

MUNDO NUEVO

Núm. 25

Julio 1968

Las fuentes de la narración

Guillermo Cabrera Infante

Manuel de Falla y Bergamín

Luis Campodónico

Para escribir sobre Perón

George Pendle

Estructuras primarias

Bell, LeWitt, Morris, Sarduy

Raleigh (poema)

Ernesto Cardenal

Revista de América Latina

ACABA DE APARECER

TRES TRISTES TIGRES

por

Guillermo Cabrera Infante

Segunda edición

Los críticos opinan

«*Tres Tristes Tigres...* es, sin duda, una de las novelas más brillantes, más ingeniosas y profundamente cubanas que hayan sido escritas alguna vez.»

Heberto Padilla
en *El Caimán Barbudo*,
de La Habana

«La novela que escribiría Godard si se pasara a la literatura.»

Julio E. Miranda
en *Cuadernos Hispanoamericanos*,
de Madrid

«Donde la máquina de escribir puede parar el mundo de cabeza, cualquier cosa puede suceder y *Tres tristes tigres* está penetrada con un sentido de vigorosa anarquía, a veces puramente cerebral, a veces erótica... Su ingenio verbal es impresionante... El Sr. Cabrera Infante es el más talentoso escritor cubano de su generación.»

David Gallagher
en *The Times Literary Supplement*,
de Londres

SEIX-BARRAL

Provenza 219, Barcelona 8, España

ASOMANTE

Revista Trimestral

Fundada en 1945

Directora: Nilita Vientós Gastón

Subdirectora: Monelisa L. Pérez Marchand

SUMARIO

No. 2, 1968

MONELISA L. PEREZ-MARCHAND: Una jornada americana. *RAUL GUSTAVO AGUIRRE:* Visión de la poesía en un poema de Dylan Thomas. *OSVALDO ROSSIER:* Oficio de tinieblas. *JESUS RAMOS OTERO:* Concierto de metal para un recuerdo. *LUIS RAFAEL SANCHEZ:* La pasión según Antígona Pérez (Acto I). *CARMEN BRAVO VILLASANTE:* Absoluta reserva. *JOSE LUIS CANO:* Carta de España. *DAMIAN BAYON:* Carta de París. *GIUSEPPE BELLINI:* Carta de Italia. *LOS LIBROS:* *BIRUTE CIPLIAUSKAITE, EMILIA DE ZULETA, ANTONIO OTERO SECO, JUAN ADOLFO VAZQUEZ, ANTONIO FERNANDEZ MOLINA. GUIA DEL LECTOR. COLABORADORES.*

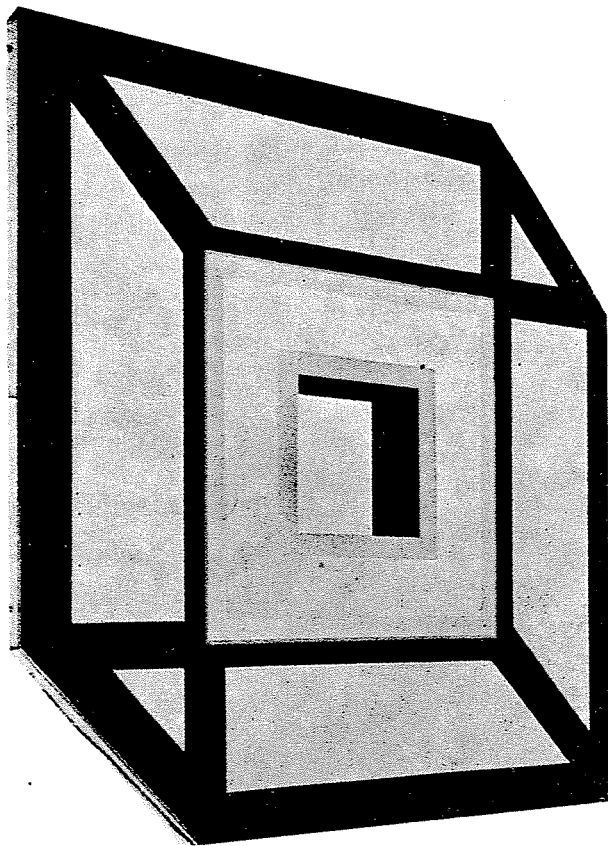
La edita la
Asociación de Graduadas
de la
Universidad de Puerto Rico
Apartado 1142
San Juan

MUNDO

97, rue St. Lazare, París (9). Teléfono: 744.23.20

Director: Emir Rodríguez Monegal
Administrador: Ricardo López Borrás

Se publica en asociación
con el Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI)



[Cubo, por Larry Bell.]

NUEVO

Número 25

Julio 1968

editorial

Una tarea cumplida	<i>Emir Rodríguez Monegal</i>	4
--------------------	-------------------------------	---

poemas

Raleigh	<i>Ernesto Cardenal</i>	10
El banquete	<i>Isel Rivero</i>	25
Once poemas	<i>Homero Aridjis</i>	72

brújula

América Latina: Cuarto Mundo	<i>Elena de la Souchère</i>	5
------------------------------	-----------------------------	---

arte

Estructuras primarias	<i>Severo Sarduy</i>	81
-----------------------	----------------------	----

relatos

Tus rodillas en Golders Green	<i>José Manuel Fernández-Vázquez</i>	13
Delito por bailar el chachachá	<i>Guillermo Cabrera Infante</i>	59
Amores de príncipe	<i>Manrique Fernández Moreno</i>	38

testimonios

Manuel de Falla y José Bergamín	<i>Luis Campodónico</i>	15
---------------------------------	-------------------------	----

documentos

En un arrabal de Puerto Rico	<i>Oscar Lewis</i>	29
------------------------------	--------------------	----

diálogo

Las fuentes de la narración	<i>Guillermo Cabrera Infante</i>	41
-----------------------------	----------------------------------	----

así nos ven

Para escribir sobre Perón	<i>George Pendle</i>	74
---------------------------	----------------------	----

libros y autores

Galdós está vivo	<i>Joaquín Casaldueiro</i>	86
Una novela abierta	<i>Julio Ortega</i>	88

sextante

A propósito de «Mundo Nuevo»	<i>Emir Rodríguez Monegal</i>	93
Un editor legendario	<i>José Antonio Archocha</i>	94

colaboradores

96

Una tarea cumplida

Hace veinticinco números, al iniciar la publicación de Mundo Nuevo, se fijaron aquí mismo algunos principios que la naciente revista aspiraba a cumplir. Se dijo entonces:

«El propósito de Mundo Nuevo es insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. Mundo Nuevo no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios. Mundo Nuevo establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina.»

Al renunciar a la dirección de la revista, ahora me parece oportuno realizar un rápido balance de lo que, a mi juicio, se ha conseguido realizar de aquel propósito inicial. Por un lado es evidente que Mundo Nuevo no se apartó jamás de la línea de objetividad estética y política que se había trazado, y buscó jerarquizar y poner al día la cultura latinoamericana, ilustrando con abundantes ejemplos y análisis lo más creador de ella. Pero también hay que señalar, por otro lado, que la realidad latinoamericana misma ha sufrido en los dos años en que se ha publicado la revista un grave proceso de deterioro. La esperanza que alentó a la dirección y a sus colaboradores más cercanos fue poder crear un órgano que prescindiera activamente de esa «militarización de la cultura» de que ha hablado Sartre, y que buscara expresar la realidad latinoamericana en su autenticidad mayor. Esa esperanza se vio enfrentada con las consecuencias de un proceso inverso: la radicalización más brutal de la situación económica, la crisis social más aguda, la lucha política trasladada al campo de la violencia física. En el plano de la cultura, el diálogo se ha visto sustituido por la repetición de consignas, la discusión por el recitado de dogmas opuestos, el análisis crítico por varios coros rivales que funcionan ensordecedoramente. Estas son (por triste que sea admitirlo) las realidades más visibles de la cultura latinoamericana de hoy .

Por todo esto, me ha parecido necesario dar por terminada mi tarea como director de Mundo Nuevo a partir de este número. El ILARI, propietario legal del título de la revista, la continuará editando con otra dirección y otra redacción. En la sección Sextante de este número se recogen unas declaraciones que he hecho a la Agencia France-Press, de París, sobre los motivos circunstanciales de mi renuncia.

Al despedirme del lector quiero subrayar que la fundación y continuidad de Mundo Nuevo hasta la fecha, habrían sido imposibles sin la generosa y a veces sacrificada colaboración de muchos de los principales escritores latinoamericanos y españoles que, desafiando las cóleras simétricas de nuestros Escilas y Caribdis, creyeron en la posibilidad de una revista de diálogo. Una vez más quiero agradecerles muy personalmente el apoyo y la confianza que han dado a esta empresa que hoy termina.

America latina, Cuarto Mundo

Trivialidades y falsos problemas

Para despertar el interés del lector europeo y de ciertos intelectuales latinoamericanos en este texto, bastaría afirmar una vez más que América Latina es ahora, y siempre, en forma cada vez mayor, el campo donde se desarrollará la rivalidad entre Washington, Moscú y Pekín. Los que necesiten esta justificación para volver la mirada hacia los 250 millones de hombres y mujeres que pueblan las veinte repúblicas iberoamericanas, pueden suspender ya la lectura de este trabajo. No ha sido hecho para ellos. ¿Queremos decir con esto que aquellos pueblos escapan al destino del Vietnam? Nada parece menos seguro. Pero si por fortuna ellos consiguieran sustraerse a la condición de víctimas destinadas a recibir todos los golpes de una guerra que no les concierne de ninguna manera, no por ello serían menos interesantes ante nuestros ojos. Al contrario. En una palabra, lo que nos interesa en América Latina es la América Latina misma, y no la jugada que puede representar para uno de los imperialismos rivales del mundo actual.

Este punto de vista es considerado escandaloso en Europa y en ciertos medios intelectuales iberoamericanos. El redactor en jefe de un gran semanario parisino, que desde hace tiempo encarna la buena conciencia de la izquierda francesa, decía hace un tiempo a un repórter que partía hacia México: «No se olvide que nosotros nos interesamos exclusivamente en el aspecto triangular del problema latinoamericano. América Latina, sí, pero con Washington de un lado y Moscú (o Pekín) del otro». Los periodistas europeos conocen esta exigencia y sufren una necesidad de justificación apenas abordan un tema ibero-americano. ¿El coronel Fulano amenaza con su rebelión la paz de una de las pequeñas repúblicas del Caribe? El repórter europeo empieza por afirmar que el coronel, al ser, por fatalidad militar, un protegido de Washington, es pues necesario, evidente, demostrado, que su adversario, el profesor Gómez, representa el partido de Moscú. Y uno se estremece al pensar qué podría acontecer al universo si el equilibrio de las fuerzas se encontrase amenazado a menos de dos mil kilómetros del canal de Panamá. Después de este preámbulo, el periodista apaciguado, jus-

tificado, puede pasar al examen de los hechos reales.

El primero de esos hechos reales es la firme indiferencia que los dos «grandes» inspiran al profesor, al coronel y a la inmensa mayoría de los latinoamericanos, con excepción de un puñado de plutócratas cuya fortuna está depositada en los bancos de Wall Street o de algunos miles de estudiantes cuyo corazón late provisoriamente por Moscú (o por Pekín). Los hermanos enemigos de esta pequeña república sólo dedican un pensamiento fugaz a los Estados Unidos («¿Cómo reaccionarán?») y no han pensado un solo segundo en la Unión Soviética. ¿A qué móviles obedecen entonces? Pues a sus amistades tradicionales y a sus odios ancestrales, a sus ambiciones, a sus prejuicios, a sus creencias, a las reformas que esperan y a los intereses que quieren proteger. En una palabra, han pensado en ellos mismos y en su propio país, como todos los hombres.

Y esto es lo que los intelectuales europeos no serían capaces de concebir. Si ser latinoamericano consiste en pensar a veces en sus propios asuntos, ¿cómo se puede ser latinoamericano? Todo lo que en América Latina no es «triangular» obedece a un folklore indigno de una pluma europea progresista. Sólo escapan a esta común maldición, los niños harapientos y las favelas, que son materia prima de la propaganda. Pero el trabajo y la eficacia carecen de toda virtud proselitista. Si estuvieran al servicio de los intereses norteamericanos, presentarían sin duda cierto sentido para los unos. Los otros los declararían contrarios al sentido de la Historia, que es todavía una manera de tener algún sentido. Pero la eficacia al servicio de América Latina es decididamente folklórica. Y folklóricos son los esfuerzos y las esperanzas de los hombres, sus triunfos y sus desilusiones. Folklórico el paciente trabajo de edificación de un mundo. Y folklóricas las doscientas mil víctimas de la «violencia» en Colombia. Que se pudran en el olvido esos muertos inútiles que han tenido la torpeza de hacerse matar en una lucha civil no «politizada».

En el caso de la mayoría de los europeos, esta actitud depende menos, por otra parte, de un prejuicio ideológico que de una concepción inmovilista de la Historia, puesta al servicio de un egoísmo instintivo. Es despreciable a sus ojos

todo lo que no amenaza sus vidas o sus intereses, en una palabra, todo lo que conduce a una guerra general. Y están persuadidos que sólo los dos «grandes» tienen sobre la humanidad un poder de vida o muerte. Así, en el siglo pasado, la gran mayoría convencida de que sólo Inglaterra, Francia y Alemania tenían el privilegio de escribir la Historia, acogía con una indiferencia irónica las obras de Tocqueville que anunciaban el papel futuro de Rusia y los Estados Unidos.

Esta beata certidumbre, apenas conmovida por los acontecimientos del período 1914-1939, fue barrida por las evidencias de la segunda guerra mundial. La América del Norte y la Unión Soviética escaparon entonces a su condición marginal, casi-folklorica, para ser promovidas en un instante al rango de potencias omnipresentes e invencibles, dueñas del Universo por los siglos de los siglos. Pero la Historia, que no se ha detenido sobre «la azulada línea de los Vosgos» y sobre los campos de batalla de Lombardía, tampoco se inmovilizará sobre las posiciones estratégicas, los ejes de comunicación y las líneas de fuerzas que son hoy el teatro de la confrontación ruso-norteamericana. Ya hoy, la derrota de las armas norteamericanas en el Vietnam, la rebelión de los ghettos negros en los Estados Unidos y la eclosión de los nacionalismos en la Europa del Este muestran que entre los poderosos y los débiles, la distancia no era tan grande como uno creía, que los imperialismos contemporáneos son tan perecibles como los de antaño y que la duración de su hegemonía será verosímilmente más corta.

La tierra virgen

Si la Inglaterra y Alemania en el siglo pasado, potencias soberanas y ya frágiles, encarnizadas en entremetarse, anunciaban en más de un rasgo a los «grandes» de nuestro tiempo, la América Latina de hoy evoca a la Rusia y a los Estados Unidos de la época de Tocqueville. Ella es la tierra nueva de recursos casi intactos, el espacio apenas desflorado por la labor destructora del hombre. Para medir la importancia de este privilegio, para dar toda su frescura, toda su significación, al término de «Nuevo Mundo», conviene tener presente el hecho de que el hombre forja la Historia destruyendo

el medio natural, exterminando toda vida animal, agotando el suelo entregado a la erosión por la masacre de los bosques, por la contaminación de los ríos y de los océanos. Este gigantesco trabajo de aniquilación, que hace cuatro mil años que se está realizando en China, se inició en América Latina hace menos de cuatro siglos. Si en nuestros días, ciertas materias primas —el petróleo venezolano, el cobre chileno, el estaño de Bolivia— han sido explotadas sin ningún cuidado de preservar las reservas, no es menos cierto que el suelo, incompletamente explorado, del continente latinoamericano, encierra aún minerales ignorados. Inmensas extensiones de bosques y de sabanas que aún no han sido tocados, selvas en las que el hombre jamás ha penetrado, macizos montañosos anónimos que figuran en blanco en los atlas, prometen un largo porvenir de prospección y de explotación.

Estos espacios subexplotados son también espacios subpoblados, a pesar de la «explosión demográfica» de los últimos veinte años. Doscientos cincuenta millones de seres humanos sobre 21 millones de km²: el contraste entre estas dos cifras subraya la despoblación en una forma caricaturesca y, en suma, inexacta ya que no tiene en cuenta los espacios negados al hombre: zonas áridas, cumbres nevadas, bosques semi-ecuatoriales. Pero, haciendo abstracción de estos espacios inútiles, se logra aún así una tasa de densidad excepcionalmente baja. América Latina es una de las escasas regiones de globo en que la raza humana puede aún permitirse crecer y multiplicarse por algún tiempo sin riesgo de alcanzar la frontera peligrosa de la superpoblación.

La Indo-Hispanidad

Tan rica de futuro como el África, la América Latina es aún más rica de experiencia y de pasado, pero de un pasado madurado en tierra europea. Los conquistadores y los inmigrantes ibéricos han aportado a los pueblos autóctonos su lengua y su credo, su cultura y su modo de vida, y también las ciencias y las técnicas del mundo occidental. Esta unión de dos civilizaciones ha estado precedida de una unión de razas. Y los esclavos negros, venidos a la zaga de los conquistadores, y bien pronto unidos a las mujeres indígenas, han es-

tado sometidos a una hispanización profunda y se han perdido, a su vez, en la masa de la población.

El Imperio español que ha conocido la esclavitud y la servidumbre, jamás ha admitido, en efecto, la segregación racial. Los conquistadores de la primera generación estaban forzados, por otra parte, a elegir sus compañeras entre las mujeres indígenas ya que ninguna mujer española los seguía. Los relatos de la época muestran que los ibéricos y las indígenas formaron uniones a menudo sancionadas por un casamiento legal. La Corona y la Iglesia ejercieron en muchas ocasiones presión sobre los primeros ocupantes para llevarlos a casar con sus concubinas y a legitimar a sus hijos. Así, ya en pleno el siglo XVI, el joven mestizo Martín Cortés, hijo del conquistador de México y de la Malinche, su amante indígena, figuraba entre los pajes del Príncipe de Asturias, el futuro Felipe II. Y algunos años más tarde, otro mestizo, Garcilaso de la Vega, hijo de un gobernador español y de una princesa inca, podía servir en el ejército metropolitano con el grado de capitán. Gran escritor de lengua española, él evocó en sus escritos el recuerdo de los Incas y fijó para siempre —no sin cierta fantasía— el pasado de una raza sin escritura. Precursores y símbolos, Martín Cortés y el Inca Garcilaso fueron, en sus países respectivos, los arquetipos de una raza naciente, los Adanes de un mundo nuevo.

Octavio Paz analiza en *El laberinto de la soledad* los grandes mitos femeninos que simbolizan esta unión de las razas. La Malinche —la tráfuga—, la Llorona —la mujer seducida y abandonada— y la Chingada —la madre abierta, violada, engañada—, encarnan las tres a la patria precolumbina sometida al Chingón, el macho, el conquistador español. El mexicano se considera como hijo de la Chingada, «criatura de la violación, el rapto y el engaño». Y de hecho, España no se contentó, a la manera de los otros pueblos colonizadores, con anexas los territorios: ella ha anexado hombres. En tanto que los otros sistemas coloniales descansan sobre la explotación económica y la segregación racial, proclamada o implícita —cuando no se trata de la exterminación pura y simple de las razas autóctonas—, Octavio Paz señala que el colonialismo español concedió un lugar al indígena, no en tanto que objeto de pro-

ducción, sino en tanto que ser humano. Hombres explotados y mujeres sometidas eran sin embargo considerados como criaturas humanas, cuerpos susceptibles de unirse a cuerpos españoles, almas prometidas a la salvación o a la condenación. Esta concepción implicaba el mestizaje, no solamente tolerado sino alentado, la conversión forzada y la hispanización. El indio ha perdido su lengua, su raza y sus dioses debido a una violación total, la de su personalidad, y España ha creado así una realidad irreversible: ella estará eternamente presente en cada individuo.

Y, de hecho, es en vano que cuatro siglos después del nacimiento del Inca Garcilaso, otro mestizo peruano, Raúl Haya de la Torre, fundador del APRA, quiera dar por primera vez a un movimiento reformista un contenido indígena. Sus teorías no suscitaron sino un débil entusiasmo en las masas indígenas del Perú, enfrentadas al angustioso problema de la subsistencia cotidiana. Por eso, el jefe mismo comprendió la necesidad de poner el acento en los problemas económicos y sociales. Un retorno a la pluralidad de dialectos y de grupos étnicos sería por otra parte contrario al gran movimiento que lleva a las naciones ibero-americanas a unirse frente al coloso del Norte. Estos agrupamientos, aún combatidos por las feudalidades locales y los patriotismos de campanario, no pueden fundarse sino en la comunidad cultural. La lengua española sigue siendo el más eficaz vínculo entre los países liberados de la tutela de España.

Esta contradicción explica la singular evolución de los movimientos reformistas y revolucionarios que, en México, en Bolivia y en otros países, se han sinceramente esforzado por mejorar las condiciones de los indios. Al multiplicar las escuelas y al trazar nuevas rutas, al favorecer el desarrollo económico y el intercambio comercial, estos regímenes innovadores han acelerado al fin la hispanización de las poblaciones autóctonas que aún vivían en comunidades, fieles a las costumbres ancestrales. El debilitamiento de los prejuicios y la nivelación de las condiciones sociales favoreció también la mezcla de razas. Por eso, México, teatro de la revolución que trastornó más profundamente las estructuras y las relaciones sociales, es, de todos los países del continente, aquél en que el mestizaje es más profundo.

La América española no es más que un recuerdo. La América indígena no puede resucitar. La América Latina no ha sido siempre sino un término escolar, útil pero desprovisto de contenido. Pero la Indo-Hispanidad se forja cada día en los hogares y en las escuelas. Ella se transforma en realidad carnal, social y psicológica.

Esta observación no es, por otra parte, igualmente válida para todos los pueblos latinoamericanos. Hay un abismo entre el mexicano que quiere ser azteca, sin dejar de estar plenamente consciente de la importancia de los aportes hispánicos, y el argentino que ha olvidado de buena fe sus lejanos ascendientes indígenas. Al estudiar la formación étnica de los países templados de la América del Sur se tiene la ocasión de comprobar que todos los pobladores autóctonos no han sido exterminados o rechazados hacia regiones marginales, y que núcleos relativamente importantes de poblaciones indias o negras han sido sumergidos, «blanqueados», durante el siglo pasado, por la avalancha de los inmigrantes europeos. Si se tienen en cuenta estas diferencias, se puede definir toda la América Latina como una sociedad multirracial de cultura ibérica, es decir: europea.

Y esta doble característica es rigurosamente única en el mundo. Por todas partes, el mestizaje sólo se presenta bajo la forma de casos aislados. Aquí —en los Estados Unidos, en el Canadá, en Australia, en Africa del Sur—, Europa continúa su historia en continentes extraños, despojando o manteniendo a distancia a las razas «de color». Allí —en Asia y en Africa—, las potencias coloniales dejan detrás de ellas, al retirarse una masa autóctona intacta, que vuelve a la verdad profunda de su lengua y de su cultura, de sus creencias y de su modo de vida. Pero, para enfrentar la concurrencia de los países desarrollados, para sustraerse, al menos en cierta medida, a su dominio económico y a su influencia política, estos pueblos deben echar mano a las técnicas y a las ciencias occidentales, más universalmente soberanas que en la época en que eran directamente dominados desde el punto de vista político por el Occidente. Los Afro-asiáticos, recién emancipados, las toman de prestado como si se tratase de un vestido extraño, para mejor preservar la originalidad de su cultura; y para permanecer siendo del

todo ellos mismos, deben aprender a razonar a la manera de los Occidentales.

Pero los pueblos indo-ibéricos ignoran esta contradicción, en la medida en que sienten con angustia su condición de hijos de la Chingada. En el mismo momento en que se sienten hermanos de todas las razas sometidas de la tierra, pueden decir: «Nuestro cerebro está hecho de la carne y de la sustancia de los que han forjado las técnicas del mundo contemporáneo. Nuestras ciencias no son ajenas a nuestras lenguas, a nuestras creencias, a nuestro pensamiento. Unos y otras son hijas de la misma cultura, madurada en territorio europeo.»

El cuarto mundo

La profundidad de la hispanización del Nuevo Mundo se explica ante todo por la larga duración de una dominación que fue prolongada, al menos sobre el plano étnico y cultural, por las grandes corrientes migratorias que tuvieron su nacimiento, a fines del siglo XIX, y a comienzos del XX, en los *secanos* de Castilla y de Andalucía.

Para comprender la realidad indo-ibérica hay que volver siempre a esta noción de tiempo. El descubrimiento y la colonización de las Indias Occidentales precedió en cuatrocientos años al gran fenómeno colonialista del siglo XIX. De las violencias de la conquista a la organización administrativa, del neocolonialismo engendrado por la coexistencia a los esfuerzos de la Corona para introducir más justicia en las relaciones interraciales, del antagonismo de intereses entre la metrópoli y los colonos al derrumbe del Imperio, el mundo indo-español recorrió, entre el siglo XV y el comienzo del XIX, las etapas de un proceso histórico que las otras potencias europeas y los países afro-asiáticos debían recorrer de nuevo entre 1830 y la época actual.

La Indo-Hispanidad había realizado su «descolonización» política mucho antes de la corrida colonialista del siglo XIX. Y cuando los Kitchener y los Gallieni, calzando las botas de Cortés y de Pizarro, se lanzaron a la conquista del mundo afro-asiático, las jóvenes repúblicas iberoamericanas estaban a punto de caer bajo una

dominación de otra naturaleza: entraban en la era del neocolonialismo económico. Y hoy, los castistas y los movimientos nacionalistas democráticos, esos hermanos rivales, se esfuerzan por combatir por medios diversos la dominación económica norteamericana, en momentos en que los Nasser y los Sekou Touré, esos Bolívares del siglo XX, apelan a la ayuda económica y a la técnica extranjera para dotar de una infraestructura a sus países recién liberados de la dominación política europea. La era neocolonialista debuta en el Tercer Mundo en el momento en que termina en la América Latina.

Así, siempre adelantados un ciclo histórico, los países indohispánicos ya han vivido en el pasado los días actuales del Tercer Mundo. Y las naciones afro-asiáticas pueden contemplar su porvenir en el espejo del presente hispánico. Extranjera al mundo occidental y al mundo eslavo por sus raíces indígenas, la Indo-Hispanidad está separada del Tercer Mundo por los aportes ibéricos de los que se ha alimentado su civilización y por el nivel del pasado acumulado que ella ya ha alcanzado. Ella constituye un mundo aparte: el Cuarto Mundo.

Los hombres de Estado, los intelectuales, los estudiantes de los otros continentes, sacarían beneficio en meditar sobre este destino impar. Si se hubieran acordado de la decadencia española, los nostálgicos del colonialismo, habrían comprendido que los imperios son perecibles. Y el ejemplo indo-hispánico habrá de permitir a los dirigentes del Tercer Mundo medir los peligros del neocolonialismo y aprender a burlar sus trampas.

El mundo del mañana

La actual circunstancia ibero-americana no es solamente ejemplar: está preñada de porvenir. Un tan alto nivel de cultura y de evolución histórica sobre un territorio tan joven: este encuentro de

factores antagónicos predestina a la Indo-Hispanidad a ser la gran civilización del siglo próximo.

Le bastaría, por otra parte, reunir a esas naciones dispersas, organizar, llenar su espacio, para convertirse, por el doble peso del número y de la extensión, en uno de los «grandes» del mundo del mañana, uno de los sujetos de la Historia.

Pero ninguna herencia se gana de antemano. El porvenir puede perderse. El constituye incluso el único bien amenazado, ya que el pasado está perdido y que el presente se vuelve pasado en el instante mismo en que es vivido. Bastaría a la América Latina ceder a la cólera y a la impaciencia, dividirse, desgarrarse en una guerra civil que decimara la población, paralizara la obra de edificación y destruyera las adquisiciones industriales de los últimos decenios, para convertirse en el coto cerrado y el instrumento de una guerra extranjera, en el objeto de la codicia y de los cálculos de los «grandes», y —aunque más raramente— en un objeto de piedad, lo que es también otra manera de ser un objeto de la Historia.

