amplia gama de Movados, Omegas, Midos, Bulovas, heraldos de los aristócratas Corum y Concord Saratoga.

En fin, obsesionado por el regular concierto diario de *La invicta* —el nombre de la joyería paterna siempre me resultó exacto y feliz—, supe sincronizar el sentido de lo temporal con los misterios de la gramática que no cesaba de hostigarme. El doble orden de la casa —el ritmo del tiempo asociado a la presencia del padre, la lógica gramatical unida a la presencia de la madre— se afianzó de esta forma y ahí, creo, radica buena parte de la preocupación matemática que orientó siempre la vocación de mis hermanos. Sin embargo, yo, que habría de volcarme sobre cosas menos abstractas, no fui ajeno a una suerte de acuciosa responsabilidad en todo lo que hacía, bien como estudiante de Derecho

y Ciencias Políticas, bien como alevín de escritor. ¿Había encontrado ya, en el concierto incesante de los relojes, el marco idóneo para instalar de forma perdurable las obsesiones, sueños y proyectos que marcaron mi infancia y mi memoria? El rápido tren nocturno que a las doce coincidía puntualmente en su trayecto con el barco repieto de turistas, el silencio del río a medianoche y la estrategia galante de las mujeres de la fiesta, el perfume que todo lo irradiaba y que se apodera de una de las escenas más sensibles de *Finale capriccioso con Madonna* me suscitan diversas sospechas en el sentido de que el reloj ya había trazado coordenadas múltiples. ¿Acaso los propios cuerpos de los amantes, en esa misma novela, no intentaban anular el paso del tiempo merced a la hábil composición de un reloj de carne? Entre gramáticas y relojes, esto es, entre los imperativos del lenguaje y la fatalidad del tiempo, mis primeros años se poblaron de incitaciones que algunos lustros después, en el presente de la ficción creadora, se habrían de reconciliar en la minuciosa y amorosa conjugación de las personas del verbo.



Fotografía de Melitón Rodríguez.



Sin embargo, el impúdico abuso que hice de mi vocación lingüística habría de depararme singulares sorpresas. El estímulo de Félix Claros —mi generoso y entrañable profesor de literatura—, así como la creciente fascinación que despertaba en mí la letra impresa, hicieron que me volcara sobre la escritura como sobre un cuerpo que reclamaba con impaciencia mis favores. En efecto, sucedió que al regreso de las vacaciones estudiantiles de 1961, uno de mis antiguos clientes requirió de nuevo mis servicios aunque para algo más personal que para realizar exámenes por encargo. Por lo visto se había enamorado perdidamente y había decidido deslumbrar a su novia con unas cartas de postín, obviamente redactadas por mí según los términos y cláusulas establecidos por el enamorado, pues para eso pagaba. Debo decir aquí que años después, cuando encontré anécdotas similares en las biografías de algunos escritores o en las aventuras de sus personajes, me sentí presa de una doble sensación: por un lado, me vi justificado por el noble precedente de quienes se hicieron mercenarios de una pasión ajena para incrementar el interés de amadas ignotas y, por el otro, sufrí una especie de frustración al advertir que nada había de original en esta actitud, como ocurrió al reconocer-

me, entre otros, en Cyrano de Bergerac —según Edmund Rostand— y en un personaje de la primera novela de Mario Vargas Llosa, que también escribían cartas de amor por contrato. Sin embargo, reconozco que mi experiencia fue en este sentido más rica y compleja que la de los cadetes citados, el gascón de Rostand y el limeño del colegio Leoncio Prado. Tan rica y compleja, que incluso una especie de inquieta conciencia me acompaña ahora, cuando recuerdo la sospechosa dedicación que apliqué al encargo.

Mi cliente, a quien por consideración de una eventual felicidad presente o un alto puesto en el gobierno le cambio su verdadero nombre por el de Macías, era un muchacho alto, bien parecido y creo que de familia más bien opulenta. Su error fue dejarme total libertad a la hora de redactar las primeras cartas, pues mi empeño fue tal que la destinataria —se llamaba Carolina Ronderos y si registró aquí su nombre auténtico es por razones que expondré luego— le cogió tanto gusto a mi estilo que Macías, para no perderla ni ponerla sobre aviso de lo que ocurría, me mantenía informado incluso sobre sus intimidades más tórridas. Para poder contestar sus cartas, yo exigía no sólo leer las que Carolina le dirigía sino que también lo apremiaba para que me ilustrara en detalle sobre cada uno de los incidentes que habían ocurrido durante sus citas. Macías llegó a vislumbrar en un momento la tremenda servidumbre que pactaba conmigo, pero no desistió porque, tras las primeras cinco o seis cartas cursadas, no había poder humano capaz de imitar mi escritura o de insuflarle a esa correspondencia la densa carga erótica que, sin saberlo del todo, yo inseminaba en las cada vez mayores expectativas de Carolina. Y fue entonces cuando algo parecido a una pasión intensa se apoderó del amanuense.

No contento con poner los sentimientos de Macías a mi entera disposición, comencé a dejar filtrar en las cartas sutiles reproches que, una vez captados por la interesada, desencadenaban tales tormentas que Macías el enamorado echaba mano de mis servicios para horas extras. Y cuando descubrí que mis cartas nada tenían que ver con Macías sino que en realidad constituían un puente directo entre mis dudosos sentimientos y los de la pobre Carolina, decidí llevar mis iniciativas a extremos inimaginables. Macías no podía vivir sin mis oficios y yo, tácticamente, me hacía el discoloro, lo que promovía una reacción de la amada: lejana, ya adicta incurable al morbo de mis cartas. Era como si Macías sufriera por la aparente displicencia con que yo atendía su relación epistolar con una novia cada vez más ávida de estilo. Y cuando llegó el día en que los datos que mi amigo me ofreció sobre Carolina me parecieron insuficientes, con total impunidad me empecé en saquear su memoria, las peculiaridades más íntimas de la muchacha e incluso un par de fotografías, de frente y de perfil, todo con tal de documentarme científicamente para planificar una nueva estrategia amorosa a entera satisfacción de los más nobles intereses de mi cliente.

Pero yo ya sabía que si de alguien estaba enamorada Carolina era de mí, por lo que, después de revisar las cartas y retozar con las fotos, también yo decidí apostar por el afecto de la bella. Por eso, cuando años después leí el *Cyrano de Bergerac*, de Rostand, me sentí realizado: Roxana no amaba a Cristián, sino a quien a nombre de éste ponía su alma en sus cartas, es decir, Cyrano. Carolina, creyendo amar a Macías —que sin mis cartas valía a los ojos de su amada tanto como una colilla—, sin saberlo estaba loca por mí. De todas mis novias fue ella la única a quien jamás conocí personalmente, por lo que su nombre real no sólo es un



Pintura de Mari Carmen Hernández.



símbolo sino la posibilidad de que, si llegara a leer esto, conozca aunque sea *a posteriori* la verdadera identidad del más grande amor de su vida y que sólo por un fuerte sentido de la profesionalidad se limitó a amarla por interpósita persona. Lo cierto es que todo comenzó a ser tan doloroso que un día, acuciado por un raptó de escrúpulos que algunos insensatos confundirán con el triunfo de la Virtud sobre el Vicio, me negué a seguir siendo el notario de Macías y le presenté mi dimisión irrevocable, por lo que no hubo razón alguna capaz de hacerme cambiar de actitud. Macías jugó entonces su única carta —reconozco que esta frase es casi perversa, pero así fue— y como era de prever lo traicionó el estilo: su novia perdió paulatinamente el interés al ver cómo la fogosidad y las bellas letras abandonaban a su amado. Carolina nunca supo qué había ocurrido y Macías tampoco, y a mí sólo me resta el consuelo de comprobar que, como afirmaba alguien, “el amor es cosa de tres, por lo menos...”

VI

Y fue gracias a estas experiencias como confirmé el sentido de algunas sospechas que terminaron por acercarme a la literatura: primera, el poder fecundador de la palabra; segunda, el estilo como única señal de identidad del artista, y tercera, la convicción de que una causa afectiva bien dosificada es tanto o más eficaz que la morfina. Por eso, a la vista de lo ocurrido, descubrí que si en mi fase oral había gestado una primera “novela” de género épico, mi segunda “novela” pertenecía al género epistolar y era, como manda toda preceptiva que se respete, de carácter encendidamente sentimental. Pero mi prehistoria no es inocente: de alguna forma intuía ya que la memoria es sólo esa trama de lenguaje sobre la cual proyecto mi futuro, es decir, la escritura. Sabía que sólo se escribe para elaborar la propia gramática, para articular una personal sintaxis del mundo, desmitificada a través del humor y entronizada gracias al estilo. Y que en este caso estilo es reflexión y juego, la más alta forma de hedonismo que me es dado vivir. Por eso el dramatismo, la solemnidad y la gravedad formal —el verdadero rostro de la épica— me resultan refractarios por completo. Como en las cartas, prefiero el tú de la confidencia personal al vosotros de la arenga, la discreta intimidad a las letras mayores de la primera página, el recuerdo cálido de lo clandestino a la crónica altisonante del acontecimiento público. En fin, prefiero la disidencia al dogma, la ambigüedad a la Verdad Revelada, y todo eso sólo es posible gracias al placer de engendrar mi propio mundo con humor, y a la voluntad de resolver mis contenciosos con la realidad merced a esa mayoría de edad de la escritura que se llama estilo. Por eso, pese a lo dicho, sé que las acusaciones de malignidad se levantarán contra mis confidencias con el ánimo de descalificarlas. Sé también que los denuestos de una ética equívoca se volcarán una vez más contra algo que sólo es literatura, ya que el único damnificado del fraude epistolar fui yo al fundirme con mi propia ilusión, pues Macías se merecía su suerte y Carolina jamás conoció los motivos del súbito eclipse de su novio. Y sé, finalmente, que gracias a esta inesperada incursión en los sentimientos ajenos, cuyo número de combinaciones es tan diverso como imprevisible, me aproximé un grado más a la decisión de hacerme escritor.

