

Carlos Jiménez



Arquitrave

retratos
de memoria

Retratos de memoria

Arquitrave

Carlos Jiménez

Retratos
de
memoria

Arquitrave

Retratos de memoria

© Carlos Jiménez

© Arquitrave Editores

www.arquitrave.com/suscriptores@arquitrave.com

Diseño y producción de Harold Alvarado Tenorio y Héctor Gómez

Impreso en Colombia - Printed in Colombia

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Marta Traba

A Marta Traba la conocí cuando siendo todavía niño me había convertido en teleadicto. Entre los programas que veía había uno extraordinísimo, dedicado a algo de lo que en el barrio de San Nicolás no teníamos ni la menor idea: la historia del arte moderno. Y cómo la íbamos a tener si nunca habíamos visto un cuadro auténtico y menos uno que siquiera remota-



mente fuera moderno. Por eso estoy casi seguro de que habría seguido de largo la primera vez que se me puso delante ese programa de temas incomprensibles si no hubiera sido porque quien lo animaba lo hacía con una voz que sí me era familiar porque era argentina- como las voces de los cantantes de tangos - y porque era la de una joven brillante y seductora. Ese día vi el programa completo y volví a verlo

todas las veces que en adelante lo emitieron y me aficioné tanto al tema que ya ven como, tantos años

después, me dedico a lo mismo que se dedicaba esa joven desafiante con corte de pelo a la *garçon*, collares de cuentas larguísimos y faldas que anticipaban la minifalda.

Y si la recuerdo hoy es porque estamos en víspera de alguno de

sus aniversarios sino porque ha caído en mis manos una biografía de Victoria Verlichak, una escritora argentina igual que ella. Se titula *Marta Traba. Una terquedad furibunda*. Y en sus trescientas y pico de páginas reconstruye con una minuciosidad prodigiosa la vida de quien llegó a ser si no la mejor crítica de arte de América Latina, como todavía repiten aquí sus áulicos, si la más polémica, la más controver-

tida. Allí están su infancia en la pobreza de los conventillos porteños, sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en plena Segunda Guerra Mundial, su militancia antiperonista, su primer viaje a Roma y luego a París, sus clases con Pierre Francastel, su matrimonio con Alberto Zalamea, el nacimiento de su hijo Gustavo, su viaje de retorno a la casa de sus padres en Buenos Aires, su corta y decepcionante estancia en Santiago de Chile, el regreso a Italia a una casa de campo en Castel Gandolfo, su primer viaje a Bogotá, sus colaboraciones en *El Tiempo*, su primer programa de radio, su primera revista dedicada al arte, los programas de televisión, las clases en la Universidad Nacional y en los Andes, el proyecto del Museo de Arte Moderno, sus primeros viajes a la Gran Manzana neoyorquina, *El museo vacío* y *Los cuatro monstruos cardinales*, sus primeros libros de arte y no de poesía, el nacimiento de Fernando, su segundo hijo, la primera orden de expulsión del país dictada por Carlos Lleras Restrepo, el premio Casa de las Américas a su novela «Las ceremonias del verano», su ruptura con Alberto y su unión con Ángel Rama, su traslado a Caracas, la docencia en las universidades norteamericanas, la concesión de la ciudadanía colombiana, su último regreso a París y finalmente, su muerte en el avión de Avianca que se estrelló en noviembre de 1983 en las inmediaciones del aeropuerto de Barajas, en Madrid.

Y el balance lapidario: 18 libros de historia y de crítica de arte, de poesía y de narrativa y la certeza compartida por muchos de que fue una de las cabezas más lúcidas de una generación de intelectuales latinoamericanos que vivieron esa singular coyuntura histórica marcada por la crisis del muralismo mexicano, la emergencia del arte moderno en Colombia y en el resto del mundo andino y la jubilosa insurgencia de la revolución cubana contra el poderío americano y contra el estalinismo y el realismo socialista. ¡Demasiado!

Leni Riefenstahl

Ayer cumplió 100 años de edad Leni Riefenstahl y la noticia me alegra y me irrita al mismo tiempo. Cien años son muchos años, y que los cumpla una mujer que sobrevivió a todos los horrores que promovió y padeció Alemania, su país, durante el siglo pasado, ya es suficiente motivo de alegría. Como lo es que haya vivido tanto y en tan adversas situaciones una de las más notables artistas del Siglo XX, tal y como lo corrobora su impresionante currículo, primero de actriz y luego de directora de cine, desdoblada en fotógrafa, en buzo y de nuevo directora de cine, que ayer justamente estreno en Berlín su más reciente y probablemente última película: *Impresiones submarinas*, un viaje a la insólita belleza de los fondos marinos, hoy tan contaminados, tan amenazados por el exterminio.



Sí, belleza: he aquí la palabra clave, que vale tanto para su obra como para ella misma, quien a los 20 años de su edad formaba junto a Marlene Dietrich y a Greta Garbo una trilogía angelical de deslumbrantes bellezas nórdicas, las tres espigadas, rubias, gélidas y absolutamente fascinantes. Tan fascinantes como los hielos polares y los vertiginosos ventisqueros de los Alpes que capturaron el imaginario de los poetas y los viajeros románticos, y que ellas supieron evocar y condensar con sus cabelleras plateadas y en sus ojos glaciales como nadie lo había hecho antes, como probablemente nadie pudo hacerlo después. Pero Leni, la inquieta Leni, no quiso quedarse en ese papel de estrella polar sino que decidió convertirse, con toda su belleza intacta, en directo-

ra de cine. Y cuando se decidió a hacerlo sorprendió a todos con *La luz azul*, una película tan cristalina como ella misma y como las heladas cumbres alpinas que utilizó como escenarios.

En esas andaba cuando la tentó el demonio. El demonio era Adolf Hitler, a quién vio por primera vez en la foto de un cartel pegado en las calles de Berlín y a quién poco después vio y escuchó en directo en un mitin en el Sportpalatz. Quedó tan subyugada que le envió una nota manuscrita solicitándole una entrevista que Hitler le concedió encantado. Sus enemigos dijeron después que desde entonces se convirtió en su amante: ella lo negó en sus *Memorias* y lo sigue negando. Pero en lo que todos coinciden es que se transformó en la directora de cine que necesitaba el nazismo. *No podremos vencer nunca al bolchevismo* – le confesó Joseph Goebbels- *si no somos capaces de hacer una película igual o superior al Acorazado Potemkin. Hágala usted.* Y Leni la hizo. O por lo menos lo intentó. Primero con *El triunfo de la voluntad* rodada en Nuremberg en 1934 y dedicada al congreso del partido con el que los nazis celebraron su victorioso asalto al poder. La película es una obra maestra, tanto por su virtuosismo estético y técnico, como porque representa el primer ensayo exitoso de lo que hoy es moneda corriente en los países de nuestro mundo: la conversión de la vida política de un espectáculo fascinante. Con *Olimpiada* llevó todavía más lejos estos logros, utilizando como motivo las Olimpiadas de 1936 que Hitler organizó en Berlín para su propio provecho.

Leni hizo más cosas, todas bellas, todas perversas, pero no sigo enumerándolas no porque cada vez que pienso en ella me irritó conmigo mismo ante cada nueva comprobación de que como cualquiera esteticista amoral la sigo admirando como artista a pesar de que haya puesto su arte al servicio de la causa política más siniestra de la que hasta la fecha se tenga noticia. Y para peor sigue todavía viva y activa, circulando con impunidad entre los círculos de poder de este mundo, aunque astutamente se niegue a reconocer su propio nombre.

El arquitecto y el fotógrafo

México era entonces la región más transparente del aire y bajo su cielo purísimo, cercado de volcanes

y nevados, todavía resonaba el trasiego metálico de tropas y de trenes y de zapatistas con cananas cruzadas al pecho y de soldaderas que les seguían a todas partes, compartiendo su coraje y sus miedos, los combates y las acampadas. Y había huelgas y mar-

chas obreras y repartos de tierras y anarquistas, comunistas y sindicalistas radicales y pintores encaramados en lo alto de unos andamios de vértigo pintando el nuevo rostro de un país que antes tenía uno que ni siquiera era suyo sino el fingido por una banda de terratenientes canallas y afrancesados. Y en medio de toda esa agitación, que ya era posrevolucionaria, aunque muchos todavía se negaran a aceptarlo, co-

menzaron a actuar dos artistas extraordinarios, de quienes acaban de celebrarse 100 años de su nacimiento:

Luis Barragán y Manuel Álvarez Bravo.

El primero, el arquitecto, desgraciadamente ya está muerto y el segundo, el fotógrafo, todavía sigue vivo, milagrosamente vivo, a sus 100 años de edad, como una leyenda viva de la fotografía del Si-

glo XX. Un coetáneo de Stiglitz, de Strand, de Edward Weston, de Cartier-Bresson, de Rodchenko, de Bill Brandt o de cualquiera otro de los nombres grandes de un arte que en el siglo pasado se hizo definitivamente grande.

Ambos hicieron lo que tenían que hacer a su manera. Y entre ambos contribuyeron decisivamente a forjar esa poderosa imagen de México con la que aún hoy el mun-



do entero identifica a ese país, cuando ya casi nadie escucha rancheras y menos corridos revolucionarios que no suenan ni siquiera en jornadas muy rojas de pólvora y de banderas.

Sólo que tanto Barragán como Alvarez Bravo se negaron siempre a hacer concesiones al folclor, esa superstición moderna y sentimental. Alvarez Bravo fotografió nopales, calles y casas de pueblos olvidados, cañoas encalladas en una playa anónima, redes de pesca extendidas sobre el agua como las ingravidas alas de una mariposa, mujeres con rebozo o sin él, cementerios engalanados festejando el día de difuntos, jovencitas ensimismadas y acodadas en la baranda de hierro forjado de un inquilinato de la capital, ataúdes suspendidos en el cielo falso de una funeraria... Pero ninguna de esas imágenes, que son tan características del México del PRI, como pueden serlo las fotos militantes de Tina Modotti, cedió a las tentaciones de la agitación o del tópico. Alvarez Bravo fue siempre un fotógrafo escueto cuyas imágenes talladas en piedra eran contundentes e inapelables. Y siempre misteriosas, tal y como lo supo advertir ese especialista en los misterios de París que fue el poeta André Bretón.

Luis Barragán fue de su misma estirpe, aunque en vez de cultivar el misterio cultivara el enigma. Escueto silencioso, monacal, él fue capaz de transformar el minimalismo rigurosamente técnico de Mies Van der Roche en una arquitectura artesanal a la vez precisa y colorida, cálida y severa. Y en un medio de convertir en un enigma monumental la consistencia indomable de ese país de sierras desaforadas y pavorosos volcanes, tal y como lo hizo al tiempo y con otros medios Juan Rulfo, autor de *Pedro Páramo*. En ese sentido es ejemplar su parcelación de San Angel, con su traza vial pensada deliberadamente para resaltar las calidades de la áspera roca volcánica que cubre el oriente de la ciudad de México. O la que fuera su propia casa, orientada hacia un jardín, que es la mejor representación espacial que yo conozca del alma de los mexicanos. O cuanto menos de su inexpugnable ensimismamiento.

Victoria Ocampo

Triste, solitario y final: pensé, citando a Oswaldo Soriano cuando leí la noticia de que la espléndida casa que Victoria Ocampo tuvo en San Isidro- uno de los suburbios aristocráticos del Gran Buenos Aires- abandonada y al borde de la ruina estaba siendo, además, saqueada ante la indiferencia culposa de los funcionarios de la Unesco que debían ser sus guardianes. Sí, «triste y solitario final» para una casa que más que una casa fue uno de los escenarios privilegiados de la cultura argentina en medio de las dos guerras mundiales del siglo pasado, gracias a la actividad y al ímpetu de su dueña, doña Victoria Ocampo, la gran dama de las letras argentinas. La criolla cosmopolita, la escritora que aprendió a escribir en inglés y en francés antes de ha-



cerlo en castellano, la fundadora de la revista Sur, la amiga o protectora de Igor Stravinsky, Pierre Drieu la

Rochelle, Rabintrath Tagorre, Andre Malraux, Aldous Huxley, Albert Camus, Ortega y Gasset, Federico García Lorca y de Ramón Gómez de la Serna. La amiga igualmente de T.E Lawrence, el legendario Lawrence de Arabia, de quien

se apasionó al punto de traducir con fidelidad y elegancia envidiables sus *Seven Pillars of Wisdom*. Y, obviamente, del gran Borges, a quien, pese a la edad y al despliegue creciente e inocultable de su inmenso talento literario, nunca le concedió otro trato que el condescendiente que las grandes damas suelen reservar a los niños y a los parientes pobre o disminuidos. Como lo contó alguna vez José Bianco -quien

fuera secretario de redacción de *Sur* hasta que ella lo destituyera fulminantemente por firmar una declaración de apoyo a la revolución cubana – Borges fue para ella siempre «el hijo de Leonorcita», otra dama como ella de la oligarquía.

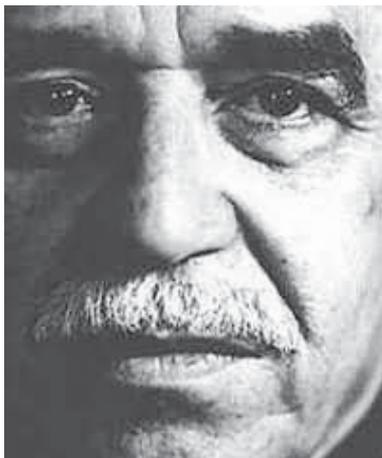
Y sin embargo, fue gracias a él, o más exactamente a los ejemplares de las primeras ediciones de los libros que Borges le dedicó de su puño y letra, que se vino a saber que la biblioteca de su casa de San Isidro-rebautizada como Villa Ocampo- estaba siendo saqueada. Un librero de Boston especializado en libros antiguos puso a la venta en Internet sendos ejemplares de las primeras ediciones de *La historia universal de la infamia* y *El jardín de los senderos que se bifurcan*, firmados por Borges y dedicados a Victoria Ocampo, a un precio de 35.000 dólares el primero y de 45.000 el segundo. Todo un record en ambos casos, que quien sabe si lleguen a hacerse efectivos debido a que varios amigos y admiradores argentinos de Borges han dado la voz de alarma y han exigido que se investigue de inmediato cómo fue posible que esos libros fueron a parar a Boston si estaban en la biblioteca de Villa Ocampo en el momento en que ella la donó a la Unesco para convertirla en un museo.

Pero mientras esa investigación llega, si es que llega, a mí me domina la melancolía por el triste final de esa villa, a la que fui hace un par de años con la intención de conocerla y no lo logré porque la encontré cerrada y abandonada. Las puertas y las ventanas completamente cerradas, la pintura de las paredes de la fachada cayéndose sin remedio a pedazos y el jardín invadido por la cizaña. Un escenario de Onetti y no Cortazar. En ese momento pensé que el abandono era pasajero porque en un futuro no muy remoto la Unesco cumpliría con el compromiso de mantener la que había contraído en 1979.

Hoy sé que eso ya no va a ser posible, que aunque a esa casa la salven de la ruina ya no podrá ser nunca lo que era porque ha naufragado sin remedio, igual que la Argentina altiva y orgullosa que, como Victoria Ocampo, se creía dueña de su destino cuando por sus salones deslumbrantes desfilaban los mejores artistas y escritores de ambos lados del Océano Atlántico.

Gabo en su laberinto

Quizás el azar o simplemente el buen ojo del diseñador gráfico reunieron el domingo pasado y en un mismo número del suplemento LD del diario El Tiempo dos fotos de «Gabo». La primera de hace 45 años lo muestra de frente en una calle de Moscú, con un abrigo de paño oscuro abotonado de arriba abajo, el cuello levantado, una bufanda de lunares, guantes de un cuero tan negro como su cabello y su abundante bigote, la cabeza inclinada sobre el hombro derecho y la mirada intensa, diáfana. Ya no tiene 20 años como exigía el verso de Pablo Neruda para reconocer en un joven la gracia santificante de llevar «en cada mano una estrella». Pero aún así la gracia, el ángel, no se lo quita nadie y menos el anónimo fotógrafo de esta foto tan bien



compuesta y tan bien iluminada. La segunda foto es de hace apenas tres años, fue tomada en algún lugar de Cartagena de Indias, es en color y muestra a «Gabo» no en la compañía de Plinio Apuleyo Mendoza sino de otro amigo igual de antiguo aunque ciertamente más fiel: Carlos Fuentes. La foto carece de la calidad deslumbrante de la de Moscú y su foco no está

en la mirada inquietante de «Gabo» sino en el brazo desnudo de Fuentes que apunta directamente al nudo formado por los brazos que «Gabo» ha cruzado sobre su pecho, en un gesto de suave y firme encastillamiento.

Entre esas dos fotos se interponen un abismo irremediable y los tramos cruciales de la vida de quien desde la desolada pobreza de la

Costa se elevó hasta las cimas vertiginosas de la fama internacional a fuerza de escribir como nadie. O como pocos. Tanto que la vida ha terminado por convertirlo en un personaje mítico de quien se espera cosas muy distintas de las que se esperan del común de los mortales. Como lo esperaba muy probablemente Susan Sontang, cuando lo acusó y después lo acosó por omitir una condena pública a Fidel Castro por haber consentido la condena a muerte de tres secuestradores cubanos y las largas penas de prisión impuestas a 78 disidentes. La Sontang debe creer en el poder mágico de la palabra de «Gabo». O, por lo menos, en que le asiste una coherencia ética sobrehumana, demoníaca, de la que hasta ella misma, con todo y su probado valor cívico, carece. Al fin de cuentas todos somos mortales, imperfectos, pecadores si se quiere, como lo saben bien los novelistas y lo ignoran los moralistas a ultranza que se someten y nos quieren someter a todos a la ley de un dios omnipotente y colérico.

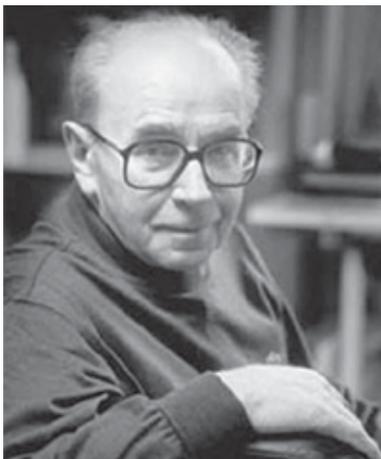
Pero el mismo «Gabo» me parece que no escapa a su transfiguración mitológica, a juzgar por el trato que le está dando a sus propias palabras. O sino ¿Cómo explicarse el inexplicable incidente de su intervención en la Universidad de Antioquia, cuando afirmó que nuestra guerra viene del narcotráfico y éste de la prohibición de la droga para luego desmentir irritado que fuera partidario de su legalización como lo dedujeron razonablemente los periodistas que se ocuparon del tema? Sospecho que «Gabo» también cree en la omnipotencia de sus palabras y no quiere que se las lleve el viento ni que haya interpretes de las mismas que las (mal) interpreten. «Gabo», en su otoño, está como el Bolívar de su novela, atrapado en su propio laberinto.

