



*Artículos*



## En los veinticinco años de *Juego de damas* de Rafael Humberto Moreno Durán: la autocrítica de una generación

Óscar E. Montoya Guerra\*  
Universidad de Antioquia

**Resumen:** El artículo enfoca la novela *Juego de damas* de Rafael Humberto Moreno Durán (Tunja, 1948) desde tres perspectivas. La primera sitúa al autor y su obra en la generación de escritores latinoamericanos que se forman en el espíritu de rebeldía de la década de los sesenta del siglo pasado. La segunda se concentra en la desmitificación humorística que la novela hace de la izquierda universitaria de la época. La tercera analiza la imagen que de la mujer y de lo femenino presenta el texto. En cada uno de estos tres temas se enfatiza en los recursos formales que hacen de esta novela una polifonía verbal.

**Descriptor:** Novela colombiana; Moreno Durán, Rafael Humberto; *Juego de damas*; Técnica narrativa; Literatura y política; Mujer en la literatura.

**Abstract:** The article focuses the novel *Juego de Damas* by Rafael Humberto Moreno Durán (Tunja, 1948) from three perspectives. First, it locates the author and his work in the Latin American generation of writers formed in the spirit of rebelliousness of the 60's. Then, it is concentrated in the humoristic demystification that the novel does of the university left movement of the time. And finally, it analyzes the image of women and the feminine presented in the text. In each one of these three subjects, it is emphasized in the formal resources turning this novel a verbal polyphony.

**Key words:** Colombian Novel; Moreno Durán, Rafael Humberto; *Juego de damas*; Narrative Technique; Literature and Politics; Women in Literature.

La recepción crítica de la novela *Juego de damas* del escritor colombiano Rafael Humberto Moreno Durán se ha concentrado preferencialmente en as-

---

\* Magíster en Literatura Colombiana; coordinador del Área de Ciencias Sociales y Humanas de la Editorial Universidad de Antioquia y profesor de cátedra de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia; oemontoya@epm.net.co.

pectos formales y estructurales.<sup>1</sup> Si bien estos acercamientos son válidos y dan cuenta de aspectos importantes de la obra, en ellos no se pregunta por el posible origen de la obra, por el ambiente cultural o intelectual al cual responde, en qué tipo de contexto literario y social se inserta y, claro, cómo participa el texto de los debates de su época.

En consideración personal, *Juego de damas* es una novela que responde a unas inquietudes que no son propias sólo de Moreno Durán, sino de una generación de escritores e intelectuales latinoamericanos, quienes, en su juventud, participaron de la agitación política y cultural de los años sesenta. Por eso, para una plena comprensión de *Juego de damas*, es necesario construir un contexto explicativo que permita situar la obra en unas coordenadas más amplias.

## 1. Un contexto necesario: los contestatarios del poder

En un ensayo titulado “Los contestatarios del poder”, recogido en *La novela en América Latina* (1982), el crítico uruguayo Ángel Rama emprende la labor de interpretar el vasto universo de la narrativa latinoamericana posterior al llamado *boom* literario que conmovió el panorama de las letras continentales del siglo XX y situó nuestra literatura en una reconocida dimensión universal, como ya había sucedido a finales del siglo XIX.

¿Qué ocurrió tras el esplendor de los años sesenta y principios de los setenta, luego de obras como *Cien años de soledad*, *Rayuela*, *La ciudad y los perros*, *La región más transparente*, *El astillero*, etc., que si bien no todas fueron escritas durante las décadas señaladas, encontraron en ellas un público lector amplio y voraz? ¿Cuáles fueron las líneas y caminos que siguieron los escritores posteriores? ¿Cómo se definieron ante los méritos y conquistas de tan prestigiosos predecesores? Éstas son las preguntas que Ángel Rama trata de responder. El crítico uruguayo define de la siguiente manera el conjunto de problemas a los que se enfrentaron los escritores posteriores al *boom*:

---

1 Así, por ejemplo, Giraldo (1986, 53), señala que “en *Juego de damas* la teatralidad se desarrolla como un espacio cerrado de ambiente cortesano, orgiástico y carnavalesco, donde se desenmascara el mundo, la cultura y la sociedad, donde la palabra se desdobra en juegos verbales, en parodias, conceptismos y culteranismos, a veces de una superabundancia artificiosa y manierística”. Por su parte Pineda Botero (1990, 192-193) sostiene que el lenguaje mismo se convierte en personaje principal de la novela: “sus anécdotas son más bien intrascendentes [...] Los personajes y las situaciones son un pretexto, no para reflejar una supuesta realidad exterior, sino para servir de armazón al verdadero motivo del discurso: el lenguaje y la cultura”. En la misma línea va Utley (2000) cuando señala que el verdadero tema de la novela es el lenguaje.

Por una parte, habían de ser los forzosos legatarios de las aportaciones literarias de los narradores del medio siglo, como éstos lo habían sido de las invenciones de los vanguardistas de los años veinte. Cada nueva promoción surge dentro de un sistema ya establecido por los mayores, de mayor incidencia en la medida en que ha sido socializado ya. Nada de lo que ellos habían inventado les podía ser ajeno, aunque en cambio ya no les sonaba a invención sino a material consabido de la producción literaria, un orden de la escritura que se colectiviza vertiginosamente y por lo mismo pierde su punzante capacidad descubridora. Por otra parte surgieron dentro de una nueva inflexión de la cultura, que fijó pautas y problemas diferenciales, para los cuales no siempre servían los recursos literarios recibidos (460-461).

Es decir, la generación que empieza a escribir luego del *boom* tiene frente a sí la tarea de encontrar un punto de asimilación de los logros precedentes, sin por ello ser epígonos, y, a su vez, ponerlos en relación con las nuevas necesidades y exigencias que las cambiantes circunstancias les planteaban.

