

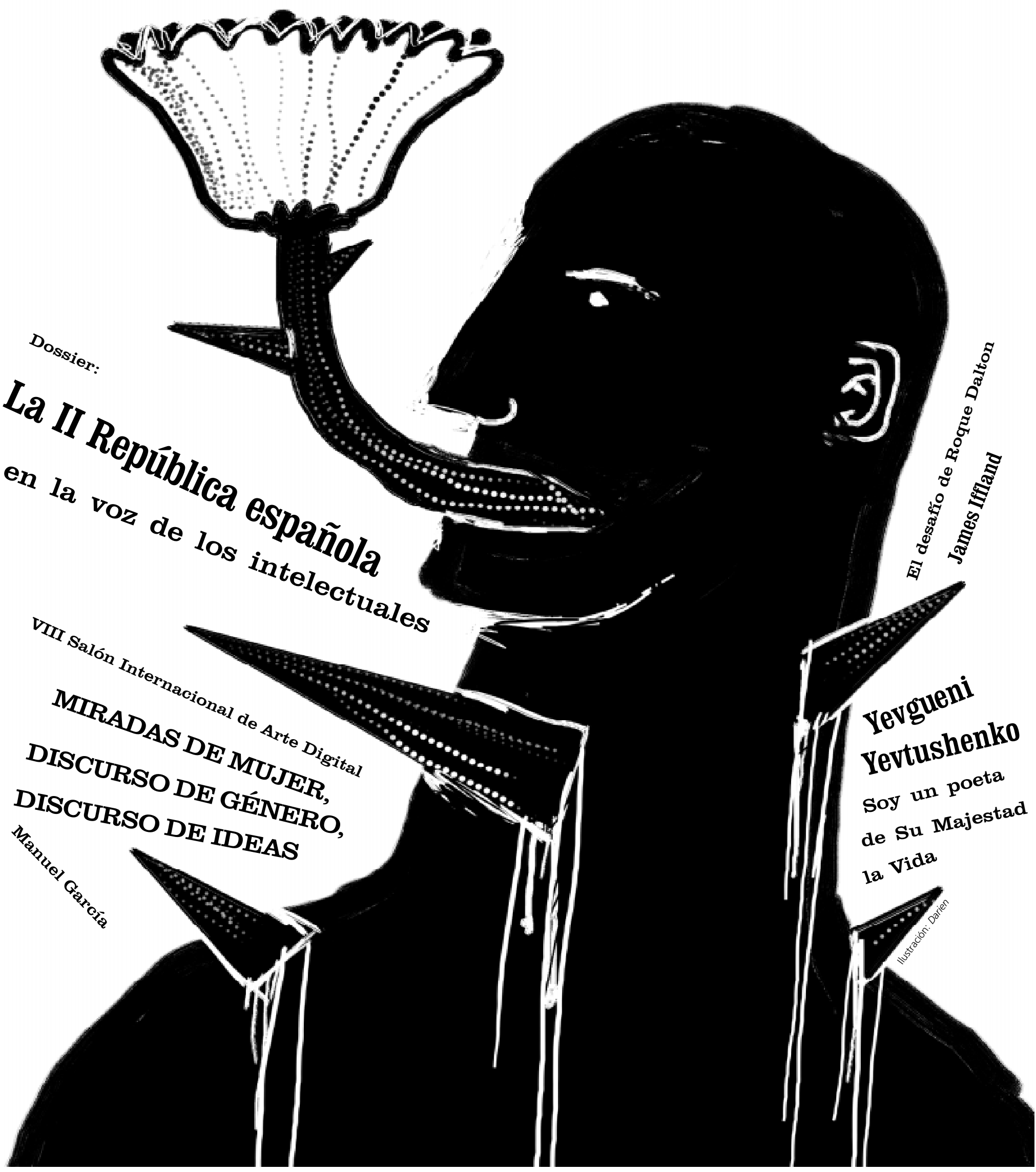
la Jiribilla de papel

JUNIO
61
2006

www.lajiribilla.co.cu

• publicación mensual •

www.lajiribilla.cu



Dossier:

La II República española
en la voz de los intelectuales

VIII Salón Internacional de Arte Digital

MIRADAS DE MUJER,
DISCURSO DE GÉNERO,
DISCURSO DE IDEAS

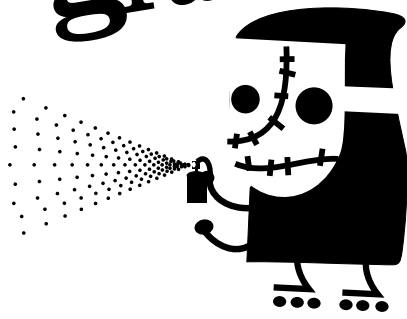
Manuel García

El desafío de Roque Dalton
James Iffland

Yevgueni
Yevtushenko
Soy un poeta
de Su Majestad
la Vida

Ilustración: Dairen

grafiti



«Una mañana, vino Miguel a mi casa. Yo tenía allí una habitación y estaba componiendo. Entró Miguel con los oficiales de la VI División y les dijo que yo era la persona indicada para componer el himno de la División. Me entregó la letra y se marchó. La primera estrofa del himno de Miguel Hernández decía:

*La guerra, madre: la guerra
Mi casa sola y sin nadie
Mi almohada sin aliento
La guerra, madre: la guerra
Mi almohada sin aliento
La guerra, madre: la guerra».*

LAN ADOMIAN

El himno oficial de la II República seguía siendo el de Riego, pero en 1938 Miguel Hernández escribió otro titulado «La guerra, madre», con composición para voz y piano del músico ucraniano Lan Adomian. La obra no fue estrenada hasta el 27 de diciembre de 2004 en la sala del Gran Teatro de Elx.



la Jiribilla de papel

JUNIO
61
2006

Dossier

- 3 La responsabilidad del escritor en los relatos de victoria y derrota
BELÉN GOPEGUI
- 6 La II República. *Días de llamas*
CONSTANTINO BÉRTOLO
- 8 La fiel poesía de León Felipe
GUILLERMO RODRÍGUEZ RIVERA
- 10 Juan Ramón o la República viva de la poesía
ROBERTO MÉNDEZ MARTÍNEZ
- 12 En el comienzo de todos los principios
CÉSAR LÓPEZ
- 13 La pedagogía del millón de muertos
SANTIAGO ALBA RICO



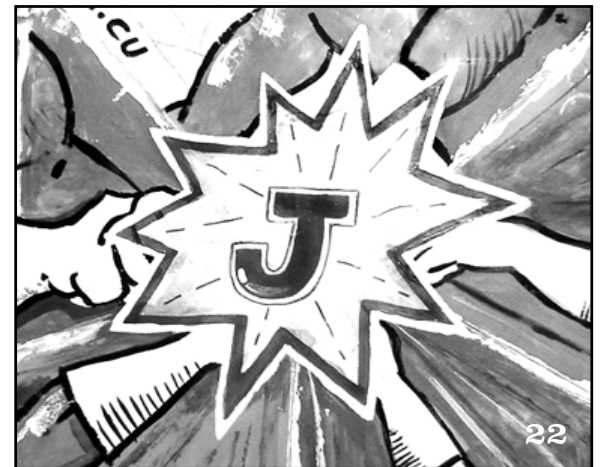
- 15 R. R. con alegría y emoción
ERNESTO PÉREZ CASTILLO
- 16 Yevgueni Yevtushenko:
Soy un poeta de Su Majestad la Vida
JOHANNA PUYOL
- 18 Borges en mi laberinto
RAFAEL GRILLO
- Poesía**
- 19 *Los olores del cuerpo*
BLADIMIR ZAMORA



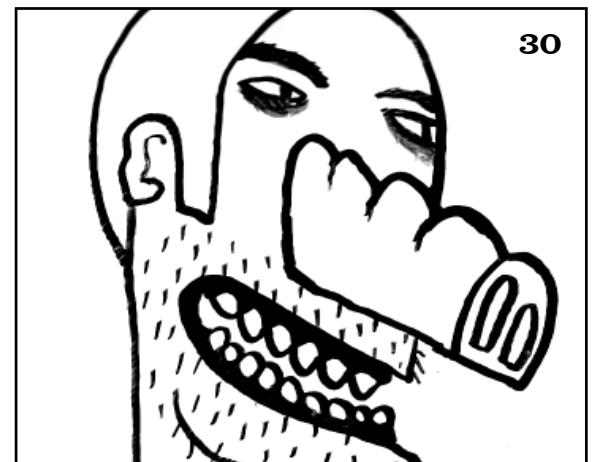
- 20 Miradas de mujer, discurso de género, discurso de ideas
MANUEL GARCÍA

Secciones

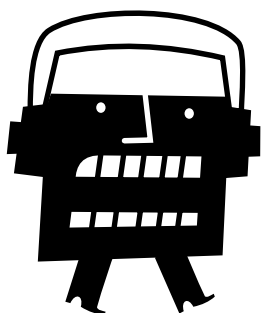
- La crónica**
- 21 Estaciones para el insomnio
AMADO DEL PINO
- 22 **La mirada**
Un Jiribillo collage
ANDRÉS D. ABREU
- En proscenio**
- 24 Batida teatro: fascinación a tercera vista
OMAR VALIÑO
- La butaca**
- 25 Noticiero ICAIC Latinoamericano.
Las esencias que su andar revelara
JOEL DEL RÍO



- 26 El desafío de Roque
JAMES IFFLAND
- 27 Roque Dalton: Quijote y marxista
ESTRELLA DÍAZ
- Música**
- 28 Presagios de Buena Fe
GUILLE VILAR
- Aprende**
- 29 El caballero Adriano
MIGUEL ÁNGEL FERNÁNDEZ ORO



- 30 Che Carranza
MANUEL TALENS
- Narrativa**
- 31 Todos los días de una casa / Epopeya
JORGE ÁNGEL PÉREZ



Jefe de Redacción:
Nirma Acosta

Diseño:
Daríen & Sarmiento

Ilustraciones:
Camaleón



Realización:
Annia de Armas
Isel Barroso

Corrección:
Odalys Borrell
Johanna Puyol

Webmasters:
René Hernández
Kandy Calvo

Consejo de Redacción:
Julio C. Guanche, Rogelio Riverón, Bladimir Zamora,
Jorge Ángel Pérez, Omar Valiño, Joel del Río,
Teresa Melo, Zaida Capote, Daniel García,
Alexis Díaz Pimienta, Ernesto Pérez Castillo,
David Mitrani, Reynaldo García Blanco.

Instituto Cubano del Libro,
O'Reilly #4 esq. Tacón,
La Habana Vieja, Cuba.
Impreso en los Talleres del
Combinado Poligráfico Granma

862 8091
✉ jiribilla@icl.cult.cu
www.lajiribilla.cubaweb.cu
www.lajiribilla.cu
Precio: \$1.00





La II República española en la voz de los intelectuales

El IV Encuentro Internacional de la Red de Redes En Defensa de la Humanidad, celebrado en Anzoátegui, reunió a intelectuales provenientes de Venezuela, España y Cuba que reflexionaron sobre la significación de la II República española.

La responsabilidad del escritor en los relatos de victoria y derrota

El catorce de agosto de 1943, Bertolt Brecht, exiliado en los EE.UU., hace una anotación en su diario sobre un pequeño festival organizado en honor a Alfred Döblin, que cumplía 65 años. Escribe Brecht: «Döblin comenzó a explicar por qué él, como muchos otros escritores, tenía parte de responsabilidad por la ascensión de los nazis.(...) Por unos instantes —continúa Brecht— tuve la pueril esperanza de que dijera: porque disimulé los delitos de los poderosos, porque humillé a los oprimidos, porque quise alimentar con cantos a los hambrientos, etcétera. Pero él prosiguió con empecinamiento, sin contricción, sin remordimientos: porque no busqué a Dios».

Me propongo hablar de la responsabilidad del escritor, —del escritor como aquel que trabaja en la construcción de ficciones—, no de su responsabilidad como ciudadano, o militante, o trabajador intelectual que tiene mayor acceso que otras personas a la palabra pública. Me propongo, en cambio, hablar de la responsabilidad de la ficción, de que es posible que los relatos disimulen los delitos de los poderosos, humillen a los oprimidos, quieran alimentar con cantos a los hambrientos.

Sé que la ficción goza de un estatuto especial y que en cierto modo lo necesita. Podemos matar en la ficción sin que nos salpique la sangre, es necesario conservar esta posibilidad igual que, en otro orden de cosas, es necesario que en un laboratorio se trabaje con gérmenes mortíferos, pues conocerlos ayuda a encontrar el medicamento que pueda dominarlos. Por lo que se refiere a la ficción, ¿hasta dónde debemos llegar? El acuerdo vigente ahora parece ser que dice: hasta el infinito, si bien quizá existan dos o tres fronteras que hoy no se aceptarían, difícilmente se aceptaría una ficción no cómica, sino dramática, que convirtiera a Hitler en un héroe, negara el exterminio de los judíos o pretendiera que la raza negra es inferior.

Siempre que se trata este tema surge el espectro de la censura y la discusión se encona o se cierra, pues da la impresión de que quien la promueve está pensando en la conveniencia de prohibir ciertos libros o películas. Yo no tengo ninguna posibilidad de prohibir relatos, y no hablo desde ahí. Reivindico algo bastante más humilde, la posibilidad de criticar la ficción por lo que cuenta, por lo que propone, por haber analizado no solo las comas, las estrategias

narrativas, la brillantez formal sino, además, a quién salpica la sangre y de quién es la sangre que salpica o, dicho de otro modo, qué valores se articulan y dramatizan y por qué. Creo, diré, que en contra de lo que a menudo se afirma, este es un juicio que se hace siempre, que no ha dejado de hacerse y que está íntimamente relacionado con la percepción colectiva de lo bueno, de lo deseable, de lo intolerable.

Para mostrar esto acudiré a los relatos de tres grandes victorias y derrotas colectivas, pues de lo que quiero hablar no es de las ficciones de lo privado, sino de aquellas que se articulan en torno a la lectura de la historia vivida por los pueblos. Me referiré, por tanto, a la Guerra Civil norteamericana, a la Segunda Guerra Mundial y a la llamada Guerra Civil española.

Decir II República Española es decir golpe de Estado, es decir Guerra Civil o, más exactamente, guerra revolucionaria y decir victoria del fascismo. Decir II República es, a una escala menor, decir ausencia de modelos heroicos homologados, ausencia de mitología republicana actualizada, ausencia de épica de la derrota. Porque unas fotos de Robert Capa y algunos relatos verídicos estremecedores no construyen una mitología. Para que pueda existir una mitología de la derrota hace falta que ganen «los buenos» y por más que hubiera atrocidades en los dos bandos y gestos de humana solidaridad, no es legítimo ni de sentido común atribuir al fascismo el papel de «los buenos».

Una cosa es recelar del maniqueísmo y otra no ver que la historia se ha ido construyendo con conflictos en los cuales un bando tenía la legitimidad y el otro solo tenía la fuerza. La Guerra Civil norteamericana es un ejemplo claro. Los abolicionistas eran los buenos, y por más que estuvieran también guiados por intereses económicos, nadie diría que la causa de la esclavitud es tan buena y legítima como la causa de la libertad de los esclavos. Nadie diría: puesto que, sin duda, en ambos bandos se cometieron atrocidades y en ambos bandos hubo gestos de solidaridad, era indiferente a la bondad y al progreso el hecho de que hubiera ganado uno u otro.

En la Guerra Civil norteamericana ganaron «los buenos», y precisamente por eso se ha podido construir una cierta mitología de la derrota con los Estados del Sur. Porque en cualquier bando hay dignidad y heroísmo, y la dignidad y el heroísmo adquieren un halo romántico, esto es, individualista, cuando no están acompañados del empuje colectivo que arrastra la victoria.

Algo parecido ocurre con la Segunda Guerra Mundial. Como ganaron los —diremos— menos malos, se pueden realizar películas en las que algún alemán solitario amante del arte y capaz de gestos de generosidad adquiera un cierto halo mítico y disfrute del aura romántica e individualista del perdedor. En el orden de lo afectivo, la película *Casablanca* es, por su estrategia narrativa, un paradigma. La chica se va con el bueno, con el héroe, con quien defiende los valores que aún nos conmueven en el Himno de *La Marsellesa*, y solo por ese motivo puede el relato elevar la figura de Rick, el perdedor, dotándole, una vez más, de romanticismo.

No contamos, por el contrario, con relatos mitológicos de los reprimidos por las dictaduras, es decir, contamos con algunos de esos relatos y nos hablan de la dignidad, del valor, nos hablan del horror y de la tortura, pero no conforman personajes con aura, con romanticismo, con potencia, sino que esos relatos se impregnan de la opresión que narran y les falta siempre aire y no son mitológicos, sino asfixiantes y tristes.

Hay, sin duda, más valor y dignidad en las manos cortadas de Víctor Jara o en la cárcel, y la tuberculosis y la muerte de Miguel Hernández que en cualquier lista de Schindler o que en el miliciano de Salamina que perdona la vida a un fascista, huye y luego entra triunfador para liberar a París. Pero Chindler cuenta con el romanticismo del perdedor individualista que es, al parecer, capaz de prestar atención a la voz de su conciencia, y el miliciano accede al romanticismo a través de un destino privado que, dejando atrás a los vencidos, se impregna del triunfo de los aliados. En cambio Miguel Hernández y Víctor Jara



Belén
Gopegui



nos recuerdan que los buenos pueden perder, que pierden, que siguen perdiendo cada día en muchas ocasiones.

Y es que no es cierto, como suele decirse, que el perdedor sea una figura romántica en sí misma, no es cierta esa queja de los triunfadores según la cual ellos lo tienen todo, pero no tienen el aura, el encanto, el atractivo de los perdedores. Hambrientos, explotados, hambrientas, explotadas, enfermos y enfermas sin atención médica, cada uno de ellos es un perdedor. Se cuentan por cientos de millones, pero nadie parece tender a atribuirles encanto y romanticismo. Los relatos se centran en los perdedores malos o los no-buenos, a ser posible, ricos, nos conmueven los perdedores del bando de lo oscuro que misteriosamente supieron mantener allí una cierta independencia.

Aquellas ocasiones en que el perdedor honesto, bueno, logra ingresar en el relato mitológico, suelen ser debidas a que en cierto momento logró la victoria y, por ese momento, los valores legítimos de generosidad, valentía y, también, de no explotación, de no sacar provecho de la pobreza ajena o cualquier otra cosa que el perdedor representa, adquieren el empuje y la fuerza del triunfo. A mi modo de ver, los disparos con que se mata sin respeto a un Che ya herido en Bolivia no logran acabar con el valor no solo bueno, sino mitológico de su figura porque permanece unida a la legitimidad de una Revolución victoriosa.

Si tuviera que haber una clase de justicia para el mundo de los relatos, tal como tendría que haberla para el mundo de los hechos, podríamos pensar que el aura no está bien repartida, pues no es justo que falten mecanismos narrativos capaces de conferir potencia al personaje del derrotado cuando este representa los valores de una vida mejor para la mayoría. A no ser que lo veamos de otro modo.

A no ser que pensemos que hay en el perdedor romántico, y en el romántico de cierta estirpe, una suerte de complacencia en su propio destino. Así se advierte en el suicidio del literato que cierra el libro de su existencia o, de un modo más tenue, en el fracasado que se emborracha cada noche a la misma hora, en el mismo sitio, o en el detective divorciado que no ordena su apartamento porque sigue amando a la mujer que no volverá, o en quien habita en una casa en ruinas y habla con sus fantasmas.

A no ser que pensemos, por tanto, que sería en realidad un error profundo para el género humano mitificar a los derrotados por el fascismo. Por el contrario, la única posibilidad que tiene la literatura buena, y la vida buena, es precisamente no mitificarlos. No hay leyenda, no hay mito, no hay redoble de tambores en el desaparecido chileno o argentino, no los hay en el miliciano español porque en ellos solo puede haber presente.

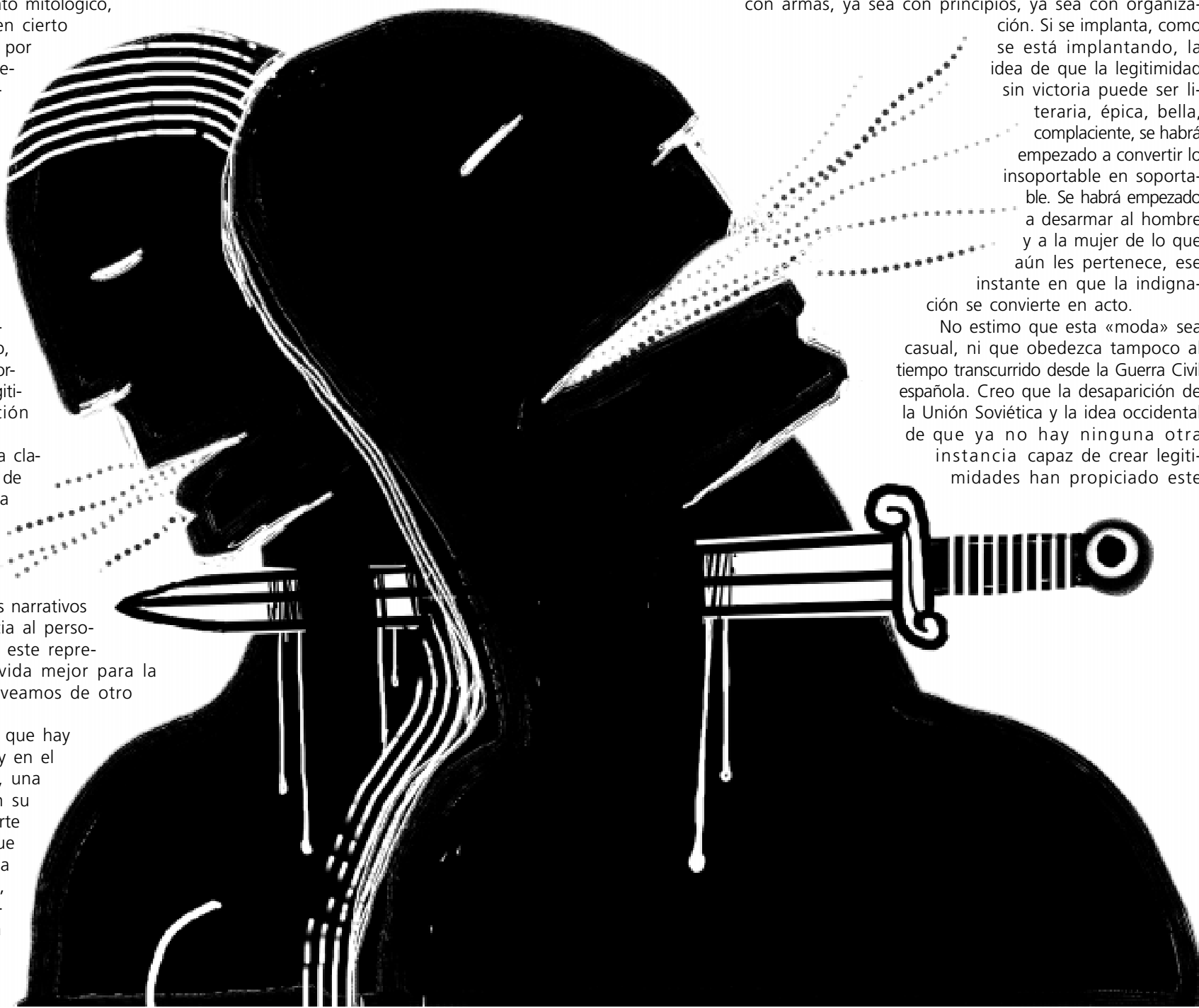
En 1937, con veintisiete años, Miguel Hernández escribía en *Nuestra Bandera* sobre su participación en los combates librados en los alrededores de Madrid, Boadilla del Monte, Pozuelo: «En una de las forzosas retiradas que tuvimos hacia Madrid —dice—, en la primera en que me vi envuelto, me sucedió algo significativo. La artillería, la aviación, los tanques enemigos se cebaban en nuestros batallones, sin más armas que fusiles y algún que otro cañón, que nos volvía el alma al cuerpo al oírlo de tarde en tarde. Nos retirábamos, por no decir que huíamos, dentro del más completo desorden. Las encinas de las lomas de Boadilla del Monte temblaban a nuestro paso enloquecido, y algunos

troncos se precipitaban degollados bajo las explosiones de las granadas. En medio del fragor de la huida, de los cartuchos y los fusiles que los soldados arrojaban para correr con menor impedimento, me hirió de arriba abajo este grito: '¡Me dejáis solo, compañeros!'. Se oían muchos ayes, muchos rumores sordos de cuerpos cayendo para siempre, y aquel grito desesperado, amargo: '¡Me dejáis solo, compañeros!'. ¡A mí me falta y me sobra corazón para todo! En aquellos instantes sentí que se me desbordaba el pecho; orienté mis pasos hacia el grito y encontré a un herido que sangraba como si su cuerpo fuera una fuente generosa. '¡Me dejáis solo, compañeros!'. Le ceñí mi pañuelo, mis vendas, la mitad de mi ropa. '¡Me dejáis solo, compañeros!'. Le abracé para que no se sintiera más solo. Pasaban huyendo ante nosotros,

convertido en detonante de una «moda» narrativa en España, consistente en recrear episodios de la Guerra Civil a través, a mi juicio, de una apuesta fuerte por el romanticismo en su acepción más complaciente, y del relativismo en su acepción más mercantil, esto es: se suman culpas de todas partes, se mezclan, se dividen y se pretende anular unas con otras. A esto hay que añadir lo que podríamos llamar «épica de pastel», la voluntad de pintar con tonos épicos lo que carece de una épica real, porque la épica real, insisto, lleva aparejada la necesidad de la victoria del bien, sea lo que sea lo que consideremos que es el bien. Por el contrario, en la derrota del bien no debe haber épica, y pretender otra cosa es, de nuevo, «querer alimentar con cantos a los hambrientos».

Con la derrota, cuando se trata de la derrota de lo justo, solo cabe hacer «instrucciones para armar» ya sea con armas, ya sea con principios, ya sea con organización. Si se implanta, como se está implantando, la idea de que la legitimidad sin victoria puede ser literaria, épica, bella, complaciente, se habrá empezado a convertir lo insoportable en soportable. Se habrá empezado a desarmar al hombre y a la mujer de lo que aún les pertenece, ese instante en que la indignación se convierte en acto.

No estimo que esta «moda» sea casual, ni que obedezca tampoco al tiempo transcurrido desde la Guerra Civil española. Creo que la desaparición de la Unión Soviética y la idea occidental de que ya no hay ninguna otra instancia capaz de crear legitimidades han propiciado este



sin vernos, sin querer vernos, hombres espantados. '¡Me dejáis solo, compañeros!'. Le eché sobre mis espaldas: el calor de su sangre golpeó mi piel como un martillo doloroso. '¡No hay quien te deje solo!', le grité. Me arrastré con él hasta donde quisieron las pocas fuerzas que me quedaban. Cuando ya no pude más le recosté en la tierra, me arrodillé a su lado, y le repetí muchas veces: '¡No hay quien te deje solo, compañero!' Y ahora, como entonces, me siento en disposición de no dejar solo en sus desgracias a ningún hombre».

No queremos ninguna banda sonora sobre este relato, no queremos ningún héroe romántico y solitario declarándolo en la noche: lo único que queremos es que suene como si hubiera sido escrito por una voz común hace apenas unas horas. Y tal vez haya en ello escasa mitología, tal vez no proporcione material para la novelística y el cine. Si eso es un precio, lo pagaremos. Porque la causa de no dejar solo en sus desgracias a ningún hombre no ha sido derrotada, no será derrotada y no la vendremos por un mísero plato de romanticismo.

La corriente dominante en la literatura española de hoy parece, sin embargo, querer algo bien distinto. Citaba el ejemplo de *Soldados de Salamina*, novela que se ha

fenómeno. La mal llamada guerra contra el terrorismo emprendida por los EE.UU. y secundada por Europa no se plantea hoy como una guerra entre dos legitimidades, pues el terrorismo como tal no es una ideología, ni un proyecto, ni una imagen del futuro. Por el contrario, se da a entender que legitimidad solo hay una, la del imperio, y en torno a ella se producen agresiones violentas, terroristas. La legitimidad y, por tanto, el mañana, parecen ser propiedad del imperio y de los valores que este difunde. Tras la caída de la Unión Soviética esta visión se ha expandido en Europa, se ha diseminado por cada país y está echando raíces en proyectos narrativos como el que afecta a la recreación complaciente de la derrota de la República española.

El esclavismo de los Estados del Sur norteamericanos, o el nazismo de la Segunda Guerra Mundial no tienen un mañana ni merecen tenerlo. Por eso, cabe complacerse en una narrativa nostálgica como la de Faulkner o una cinematografía que de vez en cuando construya a melancólicos generales alemanes amantes del arte. Pero el proyecto revolucionario que sucumbió bajo el fascismo en la guerra revolucionaria española participa del mañana. Fue demasiado fácil en Europa decir que la

frase de Fukuyama sobre el fin de la historia estaba superada. Sin duda, revoluciones como la cubana, la bolivariana, la que se pueda emprender en Bolivia, tienen derecho a decirlo. En Latinoamérica se lucha por construir el mañana. Sin embargo, en Europa eso no está ocurriendo, de momento.

Por más que algunos intelectuales hayan negado la frase del fin de la historia, por más que el propio Fukuyama la haya puesto en duda, en Europa se actúa como si la frase fuera cierta. En Europa sigue vigente la ideología que consiste en combatir cualquier ideología que no sea la dominante acusándola de dogmatismo; sigue vigente la técnica que consiste en atribuir pretensiones totalitarias a cualquier proyecto distinto del imperialista que pretenda encauzar el futuro.

La historia se considera propiedad del imperio, el futuro es propiedad suya, y por eso quienes se lo disputan, se dice, son dogmáticos, pretenden apropiarse del individuo y de su capacidad de decisión, son totalitarios, oscuros.

Yo sé que quisiéramos oír que el imperio tiene los días contados, y tal vez los tenga. Tal vez sus movimientos no sean más que la última sacudida violenta y furiosa de un animal herido. Pero esa violencia y esa furia se están proyectando hoy en las ideas de los europeos. Internet, los medios alternativos, algunas pequeñas organizaciones revolucionarias dan cuenta de una realidad distinta. Sin embargo, no podemos olvidar cuál es la concepción mayoritaria, cuál es la ideología dominante europea. En España esa ideología ha penetrado por ósmosis la ficción para llevar a cabo una de las operaciones ideológicas más tristes y graves que se haya, producido nunca: desactivar la causa revolucionaria por la vía de despojarla de toda entidad colectiva. Contar que no fueron los humillados y las humilladas, los oprimidos y las oprimidas, los explotados y las explotadas quienes lucharon para defender a un gobierno legítimo. Contar que lo que sucedió en España no fue una guerra de clases, sino un conflicto entre individualidades. De este modo la afirmación real, sin duda, de que hubo víctimas y verdugos en ambos bandos, se convierte en la afirmación falsa, sin duda, de que luchaban dos ideologías erradas. Y es así como se componen las gestas de individuos heroicos, víctimas inocentes, personas que perdieron y a quienes cabe recordar con nostalgia, con la nostalgia terrorífica de lo que pudo ser y no será, porque desde entonces, se dice, han cambiado mucho las cosas.

Una operación narrativa de tal calibre ni siquiera es del todo deliberada, no se realiza conspirando, sino simplemente interiorizando una supuesta ausencia de conflicto, un mundo libre y pretendido donde solo queda la psicología de los ganadores y de los perdedores.