Jiri Kolar

El domingo pasado murió a los 88 años de edad el poeta Jiri Kolar y yo me entristecí cuando lo supe al día siguiente.

Él era para mí Praga, igual que lo era Kafka, Julius Fucick e inclusive Jan Neruda, ese escritor que no he leído y de cuyo apellido se apoderó el poeta chileno Neftalí Silva para componer el seudónimo con el que todos le conocemos. Praga, ese

prodigioso tejido de casas, palacios y catedrales de piedra, gótica y barroca a la vez, emplazada en el corazón de Europa, en un pronunciado recodo del río Moldava, a donde alguna vez fue el nadaísta Elmo Valencia sólo para regresar anonadado y escribir sin la autorización de Rafael Gutiérrez Girardot que en un rincón de la plaza de San Estanislao había descubierto «un agujero por donde todavía respira



Kafka». Yo no sé de ese agujero ni de nada que se parezca, pero sé en cambio que el Martes de esa mis-

ma semana el cielo se desplomó sobre Praga, causando la peor inundación que esa capital haya padecido en los últimos cien años, con las aguas del río cuatro metros por encima de su nivel habitual, el histórico puente de Carlos IV a

punto de ser desbordado y las casas de Mala Strana, el barrio más antiguo, defendiéndose de la creciente con barricadas de sacos de arena. «Es una de esas gotas frías, inevitables en el verano», dicen los meteorólogos que no se preocupan o no quieren preocuparnos. «No, de inevitable nada- protestan los ecologistas: ese diluvio abrumador, igual al que se ha abatido sobre Austria y Alemania después de hacerlo

sobre Cataluña y el Valle del Po, es la advertencia seria del catastrófico cambio climático que se esta produciendo en el mundo a causa de las emisiones de gases responsables del efecto invernadero, entre las cuales ocupa el primer lugar el dióxido de carbono liberado por los motores de gasolina, que Bush se niega a controlar porque teme la ruina de sus ingentes negocios».

Yo le creo más a estos últimos que a los primeros, pero en contra de ambos me concedo la licencia poética de creer que si esta semana llovió tanto en Praga no fue por la gota fría ni por el efecto de invernadero sino pura y simplemente porque la ciudad se entristeció y su cielo lloró largamente por la muerte de Jiri Kolar, uno de sus hijos mas amados, que murió lejos, bajo otros cielos, bajo el cielo de Paris, que ese domingo estaba especialmente gris y esponjoso.

Jiri Kolar merecía ese homenaje y otros muchos más, pero no porque fuera un poeta épico, enérgico y guerrero, como lo fueron Walt Whitman, Mayakovsky, Rafael Alberti o Pablo Neruda, al que pueblos enteros adeudan la exaltación de su propia lengua sino, por el contrario, un poeta que dejó las palabras en libertad y las convirtió no en portadoras de un sentido sino en bandadas de pájaros desplegando la trayectoria de sus vuelos enigmáticos sobre el infinito acotado de una página en blanco. Ciertamente, eso lo hicieron por primera vez Marinetti y Guillaume Apollinaire a principios del siglo pasado. Y luego de ellos muchos otros, incluidos el poeta catalán Joan Brossa, que compuso poemas admirables valiéndose de objetos antes que de palabras y el poeta brasileño Haroldo Campos y el resto de los integrantes del grupo de poesía concreta.

Pero creo que ninguno lo hizo con la clase de imaginación, el refinamiento y la inquietante ironía con las que Jiri Kolar compuso sus poemas visuales, sus collages, sus afiches y sus objetos. Y creo, además, que él no habría podido hacerlo si no hubiera absorbido hasta la médula el espíritu de esa Praga que tanto lloró su partida. Y su muerte, desde luego.

María Félix en Comala

La imagen de México tiende a la extinción. Y no ahora desde luego, que el proceso de esa disolución ya dura muchos años, por lo menos desde cuando José Luis Cuevas y Marta Traba se pusieron de acuerdo para empezar a borrar, en el borde de los años 60 y con el ácido muriático de las estridentes modas neoyorquinas, esas imágenes forjadas a

muchas manos por la fotografía, el cine y la revolución y pobladas de campesinos insurrectos y mujeres hieráticas, de volcanes, de eriales y de tumbas, que todavía ocupan un lugar de primera fila entre las más impresionantes leyendas audiovisuales del Siglo XX.

Pero si de esa extinción me doy cuenta por primera vez, después de padecerla durante 20 o 30 años a cuenta gotas, es a causa de la muer-

te esta misma semana de María Félix, María del alma, María Bonita, que cantará para siempre

Agustín Lara, otro de sus muchos y desgraciados amantes. Sí, la Doña por excelencia se ha ido sin remedio y lo ha hecho a los 88 años de edad, el día exacto de su cumpleaños, y quienes tenemos la edad de recordarla en sus mejores películas ,

impávida y desdeñosa, absolutamente bella y fatal, sabemos que con su cortejo fúnebre se marcha para siempre ese México imaginario de nuestra infancia y de tantas otras infancias, de la que ella fue la efigie más fascinante e inescrutable. La más poderosa.

Así esta, o por lo menos me lo parece, en la foto que Juan Rulfo hizo de ella durante el rodaje de la película *La escondida*. Allí se la ve



con traje blanco y rebozo negro y tejido, el brazo derecho semidesnudo y el cabello ensortijado y negrísimo arrojando sombras y mechones sobre su rostro de belleza sobrehumana. Con unos ojos sin fondo, a cuyo abismo era, sigue siendo, imposible asomarse sin riesgo de extravío.

Pero no estaba sola. Durante esos años las décadas del 40 y del 50 del siglo pasado, Juan Rulfo, agente de comercio por los pueblos de México, y que antes de convertirse en escritor era fotógrafo. Y que siéndolo y con la ayuda de los consejos de su amigo Miguel Alvarez Bravo, fotografió a México. Ese México legendario del que ya hablé y que él contribuyó a construir con todas las ciento y tantas fotos que ahora se exponen en el Círculo de Bellas Arte de Madrid, acompañando el lanzamiento de un libro titulado escuetamente: *México: Juan Rulfo fotógrafo*.

En ellas vemos mucho de lo que ya anuncia la foto de María Félix, con su fondo de campesinos con bigote y sombrero. En ellas vemos mujeres en un mercado pueblerino, arrieros y labriegos, lutos, procesiones, odres para el mezcal hechos con pellejas de cerdos, bohíos contrastados con portales de cortijos, sembradíos, fumarolas volcánicas, iglesias coloniales en ruinas, estatuas mayas, pirámides aztecas, tapias de adobe serpenteando en el alto de una colina... Y tomas aéreas de Ciudad de México –con la Torre Latinoamericana todavía en construcción-, calles de un mercadillo de barrio inundado, zaguanes, interiores de conventillos e inquilinatos y patios de maniobras del ferrocarril que alguna vez circularon los trenes utilizados por las tropas revolucionarias de la legendaria División Norte.

Yo no creo que esas imágenes estuvieran antes: Rulfo las imaginó y compuso y luego nos persuadió que estaban allí desde siempre, gracias a su sabio manejo de los poderes hipnóticos de la fotografía. Pero si él imaginó también lo hicieron los directores, los guionistas, los fotógrafos e iluminadores que imaginaron a María Félix y la convirtieron en la única mexicana capaz de desafiar de tú a tú a las otras grandes divas del cine de la época, hechas como ella de sexo y fatalidad: Greta Garbo y Marlene Dietrich.

Juan Muñoz

Juan Muñoz «se ha muerto como del rayo» que diría Miguel Hernández, bajo la deslumbrante plenitud solar de sus vacaciones ibicencas y quienes le conocimos y admiramos –y quizás también quienes le conocieron sin admirarle - sentimos que algo dentro de nosotros se había roto porque una vez más la muerte ha obrado sin justicia. Quitado

y, lo que es peor, quitándole al arte, a los 41 años de su edad, a uno de sus artifices más inteligentes y sofisticados entre todos los que oficiaron en la década de los 90, en España y –sobre todo- fuera de ella. Que allí está para ratificar de urgencia la calidad de las credenciales de artista su deslumbrante instalación en el gran vestíbulo de la Tate Modern en Londres al comienzo de este mismo y cruel verano del



2001 y esa exposición itinerante por varios de los más importantes museos norteamericanos, prevista para el próximo año que él ya no podrá acompañar, desgraciadamente.

Su talento y su audacia y el reconocimiento internacional que mereció no evitaron, sin embargo, que su relación con la escena artística española fuese problemática, por decir lo menos. Y no sólo porque los responsables institucionales de la misma, tanto los de antes como los de ahora, hayan soportados mal su vanidad y hasta su soberbia, agravadas además por cierta chulería madrileña que apenas reprimía. También pesaron en su contra, a la hora de la (mala) recepción institucional de su obra el carácter intempestivo de la misma

Porque la verdad es que nadie o casi nadie esperaba en los 80 en Madrid que apareciera una obra como la de Juan Muñoz. Se esperaba la continuación y la expansión del «conceptualismo invertido» teorizado por Simón Marchan y practicado por el grupo de Treball de Barcelona o por Darío Corbeira, Nacho Criado o Vácarcel Medina, en Madrid. O el crecimiento hasta el apogeo de la «nueva figuración madrileña», de Guillermo Pérez Villalta, Carlos Alcolea, Navarro Baldeweg et altri, con Luis Gordillo haciendo de profeta. Se esperaba igualmente un nuevo despliegue en el arte de las nuevas tecnologías, anticipado en los 70 por las actividades del centro del cálculo de la Universidad Complutense y promovido por Marisa González y Paloma Navares desde los festivales de arte electrónico en el Círculo de Bellas Artes. Y hasta se esperaba el éxito inminente de escultores como Francisco Leiro o de pintores como José María Sicilia o Miguel Barceló, entonces jovencísimos, que ya estaban beneficiándose del «regreso a la pintura» promovido por la Documenta de Kassel del 82 y la irrupción del neo-expresionismo alemán.

¿Pero quién carajos iba a esperar que desde el fondo de la escena se adelantara de improviso un chico listo e indocumentado, con estudios en Saint Martin's School de Londres, dispuesto a comerse el mundo o por lo menos a ponerse a la cabeza de la fila? Como de hecho lo hizo. Y que lo hiciera - para mayor irritación de sus contradictores y adversarios en la escena artística española - con una obra que entonces era y lo sigue siendo, como ya dije: intempestiva. Obra que poco o nada tenía que ver con nada de su entorno: figurativa, escenográfica, ilusionista, manierista mas que barroca, que aún así me subyugó a mí y a muchos otros por su inteligencia, sus incitaciones y su extremado refinamiento formal.

Si en la tumba de Juan Muñoz hiciera falta un epitafio propondría uno, parafraseando el que Borges le dedicó a Paul Valery: «El propuso la lucidez en una época abrumada por la doble miseria del conceptualismo y el fetichismo tecnológico».

Xul Solar

Xul Solar forma, junto con Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, la santa trinidad de la vanguardia artística argentina del siglo XX, cuyas iluminaciones todavía deslumbran después de tantos años de olvido y de banalidad interpuesta entre su época y la nuestra. Y de injusticias igualmente. Porque no hay que olvidar que durante todos esos años el



curso del mundo o por lo menos de las editoriales ha insistido en omitir o en devaluar a Macedonio y a Xul para mejor consagrar a Borges, como al único autor verdadero de tanta portentosa innovación.

Afortunadamente este malentendido –al que Borges jamás sintió– comienza a aclararse gracias no sólo a las ciudades y celebradas reediciones españolas de los escritos de Macedonio Fernández, sino

debido también a exposiciones como la que esta misma semana se ha inaugurado en el Museo Reina So-

fía de Madrid, dedicada justamente a la obra y la vida de Xul Solar. Obra y vida complejas, excéntricas, cargadas ambas de rara poesía o, todavía mejor, de esa poesía de la rareza que asoma tempranamente en la decisión de quien fuera bautizado

como Oscar Alejandro Agustín Schulz Solari de cambiar su nombre por Xul Solar. Y de hacerlo no por mera insatisfacción con el que le habían impuesto sus padres o por la intención de esconderse detrás de un seudónimo como quien lo hace detrás de una máscara. No. Si este hijo porteño de alemán de Riga y de italiana de Nápoles, se cambió el nombre fue exclusivamente por fidelidad con su singular estrategia

de cambiar el mundo y de cambiarse él con el mundo, inventando para lograrlo y entre otras muchas cosas «doce religiones» y «doce lenguas». Y ¿para qué crear cualquiera de estas últimas si no se está dispuesto a que el propio nombre sea dicho en una lengua distinta de la paterna, de la materna y de la del país de adopción? En suma, en una lengua, radicalmente *otra*.

Cierto, el problema de la lengua no fue sólo suyo sino también de Borges, su compatriota, su coetáneo, su gran admirador y amigo, quien a su regreso de Europa a Buenos Aires en los años 20, después de la Gran Guerra y su estancia en Mallorca, publicó un opúsculo cargado de preocupaciones lingüísticas titulado justamente «El lenguaje de los argentinos». Y fue problema igualmente del resto de los artistas e intelectuales argentinos de la época - el poeta Oliverio Girondo incluido- que intentaba responder la pregunta de cuál sería la lengua que habría de hablar al final una ciudad como Buenos Aires que, entre 1880 y 1920, había visto multiplicar por cuatro o cinco su población original debido a la caudalosa inmigración ante todo de españoles e italianos pero también de polacos y ucranianos, de rusos y alemanes, de franceses, ingleses e irlandeses.

Sólo que Xul Solar - quien en definitiva era un artista y no un fundador de naciones o un reformador social- dio una respuesta puramente imaginaria a ese problema, imaginando o esbozando lenguas como la panlengua o el neocriollo con la misma insólita libertad con la que pintaba sus cuadros. O «arreglaba» sus pianos. O inventaba esa maravillosa variante del ajedrez que es el panajedrez. O le hacía la carta astral a sus amigos. O diseñaba un nuevo tarot o ilustraba el I Ching de Richard Wilhem. O se entregaba sin contemplaciones a la lectura de los *Uspanishads* o de la historia de la filosofía de Deussen que, para su contento y para el de Borges, empezaba no como entonces era preceptivo, en los griegos, sino en sus admirados pensadores chinos e hindúes.

Formidable.

Una foto de Bush

La fotografía es la elocuencia silenciosa, la retórica sin palabras que en un siglo y medio de vida ha demostrado ser más convincente que el más convincente de los sofistas y el más eficaz de los demagogos porque ha sido capaz de convencer al común de los mortales por medio de un solo golpe de vista de que lo que muestra es lo que es. Repito, así sin más: lo que muestra es lo que es. ¿Pero será cierto que el presidente Bush es lo que muestra de él esa fotografía publicada en los diarios el Martes pasado en la que se le ve caminando en el jardín de la Casa Blanca rumbo al atril donde leería al aire libre su vibrante discurso sobre los atentados del 11/S? ¿Bush es así? ¿Tan iluminado como Gandhi?, tan enérgico como Clint Eastwood, tan decidido como Winston Churchill en Mayo de 1940, la fecha mas aciaga del Imperio británico, tal y como lo sugiere la foto?. ¡No teman!: no voy a repetir la respuesta negativa que di a una pregunta para la que, por lo demás cada quien tiene la respuesta que le permite su inteligencia, su gusto o sus intereses. Hoy, por el contrario, quiero ocuparme del refinado dispositivo retórico que hace que esa foto sea convincente y eficaz. Como lo fueron en su día los bustos en mármol de Cesar o de Trajano o los retratos de Carlos V o de Felipe II a los que actualmente se rinde culto en los más prestigiosos museos de Occidente. Y que comparten con la foto del fotógrafo de la Associated Press que ahora nos ocupa, la misma voluntad de celebrar y magnificar a quienes encarnan el poder.

La foto en blanco y negro es rectangular y muestra a Bush de frente, a todo cuerpo, erguido, con traje y corbata, enfundado en un abrigo negro, con la mirada en alto, caminando hacia el espectador y flanqueado de marines en formación y con traje de gala y con el hemicycle marmóreo de la Casa Blanca a sus espaldas.

Y lo muestra en su mejor ángulo. Lo suficientemente alejado del objetivo, y por lo tanto del espectador, como para que se disimule que su cabeza y su cara son la de Paul Newman estropeado por el abuso del

alcohol, aunque no tanto como para que no se advierta el entrecejo fruncido característico - según se dice- de los estadistas y la mirada dirigida al cielo donde - también se dice - habita ese Dios en el que confía América. O por lo menos quienes tienen en ella la autoridad para imprimir los dólares por las que tantos ambiciosos desaprensivos están dispuestos en el mundo a hacerse matar.

Sin embargo lo mejor y más eficaz del enfoque elegido por el fotógrafo no es tanto la distancia como el contrapicado que lo caracteriza. Bush está captado desde abajo, por la cámara de alguien seguramente en cuclillas delante de él. Y ese ángulo agranda su cuerpo y enaltece su figura que ya no son las que corresponden a cualquier hijo de vecino sino a las del presidente de los Estados Unidos de América, el emperador de Occidente, el juez terrible e inapelable de las conductas políticas y morales de los estados del mundo entero, sí se exceptúa obviamente a Israel y a Sharon, y el más colérico de sus profetas. Pero no es todo, porque todavía falta hablar del *punctum* que, según Roland Barthes, es ese detalle extraño, ajeno de una foto que atrae irresistiblemente la mirada porque condensa en su brevedad toda la intensa singularidad de la misma. En este caso el *punctum* es ese pie izquierdo de Bush levantado en el aire y dirigido directamente a la mirada del espectador, que afirma no tanto su autoridad como su decisión inapelable de aplastar literalmente a quienes no están de acuerdo con él. Y no con ese pie, convertido por la foto en símbolo ominoso, sino con las armas de los más mortíferos ejércitos que operan hoy en la Tierra.

Natalia Granada

Colombia tiene en Madrid muchísimas caras pero una de las más bellas es la de Natalia Granada, una artista bogotana hija de pintor igualmente bogotano, que desde hace una década vive y pinta en la capital de España. Y que hace poco realizó en el círculo de Bellas Artes de esta ciudad una exposición difícil de olvidar. Se titulaba *Cave canem/Cuidado con el perro* y estaba

compuesta por muchas figuras dislocadas y agresivas, unas colgadas de los muros y otras puestas sobre un gran espejo que hacía las veces de espejo, además de unas cuantas pinturas sobre papel. Todas diseñadas, realizadas y dispuestas para convocar deliberadamente los miedos y los fantasmas que nos asedian, quizás con el propósito de que nos liberemos de ellos por el método aristotélico de la catarsis.



O por la vía, igualmente paradójica, de la homeopatía, que consiste en inocularte en dosis adecuadas las semillas del mal del que pretendes liberarte. El color dominante en el conjunto, el rojo de la pasión y la violencia, era muy congruente con las figuras de metal o de barro cocido cuyo motivo recurrente, obsesivo, era el trasero de una

hembra o su vagina asediados o mordidos sin misericordia por lagartos ávidos. En uno de los textos incluidos en el catalogo Miguel Cereceda cita muy apropiadamente ese pasaje del *Erotismo* de George Bataille donde este último afirma que el sexo es inseparable de la violencia y al límite de la violación. Y yo me pongo de acuerdo con él, añadiendo para mí que eso del vínculo entre el sexo y la violencia es cier-

to sobre todo en Colombia. Como lo advirtió en su día Jorge Gaitán Durán.

