

ARENA

SUPLEMENTO CULTURAL DE EXCELSIOR

AÑO 2 TOMO 2

DOMINGO 15 DE OCTUBRE DE 2000

NÚMERO 89

Lecturas del Che

Un recorrido por la biblioteca personal de Ernesto Che Guevara en ocasión del 33 aniversario de su muerte, el 8 de octubre de 1967, y una reflexión sobre la amplia cultura literaria del comandante comunista.

MARIANO RODRÍGUEZ
HERRERA

Rodeada de añejos árboles de mango, tamarindo y enfrente un jardín con amapolas y rosas, en una callecita silenciosa y tranquila de La Habana, se levanta una modesta casa pintada en azul que guarda en su interior el más preciado tesoro que en vida tuvo un ser cuya existencia parece ser obra de ficción novelesca. Un héroe que más parece extraído de los relatos de Homero y que, sin embargo, pertenece por entero al siglo XX y del cual resultó la figura emblemática de todo lo noble, generoso y valiente: Ernesto Guevara de la Serna. O el Che, simplemente.

Y cuál es el tal tesoro, más guardado quizá por su cuidadora que las más famosas obras de arte que pueden atesorar museos famosos como el Louvre de París o el Prado de Madrid?

Pues la biblioteca personal del famoso guerrillero, cuidada por la que también fue guerrillera y luego su esposa: Aleyda March de Guevara.

Pero no toda la biblioteca guevariana porque, aventurero al fin, “aunque de nuevo cuño, de los que arriesgan el pellejo por sus ideas” como él mismo afirmaba de sí mismo, el



argentino más lector que creo haya tenido Argentina de tantos lectores, fue dejando en su azaroso deambular de un país a otro, y a veces entre continentes, una cola, como de flamígero cometa, que en vez de llamas dejase libros... pero mejor hagamos un recuento. Veamos.

Como los marineros dejan novias en cada puerto visitado, Ernesto fue dejando libros a su paso mientras cruzaba fronteras de tierra y mar. Primero se separa de los títulos que ha leído en la bien surtida biblioteca del padre, don Ernesto Guevara Lynch, quien en una oportunidad contaba al autor de esta crónica que a los 14 años Ernestito se había leído y muchas veces releído las obras de Jack London, Faulkner, Quiroga, Bocaccio, Hugo, Neruda, Unamuno, Machado, Cervantes (en especial el *Quijote*, con quien gustaba semejarse), Dumas, Salgari, Defoe, Scott, Twain, Dickens y que de estos autores de novelas de aventuras para jóvenes su autor preferido fue Julio Verne, de quien “llegó a leerse más de veinte”. Esta afirmación de don Ernesto la confirmaría Paco Ignacio Taibo II en su muy documentada biografía *Ernesto Guevara también conocido como el Che*, cuando dice haber contado 23 novelas de este autor devoradas por el adolescente Guevara de la Serna.

En filosofía encuentra en la biblioteca paterna a los clásicos griegos, como Aristóteles y Platón, pero también a Hegel, Kant, Marx, y a los sicólogos Jung y Adler. Cuando don Ernesto le comenta a un amigo que su hijo de 14 años está leyendo a Freud, éste le dice que si no cree que sea “una lectura demasiado prematura para el pibe”.

Pues bien, cuando ya graduado sale en tren desde Buenos Aires a recorrer América despidiéndose con una frase que se convertiría en verdad absoluta, “aquí va un soldado de América”, se produce la primera separación que hemos dicho: libros que ha adquirido



dejando muchas veces de comprarse el par de zapatos necesarios, y otros tomados al padre y a la mamá. La segunda, acontece en Panamá, cuando confía a su amigo argentino Rómulo Escobar que le guarde una maleta de libros. Taibo confirma en su biografía que su compatriota “así lo hizo durante años...”

Otra separación más se produce cuando tiene que abandonar presurosamente Guatemala y venirse a México. Amontona apretujadamente sus libros, hace un paquete con ellos, y se los envía a su tía Beatriz, su preferida.

Otra separación por orden cronológico se da en México, cuando tiene que abandonar el cuarto donde duerme -igual, siempre de prisa-, para embarcarse junto a Fidel en el yate *Granma*. Abandona *El Capital*, de Marx; *El Estado y la Revolución*, de Lenin, una obra de Germán Arciniegas y otros.

En la larga lista de libros leídos y abandonados por fuerza del partir con prisa y el andar con brío, no se relacionan los que leyó durante su campaña en la Sierra Maestra, antes de salir a una invasión armada rumbo al occidente de Cuba; ni los que, seguramente, leyó en el Congo, y durante su estancia en Praga, antes de su regreso a Cuba y su partida definitiva rumbo a las selvas bolivianas.

El coronel Leonardo Tamayo (Urbano), uno de los tres sobrevivientes de su guerrilla en Bolivia, cuenta que entre los libros que llevó y leía allí estaba el *Canto General* de Neruda, y que siempre leyó y escribió, pese a las condiciones adversas que les sucedieron, y que exigían de todos una voluntad casi sobrehumana para persistir en la lucha. Que esto fue así, lo prueba una foto tomada al Che, en Bolivia, subido en la copa de un árbol, leyendo.

Polo Torres, campesino de la Sierra Maestra que dio albergue en su bohío al Che en la Sierra Maestra, cuenta que esa costumbre le nació en las altas montañas de Buey Arriba, donde guerrea su famosa Columna 4 del ejército rebelde.

Por haber publicado cuatro libros sobre el Che (entre ellos el primero que se edita en Cuba y que ya anda por la tercera edición, *Con la adarga al brazo*) y peregrinar aún con otros dos en busca de editor que cuentan de la vida de Ernesto Guevara, Aleyda March me tiene, como yo a ella, un alto cariño. A eso se atribuye a que sea una de las personas a quienes ella ha llevado hasta el segundo piso de la casa azul todo ocupado por la biblioteca -ya no viajera- que fue del Che. Y su oficina, donde trabajaba.

La biblioteca ocupa una sala que, por sus dimensiones, más parece sa-



Mariano Rodríguez, *Masas*, acrílico/tela, 1981. En el museo Dolores Olmedo

lón. En estantes de madera que, superpuestos a lo largo de tres paredes -excepto por la que llega a la escalera y casi hasta el techo- se encuentran acomodados cientos de libros de todos los géneros, asuntos, tamaños y colores. Novelas, cuentos, poesía, biografía, historia, teatro, crónicas, testimonios, libros de arte con la pintura de los grandes maestros, libros sobre su profesión, la medicina y, como en su juventud, sobre tres temas que le apasionaron: la filosofía, la psicología y la sociología.

En lo referente a la filosofía, se encuentran en su biblioteca seis de los siete cuadernos filosóficos que el joven Guevara escribió en forma de comentarios sobre las distintas corrientes del pensamiento universal, desde los pensadores hindúes, árabes, chinos, los de la Grecia antigua, como los ya mencionados Aristóteles y Platón, hasta nuestros tiempos. El modo era así, por ejemplo, sobre los llamados materialistas, Guevara los estudiaba, los analizaba y luego, con el poder de síntesis que siempre parece que tuvo -su ejemplo más famoso es su *Diario*, en Bolivia- redactaba unas líneas con sus propias conclusiones y aportaciones.

Estos seis cuadernos estaban por ser publicados por su viuda, en la última oportunidad en que la visité. Tal vez ya hayan visto la luz y, para todos los guevaristas que andamos regados por este ancho y ajeno mundo... debe resultar un apetecido bocado para el intelecto.

¡Ah! En cuanto al aire y los libros: a continuación de la biblioteca y donde termina el segundo piso mencionado, está el estudio, entre comillas, del héroe. Mientras los libros se encuentran en un salón muy ventilado, con mucha luz, con muchos espacios,

como quien dice “a sus anchas”... Guevara trabajaba y escribía en un cuartito donde apenas cabían dos personas. Un buró, un sillón o mecedora, donde solía sentarse, y otro sillón frente a él, para su esposa o algún visitante amigo. Nada de aire acondicionado y, prácticamente, muy poco aire. De una sencillez (como lo fue toda posible posesión en su vida sin posesiones) sorprendente para un casi primer ministro dada su historia y prestigio en la revolución cubana, aunque, efectivamente, al abandonar Cuba para irse a combatir a “otras tierras del mundo” por la libertad, era ministro de Industrias.

O sea: los libros, según su especial visión de la realidad, eran más importantes para él que su propia vida y salud. Estos son algunos títulos de esta su única biblioteca sedentaria, no viajera, y que se conservan, en la que fue su casa, como Archivo Personal del Che, al cuidado, como ya conté, de su viuda Aleyda March.

En las biografías destacan las de algunos próceres y héroes de la que llamó José Martí “Nuestra América”, como el propio poeta y libertador cubano; Bolívar, San Martín, Sucre, Artigas, Juárez, Morelos, Cuauhtémoc, Atahualpa, Villa y Emiliano Zapata. Entre los novelistas pude contar a Hemingway (a quien conocí personalmente), James, Dos Passos, Steinbeck, Jack London, claro; Arthur Miller; Zola, Maupassant, Bocaccio, Dante, Papini, Malaparte, Italo Calvino, la tríada de Verne, Salgari y Stevenson; Tolstoi, Gogol, Dostoievsky, Swift, Joyce, Poe, Orwell. Twain, Asturias, Borges, Gallegos, Carpentier, Lezama, Kafka, Conrad, Remarque, Stendhal, Daudet, la Lagerloff, Andersen, Thomas Mann, Melville.

De España hallamos a Calderón de la Barca, Pérez Galdós, Azorín, Bécquer; y a los cronistas que llegaron con los conquistadores, como Bernal Díaz del Castillo, el mismo Colón, Herrera, Las Casas, Alvar Núñez Cabeza de Vaca y otros. De México vimos (esta relación es a saltos, como fui copiando títulos, sin mucho orden que digamos) los dos libros de Rulfo famosos, a Fuentes, a Carballo y, a su lado, como si fuera un mexicano más, el *México Insurgente*, de Reed.

Como se sabe, Guevara (¿o De la Serna, por su identificación con la madre?) escribía poemas y de allí su amor por la poesía. Y los títulos del género suman decenas, resaltando los clásicos españoles, como Góngora y Quevedo; los escritores de la llamada Generación del 98, como Unamuno, Baroja, Benavente, Machado, y los poetas ya de nuestro tiempo, que viven la guerra civil, donde destaca Miguel Hernández y el asesinado poeta granadino García Lorca. Están también Rafael Alberti y León Felipe, a quien, ya comandante, el Che escribe una carta donde confiesa que el poeta hispano posee el título que más le gustaría a él poseer: el de escritor.

Libros, libros, libros... que obligan a dos preguntas que se hará el lector de esta crónica: ¿cómo los adquirió el Che, entre la pensión que religiosamente enviaba a su hijita mexicana (Hilda Guevara Gadea, que tuvo con su primera esposa la peruana Hilda Gadea, nacida en la ciudad de México en 1956 y fallecida de cáncer en La Habana en 1995, a los 39 años de edad, exactamente como el padre), todos los meses, sostener a los que fue teniendo con Aleyda, pagar las mensualidades del coche, etc...?

El misterio se lo aclaró a este periodista el ya mencionado coronel Leonardo Tamayo, quien desde cuando era un niño estuvo al lado del famoso guerrillero, y que me dijo: “Es que se los regalaban, como los tabacos. Eran sus únicos vicios, pues apenas probaba el alcohol... bueno, si es que leer puede llamarse vicio...”