En cualquier caso, lejos de una *conscience malheureuse* y por encima de las condiciones morales, el flujo de la pasión de narrar se me reveló tan fascinante como el alma de la mujer que reaccionaba ante mis cartas

y que daba lugar a nuevas estrategias y complicidades en el juego amoroso. Por eso, desechada mi primera experiencia *épica*, de donde estaba excluida la mujer como en las tempranas horas de la Creación, hice de lo femenino mi primer tema verdadero y a él dediqué, sin saberlo, toda mi atención subsiguiente. Después —como en las Escrituras evocadas por el psicoanalista— vendría la caída, la noción de culpa y la pérdida del reino, pero ya nada podría importarme pues había conocido la verdadera intimidad del verbo. Tal vez por eso, cuando en el largo período de redacción de *Femina suite* (título que ya lo dice todo) me encontraba ante problemas aparentemente irresolubles, buscaba la opinión de mis amigas, a quienes planteaba la situación ficticia que quería comprobar como algo que efectivamente le ocurría a una mujer de carne y hueso y, para mi sorpresa, el problema, la actitud o la reacción que yo había inventado les resultaba tan cotidiano y verosímil (o en el peor de los casos, previsible) que me prodigaban toda clase de explicaciones tendentes a hacerle comprender a mi limitado cerebro de varón el comportamiento de mi presunta amiga. Mi imaginación había encontrado por fin sus primeros exégetas naturales y, a la vista de los resultados, admito que el método empleado pueda hacerme merecedor de algún reproche, aunque la generosa receptividad de estas mujeres y su atención al problema que les formulaba tuvo como recompensa la satisfacción de comprobar que todo lo que yo intuía como posible en el comportamiento de mis heroínas se veía respaldado sin reservas por sus compañeras de sexo.

Reconozco que esta puede ser un forma poco caballerosa de enriquecer el capítulo cada vez menos tortuoso y recóndito de la condi-



ción femenina, pero en cualquier caso resultó eficaz gracias a un pretexto apoyado en el juego y la ironía. Y la ironía es que esas mujeres que según dicen mis detractores salen mal paradas desde las primeras páginas de las novelas que las celebran son quienes leen mis libros, quienes los reivindican o critican con sus juicios, no exentos de razón, aunque sinceros en su opinión sobre aquellas actitudes inéditas o atípicas que sometí a su criterio. Por todo ello, creo que no fue sólo merced a la comprobación del poder de la palabra o a la importancia ontológica del estilo por lo que me hice escritor: fue también, y en gran medida, porque descubrí que la moral es una de las peores formas de la solemnidad y que, contra los imperativos de la seriedad más retrógrada, la literatura ofrecía una reconfortante liberación. La liberación que se gesta en ese amplio dominio donde el placer de soñar es la única verdad posible, donde la imaginación carece de fronteras y donde —como también ocurre con la mujer— hay un espacio abierto para todo menos para la falsa dignidad que encubre la inocencia.

VII

Todo lo anterior podría resumirse en una sola frase: *memoria in fa-*



Fotografía de Melitón Rodríguez.

bula. Porque recordar, para mí, fue siempre una forma de anticiparme a la escritura. Era como desmenuzar un sueño y luego, en la vigilia, recomponerlo trozo a trozo hasta conseguir el deslumbramiento de su significado. Recordar, para mí, era como Stevenson soñaba. O como decía su madre que su hijo soñaba: "Anoche Robert Louis soñó que oía un tremolar de plumas escribiendo..." El niño tenía cinco años y su madre, al recordar lo que probablemente el hijo había ya olvidado, registró un prólogo en la futura memoria del escritor. Recordar es escribir la biografía que de alguna forma el paso del tiempo niega o neutraliza: soslayar el espacio de lo vivido y escribir en el viento: la vieja metáfora de lo inútil rehúsa echar mano de significados prácticos y deviene lo que es: pura literatura.

Recordar es, para cualquier hombre, una forma de no perder las huellas de su origen, la constancia de su primer testimonio, su inicial acto de presencia en esta vida. Puede ser un detalle nimio o grandioso, vergonzoso o absurdo: es su toma de posesión de un ámbito propio, eso que con los años llamará memoria. Para un escritor, que es un hombre que fija en signos su vanidad o su impudor, sus vivencias pero también sus sueños, recordar es a menudo una forma de mentir, o de querer hacer creer que son verdad todas sus ficciones. Un escritor no recuerda, inventa que sueña y su memoria no es más que el feble borrador de un libro. ¿Acaso ese "tremolar de plumas escribiendo" no pertenece más a la memoria orgullosa de la madre del futuro escritor, que al raptó onírico y premonitorio del niño?

Como el ciudadano Kane, todos tenemos nuestro *Rosebud*. El mío es aquella vieja gramática descuadernada y amarillenta, el volumen atiborrado de signos que yo no comprendía. Pero la hostigante presencia de la gramática no resulta exótica ni desacertada, sobre todo si se aborda la memoria de un país como el mío, donde filólogos y académicos pastan en todos los predios, y donde la declinación verbal fue sólo un anticipo de la declinación total. Pero esa gramática, que por razones arcanas siempre estuvo asociada a la instancia progenitora, me sugiere hoy una certeza y es la de que, de alguna forma, sus páginas encarnan mi peculiar "tremolar de plumas escribiendo..."

Alguien, cuyo nombre no recuerdo —¿acaso recordar no es olvidarse del sujeto y retener el aura de su significado?—, dijo que "Llegar al mundo es tomar la palabra". Sabia sentencia, pues "tomar la palabra" no es hablar sino escribir, y escribir no es inventar sino recordar. Y eso es lo que diferencia a un hombre cualquiera de otro que se ha hecho escritor: cuando la nostalgia del primero lo hace decir *memorabilia* el otro debe decir, y sus razones tiene, *memorabilia*. Mi primer recuerdo está asociado al día en que por fin abrí la gramática y la primera letra, unida a otra, le dio sentido a mi primera sílaba. De ahí que todas estas reflexiones reivindiquen para sí el título de *La Augusta Sílaba*, máxime cuando descubro que Antonio de Lebrija, en su fundacional *Gramática*, afirma que "sílabas" quiere decir "herida de la voz". ¿Qué es entonces *La Augusta Sílaba*, más allá de su entrañable significado alquímico, sino la suprema, la más alta y sensible "herida de la voz"? ¿Puede haber mejor definición de la creación —del acto de perpetuar por el amor, de dar a luz— que ese tono, ese acento que surge del dolor? La voz así herida: el verbo que echa a andar, la palabra, el lenguaje engendrado y que a su vez engendra. Por todo ello y en virtud del deslumbramiento que me produjo tal revelación, la realidad advino vivencia plena, deseo y palpable sensación. A partir de entonces, todo ha sido para mí literatura.



Lecciones de geografía

(Mamburú, Rafael Humberto Moreno-Durán,
Alfaguara, Colombia, 1997.)

Juan Goytísolo*

En el variado y casi infinito conjunto de guerras que componen la historia de la humanidad, las llevadas a cabo por procuración ya interesada, ya en virtud de un servilismo rahez respecto a los amos del mundo, merecen en verdad un epígrafe: el de las expediciones militares sin provecho alguno para los milites del cuerpo expedicionario, enviados a combatir a un "enemigo" lejano al que no les enfrenta problema alguno.

¿Quién recuerda hoy la gloriosa epopeya de unos centenares de soldados españoles al mando del coronel Lanzarote en tierras de Conchinchina, desembarcados allí para echar una mano a los franceses sin más razón que una vaga solidaridad cristiana (que hoy llamaríamos *otánica*) y ocupar así, como dijo un jefe de Gobierno en fechas más recientes, "el lugar que nos corresponde" en el mundo civilizado? Una enorme huesa o cementerio de olvidadas tumbas subsiste aún en Vietnam como recordatorio de tan cruel y absurda aventura (1858-62). Otros muchos, borrados por el tiempo, motean, como descoloridos confeti, el cercano Marruecos o la remota Oceanía, símbolo patético y monumento irrisorio de la grandeza espiritual hispana y su ecumenismo roñoso.

