
Señales y garabatos del habitante

I. Aventuras y deducciones de un lector de novelas policíacas

Se enfrascó literalmente (así como suena, como quien se mete en un frasco) en la lectura del caso del señor Roodman. Los únicos que, de veras, saben manejar el terror son los ingleses. El terror es un producto nacional inglés como la niebla, el tartamudeo de buen tono y el humor teológico. Detenerse con toda minuciosidad en esta técnica. La cuestión ha sido de tal modo calculada (bien dirigidas las agujas, regulada la presión en los diferentes compartimentos del relato, personajes y situaciones traslaticios, desmontables) que la sospecha se torna en un elemento aritmético. Después de todo, nunca nos falta nuestra dosis de razón al sospechar de alguien. Estos científicos del terror manejan, pues, todos sus ingredientes con impecable virtuosismo. Se busca al responsable como se busca un virus en un laboratorio. Se toman placas, se ensayan filtros, cada presunta huella es microscópicamente analizada. La lupa no es un adorno en los detectives ortodoxos.

Todo esto conduce al detectivismo en estado puro, del que hace relamerse a los buenos gastrónomos del género: esos hombrecitos calvos, meticulosos, con lentes sin aro, que se pasan la vida entre papeles, tras los escritorios, sobre libros de contabilidad o traducciones poéticas del arameo y masturbándose periódicamente en el baño de su oficina con el olor que efunden los retratos de algunas (preferentemente espías con antecedentes teatrales) mujeres semidesnudas. Esos gastrónomos no permiten un pelo en la sopa. Asepsia rigurosa. ¡Cuidado con una falla, por mínima que sea, en el servicio! Insinuación, duda, cautela, morosidad analítica, todo sistemáticamente involucrado. Una leve fisura de luz, por allá en el capítulo cuarto, por ejemplo. A estas alturas, el gerente de una casa de modas puede permitirse el lujo (y dar al lector el invaluable indicio) de aparecer asesinado en la tina (¡esas tinas!) de su casa de campo. Faltan, por lo menos, tres asesinatos más para completar una decorosa colección. ¿A quién le toca el turno? El valet —ese caballero de atildado carraspeo, mofletudo, rosáceo, con ojos de favorita de harén, que efunde una catalizadora suspicacia— sería una víctima de primer orden. Pero la flaca y dominante señora, con mejillas de parlamentario jacobino, energética, coleccionista de hormigas y ella misma una inmensa y detestable hormiga, no está mal tampoco. Otorgaría un verdadero respiro verla atravesada, en el descanso de la gran escalinata, por uno de esos garfios de la panoplia. Aquí el buen lector se siente en el deber de colaborar. En esto, precisamente, radica una de las ocultas delicias del juego. Toca barajar posibilidades. Pero el veterano en estas lides debe contar, propiciándolo secretamente, con el fracaso. Si atina en su juicio ha superado al autor y, por tanto, ha salido defraudado. Se ha privado a sí mismo, con torpe e inexcusable lucidez, de un premio delicioso. Ha

fracasado, en suma, al no fracasar. El autor debe ganar la partida. Por eso todo el relato debe estar tan bien ajustado que ninguna fisura pueda colarse al azar. El azar no tiene aquí ningún oficio. Todo ha de ser insensible pero justamente ensamblado. Donde los ingleses han alcanzado realmente las altas matemáticas es en la novela policíaca. Por eso el lector de este tipo de narración mientras más ofuscado se encuentre al tratar de solucionar el enredo más excitación alcanza. Se siente formando parte del asunto. Su propio desconcierto es ya un factor ecuacional. Puede, inclusive, hombrearse con el disecado anticuario (el que ya se perfila como otra de las víctimas que han de culminar la tensa y minuciosa cogitación) que está a punto de asesinar o ser asesinado. Pero —eso sí, muchísima atención— al final todo debe quedar en la sombra. Cerrado de golpe, con hermética limpieza, como las valvas de una ostra.