Sólo que Natalia y yo nos encontramos el otro día a tomar un aperitivo antes del almuerzo y ambos compartimos un episodio que nos confirmó el violento destino de Colombia y nos ofreció a la vez un experiencia de esa misma violencia ajena al erotismo. Ocurrió en la Plaza de Chueca, en el corazón del barrio donde somos ahora vecinos, un día el Sábado y al pie de una antigua taberna con barra de madera cubierta de estaño y grandes barriles de vino amontillado al fondo, cuyos parroquianos, son los típicos del barrio: hombres, mujeres, jóvenes y homosexuales, que se abrazan y se besan libremente, hablando y riendo a carcajadas.

Natalia y yo habíamos salido al anden, con nuestras copas en la mano, para gozar del sol estacionado a esa hora en la mitad de un cielo azul, diáfano y transparente, como no he visto jamás otro igual, si se exceptúa el que alguna vez la fortuna puso sobre mi cabeza en Bolivia. Y entonces llegó un gitano, instaló su organillo electrónico, sacó su trompeta y se puso a tocar con tal brío y pasión que todos se entregaron a la mejor y mas intensa de las alegrías. También Natalia y yo nos alegramos de estar vivos, de estar en esa plaza, con esa gente, con ese gitano, a pesar de saber como sabemos cuán duro es «vivir lejos de los patrios lares», como le cantó algunas vez Nicolás Guillén a Rafael Alberti en La Habana. Pero el gitano nos jugó de repente, sin saberlo y quizás por complacernos, una mala pasada. Hizo un alto en su música, manipuló el organillo, cogió la trompeta y se puso de nuevo a tocar. Y cuando escuchamos las primeras notas Natalia y yo nos miramos con complicidad y hasta sonreímos. Pero luego, cuando la melodía avanzó y recordamos en toda extensión la letra, cargada de duelo y amenazas, no pudimos más y nos hundimos sin remedio en la tristeza.

Ut pictura poiesis

«Cómo la pintura la poesía». La frase es tan vieja como Horacio y la Roma imperial que la hizo suya y se me viene a la cabeza delante de Gao Xing Jian, el más reciente de los premios Nóbel de Literatura, quien, aparte de dramaturgo, es poeta y pintor y muy buen pintor, como lo demostró esta misma semana exponiendo 30 de sus mejores tintas chinas sobre papel en el Museo Reina Sofia de Madrid. La inauguración fue en la noche y entre tantos artistas y escritores asistentes sobresalía José Saramago quien, aunque es comunista, no tuvo ningún reparo en saludar con una cálida sonrisa y un gran abrazo a Gao, una víctima de la Revolución cultural en su país y que desde 1987 vive como exiliado político en Francia. «Nos conocimos en Estocolmo durante las ce-



lebraciones del centenario de los premios Nóbel y nos hemos hecho amigos», me explicó después Gao, en un francés endulzado por un acento meridional. Y muy congruente con él, con su figura pequeña y delgada, su pelo corto y todavía negro a sus 61 años de edad y un sosiego del alma y del cuerpo que ya quisiera para mí. Y para la mayoría de los poetas del mundo que he conocido. Gao había explicado antes, durante la rueda de prensa de la mañana en el museo, que «si bien el terror fascista es bien conocido en el mundo no lo es tanto el terror rojo que los chinos tuvieron que padecer durante la revolución cultural», instigada por un Mao senilmente ultraizquierdista que dio carta blanca a su joven esposa y el resto de la Banda de los Cuatro para que ac-

tuasen a sus anchas sometiendo a muchísimos artistas, escritores e intelectuales a humillantes procesos de autocensura. ‘Y reeducación’. Añadió entonces que leyendo *El libro de un hombre sólo* –la segunda de sus novelas traducida al castellano directamente del chino-, «se puede comprender porque tuvimos que destruir cualquier intimidad o cualquier trabajo artístico que no estuviera permitido». De hecho, esa fue la suerte que corrieron las pinturas que había antes de la revolución cultural y que se apartaban de los cánones del realismo entonces impuesto.

Pintura y poesía o poesía y pintura y entre las dos una relación que para Gao claramente va de la poesía hacia la pintura, porque para él la poesía no es otra cosa que el resultado de la observación atenta, intensa, solitaria, tanto del mundo exterior como de nosotros mismos. Y ese resultado «se pone en palabras y es un poema, o se pinta y entonces es un cuadro». Es pintura. Pero cuidado: porque aunque la poesía sea para Gao el fruto de la observación atenta no por eso es descriptiva, como no lo es tampoco su pintura, sobre todo la actual exponía en el Reina Sofía. Por el contrario, es pintura abstracta y compuesta, como las acuarelas de Kandinsky, a partir de sutiles contrapuntos entre manchas, trazos de repente enérgicos y formas esbozadas, enigmáticas, evanescentes. Nada hay en ellas que se corresponda con lo que vemos cada día delante de los ojos, porque si lo que vemos responde a alguna mirada, esa mirada es la del espíritu. Sea lo que sea el espíritu para Gao o para la cultura china. Sus títulos obedecen a la misma poética: *El otro inverso*, *La idea de la nieve*, *La serenidad*, *En éxtasis*, *La transparencia*, *La eternidad...*

Una última palabra. Comparé a Gao con Kandinsky y debí compararlo más bien Bissier porque a diferencia del gran pintor ruso él ya no usa el color en sus obras, que ahora solo pinta con tinta china, de la que con un virtuosismo deslumbrante es capaz de extraer hasta 110 matices del negro en un mismo cuadro. Impresionante.

Marlene Dietrich

Ayer se cumplieron cien años del nacimiento en Berlín de Marlene Dietrich y la verdad es que todavía no sé si soy lo suficientemente apto o lo suficientemente inepto para escribir siquiera unas cuantas líneas que valgan la pena en memoria de la actriz que cuando descubrí en mi remota adolescencia ya no era una simple mortal sino una diosa. Diosa entre diosas, tan rubia, tan remota, tan glacial como la divina Greta Garbo y la tan demoníaca Leni Riefenstahl. Las tres germánicas. El amor es siempre a primera vista y confieso que me enamoré de ella cuando la vi por primera vez en *El ángel azul* interpretando bajo la dirección de Josef von Sternberg (su descubridor, su Pígalión) a esa cabaretera desdoblada en *femme fatale* que, plantada en medio del escenario con



sombrero de copa, un ajustado corsé negro de satén y las medias en caladas de auténtica puta, canta sin saber hacerlo *Falling in love again* sólo para que el solemne y circunspecto profesor Ratt pierda la cabeza y se enamore tan locamente de ella que termine arruinando su carrera y con ella su vida. Arruinándola o quizás salvándola por fin, en ese rapto fugaz y fatuo de amor *fou*, de la grisalla y la invencible monotonía a la que está condenado cualquier sabio que a fuerza de encastillarse en su sabiduría vive una vida que ya no es vida. Raatt, antes que apareciese su ángel azul, habría podido repetir con Borges, ese ratón de biblioteca: vida y muerte han faltado a mi vida.

Y muerte - o mejor, la fatalidad - es lo que ofreció desde entonces y

durante lo mejor de su carrera Marlene Dietrich, de manos de los mejores directores europeos de su época: Von Sternberg, Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Friz Lang sin olvidar a Alfred Hitchcockk y menos al más extraordinario de los americanos, a Orson Welles, quien no sólo la dirigió en ese portento de película que es *Sed de mal* sino que en la misma la convirtió en el único amor y en la única confidente auténtica de su personaje, de su áter ego, el capitán de la policía Quinlan, duro entre los duros. Y entre el indefenso Ratt y el malvado Quinlan, entre su juventud y su decrepitud, la Dietrich desplegó gesto tras gesto, mirada tras mirada, palabra tras palabra, fotograma tras fotograma, la figura indescifrable y ejemplar de la mujer fatal, que es a la vez cándida y puta, calculadora e ingenua, ardiente y gélida, comprometida e infiel, perla oculta y al mismo tiempo expuesta, y finalmente madre rodeada de un irresistible atractivo sexual. Marlene: viuda negra que, en escotado y ceñido traje de lamé o en contundente frac, en vez de amar como una mujer prefirió fascinar como una hembra y dominar como un macho.

Cierto: me doy perfectamente cuenta que la figura de la mujer fatal está completamente fuera de lugar ahora, cuando hasta las más honradas amas de casa conceden licencias a la entrepierna antes impensables, las jóvenes ofrecen fría y calculadamente sus encantos de siliconas y las colegialas les imponen de nuevo a los novios el respecto a su castidad. Pero todo esto que pasa –o que dicen que pasa– no me importa porque para mí Marlene Dietrich ya no es de este mundo, aunque alguna vez lo haya sido y de qué manera. No, para mí ella es ahora, y por el tiempo que todavía me falta, una diosa tan distante y tan distinta de cualquier mortal como de hecho lo son la Venus de Milo, la Victoria de Samotracia, una madonna de Leonardo o de Rafael, una virgen de Murillo o una modelo del fotógrafo Helmut Newton. Sólo que mi devoción por ella antes que devoción es fetichismo.

El arca de Oswaldo Maciá

Hace poco William Jefferson Clinton publicó en Los Ángeles Times un artículo titulado *The struggle*

for Spirit in Twenty One Century, donde entre las muchas cosas terribles que, según él, nos aguardan en el futuro incluye el pronóstico de un nuevo diluvio universal.

«Si la tierra – escribe – se calienta durante los próximos 50 años al mismo ritmo que en los 10 últimos perderemos naciones enteras del Pacífico que son islas y Manhattan, en Nueva York, quedará anegada por la subida de 20 metros del nivel de las aguas».

Ignoro obviamente qué piensan hacer ustedes ante esta catástrofe anunciada y en cámara lenta, igual que ignoro lo que yo mismo voy a hacer, si es que hago algo, confiado en mi edad y en la posibilidad de mantenerme a salvo gracias a los

1.000 metros de altura sobre el nivel del mar que Cali tiene en promedio.



Sé, en cambio, que quien ya se esta ocupando con un ahínco insólito de esa tabla de salvación que fue el Arca de Noé es Oswaldo Maciá, sin duda uno de los mejores artistas colombianos vivos aunque casi nadie lo sepa, quien además de haber

nacido en Cartagena de Indias vive desde hace una década en Londres, otra de las ciudades amenazadas por el deshielo masivo causado por el efecto invernadero. Ya saben: ese catastrófico fenómeno metereológico causado por la emisión de gases tóxicos y la polución atmosférica.

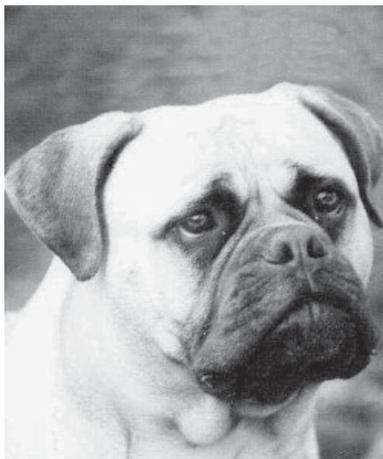
Su primera obra de recuperación del Arca de Noé se titula irónicamente *Tomorrow cloudy* y es una refinadísima pieza que hizo sonar

por primera vez hace un par de años en el Centro de Arte Ex Teresa en la Ciudad de México antes de hacerlo el año pasado en The White Chapel de Londres y en la Galería de Fernando Pradilla en Madrid. La base de este trabajo es en principio muy elemental y se reduce a la lista que Maciá recuperó en la Biblioteca del Brithis Museum de las 57 especies animales que Noé embarcó en su arca legendaria, elaborada en su día por John Wilkins, un filósofo inglés del Siglo XVIII, a quien –para alegría de Harold Alvarado Tenorio o de Julio Cesar Londoño- Borges dedicó uno de los ensayos en los que mejor se expone el nominalismo de su filosofía. Con esa lista en la mano Maciá se dirigió al zoológico de la capital británica, y con la ayuda de los equipos necesarios, grabó los aullidos, balidos, gruñidos, ladridos, maullidos, rugidos, relinchos, rebuznos, silbidos, croares y cantos de las 57 especies que figuran en ella. Luego, en un laboratorio de electroacústica, los mezcló y manipuló componiendo una sinfonía insólita e inolvidable.

Pero no se quedó en este espléndido logro este gran artista con cuerpo de estibador de puerto, cabeza rapada, sonrisa fácil y fértil imaginación de poeta. Por contrario, y como si fuera uno de esos artistas de circo que siempre quieren hacer lo más difícil, se planteó el impresionante desafío de convertir en perfume la caca de esas 57 especies animales. Y ciertamente lo consiguió, como lo demuestra la obra que desde esta misma semana muestra al público en la sala de exposiciones del Imperial College of Sciences, Technology and Medicine de Londres. Se titula *Provokes/Evokes* y consiste en una mesa del conocido diseñador británico Jasper Morrison que en su plano inferior soporta la botella con el perfume y en el superior un fino brazo de acero curvado, en cuyo extremo hay un pequeño cono, al que debe acercarse la nariz para oler el insólito perfume. Agudo, levemente dulzón, *parfum pour homme* y aroma de catástrofe que se avecina más que los ocultamientos y las seducciones pasadas y todavía presentes.

Pazanimal

El título de esta columna es una consigna –una *parole d'ordre* que dicen los franceses- y no sólo la razón social de una de las tantas fundaciones sin aparente o real ánimo de lucro que ahora proliferan en Cali. Y si digo que es una consigna es porque conozco a Liliana Ossa, la presidente de la fundación con este nombre, para quien –sorpréndanse- los motivos que nos tienen actualmente al borde de la guerra total se manifiestan de una manera especialmente reveladora en el cruel maltrato al que sometemos a los animales. Ella será lo que sea en su cuerpo menudo y fibroso, pero es antes que nada una militante irreductible de la causa animal y no de ninguna de las causas por las que nos estamos matando los colombianos. Causa simple, causa vital, causa animal.



Cierto: cualquiera puede pensar que lo suyo es el esnobismo típico de señoras situadas en el cuarto o el quinto piso de su edad, resignadas a que el único objeto de deseo que les queda disponible es el animal de compañía. Pero no, no se equivoquen: Liliana Ossa no es simplemente una señora –aunque a su modo también lo sea- sino una mujer valiente y transgresora que, reflexionando sobre los fundamentos subterráneos de esta civilización nuestra condenada inexorablemente a la guerra de todos contra todos, descubrió lo mismo que otros han descubierto en este país y en tantos otros países. O sea que en su disco duro esta civilización conserva intacta la ultrajante soberbia del Humanismo y del Genio romántico,

modelos culturales para quienes la Naturaleza –y obviamente los animales- no son más que objetos de dominio y de explotación ilimitada. Como en las novelas de Melville o de Conrad, como en la única de Rivera. Debido a ello seguimos creyendo en la penumbra irreductible de nuestras conciencias que los animales no son más que animales que poco o nada tienen que ver con nosotros, porque nosotros somos exclusivamente seres racionales y sujetos exclusivos de una omnipotente voluntad de poder. Seres y sujetos –repito- nunca animales.

Pero no teman. Si se acercan a Liliana Ossa ella no los va abrumar con este discurso ni, probablemente, con ningún otro. Que para eso estoy yo. U otros como yo. Ella, insisto, reflexiva como la que más, es sin embargo y sobre todo una de esas personas excepcionales que en vez de discutir sin fin una tesis o una propuesta prefiere ponerla en práctica. Como lo ha hecho precisamente en la Fundación Pazanimal. Allí, en vez de conferencias, mesas redondas y seminarios destinados a debatir el asunto crucial de nuestra relación con los animales –tal y como lo han hecho y lo siguen haciendo los congresos internacionales de filosofía más interesantes de los últimos años-, lo que se hace es ayudar a los animales a sobrevivir en medio del infierno en el que nosotros hemos convertido para ellos esta ciudad. Sea por crueldad, sea por indiferencia o sea por resentimiento, no motivado específicamente por los animales sino por las penosas circunstancias en las que ahora se desenvuelve incluso nuestra vida. Vida de perros, para decirlo con la ambigüedad de una expresión que denuncia tanto las condiciones de nuestra vida como la de los perros.

En Pazanimal lo que hacen es atender continuamente llamadas que piden auxilio por animales en peligro que no pueden hacerlo y que les permiten movilizarse para rescatar gatos, perros, caballos, chivos, iguanas o serpientes abandonadas, apaleadas, heridas, enfermas, violadas a lo largo y lo ancho de esta ciudad. Y lo hacen no solo por ayudar a tantos y a tantos seres vivos amenazados sino para convocarnos, por la vía del ejemplo, a que un buen día suscribamos entre todos un tratado de paz con los animales. Una paz animal.

Valverde

Sí, Valverde, escuetamente, porque para qué más, para qué, si basta la sola mención de este apellido

para que en muchos círculos de esta ciudad el aire se ciegue y se desencadenen de inmediato las pasiones más encontradas. Las del afecto y las del rechazo. Encuentro desigual: suelen dominar las pasiones de quienes están en contra, irritados por nunca se sabe

bien qué agravio inadmisibles, infringido sin fecha ni certeza por este personaje bajo, grueso, rotundo, medio calvo, cincuentón, que a duras penas logra velar tras de sus enormes gafas de marco de carey la dureza incisiva de su mirada y tras de su pose altiva su timidez irremediable y tartamuda. Pero los otros, los que le quieren y aprecian no se dejan arrinconar en su minoría, porque si uno logra sortear el



obstáculo de su difícil carácter ya no está dispuesto a renunciar jamás a su amistad. Ese es Valverde.

Además, es escritor, periodista, crítico de cine y uno de los pocos que en este país y en los países de su entorno conoce hasta los límites del vértigo los recovecos y las minucias de la historia prodigiosa de la *Salsa* y de sus

afluentes: Cuba, Puerto Rico, Yucatán, Ciudad de México, Nueva York... En los años 40, en los 50, en los 60, en los 70, etc, etc. Y es, finalmente y por sobre todo, un escritor formidable, que a lo largo de la mayoría de sus libros inclasificables ha dado suficientes pruebas de su capacidad para contar melodiosamente su vida, la de su barrio Obrero y la de los habitantes insomnes de esa construc-

ción tan legendaria como efectiva que es Cali, capital de la salsa.

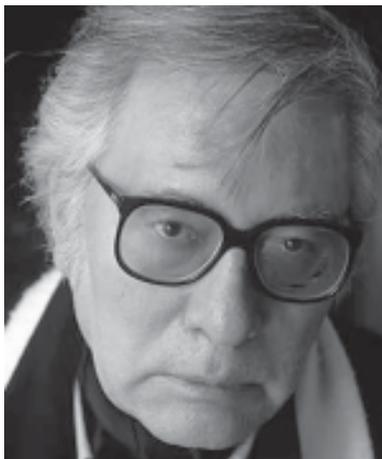
Eso fue lo que intentó primero en *Bomba Camará*, luego en *Celia Cruz.Reina rumba* y ahora de nuevo en *Quítate de la vía Perico*, en la que vuelve donde antes estuvo para ofrecernos en la forma de un relato dominado por las licencias de la ficción lo que es simultáneamente biografía, crónica, historia, documento, cita, confidencia de esa infancia, ese barrio y esa vida que le pertenece a él como a tantos otros. Y aparte de esos otros, también a quienes como sus amigos.