Entre los fenómenos más destacados encontramos el tránsito cada vez más acelerado de las sociedades latinoamericanas hacia la urbanización. Nuestras sociedades son hoy marcadamente urbanas, lo cual es de gran importancia para las promociones de escritores que surgen durante las décadas de los sesenta y setenta. Ángel Rama lo explica así:

El proceso de urbanización que en todos [los *novísimos*, como él llama a los escritores que estudia en el ensayo] se registra, tiene un interés adjetivo solamente si se le encara desde un punto de vista temático, pero es en cambio sustantivo si se lo vincula al proceso de modernización de las formas literarias que él registra activamente. Desde luego esta modernización puede producirse sin que forzosamente obligue al traslado temático a las ciudades, tal como cabalmente demostraron tanto Juan Rulfo (*Pedro Páramo*) como García Márquez (en *El coronel no tiene quien le escriba*), pero lo habitual es que ambas evoluciones formal y temáticamente se diseñen simultáneamente (462-463).

Esta consolidación de la narrativa urbana explora temas que, según el crítico, sólo habían sido abordadas de manera incidental por los “mayores”, pero que en las generaciones más recientes adquieren formas plenas. La vida social del grupo afín: el ghetto étnico, el cenáculo literario, el barrio, etc.; acompañada, casi siempre, de una asunción de los dialectos o idelectos urbanos. Igualmente estos narradores hacen suyas conquistas que a los escritores anteriores

les costó una férrea lucha: el manejo del habla corriente y el abordaje libre y desenfadado de la vida sexual.

A todas estas señas de identidad se suman otras: una reevaluación del realismo y una reinserción en la historia, para lo cual se valen de recursos que van desde el testimonio hasta la construcción de macro estructuras donde se vinculan distintos tiempos y espacios para explicar “El sentido histórico de nuestro destino presente” (467). Ante el poder y la política tienen que elaborar una nueva actitud, pues son escritores que se socializaron en circunstancias históricas especiales: vivieron la emergencia de fuerzas sociales nuevas y contestatarias, como los movimientos estudiantiles de las décadas del sesenta y del setenta; presenciaron y, algunos, participaron de la radicalización de las luchas sociales, acompañadas del debate ideológico de la izquierda latinoamericana que, a su vez, seguía muy de cerca la discusión internacional.

Pero, igualmente, fueron testigos de la respuesta represiva del Estado, la cual asumió en muchas ocasiones formas violentas y humillantes. Basta pensar en el dos de octubre de 1968 en Tlatelolco, México, la caída de Allende en Chile o la ascensión al poder de las dictaduras militares en el Cono Sur del continente, las cuales, literalmente, desaparecieron todo brote de insurgencia. Pero también, y esto va a ser de gran importancia para el caso de *Juego de damas* hasta el punto de convertirse en uno de sus motivos estructurantes, fueron testigos de las contradicciones, simplificaciones, dogmatismos y vicios de la izquierda que terminaron por minar los anhelos de aquellos sectores esperanzados en transformar radicalmente la sociedad.

Para ilustrar la importancia de este contexto en la obra de Moreno Durán, valga una cita en la que el autor colombiano reflexiona sobre su proceso de formación:

Nunca como entonces la historia fue tan generosa en crímenes y vejaciones: vivimos día a día y desde el comienzo la guerra de Vietnam y la obscena prepotencia de Kennedy, Johnson y Nixon. Santo Domingo fue invadido por los marines y una mañana todos desfilamos frente al consulado de la isla, a escasas manzanas del campo de la Universidad Nacional, para apoyar la resistencia sin futuro del coronel Caamaño. Escuchamos a Camilo Torres en los balcones de la cafetería central y meses después llorábamos su muerte. No creíamos en la versión última sobre el sacrificio imponderable del Che Guevara, capturado, torturado y asesinado en Bolivia, y poco a poco se nos acababan las razones para nuestro entusiasmo y la fe en una juventud que dilapidábamos sin darnos cuenta apenas de que la vida nos iba dejando atrás, golpeados y maltrechos por el sentido de la realidad (Moreno Durán, 1988, 78).

El abanico de situaciones influyó en la consolidación de la actitud política de los narradores. Ángel Rama los llama los de la era de la sospecha. Para ellos, el concepto de poder es visto más allá de las esferas tradicionales, no son sólo el Estado o las clases dominantes quienes lo ejercen; su radio de acción se extiende a las relaciones sexuales, a las estructuras lingüísticas, a la organización racional del discurso, etc. Y sobre estas dimensiones se despliegan la sospecha y el cuestionamiento de muchos de los escritores de este período. Una de las maneras que ellos han adoptado para defenderse y escapar a los sistemas constrictivos es el humor, la parodia, la ironía, “la risa insolente de quien nada tiene que perder” (Rama, 1982, 486).

La gran mayoría de estos elementos señalados por Rama, pueden ser vistos en *Juego de damas* y en otras de las novelas de Moreno Durán: la dimensión totalmente urbana de sus novelas, la exploración del grupo afín (en su caso la clase media intelectual), la utilización de los recursos formales de la narrativa tanto universal como latinoamericana, el recurso al humor, la crítica al poder y la preocupación por la historia reciente de su país.

## 2. Anécdota, estructura y estilo en *Juego de damas*

*Juego de damas* (Seix Barral, 1977) hace parte de la trilogía novelesca *Fémmina suite*, que incluye también *Toque de Diana* (Montesinos, 1981) y *Finale capriccioso con Madonna* (Montesinos, 1983). Si nos atenemos a lo que el propio autor nos revela de sus intimidades literarias en crónicas y artículos publicados en diversas revistas, la cronología de *Juego de damas* se remonta a 1969, año en el que el autor escribe un primer borrador que abandona y luego, en 1973, retoma y trabaja hasta lograr su forma definitiva, la cual será publicada en España en 1977.