El cambio de sitio de dos frascos de perfume en la mesa del tocador; las bujías apagadas y el tornillo, sin rosca pero sostenido por un alambre en la falleba de la ventana, en el cuarto de baño; la grieta (algo tan minúsculo que para otro, que no hubiera sido un infatigable y aprontado deductor, habría sido despreciable) en la parte media, exactamente entre el tacón y la curva de la suela, en la zapatilla de la mujer del chófer asesinado. Todo esto, en asocio del tufillo a gas, ¿o a barato licor?, que emanaba ese rincón del jardín, donde se suponía que pudo estar enterrado (cuestión no comprobada) el cofre lleno de escarabajos secos y botones triturados, suministraron la pista definitiva. Era lógico. Tantos elementos delatores, reunidos por una misma y maligna perspicacia e íntima y pacientemente concatenados —como puso en claro el grueso legajo del informe levantado a tan irreprochable investigación— terminaron por conducir al menos previsible de los componentes de aquel fastuoso aporisma delictivo. El jefe de inspectores no pudo (hubiera sido desleal, incluso descortés de su parte) reprimir la lisonja cuando lo llevaba, sin haberse atrevido a esposarlo, en el automóvil a prueba de balas. «Usted no es un asesino», reconoció con sosegado fervor, «usted es un científico y tengo tanta pena de apresarlo por esto que tendremos que llamar crimen como la tendría de apresar a un gran matemático por haber concluido una nueva teoría sobre el átomo». El otro volvió hacia él su cara larga y rosada, severa y apacible, de gerente de astillero holandés. Sus ojos, de un azul bondadoso, lo perdonaron (entendiendo y agradeciendo, con una dulzura estrictamente profesional) la reverencia del conocedor, involucrada en aquel elogio. A él, en cambio, en su simple pero respetable posición de lector, le queda la sensación de haber repuesto una partida de ajedrez entre dos grandes maestros que ha terminado en tablas.

II. En busca de la película ideal

A mí lo que de veras me gusta del cine es el cine mismo. Su puro estar en él, su luminoso y deslumbrante fluir. Por eso estoy capacitado para gozar aún de las malas películas. Malas para otros, se entiende. Porque lo que es a mí, que me den películas a secas, que ya me encargaré del resto. Basta sentarme en una butaca para empezar, como el pescador con su caña, a regalarme con la sola promesa del más simple tirón. Hay que ver una cámara bien corrida, lenta —no importa, repito, la calidad misma del film— deleitándose a su sabor en lo que narra. Es un banquete. Lo que aparece

allí es siempre, siempre (recordemos que el cine es realidad alucinada) como el lado más apasionante y siempre desconocido, por mucho que creamos conocerlo, de cualquier realidad. La realidad es una pieza en huida y hay que cobrarla a tiempo. Allí tenemos una torre, un camino, un rostro en primer plano, una nube, cualquier cosa. Y nada como la cámara para enseñarnos a rastrear, descubrir, rodear y, por último, atrapar porciones de cualquier suceso. De allí que en muchas películas que otros, tal vez con entera razón para ellos, llaman mediocres, yo haya gozado lo mío, más de la cuenta inclusive. Mientras nada se dice (aparentemente) mientras nada ocurre (también aparentemente) una mujer de edad madura, por ejemplo, riega sus tiestos de cilantro o de orégano en un balcón, bajo una jaula donde trina un jilguero. La escena, por su mera trivialidad, es de hecho una invitación a sumergirnos en el puro y venturoso instante. Debajo ronronea la calle. La cámara nos recuerda que el vestido de esa mujer es de miel y de vidrio, que centellea cada hebra de su cabello entre una luz de furia apacible, que ella ha de morir algún día (¿acaso no nos lo dice, en alguna forma, el súbito oír, que hasta pretendemos adivinarle como una costumbre, con el ceño fruncido, a nada ni a nadie que no sea su propia oquedad?) que el hierro de la balconadura, donde se apoya de cuando en cuando, parece un regalo de oro. ¿No es suficiente?

