

U
revista
de la
universidad
de méxico



fuentes / cortázar / cuevas / huerta / garibay / pauling

sumario

Volumen XXI, número 7 / marzo de 1967

1
Páginas del diario
de José Luis Cuevas

2
Carlos Fuentes:
Zona sagrada

5
Julio Cortázar
La vuelta al día
en 80 mundos



10
Margarita García Flores:
Siete respuestas de
Julio Cortázar

14
Efraín Huerta:
Responso por un
poeta descuartizado

I
Ricardo Garibay:
Cuatro capítulos
en la Habana



17
Linus Pauling:
Un mensaje

20
TEATRO
por Kazuya Sakai

24
ARTES PLASTICAS
por Jorge Alberto Manrique

27
LIBROS
por Bolívar Echeverría,
Antonio Delhumeau,
Margarita Suzán

32
Actividades de la
Dirección General de
Difusión Cultural, marzo

33
Discusiones

34
JUNTA DE SOMBRAS
Autocrítica

PORTADA Y DIBUJOS
ORIGINALES DE
JOSE LUIS CUEVAS

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organó de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Gastón García Cantú

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfonos: 48-65-00, ext. 123 y 124

Franquicia Postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 5.00
Suscripción anual: \$ 50.00 Extranjero: Dls. 7.00

Administración: Ofelia Saldaña

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.

Financiera Nacional Azucarera, S. A.

Ingenieros Civiles Asociados, S. A. [ICA]

Nacional Financiera, S. A.

Banco de México, S. A.

■ Páginas del diario de José Luis Cuevas

(6) VISITAR A UNAS SUS AMIGAS QUE NOS HARÍAN PASAR EL TIEMPO PLACENTERAMENTE. PERO AL FINAL NO ENCONTRÉ EN SU AGENCIA NI EL TELÉFONO NI LA DIRECCIÓN DONDE SE ENCONTRABAN LAS MARAVILLAS.



HABÍA MUCHOS INVITADOS, APRETUJADOS EN EL COMEDOR Y EN LA SALA. EL CALOR SOFOCANTE. LA MÚSICA ESTRIDENTE Y UN CONSTANTE IR Y VENIR DE "CHURRASCO" Y BEBIDAS EMBRIAGANTES. NO HABÍA MANERA DE SENTARSE Y YO ME SENTÍA DÉBIL Y CON TAQUICARDIA. LA DUEÑA DE LA CASA (SE LLAMA ROSA VALLADARES) ES UNA MUJER MUY GORDA DE UNOS CUARENTA Y POCO DE AÑOS QUE RÍE A CARCAJADAS Y SUPA COPIOSAMENTE. ME DA UN VASO

(7) BEBO SU CONTENIDO Y EL EFECTO ES REASTROSO: AUMENTA MI TAQUICARDIA Y SIENTO QUE ME FALTA EL AIRE. ME EVAPORO POR UNA PUERTA Y ME ENCUENTRO EN UN PEQUEÑO CUARTO, DONDE SOBRE MESAS Y SALAS HAY CANTIDADES INCREDIBLES DE CARNE CRUDA Y FRITA.



UNA VENTANA. NECESITO AIRE FRESCO. ESTOY A PUNTO DE VOMITAR. DE PRONTO APREHENTO QUE NO ESTOY SOLO. DE ENTRE DOS PERNILES UN HOMBRECITO ME OBSERVA. EN ESO ENTRA LA DUEÑA DE LA CASA. "¿QUE HACES AQUÍ? ME PREGUNTA. YO A SU VEZ LE INQUIERO: ¿QUÉ ES ESE HOMBRECITO? Señalo al hombrecillo que me



A LAS DOS DE LA MAÑANA TODAVÍA ESTABAMOS EN EL RESTAURANTE DE "LA BOCA". VARILARI, GRECO, DE LA MAZA, PUCIA-RELLI, CLORINDA, TESTA, POLESSELLO, LLENARON EL MANTEL DE DIBUJOS Y SQUIRRI y González. FRÍAS, ESCRIBIERON FRASES AFECTUOSAS A MI PERSONA Y OBRAS. ME LO ENTREGARON COMO RECUERDO... LA CALPA DE MI AVIÓN ESTABA SEÑALADA PARA LAS OCHO DE LA MAÑANA. ASÍ QUE TENÍAMOS QUE ESPERAR ALGUNAS HORAS POR DELANTE PARA DIVERTIRNOS Y PASAR JUNTOS. PERO NO SABÍAMOS A DÓNDE IR. PUES ALLÍ, QUE DICE SER CAFÉCHO Y USA UN GRUESO ANILLO EN LA 10 IZQUIERDA, DIZQUE PARA CASTIGAR A LAS "MIMAS", PRO-



PIEN DISFRUTAN SOBRE MI. Y DE BAY BIENAL DE DESTINADO. LA BEBIDA TEMBLA PENES RESP SATIS

(2) NO QUISO PROBAR BOCADO A PESAR DE MIS RUEGOS. ME LEYÓ UNOS POEMAS QUE ESCRIBÍ LA NOCHE ANTERIOR. INSISTEN EN LO ERÓTICO. INCOHERENCIA. SEXO, MUERTE.



ME DESPEDÍ DE NORMA Y ME FUI A DAR UNA CONFERENCIA A LAS SEÑORAS DE "VER Y ESTIMAR". SOLO PUDE HABLAR DE MI ENFERMEDAD. SOBRE LAS ANGIUSTIAS VIVIDAS EN MI CUARTO DEL HOTEL DORA. SOBRE LA DESDICHA DA NORMA A LA QUE NOMBRE CON EL SEÑOR DÓNICO DE "PALOMA". EL PÚBLICO REACCIONÓ MUY DISERTA CON MUCHA EXTRAÑEZA, PUES LA INVITACIÓN AL ACTO DICE QUE EL TEMA A TRATAR ES SOBRE "ARTE CONTEMPORÁNEO".



TAMBIÉN DURANTE LA CONFERENCIA QUE MI EXPOSICIÓN EN NO HABÍA IDO MAL Y QUE EL POCO DINERO GANADO ME EVAPORÉ EN CUENTAS DE HOTEL, DE MÉDICOS Y DE MEDICINAS.

■ Carlos Fuentes

Zona Sagrada

HAPPILY EVER AFTER

Es domingo y todo el pueblo está reunido en la playa, viendo a los muchachos jugar futbol. Pero tú tienes mirada para otras cosas. Las islas están muy cerca; conoces su leyenda. Las señalas con la mano y me cuentas lo que no sé.

Son las islas de las sirenas que vigilan la ruta a Capri. Dices que su canto puede escucharse, pero exige un riesgo. Y Ulises era el prudente. ¿Qué habrán sido esos rumores? No sé si en realidad te escucho. Los jóvenes de Positano, gamberros y estudiantes, cargadores y camareros (¿gigolós estivales?), juegan con esa fuerza nerviosa, esa rapidez muscular. Esa elegancia. Al amanecer, plantaron en la arena las estacas para marcar el espacio del juego: la zona sagrada. Toda la mañana, mientras tú y yo bebemos en el café al aire libre, la pelota sale disparada hacia el mar; regresa a la playa impulsada por el oleaje suave. El Tirreno es un lago, sí. Los muchachos fueron arrojados sobre la arena negra por una marea llena de caricias: el esfuerzo no se hace sentir. También el de los marineros, entre semana, es casi invisible. Un ir y venir silencioso de barcas azules, verdes y anaranjadas; un imperceptible despliegue de las redes; un callado trueque de pulpos y calamares.

Y las barcas salen en silencio del mar, se desplazan en silencio sobre los troncos tallados que los pescadores, en un ágil juego de relevos, van pasando de la proa a la quilla a la popa a la proa. Las barcas son otro caballo, montado sobre rieles de madera, rumbo a una Troya vencida: Positano, puerto de Poseidón, trepa por las cornisas; los caseríos pálidos se comunican por rampas de losa alisada y pasajes de cal húmeda. Yo miro hacia los emparrados y los naranjos y tú hacia las islas: dos rocas tajadas por un estrecho, una silueta de ballena dormida.

Hoy podría decir que yo lo veía todo a la distancia. Los jóvenes bronceados, con las camisetas blancas y los calzones azules, los rizos cortos y los pechos de oro, patean, cabecean, corren: una meta. Las barcas sa-

len al mar, se deslizan sobre la playa. Las callejuelas de la aldea ascienden por los costados de la montaña desnuda, rumbo a la bruma alta de la mañana. Y tú no recorres todas esas distancias. Pertenece a una sola imagen, la de las islas de las sirenas.

Te arriesgas. Pero Ulises fue el prudente. Lo enjuiciabas. Dices que no se dejó seducir por el canto de las sirenas; taponeó con cera los oídos de la tripulación y se amarró al palo mayor de la nave. Entonces sí escuchó el canto, pero se sustrajo a su efecto. Creyó escuchar sin riesgo: oyó y no oyó. Las sirenas cantan para que el hombre sucumba. Ponen a prueba su poder de transfiguración. Y también su vocación de permanencia, que es sólo su salto mortal hacia el abandono. Las sirenas dicen: no sigas, entrégate. Ulises responde: me esperan en otra parte. Otra parte. Todo esto lo dices tú. Yo sólo repito lo que tú has dicho.

Ordenamos dos Campari bitter.

La bruma se desgarran y los autos bajan y suben por la cornisa, se encuentran, cautelosos, en las curvas estrechas. Pitan. Peligro: *massi cadenti*.

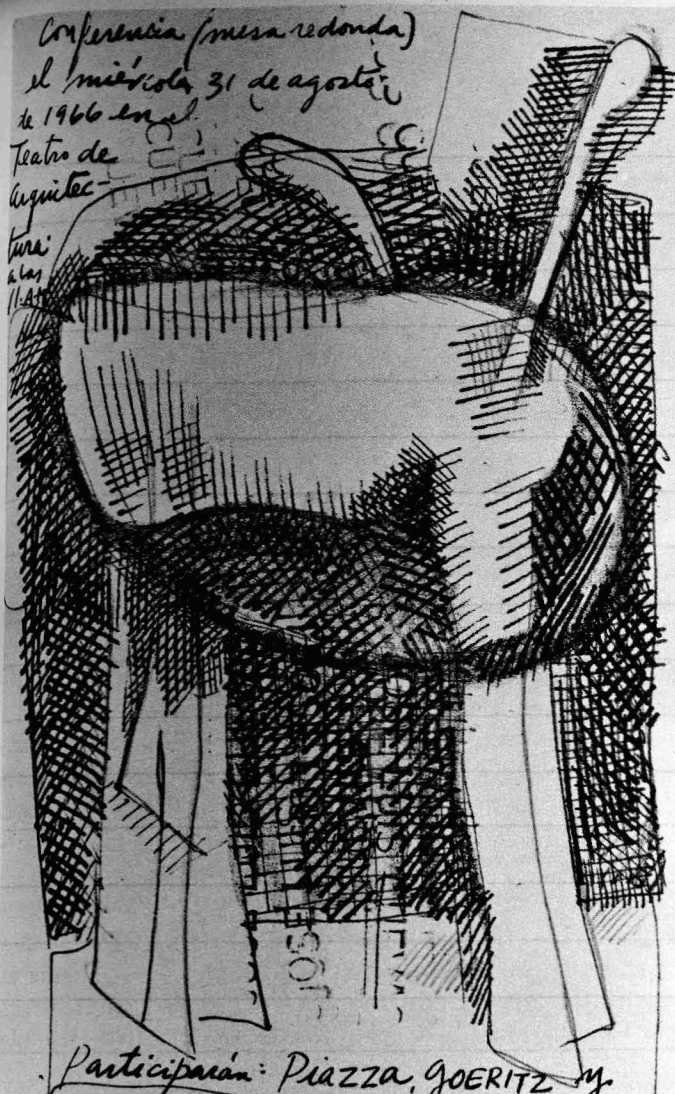
El idiota de la aldea se pasea frente a nosotros, seguramente nos agrede con su ronco dialecto y con el furor de sus pies y ojos desnudos. Nos da la espalda y clava las manos en los pantalones rotos, flojos, de lona azul. Fuma el cabo de un puro color de pasa.

Una mujer sin edad, envuelta en mantas, arroja las zapatillas doradas y camina hasta las rocas seguida por un perro salchicha con cabeza de lobo. Las uñas de acero del can y su ama aran la arena.

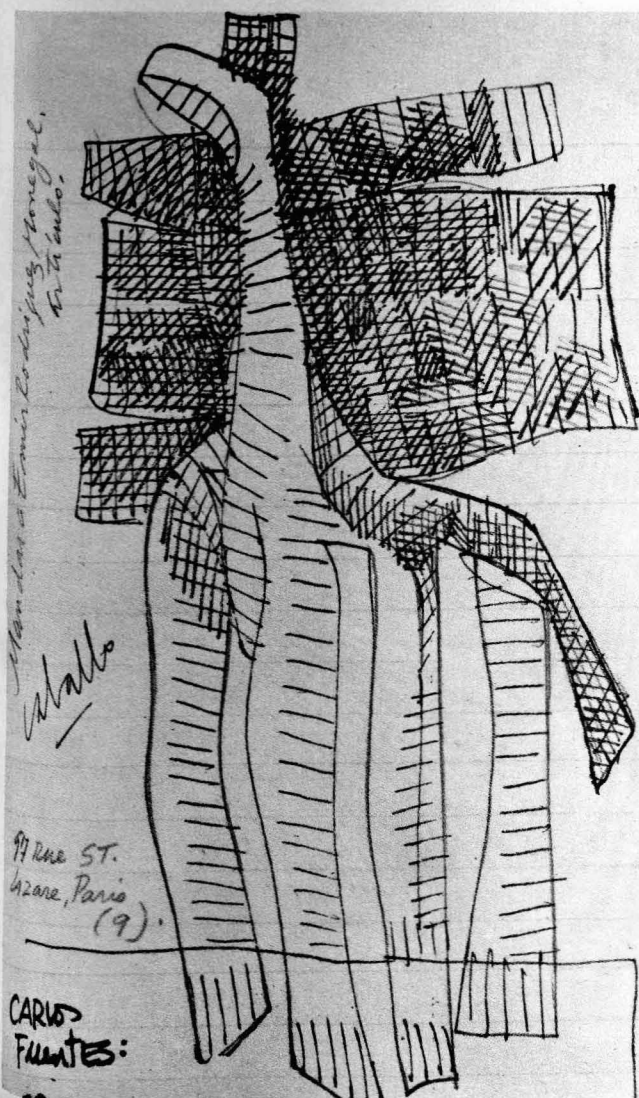
Sólo para cumplir todos los actos del mito. El mito —bebes— debe tener un final, feliz o desgraciado, pero previsto. Me preguntas: ¿cómo termina el mito de Ulises? Te contesto: Ulises siempre regresa, siempre mata a los pretendientes, Penélope deja de tejer para siempre, Telémaco, siempre, se reintegra al hogar. El varón clásico, la mujer fiel, el hijo pródigo. Y fueron muy felices.

Ríes mucho. Me pides que olvide todas las distracciones y escuche el canto de esos que quisieran romper el orden natural, que también es el del mito resuelto, previsto.

Conferencia (mesa redonda)
el miércoles 31 de agosto
de 1966 en el
Teatro de
Arquitectos
tura:
a las
11:45



Participación: Piazza, GOERITZ y



CARLOS
Fuentes:

—Convertido en un ritual.

Si Ulises sucumbe al canto, no sería el prudente; no habría historia; habría otra historia. No puedo escuchar lo mismo que tú; estoy distraído por la belleza, el juego, la vida.

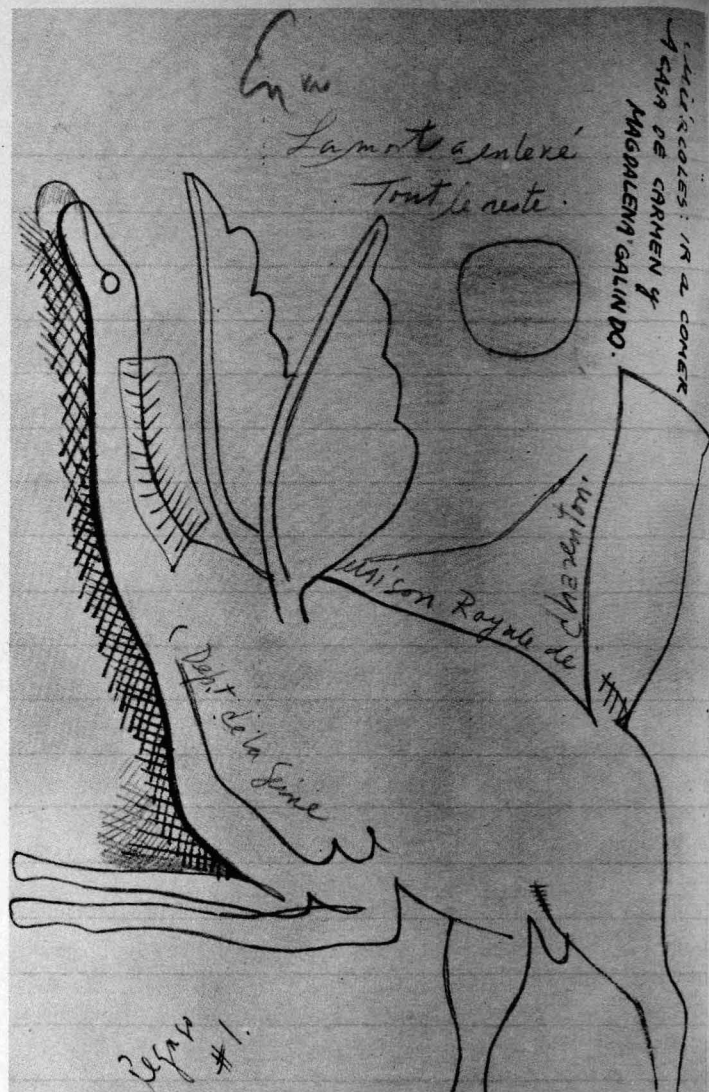
La nostalgia: estamos en la antigua Posidonia. No sé cómo hemos podido llegar; cómo hemos logrado vencer los peligros. Es como estar en el trono de Neptuno: será un reino de polvo escrito y cristal sin fondo. No puedo escuchar lo mismo que tú. ¿Tú escuchas un canto que, dices, también es parte de la naturaleza, la parte escondida, vedada, ausente del inventario aceptado de las cosas? Más abajo o más arriba del sonido normal, pero no por ello separado de él. Los pabellones del murciélago. El grito debajo del agua. Las palabras que todavía es capaz de pronunciar la cabeza guillotizada. La risa de las estatuas. ¿Qué murmura el feto dentro del vientre materno: qué historias se cuenta a sí mismo para aliviar la larga espera de meses? Sólo las historias que aprendió de los muertos, quizá: se canta para matar el tiempo, dices; se escucha todo lo que ha quedado en el aire: las palabras de Adán al darse cuenta y las de Dios al darse cuenta de que su criatura ya no es inocente (que son las primeras palabras de Dios: la advertencia: no comerás ese fruto) siguen viviendo, muertas, en las ondas del universo y algún día habrá aparatos capaces (y hasta dignos) de recibirlas. Laborioso, prudente, astuto Odisseo, amarrado al palo mayor, escuchando sin peligro. No escuchó nada, ésa es la verdad.

Las sirenas no le cantaron. La nave perdida pasó en silencio frente a las islas encantadas; la tripulación sorda imaginó esa tentación. El jefe amarrado dijo haber escuchado y resistido. Mintió. Cuestión de prestigio, conciencia de la leyenda. Ulises era su propio agente de relaciones públicas. Las sirenas, esa vez, sólo esa vez, no cantaron: la vez que la historia registró su canto. Nadie lo sabe, porque esas matronas de escama y alga no tuvieron cronistas; tuvieron otros auditores, los fetos y los cadáveres. Ulises pudo pasar sin peligro, Ulises sólo deseaba protagonizar antagonizando: siempre, el pulso de la agonía; nunca, el can-

to de las sirenas que sólo es escuchado por quienes ya no viajan, ya no se esfuerzan, se han agotado, quieren permanecer transfigurados en un solo lugar que los contiene a todos.

Me cuentas la verdad, la que la crónica oficial del mito calla. Pero yo no puedo escucharte. Estás perdida en la imagen única de las islas; yo, distraído con todos los accidentes de la playa. El primero es uno de los jugadores, un muchacho grueso y moreno que gira los brazos como aspas y tumba al réferi sobre la arena. No entiendo muy bien; parece que todos tienen apuestas colocadas sobre uno u otro equipo, el blanco o el azul. Otro joven, que durante la semana sirve obsequiosamente en el comedor del hotel, y que ahora está muy endomingado, salta sobre el jugador; quieren separarlos; el camarero alega a gritos que ha invertido el sueldo y las propinas en el equipo que está perdiendo por culpa del jugador enfurecido; intentan separarlos, pero cada uno, jugador o espectador, se voltea en seguida contra el individuo más cercano. Olvidan que querían interrumpir la pelea, empiezan a golpearse entre sí y la arena vuela pulverizada y en la orilla del mar las patadas se escuchan como graznidos.

Un muchacho rubio y sudoroso cae de espaldas sobre nuestra mesa; detengo su nuca rizada; tú lo retienes cerca de nosotros, aprietas sus hombros. El gruñe, se zafa, escupe a nuestros pies y se salva corriendo a lo largo de la playa, hacia las cuevas rocosas de la costa y el camino a Amalfi: un caballo ocre sale galopando de una caverna, lo monta una muchacha rubia, la crin del caballo y la melena de la muchacha son del mismo color, los lomos y la piel del mismo color, la muchacha cabalga y levanta nubes de la arena del mismo color: el mar es ocre como ellos, los jugadores gritan, los espectadores abren paso, un hermoso y veloz espectro corre lejos de nosotros, a caballo, a la orilla del mar: mira hacia las islas de las sirenas, la cabellera revuelta impide reconocer su rostro: el pantalón estrecho, la blusa mojada. La playa y la cornisa son largas. La muchacha viene de Amalfi, de las cavernas de Neptuno. Cabalgará todas las mañanas, desde ahora, en la playa de Positano.



Julio Cortázar

La vuelta al día en 80 mundos



A mi tocayo le debo el título de este libro y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg, Esq. Una noche en que Lester llenaba de humo y lluvia la melodía de *Three Little Words*, sentí más que nunca lo que hace a los grandes del jazz, esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa. ¿Quién olvidará jamás la entrada imperial de Charlie Parker en *Lady, be good?* Ahora Lester escogía el perfil, casi la ausencia del tema, evocándolo como quizá la antimateria evoca la materia, y yo pensé en Mallarmé y en Kid Azteca, un boxeador que conocí en Buenos Aires hacia los años cuarenta y que frente al caos santafesino del adversario de esa noche armaba una ausencia perfecta a base de imperceptibles esquives, dibujando una lección de huecos donde iban a deshilacharse las patéticas andanadas de ocho onzas. Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una participación que en esa noche de Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas, de anagramas y palindromas que en algún momento me trajeron inexplicablemente el recuerdo de mi tocayo y de golpe fueron Passepourtout y la bella Acuda, fue la vuelta al día en ochenta mundos porque a mí me funciona la analogía como a Lester el esquema melódico que lo lanzaba al reverso de la alfombra donde los mismos hilos y los mismos colores se tramaban de otra manera.

Todo lo que sigue participa lo más posible (no siempre se puede abandonar un cangrejo cotidiano de cincuenta años) de esa respiración de la esponja en la que continuamente entran y salen peces de recuerdo, alianzas fulminantes de tiempos y estados y materias que la seriedad, esa señora demasiado escuchada, consideraría inconciliables. Me divierte pensar este libro y algunos de sus previsibles efectos en la señora aludida, un poco como el cronopio Man Ray pensaba en su plancha con clavos y otros objetos padre cuando afirmaba: "De ninguna manera había que confundirlos con las pretensiones estéticas o el virtuosismo plástico que se espera en general de las obras de arte. Natural-

mente —agregaba la lechucita anteojuda pensando en la señora que te dije—, los visitantes de mi exposición se quedaban perplejos y no se atrevían a divertirse, puesto que una galería de pintura es considerada como un santuario en el que no se bromea con el arte."

Y no se atrevían a divertirse. Man Ray, lo que te hubiera gustado escuchar lo que escuché hace unos meses en Ginebra, donde una galería de la ciudad vieja presentaba un homenaje a Dada. Estaba precisamente tu plancha con clavos, y mientras la señora de más arriba la contemplaba con aburridísimo respeto, una chica pelirroja sostenía con otra más bien rubia este diálogo ejemplar:

—En el fondo no es tan diferente de mi plancha.

—¿Cómo?

—Sí, con ésta te pinchas y con la mía te quemas.

O para volver a Lester, la vez que un crítico musical tan serio como la señora le preguntaba por las profundas razones estéticas que lo habían movido a abandonar la batería por el saxo tenor, y Lester le contestó: "La batería tiene un alcance muy limitado. De nada vale que uno se fije en las chicas más bonitas de la platea, puesto que cuando ha terminado de desarmarla ya todas se las han picado."

Se habrá advertido que aquí las citas llueven, y esto no es nada al lado de lo que viene, o sea casi todo. En los ochenta mundos de mi vuelta al día hay puertos, hoteles y camas para los cronopios, y además citar es citarse, ya lo han dicho y hecho más de cuatro, con la diferencia de que los pedantes citan porque viste mucho, y los cronopios porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos, como yo a Lester y Man Ray y los que seguirán, Robert Lebel por ejemplo, que describe perfectamente este libro cuando dice: "Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral y, en este laboratorio cuyos recursos someto a un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imagi-



nación está menos expuesta a marcar el paso." Yo hubiera necesitado más palabras, es seguro.

El personaje que habla por boca de Lebel es nada menos que Marcel Duchamp. A su manera de suscitar una realidad más rica —haciendo cultivos de polvo, por ejemplo, o creando nuevas unidades de medida por el sistema no más convencional que otros de dejar caer un trozo de cordel sobre una superficie engomada y acatar su longitud y su dibujo—, se suma aquí algo que no podría decir explícitamente pero que quizá alcance a *decirse*, a desgajarse de todo esto. Aludo a un sentimiento de sustancialidad, a ese estar vivo que falta en tantos libros nuestros, a que escribir y respirar (en el sentido indio de la respiración como flujo y reflujo del ser universal) no sean dos ritmos diferentes. Algo como lo que trataba de decir Antonin Artaud: "... hablo de ese mínimo de vida pensante y en estado bruto —que no ha llegado a la palabra pero que podría hacerlo si fuera necesario—, y sin el cual el alma no puede vivir y la vida es como si ya no fuera."

Y con eso tanto más —ochenta mundos y en cada uno otros ochenta y en cada uno...—, tontería, café, informaciones como las que hicieron el sigiloso renombre de *Les admirables secrets d'Albert le Grand*, entre otras la de que si un hombre muerde a otro mientras está comiendo lentejas la mordedura es incurable, e incluso la maravillosa fórmula

PARA HACER BAILAR A UNA MUCHACHA EN CAMISA

Tómese mejorana silvestre, orégano puro, tomillo silvestre, verbena, hojas de mirto junto con tres hojas de nogal y tres tallos pequeños de hinojo, todo lo cual será recogido la noche de San Juan en el mes de junio y antes de que salga el sol. Deberán secarse a la sombra, molerlas y pasarlas por un fino tamiz de seda, y cuando se quiera llevar a cabo este agradable juego, se soplará el polvo en el aire allí donde esté la muchacha para que lo respire, o se le hará tomar como si fuera polvo de tabaco; el efecto se manifestará de inmediato. Un famoso autor agrega que el efecto será tanto más infalible si esta traviesa experiencia se lleva

a cabo en un lugar donde ardan lámparas alimentadas con grasa de liebre y de macho cabrío joven.

Fórmula que no dejaré de ensayar en mis valles de la Alta Provenza donde tanto perfuman todas esas hierbas, sin hablar de las muchachas. Y poemas, creo, que se quejan de olvido quizá justo pero eso no se sabe nunca, y un aire, un tono que quisiera como el de *Dimanche m'attend* del gran Audiberti, y *The Unquiet Grave*, y tantas páginas de *Le paysan de Paris*, y detrás, siempre, Jean el pajarero que me arrancó de la adolescencia idiota y bonaerense para decirme lo que Julio Verne me había repetido tantas veces sin que yo le comprendiera del todo: hay un mundo, hay un mundo, hay ochenta mundos por día, hay Dargelos y Hatteras, hay Gordon Pym, hay Palinuro, hay Oppismo Licario (desconocido, ¿verdad? Ya hablaremos del cro-





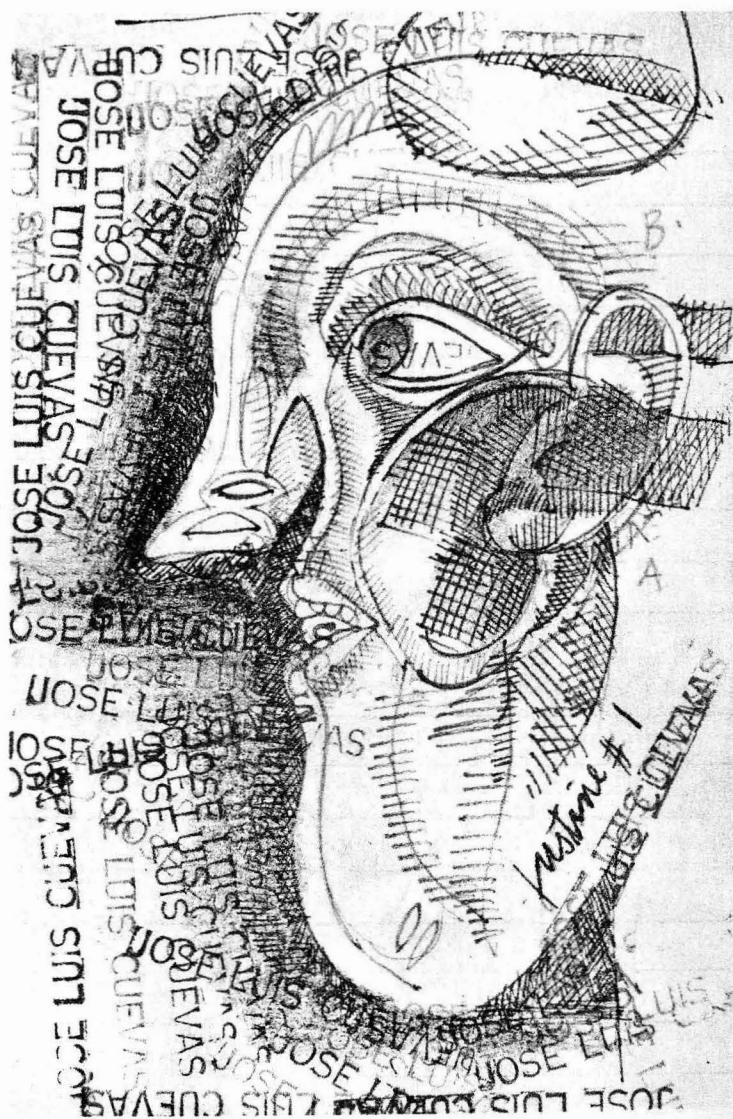
nopio Lezama Lima, y también de Felisberto y de Mauricio Fourré), y hay sobre todo el gesto de compartir un cigarrillo y un paseo por los barrios más furtivos de París o de otros mundos, pero ya basta, usted ya tiene una idea de lo que se le viene, y entonces digamos como el gran Macedonio: "Huyo de asistir al final de mis escritos, por lo que antes de ello los termino."