La otra interrogación sería: infatigable trabajador como era... ¿A qué hora leía? Ahora la respuesta me llegó de labios de Aleyda: “Che -ella siempre le llamó así- sacrificaba horas de sueño para leer. A veces se estaba leyendo hasta la madrugada y, no obstante, siempre acudía puntual al Ministerio, convirtiéndose en un ejemplo para sus compañeros de trabajo. El Che siempre dio ejemplo en todo, pues, afirmaba, no le puedes pedir a otros que hagan lo que tú mismo no eres capaz de realizar...” Así en la paz como en la guerra.

Mariano Rodríguez Herrera ha publicado *Sobrevivientes del Che y Abriendo Senderos*.



Interior del Liceo

VICENTE GUARNER

Regresar a Barcelona y ver las Ramblas, su arquitectura decimonónica, y en particular su Liceo, son para mi persona una evocación romántica de un lenguaje de mi niñez.

El 7 de octubre de 1999 –en estos días se cumplirá un año- volvió a abrir sus puertas el gran teatro del Liceo barcelonés, que se quemó en un incendio el 31 de enero de 1994. Podríamos decir que fue ésta la última vez que se incendió, porque ya había sufrido otro grave siniestro con anterioridad.

La destrucción del Liceo causó un profundo impacto en el pueblo catalán. Y es que el gran Theatre del Liceo, como se le llama en la lengua local, no sólo es el símbolo de la cultura operística catalana sino, además, a fines del siglo decimonónico (tengo que irme acostumbrando, como todos, a no referirme al XIX como el siglo pasado) era la catedral del buen gusto y puede decirse del paladar musical de la alta burguesía catalana.

En un principio la idea no era destinarlo exclusivamente a la música, sino albergar al Liceo Filarmónico Dramático del Montesión, que fue el nombre del primer teatro que lo acogió. Más adelante se le bautizó como Liceo Dramático Barcelonés, cuyas cátedras de divulgación artística, inauguradas en 1838, alcanzaron tal éxito que a la sociedad del Liceo le fue concedido el local de Montesión. En 1840, dicha sociedad había crecido en número de socios y de importancia y contaba con una compañía de verso y otra de canto, cada una con su respectiva orquesta. Ya en 1844, el local resultaba insuficiente y se decidió la construcción de un edificio más amplio, con capacidad para 4,000 espectadores. Proyectado, ampliado y levantado en 1847, sobre las ruinas del convento y de la iglesia de los Trinitarios Descalzos, en plenas Ramblas de Barcelona, le tocó construirlo al arquitecto Josep Otríol y Mestres. Como apuntábamos, el edificio desapareció y, prácticamente, quedó hecho escombros en el incendio de 1994. Sobre los últimos rescoldos, aún llameantes, el pueblo catalán decidió la reconstrucción del Liceo en el mismo lugar en que se encontraba el anterior y, además, se comprometió a hacerlo a la menor brevedad posible.

El catalán ha demostrado siempre, a lo largo de su historia, ser un pueblo trabajador, tenaz y cumplidor, y así como en el siglo pasado, al edificarse el Liceo, la burguesía desplazó a la iglesia en ruinas, hoy las instituciones y las grandes empresas catalanas han desplazado a la burguesía y han hecho un teatro para todo.

Ya me imagino lo que para el orgullo de los catalanes debe haber sido aquella primera inauguración,

Carta de Barcelona

El nuevo Liceo

en la primavera de 1847, con la *Ana Bolena*, de Donizetti. Después, le seguiría *La Giovanna d'Arco*, de Verdi, que sólo dos años antes había sido estrenada en La Scala de Milán.

Aquella clase burguesa alta, de empresarios catalanes, los primeros grandes industriales peninsulares, se deleitaba con la ópera italiana y, en aquel momento, Rossini y Verdi representaban, en música operística, el colmo del buen gusto. Más adelante, culminarían su placer por el “bel canto” con todas las arias de Puccini, desde *Tosca* hasta *La Fanchula del Oeste*.

En 1870 la obsesión por la ópera italiana comenzó a cambiar. Los catalanes descubrieron, de la noche a la mañana, que El Paseo de Gracia y las Ramblas no habían estado nunca muy lejos de la frontera francesa, bien que, además, contaban a su favor con el hecho de que el catalán habla, como tercera lengua, el francés. Y muy pronto hicieron su aparición, en los programas del Liceo, los nombres de Meyerbeer y Gounod.

El gusto por lo francés no sería permanente y, dos décadas después, en 1890, Barcelona sucumbió ante la fiebre wagneriana, y a partir de entonces y hasta que llegó la guerra civil, se representaban ciclos enteros del *Anillo de los Nibelungos* y –creálo o no se llegaba a cantar el *Parsifal* en catalán. Y había otra

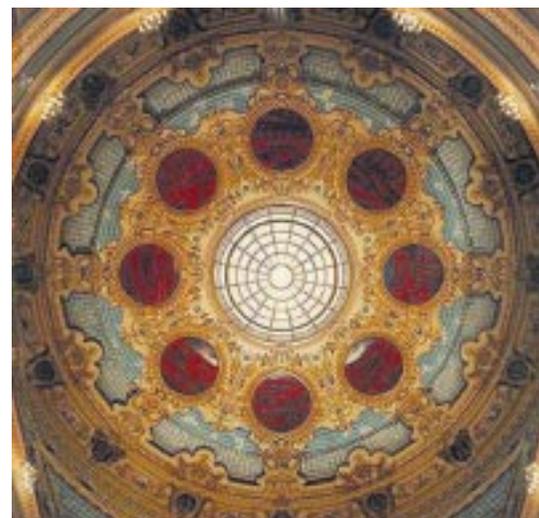


Anfiteatro

razón para ello. *Parsifal* representó una ópera muy vinculada a Cataluña. Se ha dicho que las montañas rocosas que rodean al monasterio de Montserrat inspiraron a Wagner para escribir su obra inmortal.

Mi padre, que era un gran melómano –yo diría que su gusto y sus conocimientos musicales lo habrían hecho casi un musicólogo-, iba, en su juventud, al Liceo, acompañado de un capitán de fragata que estudiaba con él en la Escuela Superior de Guerra, con las partituras de las óperas, y las seguían tanto de oído como en el pentagrama. Durante un primer destino de oficial en las Islas Baleares, mi padre había estudiado, en sus ratos de ocio –que debieron ser muchos-, armonía y contrapunto, con un músico italiano retirado, y su pasión por la música era tal que nos obligó a sus hijos a escuchar tanto a Wagner, que llegó un momento, que si bien no podemos aborrecerlo, porque resultaría irracional, dejamos de oírlo, aunque nuestra corteza cerebral nunca haya podido prescindir del acto tercero de *Los Maestros Cantores* o de la muerte de amor del *Tristán*, porque jamás dejarán de conmovernos.

Cuando llegó la guerra civil había en Barcelona muy pocos espectáculos. A causa de los bombardeos, protagonizados por los *junkers* y los *donitz*, era peligroso ir al cine, a los escasos cines que funcionaban, y mi padre nos mandaba a mi hermano y a mí, todos los do-



La bóveda, decorada por el artista Perjaume

mingos, al Liceo. Las funciones eran por la tarde. El ordenanza nos entregaba a los dos niños, uno de ocho y otro de cinco años, en la entrada, y la acomodadora nos llevaba al palco que tenía mi padre reservado, por su posición dentro del gobierno de la Generalitat de Catalunya. El repertorio no era muy variado. Un domingo representaban *Carmen* y al siguiente *Marina*, del maestro Emilio Arrieta, que por su formación romana no descartaba su culto al italianismo. *Marina* es un género mal definido entre ópera y zarzuela. Las dos obras se turnaban invariablemente un domingo una y el otro la siguiente. Con nuestros escasos años podíamos repetir “cette fleur que tu m'avais donné” o “dans les ramparts de Seville” de memoria, y ya no se diga aquello de: “Si Dios hubiera hecho de vino el mar,/de vino el mar,/yo me volvería pato para nadar,/para nadar”, de *la Marina*, de Arrieta. Total, al cabo de cuatro meses suplicábamos que ya no nos llevaran al Liceo los domingos. Es muy curioso, y lo he sabido con los años, que la ópera *Marina*, que representaban en el Liceo en forma rutinaria, era la favorita de Francisco Franco y la escuchaba con asidua frecuencia. Así se explica, aunque ello parezca poco significativo, las



Vista exterior, durante la restauración

inmensas contradicciones de la guerra civil española, y también, la pobreza cultural del generalísimo.

Para esta última inauguración del 7 de octubre de 1999, se escucharon vibrar los acordes de *Turandot*, de Puccini. Esta es la ópera que estaba programada en la temporada de 1994, al terminar las representaciones de *Matías el pintor*, de Hindemith. No es tampoco de extrañar que sea una ópera italiana la que haya inaugurado la temporada, sobre todo si repasamos el pasado del teatro y el pretérito gusto de los catalanes, aun cuando nadie duda que, como hemos visto en esta nota, las preferencias nos cambian a todos con el tiempo.

La afición del pueblo catalán por la música siempre ha formado una parte indivisible de su sentir y, sin exagerar, de su orgullo. Además del Liceo, Barcelona cuenta con otros centros de música instrumental, como el Palau de la Música y un sinnúmero de espacios donde se escucha música.

Construir el Liceo, en cinco años, ha sido una obra magistral. Lo han embellecido y modernizado y, sobre todo, lo han hecho mucho más cómodo. Para el catalán, representa un hábitat simbólico. Así como los borgoñeses, en la Edad Media, cuando comenzaron a hacerse ricos con el vino, construyeron uno de los primeros hospitales del mundo, el Hotel Dieu de Beaune, Cataluña, en el momento que se levantaron las grandes fábricas y se crearon importantes empresas, construyó el Liceo.

Ahora, cuando los franceses ya casi no van a la ópera Garnier, sino a la Ópera de la Bastille y los ingleses abandonaron el Covent Garden, Barcelona ha hecho renacer, con gran orgullo, su decimonónico Theatre del Liceo. *∞*
Vicente Guarner es autor del libro *El cazador de sombras* (Edamex, 1999).



Plata

Trujillo en Dominicana

Lo que no contó Vargas Llosa

RODRIGO BORJA

Soy uno de los tardíos lectores de *La Fiesta del Chivo*. Todo el mundo me comentaba la novela de Vargas Llosa en torno a la era de Rafael Trujillo y yo, dedicado a otras lecturas, no la había leído.

Aproveché mis días en la República Dominicana, con ocasión de la reciente toma de posesión del Presidente Hipólito Mejía y de la vicepresidenta Milagros Ortiz, para sumergirme en el sórdido mundo del “trujillato” a través de las páginas de la novela. Y lo hice en el propio escenario donde éste cometió sus crímenes.

El haber nacido de segunda en un país donde mandaban los de primera siempre perturbó el ánimo de Trujillo, hasta llevarlo a la paranoia. Las gotas de sangre haitiana que circulaban por sus venas y que daban a su tez un color moreno que no desaparecía del todo ni con el maquillaje blanqueador que usaba -y por eso le apodaban también Chapita- le pesaban duramente.

Un buen día del año 1929, el jefe del ejército dominicano solicitó su admisión al Club La Unión de Santo Domingo. Al votar la petición con el método establecido, uno de los miembros del directorio introdujo en la bolsa una bola negra. El aspirante fue rechazado. Enseguida corrió la voz: le echaron bolas negras, como se decía en el argot de la alta sociedad dominicana. Trujillo nunca olvidó la afrenta. A la vuelta de un año, cuando asaltó el poder tras derrocar al Presidente Horacio Vásquez, su primer acto de gobierno fue cambiar de nombre al club que le había echado la bola negra: en adelante se llamaría Club Presidente Trujillo.