La historia del Batallón Colombia, catapultado a Corea en 1951 por el dictador Laureano Gómez y

sostenido luego por el teniente general Rojas Pinilla a fin de defender al mundo democrático y libre de la amenaza del comunismo y las hordas chinas, pertenece por derecho propio a esta antología de "hazañas". Guerra arrumbada en uno de los desvanes más oscuros de la sangrienta memoria colombiana, habría permanecido en el limbo de tantos hechos de armas sin provecho de almas si el novelista R. H. Moreno-Durán no lo hubiese rescatado en una novela en la que la literatura de ley se auna con el buen reportaje.

El narrador principal, hijo del teniente Ramiro Vinasco, caído en el campo de honor cuando aquél era un niño, viaja con la escolta presidencial 36 años después de los hechos al ignoto país en el que decenas y decenas de colombianos perdieron la vida por una causa que no les importaba ni valía un ardite. Este retorno a los orígenes de la desdicha familiar arropada con coronas de flores y no menos floridos discursos le incita a recoger los testimonios de seis protagonistas de la gesta y de su silenciada hecatombe. Estampas de miseria, arbitrariedad y behetría de centenares de "voluntarios" más o menos forzados a embarcarse en aquella mugrienta y soez aventura. "Nosotros", dirá uno de ellos, "éramos carne de cañón, atraídos al matadero con sonajeros y espejos, como indios encandilados por

abalorios de promesas tan falsas como el metal de las "medallas".

Los relatos de los testigos sobre las condiciones del alisamiento, viaje a "un lugar que ni siquiera estaba claro en el mapa", feroz adiestramiento en el combate y envío a un paraje de montañas y bosques calcinados por los obuses se entremezclan con sórdidas evocaciones cuarteleras de alcohol y sexo barato.

De Barbusse a Erich Maria Remarque, de Guilloux a L. F. Céline, diversos autores de este siglo han expuesto en sus obras la barbarie e inutilidad de unas guerras que permiten no obstante a los militares —tanto en Corea como más tarde en Vietnam y en el desdichado Irak— renovar el material, aprender las técnicas más avanzadas y nuevos principios de estrategia y táctica, *ad majorem gloriam* del estamento castrense y de la industria armamentista.

MAMBURÚ es un vasto fresco de los desastres de la guerra, escrito con ironía, dolor y causticidad. El alegato antimilitarista es sólo la corteza de una amarga reflexión sobre el destino de los colombianos, condenados por falta de principios cívicos y de prácticas democráticas, a matarse entre sí u ofrendar sus vidas por nada.

La "epopeya" del Batallón Colombia y de quienes perecieron en él se convierte gracias a la pluma de R. H. Moreno-Durán en un símbolo de la historia de su país: su soterrado humor le impide caer por fortuna en la propedéutica del panfleto.

Como dice desengañadamente uno de los personajes de la obra, "las guerras se desatan y multiplican en los lugares más diversos del planeta para que el atareado hombre de nuestro tiempo aprenda algo de geografía". Corea, como hoy Bosnia y Chechenia, ilustran a costa de muertos propios y ajenos, esta singular y provechosa lección.

* Escritor y crítico español; autor de *Campos de Níjar*, *Circo*, *Coto Vedado*, *Cbarica*, *Disidencias*, *España y los españoles*, *Estambul Otomano*, *Fiestas*, *Isa*, *Makbara*, *Países después de la batalla*, *Resaca*, *Señals de identidad* y *De la Ceca a la Meca*, entre otros.



Historia en dos tiempos

(Mamburí, R. H. Moreno-Durán,
Alfaguara, México, 1997.)

Rosa Beltrán*

Graham Greene decía, con sorna, que la forma más barata de hacer turismo en la actualidad era alistarse en el ejército. Pero su compulsión por consignar la estupidez humana y el absurdo de la guerra a través de sus estancias voluntarias en Haití o Corea, en la Sierra Leona o Panamá respondía menos a una exigencia de índole moral que a la voluntad de fundar una estética, la estética del desastre. Para nutrirse de la materia que habría de componer su obra no tenía que hacer más que sacar la libreta de apuntes y tomar un avión al país más recientemente invadido por el ejército norteamericano. Casi no hubo intervención en la que no estuviera. Pero de todas las formas de invasión armada en lo que va del siglo hay una que a Greene —al fin y al cabo ciudadano de una potencia imperialista— le faltó consignar: el envío al extranjero de tropas provenientes de países donde no existe la libertad y que, no obstante, son enviadas a luchar por ella.

Uno de los casos más irónicos es el que aparece en *Mamburí*, la más reciente novela de R. H. Moreno-Durán. La historia, contada en dos tiempos, es la del Batallón Colombia, formado por un grupo de muchachos colombianos que en 1951 fue a pelear a la guerra de Corea por defender una libertad que no existía en su país. Treinta y seis años después la historia es recreada por un historiador a partir de seis distintos puntos de vista que se funden en una sola voz. La idea central puede contarse en unas cuantas líneas y el sentido de esa guerra se resume en esta paradoja: mientras varias docenas de soldados colombianos morían en Seúl a nombre de la libertad, Colombia misma era objeto de una sangría feroz y junto con ella, dieciséis países latinoamericanos padecían dictaduras militares. Así que mientras los jóvenes colombianos viajaban a Corea con la ilusión de ver cumplidos los sueños divulgados por la propaganda gobiernista (ver mundo, estudiar, expandir los propios horizontes), el grupo restante se enfrentaba a un país en guerra donde en cambio se hablaba de libertad. "Normalmente" —dice Moreno-Durán— "los pésames iban

de familias colombianas a las trincheras, pero hubo un momento, en 1952, en que los pésames venían de Corea porque en una emboscada murieron noventa soldados y varios oficiales".

Pero si el sentido de esta guerra puede resumirse en unas cuantas líneas, el significado de la novela, en cambio, es extraordinariamente elusivo. Uno de los múltiples temas que se despliegan es la imposibilidad de hablar de un asunto que el propio Moreno Durán ha tildado de obscuro. ¿Cómo explicar la insensatez de la guerra, cómo darle coherencia a un acto absurdo, cómo reflexionar de forma argumentada sobre el fracaso de la razón? Y cómo interpretar desde el presente una realidad pasada que la memoria se empeña en desvirtuar. Tal vez la única forma de hablar de la impudicia sea mediante la propia falta de pudor. Por ello, su autor se ha decidido por una novela "políticamente incorrecta", donde campean heroicas como banderas las distintas formas de racismo, de machismo, de violencia verbal. Moreno-Durán hace una reflexión no sólo sobre la obscenidad de la guerra, sino sobre la obscenidad del lenguaje con que se la nombra. El propósito oculto del autor es desmontar un mecanismo que hace aparecer la guerra como una excitante aventura. Como la aventura que fue presentada a los jóvenes que participaron en ella y como la sucesión de triunfos registrados más tarde en los libros de historia. El mecanismo consiste en contrastar el tono erudito con la alusión procaz, la cita culta con la observación vulgar y exhibir así la hipocresía y la falta de concordancia entre lo que se dice que ocurre y lo que realmente ocurre. De qué otro modo puede hacer un escritor que la verdad sea compatible con la memoria cuando la forma de negación más generalizada consiste en maquillar un hecho con el nombre equivocado. En una época asépticamente descrita donde lo que acontece está cautamente desvinculado de la experiencia humana por vía de la corrección política y la adecuación lingüística a la moral, llamar a las cosas por su nombre (al menos con el nombre con que se conocían hasta antes de esa moda norteamericana que hoy conocemos como "political correctness") implica más que una provocación, casi un acto vandálico. Algo así como destruir un monumento a martillazos. Por ello, el lenguaje aquí se concentra en las anécdotas más retorcidas, en la truculencia sexual, en la traición, en los modos más laberínticos de narrar el cuerpo desde las más depuradas metáforas del poder: el deseo, la posesión, los celos, el dolor y hasta el lenguaje aprendido de los clásicos, con la salvedad de que aquí se lo convoca casi exclusivamente con un sentido irónico.

Los operativos se llaman simplemente ejecuciones, la liberación de los pueblos, invasión armada, y en

* Escritora y crítica mexicana; autora de *Amores que matan*, *La corte de los ilusos* y *América sin americanismos*; secretaria de redacción del suplemento La Jornada Semanal.



cambio se hace una apología de carácter filosófico de esa novedad importada de la guerra, el *streak-tease*: "...la desnudez de la mujer es una dádiva que oculta lo que entrega, lo hace más profundo e inaccesible: es una afirmación que niega lo que da... Pero es la reacción [del amante] la que multiplica los enigmas, pues casi nunca sucede que él la ame por lo que ella supone que son sus mayores atributos". El humor patético y mordaz se apoya en un encabalgamiento de recursos, guiños etimológicos, aforismos de toda índole, reiteraciones que trasmutan el sentido con cada repetición y que obligan al lector a volver sobre el lenguaje. Según una de las voces que registra el narrador, la verdadera consigna en la guerra no es tanto "morir por la patria" sino, más bien, "procurar que el soldado enemigo muera por la suya". Según otra "Corea la hicieron para escapar de ese horrible campo de exterminio en que el partido gobernante convirtió al país (Colombia)". Según otro más "El sexto día Dios creó a los militares y el séptimo descansó".