HAY QUE SER REALMENTE IDIOTA PARA

Hace años que me doy cuenta y que no me importa, pero nunca se me ocurrió escribirlo porque la idiotez me parece un tema muy desagradable, especialmente si el idiota es quien lo expone. Puede que la palabra idiota sea demasiado rotunda, y sin embargo vale más ponerla de entrada sobre el plato, a reserva de que los amigos estimen que uno exagera, que emplear cualquier otra como tonto, lelo o retardado, y que después los mismos amigos opinen que uno se ha quedado corto. No es que ocurra nada realmente grave pero ser idiota lo pone a uno completamente aparte, y aunque tiene sus cosas buenas es evidente que de a ratos hay como una nostalgia, un deseo de cruzar a la vereda de enfrente donde amigos y parientes están reunidos en una misma inteligencia y comprensión, y frotarse un poco contra ellos para sentir que no hay diferencia apreciable y que todo va benissimo. Lo triste es que todo va cattivissimo cuando uno es idiota, por ejemplo en el teatro, yo voy al teatro con mi mujer y algún amigo, y por ejemplo hay un espectáculo de mimos checos o de bailarines japoneses y es seguro que apenas empieza la función voy a encontrar que todo es una maravilla. Me divierte o me conmueve enormemente, cada cosa que ocurre me parece un hallazgo novísimo, un golpe de genio, los diálogos o los gestos o las danzas me llegan como visiones sobrenaturales, estoy conmovido y maravillado, aplaudo hasta romperme las manos y a veces me lloran los ojos o me río hasta el borde mismo del pis, y en todo caso me alegro de vivir y de haber tenido la suerte de ir esa noche al teatro o al cine o a una exposición de cuadros, a cualquier sitio donde gentes extraordinarias están haciendo o mostrando cosas que jamás se habían imaginado antes, inventando un

lugar de revelación y de encuentro, algo que lava de los momentos en que no ocurre nada más que lo que ocurre todo el tiempo.

Y así estoy deslumbrado y tan contento que cuando llega el intervalo me levanto entusiasmado y sigo aplaudiendo a los actores, y le digo a mi mujer que los mimos checos son una maravilla y que la escena en que el pescador echa el anzuelo y se ve avanzar un pez fosforescente a media altura es absolutamente inaudita. Mi mujer también se ha divertido y ha aplaudido, pero de pronto me doy cuenta (ese instante tiene algo de herida, de agujero ronco y húmedo) que su diversión y sus aplausos no han sido como los míos, y además casi siempre hay con nosotros algún amigo que también se ha divertido y ha aplaudido pero nunca como yo, y también me doy cuenta de que está diciendo con suma





sensatez e inteligencia que el espectáculo es bonito y que los actores no son malos, pero que desde luego no hay gran originalidad en las ideas, sin contar que los colores de los trajes son mediocres y la puesta en escena bastante adocenada y cosas y cosas. Cuando mi mujer o mi amigo dicen eso —lo dicen amablemente, sin ninguna agresividad— yo comprendo que soy idiota, pero lo malo es que uno se ha olvidado de eso cada vez que lo maravilla algo que pasa, de modo que la caída repentina en la idiotez le llega como al corcho que se ha pasado años en el sótano acompañando el vino de la botella y de golpe plop y un tirón y ya no se es más que corcho. Me gustaría defender a los mimos checos o a los bailarines japoneses, porque me han parecido admirables y he sido tan feliz con ellos que las palabras

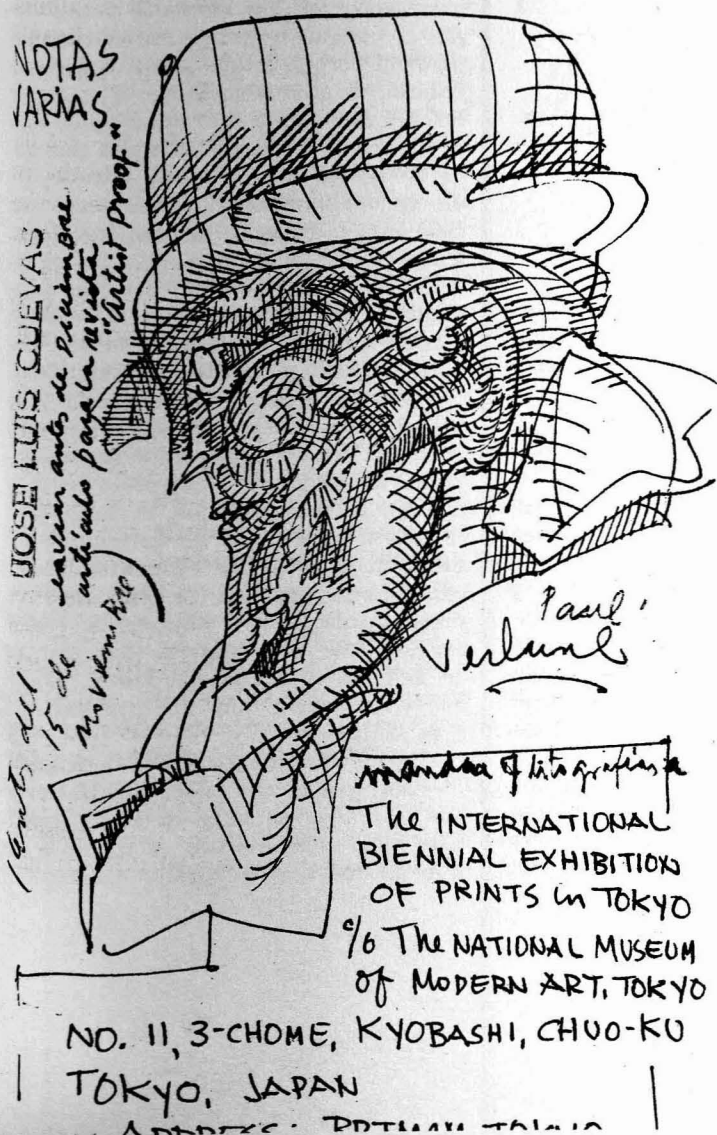
inteligentes y sensatas de mis amigos o de mi mujer me duelen como por debajo de las uñas, y eso que comprendo perfectamente cuánta razón tienen y cómo el espectáculo no ha de ser tan bueno como a mí me parecía (pero en realidad a mí no me parecía que fuese bueno ni malo ni nada, sencillamente estaba transportado por lo que ocurría como idiota que soy, y me bastaba para salirme y andar por ahí donde me gusta andar cada vez que puedo, y puedo tan poco). Y jamás se me ocurriría discutir con mi mujer o con mis amigos porque sé que tienen razón y que en realidad han hecho muy bien en no dejarse ganar por el entusiasmo, puesto que los placeres de la inteligencia y la sensibilidad deben nacer de un juicio ponderado y sobre todo de una actitud comparativa, basarse como dijo Epicteto en lo que ya se conoce para juzgar lo que se acaba de conocer, pues eso y no otra cosa es la cultura y la sofrosine. De ninguna manera pretendo discutir con ellos y a lo sumo me limito a alejarme unos metros para no escuchar el resto de las comparaciones y los juicios, mientras trato de retener todavía las últimas imágenes del pez fosforescente que flotaba en mitad del escenario, aunque ahora mi recuerdo se ve inevitablemente modificado por las críticas inteligentísimas que acabo de escuchar y no me queda más remedio que admitir la mediocridad de lo que he visto y que sólo me ha entusiasmado porque acepto cualquier cosa que tenga colores y formas un poco diferentes de las de la calle o palabras que me hablen de cosas diferentes de las que tengo que hablar con mi mujer o con mis amigos. Pero ahora recaigo en la conciencia de que soy idiota, de que cualquier cosa basta para alegrarme y extraerme de la cuadrículada vida, y entonces el recuerdo de lo que he amado y gozado esa noche se enturbia y se vuelve cómplice, la obra de otros idiotas que han estado pescando o bailando mal, con trajes y coreografías mediocres, y casi es un consuelo pero un consuelo siniestro el que seamos tantos los idiotas que esa noche se han dado cita en esa sala para bailar y pescar y aplaudir. Lo peor es que a los dos días abro el diario y leo la crítica del espectáculo, y la crítica coincide casi siempre y hasta con las mismas palabras con lo que tan sensata e inteligentemente han





visto y dicho mi mujer o mis amigos. Ahora estoy seguro de que no ser idiota es una de las cosas más importantes para la vida de un hombre, hasta que poco a poco me vaya olvidando, porque lo peor es que al final me olvido, por ejemplo acabo de ver un pato que nadaba en uno de los lagos del Bois de Boulogne, y era de una hermosura tan maravillosa que no pude menos que ponerme en cuclillas junto al lago y quedarme no sé cuánto tiempo mirando su hermosura, la alegría petulante de sus ojos, esa doble línea delicada que corta su pecho en el agua del lago y que se va abriendo hasta perderse en la distancia. Mi entusiasmo no nace solamente del pato, es algo que el pato cuaja de golpe, porque a veces puede ser una hoja seca que se balancea en el borde de un banco, o una grúa anaran-

jada, enormísima y delicada contra el cielo azul de la tarde, o el olor de un vagón de tren cuando uno entra y se tiene un billete para un viaje de tantas horas y todo va a ir sucediendo prodigiosamente, las estaciones, el sándwich de jamón, los botones para encender o apagar la luz (una blanca y otra violeta), la ventilación regulable, todo eso me parece tan hermoso y casi tan imposible que tenerlo ahí a mi alcance me llena de una especie de sauce interior, de una verde lluvia de delicia que no debería terminar más. Pero muchos me han dicho que mi entusiasmo es una prueba de inmadurez (quieren decir que soy idiota, pero eligen las palabras) y que no es posible entusiasmarse así por una tela de araña que brilla al sol, puesto que si uno incurre en semejantes excesos por una tela de araña llena de rocío, ¿qué va a dejar para la noche en que den *King Lear*? A mí eso me sorprende un poco, porque en realidad el entusiasmo no es una cosa que se gaste cuando uno es realmente idiota, se gasta cuando uno es inteligente y tiene el sentido de los valores y de la historicidad de las cosas, y por eso aunque yo corra de un lado a otro del Bois de Boulogne para ver mejor el pato, eso no me impedirá esa misma noche dar enormes saltos de entusiasmo si me gusta como canta Fischer Dieskau. Ahora que lo pienso la idiotez debe ser eso: poder entusiasmarse todo el tiempo por cualquier cosa que a uno le guste, sin que un dibujito en una pared tenga que verse menoscabado por el recuerdo de los frescos de Giotto en Padua. La idiotez debe ser una especie de presencia y recommienzo constante: ahora me gusta esta piedrita amarilla, ahora me gusta *L'année dernière à Marienbad*, ahora me gustas tú, ratita, ahora me gusta esa increíble locomotora bufando en la Gare de Lyon, ahora me gusta ese cartel arrancado y sucio. Ahora me gusta, me gusta tanto, ahora soy yo, reincidentemente yo, el idiota perfecto en su idiotez que no sabe que es idiota y goza perdido en su goce, hasta que la primera frase inteligente lo devuelva a la conciencia de su idiotez y lo haga buscar presuroso un cigarrillo con manos torpes, mirando el suelo, comprendiendo y a veces aceptando porque también un idiota tiene que vivir, claro que hasta otro pato u otro cartel, y así siempre.



Siete respuestas de.....

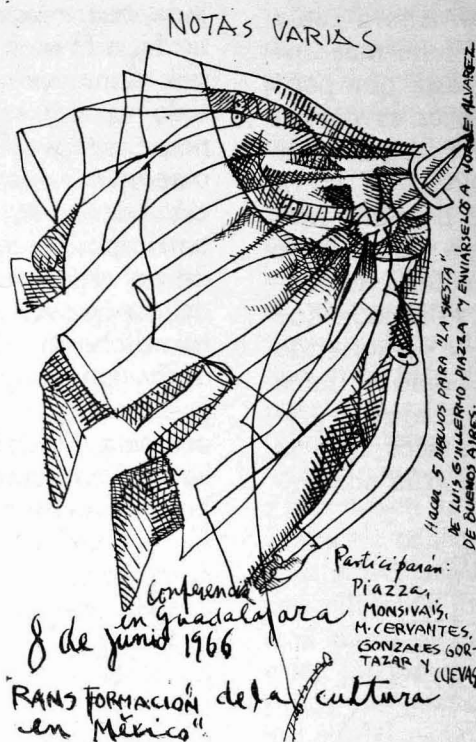
Julio Cortázar llega a La Habana para asistir a la reunión del comité de colaboración de la revista Casa de las Américas, ¿cómo no entrevistarlo? Cortázar no es el pedante que se espera dada su erudición ni, aparentemente, es fiel a una leyenda, a un mito de sí mismo; tampoco emplea el lenguaje de los que "hacen ruido al pensar". Me admira encontrar a un Cortázar muy sencillo (tiene fama de ser —es— muy irónico) que accede a contar la historia de varios de sus libros. (Conocer la trayectoria de un autor no añade nada a la calidad artística de su obra, pero sí ayuda a la comprensión de la misma.)

La obra de Cortázar surge en el momento de la preocupación por el lenguaje, preocupación antigua y siempre actual. Hoy, para decirlo con Jorge Cuesta, estamos expresando con un mismo término dos nociones, una antigua y heredada y otra reciente y adquirida, diferentes y hasta contradictorias. Rudolf Carnap ha tratado con rigor no pocas divagaciones por el lenguaje, separando el que pertenece a la ciencia y el que corresponde a lo que él llama una actitud emotiva ante la vida: el de la metafísica, el del arte. Cortázar, en *Rayuela*, toma las grandes preguntas de la metafísica y las disimula, irónicamente, en un lenguaje que dista mucho de ser el tradicional de esta disciplina. Las "vertiginosas hipótesis espirituales" que propone —con su acento argentino y erre francesa— podrían contener algunas respuestas tenazmente buscadas en nuestros días.

Ha sido muy revelador conversar con Oliveira-Cortázar, que no ha temido adentrarse en el mundo yacente de las apariencias y que no rehuye el compromiso.

—¿Qué piensa de su obra?

—Es un poco difícil improvisar todo un itinerario que toma muchos años, porque el primer libro mío se publicó en 1951, año en que yo me fui de la Argentina para ir a vivir a Francia. Fue un tomo de cuentos que se llama *Bestiario*. Yo había escrito mucho antes, pero no había publicado: empecé a publicar bastante tarde



porque tengo una idea muy severa de mi oficio. No quise dar nada hasta no tener la seguridad de que valía la pena. Ese tomo, más un segundo que se publicó en México, en su país, *Final del juego*, y un tercero, *Las armas secretas*, reúnen cuentos de tipo fantástico.

—Es un lugar común atribuirle influencias de Kafka, por un lado, y de Borges, por otro...

—Son problemas muy complicados y muy difíciles de explicar. Yo personalmente no creo tener ninguna influencia de Kafka, aunque lo admiro mucho. En cuanto a Borges, él me enseñó a tener una gran economía a cambio de ese estilo un poco desmelenado que había en mi tiempo en la Argentina: se escribía con muy poca severidad. Y Borges, en ese sentido, ha sido gran maestro. Pero después me parece que ni los temas de Borges ni

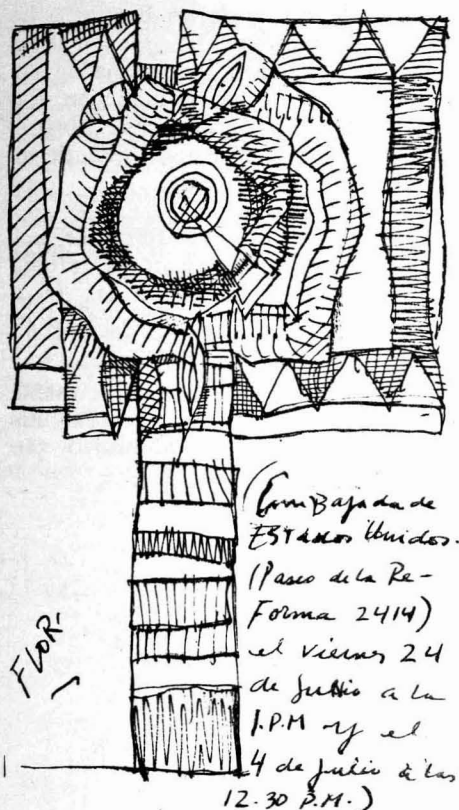
sus tratamientos literarios me han influido demasiado, es más bien una cuestión de estilo más que otra cosa. Ese primer ciclo de los tres libros es de cuentos esencialmente fantásticos; sin embargo, hay un cuento en *Las armas secretas* que, ahora, con muchos años de distancia, me doy cuenta fue lo que los franceses llaman un *tournant*; es decir, ese momento en que uno pasa de una etapa a otra. Ese cuento es *El perseguidor*, y ya no es fantástico. Al contrario, me parece que es un cuento, en algún sentido, existencial: la primera meditación de un hombre frente a su destino —en este caso un músico de jazz. Yo pensaba en ese tiempo en Charlie Parker que es un *jazzman* que yo amaba mucho y que había muerto en esos años; conocí algunos detalles de su vida y me apoyé en esa biografía para inventar el cuento, que fue muy importante para mí porque estuve a punto de no escribirlo, de abandonarlo tres o cuatro veces. Me doy cuenta ahora que ello se debía precisamente a que iniciaba una cosa nueva en la que no me sentía cómodo. ¡Es un cuento tan corto, debe tener unas cincuenta páginas, y sin embargo fueron seis meses de trabajo!... así, de tomarlo y dejarlo y desesperarme y volver a empezar. Y creo que se nota, el cuento es a veces un poco demasiado cortado. Después empecé a escribir novelas. Escribí *Los premios* y luego vino *Rayuela*. ¡Claro!, el camino de *El perseguidor* es ya un poco ése. En *El perseguidor* hay una especie de pregunta individual sobre el destino. En *Los premios*, la pregunta es colectiva: gente que se enfrenta a una situación insólita con elementos fantásticos, además, porque lo fantástico está siempre bastante presente en lo que yo hago. Cada uno contesta esa pregunta de acuerdo a sus posibilidades: hay los que traicionan y hay los que son fieles a su destino.

—¿Qué se propuso decir en *Rayuela*?

—*Rayuela* es un poco una síntesis de mis diez años de vida en París, más los años anteriores. Allí hice la tentativa más a fondo de que era capaz en ese momento

.....Julio Cortázar

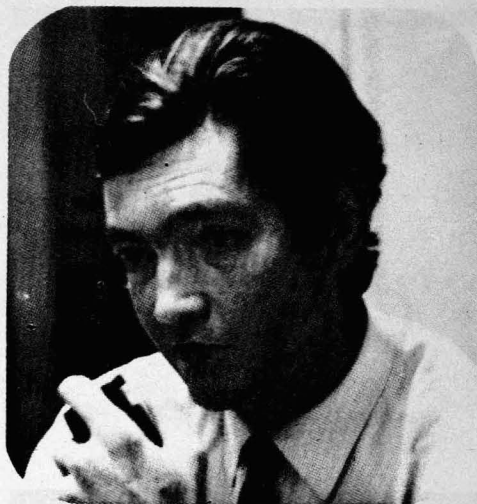
para plantearme en términos de novela lo que otros, los filósofos, se plantean en términos metafísicos. Es decir, las grandes interrogantes, las grandes preguntas. Creo que en *Rayuela* hay muchas otras cosas. El libro, así como se puede leer en distintos planos —incluso el autor le da al lector una doble opción— también, me parece, por lo menos en mi intención, que está dividido en una serie de planos, a veces definibles y a veces en diagonal, que se entrecruzan unos con otros. Por un lado hay lo que podríamos llamar una especie de crítica metafísica total. El personaje de *Rayuela* creo que todos los lectores lo han sentido muy claramente es un hombre que no acepta el punto de la civilización al que él ha llegado, de la civilización judeo-cristiana; no lo acepta en bloque. Él tiene la impresión de que hay una especie de equivocación en alguna parte y que habría que, o bien desandar caminos para volver a partir con posibilidades de no equivocarse, o bien llegar a una especie de explosión total para, de allí, iniciarse en otro camino. Eso sería en el plano digamos metafísico del personaje, pero paralelamente me interesó buscar una especie de crítica del lenguaje y de crítica de la novela como vehículo de esas ideas, porque, y además creo que se dice en alguna parte del libro, no podemos protestar de nada si no tenemos un lenguaje capaz de protestar. Si utilizamos un lenguaje falseado y viciado por dos mil años de civilización occidental, ¿cómo podemos utilizarlo para lo que queremos si el lenguaje mismo nos está traicionando? Entonces, en la misma novela hay una tentativa un poco burlona, un poco satírica muchas veces, de destruir todas las ideas recibidas del lector, un sistema de prejuicios: el hecho de leer el libro del capítulo 1 al capítulo 2 y del 2 al 3; o sea, una serie de destrucciones de pequeños tabús, de pequeños mitos que están disimulando y enmascarando las equivocaciones más profundas. Lo que en *Rayuela* se dice —muy *grosso modo*— es que hasta que no hagamos una crítica profunda del lenguaje de la literatura



no podremos plantearnos una crítica metafísica, más honda sobre la naturaleza humana. Tiene que ser una marcha paralela y, por así decirlo, simultánea. Cuando hablo de crítica del lenguaje o de modificación de las estructuras lingüísticas no creo que esto sea ni tarea de gramáticos ni tarea de filólogos que es gente que hace estupendamente su trabajo, pero que llega siempre *a posteriori*. Yo me refiero al trabajo del novelista en sí, del creador. Si el instrumento del novelista es el lenguaje y él tiene la conciencia de que su lenguaje en las circunstancias actuales es adulterado en una gran medida, tiene que proponerse una especie de higiene intelectual previa, o por lo menos paralela, a la obra misma. Algún crítico argentino señaló que mis primeros libros estaban mejor escritos que los últimos. Desde su punto de vista tiene razón, pero

desde *mi* punto de vista él está equivocado y yo tengo razón. Mis primeros libros estaban mejor escritos porque yo manejaba un lenguaje un poco artificioso que se adecuaba a situaciones también artificiosas. Ahora, para llegar a situaciones que para mí son más vitales, más hondas, ese lenguaje ya no me servía, entonces lo destruí. No he tenido ningún miedo en caer en toda clase de incorrecciones, utilizar las hablas más populares de la Argentina —lo que llamamos el lunfardo, en Buenos Aires; quebrar toda sintaxis y toda gramática cuando me convenía, porque entiendo que esa especie de revolución que se hace dentro de la palabra es la única que finalmente nos puede mostrar la otra revolución, la más profunda, que es la que podríamos decir del espíritu en esta línea de la que yo le estoy hablando. Desde luego, creo que sería útil entenderse más claramente en esto de la revolución del espíritu porque si se usan las palabras livianamente, caigo en el defecto que he estado criticando estos últimos cinco minutos. Espíritu es una palabra tan desacreditada que cada vez sabemos menos lo que significa; y en cuanto a revolución, los adversarios de las revoluciones dan definiciones de ella que también la convierten en un término sumamente discutible. El problema central para el personaje de *Rayuela*, con el que yo me identifico en este caso, es que él tiene una visión que podríamos llamar maravillosa de la realidad. Maravillosa en el sentido de que él cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana pero que por esa serie de equivocaciones a que nos referíamos hace un momento ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada, con muchos años de cultura, una cultura en donde hay maravillas pero también hay profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de *Rayuela* habría que proceder por bruscas irrupciones en una realidad más auténtica. El que ha leído la novela sabe muy bien que el per-

por
Margarita
García Flóres



sonaje de *El perseguidor*, se debate contra sus propias limitaciones. Sin embargo, me parece haber apuntado hacia unas aperturas en ese sentido, y la reacción de una parte de los lectores jóvenes de *Rayuela* me prueba que en el fondo no ha sido inútil escribirlo. Nunca creí que un libro mío fuera leído por los jóvenes como lo ha sido. Yo pensaba escribir para la gente de mi edad y ser leído por un grupo muy restringido. Me parecía hacer una literatura difícil, un poco abstrusa, sin concesiones, y de golpe veo que una generación de gente joven ha encontrado en *Rayuela*, no diré una contestación, pero sí una incitación. He recibido muchas cartas que son siempre la misma carta, donde me dicen: —Usted ha hecho el libro que yo pensaba o que yo creía que podía hacer alguna vez. Usted me ha robado mi novela. Y es un poco cierto, es muy conmovedor porque yo tengo ahora, a posteriori, la impresión de que lo que hice con ese libro fue simplemente responder a ciertas cosas que estaban en el aire: un sentimiento de frustración que, en sus formas más vulgares, se nota en esas bastantes tontas agitaciones de los jóvenes en Europa; por ejemplo, buscan una salida sin saber exactamente cuál es, ya sea dejándose el pelo largo o destrozando tiendas; pero detrás se expresa una insatisfacción mucho más honda. Es decir, la sensación de que el mundo que sus padres les han ofrecido es un mundo que puede terminar en cualquier momento la bomba atómica y, realmente, ¡eso no es ningún triunfo después de dos mil años de judeo-cristianismo, aristotelismo y platonismo! Eso que se llamó “humanismo” a lo largo del siglo XIX, y que era una especie de religión del progreso, engañó en gran medida incluso hasta a la generación de nuestros padres, pero no engaña ya a los jóvenes. Ellos o bien se lanzan a la revolución de hecho —como es precisamente el caso de Cuba— o bien, en los países donde esa revolución no es todavía posible —no está instrumentada, porque faltan los medios e incluso las razones— se lanzan a sublevaciones más privadas, de grupo, de

banda: los histéricos de los Beatles o los jóvenes de Amsterdam, los *provos*. Para mí, todo eso configura un sistema de signos que tienen alguna relación con *Rayuela*, en la medida en que este libro es un signo más, en otro plano, pero, de todas maneras, un signo más.

—En *Todos los fuegos el fuego*, la mayoría es de cuentos fantásticos. ¿Continúa usted en este libro algunas de las líneas que ya están en *Rayuela* o vuelve a su primera obra?

—La contestación puede ser interesante porque aunque es, en una medida, una vuelta a cuentos de tipo fantástico, por

otro lado creo que sigo ciertas líneas de fuerza que ya aparecieron en *Rayuela*, sólo que vistas de otro ángulo. Si usted se fija, en casi todos los cuentos de *Todos los fuegos el fuego* hay una especie de violación de transgresión de las naciones habituales del tiempo y el espacio. Por ejemplo en *El otro cielo*, el personaje se desplaza de un siglo a otro y de un país a otro: pasa de Buenos Aires en la época del Peronismo a París en 1870 ¡y lo hace con toda naturalidad! Esto puede parecer pura fantasía. Ahora, dentro de lo que no voy a llamar mi sistema, porque sería pedante, pero dentro de lo que yo creo profundamente, entiendo que el tiempo y el espacio —tal como lo hemos aceptado hasta hoy— son en el fondo hipótesis de trabajo, son nociones que tal vez ese nuevo hombre que busca el personaje de *Rayuela* podría, en un momento dado, llegar a quebrar y a modificar.

—¿Cómo debe ser esa quiebra a la que usted alude con frecuencia?

—Yo soy el primero en ignorarla, racionalmente, pero la siento con esas otras potencias que son finalmente las que condicionan toda mi obra. Justamente en *Todos los fuegos el fuego* hay una búsqueda que en cierto modo se podría calificar de mágica; pero la palabra magia es también una palabra baúl que se presta a toda clase de malas interpretaciones. En todo caso, se trata de una especie de permeabilidad que, a veces, en determinadas circunstancias, incluso dentro de ciertas místicas, de ciertas posiciones espirituales, parecería que el hombre es capaz de alcanzar. ¡No!, no me refiero concretamente a cosas que están un poco demasiado de moda en Occidente, como el Budismo Zen del que ahora se hace un consumo sólo comparable al de la coca-cola, pero sí a esos estados —creo que la palabra estados, en este caso, es bastante justa— en que bruscamente un hombre que ha alcanzado la máxima tensión de su espíritu, sea en una obra literaria, sea en un momento vital de su vida, pasa no diría a una iluminación, que es otra palabra peligrosa, pero sí a un punto de vista





en el cual el tiempo y el espacio ordinarios se le revelan como meras aceptaciones (en realidad meros instrumentos de trabajo del espíritu) que tal vez una gran ofensiva del hombre podría quebrar si realmente él ha de llegar a ser alguna vez ese nuevo hombre del que tanto se insinúa y tanto se espera en *Rayuela*.

—¿Los cuentos de Todos los fuegos el fuego son una ilustración de esa esperanza?

Sí, a veces un poco literaria y a veces un poco más vivencial. El tiempo, se habrá visto en esos cuentos, tiene un papel bastante importante y, en cierto modo, es el protagonista secreto o descubierto de casi todos ellos. El espacio es su cómplice, a veces su adversario. Los hombres se desplazan y se mueven en esos cuentos con arreglo un poco a mis esperanzas, a mi sospecha de un futuro. Todo esto sorprenderá e irritará a los historiadores, a los sociólogos, a los marxistas, a los filósofos e incluso al hombre de la calle porque estoy proponiendo vertiginosas hipótesis que podríamos llamar espirituales; pero cada uno nace con un determinado destino, una determinada vocación y es evidente que ésta es la mía. Mi mundo es un mundo, no sé si llamarlo poético, pero sí, en todo caso, un mundo mítico y mágico. Creo que alguna vez esas dos palabras serán sustituidas sencillamente por la palabra hombre.

—¿De qué trata el libro que publicará próximamente en México?

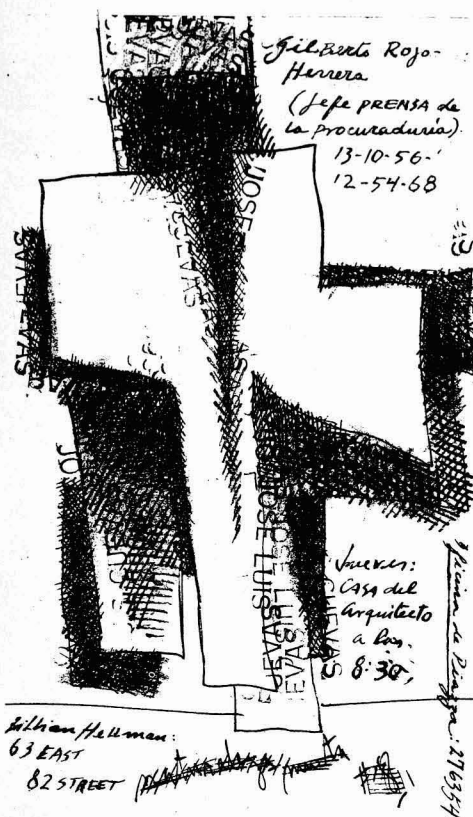
—El libro nació de una idea que yo tenía hace mucho tiempo; o sea, reunir una serie de textos cortos, algunos de los cuales ya estaban escritos y otros que tenía ganas de escribir y nunca encontraba el momento porque no eran ni cuentos, ni novelas, ni ensayos y entonces se me dio la oportunidad de hacer este libro que sería una especie de almanaque, un baulito lleno de textos, de los caracteres y de las naturalezas más variadas. El signo del libro es una especie de homenaje a Julio Verne, que ha sido mi gran maestro, como lo es de mucha gente. Y como además es mi tocayo yo le tengo un cariño muy es-

pecial. El libro se llama *La vuelta al día en 80 mundos* —que edita Siglo XXI— y en principio se refiere a Julio Verne, pero de una manera muy indirecta. Es una especie de *leit motiv*, de tema que vuelve muchas veces, pero dentro del libro sucede todo: hay incluso un cuento; hay viejos poemas con comentarios que explican, justifican el origen, la razón de esos poemas que yo no había publicado nunca; hay pequeños ensayos y se habla de las cosas más diversas: de criminales, de deportistas, de jazz, ligeramente de literatura. No hay nunca crítica literaria, salvo un pasaje en donde me refiero bastante concretamente a ciertos fenómenos que observo en la literatura del Río de La

Plata y que me tocan más de cerca; pero tampoco es crítica literaria, son simples comentarios amistosos. Creo que será un libro sin ninguna importancia pero divertido y que en todo caso ha sido muy divertido escribir.

—¿Se siente culpable de ser escritor?