Es hora, sin embargo, de afirmar que existieron los buenos principios y los malos principios, las buenas causas y las malas causas, las ideas malas y las ideas buenas en la Guerra Civil española, como en la mayoría de las luchas colectivas que tienen lugar en la Tierra.

Nunca, nunca, se debe exaltar la derrota de esas causas buenas, de esas buenas ideas y esos principios buenos. Y creo que existe no solo el derecho, sino la obligación de decir a los escritores que construyen su obra en torno a esa exaltación, que se están convirtiendo en responsables de la voracidad del imperialismo, que están disimulando los delitos de los poderosos, humillando a los oprimidos y queriendo contentar con cantos a los hambrientos. ▀

Intervención en el encuentro de la Red de Redes En Defensa de la Humanidad celebrado en Anzoátegui, en homenaje a la II República española y Federico García Lorca.

Belén Gopegui: escritora española. En 2004 se publicó en Cuba su novela *El lado frío de la almohada*.



Lo peor que le ha pasado a Dantón
no ha sido morir guillotinado
sino morir ignorando por qué ha sido guillotinado.
ST-JUST

Si la guerra es la continuación de la política con otras armas, armas cruentas en este caso, cabe entender la Guerra Civil como un retrato en rojo sangre del ser y existir de aquella II República que vino a desembocar en guerra. Y así como se dice que el que va a morir repasa en un instante la película de su vida, de su biografía, bien se puede uno acercar a la realidad de la República acudiendo a su momento de agonía: la Guerra Civil.

De forma narrativa y con extremo talento, entiendo que eso es lo que vino a hacer el escritor José M^o Pérez Prat con su novela *Días de llamas*, publicada por primera vez bajo el pseudónimo de Juan Iturralde en 1978, que ha seguido reeditándose, si no con continuidad al menos de modo intermitente, y cuya última edición corresponde a la efectuada por la Editorial Debate en Madrid, año 1999. En la mayoría, por no decir la totalidad, de los estudios o ensayos que han venido publicándose acerca de la novela española de los últimos años, *Días de llamas* o no aparece citada o aparece como obra aislada, anómala y periférica.

De su autor, Juan Iturralde, sabemos que nació en Salamanca, el 15 de junio de 1917. Estudió en los jesuitas

ese aviso de humo dejara de estar presente en la atmósfera política de aquel momento. Hoy, casi 30 años más tarde de aquel humo, se está recuperando —a través de lo que se viene llamando en España la recuperación de la memoria histórica— el matiz más blanco, mientras que del humo más rojo apenas se habla nada. Porque no nos olvidemos de que en aquella república había dos fogatas superpuestas que la Guerra Civil alimentó con enorme fuerza.

De esos dos fuegos, si me permiten, de esas dos repúblicas, habla esta novela. *Días de llamas* está contada en primera persona por su protagonista, Tomás Labayen, juez de instrucción condenado a muerte, que aguarda en el interior de una checa madrileña a que esa condena tenga lugar. Noche tras noche, y en compañía de otros condenados, espera la llegada de los milicianos que nombran en voz alta a los que van a ser víctimas del «paseo». Mientras espera, escribe tanto su presente —sus relaciones con los otros presos—, como sus recuerdos más recientes. Sabemos así que Tomás Labayen pertenece a una familia de clase media, que estudió en un colegio un poco por encima de sus posibilidades, que su padre es coronel de artillería, de los retirados por la ley Azaña¹, que su hermano Miguel es capitán de artillería que tuvo una actitud de lealtad republicana durante el levantamiento de Sanjurjo, pero que el 18 de julio, llevado por su compañerismo y honor

entre explotadores —y beneficiados de esa explotación— y los explotados. Esta doble tensión que atraviesa todo el tiempo a la II República está captada narrativamente a través de la construcción de los diversos espacios sobre los que la doble tensión actúa: la familia, la profesión, la vida privada y la vida colectiva en el Madrid asediado.

El protagonista pertenece, por tanto, a una familia de clase media como unidad inmersa en las expectativas de captación y usufructo privilegiado de las plusvalías que ayuda, activa o pasivamente, a extraer y legitimar. La invasión, que en esos dos espacios produce la aparición del poder obrero, es la piedra clave sobre la que está construida la novela, que cuestiona el pacto de familia y el profesional. La clase media es un elemento que todo proceso revolucionario, en el camino a la revolución, debe considerar con atención, pues si bien puede devenir aliado, conveniente también, puede convertirse en obstáculo y peligro. Lo sorprendente en esta novela reside en que su protagonista acaba por descubrir y aceptar el papel, la función y el destino histórico de ese grupo social en que se encuadra y así el protagonista escribe con lucidez: «soy de la clase que tendrán que extirpar, de los que hacen de cualquier nimiedad una tragedia y se permiten el lujo de una sensibilidad desvergonzada, precisamente porque se cree sensibilidad».

La II República

Días de llamas

de Chamartín de la Rosa en Madrid, y más tarde, con escaso entusiasmo, Derecho, primero en la Universidad Central y después en la de Salamanca. El alzamiento llamado nacional le sorprendió en Ciudad Real —donde su madre había fijado residencia con sus siete hijos desde que enviudó— y la revolución y la guerra subsiguientes le pusieron en trance de perder la vida. El azar, escribe él mismo, puso en su camino, durante la contienda, una multitud de ángeles custodios con mono miliciano o uniforme del Ejército Regular Popular Revolucionario que le ayudaron a sobrevivir. Terminada aquella, concluyó también sus estudios de Derecho, y en 1942 obtuvo plaza en las oposiciones que se celebraron en dicho año para ingresar en el Cuerpo de Abogados del Estado.

Con anterioridad había publicado una novela corta, *El viaje a Atenas*, historia de un revolucionario griego que regresa clandestinamente a su patria años después de la Guerra Civil que tuvo lugar en Grecia al finalizar la Segunda Guerra Mundial y que ocultaba por razones de censura una historia desarrollada en España, con personajes españoles, en la que se abordaba la lucha de la resistencia antifranquista.

Veo esta novela como obra significativa y relevante dentro del sentido general de estas jornadas sobre la II República, como momento histórico en el que la lucha de clases adquiere un relieve singular. *Días de llamas*, además de por su alta calidad literaria, se caracteriza por lo singular de su enfoque narrativo que viene determinado por la elección de un protagonista que pertenece claramente a la llamada «clase media» y aporta, por tanto, una visión desde dentro de ese grupo social, algo muy poco usual dentro de la llamada narrativa sobre la Guerra Civil.

Días de llamas extrae su título de la cita con que la novela se abre: «Las revoluciones, como los volcanes, tienen sus días de llamas y sus años de humo».

Esta cita funciona a modo de declaración de intenciones porque aclara la actitud narrativa frente al conflicto: revolución y no contienda fratricida o guerra civil, actitud que anuncia el hecho de que la novela, a pesar del grupo social en que se encuadra su «antihéroe», no se va a limitar a narrar el conflicto como un mero enfrentamiento cainita. Revolución, guerra revolucionaria.

Cuando esta novela se publicó por primera vez (1978), el hilo de humo, la memoria de la II República y de la Guerra Civil, eran todavía bastante visibles —recuerden que es el año en que se pacta la Constitución— si bien eran también claros los síntomas de que había interés evidente en que

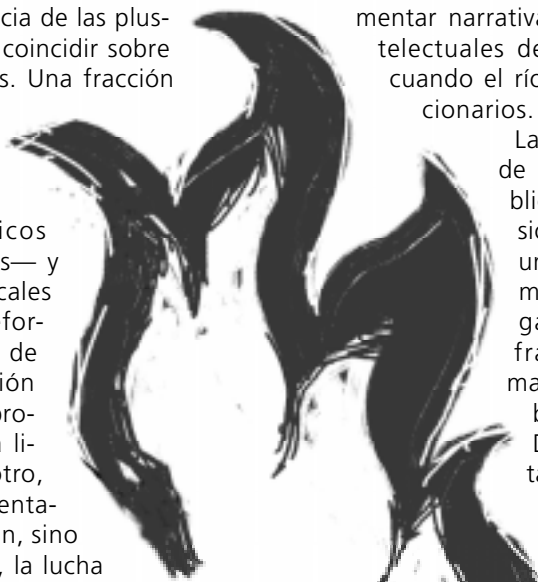
militar, se sublevó en el cuartel de Campamento, por lo que permanece detenido en la Cárcel Modelo. Sabemos también que Tomás tiene una hermana, casada con un ex capitán de infantería expulsado del ejército por un caso de corrupción económica y que vive en plan un tanto chulesco como vendedor de coches, sin querer tomar partido ni esconderse cuando el levantamiento militar se frustra. Personajes que están contruidos con el rigor necesario para situar sus actos en un contexto coherente y necesario para entender sus deseos, miedos, pasiones, acciones y omisiones, es decir, para entender las claves de la II República. La novela transcurre desde el 18 de julio hasta la primavera del 37, en ese largo período intermedio de noviembre del 36 en que Madrid se convirtió en una ciudad asediada.

La novela otorga un papel relevante al entorno familiar. La familia como célula social, como ente propio, con sus propios fines, valores e intereses. La narración se constituye alrededor de ese núcleo familiar que va a verse agitado por su entorno: por la guerra, una guerra civil y revolucionaria en la que convivían dos tensiones ya presentes en la sociedad de la República. Por un lado la tensión civil: el enfrentamiento en el interior del grupo social que se beneficia de las plusvalías y que lucha entre sí por no coincidir sobre el uso y gestión de esas plusvalías. Una fracción de la burguesía tradicional se resiste a abandonar sus privilegios, frente a otra fracción de la burguesía que ve necesario incorporarse a los modelos económicos modernos —keynesianos, diríamos— y por tanto reclama reformas radicales en la educación, plantea una reforma agraria mínima, la separación de la Iglesia y el Estado, una solución vía Estatutos de Autonomía de los problemas de los nacionalismos, una limitación del poder militar. Por otro, la tensión revolucionaria: el enfrentamiento ya no sobre el uso o gestión, sino sobre la propiedad de las plusvalías, la lucha

Constantino Bértolo

El arte de la novela, de la narrativa, consiste en enunciar aquello que solo desde la narrativa se puede expresar del modo en que en el lenguaje cotidiano recurrimos al ejemplo —los «*eixemplos* del Conde Lucanor»—, cuando el simple decir se nos vuelve insuficiente. Iturralde acude a la novela para contar esa contradicción íntima de una clase o fracción de clase —la pequeña burguesía— que asiste desgarrada a su propia extinción cuando el motor de la lucha de clases erosiona ese cómodo espacio entre el estar o no estar en uno de los dos bandos que las democracias parlamentarias le permiten. Si tomamos en consideración el hecho sociológico de que la mayoría de los intelectuales y artistas de los países llamados democráticos pertenecen objetivamente a esa clase media, se entenderá la relevancia que concedo a esta novela dentro de este encuentro internacional de intelectuales y artistas. En ese sentido «el argumento» de la novela vendría determinado por su afán de argumentar narrativamente la imposibilidad de los intelectuales de permanecer «entre dos aguas» cuando el río de la historia cobra bríos revolucionarios.

La visión que el protagonista aporta de la guerra, y por tanto de la República, corresponde a la de un profesional liberal, ilustrado, defensor de una República democrática y reformista. Frente a la ruptura de la legalidad republicana que el golpe franquista supone, él defiende el mantenimiento de la legalidad republicana, es decir, de un Estado de Derecho que fundamenta y orienta su poder en el mantenimiento del sistema económico basado en la propiedad privada de los medios de producción. Desde ahí asiste



a los acontecimientos: la sublevación de los cuarteles profranquistas, el reparto de armas a las fuerzas populares, la victoria de las milicias populares armadas sobre los militares golpistas y la toma del poder por parte de esas fuerzas populares, ahora armadas, mientras que el gobierno y las instituciones republicanas se ven, al menos en un largo primer momento, desbordadas e incapaces de mantener ese monopolio de la violencia con que se ha venido definiendo el estado. Desde ahí, vive, entiende y comprende que la posesión de las armas es el hecho político decisivo que marca la diferencia entre el estado de cosas durante la República y la Guerra Civil y revolucionaria; armas para defenderse de la agresión fascista, pero armas también como garantía de que las transformaciones sociales necesarias pueden ser defendidas de manera real. Tomás Labayen vive esa experiencia aun siendo consciente de la amenaza que eso supone para la visión legalista de esa República con la que se siente comprometido. Entiende que las mismas armas que defienden su República amenazan su posición de clase y a su propia clase, si aplicamos aquí tal término para hablar de la clase media. Creo que quienes hayan visto un filme como *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea, basado en la novela de Edmundo Desnoes, comprenderán ese filo entre el miedo y el compromiso que la novela narra y propone.

Decirse hoy heredero de aquella República, así, sin más decir, apenas quiere decir nada. Porque en aquella II República en realidad estaban conviviendo dos batallas o, por mejor decir, dos luchas. Por un lado una lucha en el interior de la clase burguesa y por otro, la lucha de clases del proletariado contra la burguesía. El «héroe» de nuestra novela era testigo y sujeto de un doble desgarramiento. Primer desgarramiento: la burguesía ultraconservadora de base latifundista y oligopolista que se entrega a las pulsiones del fascismo emergente en toda Europa, contra una burguesía reformista que intentaba la tarea de modernizar el aparato productivo del país. Segundo desgarramiento: el proletariado contra el conjunto de ambas burguesías, la reaccionaria y la reformista, por cuanto como enemigos de clase pretendían seguir deteniendo los beneficios de la explotación capitalista. A lo largo de la breve historia de la República y de la Guerra Civil se van a producir movimientos estratégicos dentro de ese doblete de enfrentamientos que a su vez provocarán nuevas convulsiones en el interior de esas fuerzas. Y así, mientras que el enfrentamiento intraburguesa se mantiene estable, dentro del proletariado se produce un desplazamiento en principio táctico: el proletariado encuadrado en las filas del socialismo, una vez fracasada la Revolución de Octubre y ante el empuje de la burguesía ya fascista, ya parafascista, se acerca a las posiciones reformistas (ala Prieto del PSOE) aun manteniendo un programa máximo de transformación que va más allá del reformismo (ala Largo Caballero). Semejante proceso se va produciendo también en el interior del PCE, un

partido combativo, pero de escasa presencia hasta 1936: cuando pasa de Frente Único a Frente Popular. E incluso, el movimiento anarquista en ese mismo año parece comprender tíbiamente las necesidades de una tregua. La Guerra Civil no hará sino ahondar y acelerar esos enfrentamientos con los efectos ya conocidos dentro de las fuerzas revolucionarias: choque entre la estrategia del PCE y las fuerzas anarquistas, entre dos tácticas: ganar la guerra para luego plantear la revolución o hacer primero la revolución para luego ganar la guerra. Será precisamente este último enfrentamiento el que decida que el protagonista de la novela se convierta en víctima fatal. La novela nos hace ver que este abanico de tensiones y enfrentamientos estaban ya presentes en la II República y que es precisamente esa red de tensiones la que la caracteriza.

La recuperación de la memoria que en estos momentos preciniza el gobierno de [José Luis Rodríguez] Zapatero y en gran parte la izquierda parlamentaria es una memoria «desmiedada». Una parte se ensalza —la República liberal, socialdemócrata— y otra se arrinconan: la República revolucionaria. Del doble desgarramiento que la novela de Iturralde narra, se elige tan solo aquel que enfrentaba a la burguesía más conservadora con la burguesía reformista, y se intenta presentar ese tiempo histórico como un espacio en el que los trabajadores y sus necesidades de transformación del sistema económico ocupan un lugar marginal, de meras comparsas, olvidándose en el camino de la celebración otras lecciones que de la historia de la II República se podrían concluir desde una perspectiva revolucionaria: solo una legalidad defendida con las armas, con el apoyo organizado de los oprimidos, es capaz de resistir los embates de los beneficiados por el sistema de propiedad privada cuando esa propiedad privada se pone en tela de juicio. Una lección que en el Chile de 1973 volvió a enseñarnos la historia.

Pero la novela también parece estar apuntando a la necesidad de que las tácticas revolucionarias no vayan por delante de la estrategia. En el contexto internacional de los años 30 malamente se podía avanzar hacia la revolución sin tomar en cuenta la necesidad de sumar —o al menos neutralizar— aquellas capas al proyecto de la pequeña burguesía que objetivamente podían estar interesadas en su avance, pero que culturalmente, subjetivamente, podían sentirse amenazadas por la convulsión social. De ahí la necesidad de medir el ritmo y *tempo* de los avances. Algo sobre eso parece querer contarnos la novela. Y como «quien no conoce su pasado está condenado a repetirlo» cabe terminar proponiendo la lectura de esta obra en la que la II República se nos presenta no como paraíso perdido, sino como lección a repensar desde un horizonte que camine hacia transformaciones revolucionarias. ■

1. Manuel Azaña Díaz (1880-1940): político y escritor español, segundo presidente efectivo de la II República española (1936-1939). En 1931, como ministro de Guerra de la República, promulgó la ley Azaña, un conjunto de reformas técnico-políticas que trataron de disminuir el número de jefes y oficiales del ejército.

Constantino Bértolo: editor y crítico literario español. Dirige la editorial Caballo de Troya, propiedad del grupo Random House Mondadori.



Recuerdo que, al fundarse la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), José Lezama Lima dio una peculiar justificación de la existencia de la institución que acababa de nacer. Dijo que, por no existir en la Florencia del siglo XIII una asociación de escritores, Dante Alighieri —para cumplir la exigencia de pertenecer a un gremio, imprescindible para formar parte del priorato que ejercía el gobierno de la ciudad—, tuvo que afiliarse al de los boticarios.

El poeta español León Felipe Camino (Zamora, 1884-México, 1969) es una de las más peculiares figuras del posmodernismo español y de la poesía de ese país en el siglo XX. Y fue bastante más allá de la acción de Dante: León Felipe se hizo realmente boticario. En la Alcarria ejerció la profesión, pero fue también actor y emigrante en los EE.UU., donde en 1920 —ya después del *mezzo del camin di nostra vita*, que dijera el propio Dante— publicó su primer poemario: *Versos y oraciones de caminante*, que tendrá una segunda parte doce años después.

León Felipe es, como Unamuno —a cuya obra tanto le debe, por el tono reflexivo y admonitorio que los hermana—, un poeta tardío. De esos muy escasos que llegan a la poesía no en la juventud, sino en la madurez y que, acaso por compensación, conservan el aliento del poeta hasta el mismo final de la vida. En los EE.UU. va a trabajar, entre los incontables y muy diversos empleos que tuvo siempre, como lector de español en varias universidades norteamericanas.

Su primer libro de poemas tiene el acento en lo cotidiano que caracteriza a toda una zona del posmodernismo, sobre todo en Hispanoamérica: la del prosaísmo. En España es mucho más infrecuente y más tardío. Acaso porque no es tan fuerte en la península el énfasis esteticista que prodiga la poesía temprana de Darío, la de *Azul...* y *Prosas profanas* y otros poemas, frente a la cual el prosaísmo es una reacción. En León Felipe, como en Moreno Villa, el prosaísmo aparece vinculado al tono del vanguardismo que apenas se ha iniciado por entonces. Acaso por ello algunos estudiosos coloquen a estos dos poetas como integrantes de la Generación del 27, a la que, sin duda, se vincularon, pero a la que realmente preceden por sus fechas vitales y por las de las ediciones de sus obras.

Quizá ningún texto ilustre mejor su proyección literaria de entonces y prediga su propia biografía que el que titula, en ese primer libro de poemas, «Como tú»:

*Así es mi vida, piedra,
como tú.
Como tú,
piedra pequeña;
como tú,
piedra ligera;
como tú,
canto que ruedas,
como tú,
por las calzadas
y por las veredas;
como tú,
guijarro humilde de las carreteras;
como tú,
que en días de tormenta
te hundes en el cieno de la tierra
y luego
centelleas bajo los cascos
y bajo las ruedas;
como tú, que no has servido
para ser piedra
de una lonja,
ni piedra de una audiencia,
ni piedra de un palacio,
ni piedra de una iglesia...,
como tú,
piedra aventurera...,
como tú,
que tal vez estás hecha
solo para una honda...,
piedra pequeña
y
ligera.*

«Caminante», se ha llamado a sí mismo el poeta en ese primer libro. El desarraigo, la aparente falta de raíces, la nada en la que cree colocada su vida, es motivo central de otro de esos poemas iniciales, el que su autor titula «¡Qué lástima!»:

La fiel poesía

de León Felipe

Guillermo Rodríguez Rivera

*¡Qué lástima
que yo no pueda cantar a la usanza
de este tiempo lo mismo que los poetas de hoy cantan!
¡Qué lástima
que yo no pueda entonar con una voz engolada
esas brillantes romanzas a las glorias de la patria!
¡Qué lástima que yo no tenga una patria!
Sé que la historia es la misma, la misma siempre que pasa
desde una tierra a otra tierra, desde una raza
a otra raza,
como pasan esas tormentas de estío desde esta a aquella
comarca. ¡Qué lástima
que yo no tenga comarca,
patria chica, tierra provinciana!
Debí nacer en la entraña de la tierra castellana
Y fui a nacer en un pueblo del que no recuerdo nada,
pasé los días azules de mi infancia en Salamanca,
y mi juventud, una juventud sombría, en la Montaña.
Después... ya no he vuelto a echar el ancla,
y ninguna de estas tierras me levanta
ni me exalta
para poder cantar siempre en la misma tonada
al mismo río que pasa
rodando las mismas aguas,
al mismo cielo, al mismo campo y a la misma casa
¡Qué lástima
que yo no tenga una casa!*

Paulatinamente, el poeta se va despojando de todo, de la patria, de la casa, del abuelo, hasta llegar a preguntar angustiado:

*¿Qué voy a cantar, si soy un paria
que solo tiene una capa?*

Habría que decir que no hay nada que convoque más terminantemente a la poesía que las carencias, que las ausencias. León Felipe tiene, para comenzar, el enorme mundo de las carencias que él mismo se ha forjado. Veremos que, además de ellas, tiene muchísimo que cantar.

En los EE.UU., donde aprende perfectamente el inglés, descubrirá a un poeta esencial de la modernidad. Estoy hablando de Walt Whitman.

Como Concha Zardoya o como Jorge

Luis Borges al final de su vida, León Felipe conoció la tentación, la urgencia y el placer de traducir *Song to Myself*. Pero además de proporcionarle el placer de la traducción de su poesía, Whitman le adentró en ciertos caminos de la modernidad poética.

Si los poetas simbolistas franceses se habían adentrado en el verso libre, al que llamaban *verset*, el poeta español llega a este instrumento esencial de la poesía contemporánea por los caminos del versículo whitmaniano.

A su conocimiento y amor por Whitman hay que atribuir algunos poemas en los que acaso se sienta demasiado esa conversión que el poeta norteamericano hace de su personaje —Borges ha dicho que Whitman creó un personaje poético que se llamaba Walt Whitman— en el hombre mismo:

*Tengo ya cien mil años y hasta ahora
no he encontrado otro mástil de más fuste
que el silencio y la sombra donde colgar mi orgullo.
(...)
—Yo no soy nadie.
(¿Has entendido ya
que Yo eres Tú también?)*

A León Felipe le corresponde vivir y escribir en años cruciales de la historia de España. Los inicios de los años 30 asisten al desmoronamiento de la vieja monarquía borbónica, que un plebiscito popular deponía tras los años en que esa propia monarquía había pactado con la dictadura de Primo de Rivera. Las ideologías se han polarizado

en esa España. Las izquierdas se integran en el Frente Popular que obtiene una resonante victoria electoral en 1936 sobre la alianza de las derechas. La República ha propiciado el establecimiento de los estatutos autonómicos para los pueblos vasco, catalán y gallego. En julio de ese propio año se produce el pronunciamiento militar que encabezan los generales Franco, Sanjurjo y Mola, además de Queipo de Llano, quien actúa como jefe fascista en Andalucía y quien tiene como primera «hazaña» ordenar el asesinato de Federico García Lorca en Granada, ya bajo el gobierno militar del capitán Valdés.

Como García Larca, León Felipe nunca se sintió urgido de pertenecer a ningún partido político, pero como Federico, se sintió convocado siempre por las causas más justas.

Fue eso que el argot llama un «francotirador», pero que sabía muy bien hacia dónde dirigir el disparo. Como la casi totalidad de la intelectualidad española, su apoyo se fue del lado de la causa de la República.

En esos años de la cruenta Guerra Civil, León Felipe escribe una poesía desgarrada y lúcida. El pueblo español asistió al espectáculo de cómo las llamadas democracias occidentales se lavaban las manos ante su martirio. Temerosas de provocar la ira fascista, los EE.UU., Francia e Inglaterra declararon su «neutralidad» ante el conflicto español, a pesar de que Hitler y Mussolini enviaban hombres y su mejor armamento a abatir el gobierno de la República, libremente electo por el pueblo español. Fueron los *messerschmit* alemanes los que produjeron la atroz masacre de Guernica, que Picasso inmortalizaría en su famoso cuadro.

En 1937, León Felipe escribe un largo poema titulado «La insignia», en el que increpa ácidamente a Inglaterra por su complicidad ante la masacre española:

*Inglaterra,
eres la vieja Raposa avarienta,
que tienes parada la Historia de Occidente hace más
de tres siglos,
y encadenado a Don Quijote.
Cuando acabe tu vida
y vengas ante la Historia grande
donde te espero yo,
¿qué vas a decir?
(...)
y ahora por cobardía,
por cobardía y avaricia nada más
porque quieres guardar tu despensa hasta el último
día de la Historia,
has dejado meterse en mi solar a los raposos y a los
lobos confabulados del mundo
para que se sacien en mi sangre y no pidan enseguida
la tuya.
Pero ya la pedirán,
ya la pedirán las estrellas.*

Fue una terrible profecía del impresionante profeta bíblico en que muchas veces era capaz de convertirse el poeta español. Unos pocos años después, las mismas bombas alemanas que cayeron sobre Madrid y Barcelona caían sobre Londres. Ahora, la «gran prensa mundial», que se había hecho eco de los argumentos fascistas del Vaticano contra España, instaba a orar por el martirio de los británicos. El egoísmo de las mayores sociedades capitalistas no les permitió ver que la guerra española era apenas un preámbulo de la gran guerra universal que se iniciaría justo al terminar ella.

León Felipe no fue capaz de ocultar el desastre en que la Guerra Civil sumió a su país. Son impresionantes sus poemas sobre los horrores del conflicto, que casi parecen testimonios de periodista:

*He visto a un niño con la cabeza rota y doblada sobre
un velocípedo, en una plaza
solitaria, cuando todos habían huido a los refugios.
El 18 de noviembre, solo en un sótano de cadáveres,
conté trescientos niños muertos*



Su voz no tiene otra alternativa que tornarse deses- perada cuando contempla el horror en que se ha sumi- do su país:

*¿Por qué habéis dicho todos
que en España hay dos bandos,
si aquí no hay más que polvo?*

*En España no hay bandos,
en esta tierra no hay bandos,
en esta tierra malditas no hay bandos.
No hay nada más que un hacha amarilla
que ha afilado el rencor.*

*Un hacha que cae siempre
siempre,
siempre,
implacable y sin descanso
sobre cualquier humilde ligazón:
sobre dos plegarias que se funden,
sobre dos herramientas que se enlazan,
sobre dos manos que se estrechan.*

*(...)
Aquí no hay más que polvo,
polvo y un hacha antigua
indestructible y destructora,
que se volvió y se vuelve
contra tu misma carne
cuando te cercan los raposos.*

Pareciera que está el poeta abjurando de su inque- brantable condición de español. No lo creo. El texto de *El hacha*, escrito inmediatamente después de la derrota militar de la República y en medio de la cruenta represión que fue su resultante inmediata, expresa ese terrible mo- mento de la historia contemporánea española, pero no la imagen definitiva que León Felipe tiene de su patria y, sobre todo, del hombre de su patria. En la propia década del 40, cuando ya ha elegido el que sería su definitivo exilio en el México de Lázaro Cárdenas, el poeta escribe un poema en prosa que titula «¿Por qué habla tan alto el español?». Después de recordar tres grandes aconteci- mientos españoles (el descubrimiento americano por los hombres del otro lado del mundo, el grito de «justicia» de Don Quijote y la lucha española contra el fascismo, dice:

«El que dijo *Tierra* y el que dijo *Justicia* es el mismo español que gritaba hace seis años nada más, desde la colina de Madrid a los pastores: «¡Eh! ¡Que viene el lobo!»

Nadie lo oyó. Los viejos rabadanos del mundo que es- criben la historia a su capricho, cerraron todos los postigos, se hicieron los sordos, se taparon los oídos con cemento y todavía ahora no hacen más que preguntar como los pedantes: «¿por qué habla tan alto el español?»

Sin embargo, el español no habla alto... El español habla desde el nivel exacto del Hombre, y el que piense que habla demasiado alto es porque escucha desde el fondo de un pozo».

El poeta marchó a ese exilio que ya sería para el resto de una vida que iba a ser larga y que por entonces apenas rebasaba la cincuentena. Se fue, sabiendo que el nuevo amo de España había perdido lo mejor del espíritu de la nación. Con él habla en estos pocos versos inmortales, a los que dio el título de «Reparto»:



*Tuya es la hacienda,
la casa,
el caballo
y la pistola.
Mía es la voz antigua de la tierra.
Tú te quedas con todo
y me dejas desnudo y errante por el mundo,
mas yo te dejo mudo. ¡Mudo!
¿y cómo vas a recoger el trigo
y alimentar el fuego
si yo me llevo la canción?*



La canción que se llevaba seguiría abordando los más tremendos problemas del hombre, que son a la vez los más elementales:

*Me voy.
Os dejo mi silla y me voy.
No hay bastantes zapatos para todos
y me vaya los surcos.
Me encontraréis mañana en la avena
y en la rumia del buey
Dando vuelta a la ronda.*

*Seguidme la pista, detectives.
seguidme la pista como Hamlet a César.
Anotad:
El poeta murió,
el poeta fue enterrado,
el poeta se transformó en estiércol,
el poeta abonó la avena,
la avena se la comió el buey,
el buey fue sacrificado,
de la piel sacaron el cuero,
del cuero salieron los zapatos...
y con estos zapatos en que se ha convertido el poeta.
¿Hasta cuándo (yo pregunto, detectives),
hasta cuándo
seguirá negociando el traficante de calzado?
¿Por qué no hay ya zapatos para todos?*

El «español del éxodo y el llanto» que siguió siendo el poeta en México, asumió ahora un repunte de humor irónico, bajo el que late el dolor que nunca deja de acompañar a León Felipe:

*Yo no sé muchas cosas, es verdad.
Digo tan solo lo que he visto.
y he visto:
que la cuna del hombre la mecen con cuentos,
que los gritos de angustia del hombre los ahogan con /cuentos.
Que el llanto del hombre lo taponan con cuentos,
que los huesos del hombre los entierran con cuentos
y que el miedo del hombre...
ha inventado todos los cuentos.
Yo sé muy pocas cosas, es verdad.
Pero me han dormido con todos los cuentos...
y sé todos los cuentos.*

En México, con el paso de los años, el dolor por la pérdida de España parece ceder, y el verso de León Felipe busca y encuentra otras dimensiones.