Algunos elementos para comprender el tema y la estructura de esta obra pueden hallarse en el ensayo de Álvaro Pineda Botero (1990), donde reflexiona sobre los rasgos característicos de la literatura contemporánea, algunos de los cuales se manifiestan en la novela que nos ocupa. En el capítulo “La estructura abismal”, Pineda Botero sostiene que la más reciente narrativa centra su atención y lleva a sus extremos ciertos recursos de la literatura, como, en primer lugar, el de la *perspectiva multiplicadora*, que hace de la obra un juego de espejos, y logra “confundir al espectador y hacerlo plantearse la pregunta de si es realidad lo que presencia o escucha” (140). En segundo lugar, la *prefiguración*: “aquel elemento que anuncia otro similar pero de características mayores; es

una forma de anticipación, ‘encamina’ nuestra mirada hacia lo más importante, que apenas está por venir” (139). En tercer lugar, la *autoconciencia narrativa*, proceso por el cual se desplazan al centro de la obra elementos que, desde una perspectiva tradicional, se consideraban marginales a ella, como “los mecanismos de la creatividad, la crítica y la evaluación misma de la obra” (143). A estos elementos se suman complejos procesos de encajonamientos que dan lugar a novelas de estructura laberíntica.

De los procedimientos enumerados, quisiéramos centrar nuestra atención en los de la prefiguración y los encajonamientos, ya que son éstos los que, en gran medida, activan la acción de *Juego de damas*.

La primera reacción del lector, al abordar la obra, es de interrogante sorpresa; pues se encuentra con un capítulo denominado “Meninas”, en el que se fragmenta la página en tres columnas, cada una de las cuales desarrolla una historia, aparentemente, independiente de las otras, pero, al avanzar en la lectura, muestran su conexión. Esta tríada lleva, respectivamente, los subtítulos: Una vida, Una idea, Un mundo. Bajo el primero se presentan los años de formación de una joven denominada *La Hegeliana*, sus lecturas, sus amores y su formación universitaria. El segundo, Una idea, se sumerge en un juego donde la más alta abstracción filosófica deviene en una reivindicación del placer, como se evidencia en la frase: “Si la letra con sangre entra, ¿por qué impedir que la filosofía nos penetre por la vía menos aburrida y mucho más estimulante del sexo?” (Moreno Durán, 1986, 29). La última línea, Un mundo, recrea una manifestación estudiantil que, desde 1948 hasta 1971 avanza por las calles de Bogotá; esta marcha es ambientada por los sucesos políticos nacionales e internacionales más relevantes del período: el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, la violencia partidista, el triunfo de la revolución china, la caída de Rojas Pinilla, la revolución cubana, la muerte del Che, la agitación estudiantil de 1968, la discusión ideológica de la izquierda, etc. La nota predominante en esta marcha es la desertión de sus participantes, quienes dejan de lado sus banderas políticas para vincularse al aparato burocrático del Estado. El autor así lo ratifica al hacer explícitas sus intenciones, cuando afirma que esta es “Una manifestación política que desde 1948 hasta 1971 no ha variado y que, de paso, entroniza la rutina insustancial de los hábitos políticos de la juventud colombiana, contestataria al comienzo pero transigente y pactista ante la proximidad de los cargos públicos” (1989, 292).

Ahora bien, ¿qué función cumple esta fragmentación con que nos recibe la novela? Para responder a tal pregunta es necesario remitirse al concepto de prefiguración, pues estas tres columnas son el anuncio de los temas de la obra,



los hilos que han de tejerse para darle su densidad y sentido; es decir, ellas prefiguran lo que ha de venir, presentan los asuntos que durante la novela se disolverán en un solo texto, son un trío de voces que se fundirán en una coral donde los temas de lo femenino, la relación entre el saber y el placer, o mejor, la instauración del placer como saber y el entreguismo político de una generación serán dominantes.

Pero hay algo que aún no es claro: ¿por qué el subtítulo de “Meninas”? Para esclarecer este asunto debemos avanzar a la segunda parte del libro (“Mandarinas”) y penetrar al recinto donde Constanza Gallegos (representación madura de *La Hegeliana* del primer capítulo) da una fiesta para despedir a su amiga Stella Valdivieso, quien parte para el exterior.

Los invitados son antiguos conocidos con un pasado común, poseen alto nivel cultural, son pintores, profesores, intelectuales, artistas, etc. Además, se han forjado en las luchas políticas de la izquierda nacional y, algunos, fueron militantes activos, alejados ya de su antigua fe revolucionaria; aunque durante toda la velada expresan su sentimiento de culpabilidad por la inexplicable muerte de dos carismáticos líderes guerrilleros: Sergio Castrillón y Alejandro Sotelo.

Del lado de las mujeres tenemos a Constanza Gallegos, la anfitriona, Alcira Olarte, *La enana*; Paulette Lambert, *La Ninfa Eco*; Stella Valdivieso, Aída Gallegos, hermana de Constanza; Leonor de Aquitania, Hilda de Narváez. Todas ellas han pasado de los treinta, y la mayoría ocupa puestos importantes en entidades públicas. Comparten, además de su pasado político, un historial de maridos y amantes, muchos de los cuales han pasado de las manos de las unas a las camas de las otras. Ausentes de la fiesta, pero presentes en la conversación, hay otro grupo de mujeres: María Leticia, *Pastusista*, Adela Paz y Fea Cristina, compañeras de generación y opositoras políticas en época de universidad.

Por el lado de los hombres se encuentran João Aldemar Supardjo, esposo de Constanza Gallegos, ex esposo de María Leticia, y eterno cornudo; Jorge Arango, quien durante toda la reunión reflexiona sobre el fracaso político de los presentes; David Patiño, esposo de Paulette Lambert, quien, al igual que Supardjo, tiene que soportar las públicas infidelidades de su mujer; Rodrigo Camargo, *El gran simpático*, pieza de caza que las damas se disputan esa noche; Alfredito Narváez, patrocinador de revistas de izquierda; Guillermo Ocampo, *El trovador*, así llamado por su afición al tango; Ramoncito Socarrás, esposo de Stella Valdivieso y viejo sibarita; entre otros.

Durante la fiesta se dedican a la exhumación de sus recuerdos, a sacar a luz confesiones, nostalgias y culpas de su antigua militancia; pero también se entretienen en desplegar las más galantes tácticas y estrategias de seducción, con lo

que convierten el espacio del salón en coto de conquista, punto de cita donde las afinidades se alistan para concretizarse en el disfrute erótico, en las artes del cuerpo.