Cierto, no voy a incurrir en la tarea inútil de resumir una novela, cuyo despliegue argumental es inseparable de una prosa abierta y deliberadamente musical. Pero sí voy a atreverme en cambio a hacer dos o tres incisiones en su limpia superficie, simplemente con el fin de incitar a su lectura. La primera, concierne al narrador, *Quítate de la vía Perico* es un ejemplo de la llamada literatura del yo, donde el narrador omnisciente no lo es tanto porque lo vea y lo cuente todo como porque lo que cuenta, además de contarlo, lo ha vivido intensamente, hasta la saciedad si se quiere. La segunda, concierne al estilo. Ya dije que la prosa de Valverde es deliberadamente musical. Añado que va más allá, porque para mí es la versión literaria, muda, del musical americano, donde con sorprendente desenvoltura la prosa se suspende de pronto para cederle paso, el paso, nunca mejor dicho, a las canciones. O por lo menos a sus letras. La tercera incisión más que una cala es una advertencia. Esta novela es igualmente la crónica admirable ese Cali de los años 80, cuando la mafia era la dueña indiscutida de la ciudad, las más bellas se entregaban a los más bravos y los bailarines más bailarines gritaban en medio de la pista y en el vértigo del embale: ¡Le ganamos a la vida! Y quienes les rodeaban aplaudían, reían, se abrazaban, porque también ellos lo habían hecho. Y haciéndolo se habían librado del destino de plomo al que los tenía condenados desde antes de nacer la miseria.

Sí: ¡Hemos coronado! ¡Quítate de la vía Perico! ¡Que ahí viene el tren!

Francisco Umbral

Madrid es una ciudad con muchas gracias y entre ellas la muy atrayente de contar con un cronista como Francisco Umbral, a quien hace unas cuantas semanas le fue concedido el premio Príncipe de Asturias de la Letras, uno de los mejores remunerados y más publicitados de toda España. El jurado se lo concedió en reconocimiento a su vasta y prolífica obra, que incluye una veintena de libros publicados y un incansable desempeño en géneros tan diversos como la novela, el cuento, el ensayo, las memorias, la biografía, el reportaje, la entrevista y el artículo periodístico. Pero si de mí hubiese dependido le había premiado por su única y desnuda condición de cronista. Que no es la de quien cultiva un género literario mas sino la de quien ejerce un oficio tan indispensable para una ciudad como la del panadero, el



taxista, el bombero, el agente de tráfico, el alcalde, el arquitecto o el sepulcrista. Y más ahora que las ciudades

se han convertido en organismos inabarcables e incomprensibles, - tanto que han dado pie a su propia teología-, que sólo se ven e lven inteligibles y de alguna manera asequibles por obra y gracia de cronistas de talla como Francisco Umbral. Sin lo que ellos hacen

la vida en las ciudades se convierte para sus ciudadanos en un caos excéntrico, en un caleidoscopio de giros dementes o en una sucesión arbitraria de acontecimientos que atropella inclusive a quienes resignadamente imitan al junco que, para sobrevivir, se doblega ante la tormenta.

El cronista, en cambio, tal y como lo ha hecho ejemplarmente en Madrid Umbral por treinta años, se sumerge en el tumulto incomprensible

de la vida urbana y mediante una alquimia insospechada la convierte en pura literatura. En narración, en relato, en crónica, en cuento, en puro cuento impreso y publicado cada día en las páginas efímeras y deleznable de los diarios. Si, faltaba decirlo, Umbral ese vallisotelano de adopción, de regreso a Madrid en los años sesenta, cuando tenía 25 años de edad, es ante todo un periodista. Un escritor de periódicos. Los libros, los muchos libros que ha escrito, no son más – ni desde luego menos-, que subproductos, sedimentaciones de su tarea de periodista. De un periodista que está en todas partes de la ciudad, atento tanto al perfume Chanel que enmarcara los agrios humores de la duquesa como a la cruda poesía que aflora en los recovecos infames de la cárcel de Carabanchel, convencido que la lengua nace en los penales y muere en las academias. En la *Rayuela* de Cortazar, los personajes van al diccionario como quien va a un cementerio.

No nos equivoquemos sin embargo. Umbral no es un reformador social o político. Su tarea es la de un inmoralista. Alguien a quien le interesan las costumbres (las mores de los latinos), y no la moral prescrita e impuesta. Por eso, cuando en sus apasionantes crónicas aparecen los «progres» - es decir quienes en la España de los 70 y los 80, los años arriesgados y duros de la Transición a la democracia, representaban la izquierda política y cultural – no lo hacen para beneficiarse de su indulgencia. Por el contrario, en ellas los muestra sin ocultar sus vicios, sus debilidades e incoherencias, a pesar de que ha compartido con ellos tantas y tan decisivas experiencias. Igual ha hecho con las feministas, a las que ha apoyado mucho, y que sin embargo cada día se irritan más, con la reciente decisión de Umbral de exhibirse como el último ejemplar del macho ibérico. Pero ninguno de estos arcaísmos e inconsistencias, ni siquiera la suma completa de todos, basta para anular su tarea de cronista. Ni siquiera su pedantería de provinciano autodidácta que se dio el lujo de escupir en una columna en el diario *El País* de Madrid el rostro sagrado de Octavio Paz. Nada de eso en definitiva importa porque lo que importa para sus lectores de la capital de España es que gracias a él, y a su pluma infatigable, cuentan con quien los cuente y les cuente. Y que de contera lo haga en los periódicos. ¡Cómo no le iban a dar un premio!

El precursor del *collage*

Si el arte es lo que hacen los artistas, la más artística de las exposiciones que por estos días puede verse en Bogotá es

el **Homenaje a Pedro Manrique Figueroa**

, «precursor del collage en Colombia». Y lo es por la simple razón de que sus autores, Lucas Ospina, Bernardo Ortiz y François Boucher, con su precoz sabiduría, ingenio y singular actitud ante la

vida convierten en arte lo que tocan. En este caso han tocado la historia política de este país con levedad, con humor, con gracia, inventándose un personaje cuya biografía pone al desnudo y al tiempo en escena, la biografía de una generación, muchos de cuyos miembros están ahora en los pináculos del poder aunque en los años 70 hubiesen sido seguidores del Che, partidarios de Mao, militantes de la Moir o del trotskismo. Pe-

dro Manrique Figueroa –poderosa figura de ficción a la que como al Manuel Pacho de Eduardo Caballero

Calderón sólo le faltó vivir para ser enteramente real, se da a conocer en esta maravillosa exposición a través de las huellas, los documentos, los testimonios y las investigaciones más dispares. También a través de su arte que es como ya quedó di-



cho, el de collage. Los «pegotes», como él mismo solía calificarlos antes de desaparecer definitivamente en 1980, sin dejar rastro.

Según la breve biografía de este personaje de fábula, expuesta junto con tantos otros textos y piezas de arte en las salas del Planetario Distrital, Manrique Figueroa nació en 1928 en Choachí, se trasladó siendo apenas un niño a Bogotá, donde gracias a un tío ingresó en la

empresa de tranvías de la capital. El asesinato de Gaitán, y la revuelta popular consecuente, lo dejaron sin empleo y lo condenaron a una existencia azarosa que él llevo adelante apoyado por su pasión y su talento para el collage. Experimentó, además, la inconformidad con el régimen político imperante en el país, que resolvió militando en el MRL primero y en el Partido Comunista después. Pero su partido en realidad era el de los sin partido, el de los anarquistas- como muy probablemente lo son Boucher, Ortiz y Ospina-, que no se sienten satisfechos en ninguna organización política, ni siquiera en las de la oposición más radical. Por eso es comprensible su expulsión fulminante del «P.C.», ocurrida durante el congreso de Cúcuta de 1973, y motivada por un collage titulado *San Benito o mame mijo que yo ya mamé*, donde sugería que «el partido» manipulaba a las masas del mismo modo que antes lo había hecho el nazismo. Luego de la expulsión, Manrique siguió sin embargo adelante, ahora sin ningún apoyo y de contra perseguido por los fundamentalistas de Tradición, familia y propiedad, por el contenido supuestamente sacrílego de los posters que vendía en San Victorino para mal vivir. Poco después y deseando su reconocimiento como artista solicitó por dos veces consecutivas su ingreso al Salón Nacional de Artistas Plásticos, obteniendo, como era previsible, nada más que rechazos. En 1980 desapareció de la escena, aunque hay quienes afirman haberle visto el mismo día de la inauguración de su homenaje en el Planetario Distrital

En torno de esta biografía se teje el argumento de esta muestra en la que se encuentran toda la clase de documentos que son de rigor en cualquier retrospectiva de la vida y obra de un gran artista muerto. No faltan ni siquiera los retratos fotográficos del desaparecido aunque se parezcan tan poco entre si que su atribución al personaje sea más que dudosa. Y están sus collages, irónicos e imaginativos, junto a los muy divertidos que hicieron sus hipotéticos alumnos en un colegio del norte de Bogotá. E igualmente el largo etcétera de las obras que en tributo a este artista singular - y casi siempre con la misma actitud desenfadada de Ospina y Cía - hicieron una veintena de artistas colombianos, desde Clemencia Lucena en los 70 hasta Wilson Díaz en los 90. Es decir, desde el arte militante hasta la militancia del arte.

Fassbinder

Así, sólo por su sonoro apellido, es conocido entre los fieles que le quedamos en el mundo, el director alemán a quien una cinemateca local dedica en estos días un ciclo pequeño y por desgracia insuficiente. Y digo insuficiente porque, aunque incluye algunos de sus títulos más celebrados como *Lili Marleen*, *La añoranza de Veronika Voss* o *Querelle*, su exiguo total, de apenas nueve, no basta para que neófitos y seguidores podamos visitar de nuevo la trayectoria contradictoria y prolífica de un artista que en menos de 15 años realizó más de cuarenta filmes. Como él mismo respondió a su más conocido biógrafo, sorprendido por su brutal ritmo de trabajo: «descansaré cuando muera».

Y murió en Munich en 1982, víctima de una mezcla explosiva de cocaína y pastillas de dormir, dejando

trunca una obra que condensó como pocas las insurgencias artística, política, cultural y sexual que sacudieron a Alemania y al resto de Europa Occidental en los años 60 y 70. Atrás habían quedado, en el momento de su muerte sus comienzos no en el cine sino en el teatro, donde fue a parar luego de su fracaso en el examen de ingreso a la Academia



de Cine y Televisión de Berlín. El grupo se llamaba *Action Theater* y se movía según las pautas del *Living Theater*, pero a los dos meses del ingreso de Fassbinder se reorganizó completamente bajo su dirección, convirtiéndose en un grupo antiteatral. Era el año de 1967, Fassbinder tenía 22 años, y ya contaba para realizar su frenética carrera de director de cine con un grupo de actores que en adelante y con pocas

excepciones le sería fiel, y con una buena idea: la del anti-teatro.

Buena para la época, finales de los 60, cuando en América y Europa el orden capitalista y también el comunista, era cuestionado por un conglomerado heterogéneo de hippies, anarquistas, pacifistas, castristas, troskistas y maoistas, a quienes atraía la crítica que grupos artísticos radicales como *Fluxus* habían emprendido contra todas las formas de representación artística tradicional, en especial la representación teatral. Aunque en realidad Fassbinder nunca apostó por la abolición definitiva del teatro, en la veintena de películas que hizo a finales de los 60 y a comienzos de los 70, la actitud antiteatral – o si se quiere, crítica del teatro desde el teatro – se nota en las historias de esas películas deliberadamente prolijas e incongruentes y en una dramaturgia de minimalista, a cuya sombra los actores más que representar personajes se representan a mí mismos en su soledad, sus fracasos, sus manías sexuales y sus marginamientos,

Fassbinder, sin embargo, no se quedó en estas propuestas que en definitiva sólo satisfacían a los círculos radicales de la política y la cultura de la época. Sin dejar nunca de pertenecer a ellos en todos los sentidos, incluido el estilo anarquista de vida, él advirtió pronto los callejones sin salida a las que dichos círculos acabaron metiéndose. La salida la ofreció en *Todos nos llamamos Alí*, premiada en 1974 en el Festival de Cine de Cannes. A partir de ella Fassbinder se dedicó a recuperar y reformular en el cine el melodrama, buscando tanto audiencias más amplias como la posibilidad de examinar- como lo hizo en *Lili Marlen* o en *El matrimonio de María Braun*- aspectos, escenas, situaciones, relatos de la tragedia histórica que representó para Alemania la victoria y la derrota del nazismo puestos de lado por los círculos radicales de donde él venía. Pesaba en ellos demasiado, tal y como lo advirtió oportunamente Andreas Huyssen, la herencia brechtiana, con su teoría racionalista de la distanciamiento e, inclusive las rigurosas exigencias éticas y estéticas de la modernidad formuladas inapelablemente por Adorno. Fassbinder no se convirtió, evidentemente en otro Douglas Sirk, pero logró reconvertir al melodrama en un género abierto a los proyectos de toda una generación de cineastas críticos e irreverentes, en la que figura evidentemente Pedro Almodóvar.

Grau y el pánico

Voy a visitar la exposición de Enrique Grau en el Museo la Tertulia y me doy cuenta que la trágica realidad de este país se coló finalmente en su pintura. De un solo golpe, después de tantos años afuera y con un sombrío batir de alas de cuervo. Y no estoy haciendo un fácil juego de palabras con *María mulata*, el título de uno de los dos capítulos de esta copiosa exposición sino intentando describir en pocas palabras la impresión más definida que experimenté viendo el más de centenar de cuadros, pasteles y esculturas que desde Diciembre del año pasado Grau esta mostrando en diversos museos del país. A él le ha pasado lo que en su momento le pasó a Alfred Hitchcock, quién dándose cuenta del desasosiego y el pavor que asediaban a America del Norte



en todas sus esquinas, decidió conjurarlo mediante esa poderosa alegoría que es su película *Los pajaros*, donde como se sabe la tortilla se da vuelta y los pájaros, esas frágiles y aparentemente indefensas criaturas, se convierten en la más incontrolable de las amenazas.

También Grau ha terminado por darse cuenta del miedo que como una nube oscura

y gorda gravita sobre la cabeza de todos los colombianos y le ha dado forma en los cuadros que ahora muestra, donde las *María mulatas* circulan por todas partes como una señal imperiosa de peligro y de grave amenaza. Hay un cuadro de esta serie que es inapreciable precisamente porque reúne en una sola imagen la pintura de Grau de antes con la de ahora. Mide dos metros de largo por metro y medio de

ancho, fue pintado en año pasado y en el aparece otra vez ese Adonis mestizo, tropical, mofletudo, blando y dulcemente abandonado a la contemplación narcisista de si mismo que Grau ha pintado tantas veces. Sólo que en esta oportunidad esa representación prácticamente pura del tópico de la molice y la sensualidad tropicales esta amenazada por una agresiva bandada de cuervos. O mas exactamente de maría mulatas, que así es como llaman a esta variedad de los cuervos en la costa del Caribe. Atrás, muy atrás, han quedado esos cuadros donde hasta hace poco, y con un virtuosismo técnico excepcional, Grau se regodeaba en muchachos y muchachas regordetas y sensuales, trajeadas y adornadas fantasiadamente, con pavas y pamelas, corsés, botas altas de cuero y tacón grueso, lazos, flores y cintas, acompañadas de canarios inocentes o de gatos felpudos y ronroneantes. En fin, los personajes y las imágenes que llevaron a los maldicientes a sentenciar que Grau no era mas que un pintor de señoras.

El endurecimiento del arte de Grau, la nueva gravedad de su tono, se nota también - y probablemente con más fuerza - en el segundo gran capítulo de su exposición en el Museo de la Tertulia, dedicado a las Islas Galápagos. Él las visitó hace algún tiempo y de ese viaje trajo las imágenes que ahora trasmite en una veintena o más de pinturas al carboncillo y al pastel, donde esas islas legendarias, esa arca de Noé natural salvada del desastre final del Período Jurásico, adquieren un aspecto trágico.

Impresiona el silencio mineral que campea en todas ellas. La conversión de los acantilados, las rocas, los guijarros de la playa en masas tectónicas oscuras, densas, impenetrables: verdaderos campos de tensión condenados a una ceguera irremediable. También las iguanas, que dan nombre a la serie, son ominosas. Estas parientes minúsculas de los dinosaurios, que se visten habitualmente de verdes alegres e intensos y se adornan con escamas y crestas multicolores se convierten en las manos de un Grau tardíamente apesadumbrado en figuras grises, quietas, secas.

Debo añadir finalmente que Grau había dejado de interesarme completamente, pero que esta nueva etapa de su obra me ha hecho volver de

El eclipse de Oscar Muñoz

Al cabo de siete años Oscar Muñoz vuelve a exponer en Cali. Y no en la Tertulia, donde solía hacerlo, sino en el Centro Cultural Comfandi, donde está abierta actualmente una exposición suya titulada escuetamente *Eclipse* al igual que la pieza que realizó en el Planetario Distrital de Bogotá hace un par de años. Pero en este punto no hay que tener el cuidado de no confundirse. Las dos obras tienen el mismo nombre e incluso la misma estructura pero la una difiere de la otra como Cali de Bogotá, como el Planetario de Comfandi, como el entorno de nuestra plaza de San Francisco del parque de la Independencia de la capital de República. En realidad lo que Muñoz enseña ahora en Cali no es la copia de ningún original ni la simple réplica del mismo. No, lo que él nos



ofrece es una aplicación muy original de la tesis borgiana de que se puede volver a escribir tranquilamente el Quijote sin incurrir en el delito de plagio, tal y como se supone que lo hizo Pierre Menard en los años 30, porque la España de don Miguel de Cervantes no era, no podía ser, la Francia de Menard, ni

mucho menos la Colombia en la que- por ejemplo- el poeta Alvarado Tenorio distrajera sus dilatados ocios contando otra vez y utilizando las mismas palabras que utilizó Cervantes, las aventuras y las desventuras del caballero de la triste figura. Ninguna obra -viene a decirnos Borges- puede separarse de la lectura que se hace de ella y esa lectura tampoco puede hacerlo del contexto histórico en el que esa lec-

tura se hace. Pero en este punto no hay que tener el cuidado de no confundirse. Las dos obras tienen el mismo nombre e incluso la misma estructura pero la una difiere de la otra como Cali de Bogotá, como el Planetario de Comfandi, como el entorno de nuestra plaza de San Francisco del parque de la Independencia de la capital de República. En realidad lo que Muñoz enseña ahora en Cali no es la copia de ningún original ni la simple réplica del mismo. No, lo que él nos

tura se produce. O sea que hay tantos Quijote como épocas en las que ha sido leído o presumiblemente habrá de leerse el Quijote.