En verdad, a la hora de un riguroso análisis, son pocas, poquísimas, casi inexistentes (como siempre ocurre con cualquier actividad) las grandes películas. Pero en cambio son muchos, muchísimos, los grandes instantes del cine que estarían repartidos, según el criterio de cada enjuiciador, en películas buenas, regulares y malas. Porque el cine, y es éste tal vez su máximo atributo, en lo que más nos ayuda es en su capacidad de hacernos espigar esos puntos de apoyatura (la toalla plegada en esa silla mientras oímos un susurro; ese reflejo acuático sobre un muro, tan intenso que está a punto de producir una revelación; el compás de esos pañuelos y esas lilas que puede estar meciendo algo que ya no es la brisa) en que demora el misterio de una circunstancia cualquiera. Para mí, pues, la grande e inolvidable película vendría a estar constituida, en el plano ideal, por una selección, el collage más ambicioso, de algunos de esos instantes. Puro y deleitable tijereteo memorioso. Cortaríamos aquí, pegaríamos allá, rellenaríamos acá. Recorto, por ejemplo, ese momento en que Gary Cooper, con el mentón prensado y los ojos llorosos, se maldice a sí mismo por haber tenido la necesidad, dictada por su código de militar y caballero sureños, de ultimar a tiros al orgiástico badulaque encarnado por Burt Lancaster en «Veracruz». A su costado pegaríamos dos o tres riñas atroces, una en especial, de Charles Bronson contra los mañosos gorilas —donde la sangre busca la sangre, donde crujen y se rompen los huesos bajo los puños, donde cada palmo respiratorio debe comprarse con una sajadura o un hematoma— de «El peleador callejero». De esta película elegiría, también, aquella alcobita, bajo el periódico fragor del tren elevado (uno de los tantos símbolos de la ciudad acogedora, impersonal y monstruosa) donde el luchador, que ya pisa el linde de la vejez, ejercita su recia ternura, su magullada soledad, con las caricias y cuidados a su gato. ¡Qué buen recorte nos quedaría de esos inodoros en fila (cómplices o testigos) paladeando-tragando-eructando copiosamente en «Vaquero de medianoche»! La teoría de rostros —altivas arrugas, desdén ante el propio y acelerado

derrumbamiento, traqueteante saboreo de cajas dentales, falsas pero coposas cabelle-
ras, empolvadas y ostentosa decrepitud entre joyas de hielo— del retablo de ancianos
con que el binomio Lampedusa-Visconti concibe la secuencia de la misa en «El
gatopardo». La paloma que aletea frente a la gota de cielo (el único mendrugo de
evasión y tal vez de alegría otorgado al espectador) en la «Juana de Arco» de Bresson.
El rostro en primer plano de Mae West, riendo con invencible pero ya póstuma
coquetería —sus facciones de parca, indisimulables bajo una máscara de lociones y
afeites— ante unos soldados, en cualquier guerra sagrada impuesta por el fanatismo
industrial, en cualquier esperpéntico cabaret del San Francisco de antes del primer
terremoto. Los dos caballos blancos que trotan en círculo, opulentos, sobrenaturales,
vanidosos y femeniles, en un subterráneo de Fellini. La venenosa lujuria, apurada
hasta las heces, de la joven que acepta la irremisible determinación de su alma contra
o a favor de su carne —ojos que miran de frente, sin un pestañeo, la imagen de su
futura pero ya asumida e incluso deglutida y ya olvidada depravación, el brillo
desvelador que pule sus facciones, el cabello que le defiende y aprisiona el óvalo como
un casco de hierro— en la atrocidad de aquel «Un verano con Mónica», de Bergmann.
El viento ululante, que astilla las copas e infla el mantel, los adornos y las cortinas
como un velamen iracundo, mientras el ruido del helicóptero le comunica a cada uno
de los invitados (y a cada invitado-espectador) algo profético, personal y terrible, de
privado juicio final, en la última escena de «Mamá cumple cien años», del mejor Saura.
Charlot contemplando una rosa, los ojos con puntitos de llanto, mientras, riendo, trata
de hacer reír (para mí, el instante de más fortuita y rigurosa concisión que ha dado el
cine) a la bailarina moribunda de «Candilejas». Los caminantes que jadean, buscando,
siempre buscando (¿quiénes son, a dónde se dirigen tan presurosos y anhelantes?) a
grandes y acezantes zancadas, con las corbatas y chaquetas al viento, en una película
de Buñuel. El cuerpo del fugitivo (ese gesto preciso, en el pantano, en que se ladea
para escuchar a los perros y alguaciles perseguidores) en «Las Vegas 500». Los cuerpos
de Bonny y de Clay —lentos, soñadores, navegando su ausencia, como si fueran dos
de los ahogados de *El barco ebrio*— ondulando, ingravidos y ya gozosos en una
espuma de metralla, entre un automóvil, en un silencio atronador. La ceremonia de
los lienzos, el simple —pero atroz y henchido de sacrificial premonición— cambio de
fundas (con toda la majestuosa lentitud de un descendimiento) cobertores y sábanas,
para asear o aliviar o tal vez acelerar su fin, a la moribunda de «Gritos y susurros».
El sigilo de los automóviles en que viajan los asesinos (monstruos abisales esos
mismos automóviles, rugiendo en sordina, con sus fanales encendidos, implacables,
esperando taimadamente) en uno cualquiera de esos films en que Clint Easwood se
plagia al plagiar a un hampón en su papel de galán policivo. Los ijares y las patas del
caballo que compendian, ellos solos —hierros y cinchas que crujen y rechinan, la nota
de alegría en que culmina un relincho de horror, el mugido de dos cuerpos que chocan en
la secuencia del torneo en «Lancelot». La monja enana bajando de un árbol al loco de
«Amarcord». La hembra que se detiene acariciada por las lenguas de neón y se despoja
de su vestido de fantasía —lenta, ritual, enardeciéndonos hasta la idiotez con su
aniñada procacidad— en una cualquiera de esas películas que tiene todas las señas de
haber sido filmada únicamente para justificar la petulancia (de quien está perfectamen-