En medio de tal ambiente, dominado por las mujeres, los personajes conversan y nos enteramos por boca de uno de ellos, Jorge Arango, de una teoría denominada la “Coñocracia” —patentada por Rodolfo Monsalve (*alter ego* de Rafael Humberto Moreno Durán)— un original escritor conocido de los presentes, y expuesta en un libro titulado *El manual de la mujer pública*. La teoría en cuestión es la siguiente:

Monsalve asegura en el tal mentado Manual de la mujer pública que toda la escala de valores de la intelectual (que casi por derecho propio tiene que ser “intelectual de izquierda”, aunque a veces se presentan aberraciones de éstas en la derecha) está regida por un triple proceso —explicó Arango— es el triple proceso de la M, pero conocido genéricamente como coñocracia [...] Este proceso simplemente se limita a designar las tres etapas que es preciso recorrer para que nuestra intelectual se realice a plenitud ante el mundo y su estirpe. Es muy sencillo, las etapas en mención son las siguientes: primero meninas, después mandarinas y finalmente matriarcas, etapas que una vez recorridas nos brindan una idea sobre el papel que juega la intelectual en el mundo actual, a la vez que nos ofrecen la confirmación de un gran principio [...] El gran principio es tan lacónico y sabio como sencillo. En un específico medio cultural la mujer empieza a abrirse camino con la cabeza, pero termina graduándose repartiendo culo (1986, 69).

Dejando de lado las reacciones que tan particular teoría puede despertar —más tarde reanudaremos la discusión sobre este punto— lo que nos interesa resaltar es la estructura de la novela: el plan de la misma obedece a las ideas presentes en un texto que está dentro de ella —sistema de la caja china— sólo que si bien la caja grande contiene a la chica, es esta última la que determina el rumbo de aquella. El escritor mexicano Juan García Ponce lo entiende así: “*Juego de damas* parte, irónicamente desde luego, de una teoría, de una visión de la mujer que puede suponerse anterior a la novela y termina convirtiéndose en parte del argumento de la novela sin dejar de ser el trasfondo que permite su desarrollo” (1981, 16).<sup>2</sup>

---

2 Desde una perspectiva teórica de este procedimiento, véase también Dällenbach (1991).

Asistimos también a otras situaciones que reflejan nuevas dimensiones de este juego de construcción: en la parte final de la obra, Constanza Gallegos y Alcira Olarte conversan sobre la novela que escribe Monsalve y que tiene por tema a las mujeres. Es decir, dos personajes discuten sobre la novela que, dentro de otra novela, las tiene a ellas como protagonistas: “En cuanto a su novela, me advirtió que, aunque cogiéramos juicio y nos regeneráramos, ya nos había metido a todas nosotras en su libro” (Moreno Durán, 1986, 400). La construcción en abismo es innegable, los límites de la ficción se diluyen, y la obra se devora a sí misma.

Mientras se desenvuelve la fiesta, en la conversación de los personajes se reconstruye un conjunto de hechos comunes a los participantes, muchos de ellos de carácter político, como es el relato llamado “La noche de los cabellos largos”, parodia épica que se ocupa de un enfrentamiento entre las diversas camarillas de izquierda en la Universidad Nacional de Colombia, o bien el desarrollo de una operación subversiva llamada Andrómeda. Otros hechos se refieren al pasado sentimental de los personajes. Pero lo importante es la manera como se narran estos recuerdos y la forma como se articulan con el presente de la fiesta.

Ya habíamos mencionado el término coral, alusión de ningún modo gratuita y, por el contrario, muy ligada a la escritura de Moreno Durán. En la fiesta los asistentes se entregan gustosos al palique, a la narración de frívolas anécdotas sobre la intimidad de los contertulios, a una charla ligera y mordaz, tal como vemos en el siguiente fragmento donde se habla de Paulette Lambert, *La Ninfa Eco*:

¿Qué es lo que dice, rebuscadísimo y galante, ese viejo pervertido de Alfredito Narváez? Maravilloso pescuezo hijita, modiglianesco hasta la plenitud; el de Jeanne Hebuterne era de oso comparado con el tallo noble de la Ninfa. Pero cuidado, advierte el sibarita, todo pescuezo encierra su coartada: Una noche en un bar de la Reforma ya se lo había dicho su cuate González Martínez, ¿para qué olvidarlo? No desesperes, mano, y tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje [...] era un cuello largo y grácil, ciertamente, o como decía Constancita ronca por la envidia, lindo, cuello, atractivo incluso hasta para la horca. Pero de ahí para abajo la Ninfa era el desastre, pues parecía tener más promontorios en la espalda que en el pecho —en cambio fíjense ustedes en las prominencias de la celeste Aída, qué rica. ¿No te parece hermana, se alegraba Stella Valdivieso, que por delante no tiene nada esa criatura? Pero es que Paulette era tan intelectual y francesa que —Alcira Olarte

aprovecha el turno para sustentar una opinión muy propia— ¿Las mamas para qué?

Al lado de las referencias cultas y de la mordacidad de los comentarios, se destaca la movilidad del narrador, pues el punto de vista se diluye en una pluralidad de voces que, en vez de sucederse unas a otras, se presentan simultáneamente, creando ese efecto acústico que hemos llamado coral. Lo anterior obedece a una de las preocupaciones más notorias de *Juego de damas*: el lenguaje. La prosa de Moreno Durán se construye en un ritmo a la vez denso y rápido: las frases quedan inconclusas, se atan con otras de procedencia disímil, con referencias cultas, fragmentos de canciones y poemas, textos literarios, voces extranjeras, etc. Esta multiplicidad de recursos da origen a una rica textura, a un estilo que, como dice el ya citado, Juan García Ponce (1981, 17), “no consiste más que en la existencia de una puesta en escena del lenguaje mismo a través del prodigioso oído de un narrador para el que las palabras siempre son además de portadoras de un sentido, medios para crear un ritmo”.