Pero esta tesis que a alguien puede parecer rara se convierte en evidente y hasta fascinante en el *Eclipse*, gracias al refinado e ingenioso uso que Muñoz ha hecho en ella de la cámara oscura, un dispositivo conocido desde la Antigüedad y en el que todavía se basan las cámaras fotográficas. Es un dispositivo simple. Se toma una caja cerrada, se práctica en una de sus caras un agujero y la luz que penetra por él proyecta sobre la pared del fondo la imagen invertida de lo que está situado delante del agujero. Así lo hizo Muñoz tanto en el Planetario como en Comfandi: convirtió ambas salas de exposición en cámaras oscuras, con una variante significativa: delante de cada agujero puso a corta distancia un espejo circular que intercepta la luz y la proyecta sobre el panel perforado, que actúa entonces como una pantalla. El resultado es una imagen doble. La primera es simplemente la de las distintas fases de un eclipse solar: un disco oscuro interceptando en distinta proporción un foco de luz. La segunda es todavía más atrayente porque permite ver de cerca que cada una de las cuñas de luz que iluminan las distintas fases del eclipse es en realidad una imagen de lo que está pasando afuera. Sean el parque, los coches y los peatones que circulan por el puente de la Séptima con la 26 en el caso del Planetario, sean los edificios que enmarcan la plaza de San Francisco en Cali y los peatones que circular por ella, en el caso de Comfandi. El eclipse de Bogotá entonces es y no es el eclipse de Cali simplemente porque Cali no es Bogotá. Y viceversa.

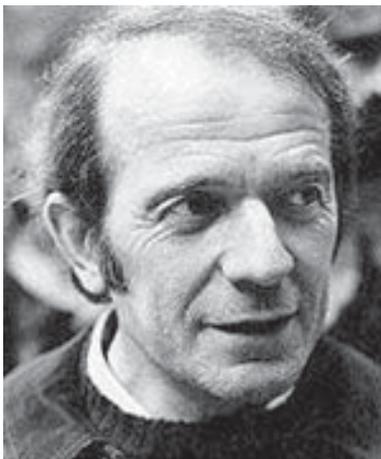
Cierto, hay algo en todo esto de divertido, de juguetón, de atracción infantil que alguien que se tome demasiado en serio el arte, podría echarle en cara como un reproche a esta pieza de Muñoz. Pero a mi no me preocupa. Por el contrario, me parece una calidad añadida por el contraste que ofrece su tono festivo con respecto al resto de su producción última, en la que su aguda y estimulante crítica de la fotografía se resuelve en imágenes fúnebres. Con *El eclipse* Muñoz ha demostrado que esa misma crítica se puede realizar convocando a la alegría.

El suicidio del filósofo

Lo dijo la noticia: el sábado pasado el filósofo Guilles Deleuze se arrojó por la ventana de su aparta-

mento en París y su cuerpo se quebró irreparablemente contra el suelo varios pisos más abajo. Lo que no dice es porqué lo hizo. Sólo se limita, como es habitual en estos casos, a identificar algunas pistas y a merodear en trono a ellas: estaba

muy enfermo, tenía 70 años de edad, quizás sufría demasiado. Y después de la sugestión de un diagnóstico, el esbozo de un cuadro que podría ser clínico: Deleuze se suicidó como antes lo hiciera Guy Debord, o como antes murieran los también filósofos, Louis Althusser, eso sí después de asesinar a su esposa, y Michel Foucault, víctima del Sida. ¿El fin de la filosofía francesa? No, como basta para demostrarlo la figura



deslumbrante de Jean Francoise Lyotard, que sigue muy vivo y activo, paseándose bajo los focos de las

cámaras por todos los auditorios del mundo, incrementado a cada paso tanto su popularidad como su formidable cuenta corriente. Eso para no hablar de Jacques Derrida.

Si los suicidas y los muertos de la lista escrita por el autor anónimo

de la noticia indican algún fin, este no sería el de la filosofía francesa contemporánea sino sólo el de un grupo de pensadores relativamente coetáneos que de modos distintos - y tal vez con la excepción de Althusser - decidieron pensar desde fuera y en contra del pensamiento comúnmente aceptado, empezando por el aceptado por sus colegas los filósofos profesionales. Ellos buscaron en cambio la frecuentación

y la compañía de los locos, asesinos, poetas delirantes, sado-masoquistas y marginales, e incluso la de animales salvajes, de insectos y de ratas. Foucault, uno de ellos, se llegó a considerar un verdadero arqueólogo aunque su trabajo más que el de un exhumador meticuloso de ruinas y vestigios se parecía al del sepulturero impertinente que desentierra los cadáveres que el pater familia ha ocultado en el jardín. Con ellos la filosofía volvió a hacerse nietzscheana y en vez de reafirmarse como tarea aséptica se convirtió en una pasión desaforada o en un fuego que sólo podía iluminar a otros si ellos convertían su vida en combustible.

Igualmente fueron nietzcheanos por su hostilidad al Ser, «esa niebla Koenisbergiana», y a su disciplina, la metafísica, que Deleuze quiso destruir abrevando en las obras de Melville, de Kafka, de Francis Bacon, del propio Marcel Duchamp, a quien sorprendentemente citó poco. Artistas que le ayudaron a proponer como alternativas a nuestro sedentarismo, nuestra onerosa identidad y a nuestras abrumadoras fijaciones y dualidades, errancias, metamorfosis y transgresiones cuya cartografía fue trazando más que con palabras con señales como devenir, desterritorialización, dispositivos maquínicos, máquinas deseantes, rizomas, madrigueras, pasajes... La filosofía, que hasta entonces estaba todavía muy llena de palabras que venían del ágora y de los tribunales, la fue llenando Deleuze de imágenes, tropos, metáforas, alegorías que venían de la etnografía, del cine, de la etología, de la entomología... Palabras entrelazadas de tal manera que lo convirtieron a él- y a su alter ego Felix Guattari, que también está muerto - en escritores excepcionalmente vigorosos, cuya prosa en vez de argumentar lo que pretende es conmover el pensamiento del lector, empujándolo a transgredir fronteras que ni siquiera sospechaba previamente que existieran. Pensamiento del afuera como ya dije.

¿Pero por qué se suicidó? Antonin Artaud creo que en 1945 dió anticipadamente la respuesta: «Ya no me siento en la encrucijada irreductible de las cosas», ya no «soy más que un reducto de dolores por donde ellas no pasan»

Los premios de Rogelio Salmona

La semana pasada la Universidad concedió un Doctorado Honoris Causa, añadiendo una nueva distinción, a quién es el arquitecto colombiano más premiado de este siglo.

Como se sabe Rogelio Salmona ha ganado por tres ó cuatro veces el Premio Nacional de Arquitectura. El

año pasado fue candidatizado por el crítico y teórico Kenneth Frampton para el Premio Pritzker, el Nóbel de la arquitectura, que finalmente fue concedido al japonés Tadeo Ando. Y este año sus colegas españoles le han hecho miembro del jurado que habrá de elegir entre los cerca de 1.500 proyectos enviados por arquitectos de todo el mundo, cuál habrá de usarse para remodelar y ampliar el mítico Museo de El Prado.



Salmona entonces como García Márquez o Fernando Botero llenando completamente la escena, irritando la envidia de sus colegas, satisfaciendo la avidez de los media por los nombres mágicos. ¿Pero quién es él en definitiva? ¿Qué hay detrás de esa imagen reiterada y deslum-

brante? ¿Y dónde, por el contrario, está el secreto de su irresistible ascenso a su solitario estrellato? El trabajo duro de 35 años sería una respuesta, relativizada por el hecho de que muchos han trabajado tanto como él, sin igual fortuna desde luego. El talento sería otra, tan incuestionable como intransitiva. La coherencia de su obra sería en cambio más explicativa. Ese empeño de Salmona- mantenido desde el

conjunto residencial El Polo, construido en Bogotá en 1963, hasta el Archivo Histórico Nacional, concluido este año de 1998 - por hacer una arquitectura caracterizada por el ladrillo desnudo, el respeto al lugar y los refinados juegos volumétricos y espaciales, habría terminado por acuñar una imagen clara y distinta de lo que hace. Una imagen de marca que lo distingue del resto de sus contemporáneos, inclusive de quien fuera inicialmente su maestro, Fernando Martínez Sanabria. Y de la legión de imitadores que han erizado el país con construcciones asalmonadas de ladrillo visto.

Pero también es verdad que en el éxito de Rogelio Salmona cuenta su capacidad para responder a ciertas demandas sociales situadas más allá de lo puramente bello y funcional. En sus comienzos esas demandas las conoció Salmona por su vinculación al segmento más ilustrado y cosmopolita de la burguesía liberal bogotana que, a finales de los años 50 y bajo la presidencia de Alberto Lleras, se dispuso a introducir la cultura moderna en este país. Esa burguesía quería casas individualizadas, de carácter, pegadas a la tierra y abiertas al paisaje, donde la continuidad y fluidez de los espacios interiores convertida en canon por el Movimiento Moderno diese paso a un concierto casi musical de lugares. Casas como las que hizo Fernando Martínez para la familia Santos en Bogotá. Sólo que Salmona nunca quiso limitarse al diseño de los escenarios íntimos de esta clase, interesado desde siempre en que la extraordinaria calidad de su arquitectura se convirtiera en un bien común, en un atributo tanto de las calles y las plazas como de las viviendas populares. Ese interés suyo explica logros tan contundentes como las Torres del Parque como también por qué lo premian y lo vuelven a premiar quienes pretenden que la arquitectura dignifique la vida y sobre todo la vida en común en las ciudades.

El adiós de Luis Ospina

Luis Ospina se ha ido de Cali y no hemos tenido ni siquiera la cortesía de decirle adiós. Miento. Ha decidido marcharse definitivamente a Bogotá, con la razón o sin ella y con el pretexto de codirigir, junto con su hermano Sebastián, quien sabe qué película, financiada por por quién sabe quien. ¡Qué lastimal!

Luis, junto con Carlos Mayolo, el mítico Andrés Caicedo, Sergio Dow, Carlos Palau, Pascual Guerrero y dos o tres más hizo todo lo posible porque Cali, además de Cali, fuese Caliwood, diosa hindú y al mismo tiempo lugareña y encantada como ese bosque encantado que es Hollywood. Una pretensión delirante desde luego. Como advirtieron desde el comienzo esos tristes sensatos que cada día nos empuja un centímetro más cerca al despeñadero de la impoten-



cia y el fracaso. Luis, afortunadamente, no les escuchó. Tenía suficiente dinero- dinero de la familia se entiende- formación académica en la California del cine y sobre todo conciencia de que su camino no era la ficción sino el documental. Creó escuela. ¿O tendría que decir, género?

En el espacio de UVTV- que ahora se emite los domingos a la 1:30

del día, y por donde en las próximas 9 semanas se emitirá un serial *Cali, ayer, hoy y mañana* - sus propuestas se convirtieron en dogmas. Dogmas como el tomarle el pelo al peluquero. Chuparle la sangre al vampiro. Contabilizarle el taxímetro al taxista. Muy divertido. Documentalismo que en realidad no es el documentalismo *tout court* cara a cara hecho a hecho, sino un compuesto de entrevistas peregrinas,

chistes hilarantes y juegos de palabra ingeniosos, puesto mas al servicio del deseo soterrado de remediar la realidad que de denunciarla. Viví más de 20 años fuera de esta ciudad y al regresar me encontré con Luis Ospina, con sus camisas hawaianas, su empecinada afición por los psicotropos, su vasto archivo cinematográfico y su insólito apartamento en una modesta casa Art Decó en el barrio San Antonio. Y me pareció admirable.

A mí me parece admirable que Luis haya aguantado lo que aguantó durante tanto tiempo en este Cali donde ya casi nadie va a las salas de cine y que lo haya hecho, además, oficiando de director de cine y buen cocinero, de excelente lector y de amigo, entre tantos otros de Barbet Schroeder- el cineasta nacido en Teherán y criado en Cali- y de Sophie Calle, la artista conceptual francesa, hija de un republicano español en el exilio. Y encima, que siempre ponía en su mesa especies traídas de Sumatra o de Madagascar. Repito: admirable.

Desgraciadamente Luis Ospina ha decidido marcharse y, lo que es peor, ha respondido al agravio de que no le hayamos dicho adiós, emitiendo los próximos domingos en Telepacífico los restantes capítulos del serial ya mencionado que, aunque pocos lo crean, fue inspirado por el profesor Alejandro Ulloa. No sé que lamentar más, si su marcha o su despedida.

La muerte de un viajante

Era pintor antes que viajante y el cerebro se le murió en medio de lo que más amaba, el arte, y en la ciudad que más amaba, después de Buenos Aires: Cali. Yo lo vi. Ocurrió el Miércoles de la semana pasada, el día que Miguel Ángel Reyes - otro desterrado - inauguraba su exposición en la sala alterna del Museo La Tertulia. Era un poco antes de las 8 de la noche, los invitados circulaban con una copa de vino entre las manos, hablaban en voz baja como si estuvieran en un templo, y de repente Pablo Obelart se derrumbó de un golpe, sin que nadie, ni siquiera él mismo, lo hubieran previsto.

Un médico aficionado al arte se acercó inmediatamente a ayudarlo. Otro tanto hizo un visitante, soltando las muletas que le impedían. Rosemberg Sandoval, el artista conceptual, le agarró los pies y durante largo rato se los mantuvo en alto. Otro samaritano anónimo le aflojó el cuello de la camisa y alivió la presión de la correa de cuero negro. Algunos creían que era un ataque al corazón, otros que era epilepsia y todos pedían que viniera de inmediato una ambulancia. Alguien llamó por teléfono una y otra vez, inútilmente: nunca llegó. El médico decidió entonces improvisar una camilla. Pidió una tabla, le trajeron una pequeña tarima, que había empleado Bernardo Salcedo para exhibir una de sus obras, y entre cuatro cargaron trabajosamente hasta un vehículo el cuerpo grande, fuerte, desmadejado de este uruguayo de 62 años que respiraba con sobresaltos y sangraba ligeramente por la boca. Le llevaron a la Clínica de Occidente y cuando escribo esta columna afligida sigue allí, en el pabellón de cuidados intensivos, atado a esas máquinas deslumbrantes con las que la tecnología médica prolonga indefinidamente la vida. La muerte blanca: su cuerpo sigue intacto pero su cerebro está técnicamente muerto.

Y yo que soy un profesional de las asociaciones inesperadas, caprichosas, entre acontecimientos, datos y formas distantes entre sí no puedo dejar de pensar en esas figuras humanas sin cabeza, que comen-

zaron a aparecer en las serigrafías de Obelart en los 70 –precisamente en los años en los que expuso por primera vez en la Tertulia-, y que alcanzaron sus efectos más pleno y perturbar en la serie *Crónicas de respetables*, fechada en 1981. Y pienso también en su pintura, en los cuadros que pintó ya entrados los años 80 cuando, harto quizás de su destreza y su fama como serígrafo vuelve a la pintura de comienzos de su carrera y pinta cuadros, evidentemente inspirados en Francis Bacon, en los que una y otra vez se repite la imagen, callejera, nocturna, bajo la llovizna -o la garúa como dirían los porteños - de un paseante anónimo y sin cabeza.

Ut pictura poesis escribió Horacio el romano, convencido como todos sus contemporáneos de que la poesía es oracular o profética. Como de hecho lo han terminado siendo las obras y los cuadros de Obelart que, realizados en su momento con intenciones de crítica política y social, han develado su última clave, anticipando sin que nadie lo advirtiera previamente la muerte de su autor. Verdaderamente inquietante

Los dioses de Hölderlin

Estamos en el día más premonitorio de la Semana Santa, el día del apresamiento, los interrogatorios, el juicio sumario, los latigazos, el vía crucis y la crucifixión de Cristo de Galilea y nada parece más oportuno que ocuparme de dos noticias periódicas. La más antigua fue difundida por el domingo y es en realidad una muestra sociológica que confirma una intuición muy difundida: los católicos de este país no son practicantes. Crean en Cristo pero hacen muy poco para demostrarlo. La otra noticia es más reciente todavía. Es del pasado Martes: con sus alzas hasta del 20% en los precios tanto de lo prescindible como de lo imprescindible, esta Semana Santa es la más cara del año. Dos noticias tan escandalosas como solidarias entre sí. Pero no se preocupen: no voy para



donde ya están pensando que voy. Que no voy a donde suelen ir los pocos cristianos que quedan, que suelen utilizar estos datos contradictorios para denunciar el olvido de las enseñanzas de Cristo y la complicidad con la simonía de los laicos en la que se regodean las jerarquías eclesiales. Despreocúpense. Mi propósito aquí y ahora

es simplemente llamar la atención en esta legendaria oportunidad sobre la obra de William Ospina, uno de los más inquietantes y sugestivos moralistas de este país.

Un moralista que, por lo demás, no tiene ni el aspecto correoso, casoso del doctrinario dominico ni el frívolo del cura suelto que en mangas de camisa ofrece por la televisión en vez de una auténtica cura de almas, sucedáneos

anímicos, químicos de su dolor, igual al dolex o las aspirinas. Ospina es moralista pero también poeta y sobre todo un ensayista que en libros como *Es tarde para el hombre* y *Esos extraños prófugos de Occidente* se ha planteado con un rigor, una vehemencia y una lucidez inusitada entre nosotros el trágico problema de la muerte de Dios. Tragedia que él advierte no tanto en la letra de los argumentos de Federico Nietzsche como en sus signos más actuales e irrefutables. De allí que preste atención a la irremediable desacralización del mundo, a la pérdida de la fe pero aún más del entusiasmo aunque sin quedarse exclusivamente en ellas. A Ospina le preocupa más lo que el pragmatismo de nuestro mundo y su objetividad *tout court*, su soberbia humanista y atea por lo que supone de riesgo mortal tanto para la naturaleza como para nosotros mismos. Que no tendríamos que ser más que naturaleza doblada en conciencia de la naturaleza.

Él es de los que piensan que el agujero en la capa de ozono o el efecto invernadero no son tanto resultado de los abusos de ciertas industrias hegemónicas como de una civilización que se ha olvidado de los dioses y olvidándose de ellos se ha olvidado de lo que la vida tiene de sagrado e intangible. De misteriosa. Por eso su poeta es en definitiva Hölderlin, el poeta alemán que, según recuerda el propio Ospina en el notable ensayo que le dedica en *Esos extraños prófugos de Occidente*, es reconocido por la Enciclopedia Británica- siempre tan patriótica-, como el poeta que supo llevar a una lengua europea moderna, la suya, el alemán, a un grado de complejidad e intensidad equiparable a las del griego clásico. Hölderlin fue el primero en afirmar que la miseria de nuestra época la debemos a la falta de dioses. Sólo si ellos regresan- prescribió - podríamos redimirnos. Quizá sea un delirio, pero vale la pena creerlo- al menos por estos días.

El chivo expiatorio

Ciertos comentaristas de la ciudad se han dedicado con saña a la tarea de criticar al crítico. Comenzaron a finales del año, cuando el arquitecto Manuel Lago decidió mostrarle al público su faceta de pintor colgando una veintena de sus cuadros en la sala de exposiciones de la FES. Él probablemente esperaba, como todos los que se pretenden artistas, un aplauso cerrado. Pero en vez de escuchar lo que quería leyó un artículo de Miguel González –el curador del Museo La Tertulia-, donde se calificaba a su pintura, ente otras cosas, de retardataria y anecdótica. Y no pudo resistirlo.