No tengo ninguna duda cuando le contesto que ¡NO! No me siento en absoluto culpable de ser escritor. Creo, sin embargo, que hay una buena cantidad de escritores que deberían sentirse culpables de serlo y voy a tratar de explicarle por qué: hay dos maneras de ser escritor en el siglo XX, sobre todo en la segunda mitad: el hombre de letras dicho así un poco entre comillas, que puede hacer obras interesantes, pero que están ya en la biblioteca antes de haber sido editadas; y luego ese otro escritor que es uno de los combatientes en un campo muy especial que es el de la literatura, uno de los combatientes de nuestra época en busca de un mundo mejor en todos los planos. Yo he hablado mucho de espíritu y de magia, pero de ninguna manera quisiera que se pensara que creo que el hombre tiene que evadir su destino histórico directo. Puede ser que algún día quebrems y modifiquemos las circunstancias del tiempo y del espacio y que nazca un nuevo hombre con ese tercer ojo, esa tercera mano de que hablan los tibetanos y a que yo aludo a veces en mis libros; pero mientras eso no suceda, o precisamente para que eso suceda creo que todas las revoluciones deben cumplirse en sus respectivos campos, desde la revolución de tipo histórico, político y económico hasta esa otra que hacemos nosotros los intelectuales que, como muy bien lo dijo Jean-Paul Sartre, somos los que actuamos indirectamente pero que podemos provocar a veces con esa acción indirecta, como bien se vio en 1789, algunas de las acciones directas más espectaculares y más decisivas para la humanidad. Ese segundo tipo de escritor, o sea el que tiene plena conciencia de que lo que escribe no puede ser gratuito, es el escritor que me interesa y en el cual me sitúo directamente.





Efraín Huerta

Claro está que murió —como deben morir los poetas, maldiciendo, blasfemando, mentando madres, viendo apariciones, cobijado por las pesadillas.

Claro que así murió y su muerte resuena en las malditas habitaciones donde perros, orgías, vino griego, prostitutas francesas, donceles y príncipes se rinden y le besan los benditos pies;

porque todo en él era bendito como el mármol de La Piedad

y el agua de los lagos, el agua de los ríos y los ríos de alcohol bebidos a pleno pulmón,

así deben beber los poetas: Hasta lo infinito, hasta la negra noche y las agrias albas

y las ceremonias civiles y las plumas heridas del artículo a que te obligan,

la crónica que nunca hubieras querido escribir

y los poemas rubíes, los poemas diamantes, los poemas obsidiana, los poemas huesolabrado, los poemas

floridos, los poemas toros, los poemas posesión, los poemas rubenes, los poemas daríos, los poemas madres, los poemas padres, tus poemas. . .

Y así le besaban los pies, la planta del pie que recorrió los cielos y tropezó mil y un infiernos

al sonido siringa de los ángeles locos y los demonios trasegando absintio

(*El chorro de agua de Verlaine estaba mudo*), ante el azoro y la soberbia estupidez de los cónsules y los dictadores, la chirlería envidiosa y la espesa idiotez de las gallinas municipales.

Maldiciendo, claro, porque en la agonía estaba en su derecho y porque qué jodidos (*¡Jure, jodido!*, dijo Rubén al niño triste que oyó su testamento), ¿por qué no morir de alcoholes de todo el mundo si

todo el mundo es alcohol y la llama lírica es la mirada de un niño con la cara de un lirio?

Resollaba y gemía como un coloso crisoelefantino

hecho de luces y tinieblas, pulido por el aire de los Andes, la neblina de los puertos, el ahogo de Nueva York, la palabra española, el duelo de Machado, Europa sin su pan.

Rugía impuramente como deben rugir todos los poetas que mueren (*¡Qué horror, mi cuerpo destrozado!*)

y los médicos: *Aquí hay pus, aquí hay pus* —y nunca le hallaron nada sino dolor en la piel

limpios los riñones heroicos, limpio el hígado, limpio y soberbio el corazón

y limpiamente formidable el cerebro que nunca se detuvo, como un sol escarlata, como un sol de esmeraldas, como la mansión de los dioses, como el penacho de un emperador azteca, de un emperador inca, de un guerrero laíno;

cerebro de un amante embriagado a la orilla de un dulcísimo cuerpo, ay, de mieles y nardos

(su peso: *mil ochocientos cincuenta gramos*: tonelaje de poeta divino, anchura de navío),



Responso por un poeta descuartizado

el cerebro donde estallaron los veintiún cañonazos de la fortaleza de Acosasco
y que luego...

Claramente, turbiamente hablando, hubo necesidad de destrozarlo, enteramente destazarlo como a
una fiera selvática, como al toro americano
porque fue mucho hombre, mucho poeta, mucho vida, muchísimo universo
necesariamente sus vísceras tenían que ser universales, polvo a los cuatro vientos, circunvoluciones
repletas de piedad, henchidas de amor y de ternura.

Aquí el hígado y allá los riñones.

¡Dame el corazón de Rubén! Y el cerebro peleado, de garra en garra como un puñado de perlas.

Aquel cerebro (¡salud!) que contó hechicerías y fue sacado a la luz antes del alba;

y por él disputaron y por él hubo sangre en las calles y la policía dijo, chilló, bramó:

¡A la cárcel! Y el cerebro de Rubén Darío — *mil ochocientos cincuenta gramos*— fue a dar a la
cárcel

y fue el primer cerebro encarcelado, el primer cerebro entre rejas, el primer cerebro en una celda
(¡Gigante mío, Walt Whitman! ¿Dónde estabas, gigante?),
la primera rosa blanca encarcelada, el primer cisne degollado.

Lo veo y no lo creo: ardido por esa leña verde, por esa agonía de pirámide arrasada,
el poeta que todo lo amó

cubría su pecho con el crucifijo, el crucifijo, el suave crucifijo, el Cristo de marfil que otro poeta
agónico le regalara —Amado Nervo—

y me parece oír cómo los dientes le quemaban y

de qué manera se mordía la lengua y la piel se le ponía violácea

nada más porque empezaba a morir,

nada más porque empezaba a santificarnos con su muerte y su delirio, sus blasfemias, sus maldiciones,
su testamento,

y nada más porque su cerebro tuvo que andar de garra en mano y de mano en garra

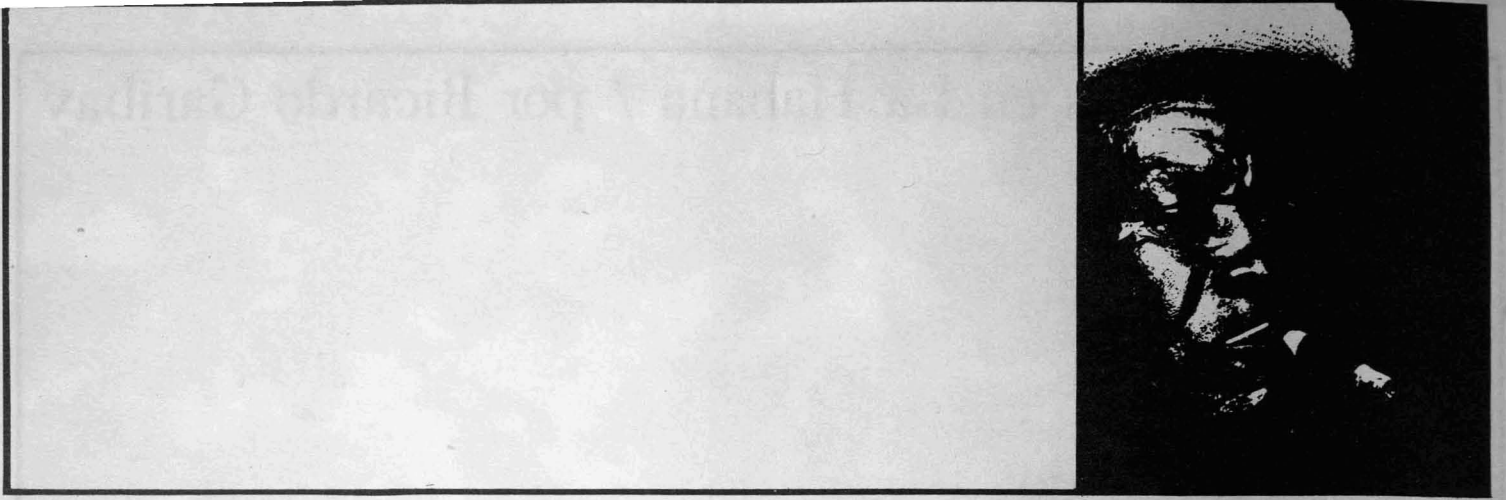
hasta parecer el ala de un ángel,

la solar sonrisa de un efebo,

la sombra de recinto de todos los poetas vivos,

de todos los poetas agonizantes,

de todos los poetas.



Cuatro Capítulos en La Habana / por Ricardo Garibay

I. SALA DE ESPERA Y AVION

Uno

—¿Ricardo Garibay?

Me abro paso apresuradamente. Periodistas, monjas, estudiantes, señoras con niño, bitnics norteamericanos, una familia búlgara, gentes de ojos rasgados y gentes cubanas. Por ahí el embajador despide a sus amigos. Mi nombre otra vez. Con permiso. Con permiso.

—Dígame.

—¿Señor Garibay? Unos datos, señor Garibay.

—Dígame.

—Va usted a Cuba.

—Evidentemente.

—Su ocupación.

Digo mi ocupación, mi edad, mi domicilio, mi teléfono y varias cosas más.

—¿Qué interesante. Y ¿va usted a escribir, a Cuba?

—Probablemente.

—¿Cómo?

—Es probable que escriba una película, un guión cinematográfico.

—Muy interesante. ¿Sobre algún tema en especial?

—Sobre Fidel Castro y la revolución cubana.

—Muy muy interesante. ¿Va usted contratado?

—No.

—Usted hace la película.

—No.

—Muy interesante. Dígame entonces...

—Voy con el productor mexicano que probablemente hará la película.

—¿Probablemente? ¿Ha estado antes en Cuba? ¿Por qué probablemente?

—Bueno, si se cae el avión no haremos nada.

—¿Ha estado...?

—Nunca antes.

—El tema es...

—Fidel Castro y la revolución cubana.

—Pero...

—Hasta ahora no me ha dicho más el productor.

—¿Qué interesante... Pero... también va usted a pasear...

—¿Eh?

—No conoce usted Cuba, va a pasear, curiosidad...

—Sí, claro.

—Ajá. Bien. Ponemos: *Paseo*. Sí. Mirando para acá, señor Garibay, le van a tomar una fotografía, si es tan amable.

Me fotografían y vuelvo a mi andar entre la ruidosa muchedumbre de la sala. Dos periodistas mexicanas, indignadas.

—¿Ya lo fotografiaron?

—Ya.

—¿No es vergonzoso?

—No sé. Yo me sentí bien —contesto.

—Ay, no diga eso; es asqueroso el dato. ¿Por qué dice que se sintió bien? —dice la segunda.

—Bueno, el tío es tonto para preguntar, pero nunca me habían puesto tanta atención.

—Yo les dije lo que se merecen —dice la primera—, les dije: “Es el colmo, debería darles vergüenza.” Ah, yo sí.

—¿Y qué le contestaron? —pregunto.

—Nada. ¡Una concha! Se hacen como que no.

—Yo de plano les contesté con monosílabos —dice la segunda.

—¿Leí que va usted a escribir una película sobre Fidel? Qué fabuloso.

—Probablemente.

Se acerca un mesero. Tacitas de café. Me escabullo.

La espera se prolonga mucho porque cada pasajero debe contestar preguntas y mirar para allá, “le van a tomar una fotografía, si es tan amable”. Al fin, se anuncia el vuelo.

Dos

Avión de cuatro motores algo desvencijado. Alfombras que empiezan a luirse, baños torcidos y no muy limpios, aeromozas sin elegancia y GRANMA en cada respaldo.

La población del avión tampoco es elegante. Hay naturalidad, que al principio fastidia y que pronto se hace grata, en los trajes un poco ajados, en la ausencia de cámaras fotográficas, de inglés y del azoro imperioso del espíritu turístico. La gente, ya desde la sala de espera, como que abandona la rigidez del viajero, como que está en familia o ha salido un momento, tal como estaba en casa, a ver a un amigo de mucho tiempo.

—Te encargo a mi hija —me dijo una compañera de la antigua Mascarones, al llegar al aeropuerto, horas antes—, va con amigos, compañeros de estudios, encantada, por supuesto, pero si ves que algo necesita te la encargo, y a ver ora que regreses me cuentas cómo ves aquello —bajó la voz—, si pudiera irme allá, porque aquí la cosa está imposible, si supieras las que paso para ir saliendo.

Al dejar tierra firme: daiquirís. Abajo se ve el mar.

—Tenemos ron añejo, ron blanco, ron seco —anuncia la azafata—. ¿Y wisqui? ¿Qué pasa? Esto no es viaje en avión. ¿Y coñac? ¿Y champaña? Se ve pobre el carrito de las bebidas. Pertenezco demasiado al mundo de la abundancia. Hay muchas lagunas en mis costumbres. Empiezo a padecer ¿o a gozar? sorpresas. “Tú vas a ver —me dijo Henrique ayer en la tarde— con qué cantidad de indispensables cosas superfluas vivimos.” Por lo pronto parece que no hace falta coñac ni wisqui. Bebo los deliciosos daiquirís cubanos, que refrescan, avivan, no embriagan. Y ahora sirven la cena; es buena y abundante, pero no exquisita, y es servida con tranquila cordialidad, sin aguacero de sonrisas. Comienzo a sospechar que esta hermosa muchacha no esperaba ansiosa desde su nacimiento que yo hiciera este vuelo, no es el ser más feliz del mundo acomodándose el respaldo, me lo acomoda y ya. —“¿Quieres un cojín?” —“No, gracias.” —“¿Quieres otro daiquirí?” —“Sí, muchas gracias.” Y retomando conversación con su compañera, algo dice y ríe —dientes

perfectos, ojos morunos, naricilla respingada— sin mirarme. Me siento bien. Quién sabe por qué la tesa compostura de otros viajes me abandona de golpe. Vamos, no quiero pasarme de listo, aún no sé por qué pero lo sabré pronto, escribo en tiempo presente porque así consigo revivir con frescura lo vivido, no más. Y este café, acabada la comida, como dulce, en tazas mínimas, delicado y fortísimo, que se bebe de un sorbo ruidoso y deja el organismo todo invadido de sabor y aroma. ¿El Granma? Vaya. Casi tabloide. Escasez de papel. Las noticias cabeceras enmarcadas con líneas rojas. Negros borrosos. Fotos desvaídas,

parduzcas. Aspecto pletórico, sucio. Pedradas y pedradas y qué apiñazón de letras. Zafra, Vietnam, matanzas yanquis y Fidel, reforestación en Cuba, teatro, ballet, más zafra, luchas insurgentes en América Latina, más Fidel con Vietnam, Julio Antonio Mella, zafra, zafra. Periódico mediocre, machacón, obsesivo, ingenuamente programático, que repele la más dócil gana de lectura. Hojeándolo se me ocurre: maniqueísmo, no es tan fácil, no es tan nítido el negro y el blanco en los dos lados del mundo, estas ocho páginas no informan, tampoco aleccionan, exigen creer. Ojalá que lo demás, en fin, ojalá. Estamos aterrizando.

II. OTRO MUNDO

Uno

Huele a mar el aire caliente y suena a castellano cantado sin eses, castellano de voces tenoras, insaciables, que zigzaguean entre risas. Cuba algarabía. Varias salas de espera. Para armar este barullo ir y venir en otra parte tendría que haber cientos de personas. Bandejas rebozantes de daiquirís. Y detrás de un mostrador dos tigres en acecho —esto es lo que siento al verlos—: serios y tranquilos, de caqui verde olivo, cruzados de brazos, se adivinan graníticos, como coágulos de Revolución. Ciertamente éstos no juegan, pienso, ni nunca jugaron. En una pequeña sala encortinada esperamos conversando con funcionarios del Ministerio de Relaciones Exteriores. Osvaldo informa y pregunta: —“¿Qué ha pasado aquí las últimas semanas? ¿Algo sigue como lo dejé? Porque ustedes evolucionan de semana a semana.” Funcionarios y periodistas festejan la frase. Fotógrafos de prensa toman a Olga desde todos los ángulos. Osvaldo ha estado ya con Fidel; recorrió con él Santa Clara y otros pueblos, y se entusiasma contando cómo le contó a Fidel su proyecto y qué le dijo Fidel y cómo es su coche.

—No se me va a olvidar mientras viva —dice, paladeando sorbitos de ron—, es un cádillac viejo, contra el respaldo del asiento delantero su ametralladora de Sierra Maestra, adelante el chofer y el Gordo Belina, atrás Fidel y yo y libros y libros y libros, libros en el piso, libros en el asiento, libros contra el cristal posterior. Tenía yo que ir equilibrándome entre libros. —“Hay que ir aprisa —me decía Fidel—, debo ver las cebollas.” Cuando llegamos, unas cebollas de este tamaño; las mordía Fidel, contentísimo. Me decía: —“Tengo que venir seguido, porque las cebollas crecen todos los días y yo soy muy impaciente. ¿Qué te parece esta cebolla? Mira lo que hemos sembrado, de aquí hasta allá, hasta allá, hasta allá.” Tuve que comerme tres cebollas de medio kilo cada una. Hablábamos en el coche, de un pueblo a otro, porque entrando se dejaba venir la gente: —“¡El Caballo! ¡Ai viene El Caballo! ¡Ya llegó El Caballo!” Nos rodeaban, materialmente sacaban del coche a Fidel y se iba hablando con éste y con éste y con éste, viendo cada cosa. En no me acuerdo qué lugar un niño de cinco años, no más, tal vez menos ¿verdad Gordo?, le echó un discurso, le reclamó parte del programa que no se había cumplido, siembras que se habían retrasado, algo así, pero le reclamaba en serio, ¡ah sí!, una dotación de zapatos que no llegaba, y acabó diciendo en su

media lengua: —“Patia o muete.” Y había que ver cómo lo escuchaba Fidel. Anduve con él siete horas. De repente, con la conversación, se me ocurría sugerirle algo, aconsejarlo sobre algo que yo creía conocer más o menos, Fidel pensaba, decía que sí y anotaba en una libretita. —“Lo vamo’a estudiar.” ¿Dónde se ha visto un jefe de Estado así? ¿Quién soy yo para decirle mire usted yo creo que tal y tal? De la película que proyecto me dijo: —“Hazla, en lo que necesites te ayudaremos. Nomás no me saques mucho ni me vayas a maquillar.” Y aquí me tienen de nuevo, a ver si puedo con el paquete.

Los cubanos ríen y alzan sus copas. Brindamos —“Por Cuba.” —“Por Méjico.” —“Porque ustedes sigan como van, para qué más.” —“Gracias. Porque u’tedes se sientan aquí como en su propia tierra.”

El Gordo Belina lleva tres semanas en la Habana, tiene ya muchos amigos, sabe qué hacer en cada caso.

—Me costó trabajo —me dice—, al principio no entendía, como todo el mundo me dijo: —“Allá es otra cosa, el socialismo es otro mundo, ten cuidado”, andaba chiviado pa la vida, mi viejo, hasta que descubrí el secreto, el secreto es portarte exactamente como te dé la gana.

—Y usted, compañero Garibay —me pregunta un periodista—, ¿cuál es su cometido en la película?

—No tengo idea. Probablemente. . . No sé.

Ríe el periodista y me interroga con los ojos. Aclaro:

—En verdad, yo he venido a ver Cuba, a ver cuanto pueda mientras esté con ustedes esta primera vez.

Se alza. Me tiende la mano —“Pues ahí la tienes, chico, toda tuya, mírala cuanto quieras.”

Entra un empleado, habla aparte con el funcionario mayor, éste se vuelve a mí: —“Tú Ricardo ¿no te han vacunao?”

—No.

—Pue’ tienes que pasar a vacunarte.

Médico que tarareando una canción mexicana me vacuna, me palmea la espalda, me habla de *tú*, me estrecha con ambas manos la mano: —“Pásale, mejicano; yo lo digo con jota, pero te quiero con equis. ¿E’tá bien?”

Dos

Hacia el Habana Libre, a toda velocidad en un cádillac negro 1960, que el Ministerio de Relaciones Exteriores pone a nuestro



servicio. Iluminación escasa y una como desnudez a lo largo de calles y avenidas, uno como vacío que me desconcierta y vagamente me molesta y tonifica. ¿Qué es? ¿Qué es? El Gordo Belina me ve, burlón, exasperado; al fin dice:

—¿Ya lo descubriste?

—Creo que ya...

—Cómo eres bruto, de veras. ¿No ves?

—¡Claro! ¡No hay anuncios!

Una alegre carcajada de Manolo, el chofer: —“Le’tá pasando lo mi’mo que a ti, Go’do.”

No hay anuncios, ni uno; por ninguna parte la mujer semi-desnuda y prometedora que me invita a beber tal bebida, a usar tal crema dentífrica o calcetines X o colagogo Z, a ver tal película, a acompañarla a no sé dónde. Calles y calles limpias de sugerencias-exigencias comerciales. Nadie recomienda nada. Respiro profundamente, sin proponérmelo.

—Qué raro, qué bonito —dice Olga, asomada a la ventanilla.

Rien Osvaldo, el Gordo y Manolo —que golpea el volante jubilosamente: —“Lo mi’mo que a ti, Go’do, y que tú, O’valdo.”

Aquí y allá, sí, en fachadas y a orillas del camino: **VIII ANIVERSARIO DE LA REVOLUCIÓN, VIVA NUESTRA REVOLUCIÓN, TODOS A LA PLAZA EL DÍA 2, VAS BIEN FIDEL, EN LA PLAZA EL DÍA 2 HASTA QUE NUESTRO PRIMER COMANDANTE DIGA PATRIA O MUERTE, MUERA EL IMPERIALISMO.** Y de pronto desembocamos en la Plaza de la Revolución y gigantescos cartelones luminosos: Sierra Maestra, la entrada en la Habana en enero de 1959, Fidel, Camilo y Che Guevara —el melancólico rostro de Camilo, desdibujado, como detrás de gasas— y la frase que se ha vuelto estribillo cubano: **VAS BIEN FIDEL.** Gigantescos cartelones: Antonio Mella; Sandino; un guerrillero oculto en el cañaveral, el cohete listo, un avión enemigo al fondo; un machetero cortando caña: **NO QUEDARÁ UNA CAÑA EN PIE VII ZAFRA DEL PUEBLO;** Douglas Bravo, el venezolano, armado hasta los dientes; una dolorosa mujer vietnamita, y nubes de bombas, y guerrilleros disparando hacia el cielo, con exasperada rabia: **ESTA GRAN HUMANIDAD HA DICHO: BASTA.** El coche va a vuelta de rueda. Brinca en mi pecho un no sé qué. La plaza es blanca y vastísima, está vacía y silenciosa, su obelisco en la colina del centro y al pie del obelisco Martí de enorme mármol, y un aire de airada hombría, un aire alucinante que empuja a gritar se desprende de estos colosales dibujos que empujan a gritar lo que en el resto del mundo que yo conozco se dice en secreto.

—Qué te sucede, mejicano —grita Manolo.

Tres

Veinticinco pisos y entrada monumental: Hotel Habana Libre.

Como el que corriendo se estrella contra un muro imprevisto y retrocede maltrecho, así yo al entrar en el ancho y alto vestíbulo: el pueblo en un hotel de lujo. Esto, de cuerpo presente, es mucho más extraño e intolerable que sólo imaginado. Subiendo y bajando por la curva escalera señorial, repatingado en sillones junto a plantas de sombra, alrededor de columnas, con rumor de colmena encrespada, en pantalón y blusa y faldas ligeras, desaliñado, dueño, natural: el pueblo de negros y blancos. Qué pasa aquí. En primer lugar esta dejadez, y de dónde el

derecho a andar con zapatos viejos sobre las suntuarias. Esta falta de brillo. La opacidad popular se ha untado a muebles, paredes, columnas. Bordes mugrosos. No hemos llegado, no es posible. A partir de ahora ¿en qué me diferencio de? ¿Así es el socialismo? Cómo sería el Habana Hilton hace diez años, qué mujeres, qué tuxedos blancos, qué silencio, qué diligencia reverente a mi encuentro. Porque la muchedumbre ademanera, sus risotadas, su vocerío, su mirar a la altura de los ojos —no me venga usted con los derechos del pueblo—, resultan de veras intolerables. Y como estamos en días de fiesta: africanos, rusos, venezolanos, vietnamitas, ingleses, húngaros y no hay un traje de seda por ninguna parte. Antiguo Habana Hilton, hoy Habana Libre.

—Pero ¿qué a ti te sucede, mejicano? —pregunta Manolo.

—Oye Manolo, ¿tú conocías esto antes de la Revolución?

—¿Antes? ¿Qué tú tiene? Ni meté’ la’ narice’ por esa pue’ta.

—Buenas noches. Piso veinte, por favor.

—Bienvenido. Ahora vamo’ al piso veinte, compañero mejicano.

Residuos varios del capital de mister Hilton. Aquí no ha habido una mano de pintura en ocho años. Miro la alfombra quemada de cigarros, la orilla amarillosa de los espejos, la celosía como dentadura de viejo —huecos de pobreza, tablillas pardas—, toallas luidas, papel higiénico de baja calidad, baño pasado de moda. Que sirva el hotel, nada más. Dar hacia atrás un salto de ocho años y caer entre escombros de naufragio, usar con pena lámparas que usaron sobrevivientes últimos, lámparas fatigadas, con focos de menos, dar vuelta al botón de una antigüalla que parece radio —oh espléndida injusticia aquella—, sí, suena, es radio. Nostalgia ruin, lo sé, tal vez por eso la siento viciosa, secreta, placentera. Me gustaría conocer a alguno que no la haya sentido. Válgame: Kay Kaiser, dónde lo vine a encontrar. Descorro la cortina, abro la vidriera, entra un viento frío. Se ve el lucerío de La Habana y una vasta sombra. Me acuesto. Me siento cansado. Un saborcito a fraude busca su frase dentro de mí. Después de Kaiser, Billy Vaughn, orquestación 1960, después Cugat. “Aquí no hay más que lo que dejaron los yanquis.” Ya salió la frase. Debo guardarla. Es secreto que los cubanos no pudieron ocultarme. Sigue eso: Gonzalo Curiel, Lecuona, Sachmo, Lara, Conniff, ¿otra vez Kaiser? Pero hombre. Unos cuantos discos viejos. Debe ser duro. Siento una oleada caliente en las mejillas. Vergüenza. ¿De que sentías nostalgia, imbécil? Siento, de pronto, una violenta, rabiosa simpatía por todo lo que he visto hasta este momento.

Mucha gente en la calle, en restaurantes, saliendo de cines, muchos estudiantes. Es tarde.

—Manolo ¿y esas colas en las esquinas?

—Esa’ no son colas, son tumultos pa abo’dar las guaguas.

—¿Y aquel tumulto?

—Ese’ no e’ tumulto, e’ cola pa lo’elao Copelia.

—¿Para los helados? ¿A estas horas?

—¿Y por qué no?

—Chop-suey de langosta, antes un daiquirí, ensalada, café aguado, tipo americano.

—¿No te gu’ta nue’tro café?

—Es muy fuerte. Y un vaso de leche y postre.

—Hoy no hay leche.

—¿Hoy no hay leche? ¿Y mañana?

—Mañana sí.

—¿Está racionada?

—La leche e' pa los niños, pa los enfermo', pa lo' viejos, tú puede' no tomar hoy leche, yo también.

—Claro, claro, por supuesto.

—¿Quiere' cerveza mejor? Tá bien fría.

Busco los precios en la minuta. Total, siete veinte, o sea, siete dólares veinte centavos de dólar, casi cien pesos. Y el restorán está lleno, los demás restoranes están llenos. No entiendo.

—Todos —dice Belina—, y carísimos, ya te diste cuenta, y no hallas dónde sentarte.

—No entiendo.

El restorán se llama El Polinesio. Verdadera reliquia. Cuestión arqueológica. Muebles de bambú, techo enano del que cuelgan boyas, redes, máscaras. Las máscaras son horripilantes, como quiere cierto turismo que sean los símbolos religiosos de pueblos subdesarrollados, a los que cierto turismo hace el honor de inundar con divisas a cambio de sana distracción, sana distracción a cargo de pueblos subdesarrollados y que ha dejado ancha estela de humillación y odio en esos pueblos subdesarrollados y malagradecidos. A la entrada un monigote de madera, dos sillas regias de mimbre: troncos de pareja real, espantosos, y un descarado olor a orines.

—Bueno, chico, se ha de'compuesto ahí un aparato, no hay refacciones, e'tamos tratando de aliviar la cosa; pero si ya tú lo sabes qu'es así, el olor se va un poco, cuatro pasos, la entrada nomás.

No, no es el María Isabel, no es el Beverly Hills, pero tiene algo, todavía invisible, que me hace estar contento, relajado.

—Cuarto 2026, habla el señor Garibay, dígame.

—Oye Ricardo, ¿tú quieres que te despierte temprano? Soy la número veinte, aquí del conmutador.

Río, río de muy buena gana.

—Oye Ricardo, de qué tú te ríes.

—Nada, nada, gracias, despiértame a las ocho, gracias.

Por la vidriera abierta entra el aire marino, fresco, casi frío. Me echo en la cama, bebo unos tragos de ron y abro el libro.

No leo. Mañana será el último día del año. Qué raro, sin proponérmelo, casi siempre el último día del año estoy lejos de mi casa. Es aburrido este Teilhard, no comprendo nada. "Oye Ricardo..." Cómo lo cantan. Entra el Gordo, en pijama, paladeando un doble en las rocas.

—Qué ron ¿verdá? ¿Ya te vas a poner a leer?

—Sí, no me des lata.

—Y ¿de qué te ríes solo, idiota?

—No sé. Esta gente te baja la guardia, de eso me río. Uno llega cargado de frases, y ellos echan el tú por delante, fácil. Me han hablado tres mujeres desde que subí al avión, las tres he sentido que estaban enamoradas de mí. "Oye Ricardo..." Y cómo lo cantan.

Ríe el Gordo, que ya está pidiendo rum-servis y dos dobles más en las rocas.

—¿Sabes Botijo? Como que existes más, como que te ven y te quieren por el solo hecho de estar ahí, de ser. Fíjate en el mesero: —"¿Qué quieres comer, compañero?" Compáralo con: —"¿El señor desea ver la carta?" Estas ahí, no más, y recibes la andanada: —"Qué a ti te pasa." —"Qué tú tienes." —"Qué tú quieres, compañero."

—Ya estás borracho.

—No, en verdad. El tú, de algún modo, los ha ayudado a hacer su socialismo.

Llaman a la puerta. Salta el Gordo: —"¡Ya están los dobles!" Entra un mesero de cabellos canos: —"¿Dónde te lo pongo?"

—Aquí sobre el buró.

—Qué pasó, compañero, cómo te sientes recién llegao.

—Muy bien —contesto—, muy bien.

—¿Vas mañana a la cena gigante?

—Iremos a la cena, claro.

—Se pone bueno abajo, con la gente, arriba también, pero abajo es onde se pone bueno, ya tú lo verás. ¿Quieres otra cosa? ¿Quieres que te traiga café?

III. FIESTA

Uno

La Plaza de la Revolución es extensa explanada que una leve loma domina; muchas calles desembocan en ella; la parte en dos la avenida por donde desfilará el ejército pasado mañana. La loma tiene gradas y terrazas a diferentes niveles, en lo alto de su joroba un obelisco; al pie del obelisco, Martí, de mármol descomunal y serenísimo; frente a Martí balaustradas jardinerías. El conjunto es blanco grisáceo, muy aireado y hermoso de ver. Se baja a la plaza por rampas y prados verdes. En la mañana anduvimos allá. Grandísima muchedumbre de carpinteros armaba portales, mesas y bancas. Entraban y salían camiones cargados de coca colas y cervezas ("Coca cola cubana. Che Guevara se bebía un refresco en cualquier parte, en la calle, entre la gente, y se indignaba: ¿Por qué hemos de beber esta indecencia? ¿Por qué cobramos por esta indecencia? Comenza-

mos entonces a mejorar la cosa, hasta que dimos con la coca-cola. No es yanqui —decía el Che— no es como la yanqui, pero ya es cubana") y ya era fiesta la grita de conversaciones.

—Aquí cenarán cien mil personas y má' que vendrán. Allá arriba con Fidel los invitados, pero acá abajo e' donde se pone bueno, ya no hay boletos, cien mil y má', que vendrán que uno nunca sabe cuántos.