Estilo al que hay que sumársele, como rasgo distintivo, una marcada vocación humorística. Cuando Ángel Rama considera a Moreno Durán entre “los contestatarios del poder”, resalta que lo hace, entre otros motivos, porque en su prosa la violación de la solemnidad por el recurso de la risa es una constante. Son varios los procedimientos de Moreno Durán para convocar, bien la sonrisa irónica, bien la carcajada abierta del lector: la nominación de los personajes (“en aquel tiempo ya le decían *La Ninfa Eco*, Ninfa por lo ninfómana y puta, y Eco por lo chismosa”); la ironía observable en el ya mentado *Manual de la mujer pública*, en el que la mujer es rigurosa y burlescamente clasificada en un orden taxonómico; y la parodia (“cada señora lleva en sí el germen de su propia destrucción”, parodia del principio de la dialéctica que afirma que “cada cosa lleva en sí el germen de su propia destrucción”). La hipérbole permite convertir un simple enfrentamiento entre fracciones contrarias del estudiantado en un acontecimiento de proporciones épicas, en el cual, según opinión de sus protagonistas, se juega el futuro de la revolución colombiana, como sucede en el fragmento llamado “La noche de los cabellos largos”.

Se suma a esto la desmitificación del movimiento estudiantil de la década de los sesenta en Colombia, y la actitud irreverente con que la cultura, en sus diversos registros, desde el más culto al popular, es abordada y parodiada. El autor no tiene ningún prejuicio en unir referencias al jazz o la música dodecafónica, con boleros y rancheras; ni en jugar libremente con menciones literarias, cinematográficas, pictóricas, etc.

Pero la novela no se pierde en sus juegos de construcción, en sus búsquedas formales. La anécdota, una fiesta de intelectuales, algo en sí bastante frívolo, se levanta sobre un enigma: ¿Qué pasó realmente con Sergio Sotelo y Alejandro Castrillón? ¿Por qué fracasó su intento revolucionario? Lentamente, el texto va dando pistas y va mostrando los vínculos que Constanza Gallegos, una mujer a la que todos admiran, tiene con estas muertes. El momento culminante de la obra se da cuando Constanza le confiesa a Alcira Olarte, al final de la fiesta, los motivos que precipitaron la muerte de los dos líderes guerrilleros, quienes fueron víctimas, más que de las fuerzas represivas del régimen, de los apetitos eróticos de una fémina. Todo heroísmo se desvanece y, en su lugar, aparece el ridículo. No es por eso gratuito que la novela termine con Constanza en la cocina de su apartamento, rodeada de platos sucios, colillas y vasos rotos, acompañada de la enana Olarte, quien, mientras llega la mañana, le recrimina todas las falsedades sobre las que ha construido su vida.

### 3. Un cóctel explosivo: revolución y meninas

En *Juego de damas* Rafael Humberto Moreno Durán realiza un enjuiciamiento a su generación: aquella que levantó las banderas de la utopía y terminó transigiendo con el *status quo* contra el que combatieron. O en palabras del mismo autor, a una generación que al intentar construir la utopía fue vencida por la historia.

En dos planos puede verse esto. El primero es el relativo a la forma que tomó la lucha revolucionaria durante las décadas de los sesenta y los setenta, la cual se diluyó en conflictos ideológicos intestinos y dogmatismo. De esto la novela da buena cuenta de una forma humorística y crítica.

El segundo es el de la vida personal de los personajes, en especial de los femeninos quienes ejercen una poderosa atracción sobre el autor. En las mujeres que pueblan la novela —todas ellas con una formación universitaria sólida y enquistadas en puestos de poder— se constata la renuncia a sus sueños de juventud (Constanza Gallegos los resume como un orden en el que: “pasión, razón, sexo y reflexión se amalgamen”, 279), los cuales son reemplazados por el arribismo y a la búsqueda de poder; para satisfacer su apetito de ascenso social están dispuestas a prodigar todos los favores, sin excluir los sexuales, y a desplegar todos sus atributos. En ellas también fracasa un ideal, no sólo político, sino existencial. Miremos un poco más en detalle estas dos dimensiones de la novela.

### **3.1. La izquierda (en especial la estudiantil) en *Juego de damas***

Uno de los fenómenos sociales característicos de la década de los sesenta en Colombia y toda América Latina fue la radicalización de los movimientos estudiantiles, que si bien no eran nuevos en el continente, basta recordar el Movimiento de Córdoba, adquirieron durante el período señalado, formas y dimensiones particulares. En Colombia se dio un conjunto de circunstancias que posibilitaron y alimentaron la politización de los sectores estudiantiles. Brevemente, son éstas:

La creación del Frente Nacional, que origina la ruptura y pérdida de hegemonía de los partidos tradicionales con el estudiantado; la revolución cubana que estimula una lenta radicalización del movimiento estudiantil (que asume posiciones vanguardistas) e influyen en la creación de organizaciones guerrilleras nutridas por intelectuales, estudiantes y otros sectores pequeño burgueses (MOEC, ELN); la creación de la Alianza para el Progreso, que surge como mecanismo de reacción político-militar del imperialismo a la Revolución Cubana; la penetración imperialista en América Latina a todos los niveles (económico, político, cultural, social, etc.) que en la década de los sesenta hace especial énfasis en la modernización educativa... Por último la ruptura del movimiento comunista internacional, producto, por un lado, del enfrentamiento entre la Unión Soviética y China Popular, y por otro, de la Revolución Cubana, que se manifiesta en el País en varios hechos: la división del PCC (Partido Comunista Colombiano) dando origen al PC-ML, al PRS (Partido Revolucionario Socialista, y otros) y al surgimiento de grupos de izquierda —MOEC, MOIR, FUAR, ELN, EPL, etc., motivados por la Revolución Cubana y algunos como respuesta a teorizaciones apresuradas como la del foco guerrillero (García, 1986, 191).