¿Las nuevas generaciones cederán a la tentación de la guerra civil? ¿Seguirán por el contrario a los que buscan echar los fundamentos de la futura comunidad de los pueblos iberoamericanos? ¿Escucharán a los que quisieran que la primera bomba de la tercera guerra mundial caiga sobre tierra hispanoamericana, o a aquellos otros que al firmar el tratado de «desnuclearización», han puesto a América Latina al abrigo de un eventual cataclismo atómico? En una palabra: ¿la Indo-Hispanidad será el sujeto o el objeto de la Historia?

Tal es la cuestión esencial. Su alcance sobrepasa singularmente las que se plantean habitualmente a propósito de América Latina. Aún con la óptica generalmente admitida hoy, importa poco que sus desgarramientos internos ofrezcan a uno de los dos «grandes» la ocasión de marcarse algunos puntos provisorios. Pero es, por el contrario, singularmente importante saber si América Latina perderá su porvenir en las querellas del presente o si logrará preservar y construir en ella misma el mundo del mañana. □

Raleigh

*Al este del Perú, hacia el mar, en la línea del Equinoccio
sobre un lago blanco, salado, de doscientas leguas de largo
está Manoa,
Manoa, mansión del sol, espejo de la luna,
Manoa que Juan Martín había visto un día
cuando le quitaron ante ella la venda al mediodía
y anduvo todo ese día hasta la noche por en medio de la ciudad.
Y yo sabía de ella desde hacía tiempo por relatos
cómo ríela de noche en el lago como luna
y el resplandor del oro al mediodía.
Todo el servicio de su casa. mesa y cocina era de oro
dice Gomara
y hallaron cincuenta y dos mil marcos de buena plata
y un millón y trescientos y veinte y seis mil y quinientos
pesos de oro,
dice del tesoro de Atahualpa en el Cuzco,
que hallaron cincuenta y dos mil marcos de buena plata
y un millón y trescientos y veinte y seis mil y quinientos pesos de oro.
¡Porque dijeron que las piedras que trajimos no eran oro!
Y yo conversaba con los caciques en sus casas
y daba vino en Trinidad a los españoles para que hablaran.
Y yo supe todos los ríos y los reinos;
desde la frontera del Perú hasta el Mar del Este,
desde el Orinoco hacia el sur hasta el Amazonas
y la región de María Tamball,
todos los reinos.
Y la vida que en ellos se hace, y sus costumbres.
Orenqueponi, Taparimaca, Winicapora.
Era como si los estuviera viendo
Los indios de las costas, los de las islas, los Canibales,
Canibales de Guanipe,
los indios llamados Assawai, Coaca, Aiaí,
los Tuitas sobre los árboles. los Sin Cabeza
y al norte del Orinoco los Wikiri
y al sur de la boca del Orinoco los Arwaca
y más allá los Canibales
y al sur las Amazonas.
Y entramos en Abril
cuando las reinas del Amazonas se juntan en las márgenes
y danzan desnudas y untadas de bálsamo y oro
hasta el fin de esa luna—
Entramos en Abril
los barcos muy lejos de nosotros anclados en el mar,
a la ventura—
100 hombres con sus balsas y sus provisiones para un mes
durmiendo bajo la lluvia
y el mal tiempo y al aire libre y bajo el sol ardiente
y las plantas pegadas en la piel y las ropas mojadas
y el sudor de tantos hombres juntos y el calor del sol—*

(y yo que me acordaba de la Corte)
 y una tristeza que al atardecer iba subiendo y el zumbido de los pantanos
 y oíamos llorar de miedo los monos en la noche,
 el grito de un animal asustado por otro
 y el rumor de unos remos,
 el roce de unas hojas en el río,
 el paso de pezuñas suaves sobre hojas.
 Voces: la tristeza de esas voces...
 No existe en Inglaterra prisión tan solitaria.

Y el pan ya muy poco. Y nada de agua.

Las noches en lechos colgantes bajo el cielo del Brasil—
 esa clase de camas que ellos llaman «hamacas»—
 oyendo la corriente roncando en la oscuridad
 y el tambor de tribu a tribu sobre los montes
 y el rumor del agua subiendo.

Sin pan. Sin agua.
 Los oídos aturdidos de silencio.
 Los árboles tan altos que no sentíamos aire.
 Y el rumor del agua subiendo.

Sin pan. Sin agua.
 Sino tan sólo el agua gruesa y turbada del río.
 Y hay un río rojo y con flujo que cuando el sol se pone es venenoso
 y se le oye quejarse mientras no hay sol, y está enfermo.
 Y unas lagunas negras y espesas, como brea...
 Y el calor al acercarnos a la Línea.
 Y el olor a hoja mojada y el sabor del cansancio.
 Y de raudal en raudal, de cascada en cascada
 la risa al anochecer de la virgen verde del río
 y el choque del agua con el agua.

Y el aire destallecido. Y la selva solitaria...

La compañía comenzando a desesperarse.
 ¡Y a un día de la tierra donde se obtiene todo lo que se quiere!
 Y en las riberas, flores y frutas maduras y verdes.
 Y unos pájaros verdes—
 largo tiempo nos divertíamos viéndolos pasar—
 Y frutas de pan y monos y el pájaro Campana
 y un aroma dulce de bálsamo y cinamomo
 y la cera que derramaba el árbol Karamana
 y el sudor de las selvas de sándalo y alcantor:
 los árboles manaban leche y miel,
 manaban ámbar y gomas aromáticas—
 y una fruta que estallaba con estrépito—
 desde lejos la oíamos de noche reventando.

*Y hojas del tamaño de canoas caían sobre el río.
Y vimos la Montaña de Cristal, la vimos lejos,
levantada sobre el horizonte como una iglesia de plata
y un río caía de su cima con el clamor de mil campanas.
Y las hijas del Orinoco riendo entre los árboles...
Y cascadas que de lejos brillaban como ciudades,
y el retumbo y los truenos y el rebotar de las aguas.
como el humo que se alzara de un gran pueblo
y el retumbo y los truenos y el rebotar de las aguas.
Y yo no vi nunca una tierra mejor:
los verdes valles vacíos,
los pájaros cantando contra la tarde en cada árbol,
los ciervos que venían mansos al agua como al silbo de un amo
y el aire fresco del este
y el brillo de las piedras de oro bajo el sol.*

*15 días después divisamos con gran júbilo Guayana
y una fuerte ráfaga de viento sopló del norte esa tarde
y llegamos de noche a un sitio en que el río se abre en tres brazos
y anclamos esa noche bajo la estrellas sintiendo el aroma de Guayana.
¡La cercanía de la tierra de Guayana!
Pero tuvimos que regresarnos hacia el este
porque empezaron las lluvias: aquellos grandes diluvios
y los ríos inundados, y pantanos sin fin—
dejando atrás Guayana con su espada de fuego,
dejando Guayana con el sol a quien adora.
Y entramos otra vez al mar, tristes...*

Tus rodillas en Golders Green

Vi tus ojos pálidos.

Pálidos de un azul pálido amarillos me vieron. Y en la longitud y latitud abovedada te vi, me viste, miraban, nos vieron, los vimos con sus miradas huecas reflejándose en el vidrio oscuro del túnel del metro caballitrotador buscando tu cabeza de pájaro melancólica mientras pasamos de Belsize Park a Hampstead y sube y baja gente y cierran las puertas y se escuchan voces y la veo, me ves, nos vieron, veían baratinando miradas y las gentes de pie, sentadas, agarradas a falos colgantes del «tube».

Fumabas.

Vi tus senos. las rodillas redondas de mujer, el cigarro entre dos dedos nerviosos y descendientes gentes en Hampstead. Suben gentes en Hampstead y partimos muchedumbrosos hacia Golders Green por esta tierra oscura en la que brotó Londres como una ciudad dentro de otra, un jardín dentro de una fábrica, una plaza dentro de una casa y la creencia de que

tu cabeza de pájaro melancólica y mi ojo de lince sube tus rodillas porque en este movimiento del alma en el que llegas, entre el ruido primero y tú, hay campos de virginidades y de trigo y estaciones de metro y tus ojos apuntando al cielo con el dedo gordo del pie zapatos de charol antiguo, el cigarro encendido y The Times, Times Square, The Observer

y te veo

el tufo de las gentes, tu boca y sé que no eres Elsa de ojos azul verde pálidos amarillos y el pelo alto entre tus labios

¿cómo se llaman? y veo

ruido de las gentes

miradas. I love you, merci. Queen Mother is Hospital y cómo sigue tu niño, mañana se casan. Hoy robaron, un gran robo, I'm sorry, quedo en Golders Green tus labios sombreros hongos paraguas porque siento el calor de tu cuerpo cuando éramos niños y corríamos por los campos

Pura nos veía desde lejos. Y tú y yo disque hacíamos el amor que nunca pudimos hacer. Disque Pura y

tus ojos son como los de ella porque ella

los tiene distintos y

las vacas mugían edificios de la ciudad nuestros cuerpos encima de la hierba agua de Londres bajo la lluvia y bajo la lluvia agua de Londres

corriéndome por la espalda niebla de Londres y el metro en que te conocí labios de Helen Curtis número tres zapatos y múú-vacamú entreguen el ticket. Subiste en Bond Str.

Tan distinta

a como te parecías cuando subí y bajaste del metro Bond Str. Golder Green diciendo tu padre que hacíamos el amor entre la hierba fresca de los establos y el toro que tanto temías, lejos de los ojos de Pura acechantes y tu boca

en este cuerpo, se calienta la mirada y digo «imbécil», pero por qué dejé ir esa muchacha sin hablarle, pero, por qué si además es Elsa y los días antiguos y ahora

calle abajo

teléfonos, diarios, rodilla contra tierra, Coca-Cola, reloj, Guinness, entre la hierba seca del mundo y buscándote

la mano bajo el sol, el cuerpo bajo el sol del metro por dejarte ir, y Pura y ¿dónde estás? y bajo la lluvia la lluvia

la gente

empujan

buscándote por los rincones de la ciudad

y las reses que matan a diario encima del establo de la ciudad cuando hacíamos el amor entre la hierba seca y veía tus piernas en Golders Green ¿dónde vives? siempre la dejo ir, por imbecil, Felisa tendrá otro niño y tu y yo queríamos tener un niño con rodillas y senos mientras reíamos

hierba seca

Pura escondida de los establos

bajo el sol implacable de nuestros cuerpos sudados mantas del establo primero y la hierba húmeda después de tus contenidos y el respirar de las vacas abajo, aunque no fueras la misma tarde que comían las vacas

y yo veía el metro de Londres virgen entre tus piernas sudores habladorías cuerpo oblongo Oxford Circus Tottenham Court Road y te dejé ir gente de las calles subiendo de Golders Green y no te conoceré si no volvemos a subir a un cerezo o te busco por las calles de esta ciudad escondiéndonos en la paja seca y manos tranquilas labios muertos como si fueses y digo no,

no es,

pero bien, también podría ser Elsa aunque no fuese como cuando te dejé ir

y nos besamos muchas veces, la voz de Tito entre
 la hierba cuando sentada en el metro y los ojos
 pálidos fluorescentemente amarillentos
 por tu mirada
 manos del cigarro
 el cigarro
 y dejo ir estas ocasiones, Señorita, ¿usted es in-
 glesa? Quisiera ser su amigo. ¿Cómo se llama?
 Conocerla y
 si no existiera la parada de Golders Green y fuera
 el metro largo, largo por siempre
 por siempre el metro y no el seguirte por las ca-
 lles gentes nieblas luces guitarra eléctrica dejen
 pasar, tomen, lleven, suban, bajen,
 mira
 en esta mental de cruel arma

in

ven

ti

queha

ce que piens

ey

como

cuando era

Elsa, Elsa

y el frío

ni la noche que era

moscas del maíz trillando el trigo y mi bicicleta
 para irme dejando la leche en la cuneta al borde
 de la carretera y escondiéndonos cuando pasaba
 alguien dejando de respirar mientras veía
 tu sexo y tú el mío
 colchas, trapos de colores pedaleando la luz de
 la cocina encendida y el Big-Ben, cambio de lu-

ces, pasa, vete, Elsa, el disturbio del día y la
 noche
 y la hora precisa en que
 presentabas el ticket a la salida del metro y vie-
 nes de Bond Str. y me digo imbécil pero ¿por qué?
 ¿cómo dejé ir esta mujer? y ahora tendré que
 buscarte por las calles y los tugurios y los co-
 mercios y los cines después de tus gemidos con-
 tenidos escuchando el respirar de las vacas y
 Tito dándole de comer a las vacas y escondidos
 entre la paja con tus manos tan cerca de mí que
 no habérlas tocado e irnos juntos a la salida del
 metro feliz de verte en esta bruminoche de cálido
 frío entre tantas bocas distintas y aquelese andar
 pareciéndote

y si Pura

nochería

gente de los metros

o como eres serías del tiempo

en que no debes tener los ojismbrados y el olor
 del maíz trillando el trigo las moscas del maíz y
 cogiendo mi bicicleta para irme y tal vez Elsa pe-
 daleando el perro salía muriendo detrás de mí
 pedaleando

y debió de haber muerto

y tú

y cómo serás me digo, ahora

y cómo será el pueblo

y ya no sé ni cómo eres, si tus ojos son tus ojos
 ni tu pelo

no sé

y ya no sé

ni

□

Manuel de Falla y Bergamín

El contexto de una correspondencia

«El comunismo está flaqueando, lo que restituye al cristianismo su alcance revolucionario. El catolicismo traiciona o bien se vuelve conservador. Conservador, ¿de qué, Cristo y Señor? De títulos, de fortunas, de privilegios. La tradición no tiene nada que ver allí. Importa legar el espíritu, no «la letra que mata». Nunca dudé de que algunos católicos lo sintieran. Pero, hoy, parece que la Iglesia misma lo comprende, que ha empezado a comprenderlo. Algunos (entre ellos Péguy, primero, luego Maritain, Marcel, Mauriac, Berdiaeff, Bergamín) ayudaron mucho para que así fuera.»

En estas líneas del 3 de diciembre de 1938, pocos meses antes de que termine la guerra civil española, André Gide (1) juzga a José Bergamín (entonces agregado cultural de la Embajada de España en París) uno de los raros católicos que han luchado por que la Iglesia rompiera con su pasado —precursores lejanos e insospechables del Concilio Vaticano y de la encíclica *Populorum Progressio*.

Tres años antes, en 1935, otro católico, Manuel de Falla, ha roto prácticamente con Bergamín por las mismas razones que motivaron el elogio de Gide. Para éste era valentía lo que para Falla error y heterodoxia.

La aspiración a la pureza

1935: Falla llega a los 59 años como una sombra ahogada y cadavérica del poeta superficial y finísimo de las *Noches en los jardines de España* (1915) y *El Amor Brujo* (1916). Desde que enfermó por primera vez, veintitrés años antes, en París, un vasto combate contra sí mismo lo ha conducido a una forma de ascetismo pétreo, sordo, benévolo sólo para con los demás, severísimo para consigo.

Gravemente enfermo, hospitalizado después de haber tracionado un instante, con una meretriz,

un afán de pureza que lo obsesionaba desde la adolescencia, Falla sufrió la prueba con espíritu bíblico, como maldición divina, como punición. Y salió de ella titubeante, resuelto al retraimiento y a la huída.

Desde 1912, a partir de su imperfecta curación, las secuelas de la enfermedad lo agobiarán sin descanso, acaso deseadas, si no cultivadas por él, hasta su último día (2). El ascetismo se confundirá entonces, cada vez más, con una forma de apocamiento, de permanente temor a la ira de Dios y de resentimiento frente al sexo.

Mediterráneo, hijo del sol, sensual, Falla inició en París, para siempre, la lucha nocturna con su aspiración a la pureza. Para él la religión fue agente de un conflicto doloroso y extenuante que quería purificador. Muertos sus padres poco después de su regreso a Madrid, en 1919, dejará la capital por Granada, donde durante veinte años vivirá con su hermana María del Carmen: nadie lo verá jamás con otra mujer.

Otro rasgo determinante (¿determinado?) será la humildad. Pero aún cuando alcance extremos inútiles —por ejemplo impulsándolo a eliminar su nombre de las partituras—, en las raras treguas de la enfermedad esa humildad no anulará su gracejo andaluz, el de *El Sombrero de Tres Picos* (1919), que sólo esporádicamente se manifiesta en su correspondencia.

En Granada, el Quijote seco que luchaba en él contra su duende pagano obtendrá la recompensa a su perseverancia con *El Retablo de Maese Pedro* (1923), donde sin embargo la ironía rescata a veces la retórica, y, sobre todo, con el *Concerto* para clave, flauta, óboe, clarinete, violín y violoncelo (1926) que junto a la pieza *Pour le tombeau de Paul Dukas* (1935), constituye la cima de su poder creador.

Para subir hasta ella, Falla ha debido primero nutrirse de lo nacional (andaluz) y luego, partiendo de la música castellana —la más occidental de España— universalizarse. En el *Concerto* llega a la abstracción por el camino tradicional de los creadores españoles, que nunca abandonan lo abstracto directamente, y una vez adquirida fuera (en Francia) la técnica —los imprescindibles medios— atraviesan lo concreto para alcanzar lo abstracto sin desmentir la realidad de que partieran.

(1) *Journal* (1889-1939), Editions. Gallimard, París, 1948, p. 1327.

(2) Una sífilis. Dejo voluntariamente de lado el aspecto freudiano. Un análisis psicológico (psicoanalítico) sería indispensable en otro tipo de trabajo, no en éste.

A partir de esa cumbre comenzará Falla —con la carne quizá apaciguada pero presa de una hipersensibilidad enfermiza y paralizante—, el largo, sordo, oscuro descenso hasta la muerte. Doble muerte, pues cuando llegue la última hora (en 1946, en Alta Gracia, Córdoba argentina, donde había radicado en 1939 con su inseparable hermana), *La Atlántida* quedará inconclusa.

Diecinueve años —desde 1927— trabajó en ella, y de ciertos pasajes dejó hasta seis versiones. Lucha sin fin, tarea estéril, porque había olvidado acabarla. Persecución de una perfección *irreal*. Y cuando, años más tarde, se la oiga por fin, *La Atlántida* sonará gris, mediocre, retrógrada, incluso, con relación a las obras que precedieron.

Las huellas en Cruz y Raya

La historia de los breves y equívocos lazos de Falla con Bergamín sigue las huellas de la revista *Cruz y Raya*, que apareció en Madrid, 1933; éste fue su director, y aquél, uno de sus fundadores.

En 1933, a seis años de empezada *La Atlántida*, Falla lo pasa a menudo tan enfermo que muchísimos días se van «de la cama al sillón y del sillón a la cama», como dirá en varias cartas.

Dos veces interrumpirá el silencio de Granada para buscar en Palma de Mallorca, por algunos meses, una paz en todas partes invisible. Ataques nerviosos, vértigos, fiebres, reumatismos y cien males más lo aquejan continuamente. Una obra mínima (un coro sobre una balada de Chopin o una *Fantare* sobre el nombre de Fernández Arbós), unos minutos más de música, le significan meses de trabajo abrupto, postergado hoy y mañana, una y otra vez.

Bergamín debió parecerle siempre a Falla un tanto inquietante. Sentía en él un pensamiento indócil, adivinaba allí un catolicismo demasiado distinto del suyo, más continuamente tentado, o, al menos, *confesadamente tentado*; más preocupado por la peripecia, por la contingencia; una fe menos dolorosa, también, o de otro modo difícil, fascinada por el manjar y el pecado, débilmente defendida de las delicias terrestres, del deleite; acaso, incluso, impregnada de duda metafísica:

*En teoría, yo creo
pero en la práctica, no.*

*Por eso pienso que yo
gracias a Dios soy ateo* (3).

También los separa la actitud hacia la República. A partir de la abdicación de Alfonso XIII, en 1931, los intelectuales buscan en su mayoría realizar una obra a la vez creadora y social. Miguel de Unamuno regresa del exilio para asumir el rectorado de la Universidad de Salamanca. Desde la *Revista de Occidente*, fundada en 1923, José Ortega y Gasset renueva la publicación de todo lo que estima útil para vincular el medio al resto de Europa. Aumenta la edición de libros nacionales y de traducciones. Bergamín pone por obra su proyecto de revista.

Unos trabajan fuera de la política, otros dentro de ella, algunos pese a ella. A Falla le preocupa el *ateísmo oficial* del nuevo gobierno (4). A Bergamín le atrae el ímpetu cultural, la ocasión de obrar, el renacimiento posible.

Junto al reparto de tierras y al fomento de la enseñanza, el laicismo es objetivo inmediato de las autoridades. Nobles, terratenientes y militares se unen en la oposición, apoyados por la Iglesia. El gobierno responde disolviendo la Compañía de Jesús. En marzo de 1932, bandas de exaltados queman iglesias y conventos. En su *Diario*, Gide duda de que «este furor sea signo de verdadera liberación» y comprueba en él «algo de espasmódico que bien podría no durar» (5).

Falla sufre: «Malos momentos estamos viviendo», exclama en una carta. «Sólo me consuela la firme esperanza de que nuestro catolicismo resurja fuerte y limpio de la impureza y de la ignorancia que desgraciadamente tanto lo habían debilitado» (6). Aunque subrayando que su gesto carece de significación política, rechaza en 1932 un proyecto de homenaje a su persona, pues «si se niega oficialmente a Dios todo homenaje», ¿cómo él, pregunta, «pobre criatura suya, podría aceptarlo?» (7).

La política es para él realidad provisional, errada, frente a la verdad permanente, revelada de la

(3) José Bergamín: *Duendecitos y Coplas*, Ed. Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1963. En p. 75.

(4) «Ya supondrá usted lo que me hace sufrir el ateísmo «oficial» de España», dice en carta del 6-3-1932 a Gerardo Diego.

(5) *Journal* cit., p. 1.044, día 13-5-1931.

(6) Carta cit. en Nota 4.

(7) Carta a Segismundo Romero. Granada, 3-4-1932.

religión. La Iglesia es atacada: eso basta para formular un juicio. No se le alcanza, como a Gide, que España «ha merecido esos excesos y que su Inquisición de antaño le preparaba con larga anticipación esas represalias» y, aún, que para explicarlas, «no haría falta remontar tan lejos» (8).

Ve un fantasma: el diablo —su diablo, y reacciona exasperándose, *exasperando su religiosidad* hasta la manía. Si a menudo colabora en muchas realizaciones —siempre que no quepan equívocos políticos— prefiere sobre todo aquellas en que su condición de creyente y practicante halle modo de manifestarse. Revista «de afirmación y negación» (según reza en el subtítulo), *Cruz y Raya* es asimismo y sobre todo revista de cristianos. Falla acepta figurar entre los responsables y promete incluso una colaboración: sus *Notas sobre Wagner*, publicadas en 1933 (9).

En ellas —sin duda su mejor artículo— sitúa al músico alemán y analiza con sutileza algunos aspectos de su obra para concluir, en una pirueta andaluza: «... al fin y al cabo, Wagner era, como tantos otros de su categoría, un enorme personaje de aquel enorme Carnaval que fue el siglo XIX, al que sólo puso término la Gran Guerra, principio y base del Gran Manicomio que está resultando el siglo en que vivimos».

Una correspondencia

Las cartas de Falla a Bergamín —nueve— jalonan una lenta pero perceptible progresión de la adhe-

(8) *Journal*, *ibid.*

(9) En el número de septiembre de 1933 de *Cruz y Raya*, con el título de *Notas sobre Ricardo Wagner en el cincuentenario de su muerte* y recogidas luego en un volumen, junto a otros artículos de Falla, por Federico Sopena. V. Falla: *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe, Argentina, Buenos Aires, 1950.

(10) Salvo indicación contraria, las cartas de Falla a Bergamín están fechadas en Granada. Las de Bergamín a Falla podrían hallarse en uno de los baúles que celosamente guarda en San Fernando de Cádiz el hermano del músico, Germán de Falla. Este me aseguró sin embargo en 1956, y, luego, en 1958, que no se encuentran entre los documentos que conserva. La única que poseemos, existe gracias a la copia que el mismo Bergamín sacó al enviarla a Falla.

(11) Subraya Falla. Nótese la alusión a la juventud de Bergamín, que contaba entonces 36 años.

sión entusiasta al rechazo enérgico de la revista e ilustran sobre la persistencia de una obsesión: la de no compartir la responsabilidad de su publicación, primero como *editor*, y al final, incluso como *fundador*.

He tenido los originales en la mano y he podido copiarlos. Las de Bergamín a Falla —unas doce— parecen definitivamente perdidas salvo la última, que más adelante transcribo íntegramente (10).

El 18-5-1933, Falla pide a Bergamín que lo saquen de la lista de «editores» regularmente publicada en cada ejemplar de *Cruz y Raya*. Dado que vive en Granada y no en Madrid, estima que su papel de responsable «no tiene apenas más valor que el puramente nominal.» ¿Denota esto ya la preocupación por el fastidio que provocará la revista en muchos católicos desde su primer número? «Yo sé que será bastante discutida —dice— por muchos de «esta banda y de la otra» y sería muy duro para mí hallarme sólo tan lejos de ustedes, compartiendo la responsabilidad que a todos pueda cabernos.»

«Y no me refiero solamente al sentimiento de la propia responsabilidad ante los demás (que es más fuerte cuanto más se avanza en la vida) sino *ante mí mismo*» (11).

Para calmar los eventuales temores de Bergamín y descartar toda falsa interpretación, sugiere que su cambio «de redactor (o «editor», es decir, responsable de la publicación) a colaborador» coincida con la aparición de su trabajo y se lo explique mediante una nota como motivado por su lejanía.

Aunque celebra la acogida que en muchos sectores conoció la revista, recuerda las «fronteras del pensamiento» que se fijaran sus fundadores y que Bergamín y Eugenio Imaz, secretario de redacción, expusieran en el primer número: mantener sus opiniones liberales dentro de las normas cristianas. «¡Esto es fundamental!», exclama. Criticando luego ese número inicial recién recibido, califica de «magistral» un artículo de Bergamín, «El pensamiento hermético de las artes», «lleno de agudeza de ingenio» pero, asimismo, capaz de «chocar a quienes sólo saben leer en superficie», con perjuicio evidente «para el prestigio cristiano de la revista, y más en estos días de servidumbre estatal al Príncipe de este Mundo...» Primera advertencia.

El 22-6-1933, breves líneas para agradecer a Bergamín su acuerdo de principio y la promesa de quitarlo de la lista de «editores» de la revista en la primera ocasión favorable. Disculpas por no haber enviado todavía sus *Notas sobre Wagner*.

El 17-7-1933, éstas siguen sin terminar. Aún le «quedan cosas por decir...» pero conserva la esperanza de enviar «las cuartillas a fines de semana». Luego acusa recibo de otros números de *Cruz y Raya*, entre ellos uno con un artículo de Bergamín que le está dedicado, «Mangas y Capirotes», leído con «ese raro interés que traspasa la vida.»

El 9-8-1933, anuncia el envío de una carta a Pablo Picasso, presentándole a Bergamín, quien pedirá y obtendrá del pintor una colaboración para la revista. Hablará «otro día del número último, recibido con mucho retraso» y que apenas ha leído.

El 4-11-1933, última carta del año y segunda advertencia. Después de agradecer la publicación de sus *Notas* con modestia excesiva, pareciendo olvidar que las últimas generaciones españolas se vuelven instintivamente a él en busca de una tutela espiritual, y antes de tratar asuntos secundarios, pasa al último ensayo publicado por Bergamín en *Cruz y Raya*, donde señala en el Cristo de Velázquez cierta *luminosidad diabólica* (12).

«¿Cómo podría ser lo que usted dice —exclama— cuando su contemplación ha elevado tantas veces nuestras almas hasta Dios? Y esta es prueba que no admite engaño.»