Arriba, alrededor del obelisco, también se trabajaba. Mantel, flores y vinos para los extranjeros. La terraza principal guardada por un miliciano. Me sorprendió su juventud y su apostura. Tenía un fusil reluciente sostenido con ambas manos contra el pecho.

—Buenos días.

El muchacho desvía apenas los ojos, no parpadea, no contesta.

—Soy mexicano.



Lenta, ancha sonrisa le abre los labios, sus ojos adolescentes me ven, su cabeza hace una muy ligera inclinación, como saludo.

—¿Esta es la mesa del Primer Ministro?

Llega violentamente un oficial negro: —Compañero, el compañero e'tá de guardia, dime qué tú quieres, yo te ayudo.

—Perdón. Quería hacerle unas preguntas, soy mexicano.

—Ah, ¿tú eres mejicano?, e'tá bien entonces.

Se vuelve al muchacho y ordena: —Conté'tale, compañero —y se va.

—Sí, ésta es la mesa —me dice el miliciano.

—¿Qué edad tiene usted?

—Diez y ocho años.

—¿Cuánto tiempo lleva en el ejército?

—Tres años —pronuncia limpiamente las sílabas, como pen-sándolas.

—¿Sólo es soldado?

—Estudio.

—¿Qué?

—Ciencias químicas. Primer año.

—¿Tiene hermanos?

—En el ejército. Dos. Una es hembra, profesora. El otro es técnico agrícola, fertilizantes.

—¿Sus padres?

—Mi madre trabaja en una peluquería. Mi padre atiende un ascensor en el hotel Habana Riviera.

—¿Son comunistas sus padres?

—No.

—¿Se quejan de la Revolución?

—Mi padre trabajaba en el juego.

—¿Y usted y sus hermanos?

—Somos comunistas.

—¿Qué piensa usted de Fidel?

Se vuelve a verme, de frente. Nueva sonrisa le alumbra la cara, sonrisa muy cordial, muy amistosa.

—¿Me permite ver bien su rifle?

Sonriendo aún alarga los brazos, separando del pecho el arma. Es un fusil corto, muy abultado en medio, la balloneta enana y ancha, de culata boluda de tope cóncavo.

—¿Es checo?

—Esta arma es soviética. Hace líneas de más de mil metros, sin parábola, ultra ráfagas, no se calienta nunca.

—¿Cuánto tiempo estará usted en el ejército?

—Toda mi vida.

—Le hubieras preguntado su nombre —me dijo el Gordo.

—Olvidáte de nombres, Gordo, no somos periodistas, qué si se llama Juan Sánchez o Pedro Rodríguez, es un miliciano, punto, ya veremos qué dicen otros milicianos.

—Coño, mi viejo, vas a tener que entrevistar a toda Cuba.

—No son entrevistas, quiero hablar con éste, con aquél, con aquél, hablar, nada más.

Dos

Ahora son las nueve de la noche del 31 de diciembre de 1966. Se oyen muchos idiomas. Sobre los blancos manteles arreglos florales, juguetes, ron cubano y dulces y vinos españoles. Toca el órgano de oriente su gemebundo, hipnótico compás. Grupos de cancioneros cantan paseándose entre las mesas. De un momento a otro llegará Fidel. Un vasto rumor creciente sube y se expande en las terrazas. Me asomo a la balaustrada. La plaza

es mar de luces y hormigas; centenares de canciones vuelan, docenas de orquestas, miles de tumbadoras y bongós. La gente baila entre las mesas, sobre las bancas, toca trompetas de cartón, que deberían tocarse a las doce en punto, suelta globos, transita incesante en todas direcciones. Sopla viento frío y húmedo. Lejos, en las fachadas de los edificios que circundan la plaza, carteles luminosos y sus leyendas como pies de grabado: Juárez en uno de ellos; Marx, Fidel y Lenin en otro: *VIVA EL MARXISMO LENINISMO*. En la punta del obelisco la estrella de cinco puntas. Cenas iguales hay en este momento en las seis provincias de Cuba.

—Pero é'ta e' la principal —me dice un miliciano—, é'ta e' la grande. Ái viene ya Fidel.

Viene Fidel, de rudo verde olivo, deteniéndose en cada mesa, estrechando manos, bebiendo de vasos que le ofrecen, riendo a carcajadas, acompañado de esa su sombra, Vallejo, de cabellos blancos y rasgos de pura raza criolla.

La cena es excelente, y, salvo vinos, exactamente igual a la de abajo. Fabulosa cantidad de cerdos tiernos ha sido sacrificada. Hablamos a gritos porque el ruido de la plaza crece sin cesar y porque canta la numerosísima delegación vietnamita, cantan rusos, canta una mesa de mexicanos y más allá el melancólico himno checo y por el otro lado voces de inglés impecable. Se acercan las doce. Faltan cuatro minutos. Se llenan copas. Hay quienes ya las levantan. Abandono la mesa y con esfuerzo me abro paso hacia la balaustrada. La plaza hierve de esplendores, es increíble la multitud que se apiña en ella y lentos reflectores se mecen rozándola y serían necesarios oídos mágicos para distinguir las músicas innumerables, y ojos mágicos serían necesarios para el reguero de bailes desde el centro hasta allá y hasta allá, a derecha e izquierda la móvil, espléndida, iluminada, abrumadora muchedumbre que hace confines hacia la ciudad y hacia el mar. Tocaré La Damajuana el año nuevo. La Damajuana es una campana que Fidel robó un día, escondió en la sierra, trajo consigo cuando el triunfo. Ahora está en la terraza más alta, con guardia de honor. Tres reflectores se inmovilizan: líneas de luz rectas, hipnotizadas por la negrura del cielo. Suena una nota gutural, azul de puro bronce y oro, y se desparrama temblando como si cíclopes abrieran desmesuradas úes dulcísimas, y se levanta inmensa gritería, borbotones de muchedumbre saltan, cantan, lloran, gritan, ha tocado La Damajuana la primera campanada de la última noche del año, los tres reflectores fijos empiezan a inclinarse, sus líneas de luz convergen hacia las terrazas, suena la segunda campanada, por un alambre oblicuo que va desde la punta de la jardinera central a la punta del obelisco asciende la bandera de Cuba, como ilimitada sementera de fuego la plaza, como una sola voz de inflexiones sin cuento las voces de la plaza suben centímetro a centímetro con la bandera, los reflectores van llegando, uno a La Damajuana, dos, cruzándose, al rostro de Martí y otro más surgido de ninguna parte flamea en la bandera, undécima campanada, como mar que se prepara para su estruendo final, cuando su ola más poderosa alcanza la mayor altura posible y queda suspendida, petrificada un instante en el aire, cobrando ímpetu para el salto con que habrá de armar sus más fuertes fragores, así cien mil personas un segundo, no más de un segundo, callan absortas, un haz de luz en la campana, dos haces de luz cruzados en la cara de Martí, cuyo mármol hace sentir eterna meditación, un haz de luz en la bandera que se recoge,

se extiende, se adelgaza y se abre, llamea y se azota, flor de seda, por la furia de los vientos allá arriba, duodécima campanada, y como la ola mejor y más ancha se despeña despejándose ensordecedora, así cien mil personas se precipitan en el estallido del júbilo, el que haya visto hervir la arena furibunda cuando dos olas irreconciliables se embisten y se destrozan, habrá visto hervir la Plaza de la Revolución de luces y hombres que hacen confines, hombres y luces tocan trompetas y las echan al aire y serpentinas, globos, flores, prendas de vestir y setecientos millones de sílabas, y son, se ven, los estoy viendo, el león aquél, suenan como el rugido de aquel león, son los colmillos, los ojos inauditos, la melena del león colosal que asomándose por encima de montes aniquiló la soberbia de las caballerías extravagantes. Oh sembradíos de incendios. Oh adjetivos. Un solo incendio, una sola voz, un solo rostro hay aquí, rostro de león asomado a la orilla más feliz del mundo. Se ha ensanchado el viento, se ha hecho río que nos golpea y nos inunda. Nos balanceamos siguiendo un ritmo, algo canta la gente allá abajo, la gente allá abajo baila sobre las mesas, un hombre me echa el brazo al hombro, es corpulentísimo, rubio, de quijadas de perro, está llorando, yo también, nos abrazamos, y no sé cómo llegó a la mesa, entre abrazos, risas y brindis, con un vaso de ron en cada mano.

—Te estaba esperando —me dice el Gordo Belina—, ya se fueron, vamos todos a saludar a Fidel.

—¿A saludar a Fidel?

—¡Anda!

—No. Me voy allá abajo, asómate y verás, en el hotel nos vemos.

Tres

Cien mil personas vinieron a cenar y otros muchos miles que no alcanzaron boleto y ahora forman colas hacia los barracones comedores. No hay cincuenta centímetros de espacio libre en la enorme plaza. Hay orquestas sobre tabladitos, y alrededor la multitud se aprieta y baila y los tabladitos crujen y temblequean a punto de derumbarse. —“¡Que no empujen, compañeros, que no empujen, nos vamo' a derrumbar!” Hay orquestas a ras de suelo, y alrededor la multitud se aprieta y baila con tanto afán, que invade el terreno de la orquesta, los músicos se dispersan, se buscan, reptan entre parejas, se van juntando, tocando siempre, se juntan por fin, avivan el son y la multitud el brío de los contoneos. Hay orquestas que sólo son dos hombres, uno bongó, tumbadora el otro, y caminan dándole con fe y tras de ellos y adelante y a los lados la multitud se aprieta y baila. De pronto un negro viejo aparece presturoso, descubre un claro, desenfunda su guitarra, y ponle, suénale zapateando y echando arriba la voz: —“Te voy a decir, te voy / te voy a decir un secretito de amorrrr...!” Voz de campana cascada y alrededor la multitud ya corea y se descoyunta: —“De amor un secretito de amorrrr...!” Cien, doscientas mil personas cantando y bailando la última noche del año son como río de anchura interminable y aguas sin rumbo o de todos rumbos, plagado de rápidos, remansos, remolinos, partes bajas soñolientas y recodos donde el agua se incrusta imprevisiblemente y borbotea. Del sur viene gente, oleadas de gente vienen del norte, al sur se va la gente, por el oriente y el occidente llega la gente y se aleja la gente y regresa. Muchos descansan adormecidos en las bancas, muchos se besan largamente, muchos caminan mo-

viéndose apenas, estrechamente enlazados, los puestos de cerveza son feria de gritos, muchos empiezan a cenar, miles y miles de hombres andan perfectamente borrachos. Incandescentes lenguas de reflectores lamen multitudes, igual que la luz del faro lame aguas crespas de mar. Pareja de ancianos; nunca he visto más agudo empeño. Él es blanco, ella negra; los dos, desdentados, ojos en éxtasis; ventruda ella, seco él. Bailan. Un niño entre los dos. El niño se abate con fabulosa rapidez contra la tumbadora, vuelan sus pequeñas manos, se arquea su cuerpo viendo al cielo, se arquea hacia el suelo su cuerpo, aúlla la vieja, el viejo, lento, ondeando, le busca el velocísimo trasero. Cuando menos el sesenta por ciento de toda esta aglomeración es de personas negras. Hace tres horas que recorro la plaza, entre bailes, empellones, cerveza y ron. Creo que estoy borracho. Traía tres cajetillas de cigarros porque me dijo el Gordo: —“Lleva cigarros, todos los que puedas, ¿son americanos?” —“Sí, luqui.” —“Llévate tres cajas” —“¿Para qué?” —“Tú llévalas.” Ahora no tengo ni una colilla. Primero fue una muchacha verdosa, gorda: —“Y eso' cigarros? ¿De ónde? ¿Tú eres visitante?”

—Soy mexicano, ¿Quiere uno?

—Ah, tú ere' mejicano. Dame un cigarro. ¡Mira tú! —se volvió a una de sus compañeras.

—Ay, mira, dame acá uno.

Eran tres muchachas que llamaron a otras tres que llamaron a otras tres. Se acabó la primera cajetilla. Aspiraban el humo con deleite casi amoroso. Me retiré sorprendido y fastidiado. Decidí hacer pruebas. Me acerqué a una mesa.

—¿Me da un cerillo, compañero? —saqué ostensiblemente la cajetilla.

—¿De dónde tú ere', chico?

—De México.

—¿Tú me quiere' dar un cigarrillo d'esos?

—A ver tú, chico, dame uno.

—E'tos luqui son güeno' ¿eh?, ¿me permites?

—Pré'tame tú acá la cajetillita.

—¡Oñooó, americanos!

—Mira, te vu'a quitar dos.

La cajetilla pasó volando de unas a otras manos y se acabó.

—Ya se acabó, coloso, tú di'culpa, ¿oquéi?

Un poco después pasaba junto a una muchacha, mulata preciosa, altísima, de hombros desnudos. Vi su cara iluminada un momento porque alguien le arrimaba lumbre y ella se ladeaba para encender el cigarro que tenía en los labios.

—¿Quiere fumar uno de éstos?

Me vio la mulata, extrañada, bajó los ojos a la cajetilla, y volvió a mirarme, linda sonrisa en los brillantes labios. Me arrebató la cajetilla.

—¿Pero tú me la regalas, chico? Déjame que te de un abrazo.

Me dio el abrazo, sentí la tersura caliente de sus hombros, de sus mejillas, el fuerte olor dulzón de su sudor.

He caminado sin descanso, he bebido ron en veinte mesas. Sentándome digo: —“Buenas noches”, o —“Con permiso.” E inmediatamente: —“Tú ere' mejicano. ¿Quieres un trago?” O me siento, y sin más, digo: —“Dame un trago de ron, compañero.” En veinte mesas el mismo gesto abierto, el abrazo, la botella enfrente, entera para mí. En una mesa cantaban Cielito Lindo.

—¡Déjame cantar, ésta es mía!

—A ver e'pera, e'te mejicano quiere cantar.

Cantaba Cielito Lindo y gritaban, me sobaban, bailaban. Una muchacha negra me echa las manos a los cabellos y me dice —está ebria, hilos de agua la bañan completamente: —“¿Tás contento? ¿Te gu'ta Cuba?” —“Preciosa Cuba” —le digo—. —“¿Te gu'ta la Revolución?” —“Preciosa la Revolución.” —“Pues e' tuya, tómala, e' tuya, también e' para ti.” Me enmaraña los cabellos y se aleja siguiendo el taca ta taca de las tumbadoras.

—Compañero, déjame tocar tu tumbadora.

Es tambor alto, como rombo trunco, pesado y muy sonoro. Desde que las vi quise tocar una tumbadora.

—Tócala, chico.

Aporreo y aporreo, pero no doy con el ritmo. Se doblan de risa los cubanos.

—¡Le falta ron!

—¡Tú, Chemique, dale ron al mejicano, que se lo come la tumbadora!

—¡Chemique, dame ron!

Ron añejo, hecho de lumbre de oro. Ahora sí, parece que el ritmo sale, parece que sale. Pero la trompeta va por un lado y yo por otro y las parejas no hallan manera de empezar.

—Mira mira e'pera, e'pera coloso, porque ya no se dónde yo tengo las oreja'.

—Mejor ven a bailar.

Tira de mí una muchacha y ya estoy rebotando de ella a otra y a otra a velocidad superior a mi nula destreza de bailarín. Acabo exhausto, muriéndome de risa, echado en una mesa, entre dos viejos que me preguntan por quién sabe quién, que vivía en Veracruz, en una casa colorá, donde ellos también vivieran hace veinte años.

Y acá vengo, como en el corazón de delirante colmena. La plaza ha entrado en frenesí. Interminables víboras ondulan danzando, atropellando racimos de muchedumbre: —“Cuba, que linda es Cuba / quien la contempla la quiere más.” Me sumo a la víbora. Vamos cruzando la anchísima luz de un reflector inmóvil. Dos coros se mezclan. Ensordezco. Alguien me saca de la víbora, enlaza sus manos a las mías, me ciega la luz, a toda voz cantan hombres, niños, viejos, mujeres, estoy balanceándome, la víbora se enrosca agitando sus innumerables caderas, dando vuelta sobre sí misma, rehilete, ocupando el centro de dilatada circunferencia que hacemos muchos cogidos de las manos, trato de distinguir qué canta la circunferencia, alud horrisono de bongós y tumbadoras picotea arriba y abajo de los coros. —“Canta mejicano” —me gritan en la oreja—. “Qué es —pregunto—, qué es.” La víbora se mece ahora, las percusiones se amansan, ha triunfado una de las dos canciones y sube a la noche un vasto verso lánguido: —“... de donde crece la palma”. Ah sí, yo también canto. —“Antes de morirme quiero / echar mis versos del alma.” —“Guantanamo —dicen millares de voces como mar, de veras como mar que acarician columpios de luz—, guajira guantanamo.” Quedan los parches solos retumbando, docenas docenas de parches, rodar de truenos, y luego: —“Con los pobres de la tierra...” Ronco el verso y dulce como trago de ron. Si un poeta escribe un poema y años de años después su pueblo le pone música, y cogido de las manos y balanceándose, remedo de marea, nostalgia, lo canta en año nuevo, lo canta todo el pueblo, entonces el poeta ¿qué? Bueno, en

Cuba, Martí vive de mármol, de bronce, de terracota, de madera, de piedra, en jardines, en playas, en pórticos de escuelas, en cruces de caminos.

Cuatro

Son las cuatro de la mañana. En las calles también se baila, se baila en umbrales enfarolados y bailan aglomeraciones en las esquinas, mientras llega la guagua. Todo se me va volviendo vértigo de luces y sombras, tengo las orejas aturridas de cantos y diálogos veloces. No sé por dónde se va al hotel, llevo treinta minutos sin rumbo. Hace rato sentí sed, entré en una casa en plena fiesta.

—Quiero un vaso con agua.

—Un vaso con agua. ¿No quieres una cerveza?

—No.

—Tú no eres de aquí.

—No.

—Bueno, acaba de entrar, en la cocina e'tá el agua.

Pasé hasta la cocina, bebí agua, comí pastel, platiqué con una ancianita que me decía:

—Vírate mañana, al almuerzo, pa que'ables con m'ijo, el sí sabe.

—Pero usted, madrecita, qué me dice de la Revolución.

—M'ijo sabe, yo no, pero sí te digo que la Revolución e'tá güena, no vayas tú a creer que no e'tá güena, güena si e'tá.

En la plaza, después de Guantánamera, me puse a buscar un pleito. Esta noche, en cualquier parte del mundo, lo menos que puede uno ver es un buen pleito. Encontré dos. Un negro muy corpulento se había metido con su mujer, hasta adelante, en la cola hacia uno de los barracones comedores. El del perol no quería servirle. El negro alzó la voz:

—Por qué tú conculca' mi' derechos, yo e'toy aquí como todo el mundo y tú m'etás negando servicio.

Se acercó un miliciano: —Que tú tienes, compañero, por qué gritas.

—¡É'te m'etá conculcando mi' derechos!

—No l'e'toy conculcando nada, vino aquí a usurpar turno, esa e' la verdá'.

El miliciano se volvió a la mujer: —Qué es lo cierto.

La mujer agachó la cabeza. El marido se encrespó —y nadie más intervenía—: —Pero mira, soldao, e' que ya no podemos esperar más, llevamos dos 'oras e'perando, tú entiende —y sujetó por la ropa al miliciano, que perdió la calma y el habla cuidadosa.

—¿Sabe' lo que tú estás, compañero? ¡Y no me sujete' no me agarres de la ropa! Tú e'tás negativo, eso e' lo que tú estás, muy negativo, compañero, haz el favor d'irte a tu lugar.

—¿Por qué tú me dice' qu'e'toy negativo?

—¡Porqu'e'tás negativo, compañero, e'tás mintiendo, y si di'cutes e'tás ma'negativo, por eso la cosa no marcha como debiera, hay todavía muchos elemento' negativos como tú, e'tás convertido en un atraso!

Ante semejante injuria el negro se dio un manazo en la frente, empujó a su mujer, tironeó de ella y se puso al final de la cola. En el otro pleito tres negros querían cantar, pero un blanco pequeñito, chimuelo, encanijado y borracho se los impedía.

—Yo soy revolucionario y he sido miliciano y e'tuve en la sierra y entré aquí el do' d'enero del cincuentinueve. ¿Y u'tedes dónde e'taban?



—No no' acordamos, di'culpa —decían los negros desterni-llándose de risa.

—Pue' no van a cantar, por eso no van a cantar —rugía el chaparro, y a empellones separaba a los negros y buscaba arrebatarse a uno de ellos la guitarra, y como no la alcanzaba porque el otro la protegía muy arriba de su cabeza, se enrabió y comenzó a lanzar puñetazos, se revolvió buscando enemigo, los negros saltaban, la gente palmeaba: —“Cha cha cha, cha cha cha— vírate, vírate, cha cha cha.”

—¡Yo e'tuve aquí el do' d'enero del cincuentinueve!

Los negros se echaron a bailar cantando: —Que yo e'tuve aquí, que yo e'tuve aquí/ el do' d'enero del cincuentinueve.

Cinco

—Jóvenes amigos ¿dónde está el Hotel Habana Libre?

Insisten en llevarme. Las guaguas pasan llenas. Ya no hay taxis. El hotel queda muy lejos. Además, no tienen qué hacer. Son casi las cinco, ya se retiraban, y mañana es día primero, es decir hoy, día franco, podrán levantarse a la hora que quieran. El día dos si habrá trabajo.

—Pero si el día dos es fiesta.

—Para el ejército no, bueno, sí es fiesta, pero hay trabajo.

—¿Para el ejército? ¿Están ustedes en el ejército?

Son apenas adolescentes. Nicolás, negro, mucho más alto y fuerte que Raúl, menudo, pálido, nervioso. Estudian. Dentro de dos años llegarán a la Universidad. Estudiarán medicina.

—Nicolás quién sabe, yo ya estoy e'tudiando la lengua rusa.

—Ruso. ¿Por qué Nicolás quién sabe?

—Hay que ir a e'pecializarse allá. Este Nicolás quiere danza, bailarín, ¿verdad tú, Nicolás?

—Claro —dice Nicolás.

—Bueno, también tendrá que aprender ruso —digo—, si en algún país hay escuelas de danza...

—Claro —dice Nicolás.

—Pero por qué milicianos, tan jóvenes.

—Porque así debe ser.

—Claro.

El padre de Raúl es médico, no está de acuerdo con la Re-

volución y ejerce su profesión en forma privada, tiene consultorio y letrado a la calle.

—Y gana mucho más que lo'médicos revolucionarios. Yo dejo qu'él haga su vida, si no e'tá de acuerdo, allá él.

—Claro.

El padre de Nicolás es de Oriente, era campesino, pero ahora trabaja haciendo zapatos. ¿Por qué? Bueno, siempre supo hacer zapatos, siempre le gustó.

—Si usted sabe hacer una cosa y quiere hacer esa cosa, usted debe hacer esa cosa; así e' como la colectividad lo necesita.

El que habla es Raúl, porque Nicolás camina silbando, las manos en las bolsas, los pasos elásticos, pateando basuras de tal modo que, de pronto, para alcanzar alguna, se estira y se recoge como si ya estuviera en el escenario.

—Tu padre es comunista, Nicolás.

—Claro.

—Y ustedes dos ¿son comunistas?

Ambos ríen y se detienen un momento, como para mirarme por primera vez.

—¿Y la religión? —pregunto

—¿Qué religión? —pregunta Raúl.

—La religión, pues. ¿Tienen ustedes religión? ¿Sus padres eran o son católicos?

Ahora Nicolás parece más ausente que antes, se adelanta un poco, bailoteando.

—Nosotro' somos marxi'tas, lenini'tas, e'tudiamos científicamente lo que's el mundo, el universo, la religión e'tá bien para generaciones que no tuvieron é'ta oportunidad, gente super'ticiosa.

Camino riendo un trecho largo, hasta que me ataja Raúl: —Si usted no piensa así, usted e'tá en su derecho.

—Habana Libre —dice Nicolás.

—Jóvenes amigos —digo despidiéndome—, contéstenme una pregunta, y les agradezco mucho su compañía y su plática, ¿qué opinan de Fidel?

Se ven los muchachos, me ven. Quieto, por fin, Nicolás.

—Fidel por ahora e'tá bien —dice Raúl, y se vuelve a Nicolás, que asiente con gravedad.

Se alejan. Silba Nicolás e improvisa pasos de bailarín. Raúl se le empareja trotando.

IV. UN HOMBRE Y UN MILLON DE HOMBRES

Uno

—Levántate, haragán, son las once de la mañana, se va a enfriar el desayuno.

—Aire, Gordo, que anoche bebí ron como desesperado.

El Gordo descorre las cortinas, abre las vidrieras. Entra un golpe oloroso de mar y bandadas de fresca y blanca luz. (Andando los días diré: —“Qué nítida y fresca la luz.” Me dirán: —“Es el invierno cubano, chico; para nosotros é'to es un frío ¡bruto!, para nosotros' el calor, ven tú en el verano y no vas a poder abrí' los o'jo' de una acera pa'l'otra.”)

—¿A qué horas llegué?

—A las cinco y media. ¿Dónde anduviste?

—Con la gente.

—Cómo eres insensato de veras, nosotros estuvimos con Fidel, hablamos con Fidel media hora lo menos.

—Gordo, me siento perfectamente; no me ciega la luz; la cabeza, al centavo; el estómago, fain.

—Estás al nivel del mar, mi viejo, y este ron no intoxica, bebes y bebes como si nada.

—¡Ah queláchi!

—Digo, sí, rebotas de borracho, pero no te intoxica. ¿Qué crees que le dijo a Fidel la periodista mexicana, la chaparra, allí en medio de todas las delegaciones extranjeras?

—Dónde está el desayuno. Qué le dijo. Pásame mis chanclas, por favor.

—En la terraza. ¿Te vas a bañar? Va a estar helado, hombre. Los embajadores esperando para hablar con Fidel, felicitarlo de año nuevo, en fin, y ésta sale con que: —“Ay Comandante, yo quiero hacerle una entrevista.” Ya así, te bañas después. Y le dice Fidel: —“¿Una entrevista a estas horas, chica?” —“Ay Comandante” —dice la idiota—. Osvaldo y yo le hacíamos señas, pero estaba emperrada con la entrevista, y va sacando de su bolsa la grabadora. ¡Coño! Y le dice Fidel: —“Mira, y yo que te iba a decir que no habías traído tu aparatito.” —“¿De veras me la concede?” —decía la insensata esta, qué guerra da, anda grabando hasta los ladridos de los perros, y se quedó riendo con la grabadora en las manos, y todo mundo esperando. —“Bueno, chica —le dice Fidel—, tú me preguntas y yo te contesto.” ¡Y no se le ocurría nada! Hasta que vomitó: —“Ay Comandante, cómo se siente usted en esta fiesta tan hermosa, que cien mil cubanos han venido a cenar.” Se suelta la carcajada Fidel y le dice: —“Yo muy bien. ¿Y tú? ¿Y ustedes cómo se sienten?” Y se armó un pitorreo alrededor pa qué te cuento. Ay mi viejo. Y aquella quería hacer más preguntas, pero la cortó Fidel: —“Ahí tienes una buena entrevista” —le dijo y le dio la espalda, digo, se puso a atender a la gente que estaba esperando hablar con él. No sabíamos dónde meternos.

—A qué horas hablaron, entonces.

—Al final. Nos esperamos a que se le olvidara.

—De qué hablaron.

—¿Te acuerdas que hace un mes que vine me había lastimado un pie, mes y medio? Cuando íbamos en el coche de Fidel me preguntó que qué me pasaba en el pie. Te lo conté. Pues anoche agarra y lo primero que me dice: —“Cómo va tu pie, compañero.” Digo, yo no soy nadie.

—¿De eso hablaron, de tu pie?

—Cómo eres animal.

—Te pregunto de qué hablaron y dices que te preguntó por tu pie. ¡Tonto!

Ríe el Gordo, atragantándose de pan con mermelada: —Ya no supe de qué habló, lo único que me interesaba es que me había preguntado por mi pie. Me sentía yo a toda madre.

Río con gana, buscando leche en el servicio del desayuno: jarras vacías.

—¿Te acabaste la leche, gordo impúdico?

Dos

Desde la terraza la bahía, que es abierta, azul y blanca; azul por el mar y blanca por La Habana, que sólo al amanecer y al atardecer parece ligeramente amarillosa. La Habana es señorial y gentil, tiene gravedad de muros gruesos, pórticos y verjas de ceño criollo y algo de ballet al mismo tiempo, o de balanceo de *habanera*, una como sonrisa de jugar a la ciudad, hermana menor de barrios europeos, gracia ligera en sus jardines y arboledas, azoteas rojas, elegancia de calles hondas y rectas que de pronto se curvan, un poco Guanajuato y Guadalajara pero con más altivez y antigüedad, con mejor gusto, abundancia de ocres y sepías, verdosos añosos —árboles plantados por los conquistadores en el mil quinientos—, poesía de sus simétricas lejanías envueltas siempre en vahos de mar. En los archivos de Juventud Rebelde, antiguo Diario de la Marina, en un septiembre de mil ochocientos cincuenta y pico, se lee: “Vendo negra legítima, africana pura, con crío, no muy joven, pero maciza y de buena leche, hortalicera y faeneadora como debe ser, entiende de

plantas y árboles, sabe caminar nuestra bella ciudad, es agradecida y canta.” También se lee: “Por tener que abandonar esta bella ciudad, vendo casa con terreno y árboles antañones enfrente y negrito juicioso que sabe cuidarlos.” Desde el balcón del Habana Libre, el mar sube hasta formar horizonte redondo y altísimo que amenaza de inmensidad los caseríos, y de tan alto parece que sin cesar se levanta, se desdobla de occidente a oriente, se precipita, se derrumba hacia nosotros brisnas —¿qué esperamos para correr?— y sin cesar desmaya justo en la inexplicable mansedumbre de las aguas de la bahía. Jorge Portilla me dijo una vez: —“Estaba viendo el mar y me entró pánico, nunca antes había sentido su fuerza, la línea del horizonte ascendía de un segundo a otro, a otro, se me dejaba venir el agua, ¿me entiendes?, se nos echaba encima, se echaba encima de la tierra, ya, ahora, y sin embargo seguía ahí. Entonces se me ocurrió: el universo es inteligente, tiene en su infinita entraña un orden lúcido, imagínate sus fuerzas desatadas si no fuera así; bien, ese orden lúcido es pura obediencia.” La Habana de hoy, sus asfaltos apacibles, sus automóviles viejos y las insuficientes guaguas ensordecedoras de conversaciones. Esta pátina de pobreza que le ha caído a La Habana desde hace ocho años. Basuras en las calles, fachadas que empiezan a raerse, esquinas pringosas. Roña de las mayorías. Bulevares y palacetes que sonríen con esfuerzo, como avergonzados de su elegancia exangüe. En umbrales y patios, bardas y aceras, el abandono avejenta el aire y pone nostalgia. Encrucijadas que eran lujo de tránsito y bocinazos, hoy vacías; baldosas para pies que ya no caminan aquí; frondas que sombreaban el sopor de plácidas papadas. La materia es bruta, empecinada, aún se aferra a su antiguo destino. Digamos que junto a la alegría de la gente las piedras se duelen del pueblo, y van mostrando ya, rencorosas, un poco a escondidas todavía, su cara de pobre. Quiero no advertirlo y siento ira contra estas piedras impertinentes, como si yo fuera cubano frente a algún extranjero jactancioso —yo mismo, tal vez—. Del mismo modo me apena, me conmueve, me encoleriza, me avergüenza, ver los zapatos ajados de un alto funcionario, su traje abolsado y de mala clase, las modas corrientes y elementales en los cuerpos de las mujeres; y ver coches descompuestos en esta calle, en la esquina frontera, a lo largo del malecón: el cofre levantado, al cubano echado sobre la salpicadera, haciendo milagros de mecánica exhausta.

—Pue' ya usté ve... pue' todo está bien, todo eso que usté ve.

—Por qué Iván, por qué está bien.

Tres

Vamos caminando hacia la Plaza de la Revolución. Alcancé a Iván calles atrás. Caminaba aprisa y se detuvo bruscamente ante una vidriera, sacó su peine y se alisó con furia una maraña de pelos duros en la coronilla. Los pelos volvieron a alborotarse.