La editorial Losada, de Buenos Aires, publica su *Antología rota*, en 1957, mientras sus *Obras completas* aparecen en México en 1963, donde también había publicado *El ciervo*, en que el verso parece caminar hacia un derrotero existencial, donde las acciones del hombre parecen predetermi- nadas, como ordenadas por unas circunstancias de las que él no es dueño. Tres días después de haber sepultado a Berta, a quien llama «mi amiga y compañera en todos los destierros», se estrena la pieza *El juglarón* y el poeta escri- be este impactante texto que titula «Otro baile»:

*Vamos muy serios y muy tristes llorando en la funeraria
procesión
y de pronto saltamos de la fila y nos ponemos a bailar
delante del arcón de los muertos.
Es una vieja manera de golpear la tierra,
no es falta de respeto.
Es una vieja manera de golpear la sombra, Señor Arcipreste,
Zapateo epiléptico en la roca dura del mundo.
Aún no sabemos cómo sacar lumbre del negro pedernal.
Pensamos que todo puede salir,
que todo sale por casualidad.
y un día decimos:
Hoy voy a llorar...
Tal vez eso me quite la sed.
y otro día decimos:
Hoy voy a bailar...
Tal vez eso me quite el quebranto
y va uno y viene, Señor Arcipreste. . .
y después viene y va
de la sal a la sed
y de la sed a la sal
y de la sal otra vez al quebranto.
Todo es labor de circunstancias. Este poema también,
y todo lo hacemos por encargo.
Alguien nos dice:
Ahora la sed,
ahora la sal.
Alguien nos ordena:
Ahora a bailar,
ahora a llorar.
y ya lo ve usted, Señor Arcipreste.
¡Alegría! Esta noche
me ha tocado bailar.*

Los cubanos no podemos olvidar la hermosa carta que Ernesto Che Guevara dirigiera al autor de *El ciervo*, confe- sándole que era ese uno de los pocos libros que tenía en la cabecera de su cama. El Che había conocido al poeta en sus años mexicanos. En la carta, le cuenta que lo había citado para contradecir el pesimismo del poeta y proponer su ima- gen del que llamaba «el hombre nuevo».

El «poeta en obras» que fue el Che le dice a León Felipe que entonces afluó algo «del poeta frustrado que llevo dentro» y «lo elegí a usted para polemizar en la distancia». E inmediatamente precisa: «Es mi homena- je». El poeta español le devolvió el homenaje con un poema que tituló «El gran relincho». Rechaza que lo comparen con Don Quijote y escoge, prefiere, el papel de Rocinante:

A Rocinante le gusta mucho relinchar
y a mí también me gusta mucho relinchar.
Tenéis que aprender, americanos,
Venid. Vamos a relinchar ahora,
Ahora mismo todos juntos,
desde el Capitolio de Washington...
fuerte, fuerte, FUERTE...
hasta que el relincho llegue a Vietnam
y lo oigan todos los vietnamitas,
y a Cuba también
y lo oigan todos los cubanos,
como el cornetín de la gran victoria universal,
hasta que lo oigan los hombres todos de la Tierra
como el cese definitivo de todas las hostilidades del planeta.

Ese es el último aliento de este hombre fiel a quien los años no hicieron sino adensarle la dignidad y el hondo vínculo con las mejores causas del mundo. Es una de las voces que mejor representa el espíritu del pueblo español que eligió la causa de la República. ▀

Guillermo Rodríguez Rivera: escritor, poeta y profesor universitario. Es autor, entre otros libros, de *Tropología y teoría del conocimiento* (ensayo), 1977.



Juan Ramón

Roberto Méndez Martínez

Ramón

o la República viva en la poesía

Hace unos pocos años y de ese modo gratuito en que se viven las pesadillas, me vi entrando al monumental templo del Valle de los Caídos, durante un otoño madrileño.

En realidad era una pequeña excursión de latinoamericanos, que deseábamos visitar El Escorial y Toledo, pero la agencia turística incluyó de manera obligatoria aquella escala previa. Alguien me había deslizado ya al oído: «Lo hacen porque ya nadie quiere venir y tratan de promoverlo como sea». No hay que olvidar que vivíamos en los días fúnebres de José María Aznar. Ciertamente aquello era la imagen de la soledad, de una soledad ominosa y envenenada. Aquel templo excavado en la roca, al precio de demasiadas vidas, tenía, si acaso, la horrible majestuosidad de las cámaras funerarias egipcias.

¿Cómo era posible que en cada uno de los altares se honrara a los santos patronos de las armas españolas, en franco olvido de aquella frase del Maestro: «todos los que toman espada, a espada perecerán»?¹ ¿Cómo podían pedir perdón al cielo en aquella capilla expiatoria, dando al olvido los miles de fusilados, exiliados, silenciados, la razón perseguida, los hogares deshechos? Para colmo, alguien había querido aliviar el mortuorio color pardo de aquellos muros, colocando a tramos unos tapices flamencos de la época de Felipe II que representaban nada menos que las plagas que vendrían sobre el mundo en el Apocalipsis: la lluvia de sangre, la hambruna, la degollación de los justos.

Justo eso había sido la Guerra Civil. Entonces descubrí una gota de agua que caía con irritante continuidad desde el techo hasta el centro de la nave, habían procurado reducir su efecto con un tosco balde que ya iba siendo devorado por el óxido. Los que intentaban perpetuar aquel monumento al rencor y a la muerte, nada podían hacer para contener una gota de agua, rebelde, desafiante, que todo lo horadaba. Nunca me pareció una gota de agua más elocuente: la España honda, natural y entrañable, con su secreto manar desde las raíces de la roca, iba ganando la partida a la «España que pasó y no ha sido»² de que nos hablara Antonio Machado.

Siempre me ha complacido pensar que, en contra de toda apariencia, cuando triunfó la sublevación franquista, la República no murió, simplemente se hizo transparente y se la llevaron en brazos los intelectuales por el mundo, donde mejor luz pudiera dar. Hay derrotas que son grandes triunfos. Baste con

pensar en la última agonía de Unamuno, cercada su habitación por los bárbaros que él desmintiera en el Aula Magna salmantina cuando dieron vivas a la muerte. Aquel vasco, erudito, polémico y tozudo, que había sido un fuerte crítico de la República, sabía sin embargo el peligro de aquellos esperpentos goyescos y quiso morir como había vivido, en agonía, para que jamás faltaran la razón y la poesía de su patria. Mientras tanto, Antonio Machado cruzaba la frontera con Francia, helado dentro de su viejo chaquetón, marcado ya por un morirse que era nostalgia de su infantil Sevilla y su eterna Soria, mientras murmuraba los versos terribles: «La guerra dio al amor el tajo fuerte. / Y es la total angustia de la muerte, con la sombra infundada de la llama».³

El régimen del Caudillo que privilegió en sus ejecuciones a los maestros, quiso para su patria fingida una cultura de la vacuidad: se fabricó una España de glorias coloniales, con el fanatismo de los Reyes Católicos y un *Quijote* leído en clave reaccionaria —¿cómo lo pudieron lograr, desheredado Cervantes? Se multiplicaron los pintores de manzanilla, panderetas y chulapas, los filmes cortados a la medida de las cupletistas —¿quién no recuerda *Nobleza baturra* o *Violetas imperiales*? El rancio clasicismo de José María Pemán hizo academia. Mas la herencia de la España viva estaba a salvo. Ser un defensor de la República, a partir de 1937, era una actitud de vanguardia, que se resistía a cualquier clasificación estrecha —comunista, anarquista, liberal, católico. Era ser antifascista, humanista, universal. La defensa de la España nueva preparó los frentes unidos de la Guerra Mundial que se acercaba, sustrajo a lo mejor de la intelectualidad de ciertas capillas dogmáticas y alentó mucha de la mejor creación

artística de esos años, a la vez que hizo más lúcida la reflexión política.

Lo más valioso de este movimiento fue su pluralidad. En París, Picasso encuentra su verdad entre los caballos desventrados de *Guernica*, como el otro Pablo, el excepcional cellista Casals, que se niega a tocar en su patria mientras viva el tirano, invita a sus amigos del mundo a la localidad francesa de Prades para hacer música de cámara y en aquellos festivales había una gran verdad: tocar una sonata de Beethoven o un cuarteto de Schubert con dignidad puede hacer caer las estrellas del cielo.

Mas fue en los poetas en quienes encarnó con más fuerza el símbolo de la resistencia. Es lógico que en primer término pensemos en Federico García Lorca, ese que, vivo, fue el plenipotenciario por excelencia de la cultura de su tierra, el que dio voz a los más grandes silenciados: al gitano, a la mujer, al niño y cuando quisieron silenciarlo a él mismo en una fosa común, se convirtió en el mayor símbolo de la resistencia ibérica, como lo vio mi coteráneo Nicolás Guillén en ese tributo desesperado que es *España: un poema en cuatro angustias y una esperanza*, el poeta asesinado se alza de su tumba anónima para marchar con los suyos:

*Alzóse Federico, en luz bañado.
Federico, Granada y Primavera.
Y con luna y clavel y nardo y cera,
Los siguió por el monte perfumado.*⁴

La voz del cantor del *Romancero* iba a multiplicarse en muchos poetas, en muchas poéticas, de talante diverso, de cuna distinta, pero siempre con esa clarísima resistencia del arte que saca a la luz de las plazas las maquinaciones de los poderes torcidos y cura con el cauterio de la luz las llagas que pone la sombra: voces de Luis Cernuda y de Manuel Altolaguirre, de Emilio Prados, de Rafael Alberti y de León Felipe. Mas no era, siquiera, un asunto de españoles, los grandes de la palabra eran delegados de la República en el mundo. Especialmente las voces de América, aquellas que sustraídas de la hispanidad colonizada, descubrían lo español eterno, ¿cómo explicar si no que el más grande de los libros sobre la Guerra Civil no lo firmara alguien nacido en Aragón, ni en las Vascongadas, sino en el Perú de los indígenas, que fuera el cholo César Vallejo quien concibiera *España, aparta de mí este cáliz* y dejara a favor de los republicanos estas páginas más poderosas que dos escuadrones de voluntarios?



*Los mendigos pelean por España
Mendigando en París, en Roma, en Praga
y refrendando así, con mano gótica, rogante,
los pies de los Apóstoles, en Londres, en New York, en Méjico.
Los pordioseros luchan suplicando infernalmente
a Dios por Santander,
la lid en que ya nadie es derrotado.
Al sufrimiento antiguo
danse, encarnizanse en llorar plomo social
al pie del individuo,
y atacan a gemidos, los mendigos,
matando con tan solo ser mendigos.*⁵

Cuba, como México o la propia Venezuela, estuvo entre las tierras americanas que acogieron a los intelectuales del éxodo. Acá, a la isla del Caribe, llegó Juan Ramón Jiménez en noviembre de 1936. Con todas sus fuerzas había procurado cumplir en EE.UU. la misión que le diera el presidente Manuel Azaña: en vano pidió al gobierno de Washington que mediara para impedir la agresión a la República, inútilmente alertó a los reporteros y a los políticos de la proximidad de una Guerra Mundial. Simplemente los medios de comunicación lo ignoraron. Y aquel hombre al que muchos colegas acusaban de áspero y egoísta, el hipersensible que necesitaba escribir en el mayor aislamiento, volcó sus energías en pro de la verdad y la cultura. En La Habana replicó al director del *Diario de la Marina* con motivo de la publicación de un artículo de Manuel Aznar en que se le cuenta entre los «fugitivos de la España roja» para descalificarlo, allí declara con ese modo tajante tan suyo: «Me interesa añadir que mi amor por el auténtico pueblo español, por la auténtica democracia española, siguen en el mismo punto en que siempre estuvieron. Yo he sido siempre libremente leal a la democracia y a mí mismo, y respeto, hoy como siempre también, toda verdadera lealtad».⁶ Entrevistado por Eduardo Chibás en mayo de 1937 para la revista *Bohemia* declaró con equilibrio y energía parejos:

«Yo lamento profundamente muchas cosas que han ocurrido en la España republicana, cosas que en ninguna gran catástrofe natural o social es posible evitar, pero estoy siempre en mi mismo sitio y no porque hayan ocurrido tales cosas de una parte, voy a pasarme a la otra, donde han ocurrido las mismas o peores cosas.

«Siempre estaré conmigo y con la democracia, con los demócratas dignos, con el pueblo español y con mi trabajo material y espiritual.

«La guerra de España ha dejado de ser una Guerra Civil para convertirse en una guerra de independencia.

«Por eso los combatientes no deben ser clasificados, atendiendo a sus ideologías, como `rojos` o fascistas. Entiendo que, ahora, sería más correcto clasificarlos, atendiendo a su patriotismo, a su reacción frente a la invasión extranjera, como leales o desleales a España».⁷

Hablaba el mismo que había organizado el Festival de la poesía cubana y la antología *La poesía cubana en 1936*, aquel que en su conferencia «El trabajo gustoso» abogara por el «comunismo poético»:

«El comunismo ideal, el `comunismo poético`, que es el que yo pienso y sueño, sería aquel en que todos, iguales en principio, trabajásemos en nuestra vida, con nuestra vida y por nuestra vida, por deber consciente, cada uno en su vocación, `en lo que le gustara`, y, entendiéndose bien, con el ritmo conveniente y necesario a este gusto.(...) Trabajar a gusto es armonía física y moral, es poesía libre, es paz ambiente. Fusión, armonía, unidad, poesía: resumen de la paz. La vida debe ser común y lo común artificado por el trabajo poético. El gusto por el trabajo propio trae el respeto, gustoso también, por el gustoso trabajo ajeno».⁸

Es esa grandeza espiritual de Juan Ramón, la que lo hace descubrir y aquilatar a José Martí en una página memorable: «Quijote cubano, compendia lo espiritual eterno, y lo ideal español. (...) héroe más que ninguno de la vida y la muerte ya que defendía `esquisitamente`, con su vida de superior de poeta que se inmolaba, su tierra, su mujer y su pueblo. La bala que lo mató era para él, quién lo duda y `por eso`».⁹ Así mismo, hay una página en su *Diario poético* para homenajear a Pablo de la Torriente Brau «que deja una hirviente paz y su patria viva para morir con el corazón en la mano, por el mundo que sueña, en otra».¹⁰ Allí reconoce el poeta su verdadero linaje y puede asegurar sin falsos rubores: «Yo, como español del mundo que él soñaba, me inclino ante el ejemplo `jeneroso` de su muerte».¹¹

Cuanto que asistía siempre a las reuniones de los emigrados en defensa de la República y que, aunque nunca

levantaba su voz en ellas, jamás faltaba ni les restaba su adhesión. A la vez, con vocación de misionero, entregaba lo mejor de las esencias españolas en sus diarios, en sus conferencias, en las revistas en que iba volcando la exuberancia de su voluntad poética. Cuba le debe el aliento que diera a Lezama y a Cintio Vitier para lo que sería la era de Orígenes. Juan Ramón no era hombre de tribunas, pero tenía un altísimo sentido de la responsabilidad intelectual y en esa poesía que siempre hay la tentación de llamar «pura» están la libertad y la vida de quien no se contenta con menos que la verdad y la belleza limpias, como nos dice en su «Paraíso»: «Y en la frontera de las dos verdades, / exaltando su última verdad, / el chopo de oro contra el pino verde, / síntesis del destino fiel, nos dice / que más bello que ser es haber sido».¹²

Deploró en algún momento el escritor el que la guerra hubiera puesto de moda, en la publicaciones de uno y otro bandos «cierta poesía geográfica, arcaizante, casticista, de tópico nacional y por lo tanto falsamente nacionalista»¹³, frente a esa superficialidad vino a recordarnos «que no somos hijos de la tierra solo, sino del universo, que nuestra ansia de poetas es de nuestro verdadero centro, de nuestra completa integración, de nuestra metamorfoseada conciencia, de nuestra secreta vida inmortal».¹⁴

Por estas rutas llega el poeta a su propia mística, a la audacia de descubrir al fondo de su escritura a un Dios diferente, justo el contrario de aquel que decían honrar en el Valle de los Caídos, transparente como aquella agua revolucionaria que reclamaba el lugar de la naturaleza en aquella sierra herida:

*Eres la gracia libre,
la gloria del gustar, la eterna simpatía,
el gozo del temblor, la luminaria
del clariver, el fondo del amor,
el horizonte que no quita nada;
la transparencia, dios, la transparencia,
el uno al fin, dios ahora solito en lo uno mío,
en el mundo que yo por ti y para ti he creado.*¹⁵

Imposible hacer de Juan Ramón un adalid guerrero o un santito. Sus contemporáneos conocieron sus hosquedades, su lengua afilada, lista para replicar con creces a cualquier cominería, agudo y a veces un poco cruel, como un personaje del Greco, pero dueño de una hombría a prueba de todo: de pérdidas, de soledades, de olvidos. Aceptó sin una queja la pérdida de los manuscritos y las obras de arte que coleccionara en su apartamento de Madrid, tanto como el que sus ojos no volvieran a contemplar el cielo de Moguer, su ética terquedad lo libró de cualquier capitulación: cuando le otorgaron el Nobel no vio en ello una oportunidad para congraciarse con la España oficialista, más aún, dejó despavoridos a los diplomáticos cuando declaró que antes que él debían haberlo recibido Federico y Miguel Hernández. Murió en un hospital de Puerto Rico, contemplando una pared blanca, él que era dueño de horizontes inmensos. No hacía mucho había escrito:



*La cruz del sur me está velando
en mi inocencia última,
en mi volver al niñodios que yo fui un día
en mi Moguer de España.
y abajo, muy debajo de mí, en tierra subidísima,
que llega a mi exactísimo ahondar,
una madre callada de boca me sustenta,
como me sustentó en su falda viva,
cuando yo remontaba mis cometas blancas;
y siente ya conmigo todas las estrellas
de la redonda, plena eternidad nocturna.*¹⁶

Guerreros así no pueden ser derrotados. Ni siquiera por la mole propagandística del Valle de los Caídos, que fue fruto no solo de una religión burdamente manipulada, sino también de una política cultural forjada con la obsesión de Felipe II: poner juntos el trono, el altar, la biblioteca y el pudridero. Cuando hirieron la sierra castellana fue para alzar otro Escorial, aún más anacrónico, en cuyo *frontis* debieron escribir la tremenda pregunta que hace Dios a Caín en el Génesis: «¿Dónde está tu hermano?»¹⁷

Aquella mañana de otoño salí de aquel lugar lleno de angustia, el frío castellano me punzaba sin miramientos, recordé entonces las palabras de José Martí:

Las instituciones viejas acaparan las armaduras oxidadas de los museos reales, las carrozas carcomidas de Juana la Loca y Carlos II, las estatuas de piedra de los monarcas góticos, los atriles gigantescos que sustentan en bordado espaldar de bronce misales corpulentos, en cuyas páginas de rugoso pergamino dibujaron letras negras y rojas los monjes demacrados y sombríos de Zurbarán y Ribera; y con todas esas históricas riquezas alzan barricada a la cohorte batalladora de la época.¹⁸

Sí, diría yo, más de un siglo después: los mendigos seguimos peleando por España, la de Juan Ramón y Vallejo, en Madrid, en Bagdad, en Venezuela, con la misma furia de esa gota que horadaba la piedra y hasta las últimas consecuencias. ▀

Roberto Méndez Martínez: Doctor en Arte, poeta, ensayista, crítico de arte, sociólogo y narrador. Miembro correspondiente de la Academia Cubana de la Lengua. Ha publicado, entre otros títulos, *Viendo acabado tanto reino fuerte*, con el que obtuvo, en el 2001, el Premio de Poesía Nicolás Guillén, *El Ballet. Su mundo*. Editorial Oriente, 2004 y *Castillo interior*. Editorial Capiro, 2004.

1 Mt 26,52

2 Antonio Machado: «Del pasado efímero». En: *Poesías completas*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1975, p.229.

3 AM: «Sonetos» (V). En: *Poesías completas*, p.382.

4 Nicolás Guillén: «Momento en García Lorca», de *España: un poema en cuatro angustias y una esperanza*. En: *Poesía mayor*, La Habana, Ediciones Huracán, Instituto del Libro, 1969, p.89.

5 César Vallejo: «Los mendigos pelean por España», de *España, aparta de mí este cáliz*. En: *Obra poética completa*. La Habana, Colección Literatura Latinoamericana, Casa de las Américas, 1975, p.285.

6 Juan Ramón Jiménez: «A *Diario de la Marina*». En: *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. Compilación de Cintio Vitier. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981, p.52.

7 «Una entrevista con Juan Ramón Jiménez». En: *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, p.141.

8 JR: «El trabajo gustoso» citado en Prólogo a *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, p.11.

9 JR: «José Martí». En: *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, p.33.

10 JR: «Con Pablo de la Torriente Brau». *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, p.101.

11 *Ibidem*.

12 JR: «Paraíso». En: *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, p. 33.

13 JR: «Poesía perenne». En: *Juan Ramón Jiménez en Cuba*, p.121.

14 *Ibidem*.

15 JR: «La transparencia, Dios, la transparencia» de *Animal de fondo*. En: *Páginas escogidas* (Verso). Madrid, Editorial Gredos, 1958, p.211.

16 JR: «Con la Cruz del Sur» de *Animal de fondo*. En: *Páginas escogidas* (Verso), p.213.

17 Gen 4,9

18 José Martí: *Escenas europeas* (33). En: *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, tomo 14, p.264.

Para llegar a América los poetas que integrarán la plata simbólica u otro siglo de oro de toda una promoción, envían una voz inicial que quedará entre nosotros para siempre. No hay que buscarla. Está, porque es. En el marco de este jubileo contra la muerte, quisiéramos traer a los poetas de la llamada Generación del 27 y a Federico García Lorca en primer lugar para que nos mantengan abiertas las puertas de entrada. «Alzad, oh, puertas vuestras cabezas y entrará el rey de gloria... ¿Quién es este rey de gloria?» Así dicen las sagradas escrituras que tantas veces nos permitimos reconstruir y hasta parodiar, leer al revés. Pues aquí el rey de gloria es el verso. Y Federico García Lorca vino a nuestra América en su verso y con su verso; pero no vino solo. No está solo. Nunca permanecerá solo. Era coro adelantado para nosotros en la poesía del granadino: «Muchas eran, y muchas veces nueve / aladas musas.» Le había susurrado al oído don Luis de Góngora. Porque en 1930 ya se habían agrupado alrededor de una celebración secular del autor de las *Soledades* y estaban hechos, bellos y diferentes, para variar la poesía de la península ibérica e instalarse a su vez en el nuevo mundo que los recibía. Avanzadilla que anunciaba el alba. Y se acercaban, nos dice Federico acotando al racionero de Córdoba («Y qué graciosa manera de decir que los había de muchas especies»), «con metros inciertos sí, pero suaves, / en idiomas cantan diferentes».

Ya está en La Habana, ya conoce el «arpa de troncos vivos» y está seguro de su ámbito poético. Sus pariguales están preparados o en vías de alcanzar el dominio pleno del panteón del idioma y el verso. Rubén Darío lo hermanaría con Pablo Neruda algo más tarde...

Federico García Lorca y Pablo Neruda y su discurso al Alimón sobre Rubén Darío:

N.— Señoras...

L.— y Señores: Existe en la fiesta de los toros una suerte llamada «toreo al alimón» en que dos toreros hurtan su cuerpo al toro cogidos de la misma capa.

N.— Federico y yo, amarrados por un alambre eléctrico, vamos a pelear y a responder esta recepción muy decisiva.

L.— Es costumbre en estas reuniones que los poetas muestren su palabra viva, plata o madera, y saluden con su voz propia a sus compañeros y amigos.

N.— Pero nosotros vamos a establecer entre vosotros un muerto, un comensal viudo, oscuro en las tinieblas de una muerte más grande que otras muertes, viudo de la vida, de quien fuera en su hora marido deslumbrante. Nos vamos a esconder bajo su sombra ardiendo, vamos a repetir su nombre hasta que su poder salte del olvido.

L.— Nosotros vamos, después de enviar nuestro abrazo con ternura de pingüino al delicado poeta Amado Villar, vamos a lanzar un gran nombre sobre el mantel, en la seguridad de que se han de romper las copas, han de saltar los tenedores, buscando el ojo que ellos ansían, y un golpe de mar ha de manchar los manteles. Nosotros vamos a nombrar al poeta de América y de España: Rubén...

N.— Darío. Porque, señoras...

L.— y señores...

N.— ¿Dónde está, en Buenos Aires, la plaza de Rubén Darío?

L.— ¿Dónde está la estatua de Rubén Darío?

N.— Él amaba los parques. ¿Dónde está el parque Rubén Darío?

L.— ¿Dónde está la tienda de rosas de Rubén Darío?

N.— ¿Dónde está el manzano y las manzanas de Rubén Darío?

L.— ¿Dónde está la mano cortada de Rubén Darío?

N.— ¿Dónde está el aceite, la resina, el cisne de Rubén Darío?

L.— Rubén Darío duerme en su «Nicaragua natal» bajo su espantoso león de marmolina, como esos leones que los ricos ponen en los portales de sus casas.

N.— Un león de botica, a él, fundador de leones, un león sin estrellas a quien dedicaba estrellas.

L.— Dio el rumor de la selva con un adjetivo, y como Fray Luis de Granada, jefe de idioma, hizo signos estelares con el limón, y la pata de ciervo, y los moluscos llenos de terror e infinito; nos puso al mar

aire, atravesada por el humo y la voz y las circunstancias, y por la vida, como esta su poética magnífica, atravesada por sueños y sonidos.

L.— Pero sobre esta estatua de aire yo quiero poner su sangre como un ramo de coral, agitado por la marea, sus nervios idénticos a la fotografía de un grupo de rayos, su cabeza de minotauro, donde la nieve gongorina es pintada por un vuelo de colibrís, sus ojos vagos y ausentes de millonario de lágrimas, y también sus defectos. Las estanterías comidas ya por los jaramagos, donde suenan vacíos de flauta, las botellas de coñac de su dramática embriaguez, y su mal gusto encantador, y sus ripios descarados que llenan de humanidad la muchedumbre de sus versos. Fuera de normas, formas y escuelas queda en pie la fecunda sustancia de su gran poesía.

En el comienzo de todos los principios

con fragatas y sombras en las niñas de nuestros ojos y construyó un enorme paseo de Gin sobre la tarde más gris que ha tenido el cielo, y saludó de tú a tú al ábrego oscuro, todo pecho, como un poeta romántico, y puso de la mano el capitel corintio con una duda irónica y triste, de todas las épocas.

N.— Merece su nombre rojo recordarlo en sus direcciones esenciales con sus terribles dolores del corazón, su incertidumbre incandescente, su descenso a los hospitales del infierno, su subida a los castillos de la fama, sus atributos de poeta grande, desde entonces y para siempre e imprescindible.

L.— Como poeta español, enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales. Enseñó a Valle-Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre, en el surco del venerable idioma. Desde Rodrigo Caro a los Argensolas o don Juan Arguijo no había tenido el español fiesta de palabras, choques de consonantes, luces y forma como en Rubén Darío. Desde el paisaje de Velázquez y la hoguera de Goya y desde la melancolía de Quevedo al culto color manzana de las payesas mallorquinas, Darío paseó la tierra de España como su propia tierra.

N.— Lo traje a Chile una marea, el mar caliente del Norte, y lo dejó allí el mar, abandonado en costa dura y dentada, y el océano lo goleaba con espumas y campanas, y el viento negro de Valparaíso lo llenaba de sal sonora. Hagamos esta noche su estatua con el

N.— Federico García Lorca, español, y yo, chileno, declinamos la responsabilidad de esta noche de camaradas, hacia esa gran sombra que cantó más altamente que nosotros, y saludó con voz inusitada a la tierra argentina que pisamos.

L.— Pablo Neruda, chileno, y yo, español, coincidimos en el idioma y en el gran poeta nicaragüense, argentino, chileno y español, Rubén Darío.

N. y L.— Por cuyo homenaje y gloria levantamos nuestro vaso.

El Sol, 1934.

... y Alfonso Reyes, César Vallejo, Vicente Huidobro, Raúl González Tuñón, José Gorostiza, Nicolás Guillén, Carlos Pellicer, Jaime Torre Bodet, Octavio Paz, Jorge Zalamea, Andrés Bloy Blanco, Miguel Otero Silva, Dulce María Loynaz y tantos otros; todos lo esperan.

«¿Quién oyó? / ¿Quién oyó? / ¿Quién ha visto lo que yo?»

En esta fecha de atroz aniversario he querido abrir una conversación-recordatorio, memoria y sorpresa preparada al lezámico modo, con la alegría de la poesía de Lorca y sus amigos para asegurarnos de su presencia entre nosotros. Si ya en esta alborada de la estación florida del año, que enunciara el propio Góngora, Federico llega a Cuba, desde antes sus versos iban de un lado a otro confín de la lengua y se repetían con deslumbrante encantamiento.

Y el propio José Lezama Lima, quien muy joven lo escuchara en

La Habana, lo evoca así: «La seguridad de su voz en el recitado, le prestaba un gracioso énfasis, un leve subrayado. La voz entonces se agrandaba, abría los ojos con una desmesura muy mesurada, y su mano derecha esbozaba el gesto de quien reteniendo una Gorgona, la soltase de pronto. El recuerdo de los cantaores estaba no solo en el grave entorno de su voz, sino en la convergencia del gesto y del aliento en todo su cuerpo, que parecía entonces dar un incontrastable paso al frente. Aún recuerdo desde mi adolescencia, los acentos con los que evocó la muerte de Góngora, y al final de los versos de Cervantes al cordobés, cómo iba dejando caer, en una mezcla de cobre y arena, que eran tan de su gusto, 'aquel agradable, aquel bienquisto, aquel sonoro y grave', rayando las palabras, convirtiéndolas en una llave para reavivar las cenizas del gran racionero».

Como sabemos que así terminó Federico aquella charla o conferencia u oración lírica titulada «La imagen poética de don Luis de Góngora», en La Habana, en el Teatro Principal de la Comedia, el día 19 de marzo de 1930; quiero repetir, a sabiendas de lo imposible del empeño, las líneas finales del poeta, rememorar la voz del poeta, asirme al recuerdo del poeta. Góngora, Cervantes, Lorca, Lezama. Perdonen mi osadía; pero la palabra manda.

En aquel agradable, aquel bienquisto, aquel agudo, aquel sonoro y grave sobre cuantos poetas Febo ha visto.

Por eso habíamos amañado la primera cita gongorina, también rememorada por Lezama, que ahora reitero. «¿Quién oyó? / ¿Quién oyó? / ¿Quién ha visto lo que yo?».

Vio desde entonces y con la compañía de Nicolás Guillén «la vida color de ron» a través del silencio de un vaso mediado del preciado y antillano líquido, en una casa humilde de un barrio popular habanero. Tal vez arropado en la mirada del poeta Emilio Ballagas y del pintor Carlos Enríquez.

El camino está abierto. Rafael Alberti, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, significantes poetas de esa generación, quienes de una forma u otra se instalan en América. Algunos con presencia final en México.

Luego vendría la muerte, el crimen, el asesinato. «Que fue en Granada el crimen, sabed pobre Granada, en su Granada».

Cien años, la primera secularidad de su muerte, el inicio de la guerra incivil. Millón de muertos. Contienda que casi se inaugura en la infamia contra Federico García Lorca, contra la poesía, contra la vida.

Pero todo ello llega ahora de lejos, vencedor de la muerte, como aquel príncipe retórico de Rubén Darío, para permitirnos estas frases, pobres tal vez, pero impulsadas por el ejemplo de dignidad que la palabra poética impuso a estos fieles servidores de la cultura.