Su patológica ansia de poder y de dinero no tuvo límites. La autoridad omnímoda no le fue suficiente. Se apropió de todos los grandes negocios de la isla quisqueyana. Todo fue suyo:

Víctor Chaca, *Deteniendo el equilibrio*, óleo/tela, 2000, en la Galería Oscar Román

80% de los ingenios azucareros, la mayor parte de las empresas industriales, agrícolas y comerciales, el monopolio de la producción y venta de alcohol, la exportación de café, los monopolios de la sal, la carne de res, los cigarrillos, el cemento, los fósforos, la cerveza, las pinturas y los medicamentos. Fueron suyos también los principales aserraderos, así como las fábricas de chocolates, refrescos embotellados y productos lácteos. Le pertenecieron las principales radiodifusoras y periódicos, las empresas navieras y las de aviación. Fue dueño del Banco Popular de Crédito y adquirió 60% de la tierra agrícola. De

modo que, a más de la relación política, se convirtió en patrono de 45% de la población laboral.

La megalomanía del benefactor era proverbial. Cuando visitó a su colega español, el panzón Francisco Franco, dijo a la prensa, en el Aeropuerto de Barajas, luciendo su uniforme de gala y su bicornio emplumado, que venía a pagar la visita que Colón hizo a América en 1492.

Después de la noche del ajusticiamiento, el 30 de mayo de 1961, cuando Antonio de la Maza, Tony Imbert, Amadito García y los otros cuatro complotados abrieron fuego sobre el automóvil en que se desplazaba, sin

escolta, el Generalísimo, hacia una de sus citas amorosas, el frívolo y crapulo Ramfis Trujillo -general del ejército desde cuando tenía uso de razón y jefe del estado mayor de las fuerzas armadas antes de los 30 años- creyó que le había llegado la hora de remplazar a su padre y desató una sangrienta ola de terror en que fueron torturados y asesinados, después, no sólo los conjurados, sino todos aquellos sobre quienes caía alguna remota sospecha de haber tenido algo que ver con la muerte del tirano.

El otro hijito de Trujillo, Radamés, no contaba para estos menesteres: era el brutito y el feíto que dice Vargas Llosa. Pero el servicio de inteligencia militar a las órdenes de Ramfis hizo una redada minuciosa. Los tristemente célebres caliés, que es como el pueblo llamaba a los sicofantes y soplones del gobierno -reclutados entre los petimetres de la oligarquía, prostitutas, diplomáticos, banqueros, alcahuetes, periodistas y limpiabotas- desplegaban una febril actividad de denuncia. Así fueron cazados, uno a uno, los conspiradores.

En medio de esa ola de terror, la gente rió a escondidas con un hecho increíble. El Caribe, principal periódico dominicano, de propiedad de Trujillo, publicó con gran despliegue en la parte central de su página editorial un hermoso poema panegírico en homenaje al Benefactor, que había enviado uno de los lectores. Los diti-rambos eran frondosos. Nadie se dio cuenta, sino después de publicado, que el poema era un acróstico y que, leído verticalmente, decía asesino y ladrón. Como era usual, volaron cabezas en la redacción del periódico. Años atrás había ocurrido algo parecido, cuando circuló El Caribe con un texto erróneo en su primera página, el mismo que resultaba poco grato para el Benefactor. Entonces, el jefe de redacción, Germán Ornes, se fugó del país, aterrorizado porque sabía bien que el error de imprenta le costaría la vida. Y no regresó sino después de la muerte de Trujillo.

El Chevrolet Bel-Air en que murió el Generalísimo se convirtió, años más tarde, en taxi, de propiedad de un antiguo sargento del ejército, quien puso en la ventana de atrás una leyenda que decía: "En este carro mataron al Chivo". Pero el automóvil traía mala suerte. Mientras llevaba unos pasajeros a un acto público, en el que hubo algún entrevero, el chofer murió por una bala perdida.

Rodrigo Borja, Presidente de Ecuador, 1988-1992.



ENRIQUE SERBETO

La crítica la saludó como una de las mejores obras de los últimos años, probablemente con razón. Con *La Fiesta del Chivo*, el escritor hispano-peruano Mario Vargas Llosa se las arregla para sumergir al lector en una atmósfera en la que se mezclan las emociones de una conspiración con el terror de la represión, y la intriga de la historia personal de la protagonista.

Sin embargo la novela ha descubierto también algo inesperado: la acusación de plagio hecha a Vargas Llosa por el distinguido periodista Bernard Diederich.

Compré la novela de Vargas Llosa en cuanto estuvo lista su edición mexicana y me la llevé precisamente para el viaje a las elecciones presidenciales dominicanas, la primavera pasada.

El periodista Bernard Diederich ha demandado al escritor Mario Vargas Llosa por plagio de su reportaje histórico, Trujillo: la muerte del chivo. Diederich, veterano corresponsal de la revista Time, asegura que Vargas Llosa incluyó en La fiesta del chivo elementos de su libro, escrito en 1978. En el siguiente artículo, otro distinguido corresponsal compara los dos libros y llega a una conclusión: la narración del peruano viene directamente del libro de Diederich.

La copia del chivo

Trujillo, la muerte del dictador. Confieso que inicialmente lo leí aprovechando el formidable interés por el dictador caribeño que había despertado en mí Vargas Llosa, pero lo que fui encontrando en las páginas de esta obra del periodista Bernard Diederich me dejó tremendamente sorprendido.

Para empezar, el título de la versión en inglés es precisamente *La Muerte del Chivo* y, de ahí en adelante, las coincidencias saltaban una tras otra. Se llega al punto de que hasta los errores se han reproducido. Por ejemplo, en las dos ediciones de su libro

(en inglés y en español) a Diederich se le escapó un gazapo en la descripción de un modelo de coche al que se le atribuyen ocho cilindros y solamente 350 centímetros cúbicos, en vez de 3,500. Cuando Vargas Llosa describe ese automóvil con el que se cometió el tiranicidio, además de mencionar hasta en el mismo orden todas las demás características,

El título de la versión en inglés es igual y, de ahí en adelante, las coincidencias saltan una tras otra

En Santo Domingo no se hablaba de otra cosa. "El doctor Balaguer opina que es una novela que debe leerse, a él le ha gustado mucho," me decían personajes cercanos al nonagenario dirigente político que fue uno de los interlocutores de Vargas Llosa en sus visitas al país y aparece en la novela retratado en su mejor ángulo.

Otros sostenían que no podía tomarse como una novela histórica porque algunos personajes no encajaban en el ambiente decadente de la época de la dictadura de Leónidas Trujillo.

Pero, para mi, todos esos comentarios no hacían sino confirmar que la obra había dado oportunamente en el clavo del interés nacional dominicano. Mientras estaba en Santo Domingo me asomé en una librería de la ciudad y encontré a la sombra de esta novela un libro de edición descuidada que casualmente abordaba el mismo tema:

repita el mismo error y se olvida un cero en la cilindrada. ¿Casualidad? No lo creo. Como tampoco creo que sea coincidencia la repetición de tantas y tantas escenas vitales en la narración y que dan la impresión de que han sido trasladadas de un libro al otro.

Ana Queral, *Trabajo*, 2000

Naturalmente, casi siempre, la prodigiosa pluma de Vargas Llosa añade un toque de fuerza narrativa, lo que convierte a su libro en una obra de arte, pero cualquiera que lea los dos textos notará que uno viene claramente del otro. Eso es lo que piensa el mismo Diederich, que ahora vive en Miami dedicado a ordenar sus recuerdos y a cuidar una bonita colección de orquídeas que cuelga con mimo en las palmeras de su jardín.

Diederich es uno de los periodistas más admirables que he conocido. Puede contar desde sus experiencias en la II Guerra Mundial, cuando con 16 años se enroló en la marina de su Nueva Zelanda natal y enviaba crónicas para el *New York Times* sobre las batallas del Pacífico. Pasó 14 años en Haití (escribió también un libro sobre Duvalier, imprescindible para entender la historia de ese país) desde donde fue testigo de la dictadura trujillista, asistió a

la revolución cubana y ha sido corresponsal de la revista *Time* en México. Estuvo en Pamplona con Hemingway, cubrió la revolución sandinista y conoció a Graham Green, a Gabriel García Márquez, además de navegar por medio mundo.

El libro que publicó, en 1978, sobre el tiranicidio contra Trujillo, es fruto, según cuenta, de siete años de investigaciones, entrevistas, recogida de datos y síntesis que han resultado en un documento fundamental para el estudio de la historia dominicana. Es tan imprescindible que hasta Vargas Llosa demuestra que no se puede escribir nada sobre ese suceso sin acudir a esta fuente.

El novelista dice que él mismo ha estado investigando y que los docu-

mentos de los archivos del gobierno dominicano son de acceso libre. Puede que así sea, pero cualquier lector atento que haya visto los dos libros puede deducir que lo básico de la narración que hace el hispano-peruano viene directamente del libro de Diederich, porque son detalles que no pueden estar en archivo alguno. Unas veces las fuentes fueron agentes de la CIA a las que Diederich convenció con paciencia para que le contasen lo que sabían y, en ocasiones, se lo relataron personajes que ya han muerto y difícilmente podrían haber dado el mismo testimonio a otra persona.

Cuando Diederich escribió el libro, los protagonistas de las atrocidades que se relatan eran conocidos, el mismo autor aparece en fotografías de la época al lado de los personajes. Ahora ya no existen sino ruinas de la Casa de Caoba y sólo quienes estuvieron dentro cuando era la residencia favorita de Trujillo podrían dar sentido a lo que ya es sólo un esqueleto de hormigón.

Sinceramente, creo que no hay duda de lo que Vargas Llosa ha hecho con el libro de Diederich, que por otro lado nunca ha negado conocer. Mientras termina una novela sobre leyendas de su infancia, el veterano periodista piensa si vale la pena que un abogado lleve a los tribunales este caso. A pesar de ello, sigo recomendando la lectura de *La Fiesta del Chivo*, de Vargas Llosa, como una novela extraordinaria, basada en un hecho histórico que, como ha pasado otras veces, demuestra que la realidad puede superar a cualquier ficción. Y si alguien encuentra también la obra de Bernard Diederich verá que no hay mucho que discutir sobre las fuentes de las que ha bebido el autor de *La tía Julia y el escribidor*.

En mi opinión, sólo un auténtico genio de la literatura como Vargas Llosa podría haber mejorado *La Muerte del Chivo*, el libro de Diederich, añadiendo la sal y pimienta de su imaginación y su oficio como hombre de letras de indiscutible calidad. Pero no hubiera estado de más que hubiese incluido un agradecimiento especial al periodista que recopiló con tanto trabajo los datos de los que se ha servido para dar forma a su obra de arte. 

Enrique Serbeto, periodista español, es corresponsal en México del diario ABC.

JEAN ECHENOZ

Me voy, dijo Ferrer, te dejo. Puedes quedártelo todo, pero me marchó. Y como los ojos de Suzanne, que se perdían hacia el suelo, se detenían sin motivo en un enchufe, Félix Ferrer dejó las llaves sobre la consola de la entrada. Luego se abrochó el abrigo y cerró con suavidad la puerta de la casita.

Afuera, sin echar una mirada al coche de Suzanne, cuyos cristales empañados callaban bajo las farolas, Ferrer echó a andar hacia la estación de metro Corentin-Celton, que quedaba a seiscientos metros. A eso de las nueve de la noche, un primer domingo de enero, los vagones estaban casi vacíos. Sólo viajaba una decena de hombres solitarios, como parecía serlo Ferrer desde hacía veinticinco minutos. En circunstancias normales, le hubiese gustado encontrarse una celda sin asientos frente a frente, como un pequeño compartimiento para él solo, lo cual constituía su disposición preferida en el metro. Aquella noche ni siquiera se le pasaba por la mente, distraído pero menos preocupado de lo que se imaginaba por la escena que acababa de tener con Suzanne, mujer de carácter difícil. Como quiera que había imaginado una reacción más violenta, gritos mezclados con amenazas e insultos más serios, se sentía aliviado pero como contrariado por ese mismo alivio.