Inmediatamente escribió una réplica, que, aunque tenía el mérito de defender argumentando y razonando aquello que en sus cuadros le parecía mal a Miguel González, incurría en el error de considerar dichas opiniones como una ofensa personal. Y utilizó para sus fines su recuerdo sobre como los perfumes franceses se fabrican añadiendo a las esencias florales una gota de la secreción nauseabunda de un chivo. La metáfora implícita era obvia: la exposición de sus cuadros era un delicado perfume a cuyo éxito definitivo contribuía involuntariamente el comentario nauseabundo de un crítico convertido por obra de esa misma metáfora, en un chivo. En un chivo expiatorio precisamente.

Lago, sin embargo, no lo dijo abiertamente, al fin y al cabo es un hombre de buenos modales. Quienes se encarnizaron con el chivo fueron dos amigos suyos, una pareja de columnistas del diario Occidente, para quienes Miguel González, antes tan alabado, se convirtió de repente en un falso profeta, en un pontífice tronante, en un arribista, en un autodidacta y –claro como era previsible dado el carácter expiatorio de estos ataques-, en un «retardatario y en un anecdótico». E hicieron más: llegaron hasta la infamia de arrojar sombras sobre la integridad de sus padres y de su vida privada.

Obviamente Miguel González no necesita una defensa especial por estos ataques, que aparte de hundirse por su propio peso, son rebatidos

por lo mucho que él ha hecho por el arte contemporáneo en sus veinte años de crítico de arte y curador de exposiciones tanto en el país como fuera de él. El problema en realidad es otro y lo promueve quienes lo quieren convertir en quién hay que sacrificar la culpa de dos «pestes» o «males» que padece la ciudad. El primero es el de libertad de la crítica, que él ha ejercido en ocasiones hasta los límites de la arbitrariedad o la intolerancia. Pero como lo ha demostrado la ruina reciente de sociedades organizadas en torno a la supresión de toda crítica, aún la crítica peor intencionada o argumentada es preferible a ninguna crítica. La segunda «peste» tiene que ver con el tipo de arte que Miguel González, ha defendido- tan distinto al que intenta practicar Manuel Lago-, y al que no se termina de aceptar. Sólo que los argumentos esgrimidos en esta oportunidad contra el arte de vanguardia son más sutiles que los que se empleaban antes, cuando se los rechazaba en bloque por ininteligible o incluso por degenerado. Ahora sus adversarios- aleccionados por la experiencia de sus reiterados fracasos- empiezan declarándose partidarios de él para a renglón seguido descalificar taimadamente sus manifestaciones actuales. Como si la actitud de vanguardia consistiera hoy en defender a Picasso y no a Rebecca Horn – por ejemplo.

El pintor de los héroes

Si la patria se le ha extraviado y ha olvidado hasta qué cara tiene, deje de lado sus ocupaciones y via-

jé a Bogotá con el único fin de visitar la exposición que el Museo Nacional dedica al pintor José María Espinoza. No encontrará probablemente la patria que hoy busca, pero en compensación descubrirá otra, la de ayer, la originaria. Que toda patria es, por

definición, originaria. La patria que tan duramente forjaron los colombianos de antes bajo la dirección de Nariño, de Policarpa Salavarrieta, de Antonio Ricaurte, de Girardot, de Bolívar, de Santander o de Sucre, en batallas sangrientas, confusas, legendarias.

Espinoza (1796-1883) estuvo allí, en esos comienzos dramáticos, como abanderado de las tropas bajo el mando de Nariño, y pintó lo que

estaba pasando. Y lo hizo muy bien, a pesar o gracias a carecer de formación académica. Cuando su cu-

ñado Antonio Morales, por causa de un florero, le rompió la cara a José González Llorente, el 20 de Julio de 1810, él era apenas un niño de 14 años, que, sin embargo y enardecido por la insurrección de su gente, solicitó y obtuvo su ingreso en las filas



del ejército independentista en Diciembre de ese mismo año. Le tocó entonces formarse como artista solo, sin taller y sin maestros, con la ayuda exclusiva de una barra de tinta china, unas plumillas y el papel conseguido milagrosamente en pueblos remotos de la geografía del que entonces era todavía el virreinato de la Nueva Granada.

La cuestión es que tenía talento y la suficiente voluntad como

para convertirse, como efectivamente se convirtió, en un pintor hecho y derecho, capaz de retratar a Nariño, Bolívar o Santander. Y a tantos otros. Los retratos que les hizo todavía perduran en la memoria colectiva, pero no sólo porque Espinoza hubiera estado allí para pintarlos. Aparte de testigo oportuno él fue, como pintor recursivo, fecundo y muy profundamente original. De hecho, además de retratista, fue dibujante, caricaturista, autor de paisajes, de cuadros de batallas, de escenas costumbristas y de miniaturas que se cuentan entre las mejores que se pintaron en la época en Europa y en América. Su versatilidad fue asimismo temática y estética. A lo largo de su prolongada vida pintó las guerras de independencia y los comienzos de la vida republicana, los generales y los políticos republicanos, los prelados, las batallas de las primeras de nuestras guerras civiles, los personajes de la vida social capitalina, incluidos los locos y los excéntricos. Y en estética exploró las posibilidades expresivas abiertas por el romanticismo sin excluir ni la grotesca ni la expresionista, las más actuales de todas.

Pero este catálogo de virtudes, esta excepcional fecundidad artística, queda a mi juicio condensaba inmejorablemente en la serie de retratos que Espinoza pintó del Libertador. Como él mismo dejó escrito en sus *Memorias de abanderado* de 1823, cuando Bolívar, por medio de un pariente, lo mandó a llamar para que le pintara un retrato, el acudió inmediatamente y encontró a un hombre que a pesar de sus agobiantes obligaciones políticas estaba dispuesto a dedicar el tiempo que hiciera falta a la tarea de posar. Afortunadamente lo hizo. Los cinco retratos de Bolívar, que se exhiben en el Museo Nacional, son otras tantas instantáneas estremecedoras de un Libertador desolado y roto, acosado sin remedio por la enfermedad y la traición de los idiotas, que está a punto de iniciar su viaje desesperado hacia ninguna parte. El viaje que cortó de un tajo la tuberculosis en la Hacienda de San Pedro Alejandrino en Santa Marta.

El cielo de 1940

En la sala de exposiciones de la FES están expuestos actualmente cinco grabados de Joan Miró que son una buena muestra de hasta que punto este extraordinario pintor catalán fue capaz, como un alquimista, de transmutar en pintura, en música, en lírica, algunos de los episodios más terribles de la experiencia histórica de este siglo. Terribles en primer lugar para él mismo, que en 1940 y ante la caída de París en manos del ejército alemán se refugió en una aldea normanda e inició la serie de cuadros a los que bautizará con el nombre genérico de *Constelaciones*. La caída de París no fue solo el fin de la III República y del papel independiente de Francia en la política mundial: también fue un golpe, que en su momento pareció mortal, al arte de vanguardia europeo, que



para esa época se había refugiado en París, después de haber sido proscrito o silenciado por el nazismo

y el stalinismo en la mayoría de las capitales del Viejo Continente, empezando por Berlín y Moscú. Difícil imaginar ahora, cuando Miró es celebrado unánimemente como uno de los grandes de la pintura de este siglo, su soledad, su aisla-

miento, los miedos que le dominaban en el fatídico verano en 1940. Él nunca fue muy sociable, pero aun así se hizo amigo de Pablo Picasso en los años 20 y en 1924 se incorporó al movimiento surrealista que lideraba, como bien se sabe, el poeta André Bretón. Pero en 1940 Bretón y la mayoría de los surrealistas lo habían dejado solo, optando por marcharse al exilio en América siguiendo la ruta, ahora

legendaria, de Marsella y Casablanca. Picasso, en cambio, se había quedado en París atrincherado en su estudio de la Rue des Grands Augustins, tan aislado y expuesto como el propio Miró. Quizás los alemanes de Hitler, eufóricos por la más importante de sus victorias militares y políticas de toda la Guerra Mundial, se mostrasen generosos y le perdonaran a ambos la vida y hasta les concedieran la libertad. Pero ¿qué sentido tenía seguir pintando lo que hasta entonces había pintado si esa pintura por surrealista o por abstracta o por lo que fuera, no era para los nuevos señores de Francia nada más que «arte degenerado?» Escoria, basura, que solo podía gustarle a los judíos. El regreso a España tampoco parecía posible. El ejército de Francisco Franco había ganado un año antes la Guerra Civil y Miró había pintado un gran mural para el pabellón que los republicanos españoles, los adversarios de Franco, habían montado en la Exposición Internacional de París de 1937. Juan Abalos, el escultor franquista, ya estaba diseñando los colosales grupos escultóricos del Valle de los Caídos, acogiéndose al mismo clasicismo al que se acogía Arno Becker, el escultor favorito de Adolf Hitler.

Es en ese estado de desesperación cuando Miró pinta las *Constelaciones* que son tanto una reafirmación de su pintura como una intensificación de la misma que habría de determinar el curso ulterior de su arte. Los cuadros de que componen esa serie - al igual que las tres litografías fechadas en 1953 expuestas ahora en Cali - proponen un cielo de estrellas errantes y de figuras amebióticas : nocturno, magmático, incesante. El cielo donde se refugió Joan Miró en una época en la que como sentenció otra de sus víctimas, Walter Benjamín, la esperanza pertenecía en exclusiva a los desesperados

El arte de caminar

Hace un par de semanas se clausuró en Bogotá la más reciente edición del Salón Nacional de Artistas en medio de numerosas quejas por la forma como fue organizado, seleccionado y premiado, y en medio del desconcierto mayoritario de un público que no termina de aceptar el arte que en éste, como en otros salones, se exhibía. El jurado, en ausencia de los dos extranjeros invitados a formar parte de él, premió a tres artistas, entre el centenar y medio que se presentaron: Maria Teresa Hincapié, Mario Opazo y Luis Roldan. Tres premios muy discutibles a excepción del concedido a Maria Teresa Hincapié, quién por lo demás ya había obtenido un reconocimiento semejante en el salón Nacional de 1990. Y digo que es la excepción por el extraordinario radicalismo con que hace lo que esta haciendo. Ella misma se resiste a llamar arte a lo que



hace porque lo que hace se mueve en una encrucijada confusa donde se juntan el arte y el rito, la antropología y la protesta política, las preocupaciones religiosas con las reivindicaciones de género (específicamente las del género femenino), sin olvidar la crítica ecológica a los efectos devastadores de la sociedad industrial sobre el medio ambiente.

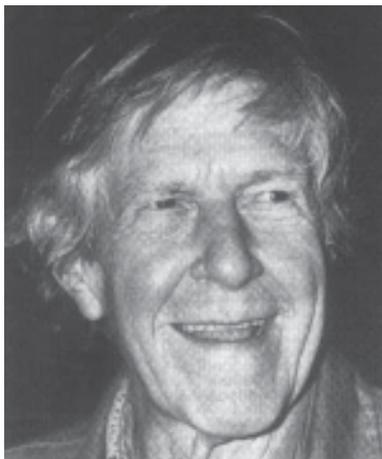
Sea lo que sea la instalación en el Salón Nacional, titulada *La divina proporción* condensaba espléndidamente tanto su actitud como sus mejores logros. Su título evocaba directamente el título de una obra del tratadista italiano Luca Paccioli, escrita en el Renacimiento precisamente para exponer la teoría de la perspectiva de punto de fuga central, fundamento técnico del todo el sistema de la representación ahora llamada clásica en la pintura.

Pero poco o nada de este prestigioso y largo pasado inaugurado por Paccioli quedaba de la obra de la Hincapié. En vez de pintura o de algún virtuoso trazo perspectivo lo que el espectador encontraba - si es que ponía la suficiente atención -, era el desnudo espacio en hormigón armado que se le había concedido a la Hincapié como cualquiera otro de los restantes artistas en el desolado parqueadero del recinto de Corferias en Bogotá y donde toda la intervención de la artista se reducía a las matas de hierba que ella había sembrado aquí y allá en las ranuras y las juntas de dilatación del suelo y de los muros. Esa era la divina proporción, dada entre el duro cemento y la modestísima hierba y que es probablemente la misma que se da de nuestras agobiadas ciudades entre el asfalto y la hierba. Y que en vez de «divina» habría que calificarla de demoníaca sino fuera la esperanza, la fe, la empecinada fe que Maria Teresa Hincapié le pone a la victoria final de la hierba sobre el inhóspito cemento.

Así, de este estilo, es el resto de su trabajo. La comprobación del agravio a la naturaleza en primer lugar y luego la desesperada confianza en que dicho agravio podrá ser curado por medios que de alguna manera son como los que la naturaleza suele generar para regenerarse. Maria Teresa suele hacer performances, es decir acciones en las que pone en juego escuetamente las posibilidades de su propio cuerpo, disciplinado por el yoga y una rigurosa dieta vegetariana. Performance fue lo que hizo cuando obtuvo por primera vez el premio del Salón Nacional, encerrándose en un laberinto formado por la meticolosa disposición en el suelo de todos los utensilios y aderezos de la condición femenina: ollas, cucharas, sartenes, limpiones, sujetadores, calzones, lápices labiales, espejos, faldas, etc. etc. Y performance fue lo que hizo ahora, en *La divina proporción* donde se paseó lenta, lentísimamente de un extremo a otro de esa plaza de parqueadero fundida de suelo a techo en hormigón armado, descalza, concentrada, ingrávida, midiendo cada paso como si darlo fuese un gesto absolutamente vital y no un simple gasto de tiempo y energía. Una acción sagrada, como lo fue para ella evidentemente la más emocionante de sus acciones. En esa oportunidad caminó desde Bogotá hasta San Agustín para rendir homenaje a aquellos de nuestros antepasados que, según todos los testimonios, adoraban la naturaleza y no la profanaban. Y lo hizo desafiando todos los riesgos de caminar por unas carreteras de la patria donde desde hace medio siglo, desgraciadamente, no se puede pescar de noche.

La última obra de Cage

Lincoln Center de Nueva York organizó este año, al igual que los años pasados, su festival veraniego de música, con una oferta que incluyó joyas tan deslumbrantes como la opera más reciente de Robert Wilson, basada en un texto de Gertrude Stein. Pero nada de lo que ofrece este festival me ha parecido más notable que el estreno de *Ocean I-95*, el último de los frutos de la colabora-



ción que a lo largo de casi medio siglo establecieron el músico John Cage y el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham. Dos extraterrestres, dos artistas fuera de serie, que cambiaron el curso, los contenidos y el concepto a la música y la danza del siglo XX, puestos de acuerdo para hacer una obra estremecedora en la que el ruido y furia de nuestro tiempo se convierten en una alegre proliferación de ecos que fluyen y refluyen en una caja de reso-

nancia oceánica.

No se crea sin embargo que eco, proliferación o resonancia están usados aquí de manera puramente metafórica. Cage, - que murió en Agosto de 1992 para su desgracia y la nuestra- pensó que con cualquier sonido, incluidos los ruidos mus prosaicos de una cocina, se podía hacer música, siempre y cuando ésta última renunciara a los corsets

retóricos y a las sutilezas técnicas en las que desde hace por lo menos cuatro siglos y en Europa se dejó atrapar. Si, cuando él decía eco se refería efectivamente a los ecos múltiples del océano. De hecho en esta pieza, que se estrenó al aire libre el pasado 30 de Julio en una pequeña plaza junto al Lincoln Center, la música fue compuesta por David Tudor tomando en cuenta tanto las notas dejadas por Cage como el material sonoro grabado

directamente de fuentes oceánicas: mamíferos marinos, crujidos del hielo ártico, aleteos y respiración de peces, telemetría, sonar, siempre el sonar, y ruido de barcos. Con esos materiales Tudor - colaborador de Cage desde los años 50 - compuso la música compleja que interpretaron 112 músicos, dispuestos en círculo en el extremo superior de las graderías donde se sentaba el público, que a su vez rodeaba completamente el escenario circular donde actuaron los bailarines de la Compañía de Merce Cunningham. La complejidad de este dispositivo espacial era la usual en la obra de Cage, que siempre estuvo en contra de esa disposición concertística donde la orquesta está en un extremo y el público en otro. El siempre prefirió descentrar la música y descentrar la audiencia. Tudor, fiel a Cage, propuso 32.067 eventos acústicos, agrupados en cinco grandes secuencias de 19 composiciones cada una, que sonaban simultáneamente aunque no lo hiciesen de forma coordinada entre sí. El resultado fue realmente una experiencia oceánica: música abierta, que llegaba por doquier, desde muchas fuentes, desde muchos puntos, estimulando a los espectadores y a los bailarines sin obligarlos a seguir disciplinadamente un curso, una línea musical, previa y rigurosamente establecida. En vez del equivalente de una calle o de un camino, un ámbito musical donde cada sonido tendía a valer por sí mismo y no por ser el antecedente o la consecuencia de otro.

Merce Cunningham, que ahora tiene 77 años de edad, el cabello completamente blanco e intacto el cuerpo absolutamente excepcional de los bailarines, interpretó a su vez y con acierto la propuesta de Cage. También él propuso una coreografía abierta, consistente en la aparición en la escena de 15 bailarines que, en solitario o en grupo, interpretaron con mucha libertad los 128 movimientos que él diseñó, sin sentirse en la obligación de acompañar o ilustrar con ellos la música que compuso o mejor que propuso Tudor. Los músicos la interpretaron siguiendo sus propios impulsos. El viejo Cage, esté donde esté, debió sentirse feliz.

Concluyo llamando la atención sobre el título de esta obra, que no es casual sino resultado directo del amor de Cage por James Joyce. De hecho el título lo sugirió el escritor Joseph Campbell, quien le dijo a Cage que después de *Finnegan's Wake* James Joyce tendría que haber escrito una obra llamada *Océano*. La 19 de las 19 composiciones tiene el mismo origen: si el Ulises de Joyce tiene

El libro de Edith

Soy lector asiduo de las secciones que los diarios dedican a lo sucedido hace 25 o 50 años porque creo que con frecuencia el pasado ofrece más noticias que la actualidad. Más estremecedoras, más expresivas, más actuales inclusive. Por ejemplo, el pasado 7 de Octubre leí que hace 50 años el Senado de la República solicitó al Tribunal Internacional de Crímenes de Guerra, encargado del célebre proceso de Nuremberg, clemencia para los once altos gobernantes condenados por dicho tribunal a la horca. ¿Clemencia para los nazis? ¡Esa si que es una noticia! ¿Quiénes serían esos senadores, quién su presidente, de quien sería la mayoría política de ese Senado que se atrevió a pedir clemencia para asesinos tan despiadados como Hermann Goering, Rudolf Hess, Von Papen, Kaltenbrunner?. ¿Piedad para políticos tan perversos como Joachim Von Ribbentrop, tanto o más ladino que el propio Hitler, y tan culpable como él por el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial? ¿Serían del mismo partido del responsable de la sección *Hace 50 años* que preparó la nota sobre el tema y la título *Isveztia critica al senado?*

Todas estas preguntas tienen que ver con otra noticia - de las que llamo de antes - que no apareció en ningún diario sino en el brillante prólogo que Rudolf Hommes escribió para un libro de Edith Korman titulado *Otoño dorado. Inicio del Holocausto*. Hommes cuenta en ese prólogo que precisamente en los terribles días de la persecución a los judíos de la Alemania Nazi, las autoridades colombianas de la época se negaron a concederles, en el ritmo y la cantidad que hubiera sido necesario, las visas que a tantos de ellos les habría salvado la vida. El mismo Hommes, hijo según sé de un refugiado alemán de la época, propone una respuesta a estos interrogantes. «Los SS - dice- manejaban el aparato del terror y apretaban los gatillos, organizaban la industria de la muerte. Pero quienes lo hacían posible eran los ciudadanos de bien. Unos porque participaron activamente, la mayoría por su indiferencia».