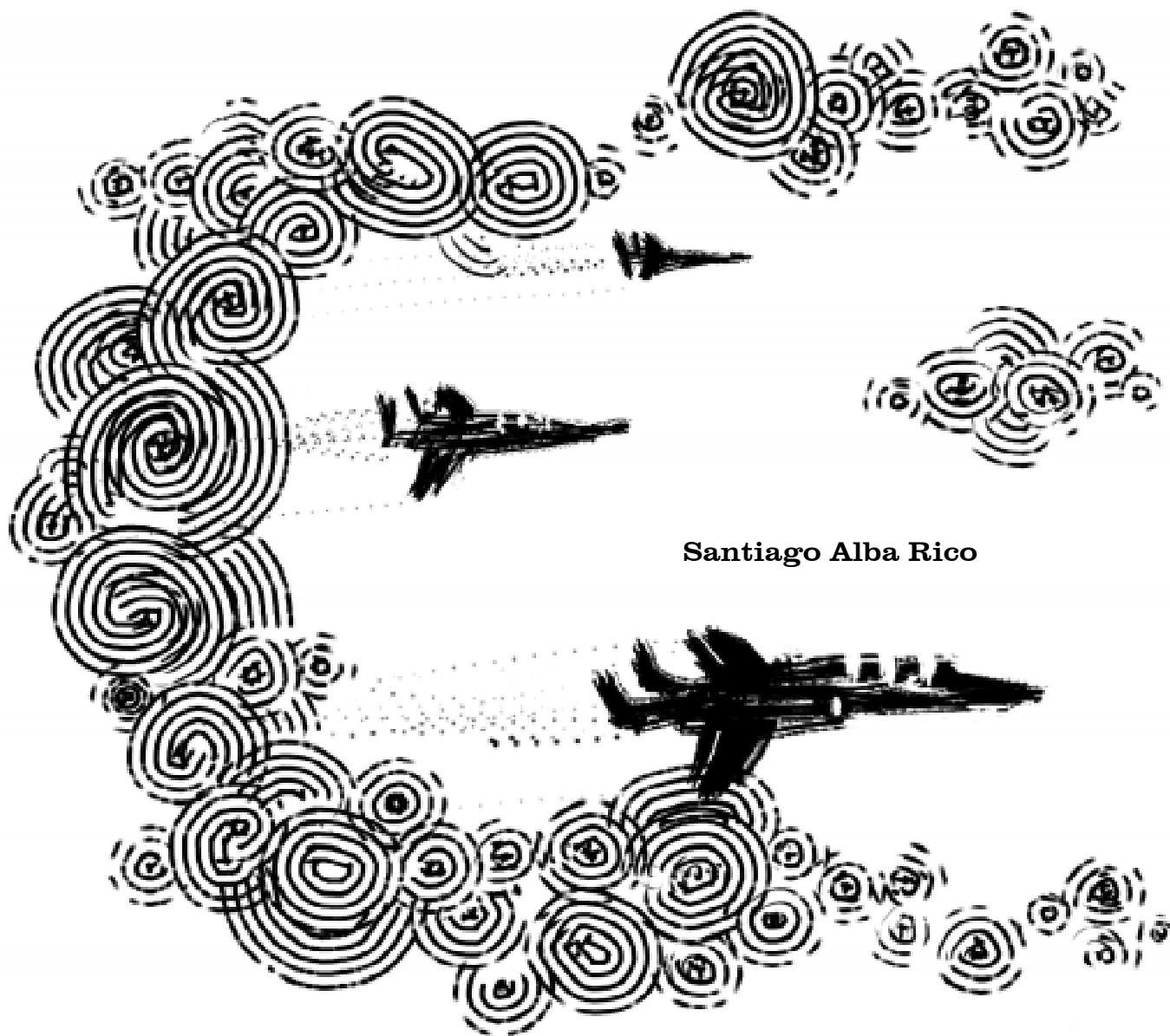
Diego Hurtado de Mendoza nos da una posible solución del enigma que intentamos adivinar en Lorca y su generación. Tanto para nosotros en nuestra América martiana y poética y para España que nos brindó el idioma, como para la patria mayor de la poesía.

«Aquel árbol que mueve sus hojas / algo se le antoja». ▀

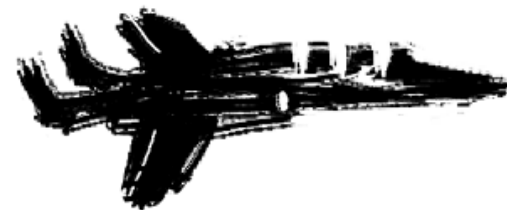
Fragmento del texto leído por su autor en el encuentro de la Red de Redes En Defensa de la Humanidad celebrado en Anzoátegui, en homenaje a la II República española y Federico García Lorca.

César López: poeta, ensayista, crítico literario, profesor, diplomático. Miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua y correspondiente de la Real Academia Española. Premio Nacional de Literatura 1999.





Santiago Alba Rico



propone una y otra vez como artículo de exportación: los españoles aceptamos mansa y alborozadamente el perdón de Franco y sus sucesores y, a cambio, se nos permitió tener la vida nocturna más alocada de Europa, hacer el cine más irreverente y comprar el mayor número de automóviles. No digo esto contra mí mismo y mis compatriotas —o no solo—, sino para iluminar la violencia terrible que los pueblos de España soportaron durante 40 años, una cifra que tiene algo al mismo tiempo simbólico y reglamentario. Durante 40 años vagaron los judíos por el desierto tras su salida de Egipto y el gran historiador árabe Ibn Jaldún, muerto a principios del siglo XV, atribuía esta concreta duración a una estrategia de Dios, el cual habría querido eliminar de esta forma la generación más vieja a fin de que en la tierra nueva entrase un pueblo enteramente nuevo, liberado del recuerdo de la esclavitud. En España, de la misma manera, pero al contrario, fueron necesarios 40 años de dictadura para que los sucesores de Franco gobernasen un pueblo enteramente nuevo que había olvidado —o aprendido a temer— la libertad. Hubo que matar



a los viejitos de Teruel que acarreaban sus latas de aceite y enterrar a sus hijos valientes en las cunetas de los caminos, y expulsar, encarcelar y aterrorizar a sus nietos para que finalmente, tras hacer de España un desierto, los sucesores de Franco pudiesen permitirse convocar elecciones, a sabiendas de que los españoles habían aprendido ya a votar correctamente; y legalizar incluso al Partido Comunista, con la certeza de que la pluralidad de partidos no iba a poner en peligro la soberanía natural del capitalismo y la gestión del imperialismo estadounidense.

Porque lo que no se explica en nuestras escuelas es que la «transición democrática» comenzó en España el 18 de julio de 1936, cinco meses después de la victoria electoral del Frente Popular, y que la Guerra Civil española no fue, como se dice, un «ensayo de la Segunda Guerra Mundial» sino más bien un episodio más, dificultado por la resistencia democrática de los pueblos, en la colosal e inescrupulosa obra ortopédica del capitalismo, en su minuciosa, versátil y finalmente sangrienta iniciativa pedagógica destinada a enseñar a votar juiciosamente; es decir, destinada a ajustar la voluntad de los ciudadanos a

Hace unos días tuve ocasión de ver una vieja y extraordinaria película, *Sierra de Teruel*, rodada durante la Guerra Civil española en los escenarios mismos de las batallas que una parte del mundo seguía entonces con la respiración suspendida. Basada en una novela de André Malraux y dirigida por él mismo, narra en un tono casi documental las dificultades de una escuadrilla de aviadores internacionalistas llegados a España desde todos los rincones de la Tierra y la muerte heroica de algunos de ellos en una última acción que logra detener provisionalmente el avance fascista. Hay tres escenas particularmente elocuentes y conmovedoras. En la primera,

sino a las tierras concretas que los fascistas se quieren apropiar. En la tercera escena, homenaje épico a la solidaridad internacionalista, cientos y cientos de campesinos acuden a la vera del camino por el que trasladan montaña abajo, en ataúdes o en parihuelas, a los aviadores caídos en combate; las viejitas quieren saber de dónde son esos hombres que han venido desde tan lejos a defenderlas (un árabe, un italiano, un alemán) y los serranos, cocidos al sol, se quitan la boina y levantan el puño cerrado al paso de la comitiva. Rodada en 1939, cuando las últimas esperanzas españolas adelgazaban rápidamente, *Sierra de Teruel* se estrenó en Francia en 1945, cuando las esperanzas de victoria mundial sobre el fascismo parecían mejor

La pedagogía del millón de muertos

las mujeres y viejitos de Teruel, ante la falta de armas de fuego para defender la ciudad, acarrean enseres domésticos —cisternas, botellas, cajas y latas— que puedan ser rellenos de dinamita y convertidos en bombas. En la segunda, un campesino republicano, que ha localizado la base aérea del enemigo y que no sabe interpretar un mapa, decide acompañar en el avión al comandante de la escuadrilla para señalarle desde el aire su ubicación; atónito y un poco mareado, esa visión desde lo alto de los campos en los que siempre ha vivido, se le presenta como un jeroglifo o un enigma, de manera que, cuando el comandante le indica en un tono casi filosófico a través de la ventanilla: «esa es la tierra», el campesino no acaba de creérselo: «¿la nuestra?», perplejidad apoyada en un pronombre ambiguo que saca de pronto al aviador de su ensoñación metafísica y le devuelve al solar de la confrontación política: «no, la suya», responde refiriéndose ahora, no ya a la casa un poco abstracta de la humanidad,

fundadas, y quizás por eso la película de Malraux recibió el título con el que desde entonces se la conoce, el mismo que la famosa novela que la inspiró, *L'espoir*, la esperanza, un nombre que, 60 años después, solo sirve para agravar la melancolía del que la contempla y la insatisfacción del que no se contenta.

He dicho muchas veces que lo que llamamos «transición democrática» en España es en realidad el paradójico y obscuro proceso en virtud del cual, tras un golpe de Estado fascista, una Guerra Civil que restó brutalmente un millón de vivos y una dictadura de 40 años —con sus cadáveres enterrados en las cunetas, sus desaparecidos, sus represaliados, sus miles de exiliados y torturados— los vencedores condescendieron por fin a perdonar a los vencidos, los verdugos se avinieron a ser generosos con sus víctimas. Por contraste con otras latitudes, donde las víctimas son obligadas a perdonar a los verdugos, el caso de España es particularmente ejemplar y quizá por eso se

la reproducción automática de los grandes intereses económicos. Es comprensible, y desgraciadamente inevitable, que en un mundo en el que la democracia invade países, bombardea ciudades y construye campos de concentración, el sistema mismo de elecciones nos parezca solamente una trampa concebida y fabricada por los poderosos. Pero olvidamos que el derecho al voto, extendido muy recientemente a las mujeres, fue una conquista popular duramente arrancada a los gobernantes; y que la democracia, incluso en su modelo representativo y sufragista, fue ganada en una lucha a muerte con un altísimo coste en vidas humanas; y que el capitalismo, como demuestra el helenista italiano Luciano Canfora, se limita a manejarla mediante una estrategia pedagógica que no excluye ningún método, según las circunstancias y los países: manipulación legal, propaganda, soborno y, llegado el caso, fascismo. Si de algo fue un «ensayo» la Guerra Civil española fue

de las intervenciones estadounidenses en Latinoamérica a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, según un principio que ya he enunciado en otras ocasiones: cada 30 años se mata a casi todo el mundo y después se deja votar a los supervivientes. Cien años de levantamientos y revoluciones en Francia acabaron en 1871 con el establecimiento de una república democrática: los 30 000 fusilados de la Comuna de París constituyen el modelo «democratizador» que 60 años más tarde dará al traste con la República española y que todavía hoy se sigue aplicando en muchas regiones del globo.

La «Guerra Civil» española, pues, no fue sino una manifestación más de esa «pedagogía del voto» capitalista que la recurrencia estadística ha acabado por asociar a América Latina. No está de más, por tanto, recordar algunos datos de todos conocidos.

En Argentina, entre 1976 y 1983, la dictadura militar produce 30 000 muertos y desaparecidos, como consecuencia del principio establecido en 1977 por el general de brigada Manuel Saint Jean, gobernador de Buenos Aires: «Primero vamos a matar a todos los subversivos, después a sus colaboradores; después a los simpatizantes; después a los indiferentes, y por último, a los tímidos».

En Chile, entre 1973 y 1988, Pinochet hace desaparecer al menos a 3 197 personas y tortura a más de 35 000. Los propósitos «pedagógicos» del dictador, y los límites de la democracia restaurada por él mismo, fueron explícitamente expresados en una famosa declaración en vísperas de las elecciones de 1989: «Estoy dispuesto a aceptar el resultado de las elecciones, con tal de que no gane ninguna opción de izquierdas».

En El Salvador, entre 1980 y 1991, la Guerra Civil ocasiona 75 000 muertos y desaparecidos.

Al régimen del general Strossner, que zapateó Paraguay entre 1954 y 1989, se le imputan alrededor de 11 000 desaparecidos y asesinados, además de centenares de presos políticos y exilios forzados.

Según el informe de la Comisión por la Verdad y la Reconciliación, entre 1980 y el año 2000 el balance en Perú es de 70 000 muertos y 4 000 desaparecidos. El general Luis Cisneros Vizquerra, presidente del Comando Conjunto de las Fuerzas Armadas, declara en octubre de 1983: «Para que las Fuerzas policiales puedan tener éxito, tienen que comenzar a matar senderistas y no senderistas. Matan a 60 personas y a lo mejor entre ellos hay tres senderistas. Esta es la única forma de ganar a la subversión».

En Guatemala, entre 1960 y 1996 se registran 50 000 desaparecidos y 200 000 muertos, según la comisión de Esclarecimiento Histórico de 1999, que atribuye el 93% de las víctimas a los militares.

En Uruguay, entre junio de 1973 a febrero de 1985, uno de cada cinco ciudadanos pasó por la cárcel; uno de cada diez fue torturado; una quinta parte de la población —unas 600 000 personas— se vio obligada a emigrar, cientos desaparecieron; otros sencillamente fueron asesinados.

En Haití, bajo la dinastía de los Duvalier entre 1957 y 1986, son asesinadas más de 200 000 personas, a las que hay que añadir las miles de víctimas del golpe de Estado de Raoul Cedras contra Aristide y las que se han producido en los dos últimos años tras el nuevo derrocamiento violento del Presidente electo y antes de la victoria electoral de René Preval.

En Nicaragua, la dictadura de los Somoza produce al menos 50 000 muertos, a los que hay que sumar otras 38 000 víctimas mortales como consecuencia de la guerra de baja intensidad sostenida en la década de los 80, con el apoyo y financiamiento estadounidense, contra el gobierno democrático sandinista.

El caso de Colombia adquiere dimensiones casi dantescas. La magnitud del exterminio es tal que no hay cifras totales, ni siquiera aproximadas, para los últimos 40 años de «pedagogía del voto» capitalista. A partir de los años 80 se calcula en torno a los 20 000 muertos todos los años, 4 000 de ellos relacionados con la violencia política (lo que, extrapolando

abusivamente los datos, daría un cómputo global de unos 200 000 muertos desde 1965). Solo en los últimos años, las Asociaciones de Familiares Desaparecidos han denunciado 7 000 desapariciones; el número de des-

plazados internos en los últimos 20 años es de 3 500 000. Colombia registra el único caso conocido de un verdadero y sistemático «genocidio» político ejecutado contra una fuerza legal, la Unión Patriótica, 5 000 de cuyos miembros —diputados, senadores, afiliados— fueron asesinados en 10 años, haciendo ciertas las declaraciones de un miembro del ELN, según el cual en Colombia «es mucho más peligroso hacer política que luchar en la guerrilla».

A los muertos de la «pedagogía del voto» capitalista en los países mencionados habría que añadir los miles de víctimas en la República Dominicana, Honduras, Brasil, México, Bolivia o la propia Venezuela, ortopédicamente dirigida durante décadas por las dos tenazas del cangrejo adeco-copeyano y cuyo último episodio sangriento fue el llamado «Caracazo», de 1989, que dejó entre 400 y 2 000 civiles asesinados, según las fuentes.

La «pedagogía del voto» capitalista, con sus millones de muertos, ha pretendido que los latinoamericanos supervivientes acudiesen a las urnas, cuando eso se les ha permitido, bajo la amenaza oligárquica de esta alternativa terrible: el voto o la vida. Pero precisamente Venezuela ha demostrado que se puede votar libremente y, del mismo modo que el miedo es contagioso, también lo es la audacia. Los latinoamericanos, a pesar de los muertos, los torturados y los desaparecidos, a pesar del desierto inducido en el que solo crecen el olvido y el terror, han perdido el miedo a votar incorrectamente. Es decir, democráticamente. La nueva democracia latinoamericana, como nos lo recuerdan las jornadas de abril de 2002 en Venezuela, expone a un peligro adicional a sus pueblos: cuanto más incorrectamente voten más recurrirán los EE.UU. —y sus aliados europeos— a «pedagogías» clásicas y extremas. Cuanto más aislados estén sus pueblos, más tentados se sentirán los EE.UU. —y sus aliados europeos— de recurrir a la violencia «educativa». Por eso la defensa de Venezuela debe ser epidémica; es decir, bolivariana; es decir, depende del contagio irresistible de la audacia —que ya se anuncia— al mayor número de países, de manera que, como quería Bolívar, una vasta confederación latinoamericana sea capaz, mediante ALBAS o auroras, de disuadir de momento —a la espera del despertar de su propio pueblo— al imperalismo estadounidense y a las fuerzas que lo apoyan.

Pero la «pedagogía del voto» capitalista, con sus horribles cifras de cadáveres, debe ser evocada también a favor de Cuba, obstinada anomalía que se sustrajo al siniestro balance de «la educación para el capitalismo». El pueblo de Cuba se autodeterminó mediante una Revolución armada y desde entonces se ha defendido solo, con las dificultades y deformaciones que de un milagro semejante se derivan. En comparación con lo que ha sido la situación del resto de Latinoamérica, podemos no tener en cuenta, si despreciamos la humanidad, las vidas que ha salvado la Revolución gracias a su medicina pública, la eliminación de la desnutrición o la desaparición de la marginalidad y la violencia mafiosa

—por citar apenas tres factores de letal eficacia en todo el mundo. De hecho, estos logros inapreciables son habitualmente silenciados o menospreciados, desde los medios de comunicación, por los que consideran que el riesgo —para los otros— es inseparable de la (propia) libertad; y que más vale que se mueran de hambre

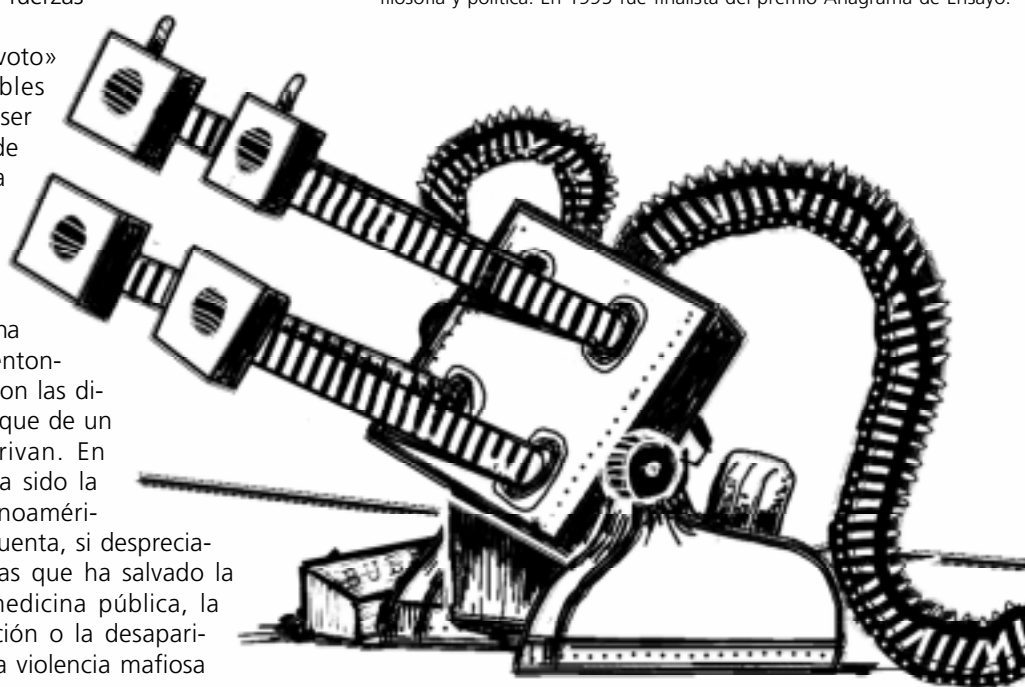
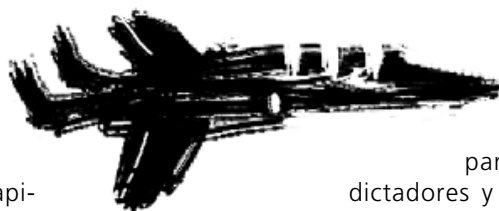
—o de gripe o baleados— los demás a morir uno mismo de aburrimiento. Pero lo que no se puede de ninguna manera menospreciar, y sin embargo nunca lo mencionamos, ni siquiera desde la izquierda, es que la Revolución Cubana, durante más de 40 años, ha mantenido al pueblo cubano protegido de la «pedagogía del voto» capitalista que ha devastado, con la regularidad de una marea y la precisión de un esquema, uno por uno y todos a la vez, todos los países de América Latina. Si nos atenemos a los datos citados y hacemos una media ajustada hacia abajo, podemos concluir muy prudentemente que, 40 años después, la Revolución Cubana ha salvado, por lo menos, a 30 000 personas de morir brutalmente asesinadas. En este mismo período, digámoslo así, en Cuba no solo se ha vivido mejor que en el resto de Latinoamérica,

sino que han vivido muchas más personas, todos esos miles de ciudadanos que habrían sido torturados y asesinados por ejércitos, paramilitares, escuadrones de la muerte,

dictadores y demócratas afascistados a fin de que los supervivientes votasen al candidato de los EE.UU. en las intermitencias electorales. Cuba se ha ahorrado 30 000 muertos y solo por esto valdría la pena apoyarse en su Revolución y seguir su ejemplo; y porque este incalculable ahorro de violencia y de cadáveres, después de 40 años, ha constituido para los cubanos una verdadera pedagogía cotidiana que, con un resultado exactamente contrario al de España, ha fecundado un pueblo nuevo, liberado de la esclavitud mental y material. Por eso Cuba es, al mismo tiempo, fuerte e ingenua; por eso Cuba no ha cedido y difícilmente cederá. Fidel Castro advertía recientemente sobre los peligros de un fracaso endógeno de la Revolución; pero entre la reversibilidad desde dentro de la Revolución Cubana y la irreversibilidad desde dentro del capitalismo español, la diferencia sigue siendo enorme y es la diferencia de dos pedagogías y dos pueblos diferentes, productos respectivamente de una victoria y una derrota: la victoria de la Cuba socialista, con sus límites y sus deformaciones, y la derrota de la España republicana, con sus viejitos firmes, sus campesinos valientes y sus intelectuales despiertos enterrados en las cunetas. ▀

Intervención en el encuentro de la Red de Redes En Defensa de la Humanidad, celebrado en Anzoátegui, en homenaje a la II República española y Federico García Lorca.

Santiago Alba: filósofo y ensayista español. Ha escrito libros de antropología, filosofía y política. En 1995 fue finalista del premio Anagrama de Ensayo.



Anagrama acaba de anunciar el premio de su concurso de ensayo, otorgado esta vez a Rafael Rojas por *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*.

Ya desde el título se trasluce una hoja de ruta: luego de 1959, Rojas parece suponerle al intelectual cubano un paso a paso que lo llevaría, primero, a la «disidencia», luego «al exilio» y finalmente a lo que expresa su titulación: la muerte.

Algo así buscaba mucho tiempo ya, sin encontrar, *El País*. No hay que olvidar que hace unos meses ese periódico llegó a reproducir un texto de una supuesta analista política, escondida bajo el seudónimo de Theresa Bond. Hasta el día de hoy lo único conocido de Theresa Bond, además de su pertenencia al *staff* de *El País*, es que es la esposa James Bond, fallecida en uno de los capítulos de la serie que protagoniza el agente 007.

Pero esta vez *El País* ha tenido a quien echar mano y publicita el premio de Rojas. También lo hace *El Nuevo Herald*, que recibe el privilegio de autorizar a la publicación de las páginas introductorias del libro premiado.

Y a esa «Introducción», de momento a falta de más, se remitirán estas letras. Desde la segunda línea, el autor plantea uno de los dos objetivos que intentará en su libro: «la diversa manera en que los intelectuales de la Isla se enfrentaron al drama de 1959». Desde ahí comienza a torcer la historia a su conveniencia. No hay que leerla dos veces para ver que a resultas de esa línea, de pronto, el drama cubano comenzó con la Revolución. Para Rojas, los asesinados durante la dictadura de Fulgencio Batista no cuentan. Tampoco cuenta la conservadora cifra de un 30% de analfabetos. Mucho menos que la industria nacional brillara por su ausencia, que tras más de 50 años de «República» Cuba no apuntaba a ser otra cosa que un garito de juegos mal administrado, donde hasta los *gansters* se importaban de la mafia norteamericana.

Nada de eso importa. Según Rojas, el drama solo comienza en 1959, justo cuando se firma la primera ley de la Revolución, la Reforma Agraria, distante en mucho de ser socialista. Muy al contrario, fue una decisión del todo contraproducente si se mira con las anteojeras de los manuales de marxismo: de la noche a la mañana hizo aparecer en la geografía cubana la totalidad de ¡¡100 000 nuevos poseedores de propiedad privada!!., la peor pesadilla para cualquier comunista ortodoxo. Ortodoxia que Rojas no ahorra al clasificar *sovietskayamente* en tres tendencias a los intelectuales cubanos: la católica —Lezama—, la comunista —Guillén— y la liberal —Ortiz... ¡Qué bajen del cielo todos los santos y la Academia de Ciencias de la URSS y lean juntos el capítulo ocho de *Paradiso* al ritmo del «Sóngoro Cosongo», en el bufete de Ortiz! Por cierto, Ortiz tuvo discípulos tan «liberales» como los comunistas Pablo de la Torriente Brau y Rubén Martínez Villena.

Si la Reforma Agraria fue dramática, no lo fue precisamente para la intelectualidad cubana que, como regla, no poseía tierras que le pudieran ser confiscadas. De hecho, la mayoría de la tierra cubana ni siquiera estaba en manos de cubanos... y ahí es que se encuentra el pollo del arroz con pollo de ese supuesto drama: casi toda la tierra redistribuida por la Revolución era propiedad norteamericana. Cuando más tarde se nacionalizó la poca industria instalada en la Isla, también resultó que los documentos de propiedad estaban a nombre de norteamericanos.

Entonces, el verdadero drama no fue para los cubanos, ni ocurrió en Cuba. El



Ilustración: Nelson Ponce

«Yo no voté ese libro [*Tumbas sin sosiego*, de Rafael Rojas] (...) porque me parece una guía telefónica mala».

VICENTE VERDÚ

Ensayista español. Jurado del Premio de Ensayo Anagrama

drama real fue para el gobierno de los EE.UU., que vio de pronto a un barbudo en su antigua colonia decir en voz alta: «United Fruit Company» o «Cuban Telephone Company» o «Texaco Oil Company» y en respuesta las miles de gargantas de los desposeídos de toda la vida le contestaban: «¡Se Namaba!».

Pero Rojas no da una segunda ojeada a lo que escribe, a contrapelo con la historia y contra la verdad. Baste, para demostrar esto, verle afirmar: «...entre 1959 y 1967, cuando fueron exterminados los últimos focos guerrilleros del Escambray...». Se impone pasarle un dato: desde 1965 terminó el conflicto en las montañas del Escambray, dos años antes de lo que Rojas fabula. Pero lo peor no es eso, que cualquiera se equivoca en un par de añitos. Lo grave es regalarle el título de «guerrilleros» a quienes enfrentaron a la Revolución escondidos en los recovecos de esas montañas, para así pretender igualarlos a quienes bajaron victoriosos de la Sierra Maestra.

¿Cómo nombrar «guerrilleros» a quienes se destacaron —más que por alguna acción militar recordable— por asesinar a Conrado Benítez y a Manuel Asuncion Domenech? ¿Eran Conrado o Manuel militares? No. Ni siquiera eran parte de las tropas que combatían contra los alzados en el Escambray. El negro Benítez y el adolescente Domenech eran jóvenes voluntarios insertos en la campaña que liberó a los cubanos del analfabetismo.

¿Fue combatida aquella «guerrilla» por un ejército regular, bombardeadas sus posiciones indiscriminadamente por la aviación? No, eso solo les ha pasado a las guerrillas de verdad. A estos «guerrilleros» que se inventa Rojas, los combatió, y los derrotó, una milicia formada a la carrera, compuesta por campesinos, por obreros y también, mal que le pese a Rojas, por intelectuales. Más que derrotarlos, les tocó cercar el Escambray y darles caza, uno a uno, casi a mano. Que Rojas mire a los ojos de los asesinados, y repita, si puede, que aquello era una «guerrilla».

El colmo es que Rojas, cuando fantasea, no tiene para cuando acabar, y sigue de

largo hasta plantear: «una guerra civil entre un gobierno revolucionario y una oposición armada, tímidamente respaldada por EE.UU.».

De eso debemos deducir que organizar la Brigada 2506 es una muestra de tímido respaldo. Ese 2506 corresponde al número que identificaba a uno de sus integrantes, muerto durante el entrenamiento militar de dicha brigada y de ahí, para no ser muy exigentes con las cifras, podemos deducir que la brigadita sumaba más de dos millares de hombres sobre las armas. ¡Y qué armas! La brigada contaba con su propia fuerza aérea —para no decir mucho, disponía de más aviones que la aviación de combate cubana. Tenía, además, sus propios blindados, su artillería ligera y pesada, sus paracaidistas, y numerosa infantería.

La Brigada 2506 fue estrepitosamente derrotada en menos de 72 horas, tras su desembarco por Bahía de Cochinos. Y fue derrotada por las mismas milicias que después se ocuparían de limpiar el Escambray.

No terminó con eso lo que Rojas califica de «tímido respaldo» del gobierno de los EE.UU. Ni comenzó ahí tampoco. Antes la CIA se ocupó de volar en la rada habanera el vapor francés *La Coubre*, que traía a bordo las primeras armas que comprara la Revolución. Luego, ese «tímido respaldo» implicó rodear la Isla con la cohetaría nuclear norteamericana y amenazar al mundo entero con la hecatombe atómica. Si eso es «timidez», qué cabría esperar de un apoyo resuelto...

Pero Rojas continúa: «Durante tres décadas, ese exilio, con escasos recursos y el desinterés de Washington, intentó derrocar militarmente al régimen de Fidel Castro por medio de sabotajes, atentados e infiltraciones de comandos en la Isla».

Daríase risa... si no terminara por ofender a quien tenga dos dedos de frente y la memoria clara. Con escasos recursos, no se financian los dos mil dólares *cash* que prometió Posada Carriles a Ernesto Raúl Cruz León —quien ni siquiera es cubano, sino un mercenario salvadoreño, pues Posada no encontró entre el «exilio» a nadie dispuesto a exponerse— por cada una de las bombas que pusiera en La Habana en 1997 y que produjeron cuantiosos daños materiales, no pocos heridos, y segaron la vida del turista italiano Fabio Di Celmo.

Este es solo un ejemplo. Quedan miles. Sin exagerar. En Cuba sobreviven más de tres mil civiles mutilados, producto de eso que Rojas, en su ligereza, llama «derrocar militarmente», y solo contra Fidel se contabilizan más de 600 atentados. Eso no se hace a bajo costo ni con escaso presupuesto.