«Pienso además que, dadas las cosas que desgraciadamente estamos sufriendo los cristianos de España, no es el momento de «desvirtuar». Ya ve usted que le hablo «con el corazón en la mano», como merece que haga su amistad que estimo tantísimo y a la que correspondo también con el corazón», agrega para suavizar la amonestación.

Pero insiste (...) «hay que velar porque en nuestra revista se refleje siempre el más puro espíritu cristiano».

La carta sigue al día siguiente, tras recibir una de Bergamín fechada el 3 de noviembre. Cita de éste la afirmación de que «se confunden cosas (que deberían) siempre ser inconfundibles», recibe con alborozo el proyecto de que Bergamín asuma la dirección de la revista, hasta entonces compartida, al menos nominalmente, con los demás «edi-

tores» y espera con impaciencia noticias sobre la ejecución del proyecto.

El 20-1-1934, precedidas por la palabra PAX que desde 1930 ostentaban casi todas sus cartas, escribe breves líneas para acusar recibo de una carta-circular de Bergamín a los «editores» de la revista y extrañarse —tercera advertencia— de no haber recibido respuesta a la anterior. «Sigo pensando como entonces, repite, afirmándome aún más en cuanto le vengo rogando desde que se fundó la revista, dadas las circunstancias actuales.» Para que no queden dudas, tras declarar que Bergamín, «con su clarísimo juicio, comprenderá perfectamente» cuanto considera inútil volver a explicar, decreta:

«Me es imposible, por tanto, continuar en la lista de «editores», aunque sienta muchísimo verme obligado a tomar esta decisión con carácter definitivo, pero en cambio me será muy grato ver mi nombre entre los «fundadores» (no editores) de la revista, cuyos comienzos seguí con tanto entusiasmo, como usted sabe sobradamente...»

¿Qué comienzos? No el primer número, seguramente, pues ya éste despertó sus críticas. Acaso se refiera al *proyecto* de la publicación, a todo lo que precedió su aparición, a lo que, según él, debía ser y casi no alcanzó a ser nunca.

La carta termina anunciando que, en París, Roland-Manuel está traduciendo para el *Courrier des Iles*, dirigido por Jacques Maritain, sus *Notas sobre Wagner*.

Tras tres meses de achaques ininterrumpidos, el 16-4-1934 aprovecha un respiro, para aludir desde Palma, rápidamente, al primer aniversario de la revista, y felicitar a Bergamín por el «grande y noble esfuerzo de voluntad y de inteligencia» que ha supuesto su labor. Los últimos números de *Cruz y Raya* apenas los ha ojeado. El *Almanaque*, también recibido, le parece «bellísimo» en lo que hasta entonces pudo apreciar.

A ese primer almanaque de formato pequeño, tradicional, titulado *El Acabóse* (del año 1933 y nuevo de 1934), cuidadosamente impreso e ilustrado, seguirá, al iniciarse 1935, otro, *El Aviso* (sub-

(12) Muchos años después, al recoger el ensayo en el libro *La voz apagada*, editado en México, Bergamín suprimió este pasaje por parecerle «equivoco y equivocado». (Comunicación oral de Bergamín).

título: «de escarmentados del año que se acaba») de gran formato, compaginación variada y composición gráfica a cargo del pintor Benjamín Palencia, fundador y colaborador de *Cruz y Raya*.

Los textos de este nuevo almanaque, dice Bergamín (13) «caprichosamente ordenados por mí, con, al parecer, por sus ilustraciones plásticas, tendencia, entonces, surrealista», encantaron a Paul Eluard, que recibía en Francia la revista y leía correctamente en español.

A Falla le produjeron conmociones que dominan en una definitiva carta del 16 de febrero de 1935 en la que (¿hecho revelador?) ha desaparecido, arriba, la palabra PAX, para dejar lugar a un epígrafe tomado del propio Bergamín:

«Si quieres pensar libremente
procura estar encadenado.»
(«La cabeza a pájaros»)

Un Almanaque «monstruoso»

Granada, 16 de febrero 1935

Señor Don José Bergamín.

Mi querido amigo: Yo quisiera poderle siempre escribir sobre cosas que le fuesen gratas, aunque, desgraciadamente, no pueda «siempre» cumplir mi propósito. Y ésta ha sido una de las causas de mi largo silencio. Desde que recibí los ejemplares que tuvo usted la mucha bondad y amistad de dedicarnos a María del Carmen y a mí de su libro ya citado, («La cabeza a pájaros») he querido enviarle nuestro cordial agradecimiento, y tanto por su estimadísimo recuerdo como por las «jondas» y claras cosas que, entre otras menos claras, en él hemos leído. Pero como al mismo tiempo tenía que hablarle de asuntos nada gratos, y no quería hacerlo sin un previo y detenido examen que evitase, no sólo una posible injusticia de mi parte, sino también un posible disgusto para usted, los meses se han pasado sin hallar el momento propicio y deseado que, muy a pesar mío, nunca se presentaba. Porque usted no puede suponer lo que ha llegado a ser mi vida. Hasta

tal punto me falta el tiempo, que sufro frecuentemente la sensación de que la vida se ha terminado virtualmente para mí. No me quejo de ello; por algo será así, y no hay que hacer más sino «dejarse conducir» después de agotar inútilmente los medios que, para evitarlo, están en las pobres humanas posibilidades. Si digo a usted todo esto es sólo para justificar mi silencio y para que no piense que fue consecuencia del suyo, también largo y lamentado. Aproveché la última estancia de Alfonso Valdecasas (14) en Granada para rogarle que dijese a usted algo de esto con otros «encargos» para usted relacionados con la revista, y en aquellos días me propuse confirmarle lo que Alfonso le habría dicho; pero, una vez más, me vi obligado a seguir aplazando mi carta. Y así se ha pasado el tiempo hasta ahora que recibo el «Almanaque de Cruz y Raya», cuyo envío agradezco, pero que tan amarga impresión me ha causado a pesar de las cosas bellas y admirables que contiene, o tal vez por eso mismo...

Con afecto que mucho me honra, usted me ha pedido repetidas veces que le hable siempre con toda claridad, y así voy a hacerlo: en conjunto, el Almanaque me parece *monstruoso* en el exacto sentido de esta palabra. Usted no se habrá dado cuenta de ello cuando así lo ha hecho, y, por mi parte, no juzgo en modo alguno la intención causante del mal, que, además, no me sorprende excesivamente dada la «marcha» seguida por la revista en sus últimos tiempos! lo único que debo añadir a lo dicho y a cuanto usted ya sabe es que, dado el punto a que las cosas han llegado y dada también la falta de exacto juicio (y la sobra de mala intención) con que el público suele ver e interpretar lo que le dan, yo no puedo seguir aunque sólo sea en la modestísima proporción correspondiente a quienes sólo ostentamos en ella el título de fundadores. Y esto se lo digo pensando y refiriéndome al mismo *próximo* número. Siendo sincerísima la amistad que le profesó, le escribo con pena por el disgusto que pueda ocasionarle, pero la conciencia así me lo exige de modo urgente y definitivo. No se trata de escrúpulos: se trata nada menos que de cumplir el segundo mandamiento de la Ley de Dios en su más esencial significación, aunque no sea la más comúnmente aplicada. ¿Qué más tengo que añadir al fino entendedor que es usted?...

(13) Comunicación epistolar. Carta a Luis Campodónico, Madrid, 18-1-1960.

(14) Catedrático de Derecho en la Universidad de Granada, fundador y colaborador de *Cruz y Raya*.

Perdóneme el mal rato que muy a pesar mío —se lo aseguro— pueda hacerle sufrir la lectura de esta carta, y reciba un cordial abrazo que le envíe con toda mi fiel amistad (15).

[Manuel de Falla]

Menos de quince días después, el 6 de mayo —un miércoles de ceniza, subrayará él mismo— enviará Bergamín a Falla seis páginas de apretada, severa, cálida respuesta, donde explicando —o explicándose— enjuicia, sin proponérselo al músico.

Tomar en vano el nombre de Dios

Madrid, miércoles de ceniza, 6 de marzo, 1935
Señor
Don Manuel de Falla.

Mi siempre querido y respetado amigo: recibí su carta el mismo día en que me marchaba a París para dar una conferencia sobre Lope, en Estudios Hispánicos de la Universidad. He vuelto el domingo por la noche y no quiero dejar de contestarle, despacio, antes de entrar en el laberinto de quehaceres que habitualmente, como a usted, según en su carta me dice, me absorben el tiempo casi por entero.

Su carta me ha dolido mucho efectivamente; y más por su sorpresa. No sabía nada de los *encargos* que usted le diera a Valdecasas para mí, pues a éste apenas si pude verle: y no por culpa suya, que me avisó varias veces para encontrarnos, sino por el agobio constante de cosas que pesan sobre mí.

He leído y releído su carta. Buscaba en ella alguna razón, algún motivo que me explicase su decisión. No los he encontrado. A cambio de esto, leo afirmaciones que me hieren profundamente por los supuestos que indudablemente las motivan; no mereciéndole yo siquiera el que Ud. me diga cuáles son. Tengo, pues, que atenerme, solamente, a saber que Ud. ha examinado mucho sus motivos, sin conocer éstos. El dolor y la melancolía que con ello me deja, no se refiere tanto, en un principio, a su alejamiento de mí como al no merecerle yo otra explicación en este sentido. Perdóneme, pues, que yo le diga, ahora, mis razones, sin saber si vienen o no a responder exactamente a las que Ud. tenga o haya tenido para su decisión.

Desde luego, su nombre, y todos los demás, la lista completa de *fundadores*, desaparecerá de la revista a partir del número 22, correspondiente a enero —y de fecha *anterior*, por consiguiente, a la de su carta, primera noticia mía de su deseo. Yo siempre entendí que el hecho de esa lista no suponía, en manera alguna, responsabilidad directa ni indirecta para los que en ella aparecían, sino el gusto para ellos y honra para mí de mantener presente siempre en la revista una verdad histórica: la de que todos juntos la iniciamos, la fundamos. Yo me negué repetidamente a dirigirla; y si lo hice, al cabo, fue por entenderlo un ineludible deber. Pero con toda la exclusiva responsabilidad de los que pudieran ser errores míos. No comprendo por qué, si a Ud. le parece que los hubo, no ha querido decírmelos antes; y aún, ahora mismo, me da Ud. a entender finalmente que los hay sin decirme cuáles. Yo puedo deducir este, gravísimo, de sus palabras: *que tomo en vano el nombre de Dios*. Pues bien, desde el primer momento de iniciación de la revista, me negué a dirigirla ni a colaborar siquiera en ella, si ésta se hacía una revista confesional católica, *cerrada*: porque eso sería, para mí, tomar en vano el nombre de Dios. Así lo expresé en la presentación, que tuvo una adhesión entusiasta. Mi posición ha sido, en términos generales, la aconsejada por el Papa Pío IX: esto es, la de no hacer una revista católica, porque esto es buscar el amparo propio en una manifestación de la Iglesia, en vez de defenderla; sino lo contrario: hacer, los católicos, una revista en la cual, con toda modestia y decisión, resultarían espontánea, naturalmente defendidos aquellos principios espirituales que, para nosotros, los católicos, coinciden —en la vida, en la historia, en la cultura—, con la libertad, la independencia personal y humana de nuestra fe y de su práctica real y pública.

Pero... hacer una revista. Sustantiva. Con literatura, con filosofía, con investigación científica, con arte... de veras. Con todas las actividades espirituales del pensamiento, independientes y compatibles con la actividad religiosa de la fe —y de la esperanza y de la caridad. Mi torpeza, mi insignificancia personal, habrán abortado, a su parecer,

(15) Todos los subrayados son de Falla, como son de Bergamín todos los de la carta que sigue.

el propósito. Mis intenciones, aunque no me lo diga —ni acaso se lo diga a sí mismo, por la estimación que me tiene, tan superior a la que yo merezco—, mis intenciones, habrán servido, una vez más, para ir completando el empedrado del infierno. Yo no puedo decirlo. No es poco en la permanente intranquilidad de mi conciencia, lo que esto significa. Pero la obra está ahí. ¿Por qué no se me dice, claramente, dónde radica el mal, cuáles son sus faltas? Para que yo las salve en ella y las salve en mí.

Pero Ud. que sabe la veneración en que le tengo, me abandona diciéndome, sencillamente: «yo no puedo seguir a su lado porque yo no puedo tomar en vano el nombre de Dios.» Luego yo lo tomo. Y añade Ud. como única explicación para estas *terribles palabras*: «el almanaque me parece monstruoso, lo que no me choca dada la *marcha* que viene tomando la revista.»

Yo llamo su atención sobre esto. Si Ud. ha examinado sus afirmaciones para no ser injusto conmigo, según me dice, ¿cómo se le escapa el agravio que su decisión me supone, al no querer Ud. decirme siquiera cuáles son los motivos que la impulsaron, a sabiendas del daño que tenía que hacerme?

Voy, sin embargo, a tratar de explicarle —o tratar de explicarme a mí mismo, ante Ud. —qué interpretaciones pudieran deducirse verdadera o equivocadamente, de la *marcha* de la revista tal como yo la vengo dirigiendo; y del *monstruoso* almanaque. Para que Ud. al conocerlas, pueda, si quiere, responderme.

La revista, cumpliendo sus propósitos, fue leyendo y publicando colaboraciones que fueran por sí mismas o por sus autores de tan indiscutible calidad poética o estética, literaria, científica, moral, etc... que la formaran como quiso, trató de ser, una revista «de colaboración abierta, independiente». Al mismo tiempo, yo quise que se transparentase siempre nuestra vida actual, en aquellas resonancias que, por su trascendencia propia o pública, manifestasen nuestra afirmación o negación, nuestra crítica, en suma, ante la compleja y difícil vida actual española y del mundo. Para esto, en su CRISTAL DEL TIEMPO, se fueron recogiendo diversos aspectos generales. No tantos, ni muchísimo menos tan ciertamente, como hubiera sido mi deseo. Pero yo mismo, con mi firma, en una serie

de comentarios breves, cuya coherencia de conducta creo manifiesta, fui dando o haciendo una crítica, no sé si certera, pero puedo afirmar que sincerísima, en este sentido. A la vez que en la serie de CRIBA se iniciaba un comentario permanente a los principales aspectos de libros o publicaciones o aún sucesos recogidos en la prensa diaria. Todo ello, tendiendo a fijar siempre claramente nuestro *sí* y nuestro *no*, nuestra *cruz* y nuestra *raya*. Pero siempre, siempre, por mi parte, en todo —en mis escritos como en los demás— con el firme empeño y exquisito pudor de no tomar el santo nombre de Dios en vano. Y ni tampoco el de su Iglesia por Cristo. En cambio, y con pretexto de esas brevísimas secciones de «La espada y la pared», «Las cosas claras», etc... quise ir dando pequeños *avisos*, a unos y a otros, con textos de evidencia tal que cumplieran siempre, como creo que casi siempre han cumplido, su pura intención epigramática. Y quizá de estas breves advertencias, de estos rapidísimos avisos, episódicamente situados en la revista, surgiera el gran AVISO que como almanaque de este año he publicado, recatando por veracidad más aún que por modestia, el esfuerzo enorme de atención, selección y cuidados que durante más de un mes me vino costando. Y en esto, en este AVISO mío —que Ud. no pudo suponer al condenarlo la sangre que me cuesta—, puse, con más empeño que nunca, mi propósito de siempre, de ir penetrando en el ánimo, tan distraído, del lector español, con las palabras más hondas y verdaderas de nuestra fe, sin que, por las *apariencias* y *tramoyas*, como diría Calderón, en que este espectáculo de la vida humana se le ofrece, se aperciba casi de la intención piadosa, compasiva, caritativa, cristiana que le penetra. Y para ello, tomé por el camino más corto: el de la belleza, el de la poesía. No sé si habré sabido lograrlo. Ud. cree que no. Y para mí es un gran dolor esta opinión suya.

Yo he quitado del almanaque mi andamiaje después de haberlo armado. Pero a Ud. no puede escapársele su coherencia, su sentido: como su honda, *jonda*, razón de ser auténtica. Monstruo, sí lo hay en él: pero «monstruo de su laberinto». Es un sueño de la vida y del mundo en que puede Ud. encontrar el *espejo* y el *enigma* con que los cristianos, desde la palabra de San Pablo, nos lo explicamos todo. Pero con el afán constante, que

hay en mí siempre, no sé si exagerado, de eludir toda pedertería. Por eso, yo no soy de los que gustan espectáculos de confesionalismo repugnante, en ningún sentido (la palabra *confesión* para San Agustín quiso decir y dijo —y dice— todo lo contrario que para cualquier rousseauianismo, sea de quien sea, incluso el de ese desdichado histrión grotesco de un Padre Laburu, a quien la gran falta de autoridad eclesiástica española aún no ha hecho callar como debía) (16). No. Yo prefiero decir mis veras entre burlas. Es cuestión de estilo.

Ud. considera esto peligroso. Para mí lo más peligroso es no hacer las cosas cuando de este modo las entendemos. Yo las hago *como Dios me las da a entender*, sencillamente. Y las hago, porque tengo grabadas en mi memoria aquellas palabras de San Agustín que dicen: «que el entender sin el hacer, es lo más peligroso.»

Tal vez por esto, la obra hecha —el *artefacto* de los escolásticos— no tiene para mí, en su independencia absoluta de realización propia, ninguna responsabilidad ni adherencia ajena, ni moral, ni política, ni religiosa: es un instrumento que no puede ser en sí malo o bueno, sino como tal cosa. La responsabilidad moral y política y religiosa no está en su autor —como pensaba nuestro nunca bastante conocido Fray Juan de Santo Tomás— sino en el que lo utiliza; y en su autor lo está, cuando éste, como otro cualquiera, lo utiliza. No necesito insistir en esto que es tomismo puro, y de Ud. sobrado conocido (17). Es decir, filosóficamente, nuestra más estricta ortodoxia.

Pero Ud. que personalmente no me ignora, sabe cómo toda mi vida, y más que nunca ahora, está tejida de sufrimientos y preocupaciones constantes. Que el secreto único de mi ser es este dolor de vislumbrar, de entrever, sin alcanzarlo nunca por entero, el camino de Cristo. Que no hay una sola partícula de mi vida, ni en el alma ni en el cuerpo, que no me punce en ese sentido constantemente, como un remordimiento; que el pensamiento de la muerte me persigue desde la infancia; que toda mi vida y mi fe, están en mí, constantemente ensombrecidas por la intranquilidad permanente de mi conciencia... Y que, por todo eso, doy gracias a Dios, pues siento que con ello, y por ello, no estoy definitivamente dejado de su mano (18).

Y puede ser Ud. creyente, para mí ejemplar —hasta dónde, no digo, por no herirle en su humildad misma—, quien me reproche el *juego literario* de ocultar, *no por respeto humano sino por respeto divino*, aquellos sentimientos que sólo el más puro ejercicio de la caridad puede comunicarnos!

Si yo fuera tan santo o tan pecador como un San Juan o un Lope, claro es que haría y diría, que de decir y hacer se trata, de muy otra manera. Pero ¿qué quiere Ud. que yo más haga si apenas sé ni decir lo que quisiera, saltando ese trecho del hacer tan grande para mí?

Por último, y aunque en este sentido no temería de Ud. ninguna discrepancia, quiero que Ud. también conozca, expresamente, toda mi repugnancia íntima y veraz por todo este mundo español de católicos oficiales (Gilson diría: institucionistas) (19); por toda esa hipocresía y baratería o botatería politiquera, que viene haciendo de nuestra santa Iglesia, bandería o mercado de las más indignas ganancias. Por la descomposición corrompida y corruptora del clericalismo. Por toda esa sucia mascarada de intereses y pasiones viles que se disfraza de religión católica para explotar la superstición nacional o la beatería infeliz. Por todo, en fin, lo que trafica vergonzosamente con la cruz de Cristo, desde el escaparate o la solapa a la papeleta de la urna electoral. Para todo esto pido yo su ira, el gran viento de su palabra inspiradora. Y como yo, por pecador, por miserable, personalmente, por indigno, no puedo hacer tampoco

(16) El Padre Laburu, sacerdote que hacía frecuentes incursiones por la teología y la filosofía, con intenciones de proselitismo, entre gentes poco avisadas. Representaba una de las formas de la charlatanería de entonces.

(17) No tanto como creía (o decía creer) Bergamín. El pasaje parece, en verdad, irónicamente amargo. Falla se halló siempre, en todo caso, más cerca de la beatería (inconsciente) que de la reflexión, y sus lecturas, hartamente representativas, comprendían más bien catecismos y hagiografías de tono muy menor que gravidades tomistas. Sobre la frase que sigue, relativa a la *ortodoxia* de su posición, Bergamín acaso *juega*, valiéndose de una ambigüedad que Falla parece incapaz de descubrir.

(18) En verdad la amplificación lírica de este párrafo me dejó siempre un tanto escéptico.

(19) Etienne Gilson, filósofo francés nacido en París en 1884. Ingresó a la Academia Francesa en 1946. Autor de una *Historia de la Filosofía en la Edad Media*.

nada, tengo que esperar, templando mis nervios con la esperanza y con la desesperación de ver tanta mentira, tanta ignominiosa y nauseabunda pudredumbre, que se moteja cínicamente entre nosotros de catolicismo. Tengo que nombrarle a Ud. todo eso que se llama, justamente, CEDA, porque es lo último a que podía llegar, efectivamente, en España, el alfabetismo positivista con sus confluencias de cloaca en el lerrouxismo, masonería, etc. etc...? (20).

En fin, mi siempre querido y respetado, venerado amigo, permíteme todo lo que en esta carta no le parezca enteramente dedicado a esclarecer cualquier error que las circunstancias, la distancia, el silencio, o quién sabe qué cosas! puedan poner entre nosotros.

Pero tampoco quiero, ni debo, callarle la amargura, que entre tantas otras —yo le diría que hoy, con el sabor en mi boca todavía de la ceniza—, tiene que llevarle esta carta por el grande e inesperado daño que me trajo la suya.

Le es siempre verdadero amigo y devoto

[José Bergamín]

P. S.— El matrimonio Maritain me dio, en París, muchos recuerdos para Ud. si le veía o escribía. También le recordé con Roland-Manuel y con Picasso, a quien visité y con quien estuve largo rato.

De Maritain publico en la revista un buen ensayo que saldrá quizá antes en España que en Francia, o simultáneamente. Creo que le interesará. Lo titula: «La clef des chants», que yo traduzco, con su aprobación, por «¿Quién pone puertas al canto?»

(20) CEDA: Confederación Española de Derechas Autónomas. Angel Herrera y Gil Robles, líder de la Democracia Cristiana, era su jefe. «Lerrouxismo», no de Pierre Leroux, filósofo y político francés (1797-1871), sino de A. Lerroux, jefe de los «republicanos históricos», conservadores anticlericales españoles, parapetados entonces tras la izquierda republicana.

(21) O los médicos se equivocaban, o engañaban a Falla con frecuencia, o él había resuelto llamar gripe a muchas de las secuelas de su enfermedad. Así, en sus cartas, habla continuamente (conté cuarenta y siete veces en ciento dos cartas a distintos destinatarios) de *estados gripales* que rara vez, seguramente, eran tales.

(22) Es decir: sin tener que dictar la carta a su hermana, imposibilitado de escribir a causa de sus males.

A esta densa carta, Falla responderá un mes más tarde con diez y siete líneas en que promete —acaso sabiendo que no lo hará nunca— contestar como Bergamín se merece:

Repase mi carta anterior

Granada, 5 de abril 1935

Señor

Don José Bergamín

Mi siempre querido amigo: Poco después de recibir su carta (que mucho me impresionó y le agradecí, y que hubiese querido contestar en seguida) caí enfermo con un fuerte ataque gripal que me tuvo en cama varios días y que aún no ha desaparecido por completo, aunque, gracias a Dios, el mal parece ya vencido (21). Esta es la primera vez que escribo «directamente» (22), pero no puede usted suponer con cuanta dificultad lo hago, y sólo por no dejar pasar un día más sin escribirle, para que no pueda usted interpretar mi silencio como olvido de su carta (que siempre tengo presente) y de un asunto que tan vivamente me sigue preocupando y sobre el que volveré a escribirle en cuanto se afirme mi salud. Hoy sólo he de rogarle que «repase» mi carta anterior; verá que en ella me refiero al almanaque «en conjunto»... En fin: ya le escribiré «debidamente». Mientras, con mi pesar sincerísimo por la amargura que mi carta le produjo, y con mi agradecimiento por haber atendido mi ruego, le envío un abrazo con mi muy cordial amistad.

[Manuel de Falla]

P. D.— No sabe usted cuánto deseo que podamos charlar largamente! El diálogo epistolar sirve para bien poco tratándose de asuntos de tal gravedad y trascendencia.

El diálogo roto

Estas líneas constituían un modo de evasión. ¿Bastará para explicar esta implícita ruptura la guerra civil, que estalló al año siguiente, y la partida de Falla para América Latina? No lo creo. El espíritu sutil y lúcido, a ratos iesuítico y a ratos satánico de Bergamín, no conmovió nunca profundamente la

concepción mineral de Falla. Sus relaciones estaban condenadas a romperse. Tanto más cuanto que siendo Falla un torturado, un desesperado en quien las huídas a la beatería representaban, más que un gesto consciente, falsas, provisionales soluciones, el ímpetu, el brío, la alegre tristeza de Bergamín en su quehacer debían irritarlo sobremedida. Y tanto más, también, cuanto que la guerra misma había de separarlos aún: Bergamín era republicano, y Falla se sintió desde el comienzo nacionalista (23).

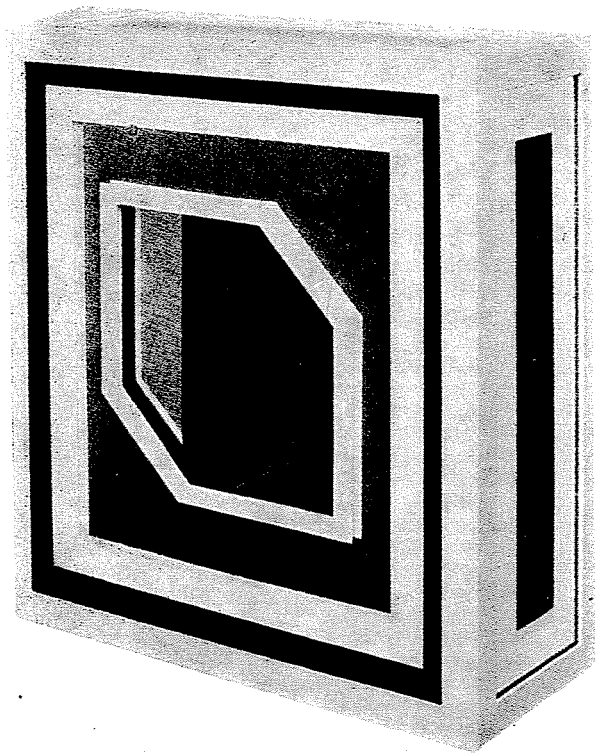
La correspondencia no se reanudó ni siquiera años después, cuando Bergamín expiaba su militancia en el exilio de México y Falla combatía en Argentina a la pobreza y a las sombras de su *Atlántida*. «Los acontecimientos españoles lo impidieron», dice Bergamín (24). «Ninguno de los dos pudimos romper aquel silencio. Era muy difícil

recuperar el hilo de aquel diálogo nuestro trágicamente interrumpido sin culpa nuestra.»