De las novelas anteriores de Moreno-Durán, *Mamburí* conserva la inclinación culterana, la desmesura verbal, la gula por decir, más que por representar. Igual que en alguno de los relatos de *Metropolitanas*, donde el narrador se regodea con las distintas acepciones de la palabra órgano (como instrumento musical, como miembro viril pero también como sistema, y con ese *leit motif* estructura y unifica el relato), la voz que congrega los distintos puntos de vista en *Mamburí* da coherencia a las múltiples visiones de la guerra a partir de un *topos* común: la retórica. A menudo, la crítica sitúa a Moreno-Durán como un autor "difícil", como un escritor para especialistas y profesores universitarios. Quizá porque frente a la inmensa oferta de novelas que se instalan en la cómoda antesala de la emotividad y la concesión, la suya es una prosa de ideas y un juego infinito de alusiones literarias, de lecturas previas que el autor devuelve transformadas en una larga novela, la de la tradición occidental reescrita en clave. Fiel a la línea que va de *Femina Suite* a *Los felinos del canciller*, la más reciente novela de Moreno-Durán es un tributo a la inteligencia y a la pasión por la única guerra defendible: la de la auténtica, gran literatura.



Fotografía de Melitón Rodríguez.

Poesía hebrea

Dalia Ravikovitz*

(1936)

Sustento

Al demonio con el poema,
me urgen ciento veinte shekels
nuevos.
Y esto a raíz de lo que escuché de ti
de lo que te escuché
de que te escuché a ti, a ti, a ti.
Mera retórica:
se habla del mar que no se cansa.
Yo no llego al mar
yo vagabundeo por las calles
y tú no tienes descanso y yo carezco de alivio
y las bahías se tuercen
y esto es lo poco que tengo que decir,
y, de hecho, callo por años,
y no pronuncio palabra,
y renuncio fácilmente a todo el esplendor,
y al campo de luz,
casi no los recuerdo,
y esto, en verdad, es un problema agobiante
desde el punto de vista práctico y del otro.
Y todo lo que dije no es más que un suspiro
[que un garraspeo.]
Porque al demonio el poema y su contenido,
me urgen ciento veinte shekels nuevos
en mi última cuenta.

Traducción del hebreo: Becky Rubinstein

* Poeta autora de *Verdadero amor*, *El amor a una naranja*, *El infierno es duro*, *Lo que bendigan tus pies*, *Antología y abismo*, *Iluma*.



Algunos nexos históricos entre Colombia y México

(Primera de dos partes)

Gustavo Vargas Martínez

Pocas naciones han tenido tantas experiencias históricas conjuntas como México y Colombia. Si revisamos, así sea someramente los principales momentos de nuestra común historia, encontraremos desde los albores de nuestra vida independiente una secuencia de acontecimientos que, sin duda, requieren atención de los especialistas.

Voy a hacer una descripción, sin mayores comentarios, de algunos de estos hitos, con el exclusivo fin de que, más adelante, algunos investigadores desarrollen con amplitud estos temas.

1. Apoyo a la Independencia de México en 1816

Tal vez el más antiguo nexo histórico habido en la época de la independencia entre Colombia y México, fue el proyecto de intervención colombiana en favor de la independencia de México cuando ni una ni otra de nuestras dos naciones había consolidado su emancipación. Entre 1816 y 17, Pedro Gual, Luis Aury, Luis Peru de Lacroix, Luis Brion y otros, concibieron operaciones militares desde las Antillas (Providencia) para ayudar a México en su liberación. Sabemos, también, que Bolívar dio a Luis Brion en 1816 instrucciones sobre una misión secreta en las provincias unidas de México para invertir hasta medio millón de pesos en adquisición de armas para los mexicanos (Bierck, Harold A.:

Vida pública de Don Pedro Gual, Caracas, 1947. Escritos del libertador, Caracas, 1973, Tomo IX, página 319, doc. 1699)

2. Caverio y Colombia

Este mexicano, natural de Yucatán, nació en Mérida el 29 de junio de 1757 y murió en Cartagena, Colombia, el 17 de agosto de 1834.

1) Ignacio Caverio y Cárdenas llegó a Cartagena cuando tenía apenas 21 años, con Antonio Caballero y Góngora. Cumplió funciones como oficial mayor del arzobispo. En 1804 era diputado y vocal de la Primera Junta Independiente de Cartagena.

2) El 11 de noviembre de 1811, cuando Cartagena se proclamó independiente de España, Caverio presidía la Junta Suprema de Gobierno, primera en su tipo que se declaró separada por siempre de España en toda América. Hasta 1812 presidió dicha Junta, cuando se vió obligado a exiliarse en Jamaica.

3) Allí conoció a Bolívar. En 1815, y le salvó la vida al Libertador cuando le impidió abordar la goleta Doyle, que cayó en poder de los españoles gracias a una traición.

4) Participó Caverio en los intentos de reconquista de Cartagena en 1816, así como antes había participado en la malograda Expedición de los Cayos.

5) En 1820, liberada Cartagena, volvió y, alejado de la política, murió pobre y olvidado.

Colombia le debe un devoto homenaje a este mexicano. Le tocó a Caverio vivir algo imposible, aún para muchos colombianos: unir la experiencia revolucionaria de 1781 con el proceso libertador de 1810 a 1819, los cuarenta años más sublimes de la historia nacional.

3. Bolívar y México

1) El 2 de febrero de 1799, Bolívar, apenas de 16 años, llegó a Veracruz de paso a La Habana. Permaneció 46 días, hasta el 20 de marzo, tiempo que aprovechó para conocer Jalapa, Puebla y la propia Ciudad de México. Se hospedó en la casa del Oidor Guillermo de Aguirre, situada en la calle de las Damas y que hoy es la calle Bolívar. Se dice que en una breve entrevista con el Virrey Miguel de Azanza planteó por vez primera su ideal libertario, cosa que, por supuesto, desagradó al Virrey. A Bolívar le satisfizo sobremanera su corta estancia en la ciudad: en su futura correspondencia se referirá a la "opulenta México" y a "la ciudad de los palacios".

2) En 1815, cuando Bolívar se encontraba exiliado en Jamaica, el General Vicente Guerrero lo invitó para que se pusiera al frente de las tropas mexicanas independientes.

3) En el mismo año, Bolívar conoce y trata en Jamaica a Servando Teresa de Mier, precursor y activista de la independencia mexicana, editor en Londres de periódicos insurgentes y autor de lúcidos en-



sayos sobre la autonomía de América Española.

4) En la "Carta de Jamaica" (1815) se refiere así Bolívar a la política mexicana: "Por la naturaleza de las localidades, riquezas, población y carácter de los mexicanos, imagino que intentarán al principio establecer una república representativa en la cual tenga grandes atribuciones el poder ejecutivo, concentrándolo en un individuo, que, si desempeña sus funciones con acierto y justicia, casi naturalmente vendrá a conservar una autoridad vitalicia.... Si el partido preponderante es militar o aristocrático, exigirá probablemente una monarquía, que al principio será limitada o constitucional y después, inevitablemente declinará en absoluta". El gobierno monárquico de Iturbide, el presidencialismo de Santa Anna, el imperio de Maximiliano y los treinta y cinco años de Porfirio Díaz, confirman la predicción del Libertador.

5) En un todo de acuerdo al pensamiento político de Bolívar, el Sr. Miguel de Santamaría, primer embajador de Colombia en México, se niega a reconocer la proclamación de Iturbide como primer emperador de México y apoya a Antonio López de Santa Anna, entonces ferviente republicano, quien se levanta en armas el 2 de diciembre de 1822.

6) Cuando Iturbide se ve obligado a abdicar, Bolívar envía una carta de felicitación al pueblo mexicano.

7) En 1823, se firma el Tratado de Unión, Liga y Confederación Perpetua entre Colombia y México, con fecha 3 de Octubre. Ese tratado es el más antiguo firmado por Colombia con otra nación hispanoamericana, y de hecho se encuentra vigente.

8) El 18 de marzo de 1824, el Congreso de México confiere al Libertador el nombramiento de ciu-

dadano mexicano por aclamación, tal como lo pidieron los diputados encabezados por Servando Teresa de Mier. Del memorable discurso del Dr. Servando Teresa de Mier vale la pena transcribir el elogio que hizo de Bolívar:

"Señor: Hay hombres privilegiados por el cielo para cuyo panegírico es inútil la elocuencia, porque su nombre solo es el mayor elogio. Tal es el héroe que en los fastos gloriosos del Nuevo Mundo ocupará sin disputa el primer lugar al lado del inmortal Washington. Por esta señal inequívoca todo el mundo conocerá que hablamos de aquel general que, contando las victorias por el número de los combates, destruyó el envejecido cetro peninsular en Venezuela, su patria, en Cartagena, Santa Marta, Cundinamarca, Quito y Guayaquil, con los cuales formó la inmensa República de Colombia.