Lo del «desinterés de Washington» ya linda con lo perverso. Ese desinterés mantiene un férreo bloqueo sobre Cuba por más de cuatro décadas. Ese desinterés paga el salario de numerosos funcionarios del Departamento del Tesoro, desvelados en su tarea de impedir que la Isla compre una aspirina. Ese desinterés es el que prohíbe por ley a los «exiliados» viajar a Cuba. Solo les permite hacerlo cada tres años, si demuestran antes que solo visitarán a su familia, y de paso reduce la familia, jurídicamente, a padre, madre, hijos o hermanos. Ese desinterés hace que ni tu abuelo, ni tu tío, ni tu prima sean tu familia. Ese desinterés es tan desinteresado, que ha impuesto la nominación de «exilio» a los miles que antes de esa ley visitaban la Isla todos los años. Ese desinterés es tan claro, que ha tenido que impedir a esos «exiliados» ir de vacaciones al país en el cual supuestamente se les perseguía.

Para no ir más lejos, ese desinterés de Washington acaba de entregarle para el año fiscal 2005 un total de 200 000 dólares, a través de la National Endowment for Democracy, a la Asociación Encuentro de la Cultura Cubana, para financiar el diario digital *Encuentro en la Red* y la propia revista *Encuentro*, que Rojas dirige.

En algún punto de su introducción el autor enfila el rumbo hacia la intelectualidad. Entonces dictamina: «Escasea, sin embargo, en la cultura cubana, el acto de pensar el exilio desde el ensayo (...) Dicha escasez está relacionada con la precariedad que caracteriza al pensamiento cubano, tanto en filosofía como en la literatura», y con afirmación semejante queda decretado el funeral de toda la intelectualidad cubana que, a diferencia de Rojas, solo puede esperar el sueño eterno de las «tumbas sin sosiego».

A partir de ahí, el esfuerzo se concentra en más de lo mismo. Lo curioso es que mientras se empeña en mostrar que la Isla se debate en el olvido de su pasado, él mismo falsea y contrafalsea ese pasado.

Y de pronto, se torna oráculo, y profetiza cómo será —ya él lo ha entrevistado— el futuro de Cuba: «más parecido a San Juan o Río de Janeiro que a Miami o Los Ángeles». Eso, la verdad, no nos dice mucho sobre otra cosa que no sea el propio Rojas. No era su intención, pero se le escapa —ya advertimos antes que él prescinde de dar una segunda lectura a lo que escribe— cuál sería para Rojas el modelo a copiar en la Cuba mejor que él recetaría: Miami.

No hay mucho más, al menos hasta que esté disponible el texto completo. Por lo pronto, ahí tenemos a Rojas, en sus palabras para *El País*, «con alegría y emoción», cual pionerito que ganará la emulación, respaldado por los «escasos recursos del exilio» y todo el enorme «desinterés de Washington».

R.R. con alegría y emoción

Ernesto Pérez Castillo

Johanna Puyol



Soy un poeta de Su Majestad la Vida

Yevgueni Yevtushenko es uno de los más reconocidos poetas contemporáneos rusos, dentro y fuera de su país. Su poesía formó parte de la expresión de una generación de intelectuales que cuestionó la situación del arte y la sociedad en la URSS a partir de la década del 60, y en esa coyuntura su obra alcanzó reconocimiento internacional. Poemas como «Babi Yar» (1961), contra el antisemitismo, y «Los herederos de Stalin» (1962), cimentaron su prestigio literario y su imagen de figura rebelde y polémica.

Después de muchos años de ausencia Yevtushenko ha vuelto a Cuba, esta vez a compartir su arte como uno de los protagonistas del IX Festival Internacional de Poesía de La Habana. Con un programa de varias presentaciones y lecturas ha restablecido contacto con el público cubano y se confiesa deseoso de hacer más perdurable el reencuentro por medio de futuras publicaciones. Sobre sus experiencias en la Isla, pasadas y presentes, comenta el escritor ruso:

«Yo estoy muy feliz de estar en Cuba, porque Cuba sobrevivió, sobrevive y espero que sobrevivirá.

«Vine a Cuba por primera vez en 1961 como corresponsal de *Pravda*. Sin embargo, no era miembro del Partido Comunista, no lo fui nunca. En ese viaje escribí muchos poemas, cerca de 22, que se publicaron en *Pravda* en momentos muy difíciles para Cuba. No todos son buenos porque tal vez se escribieron con prisa, fueron reportajes poéticos, pero hay algunos realmente buenos, como 'Tres minutos de verdad', dedicado a José Antonio Echeverría. Fue una experiencia estupenda. Cuando volví, mis poemas sobre Cuba eran tan populares que el gran director de cine

Kalatozov y el gran director de fotografía Urusievski me invitaron a ser guionista de su película. Viví

un tiempo en Cuba, y por una gran coincidencia me han dado la misma habitación en el Habana Libre, la 1703, en la que estuve un año en aquella época.

«La película, *Soy Cuba*, que no fue reconocida cuando salió, ahora se conoce en todos los países y es una de las más queridas por los estudiantes, incluso los norteamericanos y aun mis propios hijos».

Veinticuatro años después de su última visita proyecta renovar y mantener activos sus vínculos con la Isla:

«Quisiera regresar al tema de Cuba, pero como novelista. Quisiera escribir una novela sobre la Crisis de Octubre, porque ha sido vista de muchas formas entre los cubanos, entre los rusos, los norteamericanos...

«Otra cosa importante: como en Cuba no se publicaron mis poemas por tanto tiempo, voy a escribir una carta a mi

editor mexicano pidiéndole que permita la reedición de mi libro *Adiós bandera roja*, que fue publicado con mucho éxito en México, y también de mi novela *No mueras antes de morir*».

Su participación en *Soy Cuba* no fue un hecho aislado, como lo atestigua su película *Kindergarten*, que ha sido presentada dentro del contexto del Festival. Ha incursionado en el cine varias veces como guionista y director, siempre consecuente con su espíritu contestatario.

«*Los funerales de Stalin* salió antes del golpe de Estado, en los últimos días antes del golpe. El pueblo en ese entonces estaba muy dividido, pero ahora muestran la película por televisión nacional cada año el día de la muerte de Stalin. Eso es un reconocimiento, porque esta es una película muy sincera. No es solamente política, es una biografía.



«Ahora tengo dos guiones que ya están listos para hacer: una película que debe ser realizada en Inglaterra, titulada *Doña Quijota*, y otra en Rusia, sobre la historia del país, historia de amor y política. Siempre mezclo la política, como en mis poesías.

«No hago más películas porque llevo 12 años haciendo una antología que es mi pirámide de Keops. Contendrá diez siglos de poesía rusa, tres tomos de unas 1 500 páginas cada uno, como una Biblia. Son cerca de 700 poetas, los mejores para cada familia en Rusia. Allí está Ajmátova, la segunda después de Pushkin; ¡escribió tantos poemas buenos!

«La tercera también es una mujer: Marina Tsvietáieva, gran poeta. Algunos de sus poemas son pequeños, pero con soluciones de gran poeta. Hay autores que tienen un solo poema, pero no estas dos mujeres: Ajmátova tiene 62 poemas, tan grandes que no puedo dejar de incluirlos. Tengo completa libertad en el tamaño del libro, aunque estoy cansado..., pero ya veo la luz al final del túnel».

La diversidad de proyectos no es sino otra muestra de la inquietud intelectual del creador, que lo ha llevado también por una larga sucesión de viajes desde su juventud, ansioso por conocer otras culturas y otros pensamientos. Como una vez escribió, le gustaría haber nacido en todos los países y vivir en un mundo sin pasaportes.

«Este año para mí es un año de muchos regalos porque voy en junio a Italia para recibir el Premio de Eugenio Montale. Después me voy a Bulgaria, donde me van a publicar dos libros: una novela y una selección de poesía, y donde también me darán un muy prestigioso Premio Nacional búlgaro, el de Hristo Botev, el gran poeta revolucionario. Otra noticia que me tocó mucho el corazón es que la nueva presidenta de



Chile, Michelet, hizo pública su decisión de darme una de las distinciones más altas de Chile: la medalla del Libertador O'Higgins. Estamos decidiendo dónde será mejor darla, si en Chile o en Moscú. Es una noticia muy buena».

Unas veces censurado, otras publicado con el apoyo oficial, la relación del poeta con los poderes soviéticos estuvo siempre rodeada por la controversia. Su poesía insumisa era recibida ya como infame expresión de la disidencia, ya como un éxito de la literatura rusa:

«Cuando yo protesté contra nuestros tanques en Checoslovaquia —Yevtushenko envió un telegrama con un mensaje y un poema en apoyo a la insurgencia checa, que luego circuló clandestinamente por todo el país—, y algunos escritores desconocidos escribieron al Politburó una carta contra mí, diciendo que 'Yevtushenko no es digno de ser ciudadano' etcétera, el primer ministro, Brezhnev, dijo: 'Yevtushenko escribió su poesía como un libro de texto poético sobre la historia rusa, ¿cómo podemos discutirlo? Esos escritores solo sienten envidia'. Brezhnev contó una historia que el fascismo era todavía solo una amenaza, antes de que comenzara la guerra, un ingeniero de la ciudad de Dnieprodzerjinsk solía atacar la burocracia en sus discursos. Un secretario del comité local del partido lo tachó de antisoviético, escribió un informe sobre él, y finalmente el ingeniero fue arrestado. Cuando los alemanes entraron, liberaron a todos los prisioneros y este ingeniero se unió a la resistencia clandestina. El secretario del Comité del Partido se convirtió en un jefe de la policía fascista. Brezhnev dijo: 'A Yevtushenko lo veo como un activista que defiende su patria desde la clan-

destinidad, nunca lo veré en el papel de un policía'.»

Sin embargo, desaparecido aquel mundo, y al pensar en la poesía que se escribe en la Rusia actual, Yevtushenko evoca, quizá con nostalgia, la pasión que lo hizo portavoz de miles de jóvenes.

Nuestra generación en Rusia era muy fuerte. Éramos una pléyade de más o menos diez poetas. La poesía no puede existir sin idealismo. Hay ahora poetas con muy buena técnica, pero falta romanticismo, idealismo, sarcasmo, ironía. El sarcasmo puede devorarte, como uno de los colores del arco iris, como Pushkin, que tenía muchos poemas sarcásticos..., yo tengo muchos poemas sarcásticos.

«No hay ya esa energía del renacimiento. La gran poesía es energía, es la comprensión de que la vida es un regalo. Al mismo tiempo, la poesía puede ser muy oscura. Pero la vida no es demasiado oscura. Aun con todos los sufrimientos, la vida sigue siendo un regalo. Ninguna persona ha vuelto del otro mundo a informar exactamente lo que pasa allá. Yo soy un poeta de Su Majestad la Vida. La admiro. Por eso nombré mi novela *No mueras antes de morir*.

«Yo he visto esa energía en Pablo Neruda, la he visto en el poeta turco Nazim Hikmet. Veo esta energía en Pasternak, que aun cuando era objeto de ataques cínicos continuaba amando la vida. Cuando escribí su novela *Doctor Zhivago* me quisieron forzar a criticarlo en nombre de la juventud literaria, me negué, dije: 'Nunca voy a negar al gran poeta. Él es un profesor, enseña el amor a la vida'. Qué mejor forma de vivir que enseñar el amor a la vida. Por eso he dado tanto». ▀

LA MUERTE DE UN TABAQUERO

Dedicado a la memoria de Luis Miranda, uno de los últimos virtuosos de la torcedura de famosos habanos, así llamado tabaquero, quien fue invitado a Moscú desde La Habana para mostrar ese show único y fue asesinado por unos adolescentes en un parquecito, la noche del 5 de marzo.

Escultor tierno de tabacos, cubano, que los acaricia
amorosamente,
¿quién fue tu joven asesino de medianoche que podría por edad ser tu
nieto?
La nieve moscovita está manchada como si fuera tu guayabera
ensangrentada
¿Será que se ha perdido la fe en la fraternidad universal?
Y la sonrisa abandonó para siempre el rostro que no había entendido
lo que estaba pasando.
El rostro del color de la hoja de tabaco cobriza, secada por el tiempo.
¿Por qué se teme, con asco, a la piel morena como si fuera oscuridad
nocturna?
¿Dónde está la película famosa de los treinta,
donde el negrito que pasaba entre las manos rusas
como un ramo de flores?
Tus manos están todas en el tabaco desmenuzado, pero no las has
manchado con sangre ajena,
Y ahora no está más sobre la tierra, Miranda el tabaquero,
quien quería que cada uno en el mundo fuera calentado por el humito
de su Cuba
y quien enlazaba en sus dedos inseparablemente a Romeo y Julieta,
muertos.
Y a él, le mataron aquí, en el país que había prometido la salvación
a todas las naciones.
¿Ellos se equivocaron con nosotros o nosotros nos equivocamos en el
diecisiete?
El compañero Miranda está tirado y no se queja, no se mueve,
solo se mueven sus dedos buscando sobre la nieve las hojas doradas
de tabaco.
Estos dedos las torcieron para los barbudos y puede ser que para el Che
Guevara.
Pero, como se ve, es muy difícil torcer un habano con la nieve rusa.

8 de marzo de 2006

Léi poco, y mal, a Borges, por primera vez a los 18 años. No podía ser de otra manera. A esa edad supongo difícil para cualquiera ir más allá de unos cuantos poemas y cuentos, y ni atreverse siquiera a entrar en sus ensayos. Mucho menos creer haberlo entendido a plenitud. Entonces, irremediablemente, odié a Borges. Para un adolescente que se estime por sus lecturas, enfrentarse al célebre argentino es como contemplar de pronto la cuesta empinada de la enorme montaña de su ignorancia, descubrir de un puñetazo en la frente todo lo que le faltaría para convertirse en verdadero hombre de letras.

Además se interponían los prejuicios arraigados por diferencias ideológicas. El haber escuchado que el autor de *Historia universal de la infamia* merecía un lugar entre esas mismas páginas, que estrechó la mano de Pinochet, que justificó el golpe militar en Argentina, que menospreció a Neruda, a Lorca, a Oliverio Girondo.

De entonces acá ha pasado mucho tiempo. Casi tanto como lo que lleva ahora de muerto Borges, que falleció un 14 de junio. Hace exactamente veinte años. Y ya he vuelto a leer y releer a Borges, he retomado a menudo una parte considerable de todo lo que escribí, incluyendo sus eruditos ensayos. Y lo he ido asimilando, con fruición creciente, a medida que cedían mis petulancias juveniles, y se ampliaban y hacían complejos mis estudios de la Historia, de la Filosofía y de la mejor Literatura; al tiempo que llegaba a aceptar que el cofre del saber siempre estaría escondido por delante, tentándome a ir tras él por enrevesados senderos.

Poco a poco, para mí, y para la gente de todas partes, el hombre Borges, la figura pública, se va borrando, y va quedando la huella del gran escritor. O la imagen del anciano ciego, tal vez algo huraño y con poses de *lord*, pero conversador ameno y siempre brillante. La memoria es así de afable, que termina conservando para el mañana —intuyo que tal sea su más saludable estratagema— los mejores recuerdos de cada hombre. También obran en auxilio de Borges sus arrepentimientos a la larga por necias posturas anteriores, pues en el ocaso de sus días, alcanzó para los asuntos de los

Borges



Rafael Grillo

hombres casi tanta lucidez como esa que nunca le faltó para los laberintos de las palabras y los razonamientos más abstractos.

Es cierto que no tuvo Jorge Luis Borges una vida de héroe de novela. Y que a pesar de todas esas declaraciones y actos nefandos que levantaron roñas de infarto, y de los chismes para sillón de psicoanalista que salían de sus amores platónicos, y la fijación edípica con la madre, no alcanzó tampoco a ganarse las aversiones del villano. Sin embargo, su muerte sí no pudo estar más llena de resonancias literarias: a medio mundo de distancia de la ciudad a la que dedicó su juvenil libro de versos, *Fervor de Buenos Aires*, en una Ginebra tan apacible como sus épocas de bibliotecario, y precisamente un 14 de junio, como uno de los escritores que más admiró:

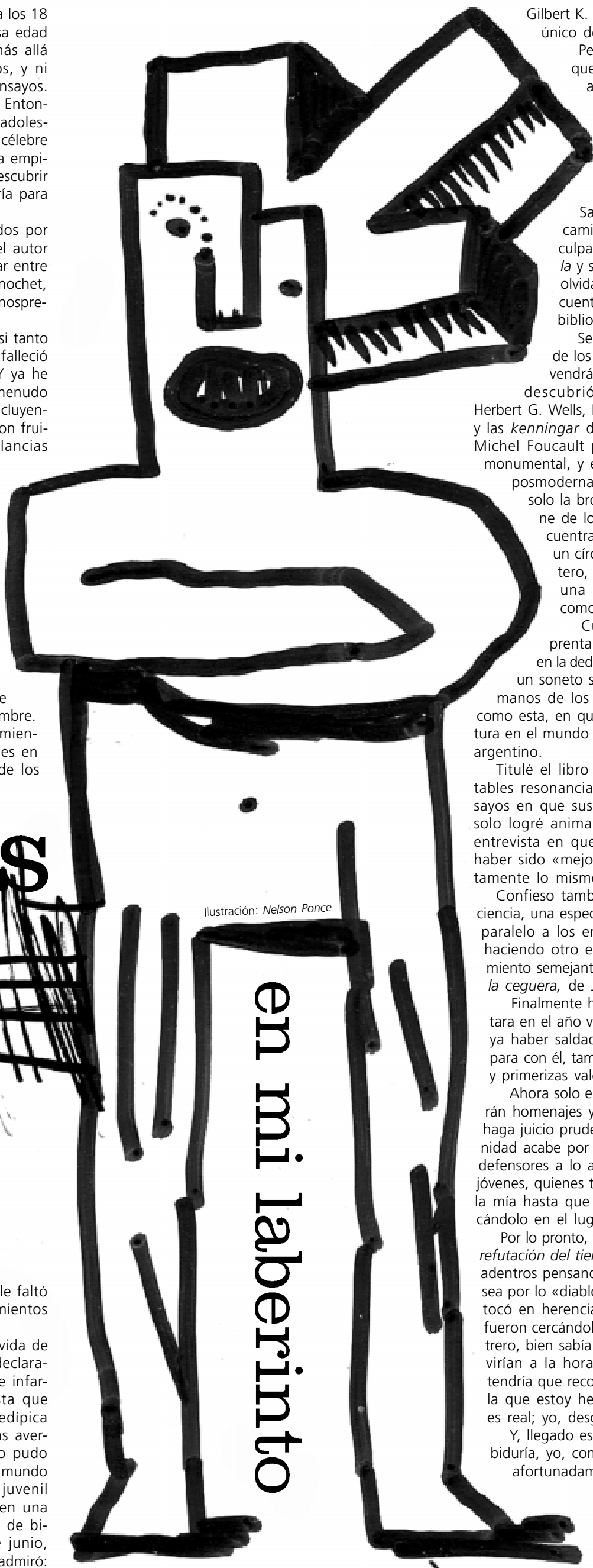


Ilustración: Nelson Ponce

en mi laberinto

Gilbert K. Chesterton, el creador del Padre Brown, único detective con sotana.

Pese a Borges y gracias a Borges, lo que queda, en medio de atenuados rencores y aumentados entusiasmos, es el escritor imprescindible. Sus mismos compatriotas reconocen que, todavía hoy, en Argentina, solo puede hacerse literatura influida por Borges o en contra de Borges. Sin él, no tendría sentido la rebeldía de Manuel Puig, Juan José Saer o Ricardo Piglia, que abrieron nuevos caminos en las letras del país austral. Por culpa de él, una novela colosal como *Rayuela* y su autor Julio Cortázar quizá vayan a ser olvidados más pronto que Borges y sus breves cuentos, como «Funes, el memorioso» o «La biblioteca de Babel».

Se pueden entender las letras del siglo XX, de los anteriores y hasta de este XXI y los que vendrán, con Borges dentro; nunca sin él. Redescubrió a Schopenhauer, Berkeley, Kafka, Herbert G. Wells, De Quincey, Cervantes, Coleridge, Wilde y las *kenningar* de Islandia. Iluminó al filósofo francés Michel Foucault para *Las palabras y las cosas*, su obra monumental, y engendró a Umberto Eco y la literatura posmoderna. O tal vez no, y su obra completa es solo la broma mayúscula del último y más solemne de los modernos. No son pocos los que encuentran en Borges al Aleph de su propio relato: un círculo mágico donde mirar el universo entero, todos los lugares, todos los tiempos, a una misma vez, sucesivos y superpuestos, como en una paradoja irresoluble.

Cuando hace unos meses estaba en imprenta mi primer libro, donde incluí a Borges en la dedicatoria y coloqué como exergo «Everness», un soneto suyo, no dejaba de desear que llegara a manos de los lectores precisamente para una fecha como esta, en que imaginaba a los amantes de la literatura en el mundo postrados en adoración ante el maestro argentino.

Titulé el libro *Ecos en el laberinto* aceptando inevitables resonancias borgeanas. Está compuesto por ensayos en que sus visiones fueron inspiración, y encima solo logré animarme a completarlo luego de leer una entrevista en que el gran Jorge Luis Borges declaraba haber sido «mejor lector que escritor». Y yo sentía justamente lo mismo que él.

Confieso también que me remordía cierta mala conciencia, una especie de sentimiento de ingratitud, porque paralelo a los ensayos que incluiría en el libro estaba haciendo otro en que adjudicaría a Borges un padecimiento semejante al de los personajes del *Ensayo contra la ceguera*, de José Saramago.

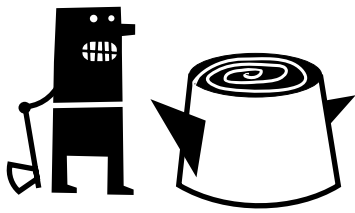
Finalmente ha sido mi suerte que el libro se concretara en el año vigésimo desde su fallecimiento. Y siento ya haber saldado mis pecados y mis deudas recientes para con él, también las más antiguas, de aquellas torpes y primerizas valoraciones mías de su obra.

Ahora solo espero que en estos días, donde abundarán homenajes y celebraciones a nombre de Borges, se haga juicio prudente del hombre y del escritor, y la eternidad acabe por salvarlo para bien de la literatura y sus defensores a lo ancho del planeta, incluso para los más jóvenes, quienes tendrán de seguro una vivencia similar a la mía hasta que el tiempo acabe, como siempre, colocándolo en el lugar merecido.

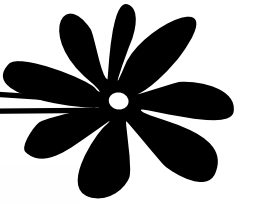
Por lo pronto, yo he vuelto a leer esta mañana la *Nueva refutación del tiempo*, de Borges; y he sonreído para mis adentros pensando en el «viejo zorro» argentino, que ya sea por lo «diablo» —esa chispa enorme de genio que le tocó en herencia— o por las certezas de la edad que fueron cercándole con la premonición del momento postrero, bien sabía que sus rejugos literarios de nada servirían a la hora de enfrentar al implacable destino y tendría que reconocer que «el tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. (...) El mundo, desgraciadamente es real; yo, desgraciadamente, soy Borges».

Y, llegado este punto, habiendo alcanzado tanta sabiduría, yo, como él, y como el resto de los hombres, afortunadamente, soy Borges. ▀

Rafael Grillo: editor de la página web de *El Caimán Barbudo*.



poesía



LA VERDADERA POBREZA

Es la soledad
 Que
 En la hora
 Maravillosa y tremenda
 Nadie eche en cuenta
 Que faltas
 Ese no estar
 En la imaginaria
 De los otros
 Esa es la pobreza
 Y que sea solo enroscarte
 Sobre ti mismo
 El ademán sabio
 De la salvación
 La franciscanía
 La desnudez de la materia
 Quien te ayude
 A sacar
 Esos pájaros
 De vuelo más alto
 Que se guardan en ti
 Pero que no haya
 En esta hora
 Nadie
 Que apueste
 Su camisa
 Más rota
 Por tu mayor ventura
 Esa es la pobreza
 El animal
 Que puede
 Anudarse en tu cuello
 Cuando estás
 Esperando
 Que la piel
 Del semejante
 Suelte
 Tus deseos
 De vivir
 Por encima
 Del mayor peligro.

12 de septiembre, 2004.

BREVE INTRODUCCIÓN AL SUEÑO DEL FAUNO

necesito
 estar
 bajo tu piel
 encima
 de tu piel
 ser
 una sola
 piel
 de fiesta.

6 de agosto, 2004

CON POCAS FIBRAS

me salva el ejercicio del amor.
 amanecer con un cuerpo
 cubriéndome
 haciendo yo
 malabares entre su piel
 mientras el tiempo
 da otra vuelta de tuerca.

solo me salva el amar
 reempezar
 mi única vida
 colgando de alguien
 en donde puedo armar
 con pocas fibras
 el artificio
 que me colma los oídos
 y las otras partes cantables de
 mi cuerpo.

solo me salvan
 los caminos
 que me devuelven
 al territorio
 donde apenas puedo
 diferenciar
 después del mío
 otro animal
 que no seas tú.

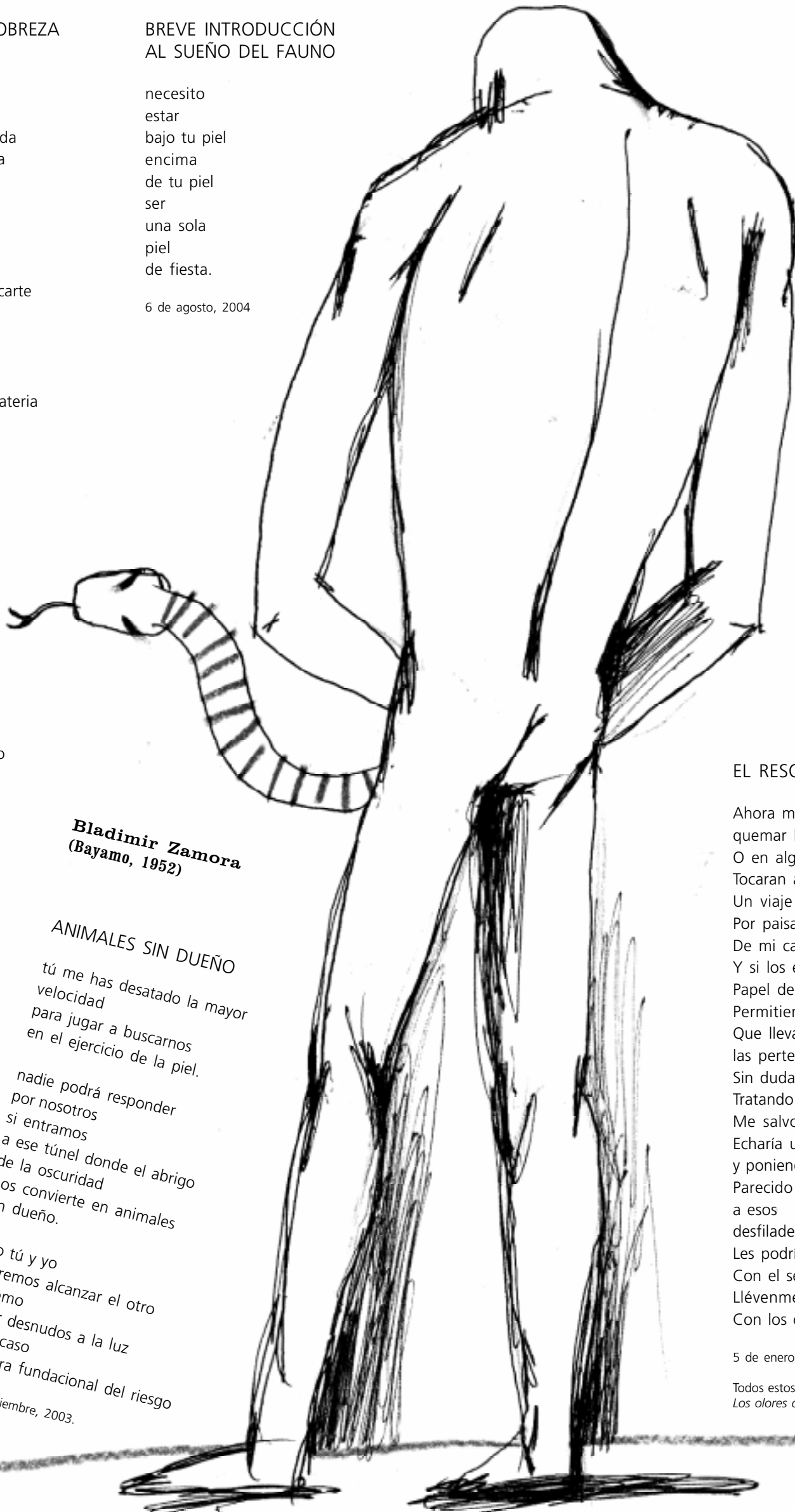
8 de noviembre, 2004

EL RESOPLIDO

Ahora mismo si me vinieran a
 quemar la casa
 O en alguna pesadilla
 Tocaran a la puerta para pedirme
 Un viaje
 Por paisajes totalmente fuera
 De mi cariño
 Y si los emplazadores hicieran el increíble
 Papel del indulgente
 Permitiendo
 Que llevara conmigo
 las pertenencias indispensables
 Sin duda miraría en redondo
 Tratando de indagar con cuál de ellas
 Me salvo
 Echaría un resoplido de caballo gastado
 y poniendo la vista en un punto
 Parecido a la cercanía
 a esos
 desfiladeros remotos
 Les podría decir solo
 Con el seguro cauce de mi mirada
 Llénenme apenas
 Con los olores del cuerpo.

5 de enero, 2006. H.V.

Todos estos poemas pertenecen al libro en preparación
Los olores del cuerpo



Bladimir Zamora
 (Bayamo, 1952)

ANIMALES SIN DUEÑO

tú me has desatado la mayor
 velocidad
 para jugar a buscarnos
 en el ejercicio de la piel.

nadie podrá responder
 por nosotros
 si entramos
 a ese túnel donde el abrigo
 de la oscuridad
 nos convierte en animales
 sin dueño.

solo tú y yo
 podremos alcanzar el otro
 extremo
 y salir desnudos a la luz
 tirar acaso
 la piedra fundacional del riesgo

11 de noviembre, 2003.

Ilustración: Idania

Obviamente el arte, como los ángeles, no tiene sexo.

Hace ahora unos años inicié un periplo por las Américas con un taller de videocreación sobre artistas españoles y latinoamericanos cuyo nexo común surgía del concepto de lo hispano como una expresión cultural basada en el diálogo, descubrimiento o encuentro de españoles y latinoamericanos, que se expresaba en la contemporaneidad mediante la misma lengua, algunos temas comunes e inquietudes estéticas similares, pero con un Atlántico por medio que las nuevas tecnologías podían reducir a la mínima expresión. Entonces me planteé que una forma de diálogo entre artistas de una y otra partes del océano podría ser la de incluir en los mismos programas de videoarte actual, indistintamente, a artistas de España y Latinoamérica.