Había dejado junto a él el maletín, que contenía sobre todo objetos de aseo y ropa interior de recambio, y primero había mirado fijamente hacia adelante descifrando de modo maquinal anuncios publicitarios de revestimiento de suelo, de contactos de parejas y de revistas de información inmobiliaria. Más tarde, entre Vaugirard y Volontaires, Ferrer abrió el maletín y extrajo el catálogo de unas subastas de obras de arte tradicional persa, que hojeó hasta la estación Madeleine, donde se apeó.

En los alrededores de la iglesia de la Madeleine, de unas guirnalda eléctrica pendían estrellas apagadas sobre las calles todavía más vacías que el metro. Los escaparates engalanados de las tiendas de lujo recordaban a los

Arena entrevistó en exclusiva a Jean Echenoz (Orange, 1948) poco después de que recibiera el Premio Goncourt 1999 por su novela Je m'en vais (Arena 52, 30 de enero, 2000). Aparece ahora la traducción al español de este libro sobre la fuga de un hombre al Polo Norte en busca de un barco atrapado en un banco de hielo. Una vuelta de tuerca a la novela de aventuras que confirma a Echenoz como uno de los mejores escritores de Francia. Con agradecimiento a la Editorial Anagrama, presentamos las primeras páginas de Me voy.

De París al Artico

venas azules bajo la piel blanca. Luego, muy morena, pelo muy largo, no más de treinta años ni menos de un metro setenta y cinco, la mujer que le abrió la puerta y que atendía al nombre de Laurence le sonrió sin pronunciar una palabra y cerró la puerta tras ellos. Y a eso de las diez de la mañana siguiente Ferrer salió hacia su taller.

Seis meses después, también a eso de las diez, el mismo Félix Ferrer se apeó de un taxi ante la terminal B del aeropuerto Roissy-Charles-de-Gaulle, bajo un ingenuo sol de junio, velado hacia el noroeste. Como Ferrer llegaba con mucho adelanto, no había comenzado la facturación de los equipajes de su vuelo: durante tres cuartos de hora, el hombre tuvo que recorrer los vestíbulos empujando un carrito cargado con una cartera, una bolsa de viaje y su abrigo, demasiado caluroso ya para la época del año. Una vez se hubo tomado el segundo café y hubo comprado pañuelos de papel y aspirina efervescente, buscó un sitio tranquilo donde esperar a sus anchas.

El que le costara encontrarlo obedece a que un aeropuerto no es nada propiamente dicho. Es un mero lugar de paso, un cedazo, una frágil fachada en medio de una planicie, un belvedere circundado de pistas por el que brincan conejos con el aliento cargado de queroseno, una plataforma giratoria infestada de corrientes de aire que acarrearán gran variedad de corpúsculos de innumerables orígenes -granos de arena de todos los desiertos, partículas de oro y de mica de todos los ríos, polvos volcánicos o radiactivos, pólenes y virus, ceniza de puros y polvos de maquillaje-. Dar con un rincón apacible en un aeropuerto no es empresa fácil, pero Ferrer acabó

descubriendo, en el subterráneo de la terminal, un centro espiritual ecuménico en cuyos sillones se podía tranquilamente no pensar en gran cosa. Allí mató un poco el tiempo. Luego facturó el equipaje y deambuló por la zona libre de impuestos, donde no adquirió ninguna botella de alcohol, ni tabaco ni

perfume ni nada. No se marchaba de vacaciones. No era cosa de ir cargado.

Subió al avión poco antes de las trece horas. Era un DC-10 en el que una música envolvente, puesta muy baja para apaciguar a la clientela, le acompañó mientras se instalaba. Ferrer dobló el abrigo, lo introdujo junto con la cartera en el cajón de arriba, acomodándose en el exiguo metro cuadrado que le habían adjudicado junto a la ventanilla, y procedió a acondicionarlo:

ausentes transeúntes que se sobreviría a los festejos de fin de año. Solo y embutido en su abrigo, Ferrer contorneó la iglesia hacia un número par de la rue de l'Arcade.

Para encontrar el código de acceso del edificio, sus manos se abrieron paso bajo la ropa: la izquierda hacia la agenda metida en un bolsillo interior, la derecha hacia las gafas sepultadas en un bolsillo a la altura del pecho. Una vez salvado el portal, despreciando el ascensor, atacó con firmeza una escalera de servicio. Llegó a la séptima planta menos jadeante de lo que imaginaba y se plantó ante una puerta cuyas jambas daban fe de por los menos dos intentos de robo. No figuraba nombre alguno en la puerta, sólo una foto prendida con unas chinchetas y con los cantos doblados, que representaba el cuerpo sin vida de Manuel Montoliu, ex matador de toros reciclado a peón después de que un animal llamado Cubatisto le abriera el corazón como un libro el 1 de mayo de 1992: Ferrer dio dos ligeros golpes sobre aquella foto.

Mientras esperaba, las uñas de su mano derecha se hundieron levemente en la cara interna de su antebrazo izquierdo, en el punto mismo donde se cruzan numerosos tendones y

Hasta antes de partir, la vida de Félix había transcurrido de la misma manera



Angel Jové, s/t, 2000

cinturón abrochado, periódicos y revistas dispuestos delante, gafas y somnífero al alcance de la mano. Por suerte, el asiento contiguo al suyo estaba libre; podría utilizarlo de anejo.

Luego siempre es lo mismo, uno espera pacientemente, escucha con oído evasivo las advertencias grabadas y observa con mirada ausente las explicaciones de seguridad. El aparato acaba poniéndose en movimiento, al principio imperceptiblemente, luego más rápido, y despegando rumbo al noroeste atravesando nubes. Entre éstas, más adelante, inclinado sobre el cristal, Ferrer vislumbrará una extensión de mar, adornada con una isla, que no podrá identificar, y luego otra extensión de tierra cuyo corazón es ahora un lago cuyo nombre no conocerá. Ferrer da cabezadas, observa indolentemente en una pantalla avances de películas que le cuesta mirar hasta el final, distraído por las idas y venidas de las azafatas que tal vez ya no son lo que eran, está totalmente solo.

Rodeado de doscientas personas apiñadas en una carlinga, se está en efecto más aislado que nunca. Esa soledad pasiva, piensa uno, sería quizás la ocasión para hacer un balance de la vida de uno, de meditar sobre el sentido de las cosas que la producen. Uno lo intenta un momento, se obliga a hacerlo un rato, pero no insiste mucho tiempo ante el deshilvanado monólogo interior que ello origina, de modo que se acurruca y se amodorra, le gustaría dormir, pide una copa a la azafata porque así dormirá mejor, luego le pide otra para tragarse el somnífero, y se duerme.

En Montreal, al bajar del DC-10, los empleados del aeropuerto parecían anormalmente desperdigados bajo un cielo más vasto que los demás cielos. El autocar Greyhound era también más largo que los demás autocares, pero la autopista tenía una anchura normal. En Quebec, Ferrer cogió un taxi marca Subaru en dirección al puerto, sector de los guardacostas, muelle 11. El taxi le dejó ante un letrero en el que se leía escrito con tiza: DESTINO: ARTICO y, dos

horas después, el rompehielos NGCC *Des Groseilliers* zarpaba rumbo al Gran Norte.

Desde hacía cinco años, hasta la noche de enero en que abandonó la casa de Issy, todos los días de Félix Ferrer salvo el domingo habían transcurrido de la misma manera. Tras levantarse

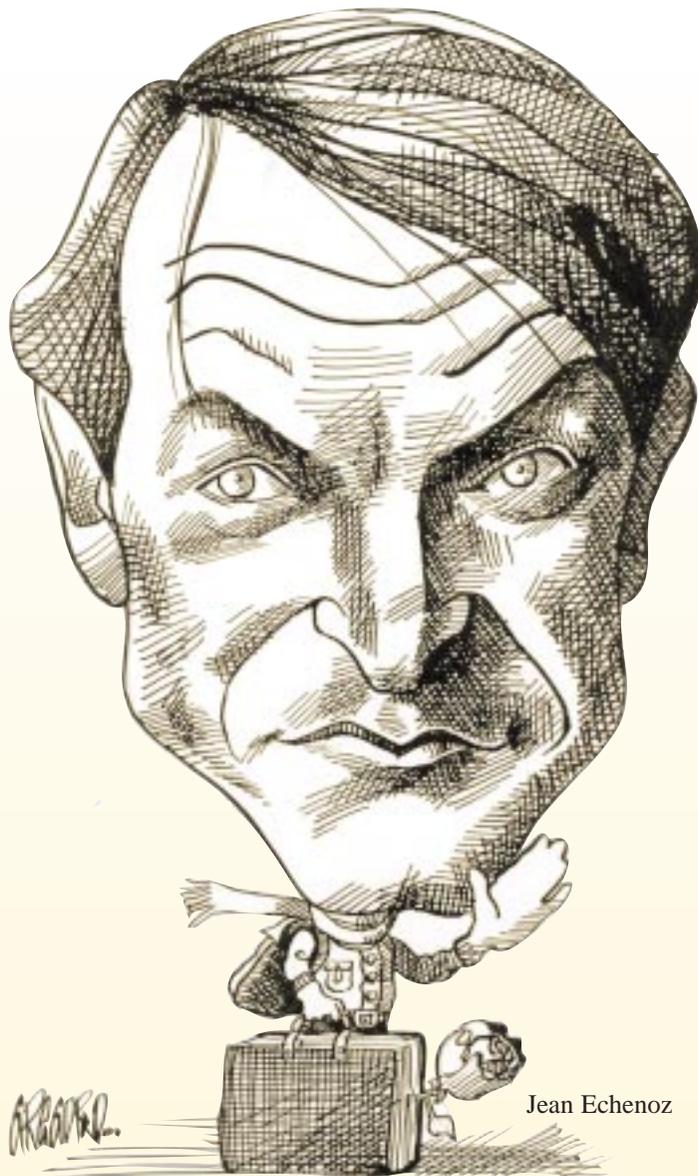
a las siete y media y pasarse primero diez minutos en el retrete acompañado de cualquier texto impreso, desde un tratado de estética hasta un humilde folleto, preparaba para Suzanne y para él un desayuno científicamente dosificado de vitaminas y sales minerales. Procedía acto seguido a realizar veinte minutos de gimnasia mientras escuchaba las noticias en la radio. Una vez hecho eso, despertaba a Suzanne y ventilaba la casa.

Después, Ferrer se metía en el cuarto de baño y se cepillaba los dientes hasta la hemorragia sin mirarse nunca en el espejo, dejando no obstante correr en balde diez litros de agua municipal fría. Se lavaba siempre siguiendo un mismo orden, invariablemente de izquierda a derecha y de abajo arriba.

Se afeitaba siempre en el mismo orden, invariablemente la mejilla derecha, luego la izquierda, la barbilla, el labio inferior, el superior y el cuello. Y, como quiera que Ferrer, sometido a esos órdenes inmutables, se preguntaba cada mañana cómo escapar al ritual cotidiano, esa misma pregunta había acabado integrándose en el

ritual. Sin llegar a resolverla nunca, a las nueve salía hacia su taller.