No había culpa, por supuesto. Pero creo que tampoco hubo diálogo. □

(23) Esto lo llevó a componer para un regimiento revolucionario andaluz, un himno que se ha perdido, pero no le impidió, en un acto de caridad que muestra bien el aspecto positivo de su fe, intentar salvar a García Lorca de la muerte. Lorca, que en junio había leído a Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Guillermo de Torre y otros amigos, *La casa de Bernarda Alba*, recién terminada, había salido el 16 de julio de 1936 de Madrid para Granada. Una tarde, en esos días, convalesciente de una operación, Falla se enteró de que estaba en la cárcel y peligrosaba su vida. Buscó un auto y corrió a la Comandancia. Le dijeron que ya lo habían ejecutado. Al parecer, le mintieron, pues fue muerto días después. Todo lo que Falla pudo hacer fue llevar la noticia a la madre de Lorca.

(24) Carta cit. en Nota 13.



[Cubo, por Larry Bell.]

El banquete

¡ENTRADA AL BANQUETE!

*SEÑORITAS VESTIDAS VARONES DESNUDOS. CUATRO MONEDAS DE ORO CUATRO
MONEDITAS DE ORO ENTRAN AL CASTILLO. LOS SIRVIENTES DE CAPA Y ESPADA:
LA CIUDAD ES EL CASTILLO. ¡CUATRO MONEDITAS DE ORO POR FAVOR!*

*La lluvia siempre la lluvia siempre lluvia sobre el cristal desierto de la noche
de la noche en un vagón desesperado
la galaxia del tiempo esparcido
el universo por magia del viento que golpea los cristales
las gotas*

*en los cristales la lluvia siempre la lluvia gritando minúsculas auroras
¿quién reposa sobre el mar cuando bajamos por las dunas?
¿quién duerme enroscado fetal en los brazos de un torrente de gaviotas que picotean el
agua?*

*el ruido de un bombardeo oculto bajo las máquinas puede despertar a los muertos
que aún cavilan junto a los muros esperando el filo de las bayonetas.
Verdaderamente tenías razón al esconder tu sombra en los ojos del vigilia
y de reírte cuando espantabas a los otros con tus gritos
que eran sólo niños crispados de otra pesadilla.
Podría haber sido a una hora quizá más discreta
la han venido a buscar cuando sus mejillas estaban rojas
y el crepúsculo, palabra vencida sobre los jardines,
se encendía.*

*Era ya tarde. Usted sometió su propia juventud a un margen de depravación única.
Cierto es, la juventud hiere con filos más aguzados que las pupilas de un gato sombrío
cuando de súbito cruza la calle de noche los faroles rectilíneos sobre el cuerpo
corre
atraviesa la calle*

*una música aterradora de los altavoces una música que es el canto de alguna bestia en
[celo
de los altavoces del Palladium y el crepúsculo sobre la ciudad un desangramiento
LUXEMBURGO*

*nadie te encuentra encerrada en ese parque los árboles no gesticulan se alzan inermes
ante el invierno un invierno que quizá no ocurre un lento invierno he perdido la noción de
continuidad del tiempo del agua que cae el tiempo sigo pasos a través del piso donde to-
dos danzan sigo la silueta que desciende ahora los lentos escalones de la calle de Clef
lentos escalones de la ciudad mítica donde todo se destruye en una larga frustración
PARIS un vacío profundo negro sin respuesta un grito profundo silencioso una angustia.
Tu nombre que se descubre sólo en heridas de condenados en gesticulaciones de de-
mentes y yo muero voy a morir bajo el puente en el prolongado suspiro de toda silueta
que ha cruzado el río en una tarde de invierno y de lluvia siempre siempre la lluvia en
esta ciudad la lluvia.*

*En la torre en la torre un ángel anda caminando sobre sus alas
el ángel de barbas negras y pechos opulentos
notas estalladas por las trompetas brillantes
Dios Dios Dios alta deidad atrofiada en tu mismo sexo*

*invocación perenne Dios
ante ti el ofrecimiento de cada muerte
aullada
ahondada
en las nieves que van cubriendo el aire.*

*Es un espacio largo
es un espacio largo infinito
donde la mesa comienza
donde la mesa termina
donde la mujer es desmembrada
donde el ave es cortada en fragmentos por las tenazas que esgrimen los herreros.*

*Caen las alas
el ángel
las coyunturas se desprenden
hacen un leve sonido de silencio
y se dilatan las pupilas
las manos de los invitados van limpiando esas bandejas con la yema de los dedos
y el sol vuelto noche vuelto ojo tapiado por mantos
cae indeciso
entra indeciso
por qué tiras de mis cabellos más largos con tanta furia
por qué llevas mi cuello hasta el suelo para que sirva de alfombra a los pasantes
a los que bailan disminuyéndose en la estatura
a los que bailan creciéndose en las zarabandas
el golpe
el tambor sincopado
es el puñal magnífico que desmembra una vez más a la misma mujer de cristales azules
a la misma mujer de tez suave de tez como llanura
las caballerías avanzan
las formaciones de banderas ahora
sobre las cabezas de los invitados como penachos reales avanzan
cuando tú señor entierras un pie en el fango
y proclamas que es la tierra más bella más hermosa
alguien creyó ver
alguien entre los bandidos
alguna lágrima
alguien entre los tripulantes te sirvió también las visperas de indios reales
y yo aprendía a escribir con manchas de vino
con uvas sobre mis labios
sin saber aún de la ceniza de los semitas
arrojada por las chimeneas desde los lugares terribles
donde la humanidad se nutría de carne.*

*Angel
ángel nuevo
tus pechos llegan a mi boca
y mi lengua juguetea con tus líquidos
pero el peso de tus alas*

*no recae sobre mi raíz para hundirme en esta tierra
 mi raíz está torpedeada a través del mar
 y busca
 y hurga
 un nuevo pedazo de mineral de roca
 que vuelve diseminada hacia el cielo,
 ángel
 vehículo espacial
 embarradas tus manos por diversos petróleos
 escribes las firmas de los crímenes sobre mi espalda
 y sonreímos todos
 cuando una vez más tiras de mi cabellera, señor,
 para barrer el piso
 para que mi cuello sostenga como un hilo tenso
 el paso de tus invitados.*

*Una vez más la oración quieta frente al espejo
 un murmullo de legiones dispersas en los reflejos
 Para estar en el momento
 dentro de las circunstancias de un abrazo total completo
 para estar en el minuto
 y reír
 mientras mi lengua repite otros mensajes
 tomas mis rodillas para jugar sobre el campo
 para jugar sobre la arena.
 Hay quejidos entonces de hijos en mis latidos.*

*Me tiendo sobre la mesa como una danza
 donde la pelvis es el arco es el soporte a los puntales del viento.
 Me tiendo sobre la mesa
 alargo mis piernas al infinito
 toco los bordes oscurísimos de un vaso de plata
 y tiemblan las figuras al pasar indolentes por los salones en el estrépito de las luces.*

*Tiéndeme tú ahora sobre los cabellos de las mujeres más preciosas
 prohibeme la venta de mi misma
 la venta oficial al Duque o al Corsario
 prohibeme la venta de mí misma a mí misma
 y que mi propio público aplauda las malogradas acrobacias que trenzan mis pies.*

*Son mis dedos
 mis dedos elongados en una elipse haciendo rodar mis cavidades en torno al universo
 comunicación de antenas omnívoras
 el canto de un pájaro
 el silencio
 son mis dedos
 tableteando mensajes a ocultas en una enorme máquina que dirige los vuelos espaciales
 hacia el vacío negro*

*hacia el vacío blanco
hacia lo que parece ser absoluto
pero ni ello puede ya evadir la muerte dentro del tiempo que es el tiempo que es su
tiempo*

*Tiéndeme tranquila
aprisiona mi vientre contra las tablas
dibuja con el compás el universo en la superficie de mi pecho
deja que mis fuentes te nutran ésta y cada una de las noches
que mis brazos hagan los arreglos florales del destino del hombre
que organice y nombre las cosas
que eleve las velas, los mástiles
que prenda fuego a las iglesias.*

*Tiéndeme demente
vomitando la espuma a borbotones por mi boca
las correas alrededor de mis brazos
los ojos rebosantes en el pellejo de los tambores.*

*Tiéndeme a tu lado
dentro de la espesura de tus labios
elevada al máximo entre los insignes sacerdotes y curanderos
con el estigma y las medallas
y la pobreza de que estoy hecha.*

*Abro la puerta del espejo del agua que corre
de las señales místicas de la contraseña y la palabra secreta
devoro la vida por los hombres
sin humildad
sin pretextos piramidales
sin excusas presentes
cuando hayas abandonado la escena del banquete
arrojaré a los pies de las columnas
el feto, el residuo de mis días.*

En un arrabal de Puerto Rico

En este extracto de una grabación en cinta magnetofónica para mi libro, La vida (Nueva York, Random House, 1967) se expresa la actitud íntima de un niño de siete años, criado en un arrabal de San Juan, de Puerto Rico, que luego fue a vivir a Nueva York. Gabi es el hijo mayor de Felicita, de cuya historia se publicó una parte en esta misma revista. (Ver núm. 10, abril 1967). Tanto Gabi como su hermano Angelito nacieron cuando Felicita contaba quince años. A los veintidós, ya tenía tres hijos más, de otros dos maridos. ()*

Gabi es un muchachito atrayente y vivo, que sonríe con facilidad. Las experiencias de su vida son típicas de las de los niños que crecen en la cultura de la pobreza. Estos no tienen realmente lo que nosotros conocemos por niñez. Cargados prematuramente de pesadas responsabilidades; familiarizados desde muy temprana edad con la violencia, la promiscuidad sexual, la borrachera y toda clase de vicios; y bajo la tutela de adultos

inestables e inmaduros, estos niños desarrollan una increíble precocidad y una madurez superficial en detrimento de su personalidad. Las pruebas psicológicas a las cuales fue sometido, sugieren que Gabi es un niño que padece de soledad, confusión y miedo; y que se vale de la astucia, la negación, la fantasía y el escapismo para sobrevivir en su mundo hostil y apabullante. Lo más extraordinario en Gabi es lo bien que se las arregla para bregar con un medio ambiente difícil y patológico. Aquellos que definen la salud mental como la habilidad para adaptarse, concluirían que Gabi goza de excelente salud mental. Sin embargo, el ajuste de Gabi conlleva un precio exorbitante. Uno de sus sueños, en el cual se ve a sí mismo como un joven de veinte años, presagia su triste destino. La historia de Gabi es ejemplo del terrible abuso y desperdicio de talento y recursos humanos en que reside la verdadera tragedia de la cultura de la pobreza.— O L.

Habla Gabi, siete años

Yo quiero mucho a Felicita porque ella me nació a mí. Pero quisiera que mi mamá se polte bien, que sea una persona buena, que no salga con machos y que cuide sus hijos primero que a los machos. Ella vivía con Rosario que le daba mucho; pero a mí... yo le entro a palos. Cojo una maceta y se la rompo en la cabeza.

A veces cuando estoy solo viene a decirme: «Oye, no te pongas a decir que yo tengo un hombre porque te voy a romper la boca.» Y yo le digo: «¿Y pa que estás atendiendo a los hombres en vez de atender a tus hijos? Atiende a tus hijos, porque si no me voy a ir pa casa de Nanda.»

Yo creo que mi mamá no nos quiere. Cuando los hijos están solos es porque la mamá no los quiere ¿verdad? Mira, y que se levantaba y se iba, y cuando yo le decía: «¿Pa dónde tú vas?» Me decía: «A cogel chivos.» «¿Cómo! ¿Tú a mí no me digas eso? Si vas a cogel chivos tienes que llevarle los nenes. Esos nenes son más malos que el diablo.

(*) Los nombres de todas las personas han sido cambiados para proteger a los sujetos de este estudio.

Yo no te voy a cuidal los hijos. Porque si tú te vas nos tienes que llevar a nosotros.»

Cuando Fela se dejó de Rosario y se fue pa Nueva Yol, Nanda me cogió a mí. Allí sí que era chévere. Nanda es buena. Nos compraba zapatos tennis y muchas cosas: juguetes el día de Reyes y un árbol.

Ahí fue que yo conocí a Héctor. El era bien bueno, me daba vellones. El era loco conmigo. Me decía: «Yo te quiero mucho a tí, no te voy a dejal perder más.» Me llevaba a los palques, me llevaba a las machinas, me llevaba a la playa, me llevaba al cascajo y hasta las peñas. Un día yo me fui en tubo p'allá lejos. Entonces mi primo Darío fue el que me sacó. Tuvo que sacarme a caballo por lo más fácil.

Cuando eso, allá vivían Simplicio y Flora, y Héctor no decía na. Un día metieron preso a Simplicio. Lo llevaron en el carro de la policía. El estaba loco. Yo no sabía lo que había pasao. Estaban diciendo que eso no era posible ni na. Que no es posible que lo metieran preso. Entonces Nanda dijo: «Vamos a la colte.» Fuimos a la colte a hablar. Nanda, Flora y yo, más na.

La colte es grande y con mucha gente. Me daban ganas de ilme cada rato. Estaba el juez con balba y bigote y policías al lado del juez.

El juez empezó: «¿Cómo fue eso?» A mí me daban ganas de hablar también, pero me quedé callao, porque a los jueces hay que decirle la verdad. Y si no se dice la verdad, va uno preso. Entonces nos fuimos pa casa y tío lo metieron preso, pero salió en seguida.

Después Fela volvió y nos llevó con ella, pero ella nunca nos ha cuidado a nosotros. Lo que hacía era que nos dejaba en casa de Cruz y entonces le traía chavos para que nos de malta a nosotros.

Cruz a veces le hace maldad a uno. Me encierra y me pone a trabajar. Yo no duermo allá yo duermo en casa de Fela. Pero a veces Cruz tranca la puerta pa que los muchachos no se salgan. Entonces yo cojo, consigo con qué arropalme y duermo en un carro que hay al lado de casa. Mejor es así. Porque ayel mismo Cruz no tapó la nena, yo llegué y me embarraché de mielda que ella se cagó. Después Cruz pelea conmigo porque se cree que soy yo. Yo no soy. Yo ayudo a recoger la casa.

Lo que pasa es que Fela trabaja en un bal dando muchas cosas. Se van a la cinco de la tarde y sale como a las doce.

Nosotros nos quedamos solos, pero eso no le hace. Yo mismo le dije que consiguiera un trabajo porque como ella no tiene un marido que le dé chavos. Un día eran como las dos de la mañana y Fela no venía. Estaba yo asustáito. Entonces me levanté y fui por ahí a buscarla, cuando oigo: *tín, tín*. Eran los tacos de ella. Le hice, *bum*, y brincó p'arriba. Le digo: «¿Bueno, qué tú haces? Son las dos de la mañana y tú ese americano. Yo no lo quiero más aquí.» Pero que entonces viene Nanda y me dice: «El es el marido de Fela. ¿Tú no lo sabes?» Le digo: «Bueno, pues yo no lo quiero más aquí.»

Edmundo, el marido que tenía, se portaba bien. Nos tenía a to'los muchachos. Vivíamos en un cualto allá en Salinas. La casa era bien chiquita, como una holmiga. El fregadero estaba rompío. Había un monte allí y nosotros nos íbamos a buscar leña, ñame, guíneo y eso. Yo a veces sacaba un guíneo y me lo comía. Llegábamos, y Fela metía la

leña en un fogón de piedra. Le prendía un fósforo y ahí cocinaba.

Edmundo trabajaba en ese monte. Trabajaba en café y en esas cosas de machete. Angelito y yo íbamos a llevarle almuerzo y to. El me decía a mí, «pichón de reina». A veces unos señores que yo no lo' conozco me llevaban en yip, a llevar el almuerzo, pero a veces nos teníamos que il andando. Yo me iba detrás de un señol de los que pasaban por ahí que iban p'allá. A mí me daba miedo porque habían unos patos con el pico bien largo que moldían. Yo le tengo miedo a los toros y a las vacas. ¡Tienen unos chifles largos! Y por allí eso era: *muuu, muuu*. Yo decía, «Me voy a casa». Y había culebras, de esas que son negras y blancas. Una señora me dijo que las selpientes se trepan por las casas y aholcan a uno. Yo de noche no dormía pensando en eso. Te voy a decir un chiste. Un día andábamos con Edmundo por el campo. Angelito vio una aldilla. Le tiraron piedras, pero que Angelito llegó a casa seguida. Fela le dijo: «¿Qué pasó?» Angelito dijo: «Una aldilla, tengo ganas de cagal», y se cagó del susto.

Esas aldillas son malas. Cuando uno las va a agarrar se le mean a uno encima. Yo nunca he visto una, pero las he visto por televisión. Tienen alas negras y blancas.

Ah, pero a mí me gustó el campo. Allí habían ríos y yo me iba a bañar y bien limpiecito, todo. Allá había una muchacha blanca de pelo negro, bien bonita. Se llamaba Carmen Rosa. Yo estaba enamorado de ella y le pitaba. Esa era mi novia.

Edmundo no era malo, se portaba bien, pero un día Fela dijo: «Me voy a vel mi mai.» Edmundo le dio cinco pesos pa que hiciera la compra y lo que hizo fue que se vino pa San Juan, sin permiso de él ni na. A los pocos días vino a la Esmeralda enconjonao y dijo que no quería ver a Felcita más. Eso era lo que quería ella, así es que se dejaron. Fela vino y se consiguió el cualto de Papo y se quedó con to' los muchachos.

Bueno ahora Fela no tiene marido y tiene que buscar p'al desayuno. Ella misma nos hace el desayuno. A veces, cuando ella no tiene chavos, yo cojo un vellón y compro pan, mantequilla y café.

Lo malo es que Fela trae machos a la casa. Siempre anda con Cuco. Y cada vez me dice:

«¿Tú has visto a Cuco?» Yo le digo: «No.» Porque ¿sabe lo que pasa? Que Cuco va a casa. En tonces se acuestan a hacer cosas malas. Yo le digo: «Si tú duermes aquí, yo también duermo.» Entonces me arropan la cara. Yo me afixio. Me quito la sábana y los veo chichando. Entonces, me tapo la cara y me voy pa'l caucho a dolmil.

También lleva otro americano y se pone a chichal allí. Yo lo sé porque me tapo la cara con la mano, pero miro entre los dedos, y los veo. Empiezan a jugar, a brincar en la cama, y cuando están brincando ya yo sé, ¡fuá, fuá!, me tiran en el piso. Yo me voy p'al caucho a dolmil y se quedan ellos en la cama. A veces yo me quedo así, y digo, «¡Qué balbaridad, Felícita está haciendo cosas malas!» Ahora, nadie se atreve decirme na de ella a mí. Yo siempre ando solo.

De noche me acuesto a dormir y pego a oír los hombres riéndose en casa. Cuando veo lo que están haciendo le halo los pies al hombre pa que se caiga. No me importa que sea americano o puertorriqueño. Después cojo un carbón y me pongo bien prieto, cojo un palo y me lo echo al hombro, meto las manos en unos guantes que hay por allí. Eso es pa vel si ellos se asustan y se van. Yo quisiera que Felícita no haga más eso porque eso de estal con hombres es malo y Dios castiga.

No me gustaría que lo hiciera ni con Cayetano que Fela va a la casa del y él le da como cinco pesos cada vez. Una vez le hizo una compra a Fela de \$ 30.00. Ese viejo lalgo flaco tiene chavos. Yo no sé de dónde los saca. A lo mejol de una cueva del banco. La cosa es que él me da chavos, me da pesetas: y pomada pa'l pelo y pa la cara. El año pasado los Reyes me pusieron allá. A mí me pusieron una bola, una ametralladora, bolas, revólvel; a Mundito un revólvel; a Tany un juego de café; a Angelito una vaqueta y a Evita le regaló una muñeca que hacía «sü.»

Pero lo malo es que cuando Fela no va allá, Cayetano viene hablando conmigo, buscando coraje. Enseguida a dalme las quejas, «que tengo coraje con usted; que esa pendeja yo no la quiero más aquí.» Pero son embustes; siempre está pendiente de ella. Entonces yo le digo: «Yo no sé na de eso, allá ustedes. Ya me tienen cansao. Cualquier día de estos que ustedes no lo sepan me

voy y no los voy a vel más.» El quiere que Cruz vaya allá también, pero ella no quiere. Cruz nunca ha hecho eso.

A veces yo le digo: «Mira, Fela, lo que está llegando ahí: los balcones de gringos. Lo que te gusta a tí.» Y ella coge y se echa a reñ. Me dice: «Pues cuando vengan me avisas.»

Yo cojo y me voy pa la calle y me canso y así no puedo vel los balcones.

En esos balcones viene un americano bien feo, bembú, que se llama Walker. El va a casa y se acuesta y to. Yo le digo, «Mira, yo no te quiero. Para que los sepas.» El es malo conmigo. A veces me insulta y a veces me asusta a mí. Felícita tiene un retrato que está abrazá con él. Yo le voy a decil que bote ese retrato, porque si viene Edmundo y la coje le palte el pescuezo con un machete. Felícita nos iba a dar, a Angelito y yo, a mi papá Cubero. El pai mío nos mandaba un cheque a nosotros pa ropa y zapatos; entonces dieron una queja de Felícita y nos quitaron el cheque. Felícita fue a la colte pa que Cubero nos cogiera pero él no nos quiso.

Cubero es mi papá y a veces yo me quisiera quedal con él. Pero no, él no quiere a los muchachos. No me voy a il porque la casa de él parece un gusano. El techo está to negro. Pol donde él vive es por allá por Culebra que aquello es bien frío como la nevera y bien fangoso. Hay una cosa que según uno camina se le van hundiendo los zapatos.

Yo no quise que nos hiciera eso, pero siempre nos llevó a Culebra. Allá la vieja mai de Cubero: «¿Quieres una taza de café?» Y yo digo: «No», y empecé a lloral. Cuando miro así, veo a Cubero que está pasando en un caballo. Cogió y me montó y me sacó un retrato. Allí estaba la mujel dél, que es una mujel flaca y golda pol la barriga. Va a paril un nene. Ella era una mala. A veces se ríe y es una mellá. Allá había una nena que se llamaba Etanislá también, como Tany.

Resulta que teníamos que reviral de nuevo porque Cubero estaba enfermo del pecho. Bueno, iban a sel las cinco que era que la lancha salía. Y empieza la vieja, la mai de Cubero, a insultal'o pa que nos diera los chavos de la lancha. Pol último nos dio los cinco pesos del pasaje.

Volvimos pa la Esmeralda. Yo encojonao pol lo

que Fela había hecho. Yo no quiero que nos hagan eso. Me quedé pol la calle y entonces pol la noche ya tenía hambre y me fui pa en casa de Cruz y me tomé una malta.

Esa noche dije, «Ay, si algún día yo estuviera más tranquilo.» Me acosté en el piso de casa y me quedé dormido. Entonces yo sentía: *bum, bum*, y decía, «¿Pero que será eso? ¿Será la puerta?» Cuando veo que Héctor y Nanda estaban peleando afuera. Mira, yo brinqué pa arriba y le dije, »No peleen.» Y cogí y me fui pa fuera. Yo dije, «Algún día que están peliando. Pero de esta pelea se va a decil polque Héctor y Nanda se están dando duro.»

Héctor estaba to manchao de sangre polque Nanda lo coltó con las uñas, que las tenía bien lalgas. Cuando estaba sucediendo eso pasó un policía y los vio.

Yo dije: «Voy pa casa de Cruz. Allá me trepo y veo; polque yo no voy a saber na de esto, no vaya a sel que vaya tenel que decil.»

Cruz ya está averiguando, es una bochinchera. Ella es *El Recreo* y Catín *El Impalcial*.

Entonces el policía le dio a Héctor con la macana pol las costillas. Y yo, rabioso, «¡Esperen pol mí!» Me daban ganas de il a la colte pa decil la veldá. Que a ninguno de los dos se puede metel preso polque los dos tienen culpa. Era que Nanda se estaba besando con Junior. Pero como no me llevaron...

Los gualdías sí que son malos. Son unos abusadores. Me dan ganas de cogele la macana y rompélsela en el casco. Son más malos que lo corriente. La corriente se lleva a uno y ellos también.

En La Esmeralda está el policía más malo del mundo, que es Gilberto. Se parece al mismo Rodríguez que sale en La Criada Malcriada. Ese, cuando la gente está jugando topos viene, coge los chavos y embala a correl. Yo le digo: «¡Toma los chavos pa que te los compres en celvezas!»

A mí a vece me da con la macana. Yo le digo, «Mira, canto de bigotón, tú eres bien malo. ¡Te tengo un miedo yo!» El le da a la gente. Yo me he cogido en to eso. Un día bajaron a uno y le pusieron esposa, eso que le ponen pa agarral las manos.

Bueno, pues, cuando ya pasó la mañanita, yo veo a Héctor por allí y le digo, «¿Qué pasó en la

colte? Bueno, no sé que te pasa a tí, que estás peliando. ¿No ves que te meten a la cárcel y después no hay nadie quien te saque?» Hay que pagal cien pesos pa sacarlo, es caro.

Felicita quiere que yo vaya a la escuela. Pero a veces me manda como a la una, que es muy talde; o a las nueve, que ella sabe que es muy temprano, y yo me siento mal. A mí no me gusta polque es muy grande y cuando va a tocal el timbre es temprano y me encojono. Después salgo como a las cinco. La maestra a veces me da donde yo tengo los chichones con pú, polque se cree que yo he hecho algo, y yo no hago na, me quedo callao. Allí lo que se hace es estudial y leer libros y yo casi no sé leer. Yo quiero aprendel pero no sé. A veces entiendo las cosas y otras no.

Salgo pol la talde de la escuela y los muchachos me dicen, «Pato, ven que te voy a limpiarl el culo. ¡Vente!» A uno lo agarré por un oído y: *ipum, pum, pum!* «¿Tú crees que yo soy pendejo? ¡Tira p'lante! ¡Tira pa que veas!» Me gritan, «¡Cola de pato. Maricón!» Y yo les digo: «¡Tu madre, maricón!» Yo enseguida peleo a los puños: «¡Venganse a vel si yo soy pendejo, canto de cabrones!»

Yo no soy pato na. Lo que pasa es que tengo los zapatos de mujel. Fela se los compró a Tany pero a ella le quedaban grandes y me los dieron a mí. Yo me los tuve que ponel polque no tengo más ninguno.

Después Fela también relaja conmigo como si yo fuera un joven. Por allá pasa un patito y ella me dice que yo me voy a casal con él. A mí me dan ganas de darle; pero no, yo no puedo pelial con mí mai. Además ella es más grande que yo y me tira con las sillas.

Ella misma nos hace la comida a nosotros. Eso sí, que la hace y se acuesta. Nosotros comemos y nos vamos pa afuera a jugal pa no hacel alboroto. ¿No sé que ella tiene que il a trabajal? Después se levanta y empieza a decil que yo le cojo la caltera a escondía pa robarle los chavos. Yo le digo: «Yo no hago eso, eso lo hacen los más grandes, los ladrones.» Pol cualquier cosa le pega a uno. Un día me metió un tablazo que boté sangre polque se creía que yo le había dao a Tany. Al contrario, Tany fue la que dio y me moldió en

una oreja. Yo lloré mucho, mucho. Pero no fue de sentimiento, fue de coraje.

Yo no quiero a mis hermanos. A Angelito, bueno, él es igual que yo. Catín decía que Fela quiere más a Angelito que a mí, y yo decía, «¿Bueno, qué voy a hacer? Si quieren al Angelito tienen que que-rel al otro.» Angelito tiene el pelo malo y la boca grande.

Nosotros salíamos juntos y nos defendíamos. Un día habían cuatro nenes contra mí. Angelito vino y cogió a uno y le puso el ojo negro. Entonces yo cogí a uno y le metí el puño que botó sangre. Pero nos sepalamos: «Tú vas por ahí y yo voy por acá; y si yo consigo algo entonces tiene que sel pa los dos.» Si yo conseguía novia él decía: «Esa es mi novia.» Nos pasábamos peliando. Un día yo le hinché el ojo.