—No no, péinalos para el otro lado.

—Cómo.

—Haz la raya del lado derecho. Presta.

Algo se aplacaron los pelos, y le empuñé el copete lo más que se pudo. No quedó contento Iván.

—Me luce qu'e'tá peor, mira é'te copo que me has puesto.

—¿No te gusta así?

Me arrebató el peine y volvió a peinarse. Los pelos se erizaron.

—¡Ah tá est'ijo e'puta que no quiere! —exclamó Iván dándose manazos.

—Presta hombre, no hagas berrinche.

—¡No, tú lo echas p'al otro lao! Así me voy.
 —¿A dónde? —Echamos a andar.
 —A la plaza. ¿Tú no vas?
 —Sí, pero no conozco el camino. ¿Vamos juntos?
 —Por qué tu no conoce' el camino. ¿Tú ere' extranjero?
 —Sí.
 —Ah, pue'si ere' extranjero di'culpeme usté, yo lo llevo.
 —De qué te disculpo.
 —De que le hablé como cubano, pues, como si usté fuera cubano.
 —¿Y vas tú solo a la plaza?
 —¿Y con quién había d'ir?
 —Estás chico, yo tengo un hijo como tú y no...
 —No e'toy chico, tengo diez año'.
 —Ah caramba, no, claro, creí que tenías menos.
 —Diez año' tengo ya.
 —¿Y a qué vas a la plaza?
 —Para ver el de'file, y va'blar Fidel.

Iván es rubio, huesudo, está en el último año de primaria, le gusta el atletismo. —“La' carrera', a mí lo que me gu'ta son la' carrera'.” Es de dientes enormes y ojos azorados, como mi hijo Juan Matías, hablar impaciente y agresivo. Me cuenta de compañeros que tienen televisión y desde sus casas verán a Fidel, que su padre no está en La Habana porque salió a la zafra, trabaja en un ministerio, pero es machetero voluntario y salió a la zafra, que su madre es actriz de teatro y a veces viaja con el grupo “para que el pueblo vea lo que hacen, el pueblo es el que dice si sirven o no sirven”.

—Yo creo que e'buen a actriz, a mí me gu'ta. A mi padre no.
 —¿De qué usté se ríe?
 —Y que más haces en la escuela, Iván?
 —Tenemo' prácticas militare', no me gu'tan, y tenemo' politización, ¡a mí e'lo que más me gu'ta!
 —¿Politización? Como qué.
 —Cómo qué.
 —Sí, qué estudian en politización.

Iván se detiene y ríe. Sus caballunos dientes amarillos llenos de saliva. Ríe y mueve la cabeza. Creo que está pensando: ¿pero, de dónde salió este tonto? Al cabo dice:

—¡Pues marxi'mo-lenini'mo! ¿Pues qué?
 Inmediatamente se pone serio y vuelve a caminar: —Ahora e'tamos con Lenin, la vida de Lenin y todo lo qu'izo.
 —Y qué te parece Lenin.

—E' un gran hombre, e'un gran revolucionario. Sin Lenin no hay marxi'mo, bueno, sí hay, pero na'más como si pienso, no com'otra cosa.

—¿Y por qué el marxismo es importante, Iván?
 —¿Usté lo sabe o quiere que yo se lo diga?
 —Bueno, creo que yo lo sé; pero quiero que tú me lo digas. Caminamos media cuadra sin hablar. Iván viene ceñudo, concentrado, las manos anudadas y casi en el mentón. Estoy a punto de decirle: olvídate Iván, no te apures, cuando él:

—Pue'... El marxi'mo es el trabajo, e' lo que se dice del trabajo, que dice e'to es tuyo y e'to es de tu compañero... Si usté es marxi'ta... usté sabe qu'es un trabajador y su derecho de usté, que usté tiene... si no, e'qu'es usté un explotador, o un esplotao, como aquí en Cuba antes, cuando Cuba vivía bajo el imperiali'mo.

Está mirándome Iván. Doblamos en silencio una esquina,

despacio. “Esto, ¿se lograría en cualquier otro país? Si lo cuento no me lo creen, tiene diez años.”

—¿Es eso o no es eso?

—¿Eh? Por supuesto, por supuesto.

—Yo creo que sí es eso —me ve casi con despecho, tal vez esperaba elogio, controversia, equis más que mi abrumado silencio, para él desde luego incomprensible. Estoy pensando en mis hijos, en los amigos de mis hijos. Nunca podré olvidar esta pequeña cabeza ensimismada, las manos juntas a la altura del mentón, los pasos ausentes: Iván va pensando por qué es importante el marxismo.

—Está muy bien lo que dijiste, hijo, perdóname, es que me acordé de un asunto, no creas que me distraje, no.

Las calles se llenan de gente hacia la plaza. Apretamos el paso. Dice Iván, sonriendo otra vez: —A las persona' mayores les pasa eso, que se acuerdan de asuntos y asuntos que no lo dejan pensar.

Supongo que pocas veces me he reído tanto. E Iván conmigo. Desde anoche llegaba gente de las provincias. Entraban hileras de camiones. Apinados entre redilas, guajiros y obreros cantaban tocando sus cosas esas; armaron fiesta en la plaza toda la noche. En la madrugada hubo ensayo del desfile. Cada paso, cada movimiento de los soldados, cada vuelta de rueda de los tanques: al milímetro. El que hacía de Fidel, arriba, en la tribuna, para que las tropas supieran exactamente dónde estará hoy el Comandante, se veía como estatua abrumada de honor. Voy viendo, sin querer, el deterioro que dije, y me dice Iván, cuya sangre se enciende al instante:

—Pué' ya usté ve... pué' todo está bién, todo eso que usté ve.

—Por qué Iván, por qué está bien.

—Porque primero e'tá el campo, antes que la ciudá. La ciudá no sirve para nada. Usté no ha ido al campo, no sé si lo vaya a ver. Aquí hay atraso, gente pobre, y p'al atraso e'ta el campo. Primero tractores, fertilizante', mucho' cultivos, y la caña, la caña. ¿Y qué que se vean viejos los coches, la' calles?

Me paro. Iván está otra vez furioso. Le hago una caricia tosca, deliberadamente masculina.

—No me lo van a creer, Iván.

Iván se suaviza.

—Tus amigos, tus compañeros de escuela ¿piensan igual que tú?

—¿Igual? Igual igual no, pero sí lo mi'mo.

—¿Todos? ¿No hay uno que piense diferente, por ejemplo que diga: no, la Revolución es mala, no sirve, el comunismo es una porquería?

Me ve de reojo, caminando. Duda si contestar o no. Viene pisando fuerte. Hasta que, de mala gana: —Bueno... e'tá este... Alonso... el pobre de Alonso...

Vamos cruzando una bocacalle, ya entre mucha gente. Oigo que gritan: —“¡Iván!” Iván responde al grito y se me va. Con permiso. Con permiso. No quiero perderlo. Se arremolina la gente; ya invade encrucijadas, aceras, arroyos para automóviles —hoy que no transitan—; se asoma a ventanas y puertas; buye el colmeneo; de esta y muchas otras calles, de la ciudad toda, oigo alzarse la marejada cubana. Se me fue Iván, maldita sea mi estampa.

Cuatro

No. Me espera media cuadra adelante, con tres amigos. Chuque, Gerardo, Guillermo. Chuque es negro de ojos verdes y ca-



bellos ondulados, de fantástica belleza. Gerardo es el mayor, tiene trece años, rostro hostil. Guillermo es gordo como bola, respira con la boca abierta. Supongo que no hallaré manera de explicarme esto, ha de ser cosa cubana: ya estamos enfrascados —ni siquiera hubo presentaciones— en un detenernos en cada esquina, las voces de los muchachos son pajarera o jaula de monos, en un juntarnos y separarnos la muchedumbre y no saber yo a quién poner atención.

—¿Igual? Igual no. ¿Por qué tú dices eso? A ti te faltan estudios, tú no piensas igual a mí —clama Gerardo.

—Por eso —levanta la voz Iván—, le dije que no igual pero sí lo mi'mo.

—Lo mi'mo sí, hombre, no grites tú Gerardo —grita Chuque.

Guillermo: Si ere' comuni'ta, a fuerza, a fuerza.

Iván: No. Alonso no. Yo le decía de Alonso. . .

Chuque: ¡Alonso tá jodido, tá bien jodido Alonso!

—¿Por qué está jodido Alonso? —pregunto.

Guillermo: —E' qu'el pobre es e'pañol.

Gerardo: Su familia e' contrarrevolucionaria.

Iván: No es eso, e'qu' está emperrada con el catolici'mo, son e'pañoles.

Gerardo: ¡Son contrarrevolucionarios!

Guillermo: ¡Catolici'mo de antes!

Chuque: ¡Es el único que hay!

Guillermo: ¡No! ¡Ése es el de antes!

Iván: E' qu'este Guillermo e' católico, pero e' revolucionario.

—¿Tú eres católico, Guillermo? —pregunto.

Guillermo: Mi' padres.

Chuque: Tú también.

—¿Tú también? —pregunto.

Guillermo: . . . Yo también. ¡Pero son revolucionarios y yo soy revolucionario! ¡Ya lo dijo el padre Cé'pedes!

Gerardo: Tán hablando boberías.

Iván: Mi madre era católica y mi padre no, pero revolucionaria, y se casaron.

—¿Tu madre ya no es católica? —pregunto.

Iván: Ya no. Yo ya tampoco. Pero antes sí eramo' las dos cosas.

Guillermo: El padre Cé'pedes es revolucionario, y el padre Sardiñas.

Iván: ¿Usté sabe quién era el padre Sardiñas?

—Sí, sí lo sé —contesto.

Iván: E'tuvo en Sierra Mae'tra con Fidel, era comandante, ya murió.

—¿Tú, Chuque?

Chuque: Yo soy comuni'ta.

—No, tu padre, qué hace.

Chuque: Mi padre es comuni'ta.

—En qué trabaja.

Chuque: Maneja una guagua. Es comuni'ta.

—¿Y tu padre, Gerardo?

Gerardo: Mi padre e' machetero, tiene novecientas arrobas de caña por día, e' un coloso de la mocha.

El padre de Guillermo es abogado, y su madre también. Son católicos revolucionarios. Él tiene cargo de consideración en el Ministerio de Transportes.

—Oye, Chuque, ¿te molesta que Guillermo sea católico?

Chuque: No. Yo era eso.

—¿Por qué te enojas con Guillermo, y tú Gerardo?

Gerardo: E' que a éste lo mete en la piña si le dice qu'es católico.

—¿Qué?

Iván: Le da vergüenza a Guillermo.

Chuque: Si e' católico qué l'importa, ya es católico y ya.

—Y Alonso ¿es amigo de ustedes?

Los muchachos humillan la cabeza, se apartan un poco, ven a Gerardo.

Gerardo: Sí.

—¿Aunque sea contrarrevolucionario?

Luego de unos momentos, dice Chuque: —Ta jodido el pobre Alonso.

—¿Y Fidel? —pregunto de zopetón.

Los niños se agitan bruscamente volviéndose hacia mí. ¿Qué tiene que ver Fidel con Alonso? Hablábamos de Alonso y antes de otras cosas y de pronto Fidel. Qué clase de persona soy, qué busco, cuidado, hay que recordar que soy extranjero. Me miran cuatro pares de ojos húmedos, encantadoramente feroces. Se adelanta Gerardo:

—¿Fidel? Qué usté tiene. . .

Suelto la carcajada. Atraigo a Gerardo y lo retengo abrazado, a mi lado. Desconcertados. Como que quieren aflojarse, darse otra vez.

—No —digo—, no, no hay nada, no tiene qué ver Fidel con Alonso, simplemente les pregunto, pero ya, rápido, contésteme, ¿y Fidel?, ¿qué piensan de Fidel?

Gerardo: Fidel es el Primer Secretario del Partido Comunista de Cuba.

Guillermo: ¡Fidel e' Fidel!

Chuque: ¡Fidel e' un gran comuni'ta! ¡Es el líder!

Iván: Fidel es el líder, e' la Revolución.

—Calma. Calma. Les voy a hacer otra pregunta.

Gerardo: Usté diga.

—Antier pregunté a dos milicianos, estudiantes, de la Juventud Comunista, qué pensaban de Fidel.

Gerardo: ¿Qué le dijeron?

Iván: Le dijeron que Fidel e' la Revolución.

Guillermo: ¡Fidel e' Fidel!

Chuque: Pérate, no grites, son comuni'tas es igual.

—Calma. Me dijeron que, por lo pronto, Fidel está bien. Calma, no pongan esas caras. Es decir, que por ahora, no para siempre, Fidel está bien. Y no lo decían con entusiasmo, quiero decir, no se veían muy contentos de hablar de Fidel.

Gerardo: Usté cómo sabe eso.

—Yo los vi.

Los niños se ven. Problema. Están pensando. No parecen perplejos sino preocupados. Chuque me ve con gesto desafiante. Va a hablar. Lo ataja Gerardo.

Gerardo: Pérate tú. Y qué quiere usté preguntarnos.

—Por qué me dijeron eso. Por qué no se veían contentos.

Van a hablar todos. Los frena Gerardo.

Gerardo: Yo le conte'to.

Nos zarandean los que pasan a nuestro lado, nos separamos y nos reunimos constantemente. Advierto que Gerardo ordena febrilmente ideas y los otros penden de él.

Gerardo: No e' que no estaban contentos, que no re'petan a Fidel. . . O que no saben. . . O que no son. . . que no son revolucionarios. . . ¡E' que sí saben! . . . Yo le digo a usté que. . . Fidel e' Fidel, como dice Guillermo. . .



Guillermo: ¡Fidel e' Fidel!

Gerardo: Pérate.

Chuque: No grites.

Iván: Cállate tú Guillermo.

Gerardo: ... y el Partido e' más que Fidel, el Partido e'tá arriba, Fidel no li'ace, es el Primer Secretario del Partido y e' Fidel, pero el Partido e' más. Ya e'tá todo.

Dos semanas después me dirá Manolo: —Oye tú Ricardo ven acá. Yo te'venido e'cuchando que andas tú inquieto por Fidel, que Fidel acá, que Fidel allá, tú qué piensa' de Fidel, dime de Fidel, ¿o no?

—Sí.

—Yo te lo vu'á decí, pa'que tú no más preguntes, ¿oquéi?

—Oquéi.

—Mira tú, Fidel é Fidel, es el líder, e' la Revolución. Fidel es el pueblo de Cuba, e' como yo, como é'te compañero, como ese qu' e'tá allá, ¿tú me entiendes?, todo' nos identificamos con Fidel, pero Fidel no es eterno, sabe tú, Fidel se muere como todo el mundo o le pega la ventolera, tónce, tú ya lo e'cuchaste el día dos en la plaza, él mi'mo lo dijo, el Partido es lo que queda, ése no se muere, me muero yo y te muere' tú, pero no el Partido ni le pega la ventolera, e'tá salvao d'eso y encima de todo' nosotros.

—Qué es eso de la ventolera que le pega a Fidel y no al Partido.

—Yo no digo que le pega a Fidel. ¡Que le puede pegar!

—¿Qué es eso?

—Ah, tú quiere' saber. ¿Tú te siente' más que tu Partido? El que tú tengas. ¿Y si un día amanece' traidor a tu propio Partido? ¡Ái tá el Partido que no te lo permite! ¿Y si un día Fidel amanece traidor a la Revolución? ¡Ái'tá el Partido!

—¿Oíste lo que me acaba de decir, Manolo?

—Y ¿por qué no? Mira tú, yo me muero por la Revolución, tú a mí ora mi'mo me sacas lo' sesos por la Revolución; más sin embargo un día puedo amanecer traidor a la Revolución, ¿y entonce' qué?, yo te lo digo de mí, porque yo sé que me equivoco más aprisa de lo que quiero equivocarme, Fidel se puede equivocar, pero el Partido e' muchos, que son lo' mejores, el Partido no se equivoca. ¿Ya tú m'entendi'te? ¿Tá usté satisfecho?

Ahora no tengo todavía la respuesta de Manolo ni las que me darán funcionarios, escritores, científicos, antiguos mendigos, antiguas prostitutas, sacerdotes y contrarrevolucionarios de diversos orígenes, las que serán todas notablemente semejantes; ahora sólo tengo la de Gerardo y será definitiva. Gerardo, junto al cual, terminada su airada explicación, se alinean sus compañeros.

Cinco

Durante un trecho largo caminamos sin decir más, buscándonos entre la marejada, por calles alledañas a la plaza. El vocerío es alto y las músicas suenan dondequiera. Cartelones portátiles con leyendas sobre Vietnam, Guevara, Cienfuegos, Fidel, Venezuela. En abanicos y sombrillas el retrato de Camilo, el de Fidel. Hay quienes cargan sillas plegadizas; quiénes pequeñas escaleras; otros, rollos de cuerda; otros, guitarras, cornetas o tumbadoras; entre varios, un templete de madera; y bolsas con comida, jarra con agua y hielo, una mecedora, magnavoces de fonógrafo antiguo, qué sé yo. Llegamos a la tenue loma frontera al obelisco. La plaza desciende, se abre y se aleja desde

esta loma. Allá, Martí, minúsculo, envuelto en luz temprana. He hecho algún ademán, algún movimiento muy enfático, no sé, porque los muchachos me rodean. Recuerdo una vez viajando por Tamaulipas, muy cerca de la frontera. Íbamos en coche a ciento cuarenta kilómetros por hora y nada cambiaba en el paisaje, lomeríos sin fin me exasperaban.

—Qué pasa con las famosas llamadas, por Dios, me están mareando estos montículos mugrosos, los veo a diario en el valle de México.

—Espérate, chaparro, espérate —me decía David—, pasando aquella última joroba, espérate.

Volaba el coche hacia la última colina, íbamos subiéndola, estábamos a doscientos metros del borde, gritó David: —“¡Agárrate, chaparro!” Y en el borde mismo me alcé del asiento y grité: —“¡El mar!”

—Ah qué romito méndigo, ¡asómese a la llanura del norte, sí señor! —Reía David a carcajadas—. Yo veía el mar, el mar. Y pasaron veinte o treinta segundos antes de que las verdes llanuras grisáceas se me metieran en los ojos. Al frente hasta el horizonte, a los lados hasta el horizonte, se abría el chaparral. Nada más que cielo y chaparral. Y saber que eso era un infinito de arena y espinas, solo crueles árboles a morir y parecían el mar, me sobrecogió, me entusiasmó. Algo solemne tiene la cantidad aglomerada, rompe los números que la suponen, rebasa su propia naturaleza y hace, de nuestra visión, contemplación, deja de ser materia, nos aplasta y nos encumbra, nos saca congoja y dicha porque nos desposee de nosotros mismos, ignora por qué nos pone ante el Misterio. Así la Plaza de la Revolución. Yo con los cuatro niños cubanos, que me miran sorprendidos y medio burlones, ante la Plaza de la Revolución, que todavía no se llena y ya semeja el mar. ¿Había gente aquí la noche del 31? La noche del 31 había unos cuantos cubanos metiendo ruido.

—¿Cuántos hombres hay aquí?

—Un millón —dice Chuque—, tienen que venir un millón.

—Puede que meno' y puede que más —dice Gerardo—, pero un millón sí se completa.

Tara tan tan, taca taca ta taca. Una tumbadora repiquetea en mis orejas, y un gritazo: —“Eeee mejicano del ron. ¿Ya te atreve' con la tumbadora?” Es Chemique, el que me prestó su tumbadora la noche del 31. Carga el instrumento y un banco y se protege con quitasol hecho de retratos de Fidel, Camilo y Che Guevara.

—¿Te veni'te a la fie'ta?

—Sí no hago más que andar de fiesta en fiesta.

—No, qué va. Todavía no ves nada. E'ta e' la fiesta de verdá. Tú lo vas a ver, tú vas a ver aquí lo qu'es un hombre y un millón de hombres, ¡com'un'ombre na'más, com'uno solo, Cuba, tú ya lo verás! ¡A ja ja jai, el mejicano del ron! Y me soba el estómago—. Bueno, a ver si no' encontramos luego.

Tarán tan tan, taca taca ta taca.

—Nosotro' nos vamos —dice Iván—, p'alcanzar lugar en el de'file, si no no vemos nada.

Estrecho la mano a cada uno —empapada la de Guillermo—, les alboroto las greñas, les palmeo los hombros.

—Usté sea fuerte —le digo a Guillermo—, usté es socialista y es católico, a lo mejor así es mejor socialista, no deje que lo metan en la piña.

Su cara de luna, su boca abierta para respirar.

Los veo irse aprisa, incrustarse en el gentío.



LINUS PAULING:

**150 BILLONES
DE DOLARES
ANUALES
EN ARMAS**

**SI PROSIGUEN LOS
ENSAYOS
DE BOMBAS NUCLEARES,
TENDREMOS 10 MILLONES DE
NIÑOS ENFERMOS Y 10
MILLONES DE CANCEROSOS**

**LOS ESTADOS UNIDOS
EMPLEAN ARMAS BIOLÓGICAS
Y QUÍMICAS EN VIETNAM**

**EL 10% DE LA POBLACION NORTEAMERICANA
PASA UNA PARTE DE SU EXISTENCIA EN
HOSPITALES PSIQUIÁTRICOS**

Nosotros los científicos, nos damos cuenta cada vez más que nuestra responsabilidad en los asuntos del mundo es abrumadora. La época es agitada y no podemos permanecer en nuestros laboratorios, dedicados a nuestras investigaciones, sin atender a la agitación ruidosa en la calle. Los hombres del odio y de la guerra se apoderan de nuestros trabajos con el objeto de utilizarlos para sus fines destructivos. Nunca debimos haber puesto en sus manos los medios para conducir a la humanidad a un *apocalipsis*, para amenazar la existencia misma de la especie humana o, más simplemente, para reducir al hambre a dos tercios de los habitantes del globo. Recientemente, en la UNESCO, durante la sesión de noviembre pasado en París, consagrada a "la paz del mundo", tuve la ocasión de verificar que las *élites* tomaban conciencia de los deberes que nuestra calidad de hombres de ciencia nos impone y a los cuales ya no podemos sustraernos.

Esto me lleva a hablar del armamento. Se sabe, aunque no se recuerda con frecuencia, que cada año se gastan *150 mil millones de dólares en lo que los gobiernos llaman sus necesidades militares*. Esta impresionante suma, *equivale a la mitad de los ingresos de la población subdesarrollada del mundo*. Estos datos deberían estar siempre presentes en el espíritu de aquellos hombres y mujeres que detentan una parcela de poder o influencia.

Estas cifras resumen la esencia del drama que vivimos. Es necesario saber en qué consiste ese armamento.

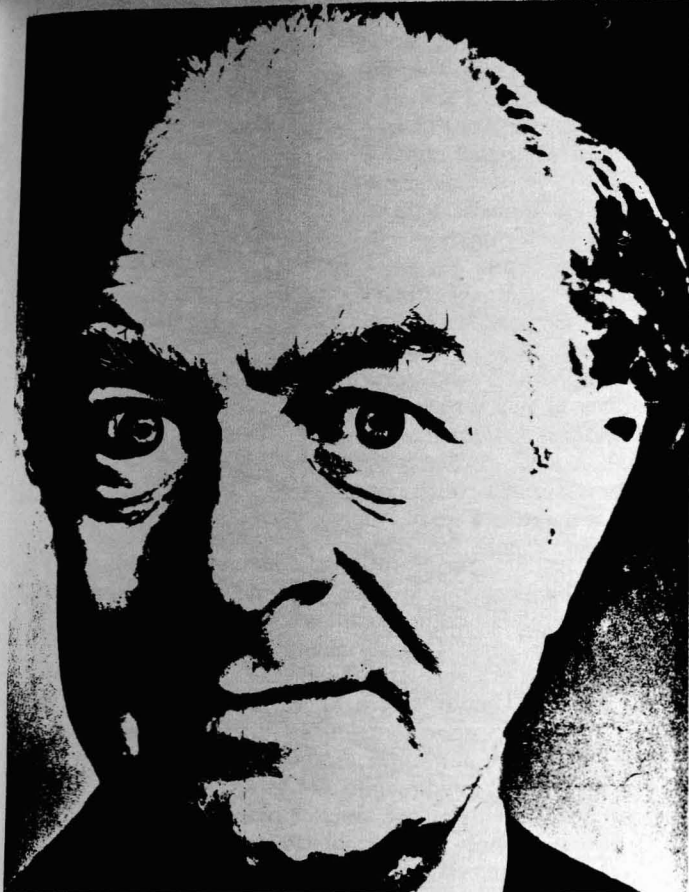
Respecto a las bombas nucleares se sabe que es de buen tono, entre nuestros estrategas, hacer la distinción entre "bombas limpias" y "bombas sucias". De las primeras, que se experimentan en los Estados Unidos, Rusia, Gran Bretaña, Francia y ahora en China, se nos asegura que no son peligrosas. Por el contrario, de las segundas se nos dice que bastaría una sola para contaminar toda la atmósfera. Es necesario dar a conocer a la opinión mundial que esto es mentira. He aquí la verdad tal como es conocida —y tal como no puede dejar de darse a conocer— por todos los expertos: durante la explosión de las bombas, se forman sustancias como el *estroncio 90*, el *cesio 137* y el *yodo 131* que son considerados como residuos radiactivos "normales". Estas sustancias provocan cáncer en los huesos y leucemias así como mutaciones genéticas graves. Pero, además, existen otras sustancias: el *carbono 14* (un isótopo radiactivo del carbono), que se produce en el curso de la fisión de las llamadas bombas limpias.

Hay diez veces más carbono 14 en las bombas termonucleares que en las bombas de fisión tipo A. Este carbono 14 no es solamente tan pernicioso como las otras sustancias radiactivas, sino que guarda su nocividad total por un tiempo mucho mayor que las sustancias antes mencionadas: el *estroncio* permanece radiactivo durante veintiocho años, el *carbono 14* durante muchos siglos, lo que significa que varias generaciones después de la nuestra, la atmósfera estará contaminada todavía. Lo repito para que quede bien claro: *Hay más carbono 14 en*

las bombas "limpias" que en las "sucias". Por consiguiente si China prosigue sus ensayos nucleares y hacen otro tanto los soviéticos y los norteamericanos, tendremos a *10 millones de niños atacados por enfermedades genéticas y 10 millones de personas amenazadas de cáncer en los huesos, de leucemia y de otras enfermedades*. Los efectos cancerígenos de las radiaciones, son menos evidentes que los efectos genéticos, pero no por ello existen menos. Debido a que los expertos conocen estas realidades impresionantes, ya que han dado información a los gobiernos sobre ellas, es que se ha podido llegar al famoso "equilibrio del terror", que parece, por el momento al menos, conducir a la humanidad a renunciar a una guerra nuclear. Mas como la opinión pública desconoce estos hechos, los gobiernos creen que pueden proseguir con sus ensayos atómicos. *A largo plazo, la carrera del armamento nuclear, puede ser casi tan peligrosa como la utilización misma de ese armamento*.

Las naciones más pequeñas, están tentadas a participar en esta carrera. Ellas pueden procurarse los materiales necesarios para fabricar una bomba. Actualmente se practica un gran tráfico mundial, un contrabando de dimensiones planetarias, en el mercado de materiales nucleares. Hace poco recibí un catálogo de una empresa de productos químicos en el que aparecía el *plutonio* a 140 dólares el gramo; el precio normal del plutonio es de 14 dólares. Para fabricar una pequeña bomba atómica, son necesarios 4 kilos de *plutonio*; pero son necesarios, también, equipo nuclear, máquinas y personal técnico que sólo las naciones ricas pueden ofrecer. Por ello no importa que un Estado pueda comprar cuatro kilos de *plutonio* a través de pedidos de algunos gramos a diferentes empresas de productos químicos; es así como proceden muchos traficantes. Recientemente una empresa ha dado a conocer que no conocía el paradero de 100 kilos de *plutonio*, vendidos sobre catálogo. ¡100 kilos; lo suficiente para hacer 20 bombas atómicas!...

Conforme a lo dicho anteriormente, se puede llegar a un resultado positivo. Todo el mundo le tiene miedo a una guerra nuclear. Si los chinos —por mi parte yo lamento que ellos se crean obligados a entrar en la carrera de armamentos nucleares— proclaman lo contrario, es para hacer como los otros, es decir, para intimidar y, según la expresión, para "disuadir". No me gusta ver a China, que tiene setecientos millones de bocas que alimentar, gastar una gran parte de su ingreso nacional en necesidades militares, aun cuando convengo que a pesar de este gasto, el nivel de vida de los chinos se ha elevado a partir de la toma del poder por Mao Tse-tung. Creo que es necesario analizar las causas de la decisión china. La responsabilidad nos incumbe. Hemos impedido que participe en los trabajos de las Naciones Unidas, la hemos ignorado y aislado y, con ello, hemos provocado su nacionalismo exasperado. Francia también ha ejercido esta conducta nacionalista en los últimos años. Yo estoy de acuerdo con la política del general de Gaulle en Asia. El hecho de reconocer a China y cooperar con este gran Estado



**Sé bien que todo
nos invita al pesimismo
en la hora actual;
no obstante
soy optimista**

**EL MIO ES UN
OPTIMISMO
DE COMBATE**

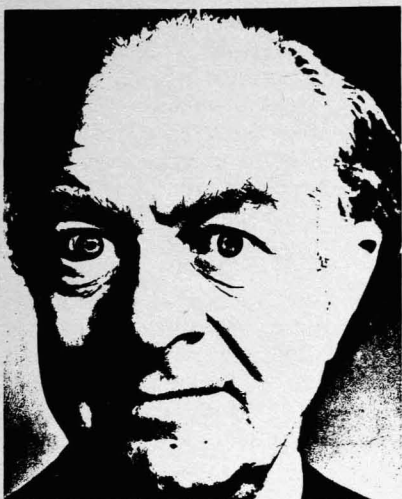
y las posiciones que Francia ha tomado sobre Vietnam, son actos positivos. Pero el nacionalismo francés es tan pernicioso como los otros.

Esta alusión a Vietnam me lleva a hablar de aquellos armamentos en los que menos se piensa: *las armas biológicas y químicas empleadas por mi país en Vietnam*. En este aspecto, se engaña una vez más a la opinión: el gas que se dice no es tóxico y que provoca simples náuseas y parálisis pasajeras, tiene un efecto desastroso sobre los enfermos, los viejos y los niños. Hay, en este momento, civiles vietnamitas que mueren no solamente por el empleo de bombas de napalm y de fósforo, sino también a causa del gas. Dos biólogos norteamericanos, especialistas en biología molecular, el profesor John Eddsel y el profesor Mathey Misselson (que es uno de mis antiguos estudiantes), lo han demostrado en una petición firmada por los más grandes sabios de los Estados Unidos.

Si nosotros le tenemos sobre todo miedo a la guerra nuclear, no tenemos derecho a olvidar esta guerra química y biológica que podría convertirse en la guerra del mañana. Los gases más peligrosos son los *flourósfatos*, de los cuales tienen grandes reservas los Estados Unidos y no sólo ellos. Cientos de miles de dólares se consagran a fabricar armas aún más poderosas: las *toxinas butolónicas* y el *virus de la fiebre amarilla y sus variantes*. Existen igualmente armas biológicas que producen epidemias de *ántrax*. Es posible imaginar el descubrimiento de cepas nuevas contra las cuales el hombre no conoce ninguna protección. En una guerra microbiana, sería posible vacunar a la población del país agresor y preservarla contra las epidemias, pero las poblaciones agredidas serían diezmadas. No estamos todavía ante esa amenaza, pero el empleo de gases en Vietnam es una señal de alarma.