Lo que llama él taller ya no es un taller. Lo era vagamente cuando Ferrer se denominaba a sí mismo artista y se creía escultor; ya no es más que la trastienda de su galería, que puede servirle de estudio desde que Ferrer se ha reciclado al comercio del arte ajeno. El taller se halla situado en la planta baja de un pequeño edificio del distrito IX, en una calle que no parece en absoluto idónea para montar una galería: arteria comercial y bulliciosa, más bien popular para el barrio en el que está ubicada. Enfrente mismo de la galería se gesta una gigantesca obra, que sólo se halla en sus inicios: por el momento están excavando profundamente el suelo. Ferrer se hace un café al llegar, se toma dos Efferalgán, abre el correo, del que tira la mayor parte, da un leve repaso a los papeles que corren por la mesa y aguarda hasta las diez, luchando valientemente por ahuyentar de su mente la idea de fumarse el primer pitillo. A continuación abre la galería y hace unas llamadas. Hacia las doce y diez, también por teléfono, busca a alguien con quien comer y siempre lo encuentra.



A partir de las tres y durante toda la tarde, Ferrer atendía la galería hasta las siete y media. A esa hora llamaba a Suzanne, invariablemente en los mismos términos, no me esperes para cenar si tienes hambre. Suzanne le esperaba siempre y, a las diez y media, Ferrer estaba en la cama con ella, bronca de pareja una noche sí otra no, y a las once fin de las hostilidades. Y durante cinco años, sí, de ese modo habían ido las cosas hasta que cambiaron bruscamente el 3 de enero pasado. Tampoco cambiarían todas las cosas, empero: no sin una leve decepción, Ferrer se vería obligado a admitir que, en el angosto cuarto de baño de Laurence, seguiría lavándose de izquierda a derecha y de abajo arriba. Pero no viviría mucho tiempo en su casa, un día de éstos regresaría a vivir al taller.

Con un perpetuo retraso de varios aspiradores, aquel taller venía a ser como una madriguera de soltero, un escondite de fugitivo acorralado, un piso abandonado mientras los herederos andan a la greña. Cinco muebles garantizaban un mínimo confort, más una pequeña caja fuerte cuya combinación había olvidado Ferrer hacía tiempo. La cocina, de un metro por tres, contenía un fogón cubierto de manchas, una nevera vacía con un par de verduras mustias y unos estantes con latas de conservas caducadas. Como la nevera se utilizaba muy poco, un iceberg natural invadía el congelador, y Ferrer, cuando el iceberg degeneraba en banquisa, lo descongelaba con ayuda del secador de pelo y un cuchillo del pan. La cal, el salitre y el yeso purulento habían colonizado la penumbra del aseo, pero un ropero albergaba seis trajes oscuros, una hilera de camisas blancas y una batería de corbatas. Y es que Ferrer, cuando atiende su galería, tiene por norma ir impecablemente vestido: atuendo estricto y casi austero de político o de director de agencia de banco.

En lo que hacía las veces de sala de estar, exceptuados dos carteles de exposiciones celebradas en Heidelberg y en Munich, nada recordaba las actividades artísticas pretéritas del galerista. Exceptuados también dos bloques de mármol fachosos y medio trabajados, que servían de mesa baja o de soporte de televisor y que conservarían siempre para sí mismos, en su fuero interno, las formas que supuestamente tenían que salir un día de sus entrañas. Podían haber sido un cráneo, una fuente, un desnudo, pero Ferrer se había cansado y los había dejado de lado.

Traducción de Javier Albiñana/
Anagrama

FRANCISCO VILLAR ESQUIVEL

En 1933 los marineros del barco de guerra holandés *De Zeven Provinciën* se amotinaron en las costas de Indonesia. Tras su captura, delataron a su fuente de inspiración: *El Acorazado Potemkin*. Rodado en 1925, este largometraje de Serguei M. Eisenstein había despertado el interés internacional por la cinematografía de la joven república soviética.

Hoy no existe la Unión Soviética, la posmodernidad es un tema trillado y el consumismo homogeniza poco a poco la cultura en el mundo. Qué inverosímil suena hoy la revolución bolchevique y la efímera vanguardia que buscaba que el cine estimulara el parto del socialismo, probablemente el único caso entre todas las corrientes artísticas de la primer mitad del siglo XX en que el anhelo de ruptura coincidió con un proyecto político de transformación socioeconómica.

En un entorno marcado por el nacimiento de poderosos medios de comunicación y en el que para muchos había llegado el momento de llevar a la práctica las ideologías, un intenso debate en torno a la función de las artes, potenciadas a niveles insospechados por el cine, era consecuencia lógica. Así, mientras André Gide pedía no mezclar arte y política y el *Manifiesto surrealista* llamaba a liberar al arte de la “estrechez de la razón”, Dziga Vertov, después de participar activamente en el trabajo de agitación que desarrollaron los famosos trenes rojos, publicaba en 1922 su manifiesto *Soviet Troik*, en el que invitaba a los kinokis (nombre que inventó para “los hombres del nuevo cine”) a “ver y mostrar el mundo en nombre de la revolución proletaria mundial” a través de conceptos como el del cine-ojo.

En 1919, Lenin expropió la industria cinematográfica y dos años después fundó la primera escuela de cine del mundo. Los bolcheviques comprendían que instaurar el socialismo en un país extenso, con una población heterogénea y en su mayor parte analfabeta, no sería fácil. Bajo esas condiciones –además de la guerra civil y la amenaza de intervención extranjera– había que implantar la dictadura del proletariado, suprimir la propiedad privada y liderar el paso a un mundo sin clases sociales preconizado por el marxismo. Era obvio: el cine sería la más importante de las artes para la Revolución.

La Cineteca Nacional presentará, del 17 al 24 de octubre, el ciclo *La Vanguardia Soviética*, como parte del programa *Los primeros cien años*.

A continuación, un texto sobre la expresión artística de mayor importancia para la revolución socialista.

Vanguardia soviética

Revolución

en el cine



Eisenstein en acción

El régimen leninista, pionero en la comprensión del poder de los medios en la cultura de masas, transfirió la industria cinematográfica al Comisariado para la Educación, en el que personalidades afines al vanguardismo, como Lunatcharsky y Kandinsky, ocupaban altos puestos. La consigna era crear un arte, revolucionario en forma y contenido, que fomentara el desarrollo de la conciencia política de las masas. El territorio del cine se abrió para que gente de formación diversa lo explorara. Pronto hubo resultados: desde el futurismo y los estrambóticos dramas que impulsó Mayakovsky hasta el radicalismo de Vertov, que pretendía, con obras como *El hombre de la cámara*, “eliminar la

mentira de la ficción cinematográfica del cine espectáculo burgués”. La carrera de Eisenstein, en medio de esa vorágine creativa, puede verse, digámoslo así, como una película de todo ese movimiento.

Si algo caracterizó al primer cine soviético fue, además del compromiso con la revolución, la juventud de sus representantes. Eisenstein debutó como director a los 27 años, con *La Huelga* (1924), en la que temprano expuso

lo que pretendía su cine. No hay héroes, sólo la clase trabajadora y la acción que pretende detener el curso de la historia. Luego, al suprimir la cadena sucesiva de acontecimientos, como cuando mezcla escenas de trabajadores baleados con las de un toro

en el rastro, anticipa el concepto de montaje que desarrollaría detenidamente en su trabajo teórico y que consistía en elevar a la edición, de una mera técnica para que fluya la trama, a un proceso intelectual para producir ideas. En 1925 se le encarga un proyecto por el 20 aniversario de la revolución de 1905. Eisenstein escogió la sublevación de la armada en el Mar Negro para reflejar el espíritu de la gesta: la lucha de clases que vaticinaba la revolución bolchevique. Así nació *El Acorazado Potemkin*, un gigante de la historia del cine mundial, fruto de un intenso trabajo teórico y experimental para reflejar la revolución socialista en el espejo del arte.

Eisenstein creía que cada escena debía calcularse consciente y científicamente para capturar la esencia de los acontecimientos y estimular una reacción individual en el espectador. Apostaba por un cine revolucionario que no desechara los aprendizajes del “cine burgués”, sino que los adoptara para sus fines. En su empeño por encontrar un equivalente cinematográfico del método dialéctico, descifró el lenguaje particular del cine. A través de la distorsión dramática del tiempo creó uno específicamente cinematográfico, como se manifiesta en la famosa secuencia de las escaleras, en la que la masacre del pueblo congregado en el puerto de Odessa para vitorear a los amotinados del Potemkin se resuelve con un entramado de imágenes que se suceden en un ritmo inexorable... una carreta se precipita sin control, botas blancas marchan impasibles, ríos desbordados de gente, rifles zaristas,

El cine sería la más importante de las artes para los bolcheviques

Las mujeres arriba

Antojable Penélope

MIGUEL BARBERENA



un rostro descompuesto, una mujer pide clemencia, rifles que disparan, la carreola, un alarido. *Potemkin* sería la última cinta que tuvo bajo su completo control.

Mientras en Indonesia se citaba a *Potemkin* en una corte militar, Eisenstein se topaba con un ambiente que había dejado de ser hospitalario para cualquier cosa que oliera a vanguardia. La dictadura del proletariado se había encarnado progresivamente en la persona de Stalin. Pronto comenzarían las purgas y deportaciones masivas y el realismo socialista se volvería un dogma oficial. El nuevo régimen no estaba dispuesto a financiar un cine "formalista" cuando el país se debatía para cumplir metas difíciles, sí, pero tangibles. La vanguardia experimentaba; el realismo socialista fijaba parámetros y objetivos. Trotsky estaba fuera, la tesis del socialismo en un solo país había vencido y un proyecto nacionalista se antepone al de la revolución internacional. Había que sacar adelante los planes quinquenales a como diera lugar, y si para ello era preciso imponer una estética artística y encarcelar o fusilar a quienes se opusieran, así se haría. El cine tendría que justificar la temporal necesidad de un dictador, el guía que conduciría al pueblo a la victoria. Pero esa otra historia sonará algún día -quizás hoy- tan inverosímil como la de la vanguardia, a pesar de que entonces no se habrán resuelto problemas similares y nuevos, y poderosos medios de comunicación -como la Internet- hayan surgido.

Mucho se ha hablado ya del valor estético de la vanguardia cinematográfica soviética y de su aportación al "lenguaje cinematográfico", pero, en realidad, son pocas las oportunidades que se presentan para poder apreciar este cine en versiones de 35 milímetros y con el acompañamiento de música de piano en vivo.

Además del clásico *El Acorazado Potemkin*, el ciclo que la Cineteca Nacional dedica a la Vanguardia Soviética tiene programada la exhibición de *Alexánder Nevski* (1938), *La Huelga* (1925) y *Octubre* (1927), de Serguei M. Eisenstein; *La Madre* (1926), de Vsiévolod Pudovkin; *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, y *La Tierra* (1929), de Alexánder Dovzhenko. 

Francisco Villar Esquivel es periodista cultural y colaborador de la Dirección de Difusión de la Cineteca Nacional.