Nació así el taller Hispanos. Videoartistas iberoamericanos, que desde una perspectiva geográfica, cultural y temática hacían posible que las ideas de video-realizadores, desde los latinos en Nueva York hasta los creadores actuales de Lima —por poner dos ejemplos de escenas culturales

por la cuestión de género o por las ideas? La mayor parte de las videoartistas seleccionadas estaban realizando una obra determinada más por las ideas que querían expresar que por el tema de la mujer propiamente. Esta conclusión, sin embargo, no excluía que esas obras de autoras de muy diversas nacionalidades, que viven y trabajan en la capital neoyorquina —argentinas, mexicanas, peruanas, puertorriqueñas, uruguayas y españolas—, pudieran plantear una sensibilidad determinada que les había sido hurtada. Simplemente, las mujeres artistas tuvieron un tratamiento distinto al de los hombres artistas a través de la historia.

Con estas breves reflexiones, *Miradas de mujer* desearía llamar la atención sobre el hecho de que, en general, los profesionales del arte nos hemos instruido en historias realizadas por hombres o con interpretaciones del hecho artístico donde o bien no aparecían como protagonistas las mujeres o simplemente no estaban.

El problema viene porque han sido los hombres quienes han hecho el discurso de género en la escena artística internacional.

parte solamente el epifenómeno de una vasta coyuntura histórico-cultural. Sobre esta actitud machista del teórico del futurismo, Marinetti, podríamos añadir que, profundamente impregnada por el pensamiento irracional de Schopenhauer, Nietzsche, Spencer, Moebus y Weininger, toda la cultura de fin de *siècle* veía en la mujer una criatura puramente instintiva, prácticamente desprovista de inteligencia.

Para terminar con las reflexiones históricas sobre el origen ideológico de esta actitud discriminatoria de los teóricos del arte del siglo XX, habría que añadir, por otra parte, que el *disprezzo della donna marinettiano* provenía en cierto modo de la común angustia del macho culturalmente pequeño burgués, machista y mediterráneo, ante la agresividad del feminismo que en aquellos años se extendía por Europa.

Todas estas cuestiones explican, en cierto modo, el papel marginal que ciertos historiadores del arte han dado a artistas como Varvara Stepanova, Jacqueline Lamba o Frida Kahlo, las cuales fueron conocidas durante mucho tiempo por ser las compañeras correspondientes de Alexander Rodchenko, Andre Breton o Diego Rivera, antes que

Bingen, Cristina de Pisan, Sofonisba Anguissola, Luisa Roldán o Artemisa Gentileschi, que son nombres poco comunes en la historia del arte de todos los tiempos, tras un análisis argumentado acerca de las razones de la opresión masculina sobre la mujer, «Ahora ya podemos afirmar a ciencia cierta que la plenitud del arte y la literatura femeninas no comenzaron en la segunda mitad del siglo XX. Que antes de ese feliz momento no existieron solo algunos pétalos marchitos de delicadas rosas de porcelana, ciertas modestas violetas o un puñado de pequeñas flores de zarzas espinosas. Por el contrario, hubo muchas mujeres trabajando intensamente en la *scriptoria* de los monasterios medievales, en los talleres de pintura del Renacimiento, en las cortes de los príncipes del Barroco y del Siglo de las Luces, en las calles mugrientas de los barrios de los artistas y bohemios del siglo XIX. Hubo muchas mujeres escribiendo en medio del bullicio de las salas comunes de las casas, o a solas en sus propias habitaciones, y muchísimas que lo hicieron desde las celdas de los conventos. Y mujeres que compusieron delicados cantos religiosos, madrigales sensuales, óperas

Manuel García **MIRADAS DE MUJER, DISCURSO DE GÉNERO, DISCURSO DE IDEAS**



del video actual— pudieran compartir un mismo proyecto sin distinciones de ningún tipo y mucho menos de lugar de origen.

Al cabo de un tiempo advertí la limitación que suponía agrupar las distintas propuestas por razones geográficas. Entonces comprendí que había que cambiar de registro y organizar los ciclos de videos por razones argumentales, conceptuales y temáticas, lo que permitía que sobre un asunto común confluyeran miradas diversas. De esta manera, cuando el compañero y amigo Víctor Casaus —30 años después de habernos encontrado en La Habana y de haber compartido inquietudes comunes sobre las artes y las letras— me invitó a participar en este VIII Salón y Coloquio Internacional de Arte Digital, le sugerí seleccionar una docena de artistas españolas y latinoamericanas que hubieran producido, en los últimos años, una obra de arte en soporte digital que expresara con toda libertad las inquietudes de cada artista.

Nació así el programa *Miradas de mujer*, con obras de las artistas Olga Adelantado, Elia Alba, María Alós, Patricia Bueno, Julia Castagno, Paula Delgado, el colectivo latinoamericano Fulana, Julieta Hanono, Cristina Lucas, Carmen Oquendo Villar, Mireia Sallarés y Graciela Taquini.

Entonces, me hice rápidamente la pregunta: la obra actual, que yo conocía, de videoautoras iberoamericanas, ¿estaba definida

Este aspecto peculiar de la historia salió a la luz el siglo pasado.

La crítica de arte italiana Lea Vergine hizo la curaduría de la exposición *La otra mitad de la vanguardia*, un recorrido por el arte internacional hecho por mujeres artistas a través de las vanguardias históricas, desde 1910 hasta 1940. En los textos publicados en el catálogo de esa exposición, se apuntaban algunas de estas reflexiones:

«Al nivel de la obra, que es siempre autónomamente perentoria, existen más bien los sexos del arte que no siempre corresponden al sexo del artista. O a lo mejor la hipótesis de uno en específico femenino vinculado a la sexualidad y a la naturaleza biológica del género es algo que está todavía por explorar.

«La existencia de un sexo histórico del arte pertenece a la cultura y no a la naturaleza, es algo por el contrario fuera de discusión.

«Simplificando un poco las cosas, puede decirse que existe toda una mitología simbólica según la cual al hombre le incumbiría la creación y a la mujer la creatividad».

Al repasar la historia de los movimientos artísticos del primer tercio del siglo XX comprobamos, como apunta uno de los textos de Lea Vergine, que la vanguardia en occidente nace propiamente con el *disprezzo della donna* proclamado por Marinetti, gesto clamoroso que era por otra

por las aportaciones específicas de su propia obra. Ese fue el planteamiento, hace más de 30 años, de Lea Vergine, que consiguió no solo develar la marginación de las mujeres en la génesis de las vanguardias históricas, sino también sacar a la luz por vez primera las obras de aquellas artistas. Ese planteamiento, sin embargo, ha tenido un desarrollo específico desde el punto de vista de nuevos críticos, curadores de exposiciones e historiadores del arte, al hacer, desde diversas perspectivas culturales, un planteamiento de género de la historia del arte.

Así hemos asistido en los últimos años no solo al desarrollo de una teoría del arte que reivindica el papel de la mujer, los homosexuales y las lesbianas en la creación artística, sino también al surgimiento de diversas obras representativas de este planteamiento en la creación plástica. En España, concretamente, jóvenes escritores, teóricos y curadores de exposiciones como Juan Vicente Aliaga, Manel Clot y José Miguel G. Cortés, a través de textos y exposiciones han reivindicado el papel de artistas como Claude Cahun, Pepe Espaliu, Valie Export, etcétera, que se planteaban, a través de la obra, cuestiones relacionadas con el sexo, el travestismo, la mujer.

Volviendo a la perspectiva histórica, desearía recomendar el ensayo de la escritora española Ángeles Caso y de su libro *Las olvidadas*, en el que plantea una historia de mujeres creadoras como Hildegarda de

llenas de dioses y amores, y sinfonías y cuartetos y preludios y sonatas.

«Un gran número de ellas se vieron obligadas a permanecer escondidas detrás de los nombres de sus padres, maridos o hermanos, realizando obras que luego ellos firmaban y cobraban. Pero también hubo muchas que lograron reconocimientos, honores, dinero y fama, que vivieron honrada y esforzadamente de su trabajo y a veces llegaron, incluso, a ser ricas gracias a su talento. Y probablemente muchísimas más lo intentaron y fracasaron, como también les sucedió a tantos y tantos hombres a lo largo de la historia. La aflicción de las unas y los otros puebla este yermo infinito en el que yacen los nombres de tantos creadores malogrados.

«Lo sorprendente, lo tristemente sorprendente, es que la mayor parte de esas mujeres —me refiero a las que triunfaron— acabaran siendo olvidadas por la historia. Mejor dicho, acabaran siempre ninguneadas por los hombres que durante siglos han escrito la historia, la del arte, la de la literatura y la de la música; incluso las más exitosas, las más indiscutibles, fueron rápidamente empujadas sin miramientos, apenas desaparecieron de la Tierra, al limbo del silencio y la inexistencia. Sus obras terminaron escondidas en las zonas más inaccesibles de las bibliotecas o encuadradas bajo nombres masculinos, sus cuadros relegados a los sótanos, o

atribuidos durante siglos a hombres en las cartelas de las pinacotecas».

No le falta razón a Ángeles Caso al hacer este panorama sombrío de la historia del arte y las letras y la música realizadas por hombres, donde la pauta común era relegar, menospreciar u olvidar la obra de creación realizada por las mujeres.

Al llegar a este punto y teniendo en cuenta las reflexiones hechas hace más de un siglo por Virginia Wolf sobre la literatura femenina, no tenemos más remedio que recurrir, de nuevo, a Ángeles Caso, cuando alude al tema en discusión: «si existe o no una forma peculiar por parte de las mujeres de reflejar el mundo a través de sus obras, tanto en el campo literario como en el artístico o el musical». La autora española solo se atreve a responder lo siguiente: «Hay algo que diferencia de manera radical el mundo creativo masculino y el femenino: las condiciones en las que ese trabajo se desarrolla.

«En el caso de las mujeres, a todas esas dificultades habituales del mundo de los artistas se ha unido durante siglos la lucha terrible —y casi siempre solitaria— por salirse de lo previsto, por escapar a las normas de

Modotti, cuya trayectoria creativa por los EE.UU. México y la vieja Europa, y finalmente por la Guerra Civil española, como mujer, como militante de izquierda y como fotógrafa, es un ejemplo de todas las penurias que han sufrido las artistas, y en este caso las fotografías latinoamericanas del siglo XX.

Permítanme recordarles que cuando en 1930 el gobierno mexicano expulsó del país a Tina Modotti por cuestiones políticas utilizaron contra ella su libre vida sexual y más concretamente las fotos que le hizo Edgard Weston desnuda, o las que Tina le hiciera al joven cubano Julio Antonio Mella, asesinado por orden del dictador Gerardo Machado.

Con este panorama histórico sobre algunos aspectos de la mujer en el mundo del arte, con ejemplos quizá arbitrarios, pero ilustrativos del tema, quisiera aterrizar en la razón de ser del programa *Miradas de mujer*.

En la selección hay obras como las de Olga Adelantado y Julieta Castagno, cuyo tema es el cuerpo; videos como los de Julieta Hanono o Graciela Taquini, preocupadas más por la memoria histórica; el de María Alós, norteamericano-mexicana, sobre el rito de



VIII Salón Internacional de Arte Digital, Segundo Premio Obra Impresa : *Reflexiones*, de Robin Martínez.

lo decente, por hacerse un hueco, aunque fuera pequeño, en un mundo exclusivamente masculino; el combate a menudo titánico contra los prejuicios, las presiones, el incesante rugido en su contra, los desprecios, los insultos, las calumnias...

«En general, sus vidas personales se vieron profundamente afectadas por sus vocaciones artísticas, mucho más que las de sus colegas masculinos. Una buena parte de ellas renunció a tener familia, llevando una existencia aislada de los hombres en sus propias casas o en el entorno de los conventos. Otras muchas optaron decididamente por la libertad amorosa y sexual, arrastrando, por supuesto, la fama de ramerías que tantas veces las acompañó. Y algunas tuvieron que hacer compatible, con todas las dificultades que ello conlleva, el obsesivo y absorbente mundo de la creación con la ingrata realidad de lo doméstico. Casi ninguna se resignó a su suerte, una y otra vez sus voces se alzan en sus poemas, sus memorias o sus cartas para lamentarse de las injusticias a las que se ven sometidas por el hecho de ser mujeres, al distinto rasero con el que son juzgadas sus obras y también sus vidas privadas».

Al leer estas argumentaciones históricas sobre las dificultades de la mujer en el reconocimiento de su labor creadora, no puedo evitar la tentación de hacer una referencia a la fotógrafa italo-mexicana Tina

la boda; Elia Alba, sin embargo, reflexiona sobre la música y el racismo a través de un *performance* que evoca a Josephine Baker; Paula Delgado plantea una cuestión estética relacionada con la autopercepción masculina; el colectivo latinoamericano Fulana trabajó sobre diversos temas como las traiciones religiosas populares, el consumo y la guerra; Cristina Lucas, desde el lenguaje del cómic, se refiere a la guerra de Iraq, y Carmen Oquendo Villar nos da cuenta de la historia de un travesti dominicano en los EE.UU.; mientras que Mireia Sallarés habla del *latin lover* y, finalmente, Patria Bueno hace una reflexión sobre el concepto de estética de la mujer peruana.

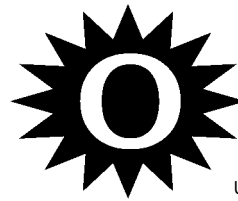
Son asuntos diversos, visiones particulares, poéticas personales, donde prima el discurso de las ideas, el discurso de género. Este ciclo de realizadoras hispanoamericanas forma la parte de un todo más amplio que es la producción videocreadora española y latinoamericana, todavía muy joven, en un contexto histórico que apenas ha cumplido el medio siglo y cuyos pioneros, por cierto, sin ánimo de ofender a nadie, fueron dos hombres: Wolf Vostell y Nam June Paik. ▀

Manuel García: crítico de arte, profesor e investigador español. Participó en el VIII Salón y Coloquio Internacional de Arte Digital, con el proyecto *Miradas de mujer*.



Amado del Pino

estaciones para el insomnio



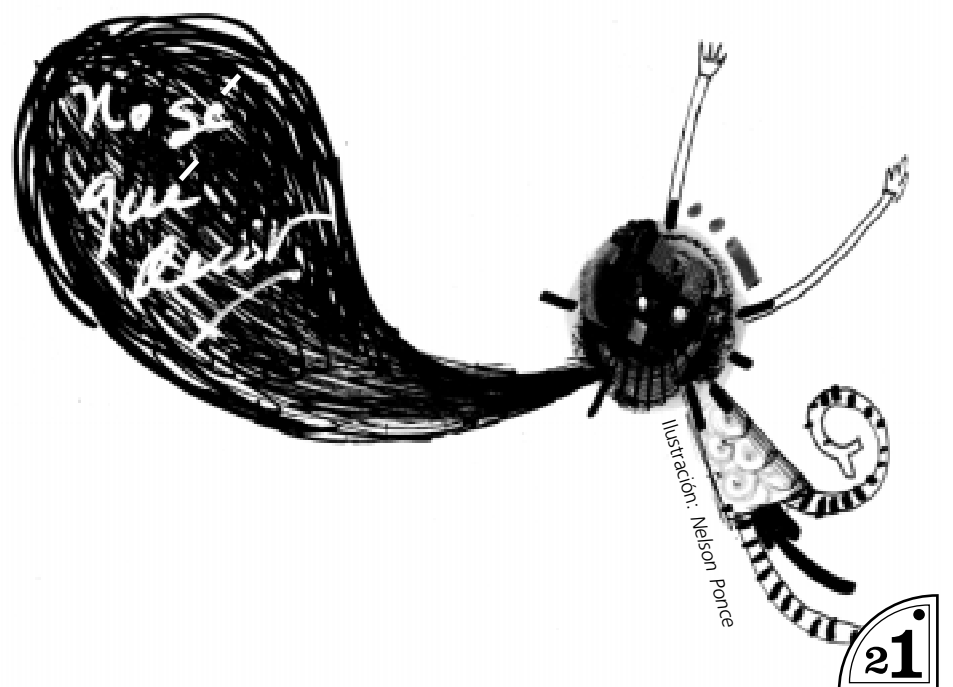
Otras veces he hablado de la importancia de la radio en mi infancia. La recreación, el consumo de ciertas formas de arte y hasta el contacto con el mundo exterior pasaban —en nuestro campo hermoso, pero sin electricidad— por la suerte de tener unas pilas (baterías) que nos permitieran sintonizar novelas y juegos de pelota, noticias de más allá de las casitas agrupadas cerca de las montañas que constituían nuestro horizonte cotidiano.

Hace poco participé —como entrevistado, primero de incógnito— en el programa Estaciones, de Radio Rebelde. A decir verdad, estuve a punto de decirles que no, pero esa corta palabra me cuesta pronunciarla cuando del otro lado de la línea está alguien que quiere trabajar y hacerlo bien. En este tipo de entrevistas la vanidad se impacienta porque puede que nadie dé con tu identidad. La gente no tiene por qué estar atenta a la vida de uno. Pero esa pueril preocupación quedó resuelta y oyentes desconocidos personalmente —o entrevistados en sitios de asistencia común— me dijeron lindezas que agradecí. Me acosté tarde, pensando en la utilidad que sigue teniendo este medio, para algunos anticuado.

La radio es íntima. Permite ser escuchada en soledad y con la luz apagada. El acto de llamar a un programa y dar una opinión suele ser visto como un candoroso asomarse a la vida pública de las personas anónimas. Algo de eso hay, pero es más hondo el asunto. Algunas películas dan fe de esa forma singular de la comunicación humana. Entablar una conversación al aire es algo estrictamente colectivo, pero que mantiene la ilusión de un diálogo personal y directo. Mercedes (también oí que la nombraban Natalia), la conductora que me tocó en suerte, derrocha agilidad, simpatía sobria, sentido común. Ella, Bruno, el director y todos los que laboran en este tipo de programas rondan en ocasiones la frivolidad, el interés pueril y muchos intelectuales pueden verlos por encima del hombro. Pero —como diría un poeta— «suelen dar aguas de compañía» y hasta el más agudo, el de la vida más llena o interesante, se encuentra solo una noche y la radio —tan cómoda y tolerante— lo informa de algo que no conocía, le trae la canción que necesita para ese momento, le permite compartir una duda, un análisis, casi hasta un alarido. Uno se desentiende semanas o meses del programa, pero —como este medio es también el reino de lo habitual— cuando tiende la mano en la medianoché ahí están las voces de la sutil complicidad.

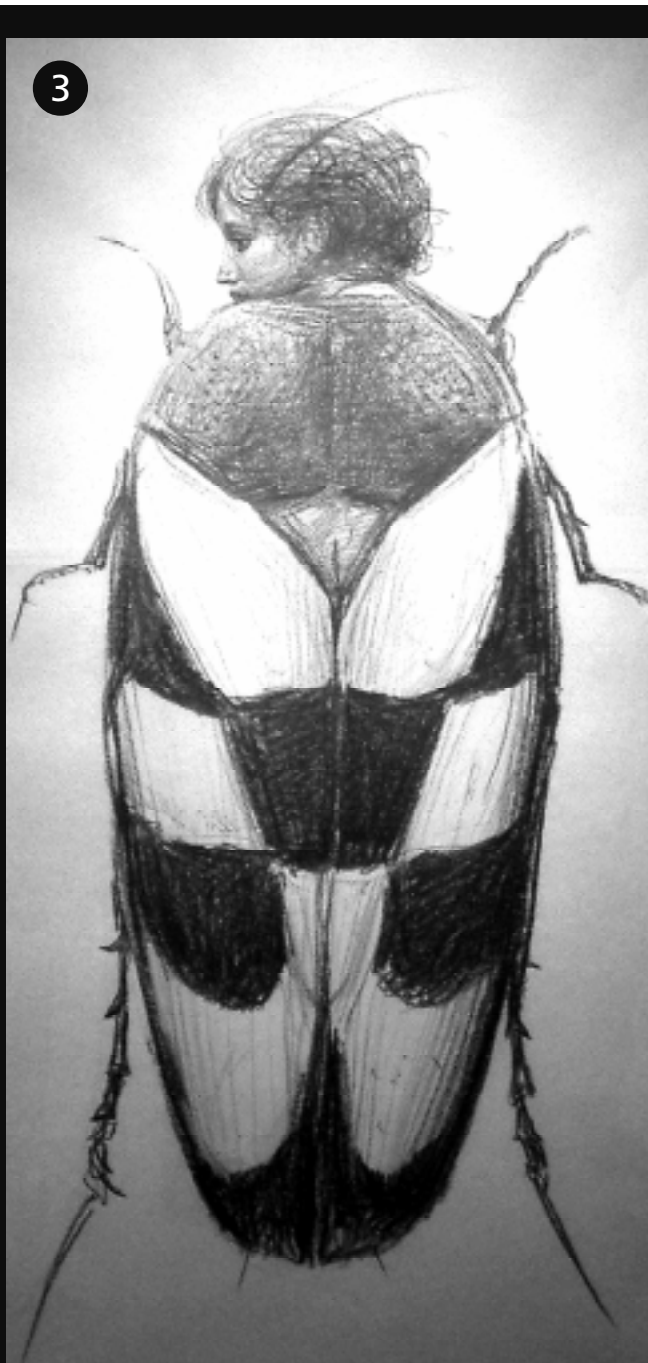
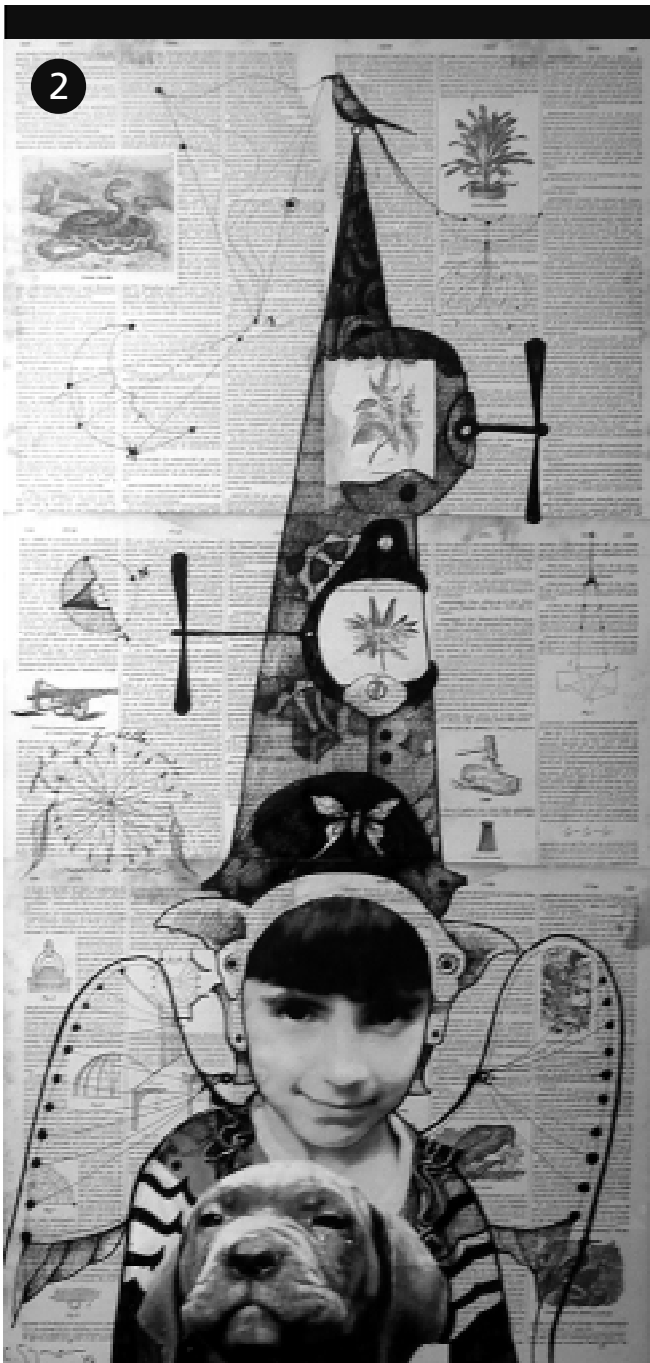
Quiero tener un equipo de radio cerca el resto de mis días. En el trajín de las emisoras floreció nuestro amor en la difícilísima arrancada de los 90. Y allí —tecleando en una Robotron alemana y crujiente— «descargué» decenas de comentarios teatrales, que me mantuvieron entrenado en los días en que adelgazaron los periódicos y no había forma de publicar una crítica. En la pequeña oficina de CMBF (Radio Musical Nacional) o junto a Tania por los pasillos de la clásica Radio Progreso asistí al esfuerzo diario de personas que trabajan de día y de noche, fines de semana y feriados, tardes de ciclón, como si se tratara de un hospital, un cuerpo de guardia para los necesitados de información, entretenimiento o consuelo. ▀

Amado del Pino: dramaturgo y crítico teatral. Su pieza *Penumbra en el noveno cuarto*, publicada por Ediciones Unión, ha recibido los premios UNEAC de Teatro 2003 y Villanueva 2004





UN JIRIBILLO Andrés D. Abreu COLLAGE



Hacer una fiesta siempre implica un tremendo revuelo por muy seria que sea. Celebrar el quinto aniversario de esta publicación ha generado buenos momentos a partir de pensadas razones para loables actos, y el más reciente de esos festivos acontecimientos estuvo muy cercano a esta sección, lo cual reclama a «La Mirada» de esta edición enfocar sus observaciones hacia la muestra $5 \times 5 = 25$. *La Jiribilla en el pincel*, que se exhibió en el Memorial José Martí.

Gestada como reconocimiento de la plástica cubana para con una publicación que desde su nacimiento incorporó a su imagen el valor e impacto del hacer histórico y contemporáneo de nuestras artes visuales, la exposición se propuso ser tributo desde la personal interpretación de los artistas convocados a ese cubanismo conceptualizado por el imaginario lezamiano en su Ángel de la jiribilla, poética figura tomada como inspiración para el hacer ideológico de la publicación y que ahora deberían (re)expresar los participantes.

Hacer su propia jiribilla —como ya antes lo había hecho espléndidamente José Luis Fariñas— y mostrarla, era el regalo esperado. Fue justamente Fariñas, con «Una Jiribilla sí hace primavera», el primero en responder versionando su ya iconográfico ángel, siempre bello, tenebroso y pensador, excelentemente graficado, profundamente expresionista aun cuando sus siluetas están cargadas de un clásico ejercicio del dibujo. Luego fueron llegando otros adelantados donde no podía faltar el grupal desatino, colorido y cuestionador acento joven de los jiribillos miembros de Camaleón, con su «Jiribilla V». La colección se fue nutriendo también con ellos de sorpresas, de obras donde el concepto lezamiano se metaforiza tan diverso como inesperado.

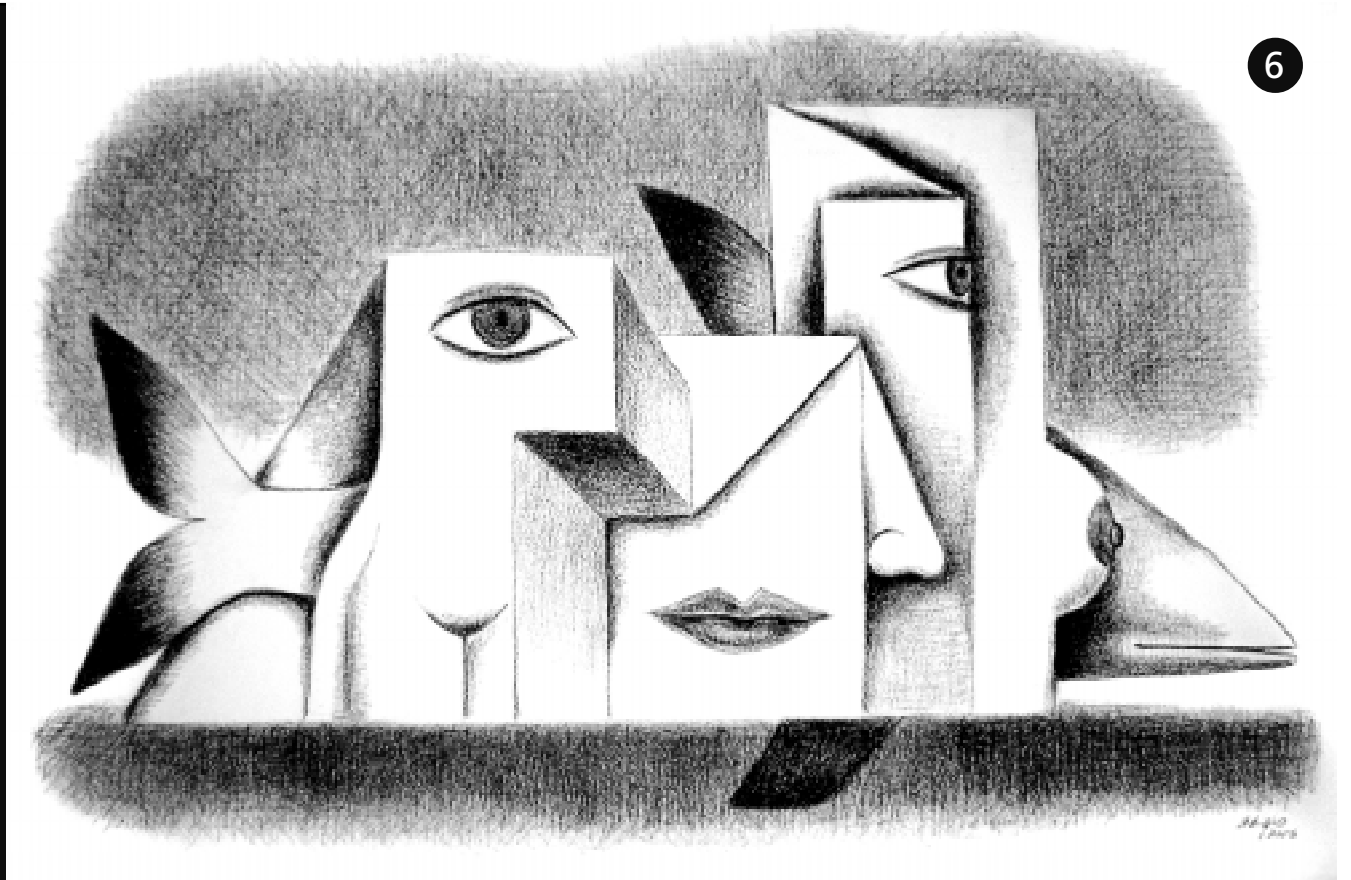
Las conmociones viajaron entonces desde otro resplandeciente y sentido dibujo, el de Fabelo —muy bien rearmada su jiribilla dentro de su obra actual—, pasando luego por la estupenda sugerencia en la pintura de Ernesto Rancaño, hasta llegar al atinadamente irónico objeto esculturado de Ángel Ramírez y sin olvidar el inteligente rediseño gráfico de Javier Guerra y su portada de «Talante La Jiribilla». Por ahí pudieran irse definiendo los grupos más interesantes de obras, algunas donadas para la publicación. Unas se acercaron más a *La Jiribilla*, como la incorpórea creación de Lezama; otras hurgaron más en su significado como reescritura y manera de hacer con «jiribilla», mientras hubo quienes reconceptualizaron visualmente los más esenciales sentidos de esta conjugación. Igualmente, la muestra llamó la atención por obras que evidenciaron un poetizar muy particular, frecuentemente asociado a lo angelical —«Ahora cómo regreso», de Eduardo Moltó; «Una de tus alas», de Zaida del Río, y las piezas sin títulos de Manuel Mendive, Adigio Benítez e Ileana Mulet, entre otros—, así como otras que basaron su más evidente correlación en la agradecida correspondencia al merecido festín de la revista.

Como notas especiales, y a tono de descarga, llegaron las jiribillas del cantautor Silvio Rodríguez y del escritor y ministro de Cultura, Abel Prieto.