Hizo más: se venció a sí mismo, depuso voluntariamente su espada triunfante a los pies de la patria que reuniera para constituir la, y se constituyó en su primer súbdito, rehusando con empeño todo mando; de aquel hablamos que reasumiéndolo por obediencia, sin ficción está ahora triunfando en el país de los Incas, de las últimas esperanzas de la soberbia española; de aquel hablamos, en fin, a quien las repúblicas de la América Meridional, una tras otra, han nombrado sin miedo su dictador, porque el cúmulo eminente de sus virtudes aleja toda sospecha de abuso y despotismo. Tal es el excelentísimo señor don Simón Bolívar, presidente de la República de Colombia, gobernador supremo del Perú, llamado con razón el Libertador, admiración de la Europa y gloria de la América entera".

9) Al conocerse en México tardíamente el triunfo de Bolívar en Ayacucho (9 de Diciembre de 1824), C.M. de Bustamante se dirigió al Libertador en estos términos: "Una salva de artillería y un repique de campanas me anunciaron en este día, 2 de febrero de 1825, el triunfo que las armas de Colombia al mando de Ud. han obtenido sobre los ejércitos de España y asegurado para siempre el triunfo de las dos Américas". Y seguidamente, a nombre del Presidente Guadalupe Victoria, le ofrece el mando del ejército mancomunado de Colombia y México con grado de generalísimo.

10) En noviembre de 1828, Bolívar le ofrece al General mexicano Nicolás Bravo, caído en desgracia, protección y asilo político.

Algunos mexicanos ilustres han escrito ensayos o poesía sobre Simón Bolívar. Vale la pena recordar ahora a Servando Teresa de Mier, Guillermo Prieto, Ezequiel Padilla, Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, José Bonifaz Nuño, Alfonso García Robles, Leopoldo Zea y el General Lázaro Cárdenas.



Pintura de Mari Carmen Hernández.

Creación en Movimiento

Octava Muestra de Jóvenes Creadores 1996-1997

México es un país de color, y artistas plásticos, así lo corrobora la *Octava Muestra de Jóvenes Creadores 1996-1997, Creación en Movimiento*, que próximamente se inaugurará en el Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil, donde se exhibirá la obra y propuestas de 52 de los artistas ganadores de las becas que el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes otorga cada año, desde 1989, para estimular a los artistas mexicanos menores de 35 años.

En esta ocasión, bajo la curaduría de Conrado Tostado y la coordinación y montaje de Santiago Espinosa de los Monteros, podremos apreciar una selección de la obra (arquitectura, escultura, fotografía, gráfica, pintura, multimedia, video y medios alternativos) de los artistas Óscar Cadena, Blanca Castañeda, Juan Ramón Cira, Helia María Durán, Iñaki Echeverría, Esther Muñoz, Eduardo Reséndiz, Saidee Springall, Alejandra de la Puente, Aurora Noreña, Irma Ortega, María Serrano, Mauricio Alejo, Raúl Anaya, Lauri Barrón, Adriana Calatayud, Ulises Castellanos, Héctor García, Gerardo Montiel, Enrique Santoyo, Eloy Valtierra, Mónica Ornelas, Alexandra Deeke, Adriana Flores, Alejandro Pérez, Emilio Said, Luz Elvira Torres, Héctor Bialostozky, Minerva Cuevas, Paula Santiago, Daniel Guzmán, Mariana Botey, Xavier Rodríguez, Elvira Santamaría, José Luis García, Fernando Varela, Armando Romero, Carlos Ranc, Arturo Buitrón, José Ignacio Cervantes, María Ángeles Chávez, Leopoldo Gout, Gerardo Lartigue, Samuel Meléndrez, Jorge Moedano, Francisco Paz, Jorge Rocha, Miriam Téllez, Alejandro Cantù, Doménico Capello, Roberto López y Rafael Tonatiuh.

Esta colectiva ya se ha expuesto en las ciudades de Campeche y Villahermosa; y después de su paso por el Carrillo Gil, continuará su recorrido en la ciudad de Guadalajara.

Uno de los objetivos de *La Casa Grande* es difundir el trabajo creativo de los jóvenes; por ello —con el entusiasmo que genera el corroborar que, a pesar de la crisis generalizada de valores de fin de milenio, un grupo importante de jóvenes cultiva el arte—, compartimos con nuestros lectores interesados en las artes visuales una pequeña y arbitraria muestra de *Creación en Movimiento*.



Atlagro en la plaza de la constitución,
fotografía, Enrique Santoyo



Espolvoreando recuerdos,
madera, acero, cerámica y hojas trituras,
Aurora Noreña



Escena con locomotora,
pastel sobre tela, Jorge Rocha



La alegría de leer

notas, noticias y reseñas

La piedra y el espejo

Agua encendida

Se puede entrar a su poesía como a un río que es todos los ríos (dijera Borges, su semejante en estatura literaria continental) y sin embargo habrá un fluir de palabras, un encantamiento de imágenes, nunca antes percibido. Su voz ha sido el vaso comunicante mejor servido entre la poética vanguardista europea y el mestizaje hispano-indígena de México, palabra compuesta cuya etimología Octavio Paz expusiera en *Vuelta* (1976), ese gran calendario concretista de su poética: metzli/luna; xictli/ombligo; co/lugar; el ombligo del lago de la luna, como se llamaba al lago de México.

Si nos internamos en "Piedra de sol", ese texto circular donde la luz mana de un "saucel de cristal", tenemos la sensación de leerlo como en un trance: soñamos estar escribiendo cada línea a medida que se va leyendo. Tal ensalmo (palabra tan cara a Jorge Guille, otro enamorado de la luz) reafirma la idea paciana de que cada lector es otro poeta (la poesía debe ser hecha por todos, grafitea en las sombras el joven Lautréamont) pues toda lectura es metáfora de metáfora: lector, ave de presa que desciende en picada sobre la página, para remontar vuelo "ya sangriento el pico". Ese *deja un* del "agua que con los párpados cerrados/ mana toda la noche profecías", ese río de palabras nos reencuentra con lo primitivo sustancial, ese "Eros que es la vida" (le susurra Duchamp, travestido en Rose Sélavy), porque "la escritura reposa en una ausencia" y "las palabras recubren un agujero".

El universo al que llamamos lenguaje —única patria del poeta, cantan a dúo Pessoa y Paz, es piedra ritual donde "todo se transfigura y es sagrado"; ya no desciframiento de signos como en Baudelaire, sino contemplación, escritura del ver y del creer, dice, visionario, Rimbaud. Incorporados ta-

les aprendizajes —estos y otros poetas románticos, simbolistas y surrealistas con quienes convive en París— vino, tardía, la revelación de *Tierra Baldía* (1922). T. S. Eliot ya había construido, en collage de imágenes, otro perfil temático que luego sería recurrente en Paz: la civilización contemporánea que se hunde por no haber sabido cumplir con sus propias tareas, junto al intento de una poética de la civilización del hombre, sostenida por una profunda ley moral. "De alguna manera (Eliot) expresaba lo que yo sentía acerca de la civilización moderna. Yo era bastante izquierdista, y él fue un hombre religioso y muy conservador. Sin embargo, yo aprobaba su repugnancia por la vida moderna, la degradación de la humanidad a través de la homogeneización del alma (...) para mí, la gran novedad, primero en Eliot y luego en otros poetas norteamericanos (Ezra Pound, William Carlos Williams) fue la introducción de la realidad histórica de la civilización occidental".

La diferencia es que detrás de Paz había otra civilización concreta y subyacente que él condensa en la expresión náhuatl: atl tlachinolli, jeroglífico de los monumentos aztecas. Atl es agua (o sangre) y tlachinolli es quemado (o fuego). Esta barroca unión de los contrarios, agua quemada o sangre encendida, esta unidad contradictoria del cosmos, y del hombre, es para el poeta metáfora de la fundación de la ciudad de México. "Atl tlachinolli: la fuente muy clara y linda aquel día manaba muy bermeja, casi como sangre, la cual se dividía en dos arroyos y en la división del segundo arroyo salía el agua tan azul que era caso de espanto" (*Códice Ramírez*, Relación del origen de los indios que habitaban esta Nueva España, siglo XVI).

Así manó también la sangre en la Plaza de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, hecho a raíz del cual Paz firmara su renuncia como embajador en la India, mientras escribía: "cientos de muchachos y muchachas inmolados, sobre las ruinas de una pirámide, por el Ejército y la Policía. La literalidad del rito —la realidad del sacrificio— subrayan atrozmente el carácter íntel y expiatorio de la represión: el régimen mexicano castigó en los jóvenes a su propio pasado revolucionario".