La guapa española Penélope Cruz (vista recientemente como monja embarazada en *Todo sobre mi madre*, de Almodóvar) sigue los pasos de su compatriota Antonio Banderas y se lanza a la conquista de Hollywood. Ya hizo una primera película en inglés, *The Hi-Lo country*, junto a Billy Crudup, y ahora estrena una segunda, titulada *Women on top* (*Las mujeres arriba*), en la que hace una perfecta imitación de Julia Roberts (esas piernas, esa sonrisa, esa cabellera...). Dirigida por la venezolana Fina Torres, con un guión de Vera Blasi, el filme narra las peripecias de Isabella, una cocinera brasileña, con restaurante en Salvador de Bahía, que emigra a San Francisco, luego de un desengaño amoroso (encuentra a su esposo, Toninho -Murilio Benicio- en la cama con una negra despampanante). En San Francisco, Isabella vive en el departamento de su vieja amiga Monica (Harold Perrineau), un travesti, y en muy poco tiempo alcanza el estrellato como chef en *Passion food*, un programa de televisión del tipo Chepina Peralta. Isabella, cuya especialidad son los chiles, enseña a los gringos insípidos a cocinar la *moqueca*

de camarao, el acarajé, el xinxim y el batapá. Y gracias al hechizo de Yemanjá, la Diosa del Mar, nuestra chef no sólo triunfa en TV, sino que encanta a todos los hombres (heterosexuales) de San Francisco, especialmente al productor de *Passion food* (Mark Feuerstein). Hasta Toninho viaja a esa ciudad, en compañía de su trío de bossa nova, para recuperar el amor perdido... La película es frívola, empalagosa, por momentos tonta y demasiado larga, pero Fina Torres sabe que lo importante es lucir a Penélope, y lo logra, aunque eso no es difícil: la española está de lo más antojable... La película mezcla la comedia romántica y un realismo mágico que en México se comparará inevitablemente a *Como agua para chocolate*. Pero a *Las mujeres arriba* le falta mucho condimento. Esperemos que las próximas películas de Penélope en Hollywood sean más sustanciosas.

Judy Berlin

Noche eterna

VÍCTOR BUSTOS

Judy Berlin, primer largometraje de Eric Mendelsohn, es un claro ejemplo del nuevo cine independiente de Estados Unidos, y, más específicamente, de las realizaciones que emergen en el Festival de Sundance, la meca de este estilo que se contraponen a las superproducciones de Hollywood.

Mendelsohn fotografía su película en blanco y negro, lo que le permite dar una composición melancólica a cada



cuadro. La historia sucede en un pequeño pueblo llamado Babylon. Es el amanecer de un nuevo día y en pantalla vemos desfilar personajes que llevan una existencia rutinaria, pero que harán una pausa en su vida para mirar hacia atrás y reflexionar sobre el sentido de la misma. Una ama de casa, maestras de escuela, una aspirante a actriz y un joven director de cine desilusionado, juntos experimentan un eclipse solar que parece durar interminablemente. Se oscurecen las calles de los suburbios, pero esta penumbra es la que permite descubrir facetas escondidas en la personalidad de los otros y entender las debilidades propias. Son dos los personajes centrales, precisamente Judy Berlin (Barbara Barrie), la actriz que se reencuentra con un antiguo compañero de clase, David Gold, el director (Eddie Falco). Las aspiraciones de ella, los fracasos de él, los unen y, envueltos por la anticipación de la noche, hacen un recorrido que los lleva a descubrir su lugar en el mundo.

Un claro ejemplo de cine independiente, sin gozar de grandes estrellas, y con una austeridad absoluta en la producción, la película consigue un ambiente inquietante. Los acordes de música que enmarcan la historia llevan al espectador por caminos de lo insólito: de los personajes desaparece la noción de que Babylon ha estado en penumbras por lo que parece una eternidad.

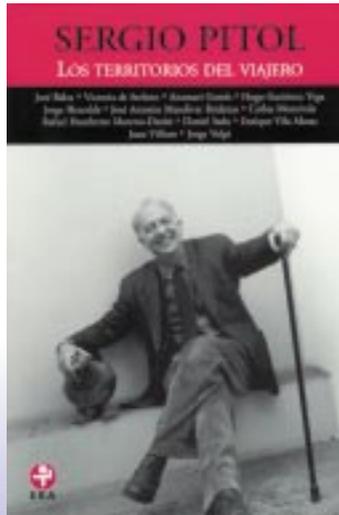
Cuando el personaje del director propone hacer una película de lo que ha experimentado, escuchamos al propio director y guionista, Mendelsohn, elaborar una historia de la nada y hacer un viaje de introspección en sus protagonistas y en sí mismo.

Sergio Pitol

los territorios del viajero

CLAUDIA POSADAS

Varios autores se reúnen en este libro para homenajear a uno de los más representativos y respetados, Sergio Pitol. Con motivo de su denominación como Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe, Juan Villoro, Anamari Gomís, Hugo Gutiérrez Vega, R. H. Moreno Durán, Carlos Monsiváis, Daniel Sada, Jorge Volpi y Enrique Vila Matas, José Balzá, autores y funcionarios, en el caso de Gomís, cercanos a Pitol, han realizado una serie de ensayos y viñetas que dan cuenta de su relación con el autor y de sus ideas en torno a la literatura de éste. El libro incluye un prólogo de Pitol, rico, como Pitol acostumbra, en reflexiones sobre su literatura que, a la larga, se convierten en claves para acceder a su obra, aunque en este caso se mencionan más las referencias en torno a su experiencia vital y literaria con Juan Rulfo y sus apreciaciones sobre los premios que ha ganado y las obras que los han merecido. Llama la atención su testimonio sobre un reconocimiento que le valió su primer cuento, legendario

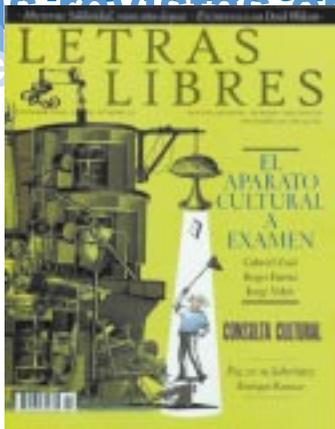


ya, "Amelia Otero", a los 23 años, animado por Aurelio Garzón del Camino. Esta persona le dejó una enseñanza al Pitol joven que el Pitol maduro considera fundamental: "Lo importante es leer en letra de imprenta lo que has escrito. Esto te proporcionará la distancia para conocer tus errores, que son muchos, y detectar si alguna frase vale la pena para afianzarse en ella y reforzarla hasta donde el texto lo permita".

Los textos que conforman el libro se ocupan de diferentes asuntos. Destaca el testimonio de Jorge Volpi, quien afirma que Pitol es una de esas figuras mayores que aparecen de vez en cuando, casi milagrosamente, en la literatura mexicana. A su vez, Sada comenta: "Se trata de un escritor que no hace trampas, ni en el trato como artista, puesto que sus conquistas, genuinas y felices todas, no le permiten caer en mezquindades ni vilezas".

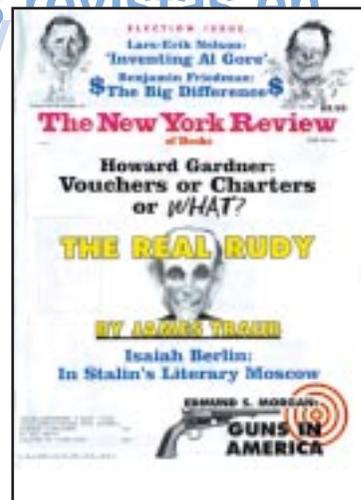
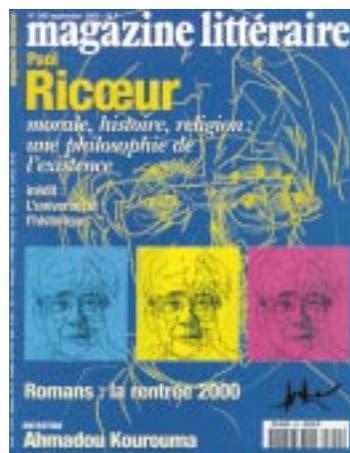
Y es cierto. Pitol es de los pocos autores que no se valen de puestos políticos para conseguir prestigio, y su trato hacia los demás es de un profundo respeto y generosidad. *Los territorios del viajero* es un libro interesante, en el que se plasman testimonios importantes y personales que vale la pena consultar. **José Antonio Masólviver, Jorge Volpi, Daniel Sada, et. al. Sergio Pitol. Los territorios del viajero. Editorial Era, 2000, 120 páginas, 70 pesos.**

en las revistas en las revistas en las revistas



Letras libres. En el número del mes de octubre, Gabriel Zaíd, Roger Bartra y Jorge Volpi examinan el aparato cultural mexicano y las relaciones entre el intelectual y el poder. Se proporcionan asimismo los resultados de la polémica consulta popular pública sobre el estado de las instituciones culturales del país. En un editorial, responde a las críticas que se hicieron a esta encuesta. En otros temas, Enrique Krauze revisita *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, a 50 años de su publicación, y David Huerta entrevista a Derek Walcott, que se complementa con uno de sus poemas, "El faro", en versión de J.L Rivas: *A lo largo del día el espectro del faro /va a dormirse/ como un actor...* Otros textos de Vargas Llosa (en defensa de la literatura), Christopher Domínguez (sobre Nellie Campobello) y Jordi Soler (de la vida sin Nadia Comaneci). 40 pesos. www.letraslibres.com

Magazine littéraire. Número de septiembre, 2000, dedicado a Paul Ricoeur, uno de los más importantes filósofos de Francia. En el apartado de crítica literaria, las reseñas de las novelas más destacadas de "la rentrée" literaria. Entre éstas: *Métaphysique des tubes*, de Amélie Nothomb; *Il neigeait*, de Patrick Rambaud; *Cyclone*, de Gérard de Cortanze; *La nouvelle pornographie*, de Marie Nimier, y *Mariage mixte*, de Marc Weitzmann. Entrevista con el escritor africano Ahmadou Kourouma. En cine, la reseña de *High fidelity*, la novela de Nick Hornby adaptada a la pantalla por Stephen Frears. 75 pesos. www.magazine-litteraire.com

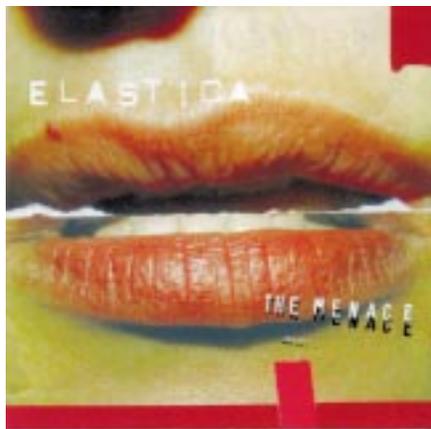


The New York Review of Books. Número del 19 de octubre: un texto inédito de Isaiah Berlin sobre "Las artes en Rusia bajo Stalin", escrito en 1946. Charles Simic reseña los *Collected poems in english*, de Joseph Brodsky, mientras que Diane Johnson comenta la nueva novela de Gore Vidal, *The Golden Age*. John Updike escribe sobre el escritor y caricaturista inglés Max Beerbohm (1872-1956) y Benjamin Friedman analiza las diferencias entre Al Gore y George W. Bush. Pankaj Mishra comenta la guerra en Kashmir y Robert Cottrell, ex corresponsal de *The Economist* en Moscú, desmenuza el libro *Sale of the century: Russia's wild ride from communism to capitalism*, de Chrystia Freeland. www.nybooks.com

La tempestad. Revista de imágenes, letras e ideas, editada en Monterrey y dirigida por Juan Antonio Charaund. El número de septiembre/octubre centrado sobre temas de arquitectura: Philippe Jodidio titula su ensayo "Construyendo un nuevo milenio", mientras que Miquel Adriá escribe de "Arquitecturas latinoamericanas", Nicolás Cabral sobre filosofía de la arquitectura y Antonia Toca sobre lo kitsch. Poetas brasileños del siglo XX: Drummond de Andrade, Murílio Mendes, Cecilia Meireles, Ledo Ivo y Manuel Bandeira. Juan Arturo Brennan reflexiona sobre Bach y Eduardo Antonio Parra reseña *Transpeninsular*, de Federico Campbell. Un ensayo sobre la relación entre T.S Eliot y Groucho Marx. Fotos de Ulises Casteñanos y celebración del filósofo Hans-Georg Gadamer, de María de los Angeles Galván. Un poema de Daniel Sada, "La entretenida". 20 pesos. Inf. (8) 340 15 05.