Yo no me llevo con Tany, porque ella duélme conmigo y se mea en la cama. Es bien cochina. Se caga, se mea, y le lleva los chavos a Fela. Un día le cogió unos chavos a Fela y se los llevó. Entonces Fela le preguntó: «¿Adónde están los chavos del peso?» Y ella dijo: «Yo no sé, se los di a Nanda.» Fela le preguntó a Nanda y ella dijo que no le había dao na. Ahí Fela le dio a Tany. Pero Fela dice que quiere mucho a Tany, que es la que se va a quedar con ella siempre porque a ella el papá se le murió.

Mi otro hermano, Mundito, jese no se diga! Es bien malo. Si se antoja de un chavo se lo tienen que dal a la brava. Entonces cuando uno está ahí comiendo, él se le queda mirando. Y después no deja dormil a uno. Como Fela no está ahí, que está bebiendo celvezas, yo soy el que me chavo. Esa llega borracha, toa dormía, que le tengo que quitar los zapatos de jendía que está. Pero yo le digo a Mundito: «¡Mire, venga acá! Si no deja dormil a uno alborotando y cagando yo le voy a dal.» También le lleva los chavos a Fela. Fela tenía un peso en la caltera y él se lo llevó y lo botó. Ella cogió y le dio, y me dice a mí que velara a Mundito. Yo le digo: «Bueno, yo no estoy de gualdía aquí. Llévate la caltera. No la dejes por ahí si no quieres que te cojan los chavos.»

A la más que quiero un poquito es a Evita. Ella se caga en la cama, pero es la más chiquita de todas. Yo la vi cuando nació. Era un viernes, Fela estaba acostá en el cualto y tenían la coltina junta

pa que no la vean. Vino una enfermera doctora a cuidarla. Se puso guantes deso que no suenan. Yo estaba en el balcón cuando me llamaron a que fuera a verla. Entonces la vi, así mirándola. La nena estaba llorando. Tú sabes que a las nenas cuando nacen le dan pa que griten. Ahora yo la cuido un poquito.

Pero con to y eso no prefiero vivil con Fela pol lo que hace. Prefiero vivil solo; trabajal en los muelles como Héctor estaba haciendo cuando estaba solo, que se dejó de Nanda. Ahora vive con una mujel que se llama Leonor que lo que hace es bebiendo ron y fumando. A veces yo voy allá y me siento a hablar y ella me dice: «¡Mire, no esté hablando cosa!» Y yo le digo: «¡Ni tú tampoco!» Me voy encojonao. Ahora yo no voy más allá.

La madrina mía, Lucelia, vive cerca. Yo voy allá a veces. Le pido la bendición y la respeto porque ella está monga. Cruz la llevó al hospital. Un día Felícita me dio a Lucelia. Me dijo que me fuera a vivil con mi madrina y yo me fui. Pero que a Lucelia le gusta metel el puño. Una vez me metió un puño que todavía tengo la malca. A veces a mí no me gusta vivir... Un día estaban arreglando la casa de Lucelia y yo velé pol la noche a una amiga de Fela, que es dominicana, y me fui pa casa otra vez. Le dije a Fela que iba a seguirl vi-viendo con Lucelia pero que si me daba mucho yo me iba a il con ella mejol, porque Lucelia siempre quiere tenel a uno en el puño.

Me fui con Fela. Allí los vecinos no dejan dormil a uno. Empiezan a peliar y se joden allí mismo. Florida le dice al marido: «¡Mira canto de maricón!» Y él dice: «¡Pasúa puelca!» Prenden la luz y dice Florida: «Mira canto de pendejo, ¿no me vas a dejal dormil?» Por ahí siguen, pelea y pelea. Entonces yo cogí y me le cagué en la madre de ellos y se callaron.

A mí no me gusta esa casa donde yo vivo porque siempre está llena de mielda. A veces está revolcá y yo recogiendo. Ea, ¿quién va a visita la casa? Ese baño de casa está muy cagao porque los vecinos cagan allí también y se encaraman y ensucian to. Después pegan con nosotros. Por eso yo no cago en el baño, me voy pa la playa pa que no peguen conmigo.

Tampoco me gusta La Esmeralda, porque los muchachos no quieren jugal conmigo. Como que

me tienen odio. Me tiran piedras y potes porque dicen que yo les hago maldades y yo quieto en mi casa.

Lo único es, que mucha hambre no he pasado porque cualquiera me da comida por ahí. Voy en casa de don Luis y me dan comida. Berta, la mujer de Luis, también me da comida. Bueno, por ahí un montón de gente... Me pongo a ver televisión y me dan comida. Cuando no me dan comida y yo tengo chavos, pues voy a la tienda y compro una malta cuando me voy acostado. Cuando no tengo chavos, pues, me quedo por allí a ver si alguien me da. Si no, pues me voy pa casa de Cruz y allí almuerzo. Pero cuando Fela no le ha dado chavos a Cruz pa la malta, yo paso hambre porque Cruz no tiene chavos. Ella nunca ha llevado hombres a la casa. Ni a Cayetano que es lo menos. Que eso, a él le dicen: «¿Cayetano, cuando te cojo el culo?» Relajando. Ahora creo que hasta se casó con un pato. Se casaba... porque vino el policía y se llevó al pato preso.

Pero cuando tengo hambre yo me quedo callao. Me acuesto y me encojono y me da con peliar, con llorar... Ah, a mí me gustaría que don Luis fuera mi papá, pa que me diera comida y me ponga como él de grande.

A mí me gustaría trabajar, pero también me gusta jugar. Yo juego a los caballos: que te aguantas y corres haciendo: «¡Ja, ja, jo, caballo!» Me encantaría tener un columpio.

Yo le pedí a los Reyes un columpio. Pero como pa que vengan los Reyes uno tiene que dormirse, pues no los vi, ni les pude decir lo que quería. Mí' y que la víspera de Reyes yo estaba acostado y era bien de noche, estaba casi dormido, cuando veo que Mundito se estaba levantando. Viene y se caga en el piso. Yo lo vi y lo dejé. Viene Fela y me dice que los Reyes tenían churras. Le digo: «Bueno, no le hace. Yo tengo una yelba de la buena, de la verde, pa los Reyes.» Me dormí y siempre me dejaron un juego de vaqueta. Ese día yo me puse bien contento.

A mí me gusta ir a la iglesia. Yo voy todos los domingos a la que hay en la calle Tetuán. Allí está el capitán [capellán] y una dominicana [monja Dominicana (?)]. Nos ponemos a pintar con brochas y crayolas. Yo dibujé allí mucho. Eh, y nos dan

comida, mantecado y muchas cosas. Yo también voy a la iglesia del Padre Ponce.

Allí van don Luis y Berta. Ellos le rezan mucho a Dios, junto con el Padre Ponce y las Helmanitas de la Caridad. Ellas ayudan a uno para ir al cielo. Uno tiene que ayudar mucho, y a veces ayudan a los amigos, para ir al cielo.

Ellos se meten una cosa blanca en la boca que no se la tragan, desaparece. Algunos hombres también se meten eso en la boca.

Yo sé eso, cuando uno va a dormir, eso que dice: «Santa María madre de Dios ruega por nosotros, ahora y en la hora de mi muerte, Amén.» Eso yo lo aprendí porque la gente le reza cuando alguien se muere. ¿Tú sabe que cuando alguien se muere sale como monstruo? Eso yo lo veo en televisión, en La Premier del Más Allá. Por eso le rezan y van a la iglesia, pa que no salgan.

Felícita no va a la iglesia porque ella dice que no tiene hombre que se haya morido. Cruz a veces va, pero poco. Cuando se murió el papá de Nanda ella fue.

Dios es bueno conmigo. Él anda detrás de mí siempre, a ver si yo voy al cielo. Cristo es bueno, viene del cielo. A veces yo sueño que soy un ángel, que estoy en el cielo con él. Me veo en el cielo y es tan bueno.

Gabi en Nueva York

Felícita me dijo que me va mandar pa Nueva York y que me voy a vivir en casa de tío. Él me quiere allá. Ahí en Nueva York puedo ir a la escuela y me enseñan inglés pa hablar con los americanos. Entonces puedo trabajar como cocinero o puedo conseguir trabajo en los muelles y ganar chavos. Así que, cuando la gente esté pelá, yo traigo chavos pa que cocine. A Fela no le voy a dar chavos porque ella tiene trabajo. A Nanda tampoco le voy a dar porque ella se pasa sentada con los borrachones. A mí no me gusta eso porque a veces esa gente está esnúa y con los pantalones rotos y así.

Yo quiero ser grande, pa que no chaven conmigo. Son bien abusadores los grandes. Así, cuando sea grande, como yo voy a ganar chavos, puedo alzar pesas y guiar carros. Entonces consigo una

muchacha grande y me puedo casar. Yo quiero ser como un macho, tener hijas e hijos. Yo trabajo y le compro a mi mujer pa que cocine. Cuando venga de trabajar le doy chavos y la beso, si se enfelma la mando pa'l médico, y si va a tener un hijo la cuido. No voy a peliar con ella, ni na.

Yo le dije a to el mundo que me iba a ir pa Nueva Yol y era verdad. Felícita compró la ropa toa nueva. Me trajieron la maleta y la tenían allí prepará.

El domingo teníamos cita pa salir. Entonces yo dije, «OK, me voy a ir.»

Como a las siete, ya yo estaba vestío. Héctor estaba dormío cuando salí de La Esmeralda. Llegué al aeropuerto como a las nueve. Al aeropuerto fue Nanda, mi mamá, Cruz... Angelito fue también. Besé a Nanda y Fela y les dije: «La bendición.» Entonces me dio pena porque ellas estaban llorando. Fela se veía como triste. Pero yo no; yo estaba contento. Nanda me dijo: «Que lleves buen viaje, y muchísimos abrazos a Simplicio y a Flora.»

Yo pensé: «A lo mejor no vuelvo más pa allá. Así es que en las Navidades y el Día de las Madres le voy a mandar perfumes y polvos a Nanda, de esos que huelen mucho. O, bueno... tío juntando manda a buscar a Nanda pa la Nochebuena.»

El avión salió a las diez. Ya no nos vimos porque yo iba pa'tras.. Ese avión estaba que bajaba.

Yo no tenía miedo de que me fuera encontrar solo porque estaba con un americano y como yo me acordaba de que Simplicio y Flora estaban esperándome.

Llegué a las doce del día. Estaba contento. Entonces yo no conocía a esto, no conocía a Nueva Yol. Allí en Puerto Rico los palos tenían hojas y estaban bien bonitos y aquí parecían los palos secos. Yo dije: «A esto le ha pasado una tormenta.» Entonces dijo tía: «No, es el frío.» Yo dije: «Bueno, ¡Ah, bueno!»

Cogimos una guagua; costó caro, ocho pesos por entrar. Después cogimos un taxi que nos costó cinco pesos. Y después cogimos otra guagua más que nos costó seis, hasta que llegamos. Llegamos a casa de tío a cocinar y abrir la maleta mía. Todo era ropa nueva.

Yo estoy lo más contento con tío y Flora. Me tratan bien. Aquí yo sueño que hay una casa de príncipes y que soy el príncipe y por eso me quie-

ren mucho más, pero Fela me había dicho antes de yo venirme: «Cuidado con lo que vas a decir de mí por allá.» Se creía que yo iba a decir: «Esta fulana está allá por las barras y nos deja solitos.» Pero yo le dije a ella: «¡Oh, no! Yo no voy a decir na. Cojones, digo por allá.» Ya se me había olvidado eso, cuando ella mandó una calta p'acá diciendo que yo me iba pa la playa, que no le hacía caso. Dice, «Tengan cuidado con lo que él dice de mí por allá.»

Es que Fela tenía miedo porque lo que pasa es que ella estaba con un americano. Ella se creía que yo iba a decir eso por acá. Pero yo lo que le dije a Soledad fue: «Escribanle una calta a la ratona esa, diciéndole que yo no estoy diciendo na de ella por acá. Y que digo que no voy pa Puerto Rico hasta que sea grande.»

Ahora mismo, lo que me gustaría a mí es que en casa de tío hubiera un nene. No hay ninguno. Estos zapatos se me quedan a mí: pues podría ser que el otro nene se los ponga. Yo quisiera que Angelito estuviera al lado mío. Felícita lo tiene que mandar, porque nosotros somos guares y donde está uno le hace falta el otro. Me gustaría tener muchas hermanas, que sean buenas gentes y me escriban a mí, pa que cuando yo sea grande que sea mi familia. Pero lo malo es que si Fela va a tener muchos hijos, después no va a haber nadie que ayude y uno no tiene con que darles comida.

Flora se fue a trabajar a una factoría y entonces mandó a buscar Irene. Esa es la hermana de ella, de tío no es na. Nosotros le pagamos el pasaje, que viniera a cuidarme. Costó cien pesos el pasaje.

Como ella venía pa acá yo saqué toas mis cosas de la maleta y se la dejé a ella. Puse mis cosas en una maleta vieja que había allí. Hasta la fui a buscar al aeropuerto. Y sin embalaje ¡cómo ella me estaba ensultando después que ya la conocía!

Me dice que me largara pa'l carajo. Yo le había dicho: «La que se tiene que ir pa'l carajo es usted. Cuando usted vino, ya yo estaba aquí. Además, usted no me tiene que decir eso, porque yo soy bien bueno con la gente, yo no soy malo. Si fuera malo yo te hubiera botado de casa.»

Entonces, cuando ya la conocía y venía de otro sitio y me encontraba los muchachos en casa le decía: «¿Buenas, cómo están. Están bien?» Y me

decía ella: «Bueno, cómo está diablo.» Y yo le dije: «¡Diablo es usted!» Es una bruja; me pone malo.

Ella dolmía conmigo y yo le decía: «Mejor vete p'abajo y yo me voy p'arriba.» Después, cuando yo me duelmo, cogía la almohada mía y se la llevaba.

Una vez me dijeron que uno tenía que ir conmigo a la escuela. Ella tuvo que ir conmigo, entonces dijo que yo estaba en primer grado. Yo dije: «No. Yo estoy en *second grade*.» No servía pa na. Después me pegaba: me pone las uñas negras; hasta me da tajos. Lo que pasa es que yo juego con ella, entonces ella viene con cosas y me da. Me dice: «Yo soy mayor que usted. Tú eres un pila de mierda.» «Usted es más pila de mierda que yo. No sabe como cuidar a uno. Yo me voy a cuidal solo.»

Yo no sé, a lo mejor ella me tenía odio. La verdad fue que se fue con el novio. Se llamaba Pío. Él es un flaco bien tubiao, bien feo y bien mellao. Y bien fresco. Ese día que se fue con él, cuando llegué a la escuela a las doce, me dice enseguida: «Vete pa la escuela.» Yo le dije: «No, mira el reloj. Yo me tengo que ir a la una, no es ahora.» Me agarró por la camisa y me tiró p'allá que me tuve que ir.

Cuando llegué de la escuela Irene tenía to el pelo alborotao. Me dijo que se iba con su marido. Yo le dije: «Si te vas sin pelmiso de Flora no vas a volver más pa aquí. Te van a botar.» Se lo dije yo, bien claro. Ella dijo: «Ay, que se olvide.» Bueno, se iba riendo. Y yo con rabia. Le dije: «*Get out, get out*.» Entonces Pío dijo que iba a ver a tío a la factoría. Pero cuando tío vino a las seis dijo que ellos no fueron allá na. A lo mejor se fueron a beber por allá abajo. En vez de decir: «Bueno, deja esperar a Flora, a ver si me deja ir.» Ahora yo me cuida solo y es mejor.

A mí me gusta la escuela aquí porque yo no conocía esto. Yo había visto Nueva York en retratos na más: que había *sandwich*, manzana y eso. Ahora sí, ahora lo conozco. La escuela fuera buena si hablaran el español y el inglés.

A mí no me gusta que hablen inglés porque no lo entiendo. Hablan una cosa de inglés que no se entiende. Yo le digo a la *teacher*: «*I don't speak English*.» Ella me da un papel y yo no sé como

es eso, entonces yo le digo: «*Teacher I don't know*.» Ella me pone malas notas, porque no sé. Hay una *teacher* que enseña en español pero, la mía no enseña en español. Las clases toas, toas son en inglés.

Los nenes son malos con cojones. Me empujan. Hay nenes americanos, chinos, puertorriqueños, molletos... de todo hay allí. Esos molletos se esconden y cuando uno va a salir meten la pata y hacen caer a uno. Los chinos me halan las orejas. Hay un nene que se llama Bushelman, que es bien malo. ¿Tú sabes lo que hace? Me coge el culito. Así es que amiguitos en la escuela no tengo. Hay una nena que se llama aren. Yo estaba lo más tranquilo con ella, así haciendo las paces debajo de la mesa. Entonces ella me dio por las costillas con el taco de zapato. Yo no sé como decile a ella algo porque no sé hablar inglés. Entonces yo llamé un nene le dije: «Dile algo.» ¿Sabes lo que hizo? Empezó a reírse: *Jua, jua*. Entonces a las tres, que ya había salido de la escuela, estaba abajo, lo agarré y botó sangre. La maestra no nos vio. Yo no peleo delante de ella porque después me llevan a la oficina y yo nunca he ido a la oficina.

Pero eso no es na que no sepa inglés. A mí me gusta aquí. Ahora yo hablo inglés como quiera y se entiende. Digo las cosas en inglés y me voy pa *toilet*. Los muchachos dicen, y yo digo: repito. Yo aprendo en seguida; ya de aquí a mañana estoy aprendiendo. A los gatos le dicen, *cat*, a la mesa le dicen *table*. Hoy escribí: *Today is Monday*, que quiere decir «lunes». A la ventana le dicen *window* y a la casa *home*. ¿Verdad que ya estoy aprendiendo?

Por las tardes yo voy a casa de Leila con Simplicio casi todos los días. Es por allá en Brooklyn, lejos; hay que cogel tren, el Lexington. Cuando voy y veo a to'os allá bebiendo, a mí me daban ganas de quedarme afuera. Yo no la quería ver: ella está enamorada de tío.

Un día estaban en casa de Soledad besándose y to. Yo digo: «¿Qué demonio es esto?» Ella se fue con Simplicio y me dejaron a mí en casa de Soledad. Entonces de casa de Soledad fueron a casa de Flora y le dijeron a Flora que tío se había quedado en la barra. Y eran embustes, él estaba con Leila. Yo se lo dije a Flora: «Son embus-

tes de ellos, tío estaba con Leila; pa que lo se-pas.» Flora dijo que le iba a metel una pedrá pol un ojo y que le va a sacal las muelas a Leila. Flora lo insulta a él, porque él se va y a veces viene a las siete, a las nueve, a las dos... los viernes viene a las cinco. Como él ya es un hombre...

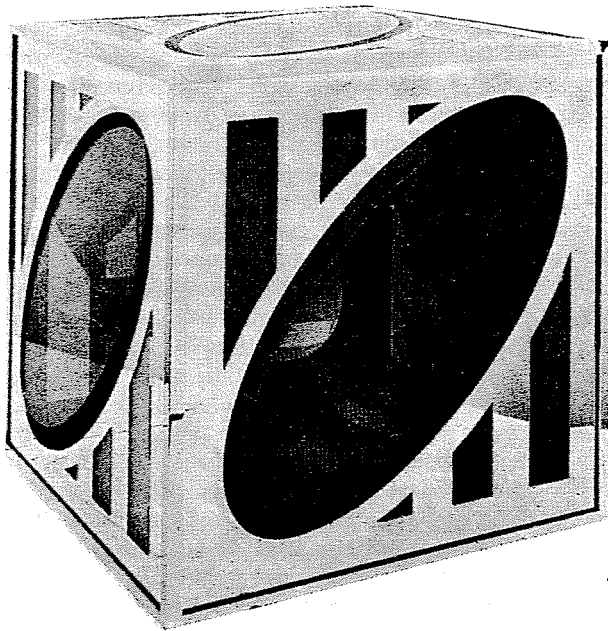
Yo también quiero sel grande. Yo he soñado que ya tengo veinte años. Entonces me compré un apartamento y compré la cama, compré finitura con espejo. El baño estaba al lado de la cama.

Yo vivía con Carmen Rosa y madrugaba para ir a mi trabajo. Entonces, yo le daba a los nenes de Fela pa que se compraran ropa. Y le compré una cocina a Fela y muebles y juego de comedor y un *pick-up*.

Llegaba el sábado y yo me iba hazel la compra: corn flakes y avena, carne y leche, pollo, potes de spághetti; moltadella, pan, azúcar, jabón

pa laval, bueno de to. Después me iba a pagal a la mueblería. Después a mi casa a cocinal, si la mujel está enfelma. Yo era bueno con mi mujel. Ahora eso sí, si me hace algo, le peleo. Que tú sabes que cuando los hombres están jodíos, que no tienen casa y mucha cosas, entonces es que las mujeres se dejan con los maridos. Pue ahí sí es veldá que yo le doy.

En el sueño, yo andaba y andaba hasta que encontré una gente. Les pregunté dónde quedaba el Bronx. Ellos me dijeron que doblara p'abajo pa donde está el mal. Yo seguí hasta que llegué a casa de Soledad, pero no encontré a nadie. Se habían ido. Me metí en las barras y empecé a jugal billar. Uno vino y se topó conmigo. Le dije: «No, no, que no quiero pelial», porque el hombre tenía un revólvel. Entonces, yo tenía una cuchilla y el otro se rindió. Ya yo era grande. □



[Cubo, por Larry Bell]

Amores de príncipe

¡Y llegó la eclosión del amor! A los 18 años perdió la chaveta por una señora que lo besó en una esquina del nauseante color del edificio de Obras Sanitarias. Posteriormente, ella lo olvidó. El verano desbordaba los puños de sus camisas (las mangas arremangadas sobre el carnal antebrazo desnudo musculoso algo pilífero). Consultando el papi en 19... sobre la posibilidad de escribir una carta con propósitos reanudatorios amorosos, éste díjole, entre sístole y diástole y mientras comía frijoles, que lo más adecuado en la vida era no dejar nada escrito, las palabras se las lleva el viento, los papeles quedan. (¿Poner el latinajo?)

¡Hay que olvidarse borradores enteros en camas de cobre y nylon!

OTRA VERSION: 1939. Una niña un poco mayor que él lo seduce telefónicamente con grititos. En breves días lo besa, en realidad por primera vez en la vida, detrás del edificio de las Obras Anti-Sanitarias de la Nazione. ¡Y vuelta al cine! Pero en este caso con una novedad: le empieza a morder, tibiamente, los dedos de la mano.

Pero en este asunto delicadísimo del amor, y más que nada para acabar de una vez por todas, decidió, allá por el invierno del 45...

—Yo, como buen Príncipe que soy, no puedo seguir pagando una mujer un par de oportunidades al mes, ya que mi sueldo me alcanza escasamente para: llamarla por teléfono, citar, tomar taxi, pasar buscar hotel «My Lucky Star», luego rumbo al próximo (muchas jornadas largas peregrinaciones vueltas pues no tenían habitación libre), 10 \$ más por succiones...

—Pero ¿no te causaba asquete hacer todo eso? —clamó Catalina reticente, que hacía bien poco conexión Príncipe fiestita Estrugamos.

—La verdad que sí o no. O triste me alegraba y viceversa. Cuando pagué por primera vez a una mujer me pareció extraño: «abonarle para que se desvista delante tuyo». Aunque son pequeñas, sucias intimidades, no tienen importancia, lo fundamental se precipita ahora: y lo que sobreviene de inmediato fue índice de la dejadez e inercia con que me he comandado, si es que lo he hecho en algún minuto, en curda y creyendo que portaba el alma de un jefe político o una modelo rosada y aclamada.

La tarde en que logró achatarse con uno de sus más eminentes fracasos amorosos: era la hora en que Eugenia, pimpante criatura de 20 años, dos senos ausentes y un clítoris sumamente acariciado por ella misma, le había colgado la galleta.

Ella fumaba. Y en un descuido dado extrajo, con la misma habilidad con que manejaba sus manos en su propio cuerpo, el papel plateado que protegía la frescura de las doradas hebras, no de la juventud, sí de los cigarros.

—No te quiero ver más, ¿sabés? Opino que todo es inútil entre nosotros.

Las palabras tomaban cuerpo en las bocanadas de humo, se caían entre sus dientes, labios pintados al duco, brillantes, húmedos, se mesturaban con las volutas, giraban, daban vueltas carnero entre el humo, hasta Nereo se invertía en espirales, y eso que era asmático, en el parpadeo de los labios mojados, abillant, con un rojo, bultito, bultito...

—¿Por qué? ¿cuál es la razón?, había inquirido el Príncipe, mientras sentía que se hundía con su terminación en el hueso duro pero que lo sostenía firmemente en esos minutos de succión hacia el piso, de empujamiento al desierto de la no concreción, de la nada.

Por toda respuesta, Eugenia fabricaba en silencio un minúsculo barquito de papel de aluminio que sólo pudo haberse armado en los astilleros de sus dedos, tan hábiles para el tacto, el movimiento giratorio, desencadenado, veloces, acabante. Era un esquife que parecía construido por un par de uñas sueltas, y no es que ella tuviera mucha uña, más bien poca para sus menesteres, recordada, redonda, de colegiala que iba a Filosofía y Letras, en la calle de Biamontte.

—Quiero que me des una razón. Vos decís que me querés pero también decís que no me vas a ver más, que no querés verme.

—Así es,

y me largó la goleta en la palma de la mano, que se extendía en el aire para abarajar sus porqués y rebotárselos en la frente con indignación. El bergantín plateado ancló entre su línea de la vida y la muerte, las uñas de sus anclas me lastimaron algo la piel y sonó la sirena.

—Mirá, ahí llevan a alguien grave.

—¿¿Grave?! alcanzó Nereo a hacer un buche.

—Sí, gravísimo.

—Debés de ser vos, entonces.

Sus ojos globulares, oblongos, miraron a Nereo con un balanceo de tal por cual.

«O vos», pudo haber dicho Eugenia; sin embargo, no lo dijo, otro porciento a su favor, había sofrenado el Príncipe, Príncipe estaba en lo peor de su transitar, en el más deshilvanado, sin protección, estudios, trabajo ni dinero. Sólo traje tinto-reado y camisa de hermanastro. Laburaba por las tardes, por amor al arte, en la Escribanianti de un pariente, donde iba a buscarlo un amigo y en cuyas paredes colgara, post-encuadramiento, un par de folios atestiguando no sé qué barbaridades cometidas unos años atrás.

Nereo se sentía rengo, cojitranco. Le faltaba un ojo. Se había quedado solo como ese pelo adherido por el orín al borde de porcelana del mingitorio. El huérfano insistía. Y ella no daba explicaciones.

—Mirá, porque lo he pensado y es imposible.

El príncipe sacó un carnet del bolsillo izquierdo del pantalón, aplanó la fragata casi metálica y la guardó en la credencial como si ésta fuera la biblia y la chalupa sin palos una marchita y exhumada flor, lirio en el valle, trébol de cuatro hojas siempre buscado y nunca encontrado.

Ni siquiera dijo una mala palabra. Tal vez pensó en Onán pero no podría asegurarlo, ya que él no sé si andaba en mucho más de una oportunidad por esos santuarios, le pagó al mozo, sorbió el último café del día, la acompañó a Eugenia hasta el teléfono público.

—Ya voy mamá para allá

y en la puerta del Marisco Bar le dio el último beso. El último beso y el último café.

Y más negro que el café o una cucaracha que pisó distraído que ya pertenece a la eternidad, a la historia innominada del Príncipe, empezó a correr con reuma, no a caminar, de nuevo, por su ciudad amada.

Y aquí es donde toma cuerpo, concreto, concreto, la obesa Catalina, que usaba loción Cuero de Prusia y se arreglaba los rodetes (o las rode-las, qué sé yo) en la peluquería de enfrente.

No lejos del Marisco Bar tenía su cubil. Eras como las nueve de la noche (es decir, el Príncipe había llegado a ser esa hora oscura y hambrienta)

cuando tocaste la aldaba musical del departamento de Cata.

Está sola, para variar, alimentando sus grasitas y escuchando su programa televisivo favorito.