Las víctimas principales de la guerra de Vietnam no son los combatientes, sino los civiles. Cuando se destruyen las cosechas de arroz con productos químicos, cuando se utiliza el gas, es la población civil, las mujeres, los enfermos, los niños y los viejos los que mueren de intoxicación o de hambre. Naturalmente, no puede uno limitarse a pedir la humanización de la guerra de Vietnam o a proporcionarle leyes. Es necesario detenerla. Yo sé bien que todo nos invita al pesimismo en la hora actual. Los bombardeos son más y más devastadores. Se dice que la opinión norteamericana es indiferente a pesar de los manifestos de intelectuales, las protestas de estudiantes y la oposición de una cierta sociedad política. La dificultad principal estriba en que los Estados Unidos no reconocen al Vietcong como interlocutor. Todos los premios Nobel de la paz han intervenido, hasta ahora en vano, ante el presidente Johnson y nada indica que pueda ser influido en un sentido positivo hacia la paz. Y, sin embargo, no he perdido completamente la esperanza que suceda algo favorable antes de que termine 1967. He aquí por qué:

En primer lugar porque la experiencia prueba que con per-



severancia se puede conmover a la opinión, a la prensa y finalmente, al gobierno norteamericano. La situación es actualmente la misma que cuando se decidió detener las experiencias nucleares; alrededor de mí, no había sino pesimistas.

Me viene a la memoria una conferencia de Harold Stassen, en 1960, en la Universidad de Stanford. Él decía entonces que era inútil hacer esfuerzos para convencer al gobierno porque el senado norteamericano rehusaría confirmarlo. Se equivocaba: ha habido una intensa campaña de educación cívica y la opinión pública ha sido saturada hasta el convencimiento. El presidente Kennedy se convenció, al fin, de que las explosiones radiactivas constituían un peligro y que aumentaban el número de enfermedades infantiles.

Sin duda estaba impresionado: había tenido un hijo enfermo desde su nacimiento, el cual murió de una enfermedad genética. Se sabe igualmente que John Kennedy tenía una hermana que sufría de retraso mental. Pero el Presidente no comprendió la situación hasta que la opinión pública había evolucionado. Pero Johnson no es Kennedy. La guerra de Vietnam no constituye la misma amenaza que las radiaciones atómicas. No obstante, si la opinión evoluciona, Johnson será obligado a seguirla. ¿Cómo puede evolucionar la opinión norteamericana? Bien, a causa de Johnson mismo, quien se ha convertido en un verdadero dictador y miente cada vez que le parece oportuno. Es algo de lo cual todos se van a dar cuenta muy pronto. Johnson utiliza el enredo, los engaños, las presiones y las trampas, lo mismo si se trata de sus aliados. A pesar de su habilidad extraordinaria en el manejo de grupos políticos, está provocando decepciones en todos los medios. Yo creo que ahí se encuentra una situación que pueden explotar los hombres que luchan por el restablecimiento de la paz en Vietnam; es por ello que no estoy desesperado.

Pero veamos. Como lo he mostrado en el caso de China, las cosas forman un todo y no es suficiente luchar contra la carrera de armamentos, las explosiones nucleares, el empleo o acumulación de armas biológicas y químicas. Es necesario, si se quiere atacar las causas originales, luchar contra el subdesarrollo. La verdadera cuestión está en saber qué vamos a hacer con nuestro planeta. Pienso que el porvenir del hombre está en la tierra y que pasará mucho tiempo antes de que pueda habitar otros planetas. Desde este punto de vista, estimo excesivos los enormes gastos que se dedican a la investigación espacial. Se podrán sin duda realizar estas investigaciones en un periodo más largo, más paciente, menos precipitadamente. La competencia norteamericano-soviética, fruto de este nacionalismo cuyo resurgimiento es el mal del siglo, ha tenido, en ese aspecto, funestas consecuencias. En cada campo se dedican sumas enormes a un objetivo único, la mitad de esas cifras, podrían servir a los hombres que viven mal en la tierra, tan mal, como para no preocuparse por la existencia de otros planetas. A decir verdad, las investigaciones que me parecen más interesantes y al mismo tiempo las más

fecundas, son las que se refieren a la biología molecular. Esta ciencia se ha desarrollado hasta el punto que ya puede considerarse la posibilidad de un gigantesco programa sobre sus aplicaciones en medicina. Descubrimientos como los de Monod en Francia, Jacob y Lwoff en Gran Bretaña, de Kendrew y Perutz en los Estados Unidos, tienen un valor decisivo para la Humanidad. Nosotros vamos a poder, en un futuro no muy lejano, ayudar al hombre aún en el aspecto mental. Se puede no solamente mejorar el rendimiento del espíritu, sino también curar enfermedades mentales que nuestra sociedad provoca.

El diez por ciento de la población norteamericana pasa una parte de su existencia en hospitales psiquiátricos. El cincuenta por ciento de las camas de los hospitales están ocupadas por enfermos mentales. En los próximos años, podremos vencer la esquizofrenia que es la enfermedad mental más extendida. Me he pasado los diez últimos años estudiando las posibilidades de la biología molecular en el tratamiento de las enfermedades mentales. La fundación Ford me otorgó un crédito de 450 000 dólares. ¡Y ya se han acabado! Sin embargo, hasta que no se pueda mejorar el funcionamiento del cerebro, alimentándolo con las cantidades óptimas de sustancias naturales que necesita normalmente; hasta que el hombre, por sus investigaciones, no disponga de un poder sobre el hombre, entonces la opinión, primero, y los gobiernos después, se plantearán la posibilidad de utilizar recursos y de efectuar ciertos gastos para dichas investigaciones.

Naturalmente se me puede argüir que algunos hombres podrían utilizar los resultados de estos estudios para fines dementes. Dicho de otro modo, esta reflexión pone a la ciencia misma en cuestión. Por mi parte, en este sentido, soy optimista. Yo no he participado jamás en la elaboración de armas atómicas, aunque Oppenheimer me lo ha pedido. Sin embargo, yo me dediqué durante la guerra a investigar acerca de los combustibles necesarios para los cohetes. Era una responsabilidad que me planteó un caso de conciencia. Ahora que está establecido el equilibrio del terror, yo no lo lamento. Las enormes cantidades de armas existentes demuestran que la guerra debe detenerse, que las relaciones entre las naciones ya no son las mismas, que la guerra ha perdido todo su sentido. *La guerra mundial está muerta porque significa el suicidio colectivo.*

De la misma manera, no creo que puedan utilizarse los descubrimientos biológicos para fabricar especialistas sin alma, robots, hombres-cerebro, que no serían más que calculadoras y cuyos miembros, sin uso, estarían atrofiados tal como los han descrito en algunas novelas de ciencia-ficción. En suma, y a pesar de todo, en un sentido soy optimista acerca del porvenir del hombre. Pero es un optimismo lúcido, vigilante. Un optimismo de combate. Ello consiste en que lo que hagamos de nuestro planeta, dependerá de nuestra combatividad para luchar por el hombre.

[Le Nouvel Observateur, 21 de diciembre de 1966. Traducción de Rebeca Lozada]

U

teatro

presencia del teatro noh

por
Kazuya Sakai

El Noh es conocido como una de las formas dramáticas más austeras y ascéticas y el único gran teatro del mundo que puede ofrecer a una audiencia contemporánea la representación más fiel de sus producciones originales, que se remontan a la segunda mitad del siglo xiv. Pero a pesar de haber ganado la cálida admiración de ciertos círculos de Occidente y de haber sido objeto de estudio como

teoría teatral o como poesía, para la mente de muchos sus obras existen en forma especulativa, o más aún, para ser especuladas, porque pocos son los que han visto una representación.

Bien sabemos que el drama es, dentro de la literatura japonesa, lo que más interesó en Occidente y dentro del drama, el Noh el que más seriamente fue considerado, atrayendo e intrigando con su poesía y con la rigidez de su estructura dramática. Desde que Ezra Pound, fascinado, editó algunas traducciones libres a comienzos de este siglo, William Yeats escribió no menos de 10 obras siguiendo el modelo del Noh, y finalmente Arthur Waley dio a conocer sus célebres y admirables traducciones, el estilizado drama Noh, que no sería exagerado presentar como una de las manifestaciones más notables del teatro lírico y metafísico, ha venido siendo para los escritores occidentales campo predilecto de referencia y alusión, como fuente de obras hipotéticas para los ojos de la mente.

Yeats, al explicar por qué había adoptado la forma Noh para su serie de piezas irlandesas, dijo que era natural que se dirigiera al Asia para buscar una convención escénica, unos rostros más formalistas, un coro que no interviniera en la acción y una máscara que permitiera reemplazar la cara corriente de un actor por la bella invención de un escultor, pues aunque ésta impidiera el mo-

vimiento de las facciones, nada se perdería, ya que la emoción profunda se expresa a través del movimiento de todo el cuerpo. Podríamos agregar que su lenguaje arcaico, cuya sola pátina desanima a la modernización y presenta serias dificultades a los traductores y aun a los estudiosos avanzados, tiende, como la poesía moderna, más al símbolo que a la metáfora, a la imagen estructural que al embellecimiento decorativo, y es aquí donde radica su atracción como poesía, o como vehículo expresivo del poder de los símbolos. Hicimos hincapié en la distinción entre símbolo y metáfora en cuanto el símbolo delimita o aísla una idea mientras que la metáfora la califica, y si el primero es el medio adecuado para un contexto clásico el segundo lo es para uno romántico; el símbolo pertenece a las facultades del lenguaje de lograr una forma orgánica, y la metáfora, simplemente lo que da su colorido. Aunque con frecuencia se nos hace difícil distinguir entre símbolo y metáfora en el lenguaje poético, tomando un ejemplo conocido, podríamos decir que *Hamlet* es un poema notable por sus metáforas pero tiene menos elementos en el campo del simbolismo que *La divina comedia*. Las obras Noh, en este sentido, están más próximas a la obra de Dante. Lo interesante es ver que la poesía dramática del Noh existe como un arte que combina lo auditivo con lo visual mediante un expre-

sivo simbolismo que se logra a través de la música y de un espectáculo rico en imágenes visuales altamente significativas, simbolismo que guarda estrecha afinidad con la pintura, la arquitectura y las artes aplicadas. Aunque generalmente el escenario es simple y la escenografía muy sintetizada, el vestuario y las máscaras exhiben una sorprendente riqueza en variedad y perfección. Sin embargo la desnudez del escenario, lo escueto de la escenografía y utilería, no nos indica la carencia de nexos del Noh con las otras artes visuales, sino todo lo contrario, ya que los siglos xiv y xv, en los cuales surge repentinamente el Noh gracias al genio de Kannami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443), señalan precisamente el periodo de florecimiento de las artes conocidas genéricamente como Zen, cuya concepción estética se basaba en la selección y constante restricción de los elementos hasta encontrar las formas esenciales de los objetos descritos. El Noh es por consiguiente el arte de la austeridad y una forma de integración de las artes. Una vez más, si vemos la Inglaterra del siglo xvi en relación a Shakespeare, no podemos decir que sobresalía por las artes visuales; en cambio la Italia del siglo xiii —la de Dante— se destacó por la dinámica expresividad de su escultura, pintura, arquitectura y artes decorativas.

Es interesante ver por otra



parte que a pesar del indudable valor literario de los textos Noh, éstos quedan totalmente condicionados y hasta subordinados a la unidad armónica de los elementos teatrales, y en este sentido, el teatro de Occidente en general, aparece como más literario que teatral, con algunas excepciones como la *commedia dell'arte*.

En el Noh los actores, debido en parte al uso de las máscaras y a la lentitud de sus movimientos, se asemejan más a estatuas, y sus mantos sacerdotales, a objetos pictóricos. Ningún conjunto de imágenes es utilizado para expresar el estado de ánimo de los caracteres, sino que es válido en relación orgánica con las fuerzas eternas del universo. Un otoño simboliza todos los otoños, y los cerezos en flor, cuyos pétalos se desprenden uno a uno de la tempestad de la primavera, se convierten en el símbolo de la fugacidad de la vida o de la muerte inexorable. Desde luego encontramos también en el simbolismo del Noh la inclusión de la noción del tiempo, que es una de las notables características de la poesía japonesa. El tratamiento del tiempo en el Noh es peculiar en el sentido de que la indicación de tiempo, tanto como la de lugar, es vaga e incierta, produciéndose en casos contradicciones que serían inconcebibles en un contexto realista. Primordialmente, el Noh es el teatro que habitan los espíritus, que aparecen en dos estados diferentes, primero encarnado en una persona "real" para que pueda establecer una relación con el deuteragonista (*waki*) y luego en su estado verdadero —de espíritu—, y aquí se trata, en la mayoría de los casos, de guerreros muertos en batalla. Cuando éstos últimos rememoran ciertos acontecimientos del pasado, éste se funde con el presente, y el presente repentinamente regresa al pasado, sin el transcurso de un tiempo teatral prudencial que indique esa transición al espectador. Esto obedece en parte a la creencia de que el alma es un ente que no muere y que se mueve libremente en

el cuerpo universal del tiempo y del espacio, y de este modo, el espíritu de los muertos se convierte en una presencia que supera cualquier aspecto tangible del mundo material; así el pasado "teatral" se convierte en algo más vívido que el pasado histórico, y más real aún que el propio presente. Los espectros que surgen desde el más allá para rememorar ciertos hechos del pasado, convierten ese pasado en presente y se desvanecen —en la mayoría de los casos— tras haber obtenido la salvación budista. Debemos señalar que estos espectros son "verdaderos" en el sentido de que aparecen ante una persona viva, que es el deuteragonista. Hay excepciones, sin embargo, como el caso de *Kiyotsune*, ya que allí la mujer del guerrero muerto *sueña* que se encuentra con el espectro de su marido. (Por otra parte el deuteragonista, que vendría a ser un representante del auditorio, se retira al comienzo del "sueño", cuando la regla indica que, justamente por representar a la audiencia, debe permanecer sobre el escenario hasta el final aunque deje de participar en la trama.)

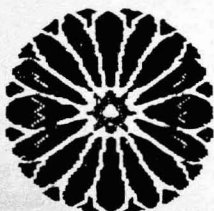
El problema del tiempo implica asimismo el problema del movimiento. Los gestos y las acciones en el Noh son pausados, casi estáticos, y esa lentitud puede desesperar a una audiencia que a menudo confunde movimiento con acción. Convertido a través de los siglos en un acto rígido y formal, el Noh puede semejar un ritual religioso solemne y majestuoso. La lentitud de movimientos en el Noh tiene relación con el concepto de la no-acción, o para decirlo de otro modo, de la noción de la pasividad externa y actividad interna —derivada del taísmo y del budismo Zen—. El moverse más no significa más acción; podría ser simplemente agitación o velocidad, y la velocidad, si bien es una obsesión de nuestra época, nada tiene que ver con el tiempo de que estamos hablando. Un ejemplo típico de este tratamiento del tiempo lo tenemos en los llamados "viajes" que efectúan los deuteragonistas,



que son generalmente monjes peregrinos o viajeros: En el costado izquierdo del escenario hay un puente o rampa (*hashigakari*) que comunica con los vestuarios; el deuteragonista se dirige por allí al escenario y declara que ha viajado de tal "monte" a la capital, y para indicarlo, da una pequeña vuelta en círculo o simplemente lo manifiesta verbalmente; por consiguiente, se ha movido con mucha rapidez de un punto al otro cubriendo una distancia considerable pero en una acción mental, no física. En cambio, cuando al aparecer el protagonista (*shite*), éste hace el mismo trayecto sobre el escenario, su manera de recorrerlo indica que no se ha movido de un solo lugar, el mismo a donde el deuteragonista acaba de llegar. Son dos movimientos escénicos similares, pero de contenidos diferentes: al ser humano "vivo" (deuteragonista) se desplaza libre y velozmente de un punto a otro y en cambio el espíritu del muerto (protagonista), obsesionado y apegado al "lugar", permanece en un solo sitio. Desde luego a esto también contribuye el uso frecuente de la toponi-

mía, cara a la literatura japonesa, para resaltar la importancia y significado de los lugares históricos.

En uno de sus célebres escritos teóricos, Zeami nos dice que para lograr un buen desempeño, el actor debe mover la séptima parte de lo que su mente actúa. Significa que, aunque no debemos tomar literalmente las proporciones numéricas, queda un margen en blanco, es decir que de diez partes, tres quedan en suspenso. El actor dobla su movimiento supongamos de 10 segundos —en sólo 7' de actividad y 3' de pasividad. Este proceso de restricción en los movimientos del Noh es una natural consecuencia de la noción budista de la no-acción que ya hemos mencionado. El único problema sería con qué llenar las tres partes en blanco. Zeami contesta que hay que llenarlas con la mente, o que hay que hacer actuar la mente de manera tal que ese tiempo vacío cobre vida, adquiriera una especial tensión para que el espectador pueda percibir la actuación no-actuada. Aplicando este principio a toda una pieza, tomaremos conciencia de los



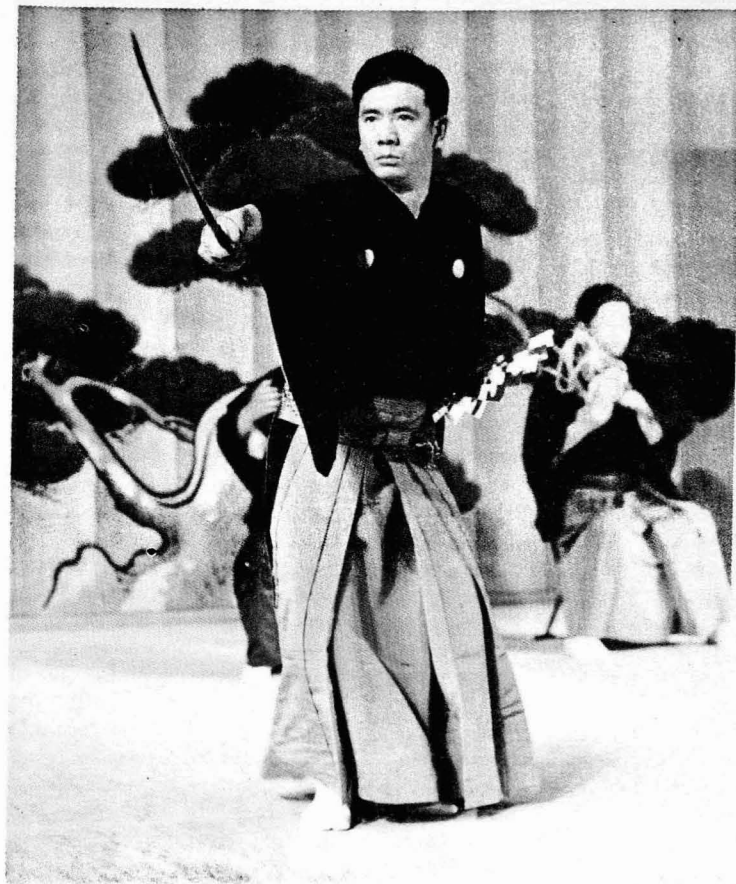
vacíos, de los momentos estáticos que se expresan. También dice Zeami: "Los espectadores convienen a menudo en que los momentos estáticos son los más gratos. Ésta es una de las fórmulas secretas del arte del actor. La danza y el canto, los desplazamientos en el escenario y las diversas clases de mímicas, son todos ademanes, acciones del cuerpo. Los momentos estáticos se producen en los intervalos entre uno y otro de aquellos movimientos. Si examinamos las razones por las que esos intervalos estáticos producen un placer estético, las descubriremos en la fuerza espiritual subyacente en el actor, que infaliblemente mantiene despierta la atención del auditorio."¹

Pero como bien lo señala Zeami, esa fuerza interior del actor no debe resultar evidente, porque de ser así se convertiría otra vez en algún movimiento o acción, desvirtuando su cualidad estática. Lo que Zeami hace saber es que el actor debe perder hasta su intención de mantener la concentración espiritual de esos momentos estáticos. De este modo, la capacidad de conmover al público depende de una consubstancialidad de la que participan todas las fuerzas artísticas y la mente misma del actor. Un problema similar plantea al decirnos que cuando el cuerpo y los pies se mueven en sentido idéntico, la técnica de actuación resulta burda, pero que en cambio si al mover el cuerpo se restringe el movimiento de los pies el efecto no será malo. Quiere decir que allí se produce un deslizamiento entre los movimientos del mismo personaje, como siempre controlados por la mente del actor. Para señalar hasta qué punto se requiere la concentración espiritual y una ardua disciplina física y mental en el Noh, Zeami expone una de las técnicas más asombrosas del adiestramiento del actor. Esa técnica consiste en verse a sí mismo a distancia, es decir, verse actuar en el escenario desde el auditorio. Generalmente el actor es capaz de dominar tres lados de su cuerpo, pero no la espalda. Naturalmente, los ojos que pueden ver su

propia espalda son los ojos de la mente, y el órgano visual de la mente es el espectador. Cuando el actor llega a ser al mismo tiempo su espectador —es decir, ser sujeto y objeto— es que ha logrado controlar todas las facultades con la mente. Esto equivaldría a la anulación del "yo", o a la anulación de la "conciencia". Mientras el actor sea consciente de que está actuando, su labor será ordinaria, si no mediocre. Tampoco caminaríamos con naturalidad si tuviéramos que pensar que después del pie derecho viene el izquierdo, y luego el derecho y así sucesivamente. No cabe duda de que el proceso de pensamiento de Zeami se asemeja al de los famosos *kōan* del budismo Zen, que dicen por ejemplo: "Un discípulo le preguntó al maestro: '¿Qué debo hacer cuando no tengo nada?' 'Tíralo', fue la respuesta. El discípulo replicó: 'Si no tengo nada, ¿cómo puedo arrojarlo?' El maestro contesta: 'Entonces, llévatelo.'"

Pero el no-pensar en nada cuando se actúa, no significa que el actor deba tener la mente completamente en blanco, sino que deberá llevar una acción "inconsciente", aunque para ser más precisos, deberíamos utilizar el término "pre-consciente", o su más cercano equivalente sánscrito *ādhānavijñāna*.

Al deducir la influencia del budismo Zen en el teatro Noh, podríamos decir aún a riesgo de falsear el significado del Zen y de la estética Zen en una forzosa simplificación, que nos referimos a esa forma del budismo que conduce al logro de la liberación del mundo fenoménico y a la adquisición de una contemplación mística de lo infinito, y la estética Zen consiste en la búsqueda de las formas esenciales que se ocultan bajo la multiplicidad de las apariencias exteriores. Así sus artistas llegan a la Nada mediante un proceso de constante reducción y sintetización. En el Noh, más que en los elementos externos (escenario, utilería, vestuario, máscara, etc.), encontramos la influencia zenista en el modo de actuación, en la mímica, la danza y los desplazamientos,



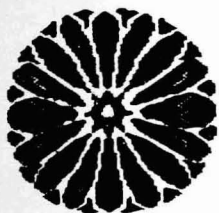
tos, y principalmente en la preparación mental de los actores. Por este medio se llega a un teatro estático, a pesar de las "acciones" que se registran cuando el principal carácter (*shite*) mima la última batalla donde encontró la muerte, o cuando expresa odio, venganza o celos.

Podríamos aquí citar las instrucciones que cierto monje dio a un hombre que deseaba estudiar el Zen, por su coincidencia con los métodos de restricción y eliminación cultivados por los artistas Zen:

"Si por ejemplo alguien se halla meditando en su habitación, lo primero que debe hacer es borrar 'todo' de su mente, excepto Ch'ang-an, la capital de China. Luego, todas las cosas menos el monasterio donde se encuentra; luego todas las celdas del monasterio menos la suya; todos los objetos menos él mismo; todas las partes del cuerpo menos la punta de la nariz. Finalmente, colgar su nariz en el espacio como una gota de rocío, y concentrar su mente en la punta de la nariz."²

Zeami nos quiere decir algo similar cuando se extiende sobre lo que él llama la substancia y la acción. El hombre ordinario está a menudo fascinado con la luz lunar pero se olvida de la luna en sí. Del mismo modo, un actor mediocre es capaz de dedicar su total atención a la "acción" y perder de vista la "substancia" de la expresión.

La representación de la naturaleza intrínseca de las cosas ha dado origen a la idea de un algo similar a la realidad. Lo importante no es la mímica del objeto en sí, sino la correcta sugerencia de su verdadero carácter interno. De este modo, lo que debería ser es aún más importante que lo que es en realidad y esta idea trasciende el plano de las meras experiencias personales, ya que la mímica es un producto de la conciencia artística del actor. Por eso es posible y aun deseable representar bajo la forma de un ser humano el espíritu de un árbol, como en la pieza *Bashō*, o seres sobrenaturales o imaginarios. El aspecto real que la mímica pretenda representar es



¹ Asaji Nose, *Zeami Jurokubushu hyōshaku* (Comentarios sobre los 16 tratados de Zeami), Vol. I, 375 pp. y ss.

² Arthur Waley, *Zen Buddhism and its Relation to Art*, 12 pp.

por lo tanto sólo apresable por medio de los ojos y oídos de la mente. Esto nos puede explicar en parte el papel que desempeñan los actores cuando representan a una mujer. Ningún teatro tradicional japonés emplea actrices, por motivos diversos; pero la idea básica está en la representación de algo similar a la realidad. Como lo que se trata de representar es la mujer y no una mujer en particular, basta con que el actor esboce alguna característica típica de la mujer, aunque no oculte su presencia masculina, pues en definitiva lo que importa no es presentar a una mujer real sino la idea de lo que debe ser una mujer, y no cabe duda de que un hombre ejercitado en el arte escénico puede expresar con toda eficacia a la mujer bajo estas condiciones, puesto que sólo necesitará señalar los rasgos femeninos, desde el punto de vista del hombre. En todo caso una mujer representando a una mujer resultaría demasiado obvio en un teatro simbólico como el Noh, acordando que lo obvio y lo inmediato atentan contra la esencia misma de este teatro.

Se comprenderá, por lo poco que hemos podido mencionar, que estamos ante un teatro rígidamente estructurado, formal, poblado de símbolos ocultos, de carácter extremadamente sutil y aristocrático, cuya realidad no es empírica y en donde la noción del tiempo y del espacio es ilimitada. Es un mundo de dioses y de espíritus que, como caracteres carecen de individualidad, siendo más bien seres "tentativos" de una realidad fugitiva. No trata de analizar los problemas concretos del hombre sino que los presenta en una visión mística, cediendo la solución de esos problemas al discernimiento del espectador. Desde luego podemos decir, como algún crítico lo señalara, que el Noh presta una gran contribución al hombre moderno por su persistente fe en el arte como terapia, es decir ofreciendo una disciplina especial para la salvación del alma; pero siendo el Noh una especie de disciplina religiosa, la propo-

ne desde luego en escala de remedio universal para los males universales de la humanidad. En la mayoría de las piezas Noh, la verdad religiosa —budista en este caso— termina poseyendo el alma, y todas las pasiones y todos los apegos terrenales desaparecen. De ahí proviene la importancia de la presencia de los espectros, y sería erróneo tratar de encontrar en el Noh los principios de una tragedia que muestra un choque de fuerzas, sentimientos y pasiones —o sea, la actividad humana a través del movimiento complejo y ambiguo del o de los caracteres— o la mano del destino destruyendo la vida del hombre. El protagonista del Noh demuestra la necesidad de escapar de este mundo. En el drama occidental, cuando Edipo es finalmente recibido por los dioses, o cuando Macduff aparece en escena con la cabeza de Macbeth, allí termina la trama. Pensemos, si Edipo volviera a Colona y contara su momento de gran horror, o si el espectro de Macbeth reconstruyera sus intrigas y crímenes y reviviera el asesinato de Duncan en una danza estilizada; la naturaleza de estas piezas se acercaría al Noh, o como dice Earle Ernst, a la esfera de la actividad teatral descrita por Maeterlinck como "la verdadera tragedia de la vida que recién comienza cuando ha pasado lo que se llama aventuras, peligros, pasiones, etc".³ Se podría decir que a menudo el Noh comienza donde el drama occidental termina. Pero como el modo de rememorar o revivir ese pasado no se representa visualmente en relación a lo que queda implícito, en el Noh, todo, desde los caracteres hasta la utilería, se reduce a un contorno, a un diagrama, a la esencia de las formas, como queriendo por otra parte recordar la noción budista de la impermanencia de las cosas. Esto hace que exija del espectador una participación mental activa, porque la realización de un espectáculo Noh —como dice Zeami— siempre estará sujeta al grado de intercomunicación entre el escenario y la audiencia.



artes plásticas

la palabra nueva de raúl herrera

por Jorge
Alberto Manrique

Una nueva galería, un nuevo pintor. La primera exposición individual que hace la galería recientemente inaugurada en la ciudad de México, *Obelisco*, es de un pintor que resulta inusitado en nuestro medio. Por lo que respecta a la galería, eso tiene su importancia porque significa, desde luego, un afán decidido de abrirse a nuevas posibilidades, una preocupación por mostrar cosas de un interés no común. En este sentido el *Obelisco* parece abrirse con los mejores augurios, puesto que a cuanto de fuera podemos juzgar, se nos presenta desde el primer momento como un establecimiento "de combate", lo que, en un medio donde a ojos vistas se busca el compromiso y cada vez los gritos —aunque siempre gritos— se tratan de hacer más consonantes, no deja de tener su chiste. El otro punto a favor de este obelisco que parece medio pirámide es —y aquí sí se trata de una apreciación personal— el buen ojo para haber escogido a Herrera en su primera presentación individual (diciembre 1966-enero 1967). Impli-

ca sin duda valentía decidirse por un pintor no conocido; y decisión para apuntar en alguien en cuyos valores, por más que para los directores de la galería sean indudables, no hay un consenso aprobatorio previo.

Por lo que respecta a Herrera y por lo que respecta al ambiente artístico nuestro, la exposición resulta sin duda alguna impresionante y alarmante. Tal vez, desde las primeras importantes exposiciones de Soriano y de Rafael Coronel no se oía en México una voz que dijera algo verdaderamente diferente y con un timbre tan claro.

La de Raúl Herrera es una palabra "al día"; pero no sólo, sino que es una palabra "al día de Raúl Herrera", esto es, resulta una voz definitivamente personal y propia, al mismo tiempo que incontrovertiblemente moderna.

Y bien, ¿quién es Raúl Herrera? Un pintor que en unos cinco años ha recorrido un camino larguísimo, aprovechando sin duda un momento suyo de gran receptividad y de gran entusiasmo. Si en general la gente anda a destiempo, en el caso de Herrera parece que se dio esa curiosa coincidencia de poder aprovechar multitud de enseñanzas en el momento en que más capacitado estaba para assimilarlas. De tal manera que su maduración como individuo ha ido siendo su maduración como artista.

Un largo camino en un corto espacio de tiempo. Tal vez la mejor manera de entender lo que su pintura ha llegado a ser sea esbozar lo que ese camino ha sido.

Cuando en 1962 Raúl Herrera se encontraba en París era apenas un muchacho que había decidido dedicarse a la pintura. Su bagaje era sólo entusiasmo y un sentido propio del color —que uno estaría tentado de calificar de innato— patente desde sus primeros desvaríos. En aquellas torpes pinturas de 1962 había una imaginación infantil-adolescente sin duda encantadora, siempre ridícula. Un espectador podría haber dicho "un muchacho con buenas intenciones", otro tal vez afirmará: "aquí hay ta-

³ Earle Ernst, *Three Japanese Plays*, 13 pp.

lento". Sin duda ambos tendrían razón. Con buena voluntad se apreciarían sus cualidades, con ojo crítico frío su pintura se derrumbaba sin mayores defensas.

Para muchos artistas una estancia europea significa la sanción de una vocación o de un talento. Para tantos otros es apenas un recorrido de información y de documentación. Para Raúl Herrera su estancia europea fue un periodo definitivamente formativo. Tanto que, de no haber mediado ese aprendizaje, el pintor Herrera no solamente sería diverso, sino completamente diferente de lo que es.

El contacto con los grandes clásicos modernos europeos abrió a Herrera un mundo que seguramente apenas sospechaba. Su capacidad receptiva se extendió en un arco amplísimo. Su posibilidad selectiva y la práctica constante del mirar le fueron dando una certeza cada vez mayor en sus juicios. A su entusiasmo por la solidez de Picasso y de Braque se adhirió el pasmo ante Miró y Kandinsky. Entre la necesidad de una pintura sólida, definitiva y el juego libre de las formas se dividieron sus intereses. Su temperamento romántico —entonces precisamente en su momento álgido— permitió que Van Gogh le atrajera y le hiciera desbordarse de entusiasmo, y que naciera en él una idolatría verdadera por Klee.