A este escenario se suma la influencia del movimiento del Mayo del 68 francés que rebasó los límites de lo político y se articuló en torno a unos cuantos símbolos (el rostro del Che, por ejemplo, convertido en bandera universal) algunas imágenes, cientos de consignas y el afán de llevar la imaginación al poder; y que despertó en toda una generación el sentimiento de ser jóvenes y tener frente a sí un mundo para cambiar. El espíritu de la época queda expuesto en la voz de uno de sus más destacados protagonistas, Danny Cohn-Bendit (*Danny el Rojo*), quien dice:

Creo que teníamos la voluntad de modificar el curso de nuestra vida, de participar en la historia que se estaba escribiendo, y fue esta ambición la que selló nuestro destino, arrojándonos a un activismo político a la vez rico en experiencias muy intensas y cargado de peligros y riesgos difíciles de evaluar. El gusto por la vida, el sentido de la historia, he ahí la clave de nuestro desafío (1988, 6).

Este conjunto de hechos fue determinante en la formación de una generación de jóvenes escritores en América Latina, quienes hicieron propio el espíritu trasgresor y contestatario de la época. Tanto es así que Ángel Rama, cuando trata de definir las características de los “nuevos” narradores, afirma: “Diría simplemente que ‘son los del 68’, años de rabia y esperanza, pero también de grandes frustraciones”. El mismo Moreno Durán (1988, 84-85) señala el peso de aquellos tiempos en la actitud que guía su escritura: “Mi escritura quiso ser desde entonces la constatación de una ética: la de la trasgresión; y sólo a ella cabe atribuir su consistencia o sus debilidades. En las aulas, en los predios y recintos universitarios se gestó la prosa insurgente a la que he querido dedicar todos mis esfuerzos”.

Por eso, es importante ver cómo este fenómeno de la rebelión estudiantil es trasladado al campo de la ficción, en especial en la novela *Juego de damas*, pues en ella, desde el primer capítulo, el movimiento estudiantil es protagonista y canaliza las expectativas y actividades juveniles de los personajes de la obra.

Pero hay un hecho de gran importancia en *Juego de damas*: pese a la relevancia que el autor da a su experiencia universitaria para la cristalización de su escritura, la novela obvia tanto la reconstrucción nostálgica como la idealización política de las luchas de este período. Más aún, lo que se encuentra es una aguda crítica a los errores y vicios que marcaron al movimiento estudiantil. El autor, en cierto sentido, realiza un ajuste de cuentas con una generación que, llevada por su entusiasmo, fue incapaz de sopesar y asumir los riesgos y responsabilidades de la empresa que emprendían y entregó con gran rapidez, al sufrir dos o tres reveses, las banderas levantadas.

Moreno Durán se apoya en la ironía para fustigar la cortedad de visión, la frivolidad, el divisionismo y el entreguismo que llevó al fracaso de los movimientos de la época. Esto es claro por ejemplo en la primera parte de la obra cuando las luchas estudiantiles son resumidas en la expresión: “¿y esto qué es? *Una historia para ser contada bajo el gran árbol de la pena*”. Esto se ve de forma más extensa y paródica en un delirante episodio titulado “La noche de los cabellos largos” —al que ya nos habíamos referido—, el cual recrea un enfren-



tamiento entre las distintas fracciones en que se encuentra dividida la izquierda universitaria. El motivo real de la contienda no puede ser más banal: una joven militante de un grupo es insultada por unas estudiantes pertenecientes a una organización contraria; lo cual da origen a una retaliación en la que participan los “cuarenta y tres grupos y medio” en que estaba dividido el movimiento estudiantil. Maoístas, trotskistas, comunistas ortodoxos, revisionistas, etc., se enfrascan en una lucha interna que deviene en un humorístico intercambio de insultos e intimidaciones entre las damas implicadas en el asunto. Las diferencias ideológicas terminan reducidas a una lucha doméstica en la que los participantes sacan a relucir los trapos sucios del vecindario:

María Leticia, ¿me estás oyendo? Decía una de las moscovitas a través de un megáfono, ¿Te has olvidado de Ricardo el taciturno?, ¿no le sonsacaste hasta el último centavo pese a que era de la línea Chico? Como contrapartida salió a relucir Alejandra Reynoso —una Sarah Bernhardt de los revisionistas— y sus escabrosas aventuras teatrales. Mientras parodiaban el acento de los barqueros del Volga, las chicas de la pastusita difundían por el altavoz los celebrados versos de la monja visionaria de Murano, y que si la memoria no me falla, son como siguen: El hombre que se enamora/ de una mujer de teatro/ es como quien come mierda/ sin beber bicarbonato [...] ¿Por qué hiciste expulsar a Benavides? Preguntaba ahora Fea Cristina [...] Las tres madonas, a coro, decían que mi política era puro cuento, una metáfora nada más, que la verdad era que yo dizque era experta en orgías con las otras viejas de derecho [...] y se siguió hablando mucho durante un buen rato acerca de novios secuestrados, de abortos, de una finca en Sumapaz donde se celebraban misas negras, orgías, etcétera (1986, 124-125).

Lo más cruelmente chistoso es que algunos de los participantes asemejan tan doméstica batalla a la conquista revolucionaria del poder: “María Leticia con la voz ronca, ayudada sólo por el parlante de feria, llamaba a todo el mundo para que tomara posiciones en esta guerra civil definitiva, decía ella, para la causa” (126).

El afán irónico del autor no necesita ser resaltado, es evidente en sí mismo, pues está allí presente el cuestionamiento, la crítica, a quienes se empeñaron en rencillas y disputas internas, sustentadas en débiles posiciones ideológicas, dejando con ello morir el espíritu de rebeldía de la época. El balance de lo que fue el accionar político de los personajes de la obra, al menos de los que hicieron su iniciación revolucionaria en los predios universitarios, es desolador: “tres años



de luchas, de catequesis y proselitismo, de padecimientos, odios, envidias e inolvidables garrotazo. ¿Y la derecha? Si acaso existía, pues sonreía, sonreía...” (117).

El juicio que el paso del tiempo hace a esta generación, en la novela, es igualmente despiadado. Las mujeres se han entregado a su arribista carrera; la mayoría de los hombres a la sublimación de sus fracasos “transformados ahora en grandes logros, a ventilar sus huestes interiores mientras oían jazz y bebían trago nacional” (20), y aquellos que, como Alejandro Sotelo y Sergio Castrillón, asumieron honrada y absolutamente las luchas en las que creyeron, terminaron siendo víctimas de su propia fe, ayudados en su caída por féminas tan peligrosamente atrayentes como Constanza Gallegos.