A todos los jiribillos unidos bajo cualquier buen pretexto en este *collage*, mucha gracias. ▀

Andrés D. Abreu: periodista y crítico de artes plásticas. En *La Jiribilla* mantiene la columna La mirada.





OBRAS



1 *Jiribilla V*, Camaleón
Acrílico sobre cartulina, 110 x 80 cm



2 *Carolina*, Carlos Guzmán
Técnica mixta, 100 x 30 cm



3 *S/T*, Roberto Fabelo
Creyón de óleo / cartulina, 100 x 80 cm



4 *Jiribilla*, Abel Prieto
Rasgado / papel, 22 x 30 cm

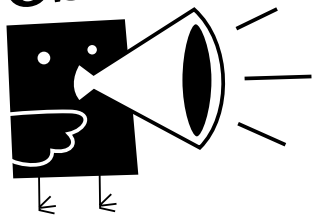
5 *Una jiribilla si hace primavera*, José Luis Fariñas
(Detalle) Acuarela / cartulina, 50 x 40 cm

6 *Sirena del puerto pesquero*, Adigio Benítez
Creyón / cartulina, 50 x 70 cm

7 *Una de tus alas*, Zaida del Río
Óleo / lienzo, 75,7 x 51 cm

8 *Jiribilla*, Silvio Rodríguez
Tinta / papel, 22 x 30 cm

en
proscenio



Batida Teatro, de Dinamarca, ha vuelto a la Isla. Aquí tiene ya un público, conquistado como esos amores que se dicen a primera vista, desde que en 2003 debutara en el Festival de Teatro de La Habana con *Ouverture*, recibida con el beneplácito de espectadores y especialistas, y distinguida luego con el Premio Villanueva de la Crítica. En su mensaje de agradecimiento por ese importante galardón para los mejores espectáculos cubanos y extranjeros de cada año, Batida confesó que aquí habían encontrado la recepción añorada por siempre para su manera de enfrentar la escena.

Lo reafirmaron en 2005 con la gira nacional —que no incluyó la capital— de *Grande Finale*, segunda estación de *Ouverture*; sendos espectáculos callejeros de plena interacción con los receptores avisados o sorprendidos en la plaza o el parque por los estafalarios actores que ejecutan una atractiva música y convierten sus instrumentos en parte de los «personajes» de las puestas. Recuerdo a propósito el largo viaje de ese enero a Unión de Reyes, en Matanzas, para asistir a una función de *Grande Finale*, de la mano del entrañable Albio Paz —quien nos dejara hace ahora un año—, el amigo que les ofreció «su» red nacional de teatro de calle para esa gira que culminó en las montañas de Guantánamo con la Cruzada Teatral.

Y lo quisieron corroborar por tercera vez en este lluvioso mayo, juntándose, yuxtaponiéndose, al Mayo Teatral, de Casa de las Américas, con la presentación de un montaje para sala, precisamente de asunto latinoamericano: *María Bonita*, de Soren Ovesen, autor y a su vez director artístico y general del grupo. Apenas se enteraron sus correligionarios de unas funciones desacomodadas en La Habana —por ubicarse entre semana—, acudieron presurosos al caluroso Centro Cultural Bertolt Brecht. Y no salieron defraudados.

En escena los actores en ropa de trabajo esperan a una profesora que

impartirá una conferencia sobre «el origen del mito y las proezas de los héroes». Ese pretexto introductorio que sirve de ubicación témporo-espacial de la historia que se representará —incluso en un globo terráqueo a escala reducida, la doctora señala el lugar de la acción: Brasil—, es en otro sentido la propia textualización del interés del grupo para salir a encontrar sobre el escenario a Lampiao, el controvertido personaje del Brasil nordestino de las décadas del 20 y el 30 del siglo pasado que, junto a su mujer María Bonita y a una pequeña tropa de forajidos, fustigó por largo tiempo a los poderosos de esa región. Los actores asumirán la función de vehículos expeditos de esa profesora para la ilustración de la conferencia.

Esas coordenadas parecen indicarnos también los caminos seguidos en la construcción del texto-espectáculo. Al tratar a Lampiao como personaje central de la indagación, mas encontrarlo de una sola pieza, el montaje se desplaza a María Bonita. La puesta no levanta un monumento al «héroe», lo observa en su frío enfrentamiento a los soldados del ejército que lo persiguen por sus acciones en contra de los terratenientes del siempre empobrecido nordeste brasileño y por su mágica habilidad para escapar de sus cercos. Lo pinta entre el bandido que lucha por sobrevivir y el «héroe» que algunos ven por su comportamiento a lo Robin Hood y a su lucha contra los ricos.

María, en cambio, es presentada con bondad. La mujer que tiene sueños de una vida más activa, inalcanzables con su primer marido, de oficio zapatero y sin madera de héroe, la sufriente acompañante de Lampiao, capitán de tropa, asesino sin necesidad en ocasiones, la madre que abandona a su hija por la presión de las circunstancias en que viven y la indiferencia de su pareja, la muchacha que se recuerda a sí misma sin un par de buenos zapatos.

Sin embargo, no es el marco ideológico lo más interesante, pues Batida no persigue un estudio a fondo de caracteres y psicologías, ni tampoco erige una tesis sobre el héroe y su contexto, aunque penetra con sapiencia en los conflictos antiguos y aun presentes de esa zona y otras, víctimas de la pobreza. Atestigua, sí, los entresijos y los matices de una historia apenas revisitada en la actualidad. Su devenir se entienda sin dominar el idioma danés. Lo facilitan la extrema claridad de las acciones y algunas claves dadas en pinceladas de un esforzado español. Y, por supuesto, el despliegue de soberbia teatralidad que el grupo consigue ante nuestros ojos como si todo surgiera de la nada.

Contrasta la sencillez de las pautas con la densidad de signos emitidos. Al fondo del espacio escénico, que en forma de U rodea el público, un telón medio que funcionará como gran retablo. Distribución espacial que busca la cercanía de los receptores y facilitará la interacción con ellos, una característica, junto al humor, «natural» en las propuestas de la agrupación. El escenario constantemente roto por sorpresas que provienen de la exquisitez del vestuario —firmado por Brigitte Ruellan— y los elementos escenográficos —de Mette Munk Lammers—, la composición de atractivas imágenes, la música y su ejecución en vivo, la función dramática de los instrumentos musicales, los sucesivos cambios de los actores asumiendo roles y personajes

diferentes, los títeres tras el retablo o los gigantescos al alcance de nuestras manos, las diapositivas proyectadas sobre una tela o el suelo, las máscaras, el canto individual o coral, el diseño de movimientos, la exploración de diversos planos espaciales. En fin, todo, o casi todo, cuanto pueda utilizarse como recurso en y para el teatro.

Ello explica que la «ilustración» arriba referida no ocurre nunca en un marco realista, sino poético, y diría, más específicamente, teatral. *María Bonita* es así uno de esos escasos espectáculos que solo puede ocurrir en el reino del teatro, esa es su materia y no permite ser trasladado o traducido a otra, no puede serlo.

Las portentosas imágenes, por su máxima eficacia desde la síntesis y la sencillez, de los jinetes y sus «caballos» recorriendo apresurados el escenario, de las patéticas mujeres embarazadas, de los famélicos figurines sobre el retablo, de las formaciones de uno y otro bandos enfrentados, del muñeco gigantesco de Lampiao... quedarán inscritas en nuestra retinas; así como las sucesivas melodías, canciones e intervenciones de la música (de Erik K. Christensen y los miembros de Batida), ejemplificarán en lo adelante una concepción hondamente musical de una puesta.

Y también la eficacia y entrega de los intérpretes que es total. Hierático Simon Holm como Lampiao, hermosa y conmovedora Maria Sonne en María Bonita, brillantes Sus Hauch, Tobias Heilmann, Claus Hjelm, Karen Rasmussen, Tine Sorensen y Per Thomsen en la multitud de tareas, asistencias y funciones que asumen sobre el escenario de manera relampagueante.

A pesar de esas dificultades que, a fuerza de repetirse, se van haciendo fatalmente inevitables entre nosotros y que empañan lo no esencial del trabajo, significó un notable esfuerzo por parte de Batida Teatro y del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la estancia en Cuba de la agrupación danesa. A las funciones de *María Bonita* siguió una estancia en Bayamo y Baracoa con un montaje concebido y realizado para aquellos lares.

Batida no es uno de esos grupos estrella del universo mediático del teatro y, sin embargo, es de esos que deja huella en la memoria de sus espectadores, único y verdadero archivo de este arte. Inobjetable como artistas y, si se me permite decirlo, ya que he tenido el privilegio de conocerlos, igualmente extraordinarios como seres humanos, lo que con seguridad tendrá que ver con la actitud y la altura de su teatro. Entre ellos y su público cubano el amor a primera vista se ha transformado, a la tercera, en una creciente fascinación. ▀

Omar Valiño: crítico teatral, editor y profesor. Director de la revista *Tablas*. Tiene publicado, entre otros libros, *Viajo siempre con la isla en peso. Un diálogo con Alberto Sarrain*, Premio de Periodismo Cultural de la UNEAC.





NOTICIERO ICAIC LATINOAMERICANO

Las esencias que su andar revelara

Joel del Río



Ilustración: Sarmiento

En el momento justo en que se funda el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en 1959, el país contaba con un nutrido catálogo de noticiarios y otros trabajos propios del periodismo cinematográfico que, si bien de manera intermitente, nunca dejaron de practicarse en Cuba (Cineperiódico, Cine-Revista, NotiCuba, y otros). Algunos de los técnicos y creadores de estos noticiarios republicanos —se vincularon a estas labores Tomás Gutiérrez Alea, José Tabío, Jorge Herrera, Jorge Haydú e Iván Nápoles, entre otros— se convirtieron de inmediato en fundadores del ICAIC. Muy pronto se reconoció que el organismo, en su voluntad por acrecentar el conocimiento, la cultura y la información de todos los cubanos, debería encontrar el modo de crear un noticiario que cumpliera con esos propósitos y cuyos principios, además, coincidieran con la voluntad transformadora de la Revolución, a todos los niveles.

Según las estudiosas del cine cubano Alicia García y Sara Vega, en el texto «El periodismo cinematográfico: aventuras, peripecias y trascendencia», aparecido en el segundo tomo de *Coordenadas del cine cubano*, «el Noticiero ICAIC Latinoamericano se diferenció mucho de todos los anteriores tanto formal como conceptualmente. Reseñó la información visual bajo nuevos preceptos y nunca incluyó anuncios comerciales. (...) Su primera exhibición ocurrió el 6 de junio de 1960. Concebido para una frecuencia semanal, tenía aproximadamente diez minutos de duración, y se proyectaba antes del filme. (...) Dirigido en un inicio por Alfredo Guevara, y posteriormente por Santiago Álvarez, contó con experimentados técnicos como Arturo Agramonte, Bebo Muñiz, Dervis Pastor y el locutor Julio Batista, a quienes se les fueron sumando realizadores a lo largo de sus 30 años de historia: Daniel Díaz Torres, Fernando Pérez, Miguel Torres y Manuel Pérez, entre otros. Luego, tres realizadores más, Lázaro Buría, Francisco Puñal y José Padrón, se incorporaron al equipo».

El Noticiero se estrenó, y no por casualidad, el mismo año en que se interviene la compañía productora Noticario Noticolor, de Manuel Alonso, el mismo año en que aparecía el primer número de la revista *Cine Cubano* (la más antigua en su perfil de Latinoamérica) y el primer cartel cinematográfico, diseñado por Eduardo Muñoz Bach, para el filme *Historias de la Revolución*, primer largometraje de ficción realizado por el ICAIC; el mismo año en que llegaron a nuestro país los célebres documentalistas Joris Ivens, de Holanda, y Román Karmen, de la URSS, con el fin de asesorar a los jóvenes directores del Instituto.

El primer gran momento del Noticiero ocurrió cuando todavía no había cumplido un año de creado. Varios cineastas del ICAIC filmaron como corresponsales de guerra algunos episodios vinculados con la invasión de Playa Girón. El material fue procesado en el Noticiero y se convirtió en el documental *Muerte al invasor*, firmado por Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez. A partir de esta experiencia no fueron excepcionales las ediciones que por su valor visual y artístico, su trascendencia política o cultural, sobrepasaban la categoría de noticiario coyuntural y se transformaban en excelentes cortometrajes documentales. Ese fue el origen también de *Hanoi, martes 13* (1966), testimonio

de Santiago Álvarez y del camarógrafo Iván Nápoles sobre un ataque aéreo a la ciudad vietnamita.

Ejemplo de periodismo cabal, comprometido con su tiempo y con su público, responsable e incisivo, crítico y solidario, el Noticiero ICAIC Latinoamericano, en sus muchas ediciones de los años 60, 70 y 80, lo mismo empleaba el tono emotivo de la crónica, que la ironía y el sarcasmo para burlarse de manquedades e ineficiencias, que la entrevista que contrapuntea puntos de vistas diversos. Hubo muchas ediciones célebres, que hicieron llorar o reír a miles de cubanos. Tengo un amigo que vio mil veces una edición de los años 60 porque se escuchaba a los Beatles, en una etapa en que la radio nacional había decidido vetarlos.

Los hacedores del Noticiero se buscaron mil problemas con funcionarios holgazanes, corruptos, indolentes. Son memorables algunos números realizados por los luego famosos Fernando Pérez y Daniel Díaz Torres, y se recuerdan ediciones problemáticas de la segunda mitad de los años 80, dirigidos por José Padrón hechos con muy alta temperatura crítica, al calor del proceso de rectificación de errores y consagrados a la situación nefasta del río Almendares, de los albergados o del transporte público.

A propósito de la edición número 1024 escribió el crítico Alejandro G. Alonso en *Juventud Rebelde*, en 1983: «Un poco que de verlo semana tras semana, el Noticiero se ha ido haciendo parte del paisaje. Entonces ocurre que no somos todo lo conscientes que deberíamos de su aporte innovador a la crónica de los acontecimientos, al uso creativo de los recursos del cine demostrado a lo largo del tiempo. (...) Cuando analizamos cualquiera de las ediciones salta a la vista el elemento del montaje, que ya sea por analogía u oposición refuerza, acentúa, el significado de las informaciones para enriquecer su fuerza comunicativa. Todo comienza con la captación de las imágenes, el criterio de encuadre y composición, que aportará la materia prima para el montaje. Se inicia así el proceso de interpretar la realidad que hace de la entrega un material 'que no parece un noticiero', al menos no un noticiero convencional. A la eficacia del encuadre se suma el perseguido dinamismo, el impacto de la banda sonora, incluida la música, todo puesto en función de brindar

eso que por características propias del medio ni radio, televisión o prensa escrita pueden dar».

Los años 90, con su inmenso fardo de carestías, contracciones y escaseces, le pusieron fin a uno de los proyectos periodístico-culturales más notorios que ha tenido Cuba en toda su historia. Equívocamente, algunos consideraron que el Noticiero ICAIC Latinoamericano había cumplido su cometido, y que la prensa plana, la televisión y la radio sustituirían sus reportajes agudos, provocativos, vibrantes. Evidentemente no ocurrió de esa manera, y el vacío que ha dejado su ausencia se amplía por días, cada vez que se hace necesario reinventar el cotidiano bregar de nuestro ser nacional, recontarlo, exponerlo y mejorarlo.

Sobre la manera en que nació el Noticiero ICAIC Latinoamericano, y su carácter de escuela donde debían probar su talento quienes aspiraran a convertirse en realizadores de documentales o de ficción, declaró Alfredo Guevara, en ese entonces presidente del ICAIC, e incluso director del Noticiero: «Probé a Santiago Álvarez en el Noticiero sin separarme de él, pero cuando le crecieron las alas a volar dije, y ahí está su obra plena de audacia renovadora. Y lo fue del noticiero y del documental. Y en el Noticiero trabajaron no pocos de nuestros documentalistas y algunos que llegaron a la ficción. El Noticiero fue una escuela; Santiago Álvarez, un maestro. Raúl Pérez Ureta, uno de nuestros más destacados y sofisticados directores de fotografía, allí se formó. (...) Santiago fue ese imán que la envoltura deshace con su genio y se apodera de la más dura almendra, del diamante que solo liberado de maleza su brillantez puede entregarnos transparencia. Porque ese gran artista ciudadano, ejemplar por su amor al semejante, socialista no porque ideología cristalizara en lupa, socialista de veras porque daba lo mejor de su ser para los otros; a los otros vivientes, carne y hueso, esa carne y ese hueso que hoy nos deja, pero que en vida exige se le entregue, más allá de la frase, la ternura. En su cine esa ternura emerge, de cada fotograma, de secuencias, de cada reflexión que la trasciende, de cada esencia que su andar revele». ■

A los 30 años de su asesinato, Roque Dalton sigue desafiando. El desafío mayor es determinar la verdadera naturaleza de su legado. ¿Cuál es y qué hacemos con él?

Hay muchos peligros que tenemos que afrontar en nuestra tarea. Por un lado, Roque puede fungir solo como figura invocada dentro de la agitación política —un nombre para ser blandido en vez de un autor para ser leído. Por otro, Roque puede ser asimilado por la maquinaria de la cultura institucionalizada como piedra angular de un incipiente canon literario centroamericano. Sí, Roque pertenece ahora al canon, pero resistiría hasta más no poder el ser convertido en «monumento».

Para las dos tendencias señaladas, es fundamental la condición de Roque como asesinado. Su asesinato, ideado por la derecha para socavar a la izquierda. Otro peligro que enfrentamos es el de «Roque como leyenda». Roque circula por la imaginación colectiva de manera rocambolesca. Es cierto que su vida estuvo llena de percances insólitos. Pero esa condición de «leyenda» puede fomentar la tendencia de convertirlo en simple materia prima de divertidas anécdotas en cocteles de intelectuales y académicos.

El Roque «legendario» también puede traducirse en una especie de ícono «pop». Roque no puede sino ser un imán para la juventud. Pero en los tiempos que corren, es fácil imaginarlo asimilado como «rockero» por ciertos sectores —«rebelde sin causa», dionisiaco y graciosísimo. Roque sí era rebelde, pero tenía una causa en la que creía con toda su alma.

Al hablar de la inserción de Roque en el canon, es imposible esquivar el circuito institucional de la academia. La forma en que la obra de Roque circula ahora, y probablemente en el futuro, también implica peligros. Esos peligros tienen su especificidad, de acuerdo al contexto nacional. Roque merece ser estudiado desde la perspectiva estética como el espléndido escritor que era. Pero habrá una tendencia a tratar de poner entre corchetes el insoslayable

La obra ensayística de Roque sobre el cambio revolucionario es fundamental, pero su aporte teórico queda cristalizado más aún en su obra poética. No se accede a ese aporte sin un esfuerzo perspicaz y concienzudo.

hecho de que Roque era marxista-leninista y de que creía que la lucha armada era la única solución para resolver los terribles problemas de Latinoamérica. Su pensamiento revolucionario se tratará como una especie de «bulto vergonzoso» que habrá que tapar, así como escondemos el fascismo de Pound.

O bien, se invertirán muchos esfuerzos en mostrar que la efervescencia poética de Roque desestabiliza aspectos «monolíticos» del discurso marxista omnipresente en su obra. Incluso, el «verdadero Roque» terminará siendo un Roque posmoderno, rebosante de escepticismo respecto a las «grandes narrativas». Resumiendo, intentar extirpar el sistema ideológico que informa gran parte de la obra de Roque Dalton sería como tratar de hacerlo con el catolicismo de Dante al estudiar *La Divina Comedia*.

Esto me lleva a abordar, justamente, todo el legado político de Roque. ¿Qué hacemos con todo el problema del compromiso? En este momento que se define a maza y martillo como «posmoderno», y por tanto incrédulo, hablar del compromiso del intelectual respecto a la sociedad puede sonar arcaico o hasta pintoresco. ¿Y qué hacemos con la ferviente defensa de la lucha armada? Este es otro factor que amenaza con poner en tela de juicio la actualidad de Roque.

Aquí reside, para mí, el desafío mayor de nuestro autor. Roque preconizaba la lucha armada como el único modo de lograr el cambio en el momento en que él vivió. El Salvador nunca iba a cambiar por la vía pacífica. La Historia, creo, le dio la razón, si bien es cierto que no se logró la Revolución que él hubiera querido.

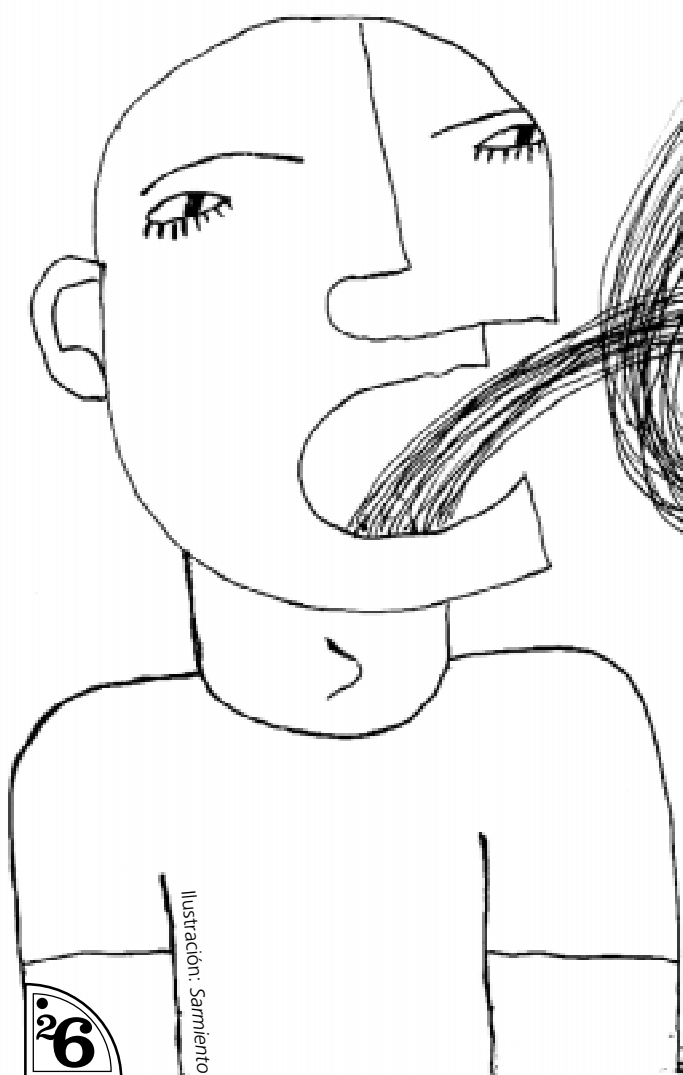
¿Qué diría Roque sobre nuestro presente? ¿Sería posible «trasponer», o «traducir», su concepto de la Revolución o su noción del compromiso al contexto de 2006? Este es un deber de la izquierda, y no solo de la salvadoreña. La inteligencia política de Roque era enorme, y dentro de sus planteamientos teóricos están las herramientas para un *aggiornamento* continuo. *Un libro rojo para Lenin*, por ejemplo, es una obra político-poética que aboga a favor de una constante revisión analítica del momento histórico y en contra de cualquier fosilización de los planteamientos teóricos.

La obra ensayística de Roque sobre el cambio revolucionario es fundamental, pero su aporte teórico queda cristalizado más aún en su obra poética. No se accede a ese aporte sin un esfuerzo perspicaz y concienzudo. Roque rechazaba la voz de «vate» de Pablo Neruda, plasmada esta en majestuosos himnos dirigidos a las clases oprimidas, y favorecía, en cambio, una poesía «pensante» que ayudara a cultivar una dúctil inteligencia crítica en sus lectores.

Hace falta hoy, justamente, movilizar el tipo de inteligencia que Roque quería cultivar en nosotros para captar el legado político vigente en su obra. Roque define su objetivo en *Un libro rojo para Lenin*, la «vivificación poética [del] pensamiento revolucionario» del gran arquitecto de la Revolución soviética. Nuestro deber es el de realizar la «vivificación revolucionaria del pensamiento poético» de Roque. ▀

James Iffland: profesor de Literatura Española y Latinoamericana de la Universidad de Boston.

Tomado de *Revista Sudestada*.



EL DESAFÍO DE ROQUE

James Iffland

James Iffland, profesor de Literatura Española y Latinoamericana y de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Boston, EE.UU., viajó por primera vez a La Habana y lo hizo con el marcado propósito de profundizar en la etapa cubana del poeta Roque Dalton, salvadoreño de cuna y revolucionario por decisión.

Iffland es muy conocido en el mundo académico internacional por sus investigaciones relacionadas con el llamado Siglo de Oro español y específicamente por sus eminentes estudios alrededor de la obra de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) y de Francisco de Quevedo (1580-1645). Sin embargo, ahora confiesa —en un español casi perfecto— que en estos momentos su «gran amor literario es Roque Dalton».

¿Por qué su interés en El Quijote?

El Quijote trasciende la lengua española. Creo que es la obra más traducida de la literatura mundial y, después de *La Biblia*, es la más editada en el mundo entero; se lee en todas partes y despierta un interés total.

Es una figura literaria que ha trascendido a la cultura popular; todo el mundo reconoce a Don Quijote y a Sancho Panza, aunque no hayan leído el libro de Cervantes, incluso aunque no sepan leer. Son parte de la conciencia colectiva de la humanidad.

Cada dos años imparto un curso sobre *El Quijote* y es un placer. Enseñar esa obra me produce un gusto enorme porque los estudiantes se meten muchísimo en los análisis, los comentarios, y todos tienen teorías diferentes y se crean unas trifulcas muy agradables. Es una especie de trampolín para el diálogo.

Y durante las conversaciones que, seguramente, usted ha sostenido con Don Quijote, ¿qué le ha enseñado?, ¿qué utilidad le ha aportado ese personaje?

Esa es una pregunta muy difícil. En cierta forma, es la pregunta. Para mí, la obra nos enseña a interactuar con el mundo mediante una especie de compromiso marcado por nuestras circunstancias.

Don Quijote es un hombre que busca la justicia y ayuda a los débiles; es un hombre que ve que el mundo está mal y trata de corregirlo y ahí entra la ambigüedad, porque intenta hacerlo de una forma loca y muchas veces percibe mal las circunstancias que lo rodean.

Aunque se equivoca constantemente, hay una especie de eje ético en su proyecto que nadie puede negar. Sí, está loco, no presta atención a los consejos de Sancho, pero hay una dimensión ética en todo lo que es la praxis de *El Quijote*. Eso, hasta cierto punto, puede ser útil para todos nosotros: le dan paliza tras paliza y continúa adelante con su proyecto.

Ha viajado de Boston a La Habana tras la huella del poeta y revolucionario Roque Dalton. ¿Por qué?

Roque Dalton (1935-1975) es una gran figura, no solo de la literatura centroamericana o latinoamericana. Diría que merece estar en el canon universal. Es un escritor de extraordinario talento y posee un dominio de la lengua impresionante. Fijate que he pasado de Quevedo a Cervantes y de este a Dalton.

Hay quienes a veces me preguntan: ¿por qué te has rebajado tanto? Honestamente creo que Roque se ubica en la más alta esfera de la literatura en lengua española. Hubiera sido un profesor brillante o un periodista afamado; era un hombre de muchos talentos, pero sentía un compromiso con su país. Veía las tremendas injusticias y escogió el camino del compromiso revolucionario y dio su vida tratando de conseguir una situación mejor para el pueblo salvadoreño, su pueblo.

En cierta forma, era un *Quijote*, pero marxista-leninista. Un hombre lucidísimo, con un discurso teórico sumamente importante: es una figura de intelectual ejemplar que en vez de desentenderse, de meterse en las aulas o los cafés, desde los veinte y tantos años decidió que no podía vivir en su país aceptando la injusticia.

Lo interesante es ver la combinación entre un talento literario enorme y ese deseo de realizar cambios sociales radicales. Roque no era un reformista, era un verdadero revolucionario. Cuando la gente me pregunta: «¿A quién estudias?», respondo: «A Roque Dalton, el escritor y revolucionario». Siempre digo eso porque existe una tendencia a tratar de despolitizarlo.

¿Las expectativas profesionales con que llegó a La Habana han sido cumplidas?

Sí. Este año es para mí sabático, lo que me ha permitido dedicarme por entero a estudiar con lupa la obra de Roque. Me parecía importante visitar El Salvador, país que no conocía, y también era imprescindible venir a Cuba.

Estuve en El Salvador hace muy poco y allí pasé unas semanas durante las cuales me entrevisté con los dos hijos de Roque (Juan José y Jorge), pude mirar los archivos de la familia, hice entrevistas a varios de sus amigos y colegas como Manlio Argueta, que es un excelente novelista y poeta, y actual director de la Biblioteca Nacional de El Salvador. Luego se imponía una visita a Cuba, porque aquí Roque pasó años absolutamente clave. Él decía que tenía dos patrias: El Salvador y Cuba.

Casa de las Américas tiene un archivo muy importante, y me siento en la obligación de agradecer la colaboración que me ha prestado esa importante institución. También el Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, a través de su director, el poeta y cineasta Víctor Casaus, quien me ayudó a establecer contactos con amigos y colegas de Roque en Cuba.

Mi objetivo al entrevistar a esas personas, incluyendo a Víctor, es juntar comentarios y opiniones que me ayuden a entender la obra de Roque. No estoy haciendo una biografía ni un libro de testimonios, estoy intentando recopilar anécdotas y comentarios de toda una gama enorme de gente que me pueda ayudar a desentrañar el sentido de la obra de Roque Dalton, entender mejor su proyecto y su manera de trabajar.

Mi libro se va a centrar en la totalidad de su obra, porque mucha gente piensa en Roque solo como poeta, pero desconoce, por ejemplo, su teoría política y revolucionaria. Era un teórico de la Revolución y parte de su obra tiene que ver con lo que él mismo llamaba

Roque Dalton:

Quijote y marxista

Estrella Díaz

lo político-militar. Esta es una parte de su vida que está como entre corchetes, como omitida o metida en un armario.

Se dice que los tiempos son otros y que ahora eso no es pertinente. Creo lo contrario. En esas entrevistas he hablado con gente allegada a Roque por la parte poética, con personas que estaban más cercanas a las actividades sociales... La entrevista con Fernando Martínez Heredia fue muy importante porque era un gran amigo de Roque, con quien compartía reflexiones sobre lo sociopolítico, la lucha armada y el marxismo-leninismo.

He hecho una docena de entrevistas que me han ofrecido distintas perspectivas que se van complementando y enriqueciendo mutuamente. Entrevisté a Aída Cañas, la viuda de Roque, y me ha sido de enorme utilidad, al igual que la conversación con Miriam Lezcano, su compañera al final de su vida, quien conoce muy bien todo lo que él hizo en el mundo del teatro, de los espectáculos.

Esa es una parte de su obra que se desconoce. Vine también en busca de información sobre Roque como hombre de teatro, porque esos textos no se divulgan y es una faceta de la que nunca se habla. Quiero hacer una especie de «todo Roque». No podremos comprender a este hombre si no tomamos en cuenta poesía, testimonio, novela, teorización política, teatro... simplemente, como el ser humano que producía esta obra tan variada, compleja y rica.

Deduzco de sus palabras que este libro «Todo Roque» no existe, aún no está hecho.

Por distintos motivos no existe, no está hecho. Hay un auge del estudio de Dalton. Ahora, en El Salvador, se considera el Poeta Nacional y es celebrado incluso por la derecha, esa misma que lo quería matar.