Hasta en la prosa periodística la palabra poética es bajo la cual este escritor ha logrado fundar el territorio de su libertad. O acaso la ignorancia de la palabra "spoon", según cuenta en *Itinerario*, un esbozo biográfico. A los seis años vivió en Estados Unidos, pues su padre Octavio Paz Solórzano, debió exiliarse en Los Ángeles tras el asesinato de Emiliano Zapata (1919) de quien fuera secretario político. Allí el pequeño Octavio tuvo una de esas experiencias que, según Freud y el propio Paz, determinan desde la infancia. En la escuela su inglés no era fluido. El maestro vio que no estaba comiendo su almuerzo y le preguntó qué le sucedía. "Cuchara, cuchara", dijo el niño chicano, repitiendo la palabra que no sabía decir en inglés. "Cuchara, cuchara", se burlaron los otros niños repitiendo como loros, pues su español no era fluido. Y acabó peleándose. "Tal vez", afirmó, "todo lo que he escrito sobre mi país no ha sido otra cosa sino una reacción a esa y otras dos experiencias de desamparo infantil". Se refería a la ya clásica radiografía cultural del ser mexicano que es el *Laberinto de la soledad* (1950), primer ensayo de más de una veintena (que van de la Literatura a la política, de la antropología a la pintura, siendo el último *Vismbras de la India*, una comparación nada caprichosa entre las culturas de México y ese país donde fuera embajador) de brillantes y po-

lémicas obras que le valieran acaso mayor reconocimiento que su poesía, y estatura de patriarca en las letras hispano-americanas.

En *El fuego de cada día* (1989), recogió su obra en verso, que también puede leerse en forma cronológica en *Obra Poética 1935-1988* (1990, ambas en Seix Barral) o puede escucharse a viva voz en tres discos compactos recientes, titulados *Travesías*. La última de las varias revistas que fundara, *Vuelta*, en su Año XXI, dedicó el No. 254, Enero, 1998, a su poesía, participando una selectiva lista de poetas y críticos hispanoamericanos, bajo el título "La voz que nos reúne" (24 maneras de leer a O.P.).

Presencia o instante son para Paz los estamentos a los que la poesía apunta y remite. De la soledad y de la otredad (esta retomada de la pluma de Antonio Machado) Paz hizo buena parte de su creencia poética. La ciudad, ese "montón de palabras rotas", es en su cosmovisión, el espacio de la degradación civilizatoria, capas de geología humana que hay que oradar para alcanzar lo único que importa: la otredad del otro y la de sí mismo. Poeta de mediodía, no renunció a tales utopías, pero descreyó de los absolutos religiosos y políticos. Paz celebró, como los aztecas, la piedra solar, su rayo que como "un caminar de río que se curva/ avanza, retrocede, da un rodeo/ y llega siempre". De ese río de luz de su palabra surge, radiante, cualquier naufrago lector del siglo que termina.

Luis Bravo

El juego del hombre

Para mí los deportes se redujeron siempre al fútbol, al fútbol



Por la paz en Colombia: "Atardecer", pintura de Cecilia Herrera.



y al fútbol, aunque posteriormente haya hecho incursiones en las canchas de tenis, como muestra de civilidad. Y este interés, que por supuesto no se ha agotado, corrió desde el principio parejas con la literatura, aunque entonces ésta no se llamara así, sino que se presentaba total y absorbente bajo diferentes nombres o universos absolutos: *Tom Sawyer*, *La isla del tesoro*, *La isla misteriosa*. Yo crecí jugando fútbol y leyendo. Podría pasar toda la tarde escapando a la presión de las tareas encerrado en un cuarto, o en la calle jugando coladeras. Las dos actividades me han parecido siempre tan digna una como la otra. Pronto pasé de las cascaritas al juego serio, en cancha grande, muy pocas veces de pasto, ocasión en la que había que besar el césped con reverencia y amor, y la mayoría de las veces en pedregales asesinos que además estaban inclinados. Jugué fútbol desde que me acuerdo, y es para mí fuente de inspiración y dicha semejante a la mejor novela.

Sin embargo, debo de confesar que estas disciplinas arduas estaban rigurosamente separadas. Esta es la primera vez que escribo sobre fútbol, a pesar de que conozco libros en los que el tema es una metáfora espléndida, como *El miedo del portero ante el penalty* (aunque no hable de fútbol), o en donde es pista de asesinatos y gastronomía, como *El delantero fue asesinado al atardecer* de Manuel Vázquez Montalbán, y sé de futbolistas escritores, como el mítico entrenador Helenio Herrera, o más recientemente Jorge Valdano. Además, la revista *Fútbol* fue mi primera lectura semanal obligada. Sólo una vez, en un artículo sobre la cultura mexicana, mencioné al jugador inglés John Barnes, una estrella en el equipo de Liverpool, pero amedrentado cada vez que se ponía la camiseta nacional. Así que me perdonarán los atrevimientos de estas reflexiones, que no son presentadas como verdades, sino como primeras preguntas sobre el tema.

El otro día, por ejemplo, vi completo el partido entre Toluca y Necaxa, en el que aquel se coronó campeón por primera vez en 30 años. Aunque

no le voy a ninguno de estos dos equipos, y aunque llevo mi malestar televisivo a sus equipos de fútbol, tengo que confesar que fue un partido espléndido. Si así fuera el fútbol mexicano de todos los días otro país seríamos. Y tengo muy claro que durante un mes no habrá nada más importante en mi vida que los partidos del mundial. No veré otra cosa, no hablaré de otra cosa, no pensaré en otra cosa y no comeré otra cosa. De fútbol está hecha la dicha del hombre un mes cada cuatro años.

La dicha del hombre. Ángel Fernández, un mítico comentarista de fútbol, lo llamaba "El juego del hombre". Hablaba de la Cobra Muñante, del Gato Vargas, del Halcón Peña, y citaba también a Octavio Paz y decía: "alto grito amarillo". Será que el fútbol es un deporte en el que los hombres son animales? Yo más bien creo, desde mi experiencia, que es un juego altamente masculino, simplemente. Y en el mundo de la masculinidad las alegorías zoomorfas tienen mucho peso. No quiero ser absolutista, y no es que piense que las mujeres no pueden jugar fútbol, ni que sean malas futbolistas. No se trata de eso. Sino que la manera en la que yo concibo ese deporte es estrictamente masculino, majestuosamente viril, con todo lo homosexual que lleven tales definiciones. "Mis jugadores hicieron una hombrada", dijo el entrenador del Toluca, después de haberse levantado de un dos a cero en contra (trés en contra en el marcador global), para terminar ganando cinco dos. Para mí la cancha de fútbol es un mundo en el que las mujeres no existen. El único mundo en el que no están. No me imagino por ejemplo, un juego de fútbol "mixto", a la manera de un partido de tenis. No me puedo ver jugando contra una mujer, ni dándole un pase. Pero el no verme quiere decir también que, en el momento de escribirlo, empieza a abrirse un espacio imaginativo en el que ellas estén. ¿Cómo sería ese fútbol?

Sin embargo, como hoy no me siento en plan especulativo sino nostálgico, me ceñiré a mis limitados conocimientos. El fútbol es un deporte en



Por la paz en Colombia:
"Paz infinita", escultura
de Carmencita Muñoz.

el que cada posición significa una manera de estar en el mundo. Un defensa no vive la vida de la misma manera que un extremo, y la amplitud de miras de un medio es muy diferente a la obsesiva cerrazón de un centro delantero. Hay, por eso, posiciones en las que nunca en la vida he jugado. Ser defensa es algo con lo cual mi relación ha sido únicamente de enfrentamiento. Lo cual no quiere decir que no respete a los defensas. Pavel Pardo es hoy por hoy uno de mis mayores ídolos, no sólo porque juega en el Atlas, la más alta academia de este país, sino por la sabiduría con la que sabe salir de la presión y adelantar la vida del juego casi hasta los límites del área contraria. Quizás ser defensa es la posición más respetable, quizás por eso nunca me he atrevido a ejercerla. Pero ni siquiera todos los defensas son iguales. Los defensas centrales son pilares que apenas y se mueven. Están ahí para que no pase nada, para romper cualquier intento del contrario por penetrar en el recinto sagrado, es decir el área chica. Tienen que ser fuertes y grandes, y tienen que ser estoicos. Su labor no es la del rocanroleo sino la de la solidez: si un centro delantero "tira", un defensa central "despeja". Lo maravilloso es que ambas posiciones están hechas la una para la otra. Los dos se encuentran en el punto más álgido de la cancha, sólo que la función de uno es aliviar la presión mientras que la del otro es vivir en ella, de una manera enfermiza, meterse en los huecos menos imaginados, encontrar el balón en donde

no se espera, y ser inteligente en la precipitación.

Y si ser defensa no me gustó nunca, la posición de portero me da terror. Ni en pesadillas me puedo imaginar viendo venir una serie de bestias (ya hablé de las relaciones zoomorfas) ante las cuales no puedo hacer otra cosa que esperar. Ser portero es tener alma de sacrificio, héroe a contracorriente, majestad a punto siempre de ser decapitada. Mi máximo encontronazo, aparte de romperle una vez una costilla a un defensa ingrato, fue con un portero. El balón iba hacia el centro del área y los dos corrimos a alcanzarlo. Los dos salimos arrastrándonos de la cancha y no meti gol.