En su formación parisina

intervino, como elemento sin duda importante, su trato con pintores mexicanos que allá residían o que pasaban largas temporadas. La amistad con Rodolfo Nieto le fue utilísima como guía y seguramente le hizo más consciente de su inquietud por los valores colorísticos. La casi convivencia con Toledo le resultó aparentemente problemática para su pintura, puesto que la atracción de las cosas de aquél llegó en momentos a ser tan fuerte que Herrera se sintió a veces en la necesidad de deliberadamente alejarse de aquel canto de sirenas para no caer en la copia: a la larga vendría a ser una fuerte incitación para recobrar un mundo fáustico subyacente que alcanza a fecundar su pintura a través de un cerrado tamiz de conciencia que no deja filtrar más luz que la pertinente. El mundo formal de Pedro Coronel le permaneció, en el fondo, ajeno, pero el respeto hacia su obra le dio un punto de referencia muy valioso.

Vida más bien desordenada la de Herrera en París, al menos en sus actitudes externas (su pecado mayor: el temperamento romántico —o tal vez su cualidad mayor— le hacían sentirse obligado a una vida "a la bohemia"). Pero todo quedaba siempre sometido a su pasión por la pintura; a su manía por la pintura, a esa necedad de ver y de hacer, de entender, de ensayar. Cualquier pedazo

de papel es bueno, cualquier espacio blanco es una posibilidad de composición, cualquier color (en una barda, en un aparador, en una revista) aparece como una incitación a reunirlo y combinarlo con otros. Cualquier objeto es un punto de partida.

A fines de su estancia parisina su pintura había cambiado mucho. Sus cuadros empezaron a organizarse, con una estructura interna, que iba creciendo en el cuadro mismo desde dentro hacia fuera. Una organización no planeada (aunque ciertamente sí imaginada, soñada, inventada) que nacía como una planta, a medida que el cuadro se hacía, y que tomaba, como la planta misma, su propia realidad, nacida, no dada. De la misma manera que en una flor la colocación de los pétalos depende directamente de lo que era el capullo que dio lugar a la flor, así en sus cuadros la estructura dependía de ese punto de partida interno al cuadro y no tenían más razón de ser que su relación con él. Como puede verse, el lirismo campeaba por sus respetos. También entonces había adquirido ya un dibujo extraordinariamente fino, muy suelto, muy libre, pero que nunca perdía pie ni dejaba de estar en una relación más o menos remota con la realidad percibida según las convenciones de nuestra percepción.

Cuando Herrera salió de

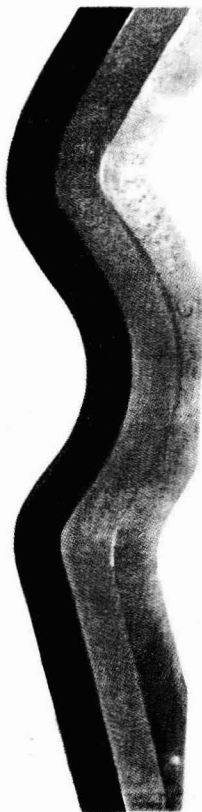
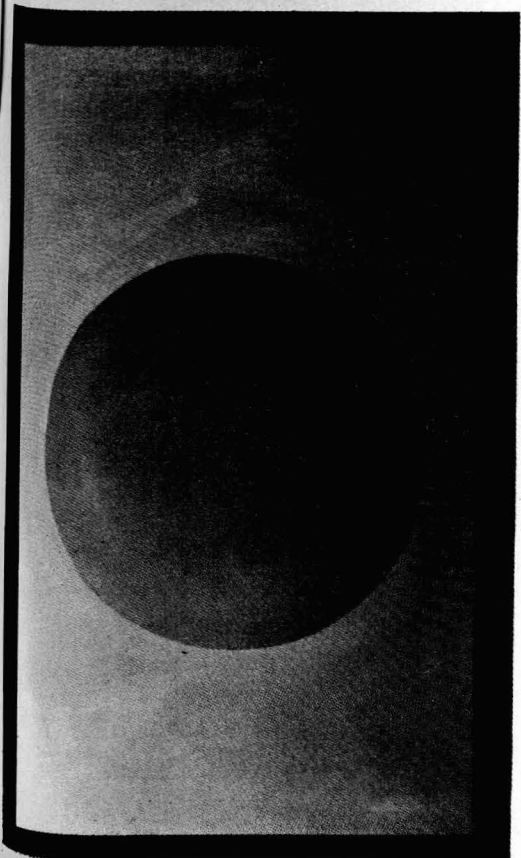
París el color, más que el dibujo —por muy importante que éste fuera—, se había impuesto como la pauta dominante de sus cuadros. Su pintura era esplendorosamente barroca. Había ahí un recrearse, un regodearse en los cuadros, como en un parsimonioso y estrujante orgasmo. La sensualidad y la sexualidad, en su sentido más estricto, le daban a sus obras un sabor muy vital, a carne y a sudor: sin duda a veces ácido. Por más que sus exposiciones, en ese sitio de apuradas competencias no tuvieran mayor éxito, su pintura era ya, sin duda alguna, una pintura importante. Su trazo, su uso del color, tienen ya, en ese momento, mucho de maestría.

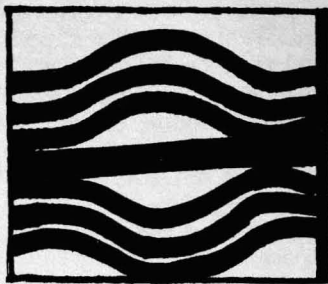
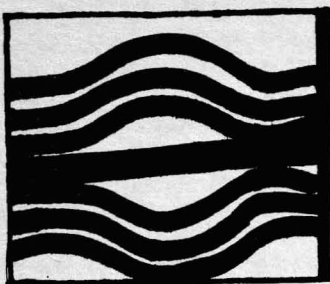
Antes de dejar París recibió lo que podríamos llamar su primera cubetada de agua fría: el impacto de las exposiciones de Jim Dine y sobre todo de Rauschenberg. Fue un golpe seco, que empezó a hacerlo entrar en conflicto con esa especie de torre de marfil que insensiblemente se había formado, al formarse. Un enseñarle la sollicitación que representaba una realidad mucho más concreta, vivida por todos y no individualmente.

En 1964 estaba en Roma. Para su producción no fue una época particularmente propicia; sí lo fue, en cambio, para su propio desarrollo.

Su pintura actual ha cambiado mucho; el mundo que ahora nos ofrece Herrera es muy diverso de aquél, narcisista y lírico. Pero muchas de sus cualidades han persistido y son reconocibles ahora, aunque en una relación de valor totalmente diversa. La presencia de ciertos elementos actuales nos resulta más comprensible teniendo en cuenta lo que su pintura fue hace apenas dos años.

El contacto con las nuevas corrientes italianas lo desconcertó definitivamente: tuvo que pasar tiempo para que digiriera un plato tan pesado y pudiera dar resultados interesantes. Lo que vio de nuevo en Italia, lo que oyó, lo que resultó de su contacto con





grupos de pintores jóvenes, fue una especie de gran regalo a su lirismo desaforado. Grupos como el *Uno* de Milán, los pintores que trabajan con la señora Aliata de Palermo, y aun artistas jóvenes y poco conocidos como Pace, De Grossi y otros, todos estaban en busca de una pintura capaz de un impacto más general y más automático, de una pintura con intención respecto al espectador. Es el momento de la neogestáltica apadrinada por Argan. Se ensaya la pintura filosófica y matemáticamente. Para Raúl Herrera aceptar eso era ponerse en un terrible predicamento. Se defendió hablando y pintando, pero ni su dialéctica hablada ni su dialéctica de colores y de formas pudieron darle seguridad en lo que estaba haciendo. Su pintura era muy bella: nadie podía negarlo, pero en última instancia no accedía a la trascendencia que se estaba pidiendo a gritos. Renunciar a su lirismo era renunciar a aquello sobre lo que había cifrado la escala de valores de sus obras. Neogestáltica o pasión. La solución, la única posible y honrada para Raúl Herrera (puesto que todo pintor tiene también, y siempre, un compromiso de honor consigo mismo) era: neogestáltica y pasión. Pero, de todas formas, qué gran renuncia implicaba. Aceptar el cambio significaba ceñirse, hacerse consciente, racionalizarse, secarse en un cierto sentido. Qué trabajo para llegar a encontrar la necesidad de una ecuación, el valor de una línea recta o de una forma simple en cuanto tales. Muy poco a poco, pausadamente, —garantía, podríamos decir, de que el cambio fue verdadero y le revolvió las entrañas— Raúl Herrera fue despojándose de sus ricos trajes,

aceptando la impudicia de una desnudez que lo desarmaba de tantos recursos, añorando la facilidad (y la felicidad) de las sugerencias, sometiendo a los más rudos expolios su mundo de colores, ya entonces ceñido.

Todavía una estancia de más de un año en Inglaterra, con pasos fortuitos por París, siguió siendo un rumiar constante de las nuevas determinaciones. La experiencia vital de un mundo tal vez el más desprejuiciado, el respirar un aire tan fresco, hizo madurar más lo que dentro de él venía tramándose. Poco antes de dejar Londres había empezado nuevamente a pintar con una seguridad y una convicción definitivas. Ahora, en México, ha seguido pintando, cada vez más en concordancia consigo mismo: el resultado de lo que ha hecho es la exposición en *Obelisco*.

La primera impresión que se desprende de la visita a la exposición es la de sorpresa. "He aquí que todo lo hago de nuevo", dice el Apocalipsis, y otro tanto se antoja decir de Herrera. Una pintura nueva, una pintura propia, una pintura diferente.

La exposición no es realmente muy homogénea en todos sus aspectos; pero es toda de gran calidad. Y su misma diversidad (que en tanto que exposición puede entenderse como defecto) resulta de interés, porque permite ver por lo menos —en la mayoría de las acuarelas, en algunos cuadros— un corto trozo del proceso de su pintura.

En primer lugar, la pintura actual de Herrera sorprende porque no apela al sentimiento ni a la imaginación, sino directamente a los sentidos. No hay en ella ambivalencias ni ambigüedades (las cuales, desde luego, no

son necesariamente defectos, ni mucho menos), sino hechos frontales. No sugiere, sino que *da*. Impone un mundo de formas sin mayor artificio. Tampoco se presenta como un grito desesperado, sino única, sencillamente, como una palabra bien clara y definitiva. A pesar de la juventud de Raúl Herrera se puede hablar, sin temor, de una madurez en su obra, sin que ello implique ceguera o insensibilidad a su frescura.

En algunos cuadros (*órgano*) el título podría hacernos pensar en sugerencias, alguno podría reconocer formas naturales. Ahí están, sin duda; pero lo importante es que de ninguna manera tienen valor en cuanto que pueden sugerir. La identificación de esas líneas con formas reconocibles no fue más que un punto de partida, la incitación primera que dio la posibilidad de las líneas y los colores actuales, pero que no sustenta en ningún grado su vigencia actual.

En esa búsqueda del dato-signo (nunca símbolo), en esa fe en la efectividad de una forma por lo que hay en ella misma (y nunca por lo que pueda hacer imaginar o suponer), Herrera ha llegado a lo que podríamos llamar "pintura-anuncio"; ha llevado su aventura con tanta enjundia que, de veras, puede verse cómo en cada cuadro se juega el todo por el todo a la percepción directa. No supone nada más de lo que cada color, cada raya, cada equilibrio es en sí mismo y por sí mismo. No hay un contenido que trascienda el continente, sino que uno y otro son una y la misma cosa (lo importante aquí es que para el pintor conscientemente lo son). Frente a su pintura la reflexión no se da como una implicación que se desprenda o sea sugerida o invitada por las formas: es, en todo caso, la reflexión que, en un segundo plano temporal, puede hacer aquel espectador que de algún modo ha sido afectado y modificado por el impacto que en él han producido las formas. Las líneas, las espirales, los campos de color, se ofrecen llanamente a una percepción

que necesariamente no puede ser más que fundamentalmente sensorial.

Líneas sin esfumaderas, paladinamente claras. Espirales; formas de doble curva. Colores usados en toda su crudeza. Zonas de color definitivamente delimitadas, que se componen —con un sentido de enunciación lógica— y se dan mutuamente valor, que se hace valer dentro de un todo coherente. Estructuras que a primeras parecen absolutamente sin problemas, como tomadas de un manual de geometría, pero que son, tal vez en la pintura de Herrera más que en otras, el resultado de una necesidad, del comercio de unas zonas con otras, de unas líneas con las demás.

Cuesta imaginar el trabajo que para Raúl Herrera debe de haber significado abandonar aquel mundo rico, fastuoso, de su pintura de hace dos años, en el que indudablemente se sentía tan a sus anchas, para conseguir su pintura actual. Fundamentalmente lo que ha hecho es ceñir al máximo su básico sentido romántico. A tal grado que me parece que es lo último que a un espectador puede ocurrírsele frente a una obra suya. Renunciar al gusto de imaginar pintando debe de haber sido un paso difícil. Lo que ahora hace es, simple y llanamente, pintar pintando.

Pero lo importante —y lo que enriquece de tal modo su obra— es que Herrera no se ha despojado de aquel sentido romántico, que permanece en él y en sus cuadros como cálido rescoldo. Únicamente le ha quitado sus manifestaciones más obvias para, ciñéndolo, alcanzar a tocar una esencia más verdadera: detrás (pero absolutamente simultáneo) de ese orden acusadamente racional aparece, no como un invitado inoportuno, sino como un componente básico, como algo que da más vigencia —o que da verdadera vigencia— al andamiaje de elementos conscientes y lo hace efectivo a un grado de tensión vital. Ahí está la finísima veladura, el matiz manejado con un sentido que ningún cálculo pue-

de lograr, la línea curvándose maestramente en una máxima simplicidad. Ese elemento romántico no viene a ser un recurso utilizable añadido o superpuesto a un mundo de valores diversos, sino, fundamentalmente, una presencia vivificadora, capaz de alentar en las formas con un carácter verdaderamente biológico.

Es importante la diferencia entre una doble curva trazada con curvómetro y otra aparentemente igual, trazada por el pincel de Herrera. Mientras una está ya dada de antemano, no tiene más realidad que la que le ha sido calculada, la otra se va haciendo, se va produciendo y, sobre todo, tiene detrás toda una larga biografía que empieza tal vez en una pierna, sigue por un arabesco alocado, se simplifica en una sugerencia, y termina en la doble curva actual; mientras una es absolutamente intemporal, la otra es historia. Pero su biografía no está expuesta, sino únicamente contenida.

De ahí que sus cuadros resulten rebosantes de vida y de alegría. De ahí que resulten tan verdaderamente atractivos, pero siempre por lo que las formas mismas son como signos autónomos, sin necesidad de que el espectador recuerde su infancia, o haga elucubraciones sobre problemas sociales o sexuales. También de ahí que sus obras produzcan bastante más que un mero regodeo hedonista, y se impongan con un impacto profundo.

El milagro mayor del conjunto de obras que presenta Raúl Herrera es ese acomodo tan extraordinariamente logrado entre razón (conciencia) y sentimiento (inconciencia); o, más bien, la participación de la inconciencia en el mundo de lo racional. Nos muestra cómo el punto de partida es lo que está fuera del mundo de la vigilia y de lo inteligible, pero que precisamente la labor del hombre es hacer inteligible esa realidad, más que inventar una realidad ajena a él. Esto está llevado adelante a tal grado que en sus obras el sentimiento resulta una componente del mundo

de la conciencia, y como tal, es imprescindible y básico; pero, simultáneamente, no tiene validez propia, sino únicamente la que le viene de ese proceso de comprensión y de racionalización.

Así, como puede verse, la pintura de Raúl Herrera es una pintura fundamentalmente expresiva (de ninguna manera "expresionista") y en este sentido se aparta notablemente de mucha de la actual corriente del arte, que precisamente busca decir sin expresar. Para Raúl Herrera pintar es pensar, con todas las componentes propias de esa actividad cuando es llevada a cabo con verdad: esto es, pensar como manera de conocer, como intento de comprensión de una realidad externa e interna, como preocupación por afirmarnos como hombres (individual y socialmente), en un proceso en el que intervienen no sólo nuestras neuronas, sino también nuestras hormonas.

La suya es, pues, una pintura de indudable estirpe cezaniana, por lo que tiene de reflexión, de preocupación por aclararse y aclarar un mundo de solicitaciones, de fatiga por encontrar una verdad que se va destilando e imponiendo trabajosamente en cada obra, de renuncia a tanto canto de sirena que puede darnos tranquilidad temporal pero nos aleja cada vez más de la piedra de toque. Cezaniana también —y casi diríamos: inversamente— por el valor con que toma por los cuernos todo aquello que aparentemente no se deja incluir en el orden, lo acepta, lo reconoce (y se reconoce en ello) y lo hace participar, con sus propias premisas, en el edificio de lo pensado. Cezaniana, en fin, por la valentía con que está hecha, por la claridad diáfana con que enfrenta sus cuadros a un posible espectador sin recurrir a la menor sonrisa, sin apelar a su morbo o a sus buenos sentimientos, sin ningún halago y sin ningún insulto. No me parece que sea esto poco elogio; no me parece, tampoco, que referido a la exposición que ha presentado ahora Raúl Herrera sea injustificado.

U

libros

Los escritores contra Sartre. Recopilación de la polémica entre Ives Berger (*Sud*, Prix Fémina, 1962), Claude Simon (*La route de Flandres*, *Le Palace*), Pierre-Henri Simon (crítico literario de *Le Monde*) y Bernard Pingaud (de la redacción de *Les Temps Modernes*), sobre las declaraciones de Sartre en la entrevista que concedió a Jacqueline Piatier (*Le Monde*), a raíz de la publicación de *Les Mots* (abril de 1964). Contiene, también, dos artículos que hacen referencia a ella: el uno de Léo Figuières (del

C.C. del P.C.F.) y el otro de Cesare Luporini (teórico del P.C.I.) Ed. J. Álvarez, Buenos Aires, 1964. *¿Para qué sirve la literatura?* Ponencias de Jorge Semprún, Jean Ricardou, Jean-Pierre Faye, Simone de Beauvoir, Ives Berger y Jean-Paul Sartre, en el debate acerca de "Que peut la littérature?", organizado en París (1965), por la revista *Clarté* (Mensual de L'Union des Étudiants Communistes de France). Prólogo de Noé Jitrik. Ed. Proteo, Buenos Aires, 1966.

La entrevista que concedió Sartre a *Le Monde*, y que apareció en este diario el 18 de abril de 1964, vino a encauzar, en una dirección crítica, el ánimo de sorpresa y admiración que prevalecía en el mundo literario de Francia luego de la publicación de *Les Mots*, primer libro autobiográfico de Sartre.

Las declaraciones de Sartre pusieron nuevamente en discusión su teoría del *engagement* que, habiéndose vuelto un lugar común en las conversaciones puramente literarias, reclamaba nuevas precisiones y otros desarrollos. A fines de mayo, *L'Express*



publicó dos artículos —“No somos traidores” de Ives Berger y “¿Y entonces Sartre por qué escribe?” de Claude Simon— que criticaban acerbamente las expresiones de Sartre. En junio, *Le Monde* entró en la discusión con un artículo —“Los escritores contra Sartre”— de Pierre-Henri Simon. En julio, con “Pro y contra Sartre” de Bernard Pingaud (*L'Express*), se cerraba el primer tiempo de la discusión, habiéndose precisado su objeto alrededor de la cuestión: ¿Qué puede la literatura? Éste fue el tema del debate —que constituye el segundo tiempo de la discusión— promovido a comienzos de 1965 por la redacción de la revista *Clarté*. Los adversarios de Sartre tuvieron la oportunidad de revisar los fundamentos teóricos de su posición, mientras J. Semprún, S. de Beauvoir y Sartre volvían sobre la teoría del *compromiso literario*, tratando de precisar las posibilidades históricas de la literatura.

La provocación provino de Sartre: a una pregunta de Mme. Piatier respondió: “... En cuanto a *La Nausée*, lo que lamento es el no haberme comprometido por entero. Permanecí ajeno al mal de mi héroe, protegido por mi neurosis que me aportaba la felicidad a través de la literatura... Lo que me faltaba era el sentido de la realidad. Desde entonces he cambiado. He hecho un lento aprendizaje de lo real. He visto niños morir de hambre. Frente a un niño moribundo, *La Nausée* no tiene peso... Éste es el problema del escritor. ¿Qué significa la literatura en un mundo que tiene hambre? Como la moral, la literatura tiene que ser universal. Por lo tanto, el escritor tiene que ubicarse del lado de la mayoría, de los dos mil millones de hambrientos, si quiere poder dirigirse a todos y ser leído por todos. Si no lo hace, se pone al servicio de la clase privilegiada y es un explotador como ella. Para darse a este público total se le ofrecen dos medios: (en una sociedad revolucionaria,) renunciar mo-

mentáneamente a la literatura para educar al pueblo... La segunda posibilidad, aplicable en nuestras sociedades no-revolucionarias para preparar el tiempo en que todo el mundo pueda leer, es plantear los problemas del modo más radical e intransigente...” (*Los escritores...*, pp. 16-18.) Vuelven ha hacerse presentes los temas de la teoría del *compromiso literario*. Recordemos: la literatura como actividad *en situación*; la problemática de la situación del escritor y del público, *infiltrada* en el objeto mismo de la actividad literaria; la situación del escritor como fruto de la lucha de clases; la necesidad de que el autor tome posición, en su propio terreno, contra la explotación imperialista del mundo.

1964, año V de la era De Gaulle: los tiempos han cambiado. Han quedado atrás los años optimistas de la postguerra. Se ha desvanecido aquel vago sentimiento —experimentado con aquiescencia por los literatos y los artistas europeos— de estar incluidos en el proyecto de reconstrucción de sus respectivas naciones. Ya no son los tiempos del *pathos* antifascista, pacifista y cuasi socialista, en que la teoría del *compromiso literario* nacía ante los ojos, si bien no interesados, al menos benévolo de los círculos literarios. Se han complicado los términos de la lucha de clases, se han vuelto inoperantes las viejas costumbres del pensamiento occidental, los horizontes se han ampliado: pero es difícil, aún, deshacerse de los esquemas invalidados. Tomados por sorpresa, los círculos literarios no hacen buena cara a la política: han retornado *doucement* a los postulados que les son cómodos: “la inutilidad del arte, la irresponsabilidad del escritor hacia la sociedad, la primacía de la forma” (*Los escritores...*, p. 71). ¿Para qué volver sobre lo que ya ha sido tan cortésmente *superado*? ¿Por qué ese mal gusto (puritano, moralista) de hablar nuevamente sobre *las tareas del escritor*? I. Berger y C. Simon y muchos, (muchos

otros) no lo pueden soportar... he aquí una lista de las principales observaciones que les suscita la declaración de Sartre:

1] “Por sentimentalismo”, Sartre “desea la muerte de la literatura” o la supeditación de ella a problemas “que le son extraños” (p. 29).

2] Sartre desconoce que “somos hombres dispuestos a dar una mano, pero una mano que sostiene una pluma” (p. 31). La acción del escritor se ejercita sobre el lenguaje, “absorbiendo el por qué del mundo en un cómo escribir”. “¿Cómo imaginar entonces que podrían desprenderse (de su obra) significaciones utilitarias de inmediato consumo?” (pp. 42 y 45).

3] “¿Y si la literatura no sirviera para nada, en general, y sobre todo no para eso (para cambiar el mundo), en particular? (p. 24). Sartre olvida que “hay una distancia tan grande entre la vida y la literatura, que un mismo hombre no es nunca el mismo aquí y allá.” (p. 26). “¿Desde cuándo se pesan en la misma balanza cadáveres y literatura?” (p. 50). Entrar en el mundo de la literatura es entrar en el punto de vista “de la muerte”, “de la eternidad” (p. 36), y “en la eternidad, los niños no se mueren de hambre” (p. 39).

4] Sartre “espera de la literatura lo que ordinariamente se espera de la vida y de los actos que se realizan en ella” (p. 35). El mundo de la literatura es el mundo “del sueño”, “del olvido”. De ahí que: “ni la literatura ni el escritor están hechos para cambiar el mundo”; “ni la literatura ni el escritor son aptos para dar el sentimiento de realidad... Son aptos solamente para dar el sentimiento de otra realidad que está en las imágenes, en las palabras” (pp. 38-39).

5] “Con métodos insidiosos, Sartre se esfuerza por arruinar esta literatura que no modifica la vida...

Primero niega que la literatura sea una tarea privilegiada... Luego está el absoluto: también de eso querría privarnos Sartre” (pp. 32-33). Nos prohíbe tratar “las fatalidades que pesan sobre la canción humana”; “intenta quitarnos también la última razón para escribir: el mal metafísico, la tragedia de la finitud” (p. 34). “Uno no escribe porque sea feliz o infeliz en la vida, sino porque se es desdichado a causa de la muerte.” (p. 37) “Por lo demás... la literatura seguirá siendo siempre lo que nunca dejó de ser: una tentativa de salvación individual.” (p. 40).

Sería fácil demostrar que la indignación de C. Simon e I. Berger, ante algo que ellos sienten como falta de respeto a lo más sagrado, les conduce —especialmente en la primera de las citas— a deformar el verdadero sentido de las afirmaciones de Sartre. Al respecto bastaría comentar los siguientes pasajes de la entrevista— que concedió a Ives Buin, director de *Clarté*, en marzo de 1964:

—“La metodología marxista —de la que soy partidario decidido— no impone ningún reglamento normativo para la expresión de la realidad en el campo del arte.”

—“Un individuo es oscuro para sí mismo en la misma medida en que la totalidad de la sociedad es oscura para sí misma. Cuando, para aclararse, se expresa, lucha desde su sitio con las contradicciones de esa sociedad; mas un esclarecimiento de esta clase no puede completarse sin perder su verdad, por lo menos en el caso del artista. Así pues, el escritor se compromete cuando se compromete de la intención de no expresar su *individuo* sino su *persona* dentro de la compleja sociedad que lo condiciona. Esto se llama *comprometerse*, y no el producir obras oportunistas...”

—“¿Debe esperarse del escritor que se refiera intencionalmente a todos los



elementos de la sociedad que lo condiciona? Sería un grave error. Una obra que expresa el ser ('la totalidad en movimiento', según Lenin) o uno de los momentos de esta realidad, sólo puede hacerlo de manera oscura. Un escritor —como cualquier hombre, tomado dentro de la totalidad de las condiciones que lo han creado y que siguen conformándolo permanentemente— es la encarnación de esta totalidad: la totalización histórica lo totaliza. Mas, pese a que —en cuanto interiorización de lo exterior— es la encarnación total y su obra —en cuanto exteriorización de lo interior— debe expresar el movimiento totalizador, este proceso no se realiza en el plano del saber. Un escritor no posee conocimientos totales —por lo demás, ni siquiera éstos bastarían. El conocimiento parcial del mundo y de la sociedad, tiene que expresarse a través de un conjunto complicado de relaciones vividas."

En cuanto a las aseveraciones dogmáticas acerca de lo absoluto, la vida, lo humano, la finitud, la eternidad, etc., que aparecen en la cita 5, bien se podría enfrentarlas a los argumentos con que Sartre critica sus propias concep-

ciones viejas de la *facticidad* estática y originaria y, del hombre, como proyecto individual y ahistórico. ¿De qué vida, de qué finitud en abstracto hablan ustedes —podría decir Sartre—, si la propia exploración fenomenológica del "ser-en-el-mundo" exige la consideración social e histórica del mundo de la existencia?

Sin embargo, la discusión se mueve en torno a un tema preciso y todas sus implicaciones filosóficas deben considerarse en referencia a él. Las citas 2, 3 y 4 nos dicen de qué se trata: de la vida y la literatura, de la relación entre ellas; de su conexión o su divorcio. Expresamente, la cuestión tratada en el debate de Clarté es la siguiente: ¿Qué puede la literatura?; ¿posee alguna eficacia en relación con los problemas reales del mundo social?; si es así, ¿en qué consiste esa eficacia?; ¿de qué manera se hace ostensible?

Antes de referir, brevemente, los principales argumentos a que dio lugar el debate (especialmente entre Ricardou y Sartre), es conveniente recordar los puntos en que coinciden los opositores: tanto los detractores de la teoría del *compromiso literario* como sus defensores se plantean un problema previo al de la eficacia social de la literatura: definir el medio sobre el que

se ejercita la actividad del escritor, el cual delimita las características peculiares de su obra. Los dos bandos están de acuerdo en que el medio de la actividad artística —el material semiótico— no puede ser considerado como un simple vehículo, pasivo y neutro, de las ideas o sentimientos que "emanan" del autor. Los unos parten de su experiencia literaria: el escritor se encuentra inmerso en un campo estructurado de resistencias, tendencias y necesidades objetivas, puramente estéticas —denominado por ellos "lenguaje"—, que no concuerda, y aun en ocasiones entra en pugna, con el campo de intereses racionales (políticos) que puede atraerlo en la vida real. Los otros parten de una experiencia social general: la determinación de la actividad consciente del hombre, por la realidad histórico-social que lo produce y conforma, no es una determinación lineal, mecánica; la relación es dialéctica y se establece a través de mediaciones; el ser social y la conciencia realizan su encuentro en diversos niveles o regiones, que poseen problemas y normas totalizadas en referencia al modo de producción, pero irreductibles las unas a las otras. Así, la actividad artística es un momento de la *praxis* productiva general, aunque los bienes que produzca posean un carácter *sui generis*; en sus creaciones, el hombre considera la producción —y los bienes y valores que de ella resultan— en un nivel que rebasa el de la problemática de la subsistencia inmediata: técnica, científica y política. Detractores y partidarios de la teoría del *compromiso literario* concuerdan, en este caso, en negar la concepción del arte como un medio o vehículo de aseveraciones extraestéticas; admiten que las leyes artísticas son irreductibles a otras que provengan de campos paralelos de acción.

La argumentación de Ricardou, cuya actitud es afín a la de Simon y Berger, se reduce a volver en contra del *compromiso* las afirmaciones que hiciera Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* acerca

de la diferencia entre la literatura propiamente dicha y las demás artes. El *compromiso* —decía Sartre— sólo es posible en el caso del artista que trabaja con signos. Un signo es un objeto transparente, instrumental, de existencia y función dependientes; no reclama que el espectador (lector) se quede en él, lo remite sin rodeos al objeto significado: subsiste sólo en virtud del mensaje que debe transmitir. Por su intermedio, el espectador y el artista se encuentran relacionados unívocamente con el mundo; quien se sirve de signos, el literato, el escritor, se ha decidido, por lo tanto, a participar directamente en las acciones históricas de ese mundo. Así pues, la necesaria referencia de las palabras-signos a la realidad concreta que vive el lector, fundamenta la necesidad del *compromiso literario*. La poesía, por el contrario, como casi todas las demás artes, no experimenta la necesidad de este *compromiso*. "Los colores y los sonidos, así como la palabra-verso del poeta, son cosas, no signos"; el poeta "rehusa utilizar el lenguaje", lo considera como un reino independiente en el que las palabras se han estructurado de acuerdo con significados preexistentes." *Situations II*, (p. 32). Su labor consiste en reorganizarlas de acuerdo con las leyes de la estructura natural a que pertenecen, y no en servirse de ellas como unidades disponibles para un mensaje cualquiera (p. 35). Estas razones, en contra de la necesidad del *compromiso* en el caso de la poesía, son utilizadas por Ricardou para apoyar su tesis de la inconsecuencia del *compromiso* en el caso de todas las artes de la palabra. Repite también (de manera un tanto infiel) los resultados de las investigaciones de Roland Barthes, para postular la independencia de la estructura lingüística respecto del acontecer cotidiano de la vida real. (Barthes habla de una "moral de la forma" y del "único compromiso posible del escritor", como una "elección del tipo de escritura", pero reconoce el hecho de la determinación histórica

de los diversos "tipos de escritura": *Le degré zéro de l'écriture*, p. 18.) No existe ningún puente válido entre el "mundo del lenguaje" y el mundo de las luchas sociales. Quien se entrega al lenguaje, se aleja necesariamente de la vida real. Hay que escoger entre el lenguaje y la realidad: o se es escribiente (informador) y se mira lo esencial fuera del lenguaje, o se es escritor (literato) y se decide que "lo esencial es el lenguaje mismo". (*¿Para qué sirve...*, p. 47) "... la muerte de un hombre o de diez mil no tiene más importancia que la evolución de una nube. Tampoco la tiene menor". (p. 51). ¿Qué puede la literatura? Inaccesible a los explotados, "habla" con su inaccesibilidad; les dice que dejen de ser subdesarrollados para que entonces tengan acceso a ella... (p. 54)

La refutación a Ricardou por S. de Beauvoir y Sartre puede resumirse sucintamente: "Aquí vemos un ejemplo de enajenación del hombre respecto de su producto, que hace que se trate la obra con el mismo fetichismo que a la mercancía. En este caso su valor de uso es encubierto también por su precio, es decir, por una belleza inhumana." (p. 95) "Lo que se ha olvidado es que, de todas maneras, un signo significa algo" (p. 101); es verdad que el escritor tiene que ver "con una realidad verbal", pero la estructura semiótica del lenguaje es algo que está en proceso y que se reconstruye continuamente a partir de la praxis productiva del hombre: los cambios de la realidad social incumben esencialmente al arte y, precisamente, a nivel de los elementos de su obra.