te convencido de que el purismo sartorial y la eficacia interpretativa y hasta la televisiva santidad, pueden alcanzarse, de golpe y en conjunto, a través del gangsterismo simplemente gestual, sin compromisos penitenciarios) de Frank Sinatra y sus «malvados» y traqueteados amigotes. El friso viviente de los corceles en «Ben-Hur». Cerraría este collage de mi película ideal (intercambiable y nunca definitivo y en constante apertura) con una vampiresa de Mordeau —entrada en carnes su veste operática, la frente cruzada por un cintillo y el pecho subiendo y bajando a impulsos de una emoción tan gratuita que alcanzamos, sinceramente, a temer por su salud— en brazos de un silente galán, con marcadas ojeras y labios pintados, que no la mira a ella, sino a nosotros, con equívoca mirada de hiptonizador o travestista. A su costado pondría un vehículo espacial (el más cándido, el más entrañable) del «Viaje a la luna», de Meliès e inmediatamente el recorte de un grupo de fans orando ante el beato Elvis Presley, de guitarra al cinto, en el momento de su cuarta o novena aparición en un garaje de Arkansas. No estaría de más, naturalmente, una mórbida rumbera cubana (de las que le dieron muy mala vida al sufrido Ramón Armengod) sentada, con las piernas cruzadas y fumando un cigarrillo, en un piano en que el maestro Agustín Lara improvisa un bolero para lamentar el adulterio de una cabaretera o el cierre de un cabaret. Porque a mí, repito, lo que me gusta del cine es el cine mismo. Paladear el cine.

III. El poder y la soledad: *Los idus de marzo*

Si se me pidiese, en el panorama contemporáneo, un modelo de concisión novelística, que aprovechara los peligros del enredo histórico para un alarde de sutileza testimonial y travesura cronológica; que siendo parodia, estuviese a punto si no de reemplazar por lo menos hombrearse victoriosamente con la realidad que la ha hecho posible y que, por sobre todo, fuese un ejemplo de felicidad narrativa, no vacilaría en escoger *Los idus de marzo*, de Thornton Wilder. Es la obra de un viejo zorro. De alguien que conoce no sólo la eficacia transfiguradora, sino la índole trascendente del chisme. Me refiero al chisme como espuma del suceso, como sabroso proteísmo de los hechos, como forma viva, intensa y sorpresiva de cualquier realidad social. Los verdaderos novelistas, entre sus muchas características, tienen la de ser chismosos insignes. Atentos a la delicadeza, siempre nerviosa y evasiva, del detalle. Nada les pasa por alto. De allí esos descubrimientos que les debemos sobre los más escondidos, o diligentemente mimetizados, resortes de la pasión. Pero esa capacidad es todavía más admirable cuando de todo lo que narran o contribuyen a dilucidar, o meramente insinúan, los separa una espesa y venerable muralla de siglos. Tal es el caso de esta novela. Pues no se trata de una reposición. Se trata, por el contrario, de un estudio de la soledad como forma angustiada del poder. Y, dentro de la técnica del relato, es el manejo de múltiples espejos que, a manera de cartas, rubricadas por los actores ocultos o visibles del drama, refractan la luz y la sombra de los días que precedieron al asesinato de César.