La perspectiva del autor en relación con este asunto es clara: es un abordaje sin concesiones a lo que fue el destino de una generación que, tras su enfurecida bravata contra el establecimiento, terminó acomodándose y reintegrándose a él.

### 3. 2. Meninas, mandarinas y matriarcas

*En el cuarto las mujeres van y vienen  
hablando de Miguel Ángel*

T. S. Eliot

En un fragmento de su autobiografía literaria titulada “La augusta sílaba”, cuenta Moreno Durán cómo estos versos de Eliot despertaron en él un sentimiento casi mágico y cristalizaron en el espíritu que guía su trilogía. En efecto, en las tres obras que componen la trilogía *Fémmina suite*, desfilan diversas damas cultas, hermosas y seductoras, mujeres encumbradas en los más altos puestos de las instituciones culturales y los partidos políticos de izquierda del país. Estas féminas, como él las llama, llenas de encanto y fascinación, son el eje central de las preocupaciones del autor; pero aquí es importante señalar, de una preocupación irónica que no teme rozar las fronteras de la misoginia. El universo femenino, su esplendor y miseria, es abordado de forma punzante y sin condescendencia. El autor, a la vez que crea personajes que nos seducen y deslumbran, los desnuda mostrándonos sus claudicaciones, autoengaños, ardidés y traiciones llevadas a cabo para acceder a las posiciones que disfrutaban.

En *Juego de damas* lo femenino se desliza en dos líneas: una teórica y otra existencial, en la cual se muestra el desarrollo de los postulados de la primera, fundamentalmente en la figura de Constanza Gallegos, llamada también *La Hegeliana*. La primera línea se encuentra presente en el citado *Manual de la*

*mujer pública* escrito por Rodolfo Monsalve. Allí, el autor ficticio con gesto de experto taxonomista, clasifica y jerarquiza los diversos momentos por los que ha de pasar toda mujer que desee hacerse con un lugar en la llamada coñocracia: la primera etapa es la de las meninas, las cuales son “muchachas predestinadas a la carrera de la mente”. “Se dan a conocer en los últimos años de la secundaria y gozan de su edad dorada durante el período de formación universitaria: Durante esta época sólo viven en función de adquirir algo muy parecido a lo que en los hombres habitualmente se denomina inteligencia” (71); la menina, más adelante, si hace gala de los atributos suficientes, asciende al nivel de mandarina; el *mandarinato* “es el poder real ejercido con supremo estilo por estas mujeres en campos tan arduos y difíciles como son la política y la cultura nacionales, la administración pública, la militancia y la docencia”. ¿Cuál es la diferencia con la menina?: “Ahora tienen el sartén por el mango y gobiernan” (72). La coronación de esta carrera es el matriarcado, la gloria reposada de quien ha ejercido el poder y ahora sirve de modelo a las meninas que recién comienzan. La teoría de la coñocracia viene reforzada por todo un cuerpo de normas que regulan el paso de un nivel a otro, a la vez que se especifica el mecanismo interno que le da vida a este movimiento.

El manual, más allá de su ironía, da cuenta de un proceso que se ha registrado en la sociedad colombiana: la cada vez mayor presencia de la mujer en la vida pública nacional.<sup>3</sup> Durante las últimas décadas las mujeres han dejado de lado su papel secundario y de manera acelerada se han incrustado y colonizado las esferas y actividades que implican el ejercicio del poder, bien económico, político o intelectual en el país. La universidad, el foro público, la empresa privada o estatal, han dejado desde hace mucho tiempo de ser coto vedado al elemento femenino. En pocas palabras podemos decir que ciertos sectores de mujeres, en mayor o menor medida, han entrado a compartir el poder o, incluso, a ser poder. Y es aquí donde formulamos una hipótesis sobre el tono corrosivo del manual de la mujer pública, para lo cual seguimos las reflexiones de Ángel Rama (1982), cuando apunta a la actitud de sospecha que los nuevos narradores latinoamericanos extienden sobre aquellos variados espacios donde

---

3 Así lo señala Orozco Jaramillo: “La presencia de la mujer en la universidad fue bastante restringida durante el siglo XX, aumentando progresivamente el número de alumnas en la década de los años setenta con la apertura de la universidad pública y el ingreso masivo de estudiantes. En 1975 aumentó considerablemente el número de mujeres en la universidad debido a la política gubernamental de masificación de la educación superior; la apertura democrática de 1975 y los años siguientes, logró un mayor pluralismo en la población estudiantil, pues el 40% de los aspirantes fueron mujeres” (2000, 68).

el poder se solidifica, y su recurso al humor como forma de cuestionarlo. Podemos pensar que la prosa de Moreno Durán enfila contra un nuevo sector que en una desenfadada carrera al poder está dispuesto a todas las concesiones y tráficicos, incluido el de los afectos, o en otras palabras, a ciertas mujeres que pese a su retórica revolucionaria inicial han entrado a jugar con las reglas del orden estatuido. O al menos eso puede deducirse del discurso que Constanza Gallegos pronuncia a Paulette Lambert y en donde en tono autocrítico le dice: “¿mujeres como tú o como yo de que nos vamos a emancipar más bien nosotras mismas somos seres ante los cuales debería promoverse una emancipación?” (Moreno Durán, 1986, 271).