La respuesta que da Sartre a la cuestión *¿Qué puede la literatura?* tiene singular importancia dentro del contexto de la teoría del compromiso literario porque denota un enriquecimiento de ella. Como lo indica acertadamente Bernard Pingaud (*Los escritores...*, p. 75), el concepto de "compromiso", en los últimos escritos estéticos de Sartre, ha aumentado sus pretensiones y se ha vuelto, a

la vez, más elástico. Sartre descubre el compromiso en cierto tipo de pintura abstracta y se pregunta acerca de un compromiso musical. (*Situations IV*, pp. 31 y 385.) Por otra parte, habla de una oscuridad —necesaria desde el punto de vista estético— en la prosa, el arte de la palabra-signo. Esta nueva concepción del compromiso concuerda con su adopción del concepto marxista de praxis. La consideración de la actividad artística como un momento de la praxis productiva del hombre, implica una transformación del concepto sartreano de expresión y comunicación humanas. Hay un nivel práctico de comprensión humana, previo al que se establece mediante la palabra-signo. El arte pertenece a ese nivel y consiste en la creación de objetos que revelan, con su presencia, la perspectiva total de la praxis humana en una situación histórica concreta. El compromiso no se demuestra, pues, en el plano del signo, sino en el plano del sentido: no es la tesis la que define al escritor, sino la capacidad de descubrir y reconstruir, en un objeto creado, el sentido total de una situación y una época.

"La unidad estética de una obra de arte existe gracias a la afirmación de un hombre... La afirmación del artista es una afirmación de la libertad humana, pero una afirmación adelantada. Es la afirmación de la posibilidad de dominar el mundo. El arte tiene una dimensión, no digo de predicción, sino de anticipación, que es verdadera: esto, precisamente, es lo que, un día, el hombre debe poder hacer de su obra, de su vida, del mundo. He aquí la verdadera unidad estética. Por eso, cuando un artista logra producir la unidad estética en su obra, por más trágica que ésta sea, deja constancia de una armonía futura que se manifiesta en la obra misma..." ("Entrevista con J.-P. Sartre", *Clarté*, abril de 1964.)

La definición del compromiso artístico, de acuerdo con

el sentido exclusivamente estético de la obra, se presenta con claridad en la respuesta que da Sartre a la pregunta planteada en el debate:

"En la literatura comprometida (el lector sabrá que se trata de él,) pero no en conceptos, se le hablará de él con la densidad de un estilo, con una manera de ser, de ubicarlo en situación, que debe ser, ella misma, oscura. No se trata de aclarar, sino simplemente de darle una especie de sentido total de sí mismo, con la impresión de que lo que tiene tras de sí es la libertad, que ha vivido un momento de libertad, al escaparse y entender con mayor o menor claridad sus condiciones sociales. Si ha vivido ese momento de libertad; es decir, si durante un momento ha escapado —gracias al libro— a las fuerzas de enajenación o de opresión, téngase la seguridad de que no lo olvidará. Creo que esto es lo que puede hacer la literatura, o por lo menos cierta literatura" (p. 108).

No hay que olvidar que la teoría del compromiso literario es fruto de una larga experiencia artística de su autor. El aprendizaje de lo real, el descubrimiento de la efectividad práctica de la literatura a expensas de su efectividad-fetichismo, fue un proceso largo:

"Durante cuarenta años me ha movido lo absoluto, la neurosis." Durante largo tiempo he confundido la pluma con la espada: ahora comprendo nuestra impotencia. Lo absoluto se ha ido. Quedan las tareas, innumerables, entre las cuales la literatura no ocupa ningún lugar de privilegio. No importa, haré libros; son necesarios; de todos modos sirven. La cultura no salva nada ni a nadie; no justifica. Pero es un producto humano: el hombre se proyecta en ella, se reconoce en ella; solo, este espejo crítico le ofrece su imagen."

(*Les Mots*, p. 211; *Los escritores...*, p. 14.)

—Bolívar Echeverría

Edgar Morin: *El espíritu del tiempo. Un ensayo sobre la cultura de masas*. Editorial Taurus. Madrid, 1966, 260 pp.

Un profundo interés afectivo e intelectual por los problemas de la cultura de su tiempo, llevó a Edgar Morin a escribir en un tono que no nos permite, en ningún momento, mantenernos como meros espectadores.

Este llamado a co-participar en la vida de la cultura de masas es, quizá, la crítica más severa de Morin a los expectantes, a los televisarios, a los que siempre contemplan a los demás a través de algo que les es ajeno. A partir de esta actitud, el autor enjuicia a los hombres de alta-cultura que rechazan la cultura de masas, por un prejuicio defensivo que no les permite comprenderla.

La cultura de masas está constituida por la difusión de foto-novelas, de discos, de programas televisados, de revistas ilustradas, de films para hombres-medios (es decir, para el mayor número de individuos). Esta producción en serie sigue los patrones de la industria y del comercio y fija, como valor supremo, la rentabilidad.

La industria cultural también se basa en el mercado existente; por ello, la cultura de masas se nutre de los valores y actitudes de las clases medias —preponderantes en las sociedades tecnológicas— y, a su vez, influye a través de la persuasión consciente e



inconsciente. El diálogo que se establece entre la industria cultural y su público, es el mismo que uniría a "un charlatán y a un mudo"; sin embargo, no puede afirmarse que los medios técnicos de comunicación ejercen una influencia unilateral sobre el público. Este opina —con su presencia o su ausencia— e influye con su conducta.

La cultura de masas crece, efectivamente, en contra de los intereses tradicionales del intelectual. Frente a la meditación sobre los significados y los matices, se expande un universo de imágenes y hechos aislados. Frente a una sensibilidad atenta a la forma y a la comunicación de un instante peculiar y único, aparecen las constantes emocionales que funden todos los momentos en una sola forma de consumo. Este movimiento, sin embargo, es irreversible; no tendrán ningún efecto las oposiciones conservadoras. La tendencia dominante es hacia la racionalización tecnológica, hacia la uniformidad de los valores y las actitudes.

La característica esencial del libro de Edgar Morin, es la ausencia de maniqueísmo. Su pensamiento no se acerca siquiera a la ideología tecnocrática; aplica su crítica, constantemente, al desdén intelectualizado ante la cultura de masas. Morin llama nuestra atención, en este sentido, sobre ciertos antecedentes y significados de la cultura industrial:

En primer lugar, nunca existió una edad de oro de la alta-cultura. En los siglos XVIII y XIX, la cultura dominante se trasmite en los salones aristocráticos y burgueses, de una "buena sociedad" que marginaba a sus genios. Los creadores sólo eran aceptados, después de su muerte, cuando las condiciones sociales habían ya cambiado y podían integrarse las críticas a un pasado imperfecto.

En segundo término, no puede concebirse la cultura de masas como un todo que tiende a la uniformidad. Dentro de ella y en contra de ella, hay tendencias, muchas veces poderosas, hacia la imaginación creativa, hacia el

invento renovador. La necesidad de innovación es una de las características de la moral imperante en nuestro tiempo. Fortalecer esta tendencia, utilizando los medios técnicos para una recreación imaginativa, parece ser la posibilidad más progresista y eficaz.

Otro de los efectos de la cultura de masas es la universalización; es decir, el acercamiento de los sexos, las edades, las clases sociales, las razas y las naciones.

La cultura de masas atiende tanto a los intereses del sexo masculino como del femenino; de hecho, tiende a unificar esos intereses. La épica y el afecto, la ternura y la capacidad intelectual, no constituyen ya esferas privativas de alguno de los sexos. De un lado, esto significa una maduración emocional (mayor posibilidad de comunicación entre hombre y mujer); de otro, ha implicado, en muchos casos, una inversión negativa: el debilitamiento feminoide del hombre y la intelectualización de una mujer masculinizada.

La dilución de los límites que han existido siempre entre las edades, tiene también dos resultados de distinto signo: ha disminuido el autoritarismo familiar y hay menos rechazo hacia los valores de la juventud; el adulto tiende a infantilizarse (a permanecer en un eterno "nombramiento" de las cosas, que no alcanza su significado), y el niño se encuentra inmerso demasiado pronto en un mundo de imágenes que no comprende y que tiene que aceptar como realidades mudas.

"La cultura de masas es el único gran terreno de comunicación entre las clases sociales", afirma Morin. Obreros y pequeños burgueses asisten a las mismas funciones de cine, leen los mismos periódicos y se divierten con las mismas historietas. Esto los acerca en cuanto a sus valores y tiende a aumentar la identificación entre las clases, así como el resentimiento de aquellos que no pueden vivir como "los otros". El resultado de esta ambivalencia en la práctica, ha sido un descenso de los anhelos

revolucionarios y una vigorización de los requerimientos sindicales.

Las naciones y las razas no postulan ya, como dominio único, su folklore y su tradición. El folklore ha sido incluido, como rubro importante, en la gran cultura internacional que se encarga de limar aquellas peculiaridades que resultan incompatibles con los valores de la comunidad universal.

Dicha universalidad se funda, en forma creciente, en los valores de la subjetividad. El "bien común", al que es necesario subordinar las aspiraciones personales, resulta inaceptable en nuestro tiempo. El principal interés social, en las últimas décadas del siglo XX, está en encontrar medios adecuados de realización individual para el mayor número de seres humanos.

—Antonio Delhumeau

Juan Goytisolo: *Señas de identidad*. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1966.

Señas de identidad es uno de los ejemplos más logrados de lo que se denomina literatura comprometida ("Escritura y lectura —dice Sartre— son las dos caras de un mismo hecho de historia, y la libertad a la que el escritor nos invita no es una pura conciencia abstracta de ser libre. Esa libertad no existe, si hablamos con propiedad; hay que conquistarla en una situación histórica; cada libro propone una liberación concreta a partir de una enajenación particular."). Goyti-



solo trata de evitar su propia enajenación emprendiendo la ardua búsqueda de sí mismo, la explicación de su ser y de su acción; inquiere y remueve entre sus antepasados, explora en la geografía y la historia de su patria, interroga a sus contemporáneos; ejerce una autocrítica, constante e inflexible.

La novela es un encadenamiento de circunstancias y acontecimientos, de los cuales el hilo conductor no es un personaje sino su amargura. Amargura que no sólo se reconoce en la impotencia, sino que se localiza dentro de los límites del estatismo español. El autor se interroga y en cierto modo, se acusa: "Lo vamos a pagar caro (te decías) la perdida guerra civil, los veinte años de miedo hirsuto, la ominosa facilidad que nos invade. Enfermos todos de un mal incurable, frustrados todos, todos mutilados. ¿Cómo restablecer la paz, la plenitud, el sosiego en el interior de los corazones? Triste pueblo, patria triste, ¿que psicoanálisis puede recobrarte? Para ti nunca pasan días y tus hijos se suceden en tu regazo inútiles frente a tu inercia, tu terquedad, tu locura."

Éste es el tono. Los personajes se construyen a través de una acción que sin respetar límites geográficos ni cronológicos, se desliza entre un juego denso de elementos correlacionados. Goytisolo domina el recurso de la emoción en lo que acaso sea su ejemplo más vivo: la secuencia, en contrapunto, que identifica el encierro de ganado en Yeste con los sangrientos sucesos que tuvieron lugar años antes en el mismo sitio. El estilo en ningún momento, deja de corresponder a la importancia documental y política; el testimonio se embellece por un afán renovador de técnica literaria.

Juan Goytisolo posee esa imaginación sociológica, cuya esencia está en "poder captar la historia y la biografía, y la relación entre ambas dentro de la sociedad". Complemento, no por frecuente obli-gado, de algunas obras literarias de estos días.

—Margarita Suzán

Dirección General de Difusión Cultural / UNAM Actividades para el mes de marzo

ARTES PLÁSTICAS

Galería Universitaria Aristos
Insurgentes Sur 421

ARTESANÍA CHINA

Museo Universitario de Ciencias y Arte
Ciudad Universitaria
HOMENAJE A DAVID ALFARO
SIQUEIROS

CASA DEL LAGO

(Bosque de Chapultepec)

TEATRO POPULAR MEXICANO

Domingo: 26 de febrero; 5, 12 y 19 de marzo
a las 12.30 hrs.

México 1900, Los sustos del valedor, La casa
de vecindad, El consultorio médico, Los novios,
Los gendarmes y Discursos patrióticos por Juan
Pico de Oro.

Dirección: Oscar Chávez.

CONCIERTOS DE LOS SABADOS

Marzo: 4, 11 y 18 a las 17.30 hrs.

Programa con Música de Compositores Norte-
americanos (Director: Eduardo Mata). Pro-
grama a cargo de la Camareta de México
(Director: Armando Lavalle) y Cuarteto de
Jazz de Tino Contreras.

Localidad: \$ 5.00

Estudiantes: \$ 2.00

CURSOS LIBRES. PRIMER SEMESTRE

Iniciación a la Literatura. Prof. Juan José
Arreola.

Iniciación a las Artes Plásticas. Prof. Alberto
Hijar.

Introducción al Filosofar. Prof. Salvador
Elizondo.

Grupo de Estudios de Teatro. Prof. José Luis
Ibáñez.

Iniciación a la Música. Prof. Mario Lavista.
Apreciación Musical. Prof. Mario Lavista. (Mú-
sica del siglo xx).

Iniciación a la Danza (tres cursos, niñas, adul-
tos). Profes. Cora Flores, Gladiola Orozco,
Raúl Flores.

CINE CLUB

Domingos a las 13 y 17 hrs.

Ciclo: ORSON WELLES

Día 5: *El proceso*. Día 12: *El ciudadano Kane*.
Día 19: *Soberbia*. Día 26: *Sombras del mal*.
Día 2 de abril: *Macbeth*.

CINE CLUB INFANTIL

Sábados a las 16.30 hrs.

Segundo ciclo: cuarta temporada, 1967.

Marzo 4: *Sabú y el anillo mágico*. Marzo 11:
Allá en el Lejano Oriente. Marzo 18: *El pro-
fesor Boligoma*. Marzo 25: *El mundo de la
naturaleza*.

Auditorio Justo Sierra, Humanidades. C.U.

El mismo ciclo se exhibe en la Casa del Lago
a las 11 horas, los domingos 5, 12, 19 y 26 de
marzo.

EXPOSICION: Objetos de arte y juegos de
ajedrez antiguos de China.

CINE

CINE CLUB ESTUDIANTEL UNIVERSITARIO

Primer ciclo: CINE BRASILEÑO - 1967

Lunes a las 19.30 hrs.

Febrero 20: *Vidas secas*, de Wilson Pereira dos
Santos. Febrero 27: *El pagador de promesas*,
Anselmo Duarte. Marzo 6: *Garrincha, Alegria
Do Povo*, de Joaquim Pedro de Andrade. Mar-
zo 13: *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol*,
de Glauber Rocha.

Abono personal obligatorio: \$ 10.00

Auditorio Justo Sierra, Humanidades, C.U.

CINE DEBATE POPULAR

Domingos a las 16 hrs.

Segundo ciclo: séptima temporada.

Auditorio Justo Sierra, Humanidades, C.U.

Marzo 5: *La joven*, de Luis Buñuel. Marzo
12: *El tren de las 3.10 a Yuma*, de Delmer
Daves. Marzo 19: *El knak y cómo lograrlo*.
de Richard Lester. Marzo 26: *El soldado des-
conocido*, de Edvin Laine.

GRABACIONES

Colección: VOZ VIVA DE AMERICA LATINA

vval-1 Benito Juárez (Album con tres discos)

vval-3 Rubén Darío

vval-4 Pablo Neruda

vval 5 Miguel Angel Asturias

Colección: VOZ VIVA DE MEXICO

vv-20 Rodolfo Usigli

vv-22 Francisco Monterde

MUSICA

CONCIERTOS "FESTIVAL BACH" EN LA BIBLIOTECA NACIONAL (Uruguay e Isabel la Católica)

Cantata No. 99, para el decimoquinto domingo
después de la Trinidad "Was Gott Thut, das
ist wohlgetham" (Lo que Dios hace, está bien
hecho).

Coro de la Facultad de Filosofía y Letras.

Directora: Milia Domínguez.

Concierto en Fa menor, para piano y orquesta.
Solista: Anthony Di Bonaventura.

Concierto de Brandeburgo No. 3 en Sol Mayor.

Cantata No. 38, para el vigesimoprimer domi-
ngo después de la Trinidad, "Aus tiefer not
schrei ich zu dir" (Clamo a ti desde lo pro-
fundo de mi pena).

Coro de la escuela Nacional de Música, Direc-
tor: Jorge Medina.

Director: Eduardo Mata.



RADIODIFUSION

Selección de programas:

Lunes a las 20:15 hrs.

Comentarios, por Víctor Flores Olea

Viernes a las 23:10 hrs.

Nuevas audiciones en México, por Raúl Cosío

Martes a las 9:00 hrs.

La obra de Fritz Lang, por Juan Guerrero

Jueves a las 16:00 hrs.

El folklore mexicano, por Raúl Hellmer

Radio Universidad ofrecerá durante el mes de
marzo EMISIONES DE TEATRO RADIO-
FONICO

Día 1: *Cece*, de Luigi Pirandello. Día 8: *La
sentencia dorada*, de Lord Dunsany. Día 15:
En alta mar, de Slawomir Mrozek. Día 22:
Mujeres ante el sepulcro, de Michel de Ghel-
derode. Día 29: *La empresa del Vega*, de
Friedrich Dürrenmatt.

Estas obras se transmiten los miércoles a las
21.00 hrs. y se repiten el domingo siguiente, a
las 16.30 hrs.

A partir de las 21.30 horas, las grabaciones de
los "Días de música nueva 1966" en Hannover,
Alemania. (Colaboración de la Embajada de
Alemania.)

Día 6: Theodor Antoniou, *Antitesis*. Werner
Heider, *Estrofas*.

Día 7: Alexandru Hrisanide, *Vers antiqua* (Ho-
menaje a Eurípides).
Boleslav Szabelski, *Preludios para orquesta de
cámara*. Paul Rovsing Olsen, *A lo descono-
cido*.

Día 8: Ricardo Malipiero, *Preludio, adagio y
finale*. Walter Steffens, *Epitafio a Rimbaud*.

Día 9: Witold Lutoslawsky, *Juegos venecianos*.
Helmut Eder, *Tres piezas expresivas para
oboe y piano*. Ladislav Simon, *Diálogos para
flauta y piano*.

TEATRO

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD

(Av. Chapultepec No. 409)

Tripas de Oro, de Fernand Crommelynck, di-
rección Ignacio Sotelo. Compañía de Teatro
Universitario. Reestreno jueves 23 de febrero.

Funciones: de martes a viernes 20.30 hrs., sá-
bados y domingos 20 hrs.

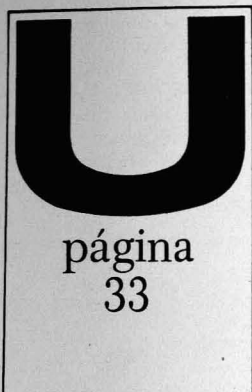
● FEBRERO-MARZO

Conferencias del director de teatro Ludwik
Margules, lunes 6 de marzo: "El Teatro Po-
laco Actual" a las 19.30 hrs. ENTRADA LI-
BRE.



Discusiones

Todo está ya dicho, pero como nadie hace caso, hay que volver siempre a comenzar de nuevo. GIDE



Se ha dicho, no pocas veces, que la Revolución Mexicana favoreció la tentativa de crear formas culturales que expresaran características nacionales. En la década de los cuarenta aún era dominante la tendencia a fundar muchas expresiones del pensamiento, la literatura y el arte en el descubrimiento de las características del mexicano o de un "estilo de vida" nacional. Esas tendencias estaban asociadas, directa o indirectamente a preocupaciones nacionalistas. Cualquier observador puede advertir un cambio significativo en los últimos años, especialmente en las nuevas generaciones, para quienes el nacionalismo cultural parece haber perdido su atractivo, al menos como programa para guiar la creación.

¿Quiere esto decir que las preocupaciones nacionalistas no constituyen ya un factor importante en la creación cultural y que ésta puede disociarse de ellas?

¿O acaso, esas preocupaciones buscan ahora expresarse en formas nuevas y cobran otro sentido?

¿Puede considerarse que el *nacionalismo cultural* está terminado o que habrá de acceder a una nueva etapa?

1. Una aclaración semántica: entiendo que "nacionalismo" en México ha significado —más que un concepto abstracto opuesto a lo "universal" o, como hoy se diría, "planetario"— una actitud de imponer reglas a la obra ajena y de justificar su rechazo cuando la negación no puede cumplirse en términos estéticos. Restricción de la libertad, anhelo de empobrecimiento y monocultivo, este dogma nacionalista se ha vuelto una curiosidad histórica, sufre absoluto descrédito y se considera un empecinamiento reaccionario que opone la inmovilidad, la rigidez, al cambio permanente de las expresiones artísticas. Este aislacionismo, esta nostalgia de la muralla china ha sido nuestro realismo democrático-burgués, el camino pacífico hacia la congelación y la retórica.

(Por lo demás, la noción de nacionalismo es una "idea exótica". Las "metáforas militares" con que ha sostenido su batalla —"afrancesados", por ejemplo— son términos neoclásicos provenientes de la época en que España sufrió la invasión napoleónica.)

Hay un texto de Reyes particularmente aclarador de este problema: *A vuelta de correo*. Se impugna ahí la fiebre, el prurito de declararnos a nosotros mismos en estado de bloqueo espiritual, y se hace una pregunta definitiva: "¿De modo que por ser mexicano tengo que desentenderme de lo demás?"

2. Creo, si puede generalizarse, que las nuevas generaciones rechazan el nacionalismo precisamente "como programa para guiar la creación". La actitud nacionalista —igual que el "compromiso"— ha de ser elección y no exterior decreto impositivo. (Tampoco puede expedirse una ley totalitaria que prohíba a un artista ocuparse de los temas que fueron gratos al nacionalismo: la novela rural, la pintura de la lucha revolucionaria, la poesía sobre la provincia hoy parecen ya exhaustos. Como siempre, lo que se juzga son los resultados.)

3. Hay que insistir, sin miedo al lugar común, en que los artistas surgidos en años recientes ya no se plantean el problema nacional en los términos asfixiantes de hace treinta años. Aunque son contemporáneos de la llamada "explosión en las comunicaciones" y asisten a la creciente uniformidad en el aspecto físico, arquitectónico, urbano, del mundo occidental —uniformidad impuesta por la imagen rampante de los Estados Unidos— nuestros artistas saben que cuanto pinten, compongan, escriban... se hallará fatal, inexorablemente determinado por su condición de mexicanos; pero que no hay razón alguna para que no dispongan de lo que pertenece a todos los hombres —y así, convirtiendo, *nacionalizando* esas "influencias", enriquezcan con sus propios matices la tradición de la cultura mexicana.

Negar esta evidencia es asumir voluntariamente el aldeanismo, el subdesarrollo, el síndrome del colonizado. *Nada puede sernos ajeno sino lo que ignoramos*. La única forma —vuelvo al lugar común— de defender la cultura mexicana es trabajar lo mejor posible las obras individuales, diversificar las corrientes, las tendencias, los juicios, las opiniones, y aun las polémicas jubilables como esta fatigosa querrela sobre el nacionalismo.

JOSE EMILIO PACHECO

Cuando se trata de las relaciones entre el nacionalismo y la actividad intelectual, conviene tener presente una distinción. De un lado, la utilización o la referencia a los temas concretos de circunstancias que suele darse en las creaciones intelectuales, lo que se ha llamado a propósito de la literatura el "contenido social". De otro lado, aque-

lla actitud que parte de un programa, de una intención de hacer presentes ciertas notas de color local, de dar expresión a ciertas características que se tienen por nacionales. Esta actitud, que suele subordinar al cumplimiento de su programa cualquier otro valor artístico o intelectual, es la que merece más estrictamente el nombre de nacionalismo.

Las interrogaciones que nos presenta la *Revista de la Universidad de México*, parecen referirse a esta actitud nacionalista que efectivamente dominó muchos campos de nuestra vida intelectual hasta fechas recientes. No puede decirse que la preocupación por el color local sea completamente nueva entre nosotros, porque podrían hallarse antecedentes incluso antes de la independencia política de México. Pero como programa generalizado de creación intelectual es relativamente nuevo y responde realmente a un cierto momento de la vida política y social de México en los años inmediatamente posteriores a la lucha armada de la Revolución Mexicana. El lapso que va de los años 20 a los años 50 marcó el apogeo de estas tendencias nacionalistas. Poco a poco aquel impulso perdió espontaneidad y cambió, de un cierto tono defensivo y reivindicador, a otro más superficial y suficiente que comenzó a presentarse como receta obligada. Por fortuna, las generaciones nuevas parecen haberlo abandonado definitivamente.

De ninguna manera pensamos que el nacionalismo como programa constituya un factor importante en la creación cultural. No dudamos tampoco que dentro de esa corriente, se hayan producido obras de mérito. Tal cosa es posible a pesar del programa, cuando el impulso creador sobrepasa los propósitos y cuando se alimenta en forma originaria de los problemas concretos de las circunstancias y se comporta frente a ellos con autenticidad.

FERNANDO SALMERON

junta de sombras

AUTOCRITICA

1937-1967



Genaro Estrada, ya próxima su muerte, escribía anónimamente pequeña crítica literaria en la revista *Hoy*. Verdadero registro de lecturas y de curiosidad dispersa, sus notas obedecían a su título: *Libros y Autores*. Sabía Estrada a quiénes había que dejar que confesaran públicamente sus propósitos. Treinta años después, algunas de las breves explicaciones de Bernardo Ortiz de Montellano, Octavio G. Barreda, Carlos Pellicer, Luis Cabrera, Xavier Villaurrutia, proclaman la necesidad de una historia literaria contada por los autores mismos. Los ejemplos siguientes acaso acrediten esa deseable historia.

Mis veinte años después

Es un libro al que puede aplicársele el cuento aquel del sastre, a quien un compañero saludaba diciéndole:

—¿Qué hay de nuevo?

Y el sastre contestaba:

—Sólo el hilo.

En efecto, el hilo con que están hilvanados los artículos que reproduzco en mi libro *Veinte años después*, es casi lo único nuevo que hay en él.

La publicación de esos artículos tiene por objeto mostrar la unidad de pensamiento del autor desde 1930 hasta ... 1937, o sea Veinte años después del periodo revolucionario.

Además, con mucha frecuencia recibía yo solicitudes de proporcionar una copia de tal o cual artículo político que había publicado, y en los últimos tiempos muchas personas me pedían copias de mis recientes producciones.

Esto me hizo resolverme a conceder a Botas la oportunidad de hacer un libro, y ya en el camino de la edición era natural que fuese yo el indicado para prologar cada una de las tres partes de que se compone.

Como en el mismo libro lo digo, tengo mi cartel bien sentado como prologuista, en el sentido de que a mí me pasa con los prólogos lo que a las mujeres con las postdatas, que muchas resultan lo más importante de las cartas.

No creo que se echen ustedes auestas todos los artículos que se reproducen, porque quizás los hayan conocido antes, pero sí les recomiendo que lean lo nuevo, antes inédito, desde la reserva de derechos hasta el colofón.

La parte que a mí me parece más interesante de mi libro es la introducción en elogio del señor Presidente Cárdenas, que lleva por título *El nuevo porfirismo*, y que tiene casi las proporciones de un análisis de la política del actual Presidente.

Valen la pena de ser leídas, además, algunas notas, como por ejemplo, la de la página 269, así como el apéndice y la fe de errores.

Luis Cabrera

Villaurrutia y sus cuadernos

Acaban de aparecer, en ediciones limitadas, tres nuevos poemas míos que formarán parte de un libro que no sé cuándo terminaré, que no sé cuando ni siquiera si se publicará.

Nocturno de los ángeles es, en su forma, un poema menos libre que lo que a simple lectura puede parecer. Su verificación, es casi siempre acentual. Sigue un ritmo, una pulsación que podría llamarse física. Es también un poema con "asunto" que no es otro que la encarnación de los ángeles que vienen a la tierra a fundirse y confundirse con los mortales, a vivir la pasión erótica que en su destierro no pueden realizar. Su forma es la única que podría tener un poema en que todo fluye como el río de la calle de la noche que describo.

Nocturna rosa es un poema en que a las rosas de otros poetas, de todos los poetas, opongo una rosa particular, creada o descubierta por mí en mis sentidos: la rosa del tacto, la rosa del oído, la rosa de la vista.

De *Nocturno mar*, escrito con anterioridad a los otros dos, no quiero hablar directamente. Rodolfo Usigli ha reconocido en este poema lo que llama "una madura comunicación de Xavier Villaurrutia con la noche y sus motivos." Es también —me decía un inteligente lector—, "un poema que lleva implícita una filosofía, lo que no sucede sino por excepción en la poesía moderna escrita en español." Ésta última opinión no me halaga tanto como me tranquiliza: pienso que, de aquí en adelante, no volveré a torturarme el paso por esas zonas de vacío en que he preferido callar a llenarlas, como hacen otros poetas, escribiendo lo que para mí no es sino retórica.

Xavier Villaurrutia

Cripta

Al referirse a sus hijos, ciertos padres olvidan hablarnos de sus virtudes, si algunas tienen, y con inesperado ahínco nos hacen el elogio de sus defectos, que nunca faltan... Y es que, de las primeras, el menos amable testigo concluye siempre por enterarse; pero es preciso querer con intensidad al responsable de los segundos para aceptarles.

Algo semejante suele ocurrir con los escritores a quienes se propone, desde las páginas de un periódico, el espejo de la autocrítica. Lo que nos atrae, de pronto, en el libro recién impreso, no es tanto lo realizado cuanto lo todavía hecho: el camino que marca lo escrito para la obra aún en taller.

El arte es siempre depuración. La composición terminada, depósito de las formas, de que, en próximas experiencias, nuestro espíritu se despojará. Así, en *Cripta*, no faltará quien observe lo restringido del tono lírico, la voluntaria pobreza de rima y léxico y, sobre todo, la enrarecida atmósfera intelectual en que los sentimientos se desarrollan o se consumen. Estrechadas claraboyas y opaco sol. No por mera casual el único trozo en que la realidad externa se manifiesta (me refiero al poema intitulado *Paisaje*) es precisamente una negativa; una protesta contra el énfasis la luz.

Poesía que rehuye el brillo de las sonoridades buscadas en otros libros, la que creo descubrir en *Cripta*, si como simple lector me aproximo a sus páginas, no pretende otra cosa que comprobar a un hombre en su paso hacia la definitiva autenticidad. No sé lo que encontrarán en estos poemas otros lectores, sin duda menos parciales. Lo que yo trataré de poner es el drama que representa esta soledad, tan admirablemente descrita por el endecasílabo de Quevedo: "Menos me hospeda el cuerpo que me entierra..." Verso magnífico que, no sin atrevimiento, utilicé como epígrafe del volumen.

Jaime Torres Bodet