Música

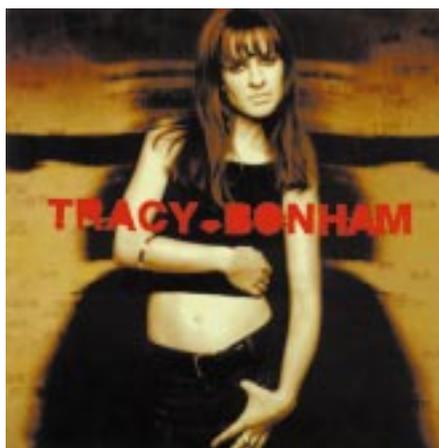


ELASTICA
The Menace
Deceptive Records, 2000

El punk no ha muerto. Aunque ya muy debilitado, sobrevive en Elástica, cuarteto británico encabezado por la guitarrista Justine Frischmann. El grupo entró en escena como parte de la hornada *brit-pop* del 94-95: Pulp, Oasis, Blur... Los de Elástica -tres chicas vestidas de cuero negro y un baterista- eran los más radicales. Que los demás imitaran a Los Beatles

y a The Kinks; Justine y compañía se irían por la senda estridente de Los Sex Pistols, con toques de Blondie y los B-52. Su primer disco, *Elástica*, 1995, contiene clásicos *neopunks* como "Line up" y "Connection". Las guitarras, de Justine y de Donna Mathews, levantaban un sólido muro sonoro, mientras la propia Justine cantaba al odio y a la locura. En su segundo disco, *The Menace* (*La amenaza*), Elástica repite la receta, pero con una evolución hacia los ambientes de Eno y Bowie. "Nothing stays the same" viene directamente de los "Kidney binges" del grupo Wire. "Image change" le debe todo al estilo futurista de Radiohead. Por lo demás, Elástica regresa a su rock de guitarrazo frenético. La producción es más pulida, pero conserva el filo rasposo que debe tener todo buen disco *punk*. Las canciones "Your arse my place" y "Generator" logran buena disonancia. Ruidosa también "Mad dog", la canción que abre el disco y una de las mejores del mismo: "Estoy esperando a mi hombre", canta Justine, en plan de Lady Punk. El lado oscuro está en "My sex", un monólogo con fondo de sintetizador, en el que Justine habla de sus amores desviados. La espera de cinco años entre los dos discos de Elástica ha merecido la pena: con *The Menace*, el grupo mantiene viva la tradición *punk*, la misma de grandes grupos como The Clash, Los Stranglers y Wire. Ojalá no haya que aguardar otro lustro para el tercer disco de la banda Elástica. (M.B)

TRACY BONHAM
Down Here
Island, 2000

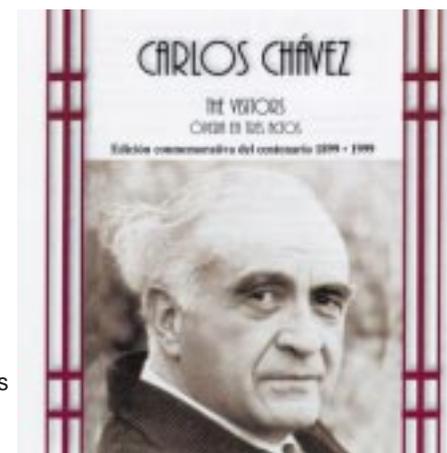


Desde el interior mismo del más genuino rocanrol, la nativa de Oregon supera el éxito de aquel delicioso y berrinchudo *Mother, mother* con su más reciente producción, una aguerrida y feroz aleación de géneros, derivados todos del mismo metal, literalmente, de la cual los resultados obtenidos son por demás certeros y satisfactorios. Un par de gracias antinaturales, tomando en cuenta su talento, vuelven a la Bonham

querible y admirada: es mucho menos protagonista que la, ¿asesina?, Courtney Love y no pretende, como la dientona Alanis, tamizar su discurso con cierto tono intelectual de adolescente recién egresada de la universidad privada. Además, los medios especializados casi no se han ocupado de ella, precisamente por no poseer ambas características, gracias a lo cual tenemos frente a nosotros a una cantante sin aura de estrella ni poses de nueva gurú. ¿Qué queda debajo? Una roquera, simple y llanamente. Y como muestra de sus alcances tenemos *Down Here*. Para inyectarle luces a la sangre, conviene escuchar cuanto antes la *popera* distorsión de "Fake it" y "Jumping bean", el sensual ambiente acústico de "Second wind" y la rasposa "You can't always not get what you don't want", cuasi homónima hija directa de la célebre pieza de Los Rolling Stones. Tracy Bonham grita, se desdobra apasionadamente y sacude su cuerpo con la convicción que le imprimen a la vida aquellos a quienes todo (o casi) les importa un sorbete. No es poca cosa lo suyo, después de todo, de esto se trata el rock. **Eduardo Limón.**

CARLOS CHÁVEZ
Los Visitantes

Lourdes Ambriz, Encarnación Vázquez,
Randolph Locke, Jesús Suaste, Marc
Embree
Orquesta y Coro del Teatro de Bellas Artes
Dir. José Areán
Conaculta/BMG, 2000. 3 CD



Hace un año, en el Festival Cervantino y por los festejos del centenario del nacimiento de Carlos Chávez, se reestrenó *Los visitantes*, la única ópera que escribió el célebre compositor mexicano, estrenada, con el título *Panfilo and Lauretta*, en 1957, en Nueva York. La obra dormía olvidada desde 1968, cuando se presentó dentro del programa cultural de los Juegos Olímpicos. Los que asistimos a la presentación del Cervantino tuvimos ocasión de conocer al Chávez más moderno y menos nacionalista. Una ópera en la tradición de *The Rake's Progress*, de Stravinsky, como bien señala Sergio Vela en las notas de esta grabación, hace poco lanzada al mercado. Chávez escribió esta partitura en 1951-1953 por encomienda de la Ballet Society de Nueva York. El libreto, en inglés, del poeta Chester Kallman, sitúa a cuatro personajes aislados voluntariamente para huir de la peste, quienes llevan a cabo representaciones teatrales a fin de entretenerse, de manera semejante a lo que sucede en el *Decamerón*, de Boccaccio.

El elenco, el mismo del Festival Cervantino, libra con honores esta obra compleja y exigente, cuyas influencias líricas van de los madrigales de Palestrina a las disonancias de Strauss. En suma, un disco que rescata una obra interesante e injustamente relegada. (A.Z)





Joaquín Cortés, un prodigio del flamenco

La velocidad de sus pies y la sensualidad de sus movimientos es aclamada en todo el mundo por la nueva dimensión que le da al baile. Aunque en sus propias palabras él baila lo que siente, con su cuerpo consigue reinterpretar el sentimiento de una región española y crear en el mismo escenario un flamenco innovador, inédito y contagioso. Joaquín Cortés, este gigante cordobés, mostrará su prodigio el 28 y el 29 de octubre en el Auditorio Nacional.

Nacido en Córdoba, España, en 1969, a los trece años ingresó al Ballet Nacional, donde muy pronto se convirtió en solista. Su carrera como artista independiente comenzó en 1990, con un estilo personal de baile que mezcló la danza española y la contemporánea.

Su carisma y fuerza escénica le han concedido al flamenco una personalidad renovada y antes desconocida; sus coreografías remiten al público al universo gitano. Joaquín se electrifica y marca el ritmo de guitarras, tambores, violines y flautas con el movimiento de sus pies.

En cada interpretación luce disciplinado, intenso y recio. No en balde pierde dos kilos de peso en cada presentación y su par de botas flamencas duran una semana de ensayo.

El cuchara de Oro

GUADALUPE PEREYRA

Jorge Galván es un hombre de teatro. Actúa, escribe y dirige. Su más reciente trabajo se presenta en el Teatro Casa de la Paz, *El cuchara de oro*, obra en trece escenas, donde Galván analiza esa actitud de algunos mexicanos: le entregan el corazón a varias mujeres y con todas tienen hijos.

Historia que nos recuerda aquellas películas de los 50, donde las mujeres eran víctimas de hombres irresponsables que en su afán de hombría confirmaban el mito del macho mexicano. No podemos asegurar que estas situaciones ya han sido superadas, pero dada las circunstancias hoy son aspectos que se ven con risa y no tanto de preocupación o merecedores de un análisis.

Son temas que deben verse desde un punto de vista humorístico, y no tanto del melodrama, porque entonces se le mira desde otro contexto. Eso sucede con esta puesta en escena, el autor-director se regodea con su trabajo, y se entiende, pero eso le hizo perder perspectiva y, en vez de ofrecer un producto redondo, éste tiene sus altibajos.

Esto es, por momentos la obra nos resulta excesiva, cuando la historia,



la anécdota, es sencilla. Está ahí, clara, sin regodeos. Son tres mujeres disputándose el amor de un solo hombre. Y bueno, situaciones que corresponden a un vicio del sentir mexicano, y que sin embargo, visto desde la perspectiva de Galván, es presentado como un tema viejo, como que eso ya no sucede en México, no, cuando las mujeres modernas y muchas chicas jóvenes son libres en cuanto a la sexualidad se refiere. Pero, como lo señalamos anteriormente, eso se debe a que prolonga la acción.

Los aciertos de Galván son integrar un equipo de actores de solvencia escénica. Ese es un acierto, hay un excelente trabajo actoral, en su mayoría. Luis Escobar como Primitivo; Zaide Silvia Gutiérrez, Mercedes; Martha Papadimitriou, Amada; Rodolfo Arias, Facundo; Justo Martínez, Don Paco, y Patricia Marcheselli, Estela. Hugo Macotela, también un hombre de teatro en cuanto que no sólo actúa sino ha sido exitoso empresario y director durante muchos años, bien en su papel de Demetrio, sólo que no se le entienden plenamente sus parlamentos. Y eso le quita fuerza a lo que en el exterior está de buen nivel interpretativo.

Otro acierto de Galván, traer a escena a un joven arquitecto y escenógrafo, José Luis Aguilar, quien recrea el espacio de manera inteligente y creativa.

El cuchara de oro se presenta de viernes a domingo en el Teatro de la Paz. Cozumel 33, Colonia Roma.

Escena- rios



Cuco Sánchez adiós a un cantor

El viernes 6 de octubre, Refugio Sánchez Saldaña recibió el último adiós de un público que lo siguió a lo largo de sus más de 500 canciones en las cuales le cantó al desamor y la traición. Cuco Sánchez dejó de existir el jueves 5, a las 9:20 horas, víctima de un padecimiento cardiaco y del alzheimer, a la edad de 79 años.

Nacido el 3 de mayo de 1921, en Altamira, Tamaulipas, el padre fue José del Refugio Sánchez Herros, militar del Ejército Constitucionalista, y la madre, Felipa Saldaña Cabello, aguerrida soldadera del movimiento revolucionario. La mayor parte de sus canciones, *No soy mone-dita de oro*, *Anillo de compromiso*, *Qué manera de perder*, *Que me lleve el diablo*, *Fallaste, corazón*, entre otras, fueron interpretadas por cantantes tanto mexicanos como extranjeros, Antonio Aguilar, Lucha Villa, Chabela Vargas y María Dolores Pradera. Consideraba que su creatividad era un don de Dios.