A través de esas cartas podemos ver, olfatear y palpar una Roma que, al mismo tiempo que fragua la desaparición del dictador, se cuestiona a sí misma y cuestiona tanto la esencia de los gobiernos fuertes como los elementos que conforman la magia

de una gran personalidad. Estamos en ese momento clave en que agoniza la república y se consolida la conciencia de la urbe imperial. Y ese cambio, consciente o inconscientemente, es el drama particular de cada ciudadano. César se nos aparece de cuerpo entero. Con esa mezcla de templanza etrusca y aticismo cosmopolita, que fueron los ingredientes básicos del romano superior. Es un típico varón latino que, al igual de sus coetáneos ilustres, tiene una preocupación obsesiva por el gesto, por la forma en que la posteridad ha de recoger el estilo (y descifrar los móviles) de sus ademanes públicos y privados. Esto redundará, físicamente, en la compostura, en la disciplina emotiva, en la atildada vigilia. No permite que se le sorprenda. Como todo aquel que detenta el mando, César es un formidable actor. Tiene, por tanto, el deber y la necesidad de ofrecer una continua sensación de equilibrio, de majestad y de fuerza. Desde este punto de vista, será para siempre no sólo el arquetipo del gran romano, sino de todos los que, urgidos por la angustia del absolutismo, han de cumplir un papel parecido, y nunca semejante, en el escenario de la historia. Pero, en César, la voluntad de poder —que en el orden político vendría a ser una forma, subjetiva e intransferible, de prever y manejar el terror colectivo, la íntima necesidad de cada hombre de deponer su responsabilidad en el fuero de quien lo asume por disposición carismática— alcanzará su ápice y creará una legislación inalterable. En César, en su sola biografía, podemos apreciar todo el proceso del autoritarismo. Lo que tiene de desesperada sensualidad, de mesiánica pero equívoca intuición, de tozuda furia que se satisface y se prodiga en la medida en que, en una forma aleatoria pero irreductible, ordena y pone en militancia los instrumentos de su propio sacrificio.

En *los idus de marzo* encontraremos, pues, una aproximación al mecanismo psicológico de César. Oiremos el engranaje finísimo de aquel pensamiento. Y sentiremos el clima y hollaremos, con persistente familiaridad, los arenales de su tribulación. Todo, absolutamente todo, le ha sido conferido. Roma, con una sospechosa sumisión, termina por enlucirlo con la tropología de su obediencia. Basta extender la mano para crear nuevas perspectivas públicas o variar, con jugosas sinecuras, la suerte de sus parientes, favoritos o amigos. Basta una insinuación, la más simple siquiera, para que el crimen anule a un enemigo hasta ese momento poderoso. En el senado, su voluntad es la única redactora de leyes. La república, en una postración que no hacen más que poner en evidencia los escasos y amedrentados opositores del autócrata, queda reducida, única y exclusivamente, a seguir el rumbo y el murmullo de su ambición. Pero César va descubriendo, y en esto consiste el suspense y el enigma de la novela, que cualquier atributo es un eslabón más en la cadena que lo ata, que lo constriñe, que terminará sofocándolo. En el fondo es un niño, desamparado, tiritante, que clama por encontrar la salida del laberinto.

Su epistolario a Lucio Mamilio Turrino —un gran señor, a usanza de la vieja edad, que fue cruelmente mutilado en una de las campañas de César y que ha hecho de su villa de Capri el refugio de sus meditaciones— es todo un elegante tratado de la suspicacia, del miedo, de la orfandad y de la increencia como compañeros de triunfo. Y también de ese magno desdén, que sofrena la ironía y mitiga el conocimiento de todas las servidumbres humanas. César no tiene velos en sus cartas a Turrino. Le habla, por ello, de sus proyectos o temores más íntimos. Pero, sobre todo, aquel