En EE.UU. se está investigando mucho, al igual que en Europa. Pero una buena parte de los estudiosos tienden a parcializar a Roque y lo hacen por diferentes motivos. Hay un sector de la crítica que lo despolitiza. Dicen: «él murió en 1975 en un momento de auge de la lucha armada en Latinoamérica» y tratan ese lado como especie de arcaísmo. Ahora, dicen, los tiempos son otros, todo aquello fue un camino equivocado y ya no queremos pensar en eso. Miremos las metáforas, los símiles, las técnicas narrativas de su novela *Pobrecito poeta que era yo*. Entiendo por qué la gente quiere olvidarse de ese lado de Roque... Forma parte de un proyecto a nivel mundial que pretende acabar con la izquierda o, si es posible, poco a poco, ir extirpando esa parte de Roque y convertirlo en un artículo de consumo más digerible. Existe una tendencia a decir: «es cierto, él tenía estas propensiones, pero lo que hay que mirar es el arte».

Creo que hay que mirar su arte que estaba imbricado en una serie de creencias, de compromisos políticos, y eso es algo en lo que quiero enfatizar. Roque murió muy joven, poco antes de cumplir los 40 años, y en ese momento histórico se veía la lucha armada como único camino posible. Analizando las circunstancias y lo que eran esos países, era lógico, lo más sensato.

Eso no quiere decir que Roque haya pensado que siempre tenemos que estar en la lucha armada y que el único camino es el militar. En aquel momento sí, pero lo que sostengo es que dentro de Roque hay una especie de capacidad para ponerse al día, una tendencia hacia la vanguardia.

Estaba en contra del pensamiento fosilizado, de la momificación del pensamiento. Siempre insistía en la necesidad de mirar las condiciones reales del momento y exhortaba a mantener un ojo agudo, analítico, para entender esas circunstancias y para buscar una solución a los problemas.

La pregunta es: ¿qué estaría pensando Roque ahora? Estoy seguro de que no diría: ¡vamos a la montaña! Estaría diciendo algo muy vinculado con el deseo de justicia, de cambio social, porque los problemas de su época son también los de esta. Seguramente nos haría pensar qué camino hay que escoger, qué es lo sensato ahora, en este momento.

No diría que hay que claudicar, que estamos en la postmodernidad, en el fin de la historia, y por eso ya no se puede hacer nada. Eso sería imposible. Insistiría en la necesidad de buscar un camino para el cambio social profundo. Ahora, ¿en qué dirección precisa? Esa es la gran interrogante, pero seguramente estaría muy animado con los fenómenos que están sucediendo hoy en América Latina. Estaría más contento con unas corrientes que con otras, pero seguramente apoyaría, por ejemplo, las ideas bolivarianas.

¿Por qué cree que Roque, como usted dice, está hoy de moda?

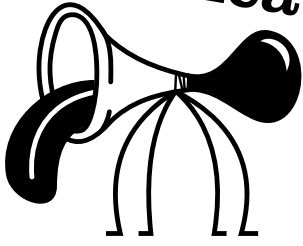
Roque Dalton fue un gran escritor y la gente se ha dado cuenta de que estamos hablando de un auténtico maestro. También los lectores aprecian de él su irreverencia, su sentido del humor fuera de serie. No estamos hablando de un chiste aquí y otro allá. Estamos hablando de un sentido del humor que está a la altura de esas grandes figuras que he estudiado, como Cervantes y Quevedo.

Hay quienes creen que estoy exagerando y les digo: lean a Roque a ver si tengo o no razón. Es un sentido del humor que tiene una trascendencia, algo que realmente atrae y muchas personas se van interesando por su gracia.

Su manejo del lenguaje es difícil de encontrar en otros de sus colegas contemporáneos y en ese sentido creo que es el momento de Roque como escritor, de ahí ese auge. Lo único que quiero es llamar la atención y querer extirpar parte de lo que era. Es, en última instancia, deshonrarlo, sabotearlo y desfigurarlo. ▀

Estrella Díaz: periodista. Colabora habitualmente con revistas culturales.

música



Como el disco *Presagios*, de Buena Fe, clasifica como pop, quiero remontarme un poco a la década del 60, la llamada Década Prodigiosa, cuando el término rock todavía no estaba lo suficientemente asentado y se usaba más bien el término pop. Incluso en el 68 hay un famoso festival en Monterrey, México, llamado Monterrey Pop Festival, con paradigmas del rock como Jimi Hendrix, Janis Joplin y The Who. Pero era una época maravillosa porque dentro de ese pop estaba todo el mundo: lo mismo Simon y Garfunkle, que los Foor Tops, los Rolling Stones o los Beatles, Sergio Méndez o Glen Campbell.

Sin embargo, la gran industria del disco se fue corrigiendo a sí misma con las transformaciones que fueran necesarias con tal de ganar más dinero, realidades de las cuales escaparon y «escapan» los más talentosos y audaces.

Así, la llamada música comercial se fue consolidando cada vez más en el sentido de hacerse, justamente, un producto comercial con «muy poco de arte» y sí mucho de «rebuscados mecanismos» para complacer a determinado público: temas simples que se recuerdan e identifican fácilmente; el mensaje de los textos matizado por la mediocridad; ausencia de originalidad, faltos de creatividad absolutamente.

Dentro de ese pop, que es ya universal, sobre todo entre muchos intérpretes latinos e incluso cubanos, se cuenta con sus honrosas excepciones. Y, por supuesto, Buena Fe es una de esas excepciones en este mundo donde para muchos el pop sigue siendo sinónimo de «desconectar», de evadirnos de nuestras realidades con momentos relajantes

como «La lambada» o «Aserejé», aunque ya nadie se acuerde de esta música porque tiene sustitutos seguros.

No obstante, aunque no niegue que Buena Fe clasifique en pop, creo, que ese pop debe tener un apellido, quizá «pop inteligente», pero no está en mi ánimo ofender a nadie porque creo sinceramente que todo y todos tenemos un espacio para mostrar nuestras obras a un público que no necesariamente es siempre el mismo.

Antes de pasar al hecho musical propiamente dicho, me parece que ya la sobriedad del diseño del disco, su elegancia, nos envía señales que revelan la calidad del contenido de la obra discográfica, y luego vemos que las pinturas son nada más y nada menos que de Rancaño, joven pintor que parece venido de lo medieval tanto por sus momentos de agresividad como por lo sutil de su paleta. Aquí la vocación de Buena Fe por acudir a Rancaño y la de este por compartir semejante experiencia, manifiesta una voluntad no habitual en la ligereza pop.

En el libro *El rock en Cuba*, de Humberto Manduley —libro imprescindible— aparecen pasajes donde se recogen las movidas de trovadores para acercarse a una sonoridad rock y alcanzar una comunicación mayor con el público. También aparece recogida la tendencia de grupos cubanos de rock a acercarse a textos de los trovadores como una vía para garantizar la calidad de sus canciones. Pero el hecho de cantar piezas de la trova no quiere decir que se sea trovador necesariamente.

Sin embargo, siempre tras la guitarra habrá una voz que suela cantar las cosas que se transforman con el tiempo y por tal motivo es que Buena Fe tiene muchos puntos de contacto que lo vinculan con la estética y la ética de la Nueva Trova.

Si nos referimos en particular a este nuevo disco, *Presagios*, si lo comparamos con sus anteriores trabajos discográficos, comprenderemos que representa un escalón superior en cuanto a la diversidad y a la originalidad de dicha propuesta.

En este difícil empeño de ser lo mismo, pero no igual, el sello del sonido Buena Fe ha madurado al ser más rigurosos en la selección de los temas, con una multiplicidad de timbres que enriquecen toda apertura hacia nuevos horizontes. Se mantienen con esos giros melódicos que ya los identifican, en un entorno sonoro de momentos intensos, pero siempre con una atmósfera acogedora hasta para el público más exigente.

Para mí, desde los fundadores de la Nueva Trova hasta los más nuevos, los más recientes, todos están vinculados por una misma intención de abordar la realidad, aunque cada cual lo haga a su manera: es polemizar lo cotidiano desde una perspectiva poética que para nada tiene que ver con lo simplista y lo banal. Quien escucha el disco irremediablemente tiene que pensar.

Cuando leamos su folleto mientras escuchemos las canciones, esos textos no nos conducen a otro camino referencial que no sea el de la Nueva Trova, y si se le valora como pop, definitivamente hay que aceptar que es un pop muy *sui generis*.

Entre las contradicciones y utopías que nos han tocado vivir a unas cuantas generaciones de cubanos, lo mismo se hace compleja la posibilidad de abrir la muralla que se sugiere aprender de los fracasos desde citas de Juan Gelman

o confesar la fidelidad, no solo por el SIDA, en plazas repletas de *homo sapiens*.

A propósito de lo erótico, la pieza «Nalgas» de alguna forma rememora aquella canción de Silvio que también toca el tema. Aquí, con la mayor elegancia poética, se hace referencia a ese atributo femenino tan caro a la estética del cubano, que es como la otra cara de la moneda de miserables reguetones que son tan mordaces, tan pornográficos, que se pierden la oportunidad de lo hermoso del tema exótico.

Para quienes indaguen por las canciones del tema de amor, que pueden tener muy buena acogida entre el público, están «Sigo cayendo» y «Somos corazón», sólidos temas tanto desde el punto de vista musical como desde la calidad de los textos, lo que también ocurre con «Gracias por el fuego», canciones que solo ellas tres bastarían para cuestionarnos el término «pop» a la hora de clasificar la obra de Buena Fe.

En algún momento del disco se afirma que su música no es asimilada por las masas. No comparto ese criterio, porque hace muchos años alguien dijo que había un flaco con una guitarra que cantaba canciones extrañas, canciones que fueron extrañas hace mucho tiempo, pero vale la pena ser «extraños» si el resultado es la calidad de un trabajo como el de Buena Fe y todos los que han intervenido en este proyecto. ▀

Guille Vilar: crítico de música. Colaborador habitual de revistas culturales. Durante varios años redactó la columna Entre cuerdas en *El Caimán Barbudo*.



Ilustración: Sarmiento

Guille Vilar

Presagios
de

BUENA FE

El caballero



Miguel Ángel Fernández Oro aprende

Adriano

Hace unos pocos días hablé largo con Adriano Rodríguez porque, a decir verdad, desde mucho tiempo atrás admiro su voz de barítono y su elocuente manera de ser buena persona, pero quería aprender de su conversación las mil y una historias de la música cubana desde los remotos años 30.

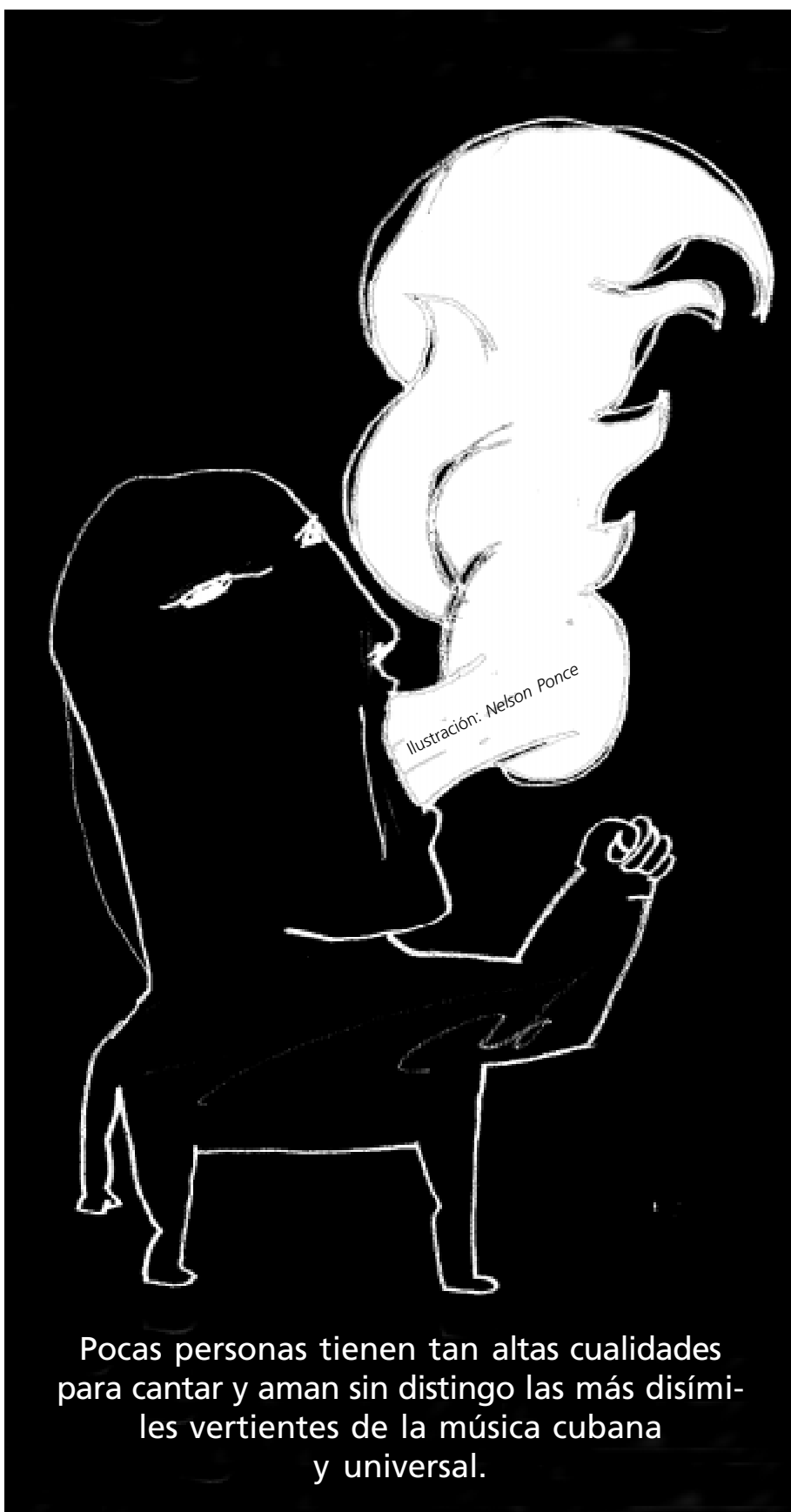
Este hombre, que pronto nos cumplirá 83 años, nació en Guanabacoa, en cuna muy humilde, lo cual no le permitió cursar más allá del sexto grado en una escuela pública y tan solo hacer unos pocos estudios en una academia elemental de música. Sin embargo, eso no le impidió tener desde muy temprana edad un interés por la música que conserva hasta hoy.

La primera vez que cantó en público fue en Cojímar, apenas con siete años, con el Septeto Carmen de su abuelo Justo Bolaños. En lo adelante cantar fue una de sus mayores prioridades aunque en «la vida real», como decimos en La Habana Vieja, tuviera que trabajar en una zapatería o en una imprenta, ser agente de seguros o vender ropa a pie de calle.

Pocas personas como Adriano tienen tan altas cualidades para cantar y aman sin distinguo las más disímiles vertientes de la música cubana y universal. Con sencillez de cubano valioso, presto a la risa campechana, siempre está dispuesto a contar acerca de los sitios y las personas que ha encontrado a partir de su vocación.

Escuchaba cualquier tipo de música mucho antes de que existiera la televisión, cuando en su ciudad podría haber un radio receptor o dos por cuadra. Dotado de una gran memoria y de la capacidad de aprender de cualquier cantante, aunque estuviera distante de lo que estéticamente le interesa, Adriano ha desplegado durante décadas su poderosa voz.

Además de cantar a muy temprana edad el son, su primera gran inclinación fue lo que en cualquier discoteca de emisora municipal llamaran la canción romántica. Especialmente fue atraído por la manera de cantar del mexicano Pedro Vargas. Ello para nada impidió que en los años 50 incurtionara en la rumba en el grupo de Alberto Zayas, se presentara en Tropicana haciendo afros, interpretara una pieza norteamericana como «On my river» y alguna excelencia de nuestro llamado repertorio lírico, ni tampoco que colaborara con aquellas conferencias sobre nuestros cantos folclóricos de ascendencia africana que Fernando Ortiz ofreció por entonces en la Universidad de La Habana.



Pocas personas tienen tan altas cualidades para cantar y aman sin distinguo las más disímiles vertientes de la música cubana y universal.

Antes de 1959 había frecuentado la radio, la televisión, los cabarés y los estudios de grabación. Compartió con Paulina Álvarez, Sindo Garay, María Teresa Vera, los integrantes del Trío Matamoros, Benny Moré, Gonzalo Roig, Adolfo Guzmán, Gilberto Valdés, Barbarito Diez, Celia Cruz... Redobló su pasión por la música al desencadenarse los empeños culturales que se propiciaron luego del triunfo de la Revolución, y se mantuvo en él la capacidad de disfrutar y hacer disfrutar al público géneros musicales que pudieran parecer excluyentes. Por encomienda de Idilio Urfé dirigió el Grupo de Trovadores del Consejo Nacional de Cultura, al que pertenecían Guarionex Garay, Hilda Santana y Dominica Verges. Instado por María Teresa Linares fue fundador del Coro Nacional, y llegó a ser el director de la cuerda de bajos, oportunidad en que, además de cantar a Roldán y Caturla, interpretó a los europeos universales Mozart y Schubert y también al brasileño Heitor Villa-Lobos. Participante desde su inicio en el Festival Pepe Sánchez, de Santiago de Cuba, trabó relación con Silvio, Pablo, Noel, Sara y otros fundadores del Movimiento de la Nueva Trova.

Desde la década del 50 había participado en la grabación de varios discos, pero ninguno especialmente consagrado a él, hasta que en 1997 Edesio Alejandro propició la grabación de *Corazón de son* con el sello EGREM.

Podría contarles muchas cosas más sobre Adriano a partir de esa conversación que sostuve en su hospitalaria casa de Alamar, y de otras muchas por la vía del bejuco telefónico —como diría mi abuela—, pero queda para más adelante. Lo que sí les puedo asegurar es que tiene inmensas ganas de seguir cantando y que no desaprovecha ninguna oportunidad importante. En el concierto presentación del cancionero de la trova tradicional *Cualquier flor...*, sucedido el 9 de febrero en el capitalino Centro Hispanoamericano de Cultura, hizo dúo con David Torrens para cantar «A mi manera», de Marcelino Guerra, y fue una hermosa evidencia de que el cantante, aparecido en público por primera vez, respaldado por el Septeto Carmen allá por el año 30 del siglo pasado, está dispuesto a unir su voz de terremoto —al decir de Barbarito Diez— con cualquier otro cantor de los tiempos que corren. ▀

Miguel Ángel Fernández Oro: seudónimo

La historia que vas a leer, lector amigo, tiene mucho de fantasía y quizá poco de realidad, porque se basa en el recuerdo, que no es sino pura reconstrucción a la medida del deseo. Es una historia que mezcla, de manera confusa, imágenes de la niñez con lecturas de adolescente y praxis política actual. Se inicia poco antes de las nueve y media de la mañana en el patio de un colegio, donde un enjambre de niños que aún no han cumplido los diez años aguardan el sonido del timbre para ponerse en fila y entrar ordenadamente en el aula. Uno de ellos, Ernesto Ortiz Arteaga —¿qué habrá sido de él?—, le cuenta a otro las noticias escuchadas por la radio la noche anterior. Tratan de un conflicto lejano en la isla de Cuba, donde alguien llamado Fidel Castro está librando una guerra quién sabe por qué. Otro nombre surge en los labios de Ortiz Arteaga, y el amigo de este sonríe al escucharlo:

—Che Guevara.

Hay palabras que despiertan sensaciones, olores o relieves de montañas.

—¿Es valenciano?

—No, argentino.

El niño que acaba de hacer la pregunta está habituado a la palabra che. Su padre viene de Valencia, donde esa extraña interjección se oye a diario, y suele repetirla como coletilla de lenguaje. En Granada nadie la usa. El plano mental se ensombrece entonces como en un fundido de película y pasa gradualmente a una nueva escena, en la que el niño abre la puerta de su casa, situada en el número 22 de la calle Álvaro Aparicio, del barrio de Cartuja. Unos segundos antes ha sonado el timbre (los timbres son como el gatillo del revólver que dispara la memoria). El recién llegado es Pepe Cuéllar. Sonríe, acaricia los cabellos del niño y entra.

Don José Cuéllar —pero los vecinos de la calle se tutean entre sí, son todos jóvenes, recién casados y con hijos pequeños— vive en el número 26, dos casas a la derecha. Es alto, gallardo, se peina el pelo hacia atrás con brillantina, a

Che CARRANZA

la moda de entonces, y sus ojos chispean tras los gruesos lentes de montura marrón. Dibuja con soltura a lápiz y a plumilla y es un portentoso contador de chistes, aunque se gana el pan como secretario del Granada Club de Fútbol.

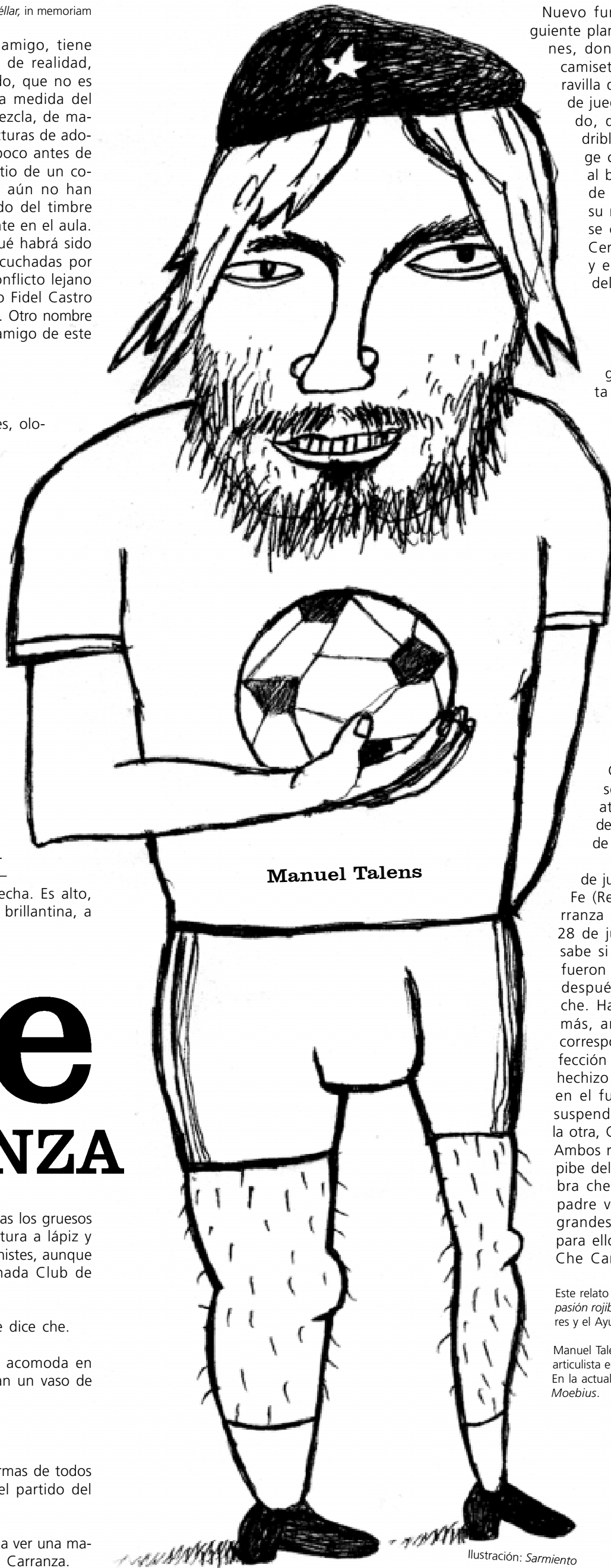
—Hola, Pepe —le dice el valenciano que dice che.

Pepe entra, saluda al matrimonio y se acomoda en una silla a charlar un rato mientras le llenan un vaso de vino. Se dirige al niño:

—Tengo una sorpresa para ti.

Le tiende una foto del equipo con las firmas de todos los jugadores y un boleto de palco para el partido del domingo.

—Quiero que vengas conmigo a ver una maravilla de argentino que se llama Carranza.



Nuevo fundido encadenado en la memoria. El siguiente plano se ilumina en el estadio de Los Cármenes, donde el Granada juega con su tradicional camiseta a rayas blanquirrojas. Carranza, la maravilla de argentino, está en el centro del terreno de juego. Detiene con el pecho un balón rebotado, que cae mansamente a sus pies. Luego, dribla a tres contrarios, uno tras otro, y se dirige como una flecha hacia la portería. Ya está al borde del área. Hay en ella una tupida red de defensas, pero nadie puede frenarlo. Es su momento de gloria. Tira un cañonazo que se cuela por la escuadra. El estadio explota. Cerca de donde se encuentran Pepe Cuéllar y el niño, un espectador que levita en pleno delirio exclama con todas sus fuerzas:

—¡Che Carranza, qué grande eres!

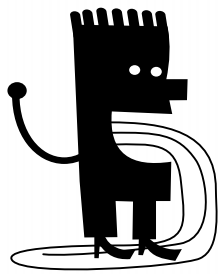
Carranza solo ha necesitado treinta segundos para convertirse en un protagonista imborrable de las evocaciones infantiles de ese niño habituado a escuchar la palabra che.

Ha pasado el tiempo, es el verano de 1968. El colegio del bachillerato dio paso a la Universidad y el niño —que ya no lo es— está ahora en Ginebra, trabajando durante las vacaciones estivales como *garçon de cuisine* en un bar del aeropuerto de Cointrin. Un domingo de agosto, mientras pasea junto al lago Lemán, compra un libro en una mesa de izquierdistas que reivindican ruidosamente los recién controlados disturbios de París. El libro —prohibido en España, lo cual aumenta su valor— se titula *Souvenirs de la guerre révolutionnaire*, es una traducción del español publicada por Maspero y lo firma un hombre que poco antes ha muerto tiroteado en la selva boliviana, Ernesto Che Guevara. El círculo de recuerdos que se inició en el patio de un colegio diez años atrás y continuó su andadura en una casa de Cartuja y en las gradas de un estadio acaba de cerrarse en la ciudad de Rousseau.

Ernesto Guevara de la Serna nació el 14 de junio de 1928 en Rosario, provincia de Santa Fe (República de Argentina). Ramón Sergio Carranza Semprini vio la luz tres años después, el 28 de julio de 1931, en la misma ciudad. Quién sabe si llegaron a conocerse o jugaron juntos o fueron vecinos, al igual que en Granada lo serían después Pepe Cuéllar y el valenciano que dice che. Hay dos fotografías que los hermanan aún más, ambas borrosas y de mala calidad, como corresponde a todo recuerdo que se precie (la perfección realista de las cámaras digitales rompe el hechizo de la memoria, que ya no será nunca igual en el futuro). En una de ellas se ve a Carranza suspendido en el aire, rematando de cabeza. En la otra, Guevara sostiene un balón entre sus manos. Ambos rosarinos amaron el fútbol, como cualquier pibe del Río de la Plata. Ambos utilizaban la palabra che como coletilla de lenguaje (igual que el padre valenciano de aquel niño). Ambos fueron grandes artistas en el camino que la vida eligió para ellos. La Revolución, el fútbol. Che Guevara, Che Carranza. ▀

Este relato pertenece al libro colectivo *Pidiendo la hora, 75 años de pasión rojiblanca*, publicado en mayo de 2006 por la Editorial Comares y el Ayuntamiento de Granada, España.

Manuel Talens: nació en Granada en 1948. Es novelista, traductor y articulista en la prensa y los medios electrónicos de lengua española. En la actualidad prepara la edición de su tercera novela, *La cinta de Moebius*.



Narrativa



Jorge Ángel Pérez

Jorge Ángel Pérez: escritor cubano. Su novela *El paseante Cándido* obtuvo el Premio UNEAC 2002 y el Grinzane Cavour (Italia). Fue finalista del Premio Rómulo Gallegos en su edición del año 2005.

Ilustración: Adrián

Todos los días de una casa

Convincente el trazo en cada letra, armoniosa la escritura. «Casa», dejó escrito, imitando la caligrafía Palmer, e invitó a la nieta a que dibujara una. Antes le advirtió que nadie debía conocer el secreto. «Garabateo», lo habrían llamado los padres de la niña al descubrirlo, y «pared pulcra» después de cubrir con pintura la palabra y su dibujo.

Ella inició su trazo junto a la letra última. Primero la escalera que llevaba hasta el portal, luego las columnas, las ventanas, un techo de tejas verdes, la puerta abierta y en el umbral un perro, el suyo. La próxima vez, luego de descolgar el cuadro con la imagen de la virgen, la abuela escribió, con caligrafía idéntica, «sillón» y la niña cubrió lo blanco de la pared con líneas cruzadas y sobre el delineado de rayas puso a su abuela a descansar. Lo mismo hicieron cada tarde, después que Rosa volvía de la escuela.

La última tarde la abuela escribió «Adiós», y ella pintó un barco en medio de olas encrespadas; sobre el barco, Rosa y su madre, también el padre. La abuela quedaba en el sillón, sobre aquellos primeros trazos.

Meses después, y porque la niña no dejaba de llorar, y porque en Chicago hacía mucho frío, muchísimo, la madre consintió, permitió el juego, luego de advertirle que su padre no debía conocer el secreto.

«Home», escribió la madre, y ella dibujó unas escaleras que llevaban al portal, luego las columnas, las ventanas, un techo de tejas verdes, la puerta abierta y en el umbral un perro, el suyo.

Para guardar el secreto, lo cubrió Rosa con el retrato de su abuela.

Epopeya

Conocía la suerte del antiguo Enkidu, y porque su amigo tenía igual nombre le supuso muerte idéntica. Tan grande el temor a perderlo que ideó un plan sin contar con el amado. Aunque no tuvo por nombre Gilgamesch sino Hafis, se estremeció pensando en la partida del amigo. Y sin que Enkidu quisiera aislarse, lo invitó a entrar al baúl de nogal negro que él mismo construyó después de secar las raíces de aquel árbol. Garras de león tuvo por patas el arca, a la que no llamó arca sino cofre nupcial. Y vigiló desde entonces la caja sin conmoverse con los gritos del amado. Desde afuera escuchaba las señales de Enkidu y contemplaba los trazos en su cofre. En la tapa, con maderadas formas, Escila mostraba dientes y cabezas, daba miedo; una Rémo-ra saltaba impidiendo cercanía de mortal, deteniendo el más leve movimiento. Y la salamandra, Ay la salamandra fría que desmiente retiradas. Hafis estuvo segurísimo, nada podría arrebatarse al amante, le habló bajito, creyendo que allá adentro lo escuchaba. En el susurro prometió amparo. «Debes esperar, pronto llegará el momento de salir, el momento de estar juntos». Guardó silencio el cautivo, tanto, que Hafis lo soñó muerto y levantó del arca la tapa. Y no fue al Enkidu de nacarada piel y músculos forjados a quien encontró el raptor. De su amado desapareció el pelo rizo, y la piel era de tonos fuertes y brillantes. Enkidu, más que mirar al asustado guardián, parecía hacer señas a su maderada madre salamandra. Enkidu era Enkidu metamorfoseado en ajolote y en espera de ser salamandra. Ágil el salto de la bestia, prendiéndose a los ojos del captor con sus patas delanteras, y destrozó certero el cuello con los dientes, con la cola larga. En el éxtasis de la muerte escuchó Hafis las palabras del amante: «Si fueras Gilgamesch no estarías muerto». ▀



VII CONGRESO IASPM-AL

Rama Latinoamericana
de la Asociación Internacional
para el Estudio
de la Música Popular

Pepe Menéndez

Casa de las Américas
La Habana
19 - 24 de junio de 2006