Allí se dejó caer Nereo en forma de sustaita (?) y allá masticó sin ganas una milanesa, y acullá se quedó espiando una serie de TV, y no le contó nada de lo que le pasaba, y después fue al baño pues se olvidó, en el frío de la conversación con Eugenia, de aportar por la puerta oscura que insinuaba caballerosidad a los 4 vientos.

Tras el fin de la serial, medio aletargado, no con sueño y sí con mocedad atribulada, harto de la materna Catalina, se tomaría un colectivo oficialoide que embicarla su humeante proa para el barrio del Sur, y en su casa lo recogerían con cucharita, en la amplificación de siempre, su mamá y su hermana, más la fámula de turno, tres personajes adicionales de su novelón, que notarían, al instante de levantarlo, que algo le habría acaecido al frustrado principetello de una obra de caballería que nunca había visto, pero en la cual se estaba leyendo todos los días como ante un espejo de doble faz, vermicular, ratiforme, etc.

Y así como Nereo examinó esta mañana su deprimente viducha ante varios de sus enemigos, ayer mismito se apasionaba frente al espexo convexo del amor (para rimar, como buenos aedas que somos, deberíamos poner sexo, but como ya hemos considerado que la rima es un exorcismo anticuado, prosigamos).

—Si anoche hubiera sido tuya, hoy me hubiera suicidado.

(¿Por qué tanta demora?)

El café Ebro balaba clientes. Los mozos arrojan sus consumiciones al suelo y dos las mordían con rabia. La cartera de Ada, que era una bruja, estaba localizada en el ventanal apaisado que daba sobre la superchería de la calle del Belgrano.

—Este... yo no sé...

Y Nereo acomodóse a las injusticias de la vida lo mejor que pudo.

—Porque mijito, eso de llevarme a casa y de besarme tanto hasta que tuve el sllp empapado.

—Pero Ada, yo te amo; justificó Nereo (¿debló?)

Ada prendió un cigarrillo de un balazo.

—Prosigo —inexorable—, y luego, obligarme a entrar al garage cuando arriba del mismo —era profesora— dormían mis padres. No sé, presupongo que hacían eso.

Arrojó humo como un marinero del «Gipsy», cúter inglés que a las 20 se hallaba en alta mar, al garete y con sus hebillas rotando, a cada golpe de mar, ruidosamente en el aire, a vertiginosas, intratables, e imposibles de verificar velocidades.

—Está bien que rodamos como hélices por el rauda piso de baldosas. Que nos hicimos muchas caricias. Que me abriste de golpe un mundo que yo no conocía al besarme la cintura, las ingles.

—Glup (el Príncipe trasegó vodka para seguir sobreviviendo).

Sí, traga, hijo mío, engulle. Tú que has buscado el amor, consciente, en todo lugar y oportunidad. Aguántate. Quédate quieto, soporífero. Muérete.

—Son 150 pesos; terció el mozo, porque se le producía el cambio de turno.

Esta interrupción permitióle a Nereo intercalar alguna respuesta.

—Este... ¿vamos al cine?

El Príncipe, como toda salida para sus calles sin, sólo manoteaba atinaba a pronunciar estas palabras. ¿Qué le quedaría si no por balbucir?

Transcurridas cuarenta y ocho horas Ada casi habría vuelto a ser, eventualmente, presuntamente, suya.

Escenario: el departamento del barrio Sur. Un sillón trifásico de Mappleton con sus fundas a rayas marrones y blancas (las blancas un tanto oscurcidas por el paseo del tiempo y del polvo) (las marrones very very desteñidas debido al lavado, lavandinas y lavacornos).

En un segundo determinado, Ada se arrellanó de frente al Príncipe y (CENSURA PARA EL CONCURSO).

—Creo que en el Grandilocuente Palaz dan la última de Ruddy... llévame, por favor; le avisó Ada.

Corrió la silla (Nereo), se acomodó el saco en sus hombros, el pantalón en las ingles y le respondió en inglés:

—O. K.

Simultáneamente destrabó las piernas los pies que las los había enroscado a modo de enredadera en las patas del elemento técnico que sirve para sentarse, y después de ensartar las plantas en sus zapatones y sus coturnos en los baldosines del bar caminó medio enfermo del hígado unos tramos que luego volvió a destramar porque Ada se dejó me caigo y no me levanto en el respaldo de la otra silla el tapadito hacía frío, era invierno.

—En fin, qué le vamos a hacer; se rumió el Príncipe.

Y mientras caminaban sobre la pertinente llovizna, apta para cualquier situación y pertinaz como la luna, o los días de viento, o los resquemores del sol...

Y mientras chancleteaban entre la humedad de la calle del Belgramo, Nereo recapacitó e hizo, especialmente para ustedes, un resumen grosso modo de lo que él llamó siempre su exitosa, brillante y abracadabrante vida erótica.

Y como estima que es realmente agotador someter a vosotros a la infinita paciencia de asistir —y no participar de sus demoníacos placeres en la vida amorosa—, cierra y decide, esta tarde, más fervoroso que nunca, seguir buscando el amor, la ternura y lo que continúa, en todo momento que se le brinde, principalmente en bandeja, en rulos, en aros y en caderas relampagueantes, guitarreantes cinturas y senos husmeando el ambiente, el olor de un jazmín del cielo, de una calle con gitanos y comerciantes en granos de café.

La última visión que se tuvo del Príncipe fue la siguiente: olímpicamente estirado en el lecho de su gaconierre (garçonnière), rascábase su melnuda testa una dama de moreno parecer con sus uñas cuidadosamente afiladas en lo del peluquero Giovanni, a la vuelta de su casa. El escozor producido por la gomina era eliminado con placer mientras el príncipe argeutimo dormitaba graciosamente su inopia consuetudinaria, que esta vez, alentada un poco por el whisky y por el amor, lo llevaría a la fría inmortalidad del mármol. □

Las fuentes de la narración

Una sola novela ha bastado a Guillermo Cabrera Infante (nacido en Cuba, 1929) para colocarse en la primera línea de los narradores latinoamericanos de hoy. Esa novela, obtuvo en 1964 el Premio Biblioteca Breve de la Editorial Seix-Barral, de Barcelona, con el título de Vista del amanecer en el trópico y en una versión que el autor luego modificaría sustancialmente. Tres años más tarde, con el título ya definitivo de Tres Tristes Tigres (o TTT, como se suele abreviar), la novela fue publicada en Barcelona y empezó a abrirse camino en el mundo latinoamericano. Actualmente se ha publicado ya la segunda edición al mismo tiempo que la Editorial Alfa, de Montevideo, lanza la segunda edición de Así en la paz como en la tierra, libro de cuentos que, en 1960, había servido para revelar a Cabrera Infante ante el público cubano. Entre tanto, en París la Editorial Gallimard prepara una versión francesa de Tres tristes tigres, mientras las editoriales Jonathan Cape, de Londres, y Farrar, Straus, de Nueva York, preparan la inglesa.

Del éxito de TTT, así como de la compleja naturaleza de esta novela, de la obra anterior y futura del autor, de sus recuerdos y proyectos, se habla en este diálogo con nuestro director, grabado recientemente en Londres donde reside hace algún tiempo el autor cubano. Muchas de las cosas que se dicen aquí por primera vez, ayudarán a situar TTT en un contexto más amplio y preciso. Para un enfoque crítico de la novela, se recomienda leer en el número de marzo pasado, la crónica Trotes tras tres tristes tigres y el estudio de Julio Ortega que se publica en la sección Libros y Autores de este número.— (N. de la R.)

El humor como escolio

ERM: ¿Cuál es tu impresión con respecto al éxito que ha tenido *Tres tristes tigres* en toda América Latina? Y no me refiero sólo al éxito de críticos, casi unánime, sino también al de público.

GCI: Quizá si influido un poco por los lógicos ingleses yo quisiera preguntarte a mi vez, ¿qué tú quieres decir exactamente con eso?

ERM: Quiero decir no sólo que tu novela se ha vendido muy bien, como tú sabes mejor que yo, sino que, teniendo en cuenta que es un libro di-

ficil, que requiere un lector muy atento, un lector con cierto entrenamiento crítico...

GCI: Y en Sudamérica con dinero para comprarlo.

ERM: Ahora hay en toda América Latina un grupo cada vez más numeroso de lectores que se ha acostumbrado a comprar libros de autores latinoamericanos...

GCI: ¡Pero mi libro cuesta en Buenos Aires el equivalente de siete dólares!

ERM: Eso es lo que cuestan allá los libros de Seix-Barral, por lo general, lo que no impide que se agoten. Así que vamos a admitir, como punto de partida, la existencia de un cierto nivel de lectores dispuestos a gastar el equivalente de siete dólares en un libro que les ofrece la garantía de una buena lectura. También habrá que pensar que ese lector latinoamericano no sólo es un lector hedónico, un lector que lee por entretenerse, el lector-hembra del que se burla Cortázar en *Rayuela*, sino que es un lector que está dispuesto a hacer su pequeño trabajo frente a un libro. Entonces, ese lector está ya maduro para *Tres tristes tigres*, y de ahí el éxito de público de que hablaba. Pero está también el éxito de la crítica. Y no sólo de la crítica especializada de revistas o semanarios literarios sino incluso la crítica periodística de nivel más superficial y oscilante, han comentado con elogio y general penetración tu libro. A ese doble éxito me refería en mi pregunta inicial, y es tu reacción frente a ese éxito lo que me interesa ahora.

GCI: Mi reacción, Emir, siempre ha sido, desde el principio, de sorpresa, de real sorpresa. O de sorpresas. La primera vino con los españoles, porque las primeras críticas que leí vinieron de España, enviadas por la editorial o cartas de amigos en España y en Europa, que me hablaban del libro, del placer que les produjo no sólo a ellos que eran más o menos cubanos, gente como Juan Goytisolo o Néstor Almendros, sino a sus amigos de España que habían leído el libro. Luego vinieron las críticas españolas y más cartas, de amigos íntimos, de amigos que hacía años que no sabía nada de ellos, de desconocidos, de admiradores súbitos que habían pedido mi dirección a Seix-Barral y me escribían su entusiasmo. Las críticas —españolas o latinoamericanas— me sorprendieron enormemente, no sólo porque sinceramente creo

que el libro era —es— minoritario, sino porque siempre pensé que era difícil que alguien lo entendiera, como digo siempre, aun en Luyanó, que es un barrio de las afueras de La Habana. Yo pensaba que era un libro tan local que se podía localizar inclusive en una sola calle de La Habana, que sería solamente comprensible para aquellos que conocieran perfectamente ese habitat alrededor de ese pedazo de calle, porque no es siquiera una calle sino tres cuerdas de una calle, ese pedazo que se llama La Rampa, en el barrio de El Vedado, en La Habana. Pero, en realidad, yo estaba pensando en el lector ideal, no en el lector real. Es decir, en ese lector ideal que, en definitiva, termina por ser siempre el autor.

ERM: El lector que puede leer todo en el libro,

GCI: Absolutamente todo. Inclusive las comas.

ERM: Precisamente, mi pregunta iba orientada en ese sentido. Ya que una de las cosas que a primera vista parece ser Tres tristes tigres es un libro excesivamente local, regionalista a fuerza de precisiones de lugar y de lenguaje. No sólo porque está perfectamente ubicado en un momento determinado de la vida de La Habana pre-revolucionaria, sino porque dentro de ese momento está centrado en un grupo de amigos que lleva un cierto tipo de vida y que emplean un determinado lenguaje, aunque en la novela aparezcan episódicamente otras formas de vida y otros personajes. Esto parecería asegurar al libro una calidad puramente regionalista. Y por lo tanto, si siguiéramos un razonamiento lógico, podríamos pensar que el área de difusión, o si tú quieres de mera comprensión, del libro sería muy reducida. Sin embargo, mi experiencia me demuestra lo contrario. Como sabes, nunca he estado en La Habana y por lo tanto no conozco ni esa zona tan particular que se llama La Rampa ni conozco demasiado el lenguaje habanero. Esto no ha impedido que el libro me haya interesado muchísimo, que me haya apasionado incluso, al margen de toda circunstancia de tipo regionalista.

GCI: Creo que si el libro se hace en realidad asequible es porque es uno de esos libros que, para bien o para mal, tienden a explicarse a sí mismos constantemente. No solamente aparecen allí zonas de la realidad, sino que aparecen comentarios a la descripción de esas zonas. El libro es a

la vez obra y escolio. Unos personajes actúan como narradores clásicos y otros como gramáticos. Entre los escolastas está, por supuesto, el autor. Todo hace que el lector comprenda más fácilmente de lo que se trata. Además, hay muchas zonas oscuras del libro que están, a mi juicio, hechas asequibles por medio del humor. Si hubiera sido un libro de una narración pura y simplemente dramática, si hubiera sido un libro más patético y, en una palabra, más «serio», a mí me parece que resultaría menos asequible, más complicado.

ERM: ¿A ti te parece que el humor del libro es como una garantía de universalidad?

GCI: Absolutamente. El hombre se ríe igual en todas partes.

ERM: Sin embargo, el humor del libro es en buena medida un humor lingüístico, a base de juegos de palabras, de chistes orales y escritos, algunos contienen alusiones casi privadas. Después de haberlo leído y de conocerte un poco mejor por el trato personal y la conversación, me he dado cuenta hasta qué punto muchos de los chistes de tu libro son asunto privado.

GCI: Hay humor lingüístico, sí, pero hay más ingenio que humor a veces. Eso que los ingleses llaman wit. Este humor lingüístico no depende exclusivamente del idioma. Es decir sí depende de la lengua pero no está centrado en la gramática, sino en las palabras, en el juego de palabras. Tampoco depende del regionalismo idiomático, de los glosarios.

ERM: Insisto: hay un humor que es sumamente regionalista, que es el que deriva del conocimiento de personas o de hechos locales, o de costumbres, y hay otro que es el humor literario, puramente verbal, que supone el conocimiento exacto de la palabra, e incluso del matiz de la palabra, ya sea en su significado o en su sonido.

GCI: Este humor explota zonas del idioma, de la lengua, pero también del habla. En mi caso es un humor sintético, que procede por construcción, destrucción y fusión. En ocasiones este humor, este juego de, o con, las palabras actúa como escolio que considera a las palabras o a las frases como inevitablemente clásicas, es decir convencionales, pero a la vez huérfanas de una explicación, de comentario, de cierta excrecencia necesaria.

Una trama oral

ERM: Creo que estamos complicando un poco el acceso al libro. Tal como está concebido, *Tres tristes tigres* tiene toda una zona de elementos que son perfectamente asequibles a cualquier lector latinoamericano, e incluso de cualquier origen lingüístico. Hay una situación básica en el libro: la situación de ese grupo de jóvenes que recorren La Habana, o ciertas zonas de La Habana, a altas horas de la noche, y que es una situación general que no tiene por qué darse exclusivamente en La Habana. Además, hay toda una serie de elementos que pudiéramos llamar internacionales, como la música popular, el night club, las fiestas, y esos encuentros eróticos, las aproximaciones nocturnas entre hombres y mujeres. Todo esto forma como una suerte de trama general (no en el sentido de argumento o anécdota sino de tema o motivo) que es muy característico de la literatura y de todo el arte de hoy. Estoy pensando sobre todo en el cine, en que el tema de «la fiesta» ocupa una parte tan grande.

GCI: No sólo de hoy, de todas las épocas, desde un principio —es decir mucho antes de haber acometido la escritura propia de este libro que conocemos con el título de *Tres tristes tigres*— pensé en un modelo que me ha fascinado desde que era niño: *El Satiricón*. Si tú tomas *El Satiricón* ves que se trata de las aventuras, las múltiples aventuras, de tres individuos clásicos en el mundo romano.

ERM: Ya sé que eres un gran «satiriconista», y sé también (porque leo *Mundo Nuevo*) los usos inconfosos...

GCI: Confesos...

ERM:... en que has empleado el libro de Petronio que es, como decía Rousseau, de los que se leen con una sola mano. Pero para no entrar demasiado en lo anecdótico, quería subrayar apenas esto: un tema humano general —la noche, la fiesta, los jóvenes que salen en busca de aventuras en un perímetro muy reducido y muy concreto de su mundo, pero que a la vez repite y multiplica lo que se hace en todas partes del vasto mundo y en todas las épocas— eso está en el centro de tu novela y le da esa validez universal de que hablábamos. Luego, hay además otro hecho que subraya esa misma universalidad, que es todo un

sistema de referencias que van desde lo literario a lo musical, pasando por lo cinematográfico, y que son muy de esta época y que, por lo tanto, encuentran eco en toda América Latina. Tú presentas en la novela pequeños cuadros, pequeños episodios, que están escritos a la manera de la narración contemporánea, ya sea en la literatura o en el cine. Y vuelvo a insistir en el cine porque me parece muy importante. Leyendo tu libro, me encontré con una cantidad de viejos amigos, ya sea a través de referencias literarias, ya sea en la alusión a una película, ya sea a la música. Todos estos elementos, que son además muy característicos de una cultura viva de nuestra época en América Latina; es decir, esa cultura que no desciende de las aulas sino que sube de las salas de cine de barrio, de las páginas de los periódicos, de las tiras cómicas, de los aparatos de radio; toda esa cultura que hemos absorbido al mismo tiempo y en lugares tan distintos, tus personajes, tus lectores y tus críticos. Esto justifica, me parece, la reacción casi unánime frente a tu novela: reacción que está hecha del reconocimiento de la existencia de un lenguaje común, más allá de las diferencias de detalle. Por ese lado me parece que la novela no sólo no es nada regionalista sino que está apuntalada firmemente en elementos muy básicos. También me hace pensar, naturalmente, en lo que ocurría en el caso del *Ulysses*, de Joyce, el paradigma del libro a la vez regionalista y universal. No sé si te resultará irreverente que lo introduzca ahora en este diálogo.

GCI: ¿Por qué irreverente?

ERM: Irreverente porque el *Ulysses* es una obra que se trae y se lleva tanto que ha terminado por resultar, como el también traído y llevado Proust, una especie de *poncif*. Pero sigo: me parece que con tu novela ocurre algo similar a lo que ocurrió en su tiempo con la obra de Joyce. El *Ulysses* es un libro extraordinariamente regionalizado, un libro que se sitúa en una zona muy particular y muy precisa del lenguaje y de la realidad ingleses, aunque en este caso habría que decir: irlandeses. Lo que no impide que el libro sea tan universal como el *Quijote*, otra obra maestra del regionalismo. Ahora, en el caso de tu libro, ¿cómo ves tú el problema?

GCI: Creo que *Tres tristes tigres* es un libro más que regionalista, local, y más que local es un

libro total y absolutamente personal. Joyce tuvo siempre un refugio —por no decir un subterfugio— en la armazón, por lo menos de confesar o de confiar ya desde el título que tenía una armazón, es decir, que tenía un modelo al que seguía más o menos fielmente, modelo que todo el mundo conoce, que es *La Odisea*. Pero en este caso yo creo que mi libro es mucho más limitado. No estoy siendo modesto, ya que por limitado me refiero a la zona de realidad y al posible parangón literario. Pero todo lo que has señalado, Emir, no es más que la anécdota. Inclusive lo que has mencionado como el cine y la música, ciertos personajes, ciertas situaciones clásicas o modernas, son las claves o las llaves para entrar en ciertas zonas del libro, y son claves anecdóticas. Pero yo creo que la trama específica del libro es más restringida o estricta que la región; yo creo que esa trama es oral. Es decir, la palabra y la palabra hablada.

ERM: A eso iba precisamente. Es cierto que lo que hace accesible tu libro para un grupo de lectores diseminados por todo el continente latinoamericano es, no hay duda, la presencia de esos elementos anecdóticos comunes, pero no son ellos, sin embargo, los que van a convertir al lector de tu novela en un adicto, un lector cómplice. Lo que asegura la permanencia del lector dentro del libro, y la resonancia del libro terminada su lectura, es precisamente la creación verbal. ¿Qué te parece si ahora examinamos este aspecto?

GCI: ¿Tú quieres que hablemos concretamente de *Tres tristes tigres* como ejemplo?

ERM: Exclusivamente.

GCI: No sólo en cuanto a lo puramente verbal, sino a lo que podemos llamar absolutamente oral, mi primera preocupación —y es una preocupación anterior a este libro— fue y ha sido siempre la de tratar, ver la manera de conseguir, llevar al plano literario el lenguaje que hablan todos los cubanos. Como tú sabes — y no sé si ocurre en Uruguay, pero creo que sí ocurre— en Cuba hay un fenómeno que es totalmente distinto al fenómeno verbal que ocurre en Inglaterra. Todo el mundo sabe que en Inglaterra hay una diferencia básica en el lenguaje que marca nitidamente las diferencias de clase. Es decir, que un obrero aquí habla totalmente diferente a como habla un profesional y un profesional habla absolutamente distinto a como

habla un miembro de la clase dirigente, o un miembro de la nobleza. Eso en Cuba no ocurre ni ocurrió nunca. Es decir, que yo tenga noticias directas y por directas quiero decir auditivas. Es decir, los cubanos *todos hablamos* absolutamente igual. Yo ahora podré estar marcando un poco más las eses para que se me entienda mejor cuando se haga la transcripción de la entrevista, pero estoy absolutamente convencido de que no hay diferencia entre cómo hablo yo y cómo habla un conductor de ómnibus en La Habana —eso que se llama en Cuba un guagüero—, de cómo habla un político cubano de ahora y hablaba un político cubano de hace tiempo. Es decir, el contenido podrá ser distinto en cada uno de los casos, pero la forma oral es totalmente la misma. Lo que sí hay en Cuba, Emir, son diferencias regionales en el habla y esto está, creo, bien marcado en los *TTT*. Uno de mis experimentos o una de mis preocupaciones era tratar de llevar este lenguaje básico, convertir este lenguaje oral en un lenguaje literario válido. Es decir, llevar este lenguaje si tú quieres horizontal, absolutamente hablado, a un plano vertical, a un plano artístico, a un plano literario. Es decir, pasar de ser un lenguaje simplemente hablado a un lenguaje escrito. Creo que lo dije en una entrevista que me hicieron una vez en Cuba, que yo creía que el escritor cubano que consiguiera hacer esto estaba consiguiendo lo mismo que hicieron con el lenguaje americano Mark Twain y Hemingway. Yo partí siempre de esta consideración. También —y se lo escribí a Calvert Casey hace tiempo, casi en broma—, había en el libro una intención de hacerle a la literatura cubana un regalo de Pascua Florida. Es decir, que yo le estaba haciendo un homenaje a lo que considero que son las formas de hablar y de escribir el cubano. Las parodias están en el libro por eso. Y nunca me preocupé si ese lenguaje y si esos escritores, si esas formas de conversación, esas formas de escritura eran o no eran asequibles a la mayoría de los lectores que hablan o que leen español. Alguien me dijo que Carpentier había comentado el libro diciendo que la parodia de él —que por cierto le molestó bastante— estaba bien conseguida pero que yo me había tomado un trabajo verdaderamente inútil, porque si hubiera hecho parodias de escritores como Balzac, como Zola o Flaubert —es decir, si hubiera hecho lo

que ya hizo Proust— las parodias habrían tenido sentido. Esta declaración muestra dos tendencias totalmente opuestas, irreconciliables en la literatura cubana y en la literatura latinoamericana, por no decir en toda la literatura. Precisamente de lo que se trataba era de escribir lo no escrito, de hacer parodias de escritores cubanos, conocidos o desconocidos, o de escritores entonces desconocidos, porque cuando yo empecé a escribir *TTT*, Lezama era un escritor absolutamente local, y en lo que medió entre la escritura y la publicación del libro, Lezama se convirtió en un escritor conocido y comentado no sólo en toda América Latina, sino en España y más allá de las fronteras del idioma. Lo mismo ocurrirá con otros escritores que aparecen parodiados en el libro, como Virgilio Piñera, que es uno de los primeros escritores de América Latina y que está muy localizado dentro de las fronteras del español que se habla y se escribe en las Antillas. Partí de esa consideración y como tú ves es una intención total. La misma intención que me llevó a convertir o a tratar de convertir el idioma oral cubano en un idioma escrito, me llevó también a tratar con la materia, o no con la materia, con el estilo de ciertos escritores cubanos sin hacer ninguna concesión ni ninguna distinción. Ahí está la esencial diferencia entre un escritor como Carpentier y un escritor como yo. Carpentier lidia con contextos, yo trato con textos. El contexto es siempre en Carpentier muy conocido de antemano, territorio no sólo explorado sino cartografiado y hasta ilustrado. Fíjate que él habla de Haití y las guerras napoleónicas, de las Antillas durante la revolución francesa, de la selva —o más que de la selva, de *la jungle*— que no es sino una selva literaria, mítica, precisa o minuciosamente recorrida antes por Malraux. Incluso cuando habla de Cuba es la Cuba cronicada del siglo XVIII o una Habana de tiempos de Machado que se parece demasiado a una Dublín del libro de Liam O'Flaherty. Para Carpentier lo cubano es siempre tópico, referencia literaria y su lenguaje está siempre en función de la traducción, es decir, de lo traducido y lo traducible, porque trata de partir de —no de llegar a— lo universal, y hasta su estilo hay que buscarlo en los diccionarios, en el diccionario ideológico como hice yo para construir su parodia. Pero esas exploraciones a través de avenidas, no me interesan. Tampoco hago diferen-

cias entre el lenguaje de un escritor y el lenguaje de un guaguero, porque para mí no hay ninguna diferencia esencial entre un guaguero y un escritor.

ERM: Es claro que desde el punto de vista literario hay una diferencia: lo que el guaguero habla no queda registrado, y por lo tanto no es *literatura*, y lo que el escritor escribe sí aparece registrado en sus libros.

GCI: Yo creo que el lenguaje los trasciende a los dos por igual. El lenguaje es una suerte de eternidad verbal que estaba antes que ellos y que estará después de ellos. *Tres tristes tigres es o pretende ser una incursión en esta eternidad, una excursión al lenguaje.* Creo o quiero que estén aquí lo que habla el guaguero y lo que escribe el escritor —o viceversa.

Ni un bongosero, ni un actor, ni un fotógrafo

ERM: Otro tema que ha preocupado a la crítica latinoamericana, y que asoma directa o indirectamente, en sus juicios es el tema de los posibles elementos autobiográficos que contiene tu novela.

GCI: Rechazo enfáticamente cualquier imputación esencialmente autobiográfica que se quiera hacer a la novela. Sé que mucha gente ha tratado de identificar a los personajes del libro con «personas vivas o muertas»; que incluso han llegado a decir y a creer que más de un personaje en el libro representa al autor y que en *TTT* no hay uno sino varios alter egos, que el libro está plagado de alter egos. Lo que es simplemente ridículo. En *TTT* hay muchas voces, más o menos reales; lo que sí hay son diversas formas de hablar reconocibles atrapadas entre las dos tapas del libro. Pero no me reconozco en ninguna de esas vidas. El libro por ejemplo está lleno de borrachos, de verdaderos alcohólicos y tú sabes muy bien que yo bebo raramente por no decir nunca, que ni siquiera me gustan los aperitivos. Tampoco soy un bongosero. Ni un actor. Ni un fotógrafo. Ha habido críticos que han tomado al libro inclusive como una galería de retratos ejemplares de la juventud cubana antes de la Revolución, para luego demostrar cómo esa zona de la población cubana no estaba preparada para «lo que vino después». Cualquiera que me haya conocido a mí alrededor de 1958 sabe

hasta qué punto mi vida era esencialmente diferente a la de los protagonistas de los *TTT* —me refiero aún en el orden de la militancia política. Si algo muestra el libro no es lo que yo era de acuerdo con la cronología ficticia del libro sino con su cronología real. En *Tres tristes tigres* hay más autobiografía —esencial narración de la vida íntima— de lo que el autor era entre 1961 y 1966, que de lo que fue de 1953 a 1958 su vida externa.