epistolario es un documento ceniciento de la gloria, la zozobra y la inevitabilidad del poder. Turrino, entre las condiciones no estipuladas, pero sí celosamente mantenidas de su trato con César, ha impuesto dos en especial: no contestar jamás ninguna de sus cartas y permitirle una sola visita anual al dictador. César ha aceptado aquello con una docilidad que nos habla muy alto no tanto de su sentido de la amistad y de su comprensión por los motivos de aquel riguroso marginamiento, sino de sus ocultos planes para convertir a Turrino en el pretexto catártico y en el símbolo (y hasta en la víctima) de una astuta contrición. Su destinatario es la única contraparte de su grandeza individual. Turrino, poco a poco, se nos va evidenciando como el otro lado de César. El lado silente y duro, el lado fecundo y amargo, que irriga de tarde en tarde con el caudal más insigne que ha generado el idioma latino. Es más, el receptor de aquel extraño epistolario alcanza a mutarse en el ideal de su concepto del hombre. César se dirige a él como podría dirigirse a un dios. Por eso aquellas cartas tienen mucho de ofrenda votiva. Llega un instante en que Turrino, el lejano oidor, desaparece. En cambio, de él nos queda una especie de mugido sagrado que, entre las olas de Capri, parece conceder una final pero sibilina absolución a la congoja del déspota.

Los idus de marzo es una novela que insiste en recordarnos la esencia fantasmal de la vida. Y, dentro de ella —negándola, justificándola o coronándola, tal vez—, la esencia fantasmal del poder. Y, repetimos, no es en absoluto una reposición. Es otra manera, tenaz, delicuescente y espectral como una pesadilla, de contarnos la historia del hombre. La historia de su horror y su limitación y de la crudeza, algunas veces admirable, con que acepta el compromiso terrestre. Es una novela que, siendo implacable en su voluntad esclarecedora, hace alardes de elasticidad y desenfado para no dejarse sobornar por la magnificencia y el prestigio del tema. Y que está poblada de personajes tan inquietantes como Clodia, la conspiradora bromista, que sobrelleva, en una síntesis de repulsión y fulgor, la vanidad puntillosa de un erudito con la grosería de un jayán de taberna, el despecho de una cortesana con el refinamiento de un sofista. Un producto, en suma, de la Roma que ya ha dado, con su tendencia al desenfreno plebeyista, demostraciones de fatiga cultural. Una faceta, todavía apasionante, de lo que después, en la urbe cesárea, tendrá los síntomas y los impenitentes estragos de una lujosa decadencia. La Roma del mediodía oratorio y del cinismo retórico de Cicerón; del desconsuelo elegíaco y los irritados epigramas de Catulo; de la recatada sabiduría y la arrogante austeridad de Julia Marcia; de la reserva rencorosa y la prudencia destructiva de Bruto; del frenesí, convertido a la postre en senil obcecación, de Servilia; la más férvida alentadora del magnicidio. Todos estos personajes —dentro de una técnica de elusiones y acercamientos, de viveza en el trazo y de controlada pericia para esbozarnos los tintes de una escena o la gravedad de una determinación— nos mantienen sumergidos en una trama líquida, que fluye en oleadas del azoro del dictador al azoro de sus gobernados.

Roma sabe lo que se prepara. Y, de antemano, ha asumido su responsabilidad colectiva y las consecuencias de su acción. Por ello, estimula y purifica tanto la oportunidad como los instrumentos del asesinato. Ella intuye con desesperada premonición (lo sabe su destino) que el sacrificio de César, el más encumbrado de sus hijos, es una honda necesidad ritual. La magnificencia de tal individuo, tan larga y

pacientemente forjado por la índole y el anhelo de su raza, debe macerarse para alimentar, en una monstruosa iconología, a la loba insaciable, a la voracidad genetriz. La grandeza particular, en la euritmia de los pueblos depredadores, debe ser el alimento único de la grandeza colectiva. Pero César también lo sabe. Y él mismo se convierte en otro ademán acelerado del destino. La solución a que arriba, después de un tenso monólogo sobre la persona que ha de reemplazarlo, lo prueba por entero. «Si yo no fuera César» —alcanza a descubrir a la luz de un relámpago deductivo— «sería el asesino de César». Lo que nos lleva a la conclusión de que el autócrata, al igual de quienes han de sacrificarlo física o políticamente, son formas desesperadas del sino y deben generarse y desaparecer en la órbita del mito. Este drama, sobre el cual aletean las sombras de Esquilo y de Sófocles, es el que nos ofrece Thornton Wilder con la frescura y el diapasón de una novela. De una gran novela. Que no vacilo en señalar como uno de esos libros a los cuales entramos con un alma y regresamos con otra.

HÉCTOR ROJAS HERAZO
Vizconde de los Asilos, 7, 2.º A.
MADRID-27.