Contra esa indiferencia conozco pocos antídotos pero sin duda uno de

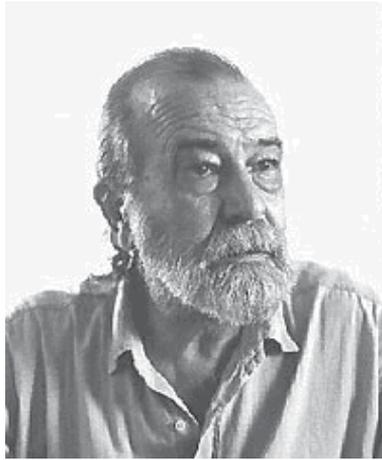
ellos es el libro de Edith Korman, judía nacida hace ya bastantes décadas en Kozienice, un pueblo situado a centenar y medio de kilómetros al sur de Varsovia, y que hace cerca de 40 años vive en Cali, entre nosotros, alegrándose, entristeciéndose, enriqueciéndose o empobreciéndose por las mismas razones que el resto de nosotros. Lo que la diferencia es la fortaleza de su fe y la extraordinaria, la empecinada memoria, que le ha permitido reconstruir muchos años después los episodios absolutamente espantosos que marcaron su vida, la de su generación y la de su país.

El título del libro apunta directamente a la fecha en la que se iniciaron sus desgracias y la de millones de europeos. El otoño de 1939 que, en contra de lo habitual, fue en Polonia luminoso y suave, con los bosques vistiéndose del color del oro viejo hasta que un día, el primero de Septiembre precisamente, Alemania invadió a Polonia y desencadenó todos los demonios de la guerra. Del horror que vino después la señora Korman fue testigo de excepción. Del establecimiento del 'ghetto' en Kozienice y de su destrucción, de la azarosa vida de judía clandestina en Varsovia, de la insurrección en 1943 de su 'ghetto', el más grande de la Europa dominada por los nazis, y del ulterior levantamiento de la ciudad, igualmente ahogado a sangre y fuego, en 1944.

Testigo también, bajo una falsa identidad de católica polaca, del terrible año de 1945, cuando Berlín fue reducida a escombros por los bombardeos aéreos angloamericanos, a los que se sumó la cruenta batalla que libraron los nazis y los soviéticos por su posesión, la misma que concluyó la victoria de los soviéticos y el suicidio de Hitler, de Goebbels y de sus mujeres en el búnker de la Cancillería. Todo eso, y todavía más cosas vio y padeció Edith Korman, entre ellas esa indiferencia de la gente de bien de la que habla Hommes. Pero lo que me sorprende no es tanto que haya sobrevivido sino que lo haya hecho con toda su humanidad, con toda su enorme calidad humanidad, intacta. Como si fuera una mujer bíblica.

Korda

No sé si fue o no el mejor fotógrafo de América Latina, pero si sé, en cambio, que hizo la foto más célebre de todas las que se han hecho en este continente y una de las que - junto a la instantánea del miliciano herido de muerte durante la Guerra Civil Española de Robert Capa o el beso de esos jóvenes y anónimos amantes del París de la posguerra de



Doisneau - forman el puñado de fotografías imprescindibles en la historia de la fotografía del siglo XX. Me refiero, como ya lo habrán probablemente adivinado, a esa foto absolutamente imborrable del Che, con boina negra y estrella, una chaqueta de paracaidista cerrada hasta el cuello, la larga, negra y lacia cabellera abandonada al viento, la barba a ráfagas y esa mirada fulgurante y a la vez extraviada de místi-

co, de profeta o de endemoniado, en la que los entusiastas protagonistas de las revueltas juveniles de los años 6y y 70 creyeron descubrir el signo evidente de su santidad revolucionaria.

El mismo Korda - que en realidad no se llamaba Korda sino Alberto Díaz -contó en varias oportunidades la historia de esa foto. El 5 de Marzo de 1960 agentes de la CIA dinamitan y hacen explotar en pleno

puerto de La Habana el barco francés La Coubre, causando muertos y numerosos heridos, haciendo presagiar una nueva invasión norteamericana a Cuba al estilo de la ocurrida en 1899, cuando el desencadenamiento de la llamada Guerra hispanoamericana. Ahora podía ocurrir como entonces: campaña intervencionista en la gran prensa americana, voladura deliberada de un barco en el puerto de La Habana y después desembarco de *mariners y rangers* de lo que hiciera falta. La respuesta de Fidel Cas-

tro inmediata: convirtió el entierro de las víctimas en una multitudinaria manifestación política, a la que calentó con uno de esos interminables discursos de fuego que desde entonces le han hecho célebre. En la tribuna lo acompañaba, aparte de Jean Paul Sartre y de Simone de Beauvoir, la plana mayor de la dirigencia cubana de entonces, con la excepción del propio Che Guevara. Y Korda, quién es apenas uno más entre la nube de fotoreporteros que cubre el evento - advierte esa omisión y en vez de lamentarla se pone como un cazador al acecho. Y obtiene su presa. El Che aparece de repente, ocupa brevemente el sitio que estaba libre en la mesa y Korda, según su propio testimonio, hace «tres mil disparos seguidos» y la imagen más emblemática del último y más trágico de los héroes revolucionarios de una época que ya no es la nuestra queda atrapada en el laberinto de su vieja cámara Leica.

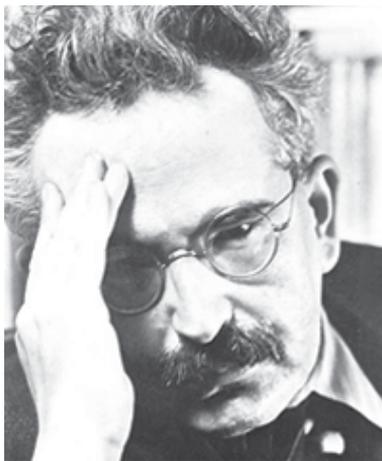
Sólo que esa imagen no la supieron ver en la redacción del diario Revolución, para el que entonces trabajaba Korda. Publicaron, en cambio, otras fotos de los sucesos del día anterior. Pero Korda, que sí de dio cuenta de lo que había logrado, hizo una copia y la colgó en su estudio. Allí la vio un día de 1967 Gian Giacomo Feltrinelli, un conocido editor italiano. Deslumbrado le pidió a Korda que le hiciera dos copias de 30x40cm en papel brillante para llevarlas a Milán, donde un mes después del anuncio oficial del asesinato del Che en Bolivia, la transformo en un afiche de 100x70cm, del cual vendió un millón de ejemplares en los tres meses siguientes, a cinco dólares cada uno. Korda, desgraciadamente, no recibió un centavo como no lo recibió tampoco por los cientos de millones de afiches, camisetas y demás soportes publicitarios que desde entonces y hasta ahora se han impreso en el mundo con la mítica imagen del Che. Apenas al final de su vida le ganó una demanda por derechos de autor al vodka Absolut, que uso esa imagen para una de sus campañas publicitarias.

Korda murió en París la semana pasada y a mí me parece una desgracia

La nueva muerte de Benjamín

Hay hombres o dioses que a la vez son hombres, como Dionisios o como Cristo, a quienes les tocó vivir dos veces: antes y después de su muerte. En cambio hay otros a quienes les toca la desgracia de morir de nuevo después de haber muerto, como le toca a Walter Benjamín, a quien nazis y franquistas 'suicidaron' en 1940 en Port Bou. Y a quien ahora inten-

ta matar de nuevo el periodista Stephen Schwartz, que en la revista *Weekly Standard* publica un extenso artículo que niega que Benjamín se haya suicidado y que afirma, por el contrario, que lo mató un agente de Stalin. El artículo en principio es convincente: Schwartz es un profesional de la información y sabe descubrir, juntar e hilar cabos y exponer el resultado de su trabajo con la suficiente vivacidad y efi-



cia como para convencer al lector de sus tesis. Y cuenta, además, a su favor, con la nueva oleada del

revisiónismo histórico, que empezó en Inglaterra y en Francia en los años 80 negando el Holocausto y el resto de las operaciones de exterminio de los nazis en Alemania y en Europa, y que desde los 90 ha dado en atribuir en exclusiva a los co-

munistas todos los horrores del siglo pasado, exonerando de responsabilidad, o dejándola muy en segundo plano, la de otros protagonistas del mismo período que, como los nazis y los comunistas, también apostaron muy fuerte por el terror como fue el caso de los imperios británico o americano.

Incluso, por las pantallas de cine pasó hace poco la película del director francés Jean Jacques Annaud,

dedicada a la batalla de Stalingrado, la batalla decisiva de la II Guerra Mundial, la que determinó el irreversible ocaso militar y político del III Imperio Alemán, encabezado por Hitler. En esta película la batalla, aparte de quedar reducida a un simple duelo entre dos francotiradores, se convierte en un enigma irresoluble. Porque ya me explicara alguien cómo fue posible que en esa terrible batalla los rusos pudieran derrotar a la élite del ejército alemán, a su puño acorazado, el mismo que había doblegado en apenas 20 días a Francia, si es que los soldados rusos estaban tan desmoralizados y tan pésimamente dirigidos como los muestra Anaud en su película. ¿Sería que su héroe, ese francotirador ruso atormentado, fue capaz el solo con 340.000 soldados alemanes perfectamente disciplinados y equipados? ¡Ni que hubiera sido Silvester Stallone!

Pero volvamos a Schwatz y su refutación de la versión comúnmente aceptada sobre el suicidio de Walter Benjamín, quien es reconocido actualmente en los medios académicos y en el mundo del arte internacional como un auténtico maestro. Según Schwartz, Benjamín no se suicidó con arsénico o cianuro en el hotelito del pueblo catalán de Port Bou, aterrorizado por la noticia de que la Guardia Civil no sólo le negaba el visado de ingreso a España sino que pensaba entregarlo en la mañana siguiente a la gendarmería francesa, que, a su vez, le entregaría a las fuerzas alemanas de ocupación. O sea, a la deportación y a los campos de exterminio. No, nada de eso es cierto, afirma Schwartz, a pesar de los testimonios recogidos en su día por Hannah Arendt y avalados por Theodoro Adorno. Lo cierto para él es que los stalinistas estaban tras la pista de Benjamín, un marxista ciertamente heterodoxo, le siguieron durante su huida de París después de su caída en manos alemanas, le dieron alcance en Port Bou y antes de que el se suicidara o que lo mataran los nazis le dieron muerte ellos mismos. No se sabe si por exceso sadismo o por pura estupidez. ¡Por favor!

El tío y el sobrino

O sea Rogerio Tenorio y Harold Alvarado Tenorio, ambos de Buga, ambos tan distintos y sin embargo tan próximos.

¿Qué los une? La sangre, desde luego es una respuesta, conservadora por más señas, con la que seguramente ambos en su conservadurismo estarán de acuerdo a pesar de que hoy día tantos dirigentes de su partido hayan abandonado la defensa

prioritaria de las tradiciones, reemplazándola por la defensa incondicional de la libertad de los inversionistas extranjeros. Yo, en cambio, prefiero poner en segundo plano la consaguinidad entre el tío y el sobrino, y traer al primer plano, ahora, que ambos son escritores y que como escritores los dos merecen atención y aprecio. Aunque por diferentes motivos, como no podría ser de otro modo, no sólo porque son escritores de estilos y calidades en-

tre sí muy distintos sino, sobre todo, porque sus biografías, sus dedicaciones, sus ambiciones y sus logros

son igualmente distintos.

Rogerio Tenorio, quien acaba de cumplir 80 años (celebrados con júbilo en una gran fiesta por las autoridades de su ciudad y por quienes somos sus amigos), es en definitiva un cronista y un poeta esencial, radical-

mente provinciano. Alguien para quien la literatura no es una profesión moderna sino una vocación clásica, religiosa si se quiere, cuyo ejercicio nunca ha sido para él incompatible con su condición de hombre bien y menos con las obligaciones derivadas de sus compromisos familiares, políticos y empresariales. Rogerio ha sido concejal, diputado y alcalde de Buga, además de un empresario *self made man*, tan exitoso que su nombre ya figura en la his-



toria de quienes introdujeron con éxito esa industria avícola que ya es parte inseparable de la economía y el paisaje de Colombia. Por eso su literatura ha sido y sigue siendo una literatura de alambique, a cuenta gotas, que reunida en dos tomos, el primero dedicado a su poesía y el segundo a sus crónicas periodísticas, es morosa, reposada, medida y más dada a la reflexión que al ingenio, aunque no falten en ella intensidades nerudianas, sobrecogedoras, como la que se agolpa en estos versos memorables:

*Vengo desde los lindes de tu ausencia.
Borracho con el vino de tu olvido.
Vengo a buscar lo que dejé perdido
al ir tras de tu amor sin mi conciencia.
Ya probé el amargor de la experiencia.
Está ronca mi voz y defendido
mi corazón, que sin querer se ha hundido
en el abismo de la indiferencia.
De tanto recordarte estoy cansado,
y por tener el pecho atormentado
olvidé la canción con que te amaba.
Vete con tu clamor, que yo entre tanto,
haré un collar con perlas de tu llanto
que colgaré a mi puerta como aldaba.*

Alvarado Tenorio, el sobrino, es, en cambio un poeta cosmopolita. Un académico, un intelectual, un políglota. Alguien cuya carne no es la carne sino la letra, o mejor, la literatura, a la que se ha dedicado con un ahínco ejemplar desde cuando obtuvo su título de bachiller en un colegio de estudiantes vagos de Bogotá y se vino a Cali a hacer su licenciatura en letras. Ahínco que la literatura le ha retribuido con creces convirtiéndole en uno de los mejores poetas del país e incluso de la literatura actual en lengua castellana. Poeta del erotismo y de las euforias y las tristezas que los amantes alcanzan y padecen en el final irremediable de sus cópulas y desafueros. Y defensor de esta lengua nuestra, tan expuesta y acosada. Y de su diálogo con la que está más emparentada : el portugués. Y con la más obligatoria: el inglés. Además, y pese a todos sus esfuerzos en contra, Alvarado es un desarraigado, un hombre ajeno a su pesar a la patria que tanto ama, un nómade irreparable que busca finalmente asentarse en una calle del barrio El Peñón. Ojalá lo consiga porque a quienes le amamos nos haría igualmente felices.

Bertolt Brecht

En estos días se cumplen cien años del nacimiento de Bertolt Brecht y una vez más se ha vuelto a escupir sobre su tumba. La primera vez fue en 1991, un poco después de la caída del Muro de Berlín, cuando una pandilla de *Skinheads* neonazis profanó la tumba que desde 1956 guarda sus restos en un cementerio de Berlín Oriental. La otra agresión es mucho más reciente y ha corrido involuntariamente a cargo de las reseñas periodísticas de la reciente obra de un historiador norteamericano de origen judío, dedicada a demostrar que en la maquinaria de terror y exterminio masivo montada por los nazis en Alemania, participaron activamente muchísimos ciudadanos de ese país que, sin embargo, no estaban afiliados al siniestro partido político fundado y di-



rigido hasta la muerte por Adolfo Hitler. La única explicación de esa conducta criminal, vienen a decir los reseñistas mencionados, es el antisemitismo del pueblo alemán. Los alemanes colaboraron activamente en el genocidio del pueblo no tanto por nazis como por *invertebrados* antisemitas.

El problema consiste en que la generalización de pueblo alemán igual a pueblo antisemita ultraja gravemente la memoria de todos los cientos de miles de alemanes que se opusieron activamente a la dictadura nazi, asumiendo el riesgo de perder la libertad, la patria y hasta la propia vida. Los nazis para castigarlos abrieron inicialmente los campos de concentración y ellos, antes que sus compatriotas judíos, fueron encarcelados, humillados y torturados en

esos mismos campos. Ellos fueron los primeros que tuvieron que marcharse al exilio a Dinamarca, a Suecia, a Inglaterra, a los propios Estados Unidos, tal como lo hiciera el mismo Brecht, uno de los escritores más extraordinarios del siglo XX. Poeta, dramaturgo, ensayista y teórico de las artes que además padeció en carne viva el exilio, sin que le fuera ahorrada ninguna decepción ni vejamen por parte de los gobiernos, pretendidamente democráticos y enemigos del régimen de Hitler, que durante los años 30 y 40 le concedieron refugio a regañadientes.

No voy a hacer el recuento de esas penalidades, tan parecidas a las que sufrieron en esa misma época tantísimos alemanes antifascistas. Me limitaré a citar un fragmento del libro *Diálogos de refugiados*, escrito por Brecht en 1940 entre Finlandia y Estados Unidos de América. En uno de sus apartes, Kalle, el físico, dirigiéndose a su amigo Ziffel, el obrero metalúrgico, explica en los siguientes términos en qué consistía la pretendida unanimidad de los alemanes en torno al nazismo:

Un extranjero va a visitar a un amigo alemán con que mantiene relaciones de negocios. ¿Qué tal os va bajo el nuevo régimen?, le pregunta nada mas entrar en la oficina. El amigo alemán palidece, murmura algo incomprensible, coge su sombrero y se dirige a la puerta con el extranjero. Este espera oír algo en la calle, pero su amigo lanza miradas temerosas en derredor y entra con él a un restaurante donde elige una mesa en un rincón, muy lejos de todos los demás comensales. Después de pedir un cognac, el extranjero repite su pregunta, pero el alemán mira con aire desconfiado la lámpara de mesa, que tiene una pata de bronce muy gruesa. Pagan, y el alemán lleva al amigo a su piso de soltero, pasa con él directamente al cuarto de baño, abre el grifo para crear un ruido de fondo y le dice, en voz apenas audible y muy cerca al oído: estamos contentos.

No se me ocurre nada más que agregar. Sólo pedir al cielo o a quien pueda que alguna vez haya paz en la sepultura de Bertolt Brecht.

Los enemigos de Octavio Paz

Muy dura la semana pasada, bajo el agobio de un Abril muy desgraciadamente colombiano mezclado los asesinatos con las muertes de ilustres: María Arango, Octavio Paz, Eduardo Umaña Mendoza, Jean Francois Lyortard. Imposible hablar de todos, ni siquiera hablar lo suficiente de Octavio Paz, cuya muerte tanto me afectó ¿Como podría comprimir todo lo que habría que decir para hacer justicia a este poeta mexicano, desdoblado en crítico y ensayista y uno de los mejores en lengua castellana? Ante la imposibilidad de cumplir esa tarea aquí prefiero ocuparme de la forma tan dispareja como los más conocidos escritores colombianos han recibido hasta la fecha la obra de Paz. En ese grupo las posiciones son absolutamente contradictorias.