ERM: Tal vez algunos críticos hayan oído decir, lo que creo que es cierto, que uno de los personajes del libro fue en la vida real una cantante de boleros, famosa y de muerte trágica, y de ahí hayan deducido que toda la novela es un roman à clef, llena de personajes reales, de la misma manera que cuando empezó a salir *A la recherche du temps perdu*, todo el mundo quería saber quién era la condesa de Guermantes o quiénes eran, realmente Odette y Swann y Albertine.

GCI: No voy a lamentar haber escrito el libro todo en primera persona porque tengo razones muy válidas —es decir, literarias, es decir, artísticas— para haberlo escrito en primera persona, razones que son obvias o debieran serlo, ya que *TTT* no es una colección de retratos pero sí es una galería de voces. No voy a lamentar esa o esas primeras personas, pero sí quisiera repetir con Somerset Maugham cuando en *Cakes and Ale* dice que lamenta haber empezado a escribir la novela en primera persona porque todo el mundo pensará que el yo del narrador es el del autor. Supongo que es inevitable. ¿No hay gente que todavía piensa que Raymond Chandler es Philip Marlowe? Como tú sabes, no puede haber dos seres más diferentes. Es cierto que hubo una cantante de boleros, que yo conocí, monstruosamente gorda, que insistía en que ella «llegaría» mientras que no era más que una especie de vagabunda. Es cierto que esa cantante «llegó», que fue famosa y que salió de Cuba y murió fuera de Cuba —no en México sino en Puerto Rico. Eso es cierto, pero ahí empieza y termina toda mi relación o toda la relación del escritor con el personaje de la vida real, esa cantante que, por supuesto, ni siquiera se apellidaba Rodríguez.

ERM: Cuando hablo de elementos autobiográficos no me refiero sólo a la anécdota, sino a otro tipo más profundo, o sutil, de aparición de lo autobiográfico en una obra de arte. Algo que en tu

caso tal vez tenga más que ver con la actitud lingüística, o la estructura oral del libro, y sobre todo con una manera de ver las cosas y de practicar el humor que puede ser en definitiva muy autobiográfica.

GCI: Creo, Emir, que tocaste aquí algo que trasciende la materia de la literatura, y que es el estilo, la forma, la literatura misma. La literatura impone, necesariamente, cambios, mutaciones más misteriosas que las de los genes porque no son naturales sino artificiales, es decir artísticas. Uno de estos agentes mutantes, misteriosos, metafísicos es el humor, que equivale a una actitud no sólo frente a la literatura sino frente a la vida. Pero en la literatura entra también otro componente raro, que es la misma escritura. No sé si me explico porque estamos tocando bordes que presiento vagamente. Vamos a poner como ejemplo libros pretendidamente autobiográficos, como los de Henry Miller, escritos por Henry Miller que pretende ser «Henry Miller» y narrados por «Henry» Miller, o por Henry «Miller», cuando no del todo por «Henry Miller», pero nunca narrados *realmente* por Henry Miller ni escritos *realmente* por «Henry Miller». Si tomamos el *Trópico de Cáncer*, por ejemplo, y confrontamos al Henry Miller entre comillas con el Henry Miller de la realidad veremos qué distintos son. Podrán parecerse, pero se parecerán tanto que serán totalmente diferentes. Tratar de escribir una autobiografía así es tratar de alcanzar el horizonte, cosa imposible. Para ponerlo en términos actuales es un acto que intenta negar el principio de *non-allness* de la semántica. Eso que Korzybski define con la frase «El mapa no representa todo el territorio». La narración de una vida no representa todo el territorio vivido porque entonces habría que disponer de otra vida —vacía— para contar la vida vivida. Hay que escoger y cuando se trata de escoger, en literatura, el que escoge es siempre el artista.

ERM: De acuerdo. Pero puede haber una obra literaria que presente aspectos de la vida personal del autor aunque de tal manera, transcritos, que pierden el carácter anecdótico, o en que la anécdota sea apenas una metáfora. Pienso, por ejemplo, en el famoso cuento de Borges, «El Sur», en que el único elemento directamente autobiográfico es la circunstancia de que tanto Borges como

Dahlmann, el protagonista de su cuento, se golpean contra una ventana abierta al subir corriendo y distraídos, una escalera oscura. Todo lo demás en el cuento difiere de las circunstancias precisas de vida de Borges. Y, sin embargo, el cuento es totalmente autobiográfico en el sentido de que el personaje es una máscara, una *persona*, por medio de la cual Borges crea una metáfora profunda de su situación de creador, escindido entre dos mundos, entre dos culturas, entre dos lenguas.

GCI: Me alegro que hayas llegado a este cuento. Creo que lo que es totalmente autobiográfico allí es la lectura de un cuento de Ambrose Bierce, «An occurrence on the Owl Creek Bridge», que seguro precedió la escritura del cuento de Borges. Cuando leí «El Sur» no me preocupó saber si Borges se había dado un golpe al subir una escalera y si por poco muere de septicemia, ni siquiera si soñó o pensó el delirio de Dahlmann. Lo que me llamó la atención era la coincidencia del procedimiento empleado por Borges con el empleado mucho antes por Bierce. Lo que me preocupó era saber si Borges había leído o no el cuento de Bierce, que ya antes había tenido un lector tan atento como Hemingway, que yo mismo había leído y copiado, técnicamente, en un cuento titulado «Resaca».

ERM: Yo te replicaría que si, biográfica o autobiográficamente, la lectura de Bierce es correcta (y cabe suponer que lo sea), si ese elemento de realidad palpable —Borges leyendo a Bierce y siendo influído por éste para concebir «El Sur»—, es verificable del punto de vista estético lo más autobiográfico del cuento no es ese fragmento posible de realidad biográfica sino esa metáfora borgiana que es el cuento mismo.

Una intención ecológica

ERM: Pero nos escapamos de tu novela. Quisiera volver a ella, pero desde otro ángulo. Siempre me preocupó averiguar exactamente cuál es su origen; es decir, de donde arranca realmente *Tres tristes tigres*.

GCI: Título que todavía te cuesta trabajo decir de corrido.

ERM: No sólo que todavía me cuesta sino que me costará hasta el final de mis días. Para mí, la única manera de pronunciarlo es hacer la trampa de una pequeña pausa entre palabra y palabra. Pero, volvamos al origen de tu novela.

GCI: ¿El origen de cuál de las novelas?

ERM: Bueno, acepto. El origen de *Tres* (pausita) *tristes* (pausita) *tigres*, que es la única que se ha publicado de la serie de novelas que fueron anunciadas bajo distintos títulos y como si siempre fueran la misma.

GCI: Mira, hace bastante tiempo que tenía intención de escribir un libro, no sé si se iba a llamar novela, si se iba a llamar de otra forma, si iba a ser una colección de relatos o un gran poema sobre La Habana, La Habana que yo conocía, La Habana de noche y que, desde el momento en que empecé a pensar en la posibilidad de atrapar en un libro esta Habana era, como te darás cuenta, porque estaba desapareciendo. Es decir, estaba comenzando a imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada precisamente porque esa vela ya *no* estaba encendida. Esto fue a comienzos de 1961. Siempre tuve el modelo de *El Satiricón*, volviendo a ese libro. Yo quería describir unas formas de vida que conocía, bien de primera mano o por referencias directas, pero que a mí me parecía que tenían por sobre todo una gran posibilidad literaria. Entonces ocurrió otro de los elementos que tú puedes llamar autobiográficos o biográficos o simplemente gráficos —la muerte de esta cantante negra, Fredy, hecho que a mí me conmovió porque la había conocido a través de un largo período de tiempo. Y no solamente la había conocido sino que sabía cuál era su destino personal, qué deseaba ella como destino, cómo ella misma concebía su vida ideal. Esto coincidió con un incidente del que se ha hablado mucho pero que se conoce muy mal fuera de Cuba, que es lo que ocurrió cuando mi hermano Sabá Cabrera hizo una película, un breve film de 25 minutos llamado *P. M.*, que era nada más y nada menos que un ejercicio de *free-cinema* sobre la música y el baile popular cubano, donde la cámara se paseaba por los bares de los muelles en La Habana Vieja —una visión inocente y por ello mismo reveladora de la vida cubana esencial. Yo la exhibí en el programa de televisión que tenía el magazine *Lunes de Revolución*, que yo

dirigía. Cuando mi hermano y el fotógrafo del film. Orlando Jiménez, fueron a solicitar un permiso para exhibirla en los cines, no solamente les negaron este permiso sino que la copia fue secuestrada por la Comisión Revisora de Películas. Es decir, por el ICAIC. Siguieron una serie de incidentes que relataré brevemente, porque es importante para comprender por qué *TTT* es *TTT*. Esta era la primera vez que en la Revolución se prohibía un film por razones no políticas. Es decir que era la primera vez que las disputas entre facciones artísticas —entre el ICAIC y *Lunes de Revolución*— tomaba un cariz político y una de las facciones —en este caso el ICAIC— se vestía con el ropaje de la ortodoxia revolucionaria. El esquema se ha repetido muchas veces porque el ICAIC y las fuerzas artísticas que estaban detrás del ICAIC, ganaron en toda la línea. Pero para que ganaran hicieron faltas no pocas escaramuzas y una gran batalla. La gente de *Lunes*, junto con la Casa de las Américas —que entonces era un bastión del liberalismo artístico— y los elementos más jóvenes y entendidos de los problemas del arte no sólo en el socialismo sino en el siglo y en la historia, hicimos un manifiesto protestando de la medida por arbitraria y abusiva. En cualquier lugar del mundo —en París, en Londres, en Nueva York o aun en Ciudad México o en Caracas— hubiera sido una protesta por un acto de censura no loable pero tampoco criminal, cosa que pasa todos los días, las censuras y las protestas a las censuras. En la Cuba de 1961 se convirtió en una verdadera guerra por el poder cultural y todo vino a parar en las famosas Conversaciones en la Biblioteca, cuyo epílogo fue la condonación de la censura a *P. M.* y la condenación de *Lunes de Revolución*, que sería liquidada tres meses más tarde con el pretexto de que no había suficiente papel de imprenta. Pero la reacción oficial contra *P. M.* me hizo ver que no era a mi hermano y al fotógrafo, entonces muy jóvenes, a los que se condenaba. Ni siquiera a *Lunes de Revolución* por el crimen de su desobediencia. Tampoco al corto cinematográfico. Sino a las formas de vida que el film reflejaba con tanta fidelidad. La virulencia de la condena y el hecho de que nunca se rectificara aquella injusticia (hay que decir que luego en Cuba se repudiaría la etapa en que se condenó a *P. M.* y a *Lunes* a la nada, que luego los «crímenes» cometidos en este

tiempo serían imputados a una facción stalinista); todo esto me hizo comprender que esas formas de vida a las que *P. M.* descubría su poesía, ese mundo del choteo criollo, del relajo cubano, de la paçhanga de donde habían surgido todas las formas musicales cubanas; estaba incoerciblemente condenado a la desaparición. Entonces, yo quise hacer *P. M.* por otros medios, perpetuar la vida a una especie y a su medio. Quise hacer de la literatura un experimento ecológico, que no es más que perpetrar un acto de nostalgia activa. De ahí surgió verdaderamente el libro. Estando un día haciendo guardia de milicia en una entrada lateral del periódico *Revolución*, a los dos o tres días de enterarme de la muerte de Fredy, comencé sentado frente al buró de chequeo a escribir —cosa muy curiosa porque nunca lo hago— a mano el primer relato de «Ella cantaba boleros». Ese relato fue publicado en uno de los últimos números de *Lunes*, junto con otros fragmentos de novelas o poemas, en un número llamado *Obra en Construcción*. Ya en la nota introductoria que escribí yo mismo a este relato hablaba de la intención de hacer un libro que capturara o reflejara este habitat en el que un animal tan patéticamente típico como La Estrella se había movido con entera libertad. Esa es la intención ecológica: hablar de esta fauna nocturna y de su Habana. El libro en ese entonces tenía un título terriblemente pretencioso, terriblemente «poético» entre comillas. Se llamaba *La noche es un hueco sin borde*. Y ese es el verdadero comienzo de este libro que publicó Seix-Barral con el título de *Tres tristes tigres*.

Hacia una zona absolutamente ética

ERM: ¿Hay un intermedio de otro título?

GCI. No hay un intermedio de otro título sino de otro libro, la novela que ganó el premio Biblioteca Breve, que es *Vista del amanecer en el trópico*. Por cierto, en las solapas de los libros ganadores del premio Biblioteca Breve, como *La ciudad y los perros* y *Cambio de piel*, cada vez que anuncian el libro se dice *Tres tristes tigres (Vista del amanecer en el trópico)* entre paréntesis. Y uno de mis temores es que algún día, en algún lado, el libro se titule *Tres tristes trópicos*.

ERM: ¿Y por qué no?

GCI: Esa novela que ganó el premio era esa suerte de libro que tiene unas pretensiones, si tú quieres, materialista-históricas, de presentar toda la realidad. No solamente hacer las preguntas sino también dar las respuestas. Es un libro que una vez que se ganó el premio, que me enfrenté con él porque se separó un poco de mí por el premio, me dí cuenta que no era el libro que yo quería publicar, que traicionaba mi intención primera cuando comencé a escribirlo como *La noche es un hueco sin borde*. Regresé al primitivo esquema del libro aprovechando que la censura española había prohibido el primer intento de publicar *Vista del amanecer en el trópico*, y reconstruí el libro con todos los fragmentos que conservaba del libro anterior. Inclusive, entre *La noche es un hueco sin borde* y *Vista del amanecer en el trópico* existió una primitiva versión de *Tres tristes tigres*.

ERM: Es decir, que la novela que se publica en 1967 con el título de *Tres tristes tigres*, viene a realizar mejor el primitivo proyecto, en una forma más completa y lograda, que ese primer intento. Y a propósito: ¿en qué consiste esa intromisión del materialismo histórico en *Vista del amanecer en el trópico*?

GCI: Había una zona del libro que de cierta manera criticaba y objetivizaba la vida de todos estos seres que vivían de noche, enfrentados contra la vida si tú quieres ejemplar de ciertos individuos o de ciertos grupos de individuos que trataban de cambiar esta vida.

ERM: Es decir, los revolucionarios, los guerrilleros...

GCI: Los guerrilleros en la Sierra Maestra y en La Habana los terroristas, la gente de lo que se llamó en Cuba Acción y Sabotaje, que pertenecían al mismo 26 de Julio que tenía guerrilleros en las montañas, en la manigua cubana y en las ciudades, terroristas y saboteadores. Pero, como te darás cuenta, la pretensión del libro en esa época era un poco sartriana, sartriana no en el sentido de *El ser y la nada* y *La náusea*, sino en el sentido de *Qué es la literatura*, de una literatura que quería encontrar zonas de la realidad que eran ejemplares. Una pretensión más bien zdanovista. Inclusive, el libro influyó sin duda por la atmósfera de Cuba —a pesar de que yo era entonces diplomático en Europa—, era un libro que casi me da

pena decirlo, resultaba un libro de realismo socialista absoluto. ¿Por qué? Porque consideraba vidas, unas ejemplarmente positivas y las otras ejemplarmente negativas, cuando mi verdadera intención no era repetir el juicio contra *P. M.* por otros medios, que era lo que en realidad estaba haciendo (para darme cuenta de esto hizo falta que regresara a Cuba en 1965, a los funerales de mi madre y resolviera abandonar a Cuba para siempre, pero ya ésta es otra historia que contaré algún día) con *Vista*, que condenaba por negativa, cuando mi intención no era esa. Al contrario. *Tres tristes tigres* demuestra que si algo hay en mí es una enorme nostalgia por estas vidas, por estas formas de vida que han desaparecido. Me refiero a una nostalgia artística. Es decir, no estoy calificándolas como óptimas o pésimas.

ERM: No es un juicio ético.

GCI: En absoluto. Al contrario. Una de las cosas que a mí me parecen logradas en este libro es que el libro se movió hacia una zona absolutamente estética, dejó de plantearse problemas éticos de cualquier índole para plantearse todos los problemas estéticos. Si están resueltos o no están resueltos eso es otra cosa.

ERM: O sea: la transformación, o la vuelta de la novela al proyecto primitivo es en realidad una afirmación del significado estético a expensas de esa especie de desvío hacia la ética que se manifestaba en la versión intermedia, la premiada.

GCI: Es una afirmación no sólo de eso, sino de mi convicción de que la literatura debe exclusivamente tener que ver con la literatura. Cualquier otra preocupación es totalmente extra-literaria y por tanto, desde mi punto de vista actual, condenada al fracaso. Al menos en mi caso.

Un libro de combate

ERM: No hemos hablado de los libros que publicaste antes de *Tres tristes tigres*. Aunque son bien diversos (uno es un libro de cuentos y el otro, una colección de ensayos y crónicas de cine), sería interesante ver qué vinculación se puede establecer entre ellos y la novela. Podríamos empezar con *Así en la paz como en la guerra*, tu primer libro, que ahora ha reeditado *Alfa*, de Montevideo.

GCI: En realidad *Vista del amanecer en el trópico* se movía en la zona —en lo que Juan Goytisolo llamó el «sillage»— de *Así en la paz*.

ERM: O sea que en cierto sentido, la segunda versión de tu novela no difería mucho por su estructura exterior de la colección de cuentos. En ésta hay como una suerte de contrapunto entre las narraciones puramente estéticas y las de tipo, digamos, «comprometido», las narraciones que se refieren al clima político de opresión, violencia y gangsterismo de la Cuba de Batista.

GCI: Esencialmente, el esquema de ambos libros era muy parecido, pero hay que hacer una aclaración. *Así en la paz* fue un libro escrito totalmente antes del triunfo de la Revolución. Es decir, ahí había una voluntad si tú quieres pareja, había una voluntad que literariamente corría pareja con la voluntad de terminar con la situación política que creó Batista, porque fue un libro precisamente escrito en esas condiciones.

ERM: Escrito en parte, durante el tiempo que se estaba peleando. Era un libro de combate, también.

GCI: No solamente eso, sino que yo intenté publicar muchas de las narraciones breves de *Así en la paz*, durante ciertas zonas de los últimos años de Batista, del último año de Batista, en que no había censura de prensa en ocasiones, y por una razón o por otra, por timidez de las publicaciones que podían encargarse de imprimir estas viñetas, no se publicaron. Había una intención mía de publicar y de asumir la responsabilidad que significa publicar en esos momentos esas viñetas.

ERM: Creo que me has dicho que uno de los cuentos, el que se llama «Balada de plomo y yerro», te creó algunos problemas con la censura.

GCI: Sí, pero ésa es otra cuestión. El cuento salió precisamente en el año 1952, cuando Batista dio el golpe de estado, y en realidad la causa aparente porque yo estuve preso por el cuento es porque tenía malas palabras. La causa verdadera es que el Ministro de Gobernación, de Batista, el Gobierno mismo quería atacar a la publicación donde apareció el cuento, que era una publicación democrática y antibatistiana, y yo fui, simplemente, the scape goat, el chivo expiatorio y lo digo en inglés porque ese fue el idioma en que estaban escritas las malas palabras. La ironía de la historia es que la justicia batistiana y la revista de-

mocrática se pusieron tácitamente de acuerdo en que yo fuera, en que mi cabeza fuera de disponible turco. Pero no estuve mucho tiempo en la cárcel, después de todo. De todas maneras, conviene aclarar que *Vista del amanecer en el trópico* realmente no era un libro que yo sentía necesario como sentí *Así en la paz como en la guerra*.

ERM: Tal vez se pueda decir que en el momento en que escribes y publicas *Así en la paz como en la guerra* hay una mayor identificación entre esa forma de literatura comprometida y tu propia actitud interior, de lo que te ocurrirá después, cuando prepares y publiques *Tres tristes tigres*.

GCI: Ah, sí, absolutamente.

ERM: En cierto sentido, para tí continuar por esa línea y haber publicado *Vista del amanecer en el trópico*, tal como fue premiada, habría sido prolongar una forma que estéticamente sentías haber superado.

GCI: No sólo estéticamente. Te pudiera decir éticamente.

ERM: Es cierto: también éticamente.

GCI: *Vista del amanecer en el trópico* es un libro que yo moralmente repudío. Es decir, cuando lo reformé, cuando regresé de Cuba y lo leí de nuevo, de veras lo leí de nuevo y lo vi esencialmente como un libro políticamente oportunista. Es decir, que había una serie de relaciones entre el escritor y una realidad que estaba enfocada en términos políticos que era falsa, porque ya no pensaba como cuando fue escrito *Así en la paz*. Mi pensamiento político había variado sensiblemente hasta el extremo de que no tenía ya un pensamiento político con respecto a la literatura. Es decir, mi posición frente a la literatura se había convertido en una posición total y absolutamente estética. Yo considero a la literatura a partir de entonces como un fenómeno primeramente y últimamente literario. Éticamente me sentí de nuevo en la Biblioteca, yo mismo juzgando y condenando mi propia literatura desde el punto de vista político, la zona del libro que más quería, con la que me identificaba más efectivamente, jugando el papel de P. M., y mi otro yo —un super-ego políticamente oportunista y mentalmente presa del terror político— se colocaba en una posición de juez no sólo éticamente hipócrita, sino estéticamente falsa —que es casi peor. Pero ade-

más, también, de una cierta forma, *Tres tristes tigres* es el libro que yo siempre quise escribir.

Un requiem alegre

ERM: A eso iba dirigida la otra parte de la pregunta sobre tus libros anteriores. Cuando leí tus crónicas de cine, publicadas bajo el título de *Un oficio del siglo XX*, lo hice mucho después de haber leído la novela y sin pensar que ese conjunto de crónicas podía ser un antecedente de aquélla. Sin embargo, lo que más me llamó la atención al leerlas fue la familiaridad de la concepción de este libro con *Tres tristes tigres*, tal y como fue publicado. Tal vez convenga aclarar al posible lector de este diálogo que tus crónicas no están firmadas con tu nombre, sino con el seudónimo de G. Caín, y que las mismas están presentadas por un amigo de Caín, que no es otro que Guillermo Cabrera Infante. Cabrera Infante, o sea: tú, no sólo introduce las crónicas y las anota sino que también dialoga ocasionalmente con el cronista, con ese Caín, o Kein, como se pronunciaría a la manera inglesa. Pero volviendo a la cuestión de la familiaridad de este libro con la novela, ¿qué opinas tú?

GCI: Creo que decididamente *Un oficio del siglo XX*, está mucho más cerca de *Tres tristes tigres* que, inclusive *Vista del amanecer en el trópico*, donde había como un regreso —y eso es lo que me molestaba estéticamente—, un retroceso de lo que yo consideraba mi dirección literaria que estaba bien marcada en el prólogo, en el epílogo y en el intermedio de *Un oficio del siglo XX*. Había en *Vista del amanecer en el trópico* un regreso a formas —que por repetidas se habían convertido en fórmulas— ya totalmente sobrepasadas por mí mismo. Por eso a mí me gusta mucho que tú hayas visto que efectivamente *Un oficio del siglo XX* es más que una colección de críticas de cine, que es en realidad una suerte de panegírico, si podemos llamarlo así, de un requiem alegre de un escritor por un crítico ya fallecido. Es decir, un crítico que había dejado de ser, de existir, por tanto estaba muerto.

ERM: En realidad, se podría presentar *Un oficio del siglo XX* como una suerte de novela crítica, en

que una parte de ti mismo escribe un largo epitafio, ilustrado con ejemplos, sobre la otra parte que ha dejado de existir, en el sentido concreto (aunque tal vez metafórico) de que dejó de ejercer su oficio de crítico de cine.

GCI: Cuando él ha sido creado para —por— este oficio.

ERM: En este sentido, creo que es uno de los libros más originales que he leído. Para una calificación rutinaria, este libro sería simplemente una colección de críticas de cine, y como tal colección me parece de las más ricas y legibles. Me ha dado un gran gusto recorrerla no sólo porque despierta ecos del crítico cinematográfico que he sido, sino porque las crónicas me siguen pareciendo vigentes y de una gran vitalidad de escritura. Muchos juicios, aunque sea sobre películas que ya tienen una respetable antigüedad y que, además, nunca fueron muy importantes —no hay nada que envejezca más rápidamente que un film—, siguen teniendo frescura. Pero aparte de todo esto, lo que ahora quiero subrayar es una cosa muy distinta: es la forma del libro lo que encuentro sobre todo fascinante. Ese contrapunto verdaderamente novelesco que se establece entre una personalidad total, que es la de Guillermo Cabrera Infante (prologuista y anotador del libro) y esa especie de doble que es G. Caín. Doble en el sentido en que el Mr. Hyde de Stevenson es doble del Dr. Jekyll: un doble disminuido porque abarca un solo aspecto de la personalidad, pero al mismo tiempo un doble más concentrado, más puro en su misma impureza. De ahí surge un contrapunto que es no sólo dialéctico sino dramático, entre las dos voces entrelazadas en un diálogo que recorre todas las formas posibles: recuerdos de conversaciones, notas aclaratorias de las mismas, cartas que las ilustran o contradicen, crónicas en que el propio Caín se contempla escribir y por lo tanto, a su vez, se desdobra. Todo esto prefigura ya, *avant la lettre*, la estructura dialoguística, conversacional, hablada, con distintos y contrapunteados puntos de vista, que es *Tres tristes tigres*. Es decir: una estructura narrativa no convencional, una estructura narrativa que en este caso del libro de crónicas supone dos puntos de vista, dos máscaras, dos personas (el autor ficticio y el recopilador real), pero además que multiplica y hace proliferar esos dos puntos

GCI: O aun en el caso mío, que yo no era un redactor, era un señor que escribía un comentario —que podía escribirlo en su casa, como hacía muchas veces— y llevarlo al periódico. Eso era imposible en Cuba en los años en que yo empecé la crítica de cine. Por ello tuvo que empezar a ser anónima. Después, cuando muchos lectores quisieron saber quién escribía esas crónicas, procedí a firmarla con un seudónimo. Y el seudónimo resultó, en este caso, mayor; tuvo un eco mucho más amplio que el de la simple asociación de esas dos sílabas.

ERM: Lo que pasa es que al asociar las dos primeras sílabas de tus apellidos no fuiste a caer en una palabra imposible, como le pasaría a Vargas Llosa o a Martínez Moreno, pero en una palabra no sólo demasiado posible sino incluso cargada de amplio contenido.

GCI: De contenido y de asociaciones y de historia. Como diría Cecil B. De Mille, me estaba aprovechando de los tres mil años de publicidad que ese nombre tenía.

ERM: Hasta tal punto que en las crónicas tú sueles hacer alguna referencia al nombre y con tu habitual inclinación por los juegos de palabras, le sacas todo partido. Ahora bien, ese seudónimo de Caín, tan lapidario, no ha muerto con el cronista de cine. Tengo entendido que lo has seguido usando en otro avatar, también cinematográfico.

GCI: Sí, pero ya es otro nombre. Fijate que inclusive tú mismo —y si los lectores pudieran, como yo muchas veces quisiera que hicieran con mi libro, en vez de leernos pudieran oírnos, se hubieran dado cuenta que tú hiciste una especie de transposición, de metempsicosis del nombre al pronunciarlo a la inglesa —ya que declarabas que se trataba de otra cosa. Es decir, los dos estábamos entendiendo que hablábamos de otro personaje: un escritor de libretos cinematográficos.

Las fuentes del cine

ERM: ¿En qué estás trabajando actualmente?

GCI: Bueno, actualmente acabo de terminar un guión de cine escrito en inglés con el título de *The Jam* (El embotellamiento), sobre un cuento de Cor-

tázar que se llama «La autopista del Sur». Ese es mi quinto guión, escrito aquí en Londres desde que empecé a trabajar en esto en el verano de 1966.

ERM: ¿Ya se han filmado algunos de estos guiones?