El poder que ejercen estas damas toma incluso dimensiones de dominación abierta sobre sus hombres; en cierta medida, se asemejan a la viuda negra, devorando y anulando a sus amantes o maridos, sirviéndose de ellos para el ascenso social, intelectual o profesional, como sucede con el esposo de Constanza Gallegos: João Aldemar Supardjo, convertido en un ser irrelevante o simple pieza de intercambio en la arribista carrera tanto de su ex esposa, María Leticia Velasco, o de su actual consorte. Pero ese papel destructivo desborda los límites de la intimidad y se extiende a la vida política, pues en la novela estas mujeres son responsables de muchas de las crisis, disidencias y fracturas de la izquierda nacional, o a veces incluso culpables indirectas del fracaso de un movimiento guerrillero, como puede deducirse de la anécdota que explica la muerte de los líderes Sotelo y Castrillón, que tanto inquieta a los reunidos en la fiesta: Constanza Gallegos, amante de Alejandro Sotelo, olvida, por dedicarse a hacer el amor con él, que ha dejado un pollo en el horno, el cual se incendia y provoca la explosión de unas municiones guardadas en el apartamento, hecho que conduce a la detención y posterior muerte de ambos dirigentes.

Esta referencia nos sirve para entrar a mirar el personaje de Constanza Gallegos: encarnación del proceso referido por Monsalve en su manual. A *La Hegeliana* la conocemos desde su embrión como menina, aguerrida y ambiciosa, hasta la dorada posición que ocupa como mandarina principal de un salón, en el que la cultura y el arte de la seducción son invitados cardinales. Aparentemente, ella encarna el éxito social y cultural, pero es ella también quien nos revela la miseria y falsedad que éste encierra.

La misma Constanza lo advierte cuando plantea que el problema no es el de avanzar y conquistar posiciones en una carrera prefijada, sino el de crear un orden nuevo “en el que pasión, razón, sexo y reflexión se amalgamen” (279), “un quite a los postulados e ideales de la vida canónica, que sería una rotunda e

irreconciliable negación, una abierta incitación a la apostasía y la duda, una justificación de la audacia y la infidelidad” (279).

Mas, pese a este radical planteamiento, el personaje es atrapado por la lógica inmanente al proceso mencionado en la teoría de la coñocracia: su vida se le descubre como una farsa, como un simple continuismo de la carrera de otras damas que paso a paso se mueven en los niveles enunciados por Monsalve; su existencia es un orden prefijado, su identidad está levantada sobre el engaño, y así se lo hace saber a una de sus iguales: “hemos perdido mucho tiempo creyéndonos superiores a los demás y por eso nos hemos visto obligadas a filosofar, querida, aunque solo fuera para que después de ser golpeadas por la realidad, cayéramos, como dice el *Talmud*, desplomadas bajo el peso de nuestras propias frondas” (279). A esta afirmación se suma la revelación del papel que ella desempeñó en la muerte de los dos jefes guerrilleros y el consiguiente fracaso de su proyecto político.

Entre colillas de cigarrillos, vasos rotos y comida desperdigada por el piso, las dos mujeres, bajo la luz informe de la madrugada, comentan los sucesos y revelaciones de la noche. Y tras la confesión de cuál fue el verdadero motivo de la caída de Sotelo y Castrillón, Alcira Olarte entra a dar cuenta de cómo es el derrumbe de la imagen de Constanza Gallegos, quien pasa de ser la valerosa compañera de viaje de la izquierda radicalizada, a convertirse en una señora cuarentona, egocéntrica, con un mal matrimonio y una carrera rutinizada como seguro porvenir.

Es la misma Constanza la que, sin autocompasión, asume la nueva perspectiva que los hechos de la fiesta dan a su historia personal. *La Hegeliana* construye un paralelo entre ella y Mata-Hari, pues la vida de la famosa espía no es más que una endeble mitología que no resiste la arremetida de un análisis medianamente serio. Engaños y mentiras conforman la materia prima con la que se ha edificado la imagen misteriosa y fascinante de la exótica mujer, mas su vivir se limita a ser una farsa, atrayente, pero farsa al fin y al cabo. La visión a la que llega el personaje no puede ser más desalentadora y habla de la siguiente manera tanto de la espía como de sí misma: “El modelo era el calco de una farsa y sólo bastaba una revisión a fondo para echar todo el asunto por el suelo, al igual que mi vertiginosa carrera necesitaba apenas de una parábola como la de esta noche para frenar en seco” (394).

Este desencantado final de la novela nos revela la más íntima esencia de la coñocracia: se encuentra fundada en el arribismo, en una visión utilitarista y exhibicionista de la cultura, en el fraude y la simulación, y es una insigne mandarina, Constanza Gallegos, quien de su mano nos lleva a tales conclusiones.

## Bibliografía

- Cohn-Bendit, Daniel. "Soy siempre un contestatario promoción 68", en: *Magazín Dominical, El Espectador*, Bogotá, 260, mayo de 1988.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid, Visor, 1991.
- García, Carlos Arturo. "El movimiento estudiantil en Colombia. Década del setenta", en: *Argumentos (Universidad y sociedad)*, Bogotá, 14-17, 1986, 187-189.
- García Ponce, Juan. "Moreno Durán: parábola y parodia", en: *Vuelta*, México, 60, 1981, 15-18.
- Giraldo B., Luz Mery. "Juego de damas: el espejo roto y la desmitificación de una imagen", en: *Universitas Humanistica*, Bogotá, 15, 25, 1986, 51-61.
- Moreno Durán, Rafael Humberto. *Juego de damas*. Bogotá: Tercer Mundo, 1986.
- \_\_\_\_\_. "La memoria irreconciliable de los justos", en: *Análisis Político*, Bogotá, 7, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Los motivos del halcón peregrino", en: Pineda Botero, Álvaro y Raymond Williams (eds.). *De ficciones y realidades*. Bogotá: Tercer Mundo, 1989, 283-305.
- Noriega, Teobaldo A. *Novela colombiana contemporánea*. Madrid: Pliegos, 2001.
- Orozco Jaramillo, Luz Marina. "La estudiante universitaria: entre la tradición y lo moderno", en: *Entre los límites y las rupturas*, Medellín, Centro de Estudios en Género, 2, 2000.
- Pineda Botero, Álvaro. *Del mito a la postmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo, 1990.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina*. Bogotá: Procultura, 1982.
- Utley, Gregory J. "R. H. Moreno Durán y la narrativa colombiana actual", en: Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo (eds.). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura, vol. II, 2000, 116-137.