En el bando de sus enemigos los más destacados son Rafael Gutiérrez Girardot y Fernando Vallejo. A este último, cuando le preguntaron qué pensaba de la muerte de Paz respondió lapidariamente: «Un poeta de segunda, un ensayista de quinta y un ser humano de décima». Terribles palabras, pero previsibles. Ya en el curso de *El mensajero*, esa extraordinaria biografía de Porfirio Barba Jacob, Vallejo intercaló muchas críticas y descalificaciones al escritor mexicano.

Gutiérrez Girardot, aunque ahora no dijo nada en la prensa, (o no se lo preguntaron), no se quedó nunca atrás en los ataques a Paz. Lo atacó todas las veces que pudo, pero entre todas las veces que pudo sobresale el ensayo que publicó en los años ochenta en la revista *Qui-*

mera de Barcelona, cuando influía mucho en ella otro escritor colombiano: R. H. Moreno Duran. El blanco de dicho ensayo era el filósofo español José Ortega y Gasset, a quien Gutiérrez Girardot acusó de no ser más que un impostor y un aventurero en los mares del espíritu, en cuya obra sólo podrían darse dos casos: o lo que decía era verdad, pero era copiado; o lo que decía era propio, pero era falso o por lo menos inexacto. Todos los vicios intelectuales que, según Gutiérrez Girardot, la prosa deslumbrante de Ortega y Gasset contribuyó a multiplicar en España y en América Latina, los condensó el escritor boyacense en una sola y abrumadora descalificación: «La impostura majestuosa». Es decir, ese tono superlativo y solemne de la prosa ortegiana, que no tenía en el fondo más propósito que el de ocultar la falta de fundamento y rigor de su pensamiento.

A Paz, sin embargo, le iba peor. Contrariando la opinión común entre muchos escritores de la lengua castellana que reconocían en él al «más lucido de todos» - tal y como lo hizo Julio Cortázar- Gutiérrez Girardot intentó reducir su obra y su pensamiento a la de un mañoso prestidigitador que elevaba a la n potencia los peores vicios intelectuales de Ortega y Gasset. Era tan malo Paz, concluía Gutiérrez Girardot, que ni siquiera sabía alemán.

En el bando de los escritores colombianos amigos de Paz están incluidos nuestro mejor novelista y el que hasta hace poco fuera su escudero. O sea Gabriel García Márquez y Alvaro Mutis. Ambos se condolieron públicamente por su muerte, con más razón Mutis- a quien Paz ayudó después de su fuga a Colombia- que Gabo, a quien Paz criticó empecinadamente por su compromiso con la revolución cubana. Y por su sólida amistad con Fidel Castro. El tercer apoyo que cabe mencionar es el de Harold Alvarado Tenorio, quien haya o no muerto Paz, se toma dos tragos y empieza a declamar los 584 endecasílabos de *Piedra de sol*.

El «Che»

Por fin llegó a Cali el 'Che' Guevara, pero no el de carne y hueso sino un Ché de papel, un 'Che' de comic, de historieta, engendrado en la Argentina por el guionista Héctor Germán Oesterheld y el dibujante Alberto Breccia poco después de que al mítico guerrillero lo matarían a mansalva en un pueblo miserable de Bolivia. Hace 30 años como se sabe. Desgraciadamente ese par de artistas excepcionales se murieron antes de que pudieran publicar su trabajo. Y no pudieron hacerlo porque a ellos como al resto del pueblo argentino les cayó encima la peste de las dictaduras militares, la supresión de las libertades políticas, los campos de la muerte, el exilio, el Informe Sábato, el olvido del 'Che' y el perdón de los torturadores, las elecciones y reelecciones de



Mennen, etcétera. Sólo después que pasará lo peor de estos infortunios los herederos de ese par de enormes artistas se pusieron de acuerdo y consiguieron que el año pasado alguien editara en Buenos Aires dos mil ejemplares del libro dedicado al 'Che' que proyectaron sus padres. Aquí muy probablemente no habríamos conocido ni siquiera un ejemplar del mismo sino hubiera mediado el interés de Felipe Ossa, el 'dueño' de la Librería Nacional. Tan apasionado del comic que ya lleva dos libros publicados dedicados a su historia. A él – creo – y a nadie más que a él tenemos que agradecerle los apasionadOs del género la posibilidad de contar con unos pocos ejemplares de una obra que a mí me estremeció igual que el tacto de una lámina de acero helado.

Y no porque su tema sea la vida del 'Che'. Soy de los que piensan que la idolatría 'light' que ahora se ha desatado en torno a su figura no va a ninguna parte, aunque sea masiva, aunque sea europea y llene de camisetas y de posters las habitaciones de millones de adolescentes. Ellos no ven más que una imagen solitaria que les abre y al mismo tiempo les cierra el paso al conocimiento de la biografía y la historia de un revolucionario tan audaz como intempestivo, tan impaciente como intenso, tan valiente como inconsciente. El libro de Breccia y Oesterheld no remedia esta falla. Evidentemente no es un libro con perspectiva histórica, como suele decirse de aquellos que, acallados los duros y enmarañados conflictos protagonizados por un héroe, trazan una raya abajo y como contablistas intachables hacen el balance juicioso de las pérdidas y las ganancias. Tampoco es un libro despiadado como los que son capaces de escribir los verdaderos historiadores. Por el contrario es un libro acritico, adolorido, devoto y cómplice, donde el 'Che' aparece libre de toda sospecha y de toda crítica, apartado como un beato del mundo, del demonio, de la carne y de las consecuencias perversas de sus actos por el halo luminoso e infranqueable de sus buenas intenciones.

Repito: no es por lo que dice del 'Che' que me estremece este libro. Me estremece por la forma como está hecho. Por sus viñetas dibujadas en blanco y negro y en altísimo contraste por Alberto Breccia, uno de los maestros de la historieta de los años 50 y 60, que se ganó un respeto en Argentina - y en el resto de los países del mundo donde circulaba comics distintos de los de Walt Disney - por su capacidad de expresarlo todo con apenas tres manchas negras y una atmósfera de clausura irremediable. Y junto al dibujo de Breccia, continuado en esta ocasión por su hijo Enrique, igualmente celebro la prosa de Oesterheld, tan mítica y al mismo tiempo tan concisa, en la que los cortes abruptos y los profundos silencios se corresponden perfectamente con los contrastes sin concesiones que organizan los encuadres de Breccia. No hay duda: ambos son impresionantes.

Homenaje a un poeta

Éramos pocos. Apenas un puñado de hombres y mujeres, quizás veinte, reunidos en la noche del pasado Sábado 15 de noviembre en la sala de Salamandra, en el viejo barrio de San Fernando. Parecía una reunión de conspiradores, sentados en las graderías de madera del pequeño teatro, con la atención intensa y silenciosa puesta en el escenario.

Pero ninguno estaba allí en plan participar en una conspiración distinta a la de derrocar a la prosa y encumbrar en su lugar a la poesía.

Homenaje a la poesía, o mejor dicho, al poeta. A Seamus Heaney, el poeta irlandés que en 1995 obtuvo el Premio Nobel de Literatura, traducido al castellano por Joe Broderick, quien estaba en escena ante nosotros con su rotundo corpachón de cura irlandés, sus

sesenta años, su calvicie incipiente, los ojos azules y esa voz de bajo tenor con la nos estremecía leyendo

verso a verso los poemas del agraciado por el Nobel. Poemas sobre Irlanda, sobre el conflicto civil y religioso que desde hace tanto tiempo la divide y ensangrienta, sobre su historia tan antigua y remota que se ha convertido en mítica, sobre las



batallas que una y otra vez han perdido los católicos. Sobre el empecinamiento de la ira y del IRA. Pero también sobre el amor, sobre la vida conyugal, y sobre esos lugares donde el poeta sintió cada vez de un modo distinto el pulso de su propia vida. Inclusive hay un poema consagrado al Hombre de Tollund, inspirado en el hallazgo de cadáveres preservados intactos durante dos mil años en los panta-

nos de Juttlund, en Dinamarca, desenterrados casualmente por unos cortadores de turba.

Los poemas pertenecen a los ocho libros publicados por Heaney y logran transmitir, aún en su versión castellana, el tono dominante en la obra de este gran poeta. Tono en el sentido estricto, musical del término. Porque Heaney es evidentemente uno de esos poetas que todavía consideran que la realidad de la poesía es antes que nada una realidad oral, aún cuando la poesía ya no lo sea, porque se escribe, se imprime y la mayor parte de las veces se la lee en silencio. Pero aún contando con su casi inevitable mediación impresa la poesía es para Heaney un problema de entonación, de ritmo y melodía. En definitiva, de voz. Voz a veces dulce, a veces ronca, entrecortada a ratos, entregadas a veces a la imprecación o la queja, pero siempre afirmándose como voz.

De allí la eficacia fascinante de la lectura de Broderick, que es un hombre dotado de notables aptitudes histriónicas. Sabe poner su cuerpo en un escenario y sabe, moverlo, manejarlo, atrayendo poderosamente la atención del público, sosteniéndola cuando esta a punto de caer, intensificándola cuando hace falta, Sin embargo ninguno de esos recursos habría logrado los efectos entusiastas que logró ante su pequeña audiencia si no hubiera intervenido su sonora lectura de los poemas de Heaney. En la voz de Broderick revivió la voz de Heaney, tanto cuando leía los originales en inglés como cuando leía las versiones en castellano, como ocurre con el intérprete de su instrumento musical que hace vivir a su manera la música que otro apenas ha imaginado. Pero creo que ni siquiera este recuento basta. La magia de esa noche, aparte de Heaney y de Broderick, también la puso la cálida complicidad de auditorio con este australiano de origen irlandés, que hace treinta años, cuando era sacerdote, decidió convertir a Colombia en su patria.

El libro de Sady González

Para conmemorar el cincuentenario del asesinato de Gaitán han publicado *El saqueo de una ilusión*, cuyo mediocre título surrealista encubre un contenido extraordinario: las fotos que Sady González, uno de los mejores fotógrafos de la época, realizó en y después de dicho asesinato. Son cerca de centenar y medio de imágenes que le ponen ros-

tros y escenarios a las historias y a las leyendas referidas al crimen de Estado de más demoledoras consecuencias en la historia política de este país. Y a la insurrección y a la feroz contrarrevolución consecuente. Revisándolas muchísimas cosas me asombran e inquietaran. Por ejemplo esa reproducción a doble página, puesta muy al comienzo del libro, donde se ven claramente los rostros y hasta las figuras completas de



once o doce de los amotinados, casi todos vestidos de saco y corbata, tres o cuatro tocados con sombreros y todos armados, aún con las armas más inverosímiles. El del extremo izquierdo de la foto empuña sin fuerza un enorme sacacorchos y el del extremo opuesto un martillo y, lo que es todavía más insólito, una caja de clavos marca Canuck. ¿A quién

pensaría clavar y a qué? El resto esgrime machetes y tremendos garrotes con la excepción de uno muy joven, casi un adolescente, de traje entero, saco cruzado y descompuesto, camisa blanca de rayas espaciadas, que en sus manos tiernas sostiene apenas un cigarrillo encendido entre los dedos cordal y anular de la mano izquierda. Tiene la cabeza cubierta, el pelo negrísimo y abundante y mira a la cámara con la

mirada soñadora de los adolescentes románticos: sin ira ni sabiduría. ¿Lo habrán matado en las horas siguientes a la foto? ¿O será un viejito desdentado y reumático que hoy desconfía hasta de sus propios recuerdos?.

Hay otra de las fotos colectivas que me impresionó igualmente, pero por motivos distintos. Está también reproducida a doble página, pero su tema no son los insurrectos anónimos sino los jefes liberales de la época. Uno de ellos está en el centro de la escena atiborrada, destacándose por su cuerpo fuerte y erguido y por el gesto de lanzar un grito que, por lo que se ve, sólo celebran un hombre que delante de él ha dado la vuelta para mirarlo con complacencia, y otro que detrás de él y casi oculto por la muchedumbre responde al grito mientras se quita en homenaje el sombrero de fieltro negro. ¿Habrán sido un ¡Viva el Partido Liberal!? ¿O habrán vivido entre todos a Gaitán?

Cierto, el libro daría para llenar esta y otras columnas con comentarios sobre las maravillosas fotos de Sady González. Pero si así lo hiciera no le haría justicia a los autores de los 11 textos que acompañan las fotos, ni al deseo que me movió a leerlos. Quería encontrar significados a tantas imágenes turbadoras y el texto más revelador fue la selección de informes al Departamento de Estado del Embajador norteamericano de la época, el señor John C. Wiley, realizada por Silvia Galvis. De dichos informes me sorprendieron varios puntos. El primero la calidad de los análisis políticos del embajador, quien, en principio, sabe ubicar muy bien a Gaitán tanto desde el punto de vista ideológico como desde el punto de vista de su papel en los conflictos políticos de la época. Señala, por ejemplo, que utiliza las técnicas de movilización de masas elaboradas por el fascismo, pero que su ideología no es fascista ni comunista sino social demócrata. Y añade que detrás de su « verborrea populista» hay un estratega político dispuesto a establecer compromisos razonables con la Casa Blanca. Desgraciadamente esa lucidez del comienzo cede a las presiones y a las incansables intrigas de los enemigos colombianos de Gaitán, incluido a Alberto Lleras Camargo, y se convierte en una animadversión que, sin embargo, ni en sus peores momentos, iguala la injusticia de los ataques lanzados en este país contra él. Los ataques que evidentemente estimularon su asesinato.

Jairo Pinilla

Debo confesar que a Jairo Pinilla no lo conocía de nada y que si ahora ya sé que por lo menos existe y que fue en Bogotá donde realizó en los años 70/80 media docena de películas de terror, es por obra y gracia de Helena Producciones, los organizadores del IV Festival de Performance que durará todo el día de mañana sábado en el Museo La Tertulia. Ciertamente, cualquier lector desprevenido puede preguntarse qué hace un director de cine colombiano en la programación de un festival performance, un arte que, como se sabe, sigue apoyándose más en el vínculo corporal inmediato entre el artista y los espectadores que en la relación remota, diferida, telemática entre ambos. Y en el cine, aunque nos conmueva hasta la ira o hasta las lágrimas, el actor no está: está su imagen.

Nueva confesión: yo también me hice esa pregunta cuando hace un par de semanas Wilson Díaz me entregó el primer paquete de información impresa sobre su Festival. Y es igualmente cierto que debí esperar hasta la tarde de ayer, cuando pude ver por primera vez *Funeral Siniestro*, la primera película realizada por Jairo Pinilla, para encontrar una respuesta. Si Jairo Pinilla está en este festival de performance no es por motivos estrictamente técnicos sino por poderosas afinidades estéticas. La estética de sus películas comparte un evidente aire de familia con la estética de Wilson Díaz, de su antiguo compañero de andanzas artísticas y sentimentales Juan Mejía y del grupo de jovencísimos y talentosos artistas caleños que ahora se agrupan en torno a su figura en Helena Producciones. Y para quienes él es probablemente un maestro.

Pero, ¿Cómo nombrar y, sobre todo, calificar esta estética? A mi lo primero que se me ocurre para ayudarme a cumplir esta tarea es echar mano de Marcos López, un joven artista argentino que viene de publicar en Buenos Aires un libro de recopilación de sus fotografías, sus proclamas y sus textos teóricos titulado *Pop Latino*. Así define su arte y así también su estética que es más colorida, estridente, delirante y desvergonzada que la estética californiana que ya es mucho decir. Estética muy

próxima a la de los cuadros, los dibujos, los objetos, los *ready made* y los montajes de Wilson Díaz & Company. Y no demasiado distante de la del propio Jairo Montoya, aunque la verdad es que a él, por excesivo, habría que ponerlo en un capítulo estético de entregados a los excesos.

Y es que Jairo Montoya los comete todos y, encima, el más imperdonable, que es intentar ser un director de cine sin someterse- como si se sometieron los directores que se formaron a partir de los 60 en la UCLA y entre los que se cuentan Francis Ford Coppola y Luis Ospina-, a la disciplina de la historia del cine con H mayúscula y al aprendizaje de sus sofisticados recursos retóricos y narrativos. El caso de Montoya es un caso silvestre y por silvestre a todas luces equiparable al de Ed Wood, «el peor director del mundo», que en los años 50 y 60 se empeñó en Hollywood en convertirse en uno de los grandes maestros del cine ignorado o pasándose escandalosamente por la faja sus lecciones. ¿El resultado? Unas películas de bajo presupuesto, evidente pobreza técnica e irritante torpeza narrativa, financiadas por inversionistas tan descabellados como un propietario de camiones, y «peores» que las peores telenovelas. Pero aún así tienen fascinados a esos jóvenes hartos de la cruel perfección de los actuales productos audiovisuales. Entre ellos, los estudiantes de la Universidad de los Andes de Bogotá, que rescataron a Montoya del completo olvido en que lo había sumido el fracaso comercial de todas sus películas.

Índice

B

Bertolt Brecht 76

E

El adiós de Luis Ospina 52

El arca de Oswaldo Maciá 32

El arquitecto y el fotógrafo 10

El arte de caminar 64

El cielo de 1940 62

El «Che» 80

El chivo expiatorio 58

El eclipse de Oscar Muñoz 46

El libro de Edith 68

El libro de Sady González 84

El pintor de los héroes 60

El precursor del collage 40

El suicidio del filósofo 48

El tío y el sobrino 74

F

Fassbinder 42

Francisco Umbral 38

G

Gabo en su laberinto 14

Grau y el pánico 44

H

Homenaje a un poeta 82

J

Jairo Pinilla 86
Jiri Kolar 16
Juan Muñoz 20

K

Korda 70

L

La muerte de un viajante 54
La nueva muerte de Benjamín 72
La última obra de Cage 66
Leni Reifentahl 8
Los dioses de Hölderlin 56
Los premios de Rogelio Salmona 50

M

María Felix en Comala 18
Marlene Dietrich 30
Marta Traba 6

N

Natalia Granada 26

P

Pazanimal 34

U

Una foto de Bush 24
Ut pictura poiesis 28

V

Valverde 36
Victoria Ocampo 12

Este libro se terminó de imprimir
el día 25 de Abril del año 2005
en los talleres gráficos de la Editorial Arquitrave
en Bogotá, D.C.

Los libros de **Arquitrave** Editores

Entre nuestros autores figuran

Affonso Romano de Sant'Anna

Harold Alvarado Tenorio

T.S Eliot

Carlos Jiménez

Ferreira Gullar

Paulina Vinderman

Charles Baudelaire

Montale, Ungaretti y Quasimodo

Du Fu

Manuel Bandeira

Lawrence Ferlinghetti

Elkin Restrepo

Konstandinos Kavafis

Li Bai

Alberto Da Costa e Silva

Rowena Hill

Bob Dylan

Jack Kerouac

César Bisso