El medio, en cambio, es una posición privilegiada. Es cierto que a veces tiene que estar atrás, apoyando a sus defensas, pero el momento religioso de un partido es cuando un medio tiene el balón, ve a sus delanteros, y arma una jugada desde ahí que los contiene a todos. Si la función del defensa es despejar, la del medio es la de un ser despejado, siempre en las alturas de la media cancha, sacerdote del juego. Su inteligencia no es la del obsesivo sino la del que tiene eso que se llama "claridad de miras". Está ahí para que las cosas se organicen y sean, pero nunca es el guerrero puntual. Y puedo asegurarme que en la vida real le pasa lo mismo. Un medio sabe qué hacer en una situación en la que ve cómo se organizan los elementos, qué es lo que está en juego y qué no, pero lo más probable es que se ofusque si se le pide que resuelva las cosas cuando está en la posición de un centro delantero. Es decir, si el delantero lucha entre varios y sólo piensa en la portería, el medio en general lucha contra uno, se lo quita, y abre juego.

Pero la posición que a mí más me gusta es la de extremo. El extremo no tiene toda la cancha, no le toca organizar el juego, y tiene como eje la verticalidad de la línea de banda. Esa línea es como un precipicio contra el que se mueve, y adonde el lateral, su enemigo acérrimo, quiere aventarlo siempre. Entre la cancha y el está el defensa lateral cuya labor es impedirle entrar en la



vida. Su función principal es desbordar, desequilibrar, irrumpir, y una vez puestas las cosas fuera de lugar hacer que el balón entre de nuevo, para que el centro delantero remate. Además, no hay posición en la cancha que implique más el tú a tú. Un extremo contra un lateral, un hombre cuya función es desbandar a otro, dejarlo atrás, engañarlo, y este otro no ha escogido a su rival, pero tiene como única meta que aquél no pase. El lateral es por eso el ejemplo de la autoridad. Rebasarlo es romper, levantar cimientos, restituir para el delantero la posibilidad vedada por la defensa de estar en la cancha. El lateral, por eso, no se tienta el corazón ni tiene más escrúpulos que los que no se note. Su función es mantener el orden, que nada pase, que nada se salga de madre, y hace uso de cualquier recurso para esto, siempre tratando, eso sí, de que el árbitro no lo note.

He hecho un breve apunte de las distintas posiciones que se manifiestan en el fútbol, y que se pueden aplicar también a la vida. Faltan varias, dignas también de reconocimiento, como la del líbero y hasta la del aguador. Cuando dije que lo imaginó como un deporte masculino, estaba implicando por supuesto mucho más cosas. No me interesa, por eso, quedarme en la simple metáfora, sino atraer sus consecuencias. Jugar fútbol es una cosa que se inicia en la infancia, y que nunca deja de habitar dicho mundo. Hay una edad en la que, para los hombres, las mujeres no existen. La cancha seguirá siendo para mí un espacio privilegiado, en ese sentido. Y puedo también imaginar cómo se comporta uno (no sé una) en la vida real, de acuerdo a las posiciones en las que les gusta jugar. Pero quiero ahora volver a esa posibilidad señalada al principio. ¿Qué significaría pensar el fútbol como mujeres. Bueno ya estamos en la vida real. La maravilla de ésta, desde el fútbol, es que se juega en una cancha tridimensional. Uno se mueve para adelante y para atrás, para arriba y para abajo. Y además allí las mujeres dicen y desdienen, muestran y ocultan, liberan y someten. Se juega con

ellas y se juega contra ellas. Unas están con nosotros y otras en contra. Y allí tenemos que ejercer hasta de porteros. Debo decir, para terminar, que me gustan ambas cosas, y que no sabría por cuál decidirme. Por eso la literatura es un espacio privilegiado, una cancha privada, un desborde continuo. Y yo de béisbol no sé nada.

Pedro Serrano

Los silencios de Homero o el asombro actualizado*

Raúl Renán, *Los silencios de Homero*, Editorial Aldus, México, 1998.

Los silencios de Homero representa en la obra de Raúl Renán una interesante combinatoria, ya antes transitada y, de hecho, definidora de su personal estilo, entre el poeta y el narrador. El relator rapsoda rinde así su preciado homenaje al poeta de la humanidad. Renán, oficiante del hacer cultural, no desdén sus funciones públicas, parte de ellas, a través de una minuciosa y cautiva observación, tras el escritorio, como *Bartleby, el escribiente*, para deleitarnos con sabrosos néctares, cargados de la agridulce y a veces venenosa ironía, y ofrece un otro lado: luminoso en lo oscuro, lapidario en el amor, soez y procaz con aristocrática elegancia, con deslumbrante ardor, de héroes, musas, parcas, dioses y semidioses que Homero, prudente y sabio al fin, y sobre todo, precursor del epigrama, nos legó.

Uno de los aspectos más trascendentes del libro es que, pese a la antigüedad y al mítico, arquetípico y legendario vuelo de sus personajes, éstos regresan hasta nosotros. Los podemos encontrar, con suerte de quien sabe mirar pacientemente y rescatar la belleza del absurdo y de la miseria misma, en la secretaria de al lado, en el candidato en turno, en nuestro representante político, en la muchacha que cree destellar belleza aunque esté cosechando burla:

Acosos de Eros

Después de cumplir una misión de Apolo que consistió en

desperdigar sobre el campamento de los troyanos polen de pesadilla, las Erinitas regresaron a sus nidos colgantes. La última en levantar el vuelo tuvo un trance inusitado con un aqueo ebrio, que la confundió con una diosa, a la cual doblegó. Abrumada perdió la ruta de regreso y vagó en el amanecer sobre la región de práctica de los nuevos guerreros. Uno de ellos, inexperto, desvió la puntería dando con su flecha cerca del corazón de la Erinita. Ella llamó a estos accidentes acosos de Eros que la hicieron sentirse adorable beldad y desconocida de sus hermanas.

En fin, con mayor suerte, si la examinación de los personajes es más enfática y sustanciosa, hasta a nosotros mismos nos podemos hallar.

En esta obra tanto el estilo del epigrama latino: mordaz, hiriente y demoledor, como el tono del epigrama griego que le antecede, cuya agudeza expresa más el elemento festivo, se mezclan en una actualidad apabullante de finas estampas que, no por su brevedad, ni por su elocuencia, dejan de destilar la sangre que corre, como el vino, en distintas secuencias de la guerra de Troya, constancia absoluta de la vida.

La guerra de Troya que tan mágicamente conocemos, gracias a Homero está, aquí, a la vuelta de la esquina. La vivimos y padecemos todos los días. Somos los protagonistas perturbados, parece señalarlos Rauliteo, como se autorepresenta Renán en el libro, de una feroz y despiadada batalla entre la destrucción y el amor. Situación que nos hace volver los ojos a Vicente Aleixandre, otro homenajeado en este 1998.

Renán escarba, en la medida de que su ludismo es grande y juega introduciéndose como personaje, en la carne de su tiempo. Él, como parte de la interminable guerra, se asume en la mezquindad y en la lascivia, en el deseo, en la apreciación de la belleza en todas sus posibles formas. Es un guerrero más, y como tal, sufre y goza del castigo y la dádiva de su dios.

Un resplandor

Menelao y Alejandro, aunque rivales de corazón, tienen en

común las quemaduras del resplandor de Helena que los volvió ciegos.

La lección de la antigüedad es la lección del futuro. Para reiterarla, actualizándola con la exposición de los daños del ahora, Raúl Renán la desenmascara. El heroísmo actualizado es una expresión más de esta humanidad en ciernes, humanidad presentada desde sus lados más oscuros y sus zonas más amargas. También desde los bríos de una imaginación que reitera la importancia del placer erótico, que exalta la belleza para demostrarnos su devastador poder, que nos ilumina con el verdadero papel del escriba: disfrazar la tristeza de la negra muerte.

* Texto leído en el "Homenaje a Raúl Renán por sus 70 años", en el Primer Encuentro Nacional de Poetas organizado por *Vuelo de voces*. Abril 24 de 1998.

Minerva Margarita Villarréal

Cartas a un joven novelista

Mario Vargas Llosa, Editorial Ariel-Planeta, México, 1998.

Este libro puede convertirse en una guía importante para los jóvenes que aspiren a ser novelistas: para los demás no tiene mucho que aportar. Vargas Llosa es un gran escritor, y eso no lo pongo en duda, pero al incursionar en el género epistolar para reflexionar sobre su oficio no logra el alcance de otras de sus obras.

Dice Octavio Paz: "los poetas y los novelistas son inventores, creadores de realidades, de fábulas, de historias maravillosas en que lo real y lo irreal se confunden destilando realidad en lo irreal así como irrealidad en lo real"; Vargas Llosa, asimismo, habla del nivel de realidad de las novelas, del estilo, del espacio, del tiempo, y de sus trucos.

Cartas a un joven novelista nos lleva a reflexionar sobre la literatura y sus posibilidades, nos muestra la semilla de las novelas, el nacimiento de las historias; de pronto podemos sentir que llega hasta los huesos de los relatos, hasta las entrañas de los textos, para ha-



VII SEMANA CULTURAL DE COLOMBIA EN MÉXICO

La Casa Grande agradece el apoyo que para realizar la VII Semana Cultural de Colombia en México, realizada entre el 10 y el 19 de julio pasado, le brindaron las siguientes instituciones y personas de los dos países:

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Palacio de Bellas Artes, Museo Nacional de la Estampa, Centro de la Imagen y Centro de Capacitación Cinematográfica—Centro Nacional para la Cultura y las Artes, en México.