Cuco Sánchez fue un hombre modesto, irradiaba sencillez en su trato con la gente y sus compañeros de trabajo. En una entrevista señaló que le gustaría que en su despedida le cantaran dos de sus canciones favoritas, *Fallaste, corazón* y *Anillo de compromiso*. Fue un artista polifacético, no sólo interpretaba sus composiciones, también participó como actor tanto en cine como en la televisión. Adiós a un cantor de México.

Había expuesto “Zora” y “Unidad” en la Exposición de Pintura y Escultura de 1938, dos obras en las que se siente acusadamente la influencia del arte mexicano, pues maneja la figura humana de manera monumental, enfatizando el volumen a la manera de Diego Rivera, los colores son tierras hasta cuando se trata de azules, y se percibe un ambiente medio enrarecido, afín a las influencias de la pintura surrealista que por esas fechas marcaría a bastantes latinoamericanos.

Matisse, Gauguin, el cubismo y Lam también están presentes en la obra de Rodríguez, hecho lógico en un artista que logró asimilar las vanguardias históricas de manera extraordinaria, pintando y dibujando siempre en pos de la originalidad. Si, tal vez eso sea lo que llama más la atención de la muestra de este notable cubano, que además fue maestro en la Escuela Libre de Pintura: ninguno de sus cuadros se parece al anterior. ¿Sufría por estas inquietudes de orden artístico? ¿Padecía por encontrar un estilo asaz identificable? Tal pareciera que el encuentro de un conjunto de características formales individuales y fácilmente reconocibles le interesara menos que la experimentación; tal pareciera que llegó a la síntesis geométrica y al expresionismo abstracto en

los años sesenta guiado por la pulsión del juego y el afán ensayístico.

Lo cierto es que los estilos en la obra de Rodríguez van del realismo figurativo y poético al figurativismo fantástico, pasando rápidamente del afán de reproducción del mundo real a un expresionismo abstracto -él nunca abandona por completo la figura-, para volver en la etapa final de su vida a recobrar el placer en la figuración. En los ochenta realiza “La fiesta del amor”, una obra que participa del concepto que da origen a la serie *Inicio del amor*, en la que despuntan suaves desnudos eróticos. De los años 70 son las grandes frutas coloridas, piezas que lo distinguen en las subastas neoyorquinas dedicadas al arte latinoamericano.

Los gallos han sido tema recurrente en la historia del arte porque permiten el simbolismo de la riña y lo social, pero también porque se prestan para ser traspuestos en términos semi-abstractos, colorísticos y expresionistas. Y como en el caso del francés Edouard Pignon, o del mexicano Chucho Reyes, los gallos distinguen la obra de Rodríguez de manera especial. Al respecto, el mismo Bayón, pensando en la Cuba prerrevolucionaria, decía que en sus gallos “estaba implícito el espíritu de combate que ya en ese tiempo -aunque a escondidas-



Mariano Rodríguez, *La paloma de la paz*, óleo/tela, 1940

empezaba a manifestarse entre los cubanos de avanzada. Fondos blancos, colores intensos, pinceladas locas que ahora llamaríamos de un expresionismo abstracto..., pero perfectamente controlado. O sea la búsqueda de los equivalentes formales y cromáticos de un tema que logra -más que por alusión- por elisión.”

La invitación a la intimidad del hogar y el enfoque en los objetos comunes y corrientes son característicos del arte del siglo XX, y Mariano Rodríguez no hace una excepción al respecto, pero también aprovecha este hecho para trabajar en aspectos propiamente plásticos. “La pajarera” (obra importante por su simbolismo profeminista) y las dos mujeres con paraguas, las dos trascendentes en su vida, ejemplifican cómo el pintor explota las situaciones comunes para trabajar en el aspecto compositivo de las telas, un aspecto en el que el autor manifiesta un interés muy marcado durante toda su vida; de hecho vemos obras que se le dan por las vías del diseño y lo esquemático (las de las muchedumbres y las masas coloridas) y otras en las que una sola figura se adueña del espacio, tal como lo harían algunos desnudos y figuras femeninas de Picasso. Las gradaciones cromáticas y la pincelada aguada y transparente son asimismo característicos de la obra de Mariano en sus etapas finales, en las que va manejando con más soltura los grandes formatos, repletos de *joie de vivre*.

Esta es la segunda vez que la obra de Rodríguez se presenta en nuestro país. Fue don Fernando Gamboa, interesado también en otros cubanos, quien lo trajo al capitalino Museo de Arte Moderno en 1981, y a aquella selección, se añade ahora 50% de obras nunca expuestas aquí, en parte porque

las salas cubanas que las albergan habitualmente se encuentran en remodelación. La excelente curaduría y el texto que lo presenta en México es de Roberto Cobas, experto en la materia.

Las 43 obras provienen básicamente del Museo de Artes Plásticas y del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y se exhibirán en el Museo Dolores Olmedo Patiño de aquí al 17 de diciembre.

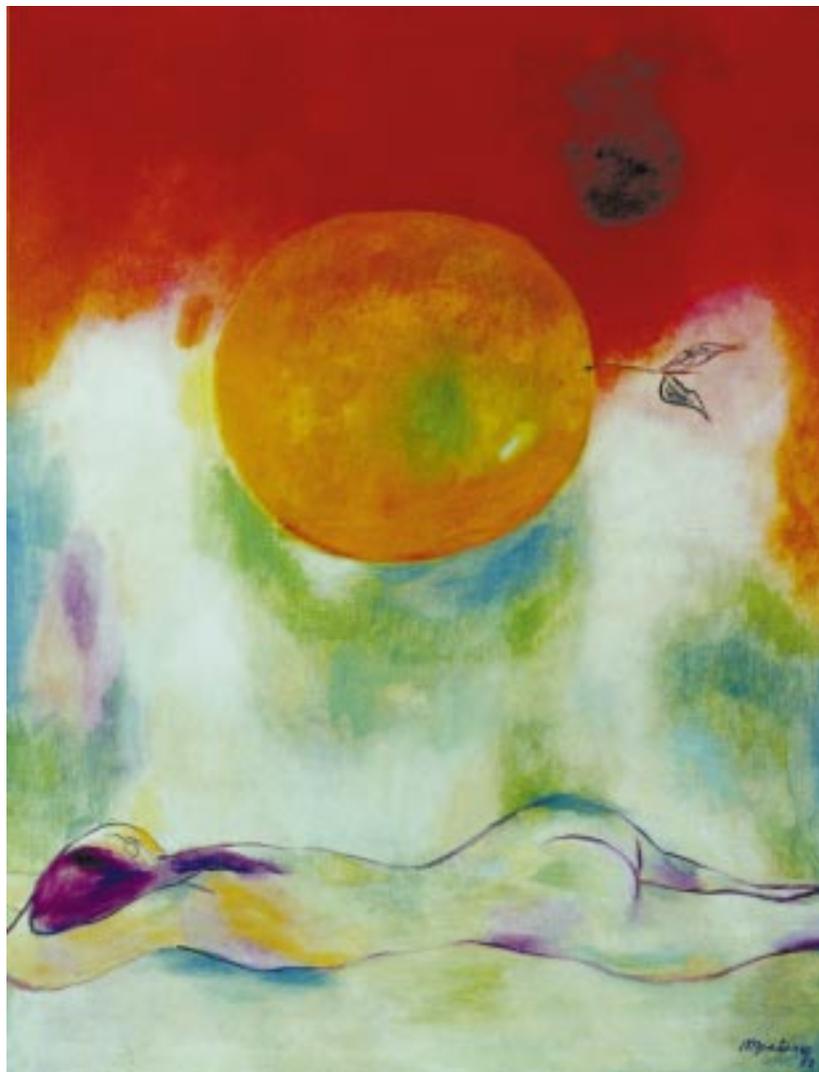
María Helena Noval, crítica de arte.

ARENA

Publicado por EXCELSIOR
Cía. Editorial SC de RL.
Presidente y Director General
Regino Díaz Redondo
Gerente General
Juventino Olivera López
Director
José A. Barrenechea Álvarez
Gerente
Rodolfo Flores Rivera
Subgerente General
Ricardo Perete

ARENA
Director
Lisandro Otero
Consejo Editorial
Jaime Labastida,
Juan José Kochen,
Federico Alvarez
Jefe de Redacción
Miguel Barberena
Diseño:
Ariadna Judith Morales Arroyo
Cristina Martínez Estrada

Dirección: Reforma 18, Col. Juárez,
México 06600, D.F.
Tels. 55661561/57054444 ext. 2236/2240
Fax. 55661561
Salida digital: Departamento de Sistemas
Talleres Planta de Color EXCELSIOR
<http://excelsior.com.mx/arena.pdf>
E-Mail: arena_excelsior@yahoo.com



Mariano Rodríguez, *La naranja*, óleo/tela, 1972

EN PRÓXIMOS NÚMEROS

Leopoldo Zea, Mijail Bulgakov, Eduardo Milán,
Francisco Toledo, Amélie Nothomb, Jorge Volpi, Guillermo Schavelzon

ARENA

SUPLEMENTO CULTURAL DE EXCELSIOR

AÑO 2 TOMO 2

DOMINGO 15 DE OCTUBRE DE 2000

NÚMERO 89

Intimidades de Mariano Rodríguez

MARÍA HELENA NOVAL

Pertenece a la segunda generación de artistas modernos, y vinculado desde muy joven con la Liga Juvenil Comunista, el cubano Mariano Rodríguez (1912-1990), es una de las glorias de la plástica isleña: su “Gallo pintado”, firmado y fechado en 1941, se vendió en noviembre de 1993, en Sotheby’s, en 297,000 dólares, y tanta tinta ha corrido por su causa, que ya existe un libro dedicado a comentar la bibliografía existente sobre él.

Rodríguez mostró interés en el dibujo y la pintura desde la infancia y se formó primeramente en la Academia de San Alejandro (contra cuya rigidez el pintor Víctor Manuel García había dirigido una revuelta en 1927). Sus obras, firmadas simplemente como “Mariano” empezaron a verse en la segunda mitad de la década de los treinta y la primera de los cuarenta, un período de relativa estabilidad política y económica en Cuba. Al igual que Víctor Manuel, Amelia Peláez y Wilfredo Lam, o los más jóvenes Cundo Bermúdez, Mario Carreño y René Portocarrero, Rodríguez empezó a pintar buscando una identidad cubana de orden nacionalista, un fenómeno comparable, en gran medida, a lo



Mariano Rodríguez, *Gallo amarillo*, óleo/tela, 1956

que sucedió en otros países latinoamericanos.

Mirando con ojos nacionales, llama la atención que la muestra de Rodríguez se siente muy cerca de lo mexicano: Julio Castellanos, Alfonso Michel, María Izquierdo, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano y Chucho Reyes, entre otros, son evocados constantemente por nuestra memoria al enfrentarnos a la obra de quien, igual que los participantes de la Escuela Mexicana de Pintura, propuso una estética propia a través del entendimiento y la asimilación de lo español, lo nativo y en algunos casos lo africano a través de ciertos símbolos y temas, “Babalú Ayé”, por ejemplo.

Por otro lado, las afinidades con la plástica mexicana, no deben sorprendernos, ya que mientras la mayoría de los artistas latinoamericanos volteaban a ver con pasión lo que se hacía en Europa, Rodríguez estuvo en nuestro país cerca de un año, período en el cual se hizo alumno de Manuel Rodríguez Lozano en la Academia de San Carlos. Con Pablo O’Higgins, a quien conoció por medio de Juan Marinello, destacado intelectual de la izquierda cubana, aprendió pintura al fresco (a raíz de esto, en 1939 pintó un mural, en la Escuela Normal de Santa Clara, cuya difícil temática -“Educación Sexual”- nos habla de su temprano interés en la representación de estos temas).