Ministerio de Cultura, Ministerio de Relaciones Exteriores, Banco de la República y Biblioteca Pública Piloto de Medellín, en Colombia, y Embajada y Consulado de Colombia en México.

Compañía Panameña de Aviación, COPA, patrocinadora de la Semana y de los Concursos de Cuento "Gabriel García Márquez", Dramaturgia "Enrique Buenaventura", Ensayo "Rafael Gutiérrez Girardot" y Poesía "Álvaro Mutis".

Los escritores, investigadores y artistas Marco Tulio Aguilera Gamamun, Álvaro Barrios, Carlos Véjar Pérez-Rubio, Juan Domingo Córdoba, Teresita Gómez, Grupo Amaranta, Fabio Martínez, Javier Naranjo, Leopoldo Novoa, Enrique Ortega, Rodrigo Parra Sandoval, Clemencia Plazas, Melitón Rodríguez, Juan José Saldaña, Guillermo Samperio, G.H. Taboada, Fernando Vallejo y Gustavo Vargas.

Ministro de Cultura de Colombia, dr. Ramiro Osorio; Embajador de Colombia en México, dr. Gustavo de Greiff; Cónsul de Colombia en México, dr. Luis Guillermo Vélez; Subgerente Cultural del Banco de la República de Colombia, dr. Darío Jaramillo; Directora de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina, dra. Gloria Inés Palomino; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, dr. Gerardo Estrada; Subdirector General del INBA, Lic. Ricardo Calderón; Directora de la Sociedad Internacional de Valores del Arte Mexicano A.C., lic. Mini Caire; Directora de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, dra. Olga Samper; Agregada Cultural de Colombia en México, dra. Marcela Riaño; Directora de Asuntos Internacionales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, lic. Alejandra de la Paz; Director de Asuntos Interamericanos del Ministerio de Cultura de Colombia, dr. Francisco Vásquez; Director de Difusión y Prensa de CONACULTA, lic. Plácido Pérez Cue; Directora de Prensa del Ministerio de Cultura de Colombia, dra. Claudia Arcila; Directora del Centro de la Imagen, Lic. Patricia Mendoza; Directora del Museo Nacional de la Estampa, dra. Beatriz Vidal y la Directora del centro de Capacitación Cinematográfica, Lic. Ángeles Castro.

Doctores, licenciados y maestros, Silvia Carreño, Lourdes Castro, Alejandro Castruita, Francisco Chavarín, Carlos Deveau, Alfonso Galvez, Fabio Franky, Guillermina Ochoa, Miguel Ángel Pineda, Gilma Rodríguez, Manuel Salamanca, Angélica Sánchez, Luis Armando Soto, Andrea Stavenhaugen, Constanza Toro y Ana María Upegui.

Los periodistas de los medios de información de Colombia y México.

Los trabajadores de cada una de las instituciones participantes.

Expendios de La Casa Grande



Siglo del Hombre

EN COLOMBIA:

Armenia

Librerías: Primavera y El Quijote

Barranquilla

Librerías: Salamanca Norte,
El Caribe y Galilei

Bogotá

Librerías: Biblos,
Bodega Principal,
Alejandra Libros,
Inversiones Polimáticas,
Al pie de la letra,
Caja de Herramientas,
Casa del Libro-H. Rajul Cla. Ltda.,
Eco Ediciones, Metro-Cultura,
Feria Internacional del Libro,
Francesa, La Gran Colombia,
Lerner Norte, Lerner Ltda.,
Mundial, Mundial Norte,
Nacional Centro,
Pindorama Ltda.,
Popi Vuh, Casa de Poesía Silva,
Pontificia Universidad Javeriana,
Central Hans Ungar

Cali

Librerías: Amigos del Libro
Atenas, Roquesa,
Universitaria y Papalote

Cartagena

Librería Orión

Ibagué

Tienda Universitaria

Manizales

Librería Académica

Medellín

Librerías: Aguirre Alberto,
Al Pie de la Letra,
El Andariego, La Fragua,
Hojas de Hierba, Continental,
América, Mundo Libro,
Nacional Medellín, La Noche,
El Péndulo, Seminario, Sin Sala,
Universidad de Antioquia

Pasto

Librería Javier-Fund.

Popayán

Librería Macondo

Santa Marta

Ediciones El Prado

Tuluá

Centro Cultural Alejandria

Tunja

Librería y Papelería Galaka

OTROS PAÍSES

Caracas

Librería Monte Ávila Editores,
Teatro Teresa Carreño, nivel
taquilla, Los Caobos.

Lima

Librería El Virrey

París

Librairie Espagnole,
72 rue de Seine, 75006, París
Librairie Hispanoaméricaine,
26 rue Monsieur Le Prince,
75006, París

San José de Costa Rica

Librería Macondo,
frente a la Universidad

Casa Autrey

Ciudad de México

Librerías: Pegaso, Gandhi,
El Parnaso, El Juglar,
La Torre de Viejo,
La Torre de Lulio,
Almacenes De Todo
y Restaurantes VIPs
Puestos de revistas:
Metro Patriotismo
Av. Tamaulipas
y Benjamín Hill
UNAM, C.U., Filosofía
y Letras



MÉXICO

Ciudad de México

Aeropuerto
Palacio de Bellas Artes
Centro Nacional de las Artes
Ceylán (Av. Ceylán 450)
Coyoacán (Av. Hidalgo 289)
Lago Vanguero
Lago Vanguero 244
Ollín Yoliztli
(Periférico Sur 5141)
La Ciudadela
(Plaza de la Ciudadela 4)
Palacio Legislativo
(H. Congreso de la Unión, s/n)
Templo Mayor
(República de Argentina 14)
Cineteca Nacional
Metro, Pasaje
Zócalo-Pino Suárez

Tijuana

Las Californias
(Centro Cultural Tijuana)
Centro Regional Noroeste II
(Calle 2a. y Constitución)

Torreón

Centro Cultural anexo al
"Teatro Isaura Martínez"

Mexicali

(Centro Comercial
Baja California)

La Paz

El Ágora de la Paz
(Altamirano/5 de Mayo)

Monterrey

Juan Zuazua 124 Nte.

Hermosillo

Jesús García 57
y Luis Donaldo Colosio

San Luis Potosí:

(Mariano Otero 606)

Xalapa:

(Cedro/Blvd. Ruiz Cortines)

Guadalajara

(Mar Banda 1778)

Villahermosa

(Javier Mina 636)

Publicaciones

MINISTERIO DE CULTURA
República de Colombia



REVISTA GACETA
Entrega doble 4/1977 febrero y abril
Ministerio de Cultura



LA FAMILIA EN COLOMBIA, TRASFONDO HISTÓRICO
Virginia Gutiérrez de Pineda
Ministerio de Cultura - Editorial Universidad de Antioquia



CUENTOS COMPLETOS
Germán Espinosa
Ministerio de Cultura - Algodón Editorial



PROHIBIDO SALIR A LA CALLE
Consuelo Barón
Ministerio de Cultura - Planeta

Colección **Homenajes Nacionales de Literatura**



CELIA SE PUDRE
Heitor Rojas Heitor
Ministerio de Cultura



CATALINA
Elsa Mujica
Ministerio de Cultura



LAS ESTRELLAS SON NEGRAS
Amado Palacios
Ministerio de Cultura



ENSAYOS, GLISAS Y VERDADES
David Arthur Valenzuela
Ministerio de Cultura



Suramérica

D I A R I O

Desde MEXICO, volamos diariamente a las principales ciudades de Suramérica: Bogotá, Cali y Medellín en Colombia; Guayaquil y Quito en Ecuador; Lima en Perú; Caracas en Venezuela y Santiago de Chile, a través del Mejor Centro de Conexiones en Latinoamérica.

Además, desde Panamá, COPA le ofrece conexiones inmediatas a Santo Domingo y San Juan.

Y con su afiliación al programa de viajero frecuente Distancia, acumule millas para viajar **gratis** en todas las aerolíneas afiliadas, incluyendo a nuestro nuevo socio: American Airlines®.

VUELO | SALE

211

2:45 P.M.*

D I A R I O

Para mayor información, consulte con su Agente de Viajes o llámenos al 552-3535 ext. 5 línea, LADA 800 (01) 800-70 65200, ventas: 535-5422, e-mail: mexcopa@dfi.telmex.net.mx

<http://www.copaair.com>

*Vía Panamá

Santa Fe de Bogotá: 623-1566 y 511-3370
Cali: 581-3797 y 560-1595 / Medellín: 511-4660
Barranquilla: 345-8083 y 345-9074
Cartagena: 664-4526 y 664-8289

DISTANCIA
BY TECH - COPA - CRJ - WING - TACA

copa

LA GRAN LINEA AEREA DE PANAMA

● SANTIAGO