GCI: Sí, uno de ellos se filmó. Se estrenará la película en el mes de junio aquí en Londres. No sé si irá o no irá al festival de Cannes, eso está por decidirse todavía. Se titula *Wonderwall* y está interpretado por Jack MacGowran, el actor de *Cul-de-Sac* y *Vampire Killers*, y Jane Berkin, una de las actrices de *Blow-up*; tiene música de George Harrison. Es una comedia basada en un argumento del que es, era el argumentista de los films de Polanski, un francés llamado Gerard Brach. Es la historia de un científico, soltero, un hombre solitario que no tiene más comunicación en la vida que con sus experimentos de laboratorio y con ciertos insectos —sus *pets*— que tiene en la casa, y quien un día encuentra un hoyo en una pared de su casa, mira por el hueco y descubre del otro lado de la pared, por supuesto, el sexo: ve una mujer desnuda y comienza a interesarse por esa mujer. Al principio, de una manera un poco clínica, luego por mera observación ecológica, de cómo vive ella con su amante —los dos son modelos fotográficos— comienza a establecer una relación con ellos con la pared de por medio, hasta que al final hay un incidente revelador y termina el film. Te estoy contando este argumento cómo fue transformado por mí, pero esencialmente la historia original de Brach se parece mucho a *El infierno* de Barbusse.

ERM: ¿Qué otros guiones has escrito?

GCI: El primer guión que escribí es también una comedia que se llama *El Máximo*, así con ese título en español. Es la historia de un dictador latinoamericano que es depuesto y escapa con un millón de pesos de su país —que equivalen a un millón de dólares— en una maleta y logra fugarse hasta Ibiza. Allí, para dar un golpe publicitario, trama un falso secuestro por intermedio de su agente de relaciones públicas, secuestro que es realizado por un grupo de *hippies* que viven en Ibiza. Pero el secuestro se convierte en un fracaso absoluto. Es el encuentro de dos absolutos —el dictador todo lo ve en términos políticos, de su regreso al poder, y los *hippies* todo lo ven en términos de su desinterés por el poder y por la vida

del siglo. Entonces este choque de dos idiosincrasias hace que el dictador termine cayendo en manos de la policía secreta del régimen —también totalitario— que está ahora en el poder en su país, y se lo llevan de regreso, a someterlo a juicio, y ahí termina la comedia. Ese guión —escrito, déjame decirte, mucho antes del secuestro de Tshombe— no sé si se realizará o no se realizará, pero a mí me gusta mucho, porque, como tú ves, está basado en una vieja broma política que conocemos muy bien en América Latina: la vieja broma política de los dictadores latinoamericanos. Además de esos hay dos guiones. Uno que fue un encargo concreto de un western, que se titula *The Gambados* y otro guión, *The Last Trip*, que es la historia de dos mercenarios que vienen a Londres y tienen una especie de escapada de un fin de semana en esta ciudad. Es decir son dos guiones hechos de encargo, y este guión sobre «La autopista del Sur», que ése sí es un proyecto total y absolutamente mío, en el sentido de que leí el cuento, le vi las posibilidades cinematográficas, induje al director de *Wonderwall*, Joe Massot, para que convenciera a Cortázar que vendiera los derechos al cine y los dos conseguimos al productor, que es John Barry, el compositor de la música de todas las películas de James Bond, y ese sí es un proyecto que me interesa realmente porque es un cuento que tiene grandes posibilidades cinematográficas, y yo creo que mi guión en realidad ha quedado muy bien, porque está todo el cuento y hay algo más que el cuento en el guión.

ERM: ¿Qué le has agregado?

GCI: No es tanto lo que he agregado como lo que he visualizado. Es decir, hay unos agregados de personajes más o menos convencionales que vienen, si tú quieres, de lo que se llama la mitología del cine. Entre los personajes que hay atrapados en ese enorme embotellamiento que dura un año, hay, cosa curiosa, una estrella de cine, pero no una estrella de cine actual sino una estrella de cine cuyos años mejores han pasado y que es apenas reconocida por los integrantes del grupo central. Ella es un personaje convencional, pero convencional a la manera del cine. Por tanto es una especie de cita de las propias fuentes del cine. A mí me interesa mucho ese tipo de personaje. Por eso es que acepté, entre otras cosas, escribir el *western*, porque estaba trabando contacto directo

con lo que, si tú quieres, son las fuentes del cine, es decir, de lo que es la propia literatura del cine, con los personajes que el cine ha creado, con los personajes que el cine ha aportado no solamente a la literatura, no solamente al cine, sino también al siglo.

En la órbita del cine

ERM: Esa influencia que tú señalas del cine sobre la cultura general, incluso sobre la cultura literaria, también se refleja, me parece, en tus libros no específicamente cinematográficos. Creo que hay un estilo de narración cinematográfica en algunos cuentos de *Así en la paz como en la guerra* y en muchos fragmentos de *Tres tristes tigres*.

GCI: Te voy a decir algo, Emir, que a ti te puede parecer como una herejía, pero que realmente en mi caso no es más que una revelación de los hechos, pura y simple. He aprendido más a escribir con el cine que con la literatura en sí.

ERM: No me extraña nada.

GCI: Es decir, muchas de mis fuentes de información, muchas de mis referencias son más cinematográficas que literarias. O si tú quieres, literarias a través del cine.

ERM: Creo que eso le pasa también, en alguna manera, a Carlos Fuentes, a pesar de que es un lector voraz y un hombre de una formación literaria muy sólida. También le pasa lo mismo a Manuel Puig y a Gustavo Sáinz, y me parece que en una medida muy grande a todos los narradores jóvenes, para quienes el cine no sólo es un entretenimiento sino una fuente de información y de formación *literaria*.

GCI: Por cierto, hablando de Manuel Puig, a quien no conozco personalmente pero a quien conozco mucho antes de que resultara el escritor del interés, de la importancia que tiene en la más nueva literatura latinoamericana, mucho antes de que se llamara Manuel Puig, porque correspondía con Néstor Almendros desde los años cincuenta, cuando llegó a París por primera vez. Hablando de Manuel Puig te digo que recorté una noticia de la revista *Time* en que Gore Vidal al comentar su propia novela, *Myra Breckinridge*, que sus referencias y las de su generación vienen más del cine que de ninguna otra parte y que él considera que sin

Humphrey Bogart no hubiera existido Norman Mailer y sin George Arliss, el de *Disraeli*, muchas de las actitudes públicas y privadas de Gore Vidal no tendrían lugar. Yo recorté esas declaraciones y se las envié a Severo Sarduy para que Severo se las hiciera llegar a Manuel Puig, porque me parece que realmente Vidal y la literatura norteamericana llegan con un poco de retraso a este descubrimiento —con respecto a nuestra literatura latinoamericana. Es decir, que ya nosotros, conscientemente en el caso de Carlos Fuentes, en el caso de Manuel Puig, en el caso mío, habíamos expresamente declarado que hay un cúmulo de referencias mutuas que provienen del cine, estamos en una órbita que gira alrededor del cine.

ERM: Hay una experiencia cultural colectiva, en toda América Latina, que es el cine: el cine en mucho mayor grado que la prensa o la TV. La generación que se forma, digamos, a partir de los años cuarenta y cincuenta, es una generación para la que el cine constituye una lengua franca, la verdadera koiné de esta Babel lingüística en que vivimos.

GCI: ¡Pero es natural, Emir! ¡Tú imaginas que yo fui al cine cuando tenía veintinueve días! Suponte que yo no pueda recordar lo que haya registrado en esa primera visión de un fenómeno tan extraordinario como es una película, pero no hay dudas de que estuve viendo esa película, puesto que estuve en el cine con mi madre —que no tenía con quien dejarme— y de alguna manera durante algún momento de esa película, que duraba dos horas o una hora y media, tuve que estar despierto. Pero no solamente eso, es que yo tengo recuerdos cinematográficos de cuando tenía dos años, porque además sé que tenía dos años cuando fui a ver esa película, por noticias familiares, por descubrimiento de un programa de cuando fue exhibida esa película por primera vez en el cine de mi pueblo—, tengo recuerdos de películas vistas a los dos años, a los tres años y empecé a leer a los cuatro años, casi a los cinco años de edad. ¡Es decir, que yo «leía» en una pantalla mucho antes de que pudiera leer en un libro!

ERM:: Lo había advertido ya con Fuentes y ahora lo veo hablando contigo, que hemos estado sometidos durante años al mismo régimen de películas, que hemos estado viendo los mismos estrenos al mismo tiempo aunque en lugares tan distantes como Ciudad de México, La Habana o Montevideo.

Y esto ocurre igualmente en Europa. Toda la Nouvelle Vague francesa (que ya anda bastante vieja, entre paréntesis) no sería explicable sin esa especie de conocimiento minucioso del cine norteamericano de los años cuarenta y cincuenta que tuvieron cuando eran niños, o muchachos, desde Resnais y Chabrol, a Truffaut o Godard. Siempre me ha preocupado que la crítica cultural, generalmente tan sociologizante pero también tan abrumada de anteojeras, no haya visto este aspecto verdaderamente creador y fecundador del cine como medio de difusión de formas y de mitos. Por lo general, al referirse al cine comercial de esa época lo único que se subraya es el aspecto negativo —el opio de las masas, la fábrica de enlatados, la standardización del gusto— pero eso es lo que importa menos del punto de vista creador. Incluso, en la devoción literaria que tienen muchos intelectuales por el cine se desliza también un error sutil. Les gustan ciertas películas porque son transcripciones de obras literarias y dramáticas y cuando las van a ver, las juzgan por su fidelidad a esos prototipos, cuando por lo general lo más importante en ellas es lo que no tiene nada que ver con el modelo. Y dentro del cine, los géneros más creadores —el western, la película de gangsters, los films de suspenso— tienen por lo general un origen literario muy despreciable. En el cine importan más esos géneros, o los mitos creados por las estrellas, como Bogart o la Garbo, que todas las adaptaciones literarias.]

GCI: Pero no solamente, no solamente, el cine es creador de prototipos, Emir, sino *generador*, alimentador y conservador de mitologías. Es decir, de mitologías que de una cierta forma se separan de lo que corrientemente conocemos por las mitologías clásicas o aun por ciertas mitologías modernas, sino de mitologías que parten de sí mismas y que son ellas su propio alimento. A mí me parece que en este sentido el cine es simplemente extraordinario y que asistimos a la creación, a la transformación de seres humanos en héroes y de esos héroes en dioses. Eso es lo que me parece realmente extraordinario del cine. Por eso es que hay ciertas películas que me molestan profundamente. Como, por ejemplo, no solamente en el caso de las películas pretendidamente «políticas» o pretendidamente «significativas» o pretendidamente «artísticas», que, siempre lo hemos visto, en diez

años resultan las menos políticas, las menos significativas y las menos artísticas. Es decir, que hoy día nos explica más y mejor lo que eran los Estados Unidos de los años cuarenta y principio de los años cincuenta una comedia de Doris Day que, digamos, una película como *La sal de la tierra*, que se dedicaba a hacer un comentario político y social de una determinada zona de los Estados Unidos y que, si tú la ves hoy, resulta una película de una pobreza aplastante. Y sin embargo esa otra película mediocre, fabricada, creada, que es un producto comercial como lo son las salchichas dentro de su lata, esa película de Doris Day, aporta un comentario —aun en esa zona misma política y social significativa en la que quería *La sal de la tierra* ser «importante»— aporta un comentario más decisivo sobre esa realidad norteamericana en esos años, es decir, esa realidad histórica y geográfica, sin haber dejado de ser un producto de la industria del entretenimiento, que fue lo que se propuso ser de primer intento. A mí me parece que ahí está el otro extraordinario aporte del cine. Por eso me molesta tanto ese tipo de película «social», como *La sal de la tierra*. Tanto como me molestan las películas que intentan destruir el mito del cine, como por ejemplo *Casino Royale*. Es decir, una película que se coloca —a través de una parodia que resulta francamente pobre— en una posición de destructora de mitos, cuando el cine en realidad es un gran creador y alimentador de mitos —y no puede ser menos que eso.

El otro 4 de Julio

ERM: Creo que en nuestro común entusiasmo por el cine, hemos hablado casi más de cosas que atañen a la alimentación o creación de una forma o una mitología dentro de tus obras, que de la experiencia literaria que significa leer y asimilar a otros autores. Porque en tus libros hay también mucha influencia literaria. Me gustaría que me hablaras de tus autores. Ya hemos mencionado al *Satiricón*, a Joyce y a Hemingway, pero creo que está faltando un nombre muy importante.

GCI: ¿Como quién?

ERM: No se te ocurre que hay un señor, profesor de matemáticas de la Inglaterra victoriana... No te doy más datos porque sería hacer demasiado

fácil el juego pero te puedo añadir que es un señor también preocupado por las lolitas y los espejos.

GCI: Por lolitas, por espejos y por seudónimos.

ERM: Y por seudónimos, precisamente. No sé si todas ésas son también preocupaciones tuyas pero sé que son, por lo menos, las preocupaciones de Lewis Carroll.

GCI: Sí, son preocupaciones de Lewis Carroll que es realmente un personaje a quien yo quiero —más que admiro, quiero— mucho. Por cierto que unas de mis intenciones —que es un homenaje y un reconocimiento a esas influencias, Emir, he intentado hacerlo desde que estoy en Inglaterra— es hacer un viaje precisamente el 4 de julio de cualquier año por el río Oxford. No sé si te has fijado que hay un momento en *Tres tristes tigres*, en el final, en «Bachata», en que Cue y Silvestre contemplan una tempestad eléctrica tropical y Silvestre—, que es el que se supone que sea mi *after ego* en el libro— dice que parece un homenaje a un 4 de julio olvidado. Alguien, un lector del libro, me dijo que por qué yo hacía esa referencia tan concreta al día de la independencia norteamericana, qué tenía que ver eso con el libro. A mí me hizo mucha gracia, porque es ésa una de las claves, una de las referencias en un libro que solamente el autor puede explicar...

ERM: U otro fanático de Lewis Carroll.

GCI: Pero este lector no lo era y tuve que explicarle. Para indicarte mi admiración por Lewis Carroll tengo que decirte que a mí me gustaría hacer un viaje por el río ese día. Por supuesto que tú sabes que el 4 de julio de 1862 fue cuando Lewis Carroll, cuando el reverendo Dodgson montó a Alicia en el bote...

ERM: Esto habrá que censurarlo al publicar el diálogo porque la palabra que usaste se presta a muchas confusiones en ciertos países de América del Sur.

GCI: Bueno, *subió*, en un bote, a la pequeña Alice Liddel, que tenía diez años, y se fue de picnic con ella por el río Oxford. El viaje, muy apropiadamente, comenzó en *Folly Bridge*... El grupo —porque iba otro profesor, otro reverendo, con Carroll y dos hermanitas de Alicia— y el grupo, cosa rara en Inglaterra, tuvo que dejar el bote por el «demasiado y ardiente sol» de esa *golden afternoon*, y se refugiaron bajo un árbol en la orilla, y

mientras el sol palidecía Lewis Carroll, para entretener a las niñas, contó estas aventuras de una cierta Alicia en el mundo subterráneo, *Alice's Adventures Underground...* Y de ahí ellas le pidieron que escribiera el cuento, y él escribió lo que es la primera versión de *Alicia*. Sí, tengo una enorme admiración por Lewis Carroll. Tanto que creo que es el verdadero iniciador de la literatura moderna como la conocemos hoy día. El y Mark Twain, son los dos grandes, para mí.

ERM: Te recuerdo, de paso, que aún sin reconocer ese 4 de Julio y confundiéndolo, como le pasará a casi todos los lectores, con otro más famoso, no es posible dejar de toparse con Lewis Carroll en tu novela porque lo has puesto, como epígrafe, en la primera página. Ahora bien; tu admiración por Mark Twain es mucho menos conocida.

GCI: No sé si puedo ser más explícito, pero otro de los exergos del libro es de Mark Twain, aunque está algo oculto en una Advertencia al Lector. Pero lo repito aquí y dondequiera. Tengo una *inagotable* admiración por Mark Twain. Creo que es uno de los verdaderos generadores, uno de los verdaderos creadores de la literatura moderna. No sólo con *Las aventuras de Huckleberry Finn*, que es un libro —¿hay que decirlo?— extraordinario, sino con su posición frente a la literatura. Es decir, el usar la literatura como la usaba Mark Twain, su preocupación con el lenguaje, su intención de hacer válido como lenguaje literario el idioma de sus contemporáneos —ésta es una preocupación absolutamente moderna. Ciertos temas de Mark Twain, ciertas referencias, ciertas zonas que él toca, son gestos totalmente modernos. Para mí, Mark Twain es un escritor *mucho* más moderno que Herman Melville, por ejemplo.

ERM: Habría que decir, además, que otra cosa lo acerca mucho a tí, y es el humor.

GCI: Su actitud, además, frente a la vida. Tanto en Lewis Carroll como en Mark Twain el humor juega un papel totalmente diferente a como lo concebía Dickens, para quien el humor es gramatical, mientras que en Carroll y en Twain es lingüístico y toca los bordes de la lógica. Es un humor *semántico*. La actitud del humor en Mark Twain, del humor como sanidad, del humor como gran recurso contra la insania y la noche, del humor como revelador del gran absurdo de la vida —eso

es perfectamente moderno. El humor —está demás decirlo— es tan antiguo como la literatura misma —hay una gran cantidad de humor en la narración folklórica más primitiva—, pero el humor en Twain es esencialmente moderno. Claro que su primer antecedente es ese extraordinario escritor que se llamó Miguel de Cervantes. Es asombroso, cuando tú lees, cuando relees el *Quijote*, en cualquier momento, siempre te das cuenta que ha habido pocos españoles tan inteligentes y tan modernos como Cervantes.

ERM: Otro escritor que me parece está también en esta línea es Borges. ¿Qué influencia ha tenido él sobre tí, si es que ha tenido alguna?

GCI: No en mí, en toda la literatura latinoamericana, que ha venido después de Borges, su influencia es extraordinaria. Creo que desde la muerte de Quevedo no ha habido en el idioma español un escritor de la importancia decisiva de Jorge Luis Borges. A mí lo primero que me asombra de Borges —más que su inteligencia proverbial— es algo que es tan difícil, tan raro en la literatura como el talento y que hoy día no hay más que dos escritores que lo tengan realmente. Ese algo es la elegancia. Yo creo que no hay más que dos escritores con un sentido profundo, innato de la elegancia en la literatura actual. Son Borges y Nabokov.

ERM: También son los dos, hombres de gran sentido del humor.

GCI: Tanto Borges como Nabokov tienen eso que los ingleses llaman *aloofness*. Esa distanciamiento, esa enorme elegancia, ese dandismo intelectual de estar por encima de situaciones en las cuales el común de los mortales se coloca en posición inevitablemente embarazosa —y el gran común de los escritores también. Los dos tienen además una inmensa continuidad en sus ideas, literarias o no. Son dandies consecuentes —que es lo contrario del cambiacasacas. *The anti-turncoats*.

La salvación por el amor

ERM: ¿Y qué me puedes decir de la obra literaria que estás proyectando ahora.

GCI: Mira, hay un proyecto que tengo desde hace unos cinco años. No es anterior —al contrario, es bastante posterior— al proyecto de *Tres Tristes*

Tigres, que es un libro en el que yo quiero de alguna manera relatar ciertas experiencias, ciertas visiones, ciertas observaciones en una zona de mi vida. Es decir, en una zona, si tú quieres —vamos a no ser *autobiográficos*— en una zona histórica que va de 1957 a 1962. Quiero de alguna manera contar, transmitir esa visión, relatar esas observaciones en un libro que no sé si realmente se podría llamar novela, porque en este caso creo que el lector tendría que estar lidiando —y hablo de lidia porque va a ser un libro enorme, un libro que tendría más de mil páginas—, lindando directamente con la autobiografía. Es decir, quiero relatar una serie de incidentes y mis opiniones con respecto a esos incidentes ocurridos en ese lapso de cinco años. Ese libro está comenzado, tengo innumerables notas —creo que tengo como quince o veinte libras de notas— y de alguna manera —y esto te va a parecer sorprendente— esa narración que tú vas a publicar en *Mundo Nuevo*, que se titula «Delito por bailar el chachachá», vendría a ser el prólogo de ese libro. Como siempre, comienzo por los títulos. Ese libro se llamaría *Cuerpos divinos* y para decir lo que sería tengo que decir que será una consolación por el erotismo —o una salvación por el erotismo. Es decir, se trata de una persona —en este caso el autor— colocado en una serie de situaciones peligrosas, no tanto para la vida como para el ser —que a mí me parece el ser más importante que la vida— y que siempre es salvado de una manera o de otra por la intervención del amor. No por el amor-que-vence-siempre, sino por el amor que de alguna manera, es un salvavidas eficaz. Será un libro feliz. Pero es un libro realmente complejo, complicado. Necesito tiempo. Lo que estoy tratando con el cine —además de hacer literatura por otros medios— es de conseguir un *modus vivendi* que me permita dedicarme a escribir este libro en todo mi tiempo. En suma que el cine no fuera un ganapán, como es en estos momentos; que me permitiera hacer dinero, para retirarme, si tú quieres... Esa es una de mis pretensiones con el cine. Quiero escribir este libro. Realmente es una ambi-

ción más personal que literaria. Creo que será un libro bien diferente a *Tres Tristes Tigres*, en el sentido de que será un libro menos, mucho menos, si tú quieres, *literario*. Será un libro más autobiográfico —de verdadera autobiografía, como si dijera yo: ¡No quieren autobiografía!— más que literario. Corro el riesgo de que sigan pensando que hay una influencia de ese escritor que no admiro nada y con el cual simpatizo apenas, que se llama Henry Miller. Hay otro proyecto y ese es más factible, que es el libro anunciado en la solapa de *TTT* y que se titula *Itaca vuelta visitar*. Por cierto, hay una errata muy curiosa, muy española, en esa nota. Cuando escribí los datos para esa nota biográfica puse el título correcto —*Itaca (pausa) vuelta (pausa) visitar*. Es decir t-r-e-s palabras. Como lo diría un cubano cualquiera. El linotipista o el corrector tuvo de alguna manera que introducir esa a porque le parecía que ese título estaba incompleto. Pero este libro plantea problemas muy concretos, de forma, porque sería un libro esencialmente político. Hay experiencias, hay nociones, hay un conocimiento político que quiero incluir en ese libro, que de alguna manera es conflictivo y enemigo de la literatura. Es decir, como concibo la literatura— y en esa conciliación, en ese dilema es donde me he paralizado. Mientras no encuentre una forma artística apropiada para resolver esos problemas políticos no creo que pueda continuar con ese libro. El dilema es que realmente no me interesa hacer ningún tipo de realismo con etiquetas— ni «realismo» socialista, ni «realismo» crítico, ni «realismo» antisocialista. Mientras no resuelva esa dificultad, ese libro seguirá paralizado. Pero *Cuerpos divinos* sí creo que podré muy pronto seguir con él. Si la filmación de *The Jam* prosigue y puedo ganar el dinero que espero ganar, emplearé la segunda parte de este año en adelantarlo, en dar coherencia a todas esas notas, es posible que para fin de año ya tenga un libro. Es decir, tendré otra novela. En este caso no se llamará novela pero tampoco *Tres Tristes Tigres* se puede llamar novela. □

Delito por bailar el chachachá

*Señor Juez, Señor Juez, Señor Juez,
Mi delito es por bailar el chachachá.*
(Canción popular cubana, 1956) (*)

Me miró. Me miró con sus ojos color de ópalo de aceite de orine. Me miró mientras comía y sonrió. Comía con corrección casi perfecta, excepto por el leve americanismo del tenedor que pasaba de la mano izquierda a la derecha para llevar la comida a su boca. A mí que siempre me preocupa la pequeña perfección (el césped cuidado de un parque, las medias a tono con el traje, la mano sin joyas), más que las grandes perfecciones, me gustaba verla comer con sus buenas maneras en la mesa —recordando sus malas maneras en la cama.

Comía lo mismo que yo: potaje de frijoles negros, arroz blanco, picadillo a la criolla y plátanos verdes fritos. Esta vez los dos tomábamos cerveza, muy fría. Había en la mesa, además, una ensalada doble de aguacates al limón, dos vasos de agua y una cesta de pan, a un lado. Pero eso no era todo. Entre ella y yo se interponía un abismo de objetos. A la izquierda, el *cruet* del vinagre y el aceite y la *épergne* con pimienta y sal. Al otro lado, un pesado cenicero de cristal cortado y la azucarera que hacía juego. Al centro estaba el florero de cerámica con dos girasoles ya marchitos. Me miraba todavía, sonriendo todavía y yo le devolví la mirada por sobre el bric-à-brac, pero no la sonrisa. Traté de jugar, yo solo y en secreto, a que adivinaba su pensamiento, para olvidarme de la mesa vecina, de mis vecinos.

[pensando]

¿En qué piensas?

En ti.

¿En mí ¿En qué en mí?

En ti y en mí.

¿En qué?

Juntos los dos.

¿En un bote salvavidas? ¿En un satélite aunque sea artificial?

(*) Este relato constituye el prólogo de una novela que Cabrera Infante publicará próximamente con el título de *Cuerpos divinos*. Como en el caso de *Tres tristes tigres*, la anterior novela del autor, Mundo Nuevo se complace en adelantar este texto inédito como primicia para sus lectores. (N. de la R).

¿En la cama?

No, no bromees. Por favor, no bromees. No, por favor, no bromees, por favor. En ti y en mí juntos, siempre y siempre y siempre.

¿De veras?

Sí. De veras, sí. Sí. ¿Por qué no te casas conmigo?

Dejé de jugar. Dejé de jugar mi solitario de diálogos. ¡Qué juego peligroso!

Los muchachones de la mesa de al lado se habían cansado ya de mirarnos (el que parecía un Rodolfo Valentino de color), tajonear sobre la mesa (un aprendiz de bongosero, rubianco, con la cara llena de espinillas) y de escupir a cada rato (el que llevaba la voz cantante en aquel coro de idioteces en alta voz) y de tomar cerveza, y pagaron y se levantaron. Se iban. Uno de ellos, al ponerse de pie, se llevó las manos a las entrepiernas y se rascó. Era el que escupía en el piso. Pero lo mismo hizo el que cogió al mesa como tumbadora. Luego el Valentino de Pogolotti (el único lugar de Cuba que recuerda a Italia y es por el nombre) también se rascó. Los perfectos cubanos. Escupiendo, tocando tajona y rascándose los *güebos*, como llaman en La Habana a los testículos. Eran milicianos porque estaban vestidos de milicianos y no me explico cómo les sirvieron bebidas. Tienen prohibido beber de uniforme —¿o solamente se supone? Se fueron, no sin antes mirar una vez más para nuestra mesa— Valentino y Ramón Novarro (o Sibarro) y John Gilbert Juntos por primera vez en una misma película, *Los 3 jinetes de la época-lipsis*.

La miré y le pregunté (¡sí soy arriesgado!) que en qué pensaba. ¡Sin red, señoras y señores! ¡Sin red!

—Es tarde.

Respiré aliviado. Pensé que iba a decir en ti y en mí.

—Todavía hay tiempo.

Ese era yo.

—¿Qué hora tú tienes?

Esa es ella.

—Temprano.

—No. ¿Qué hora es? Por favor, que voy a llegar tarde.

Miré el reloj. Pero no la hora sino la fecha.

—Las nueve.

—No, son más de las nueve.

—Termina de comer.

—Ya terminé.

Se levantó de pronto, cartera en mano. Miré como si la viera por primera vez (ésta era su gran cualidad: siempre la miraba como si la viera por primera vez y la emoción era siempre la misma que la vi la primera vez, que la primera vez que la vi desnuda, que la primera vez que nos acostamos) y me gustó la sencillez con que se vestía, su elegancia nerviosa, su cuerpo esbelto. Me casaría con ella.

—¿Ya te vas?

—Sí, que se me hace tarde.

—Espera a comer el postre.

—No tengo ganas.

No le gusta el dulce. Se agachó para darme un beso.

—Considérame un postre.

Era yo, claro. Ella se rió.

—¿Me esperas aquí?

—Sí, claro. Ahora me como mi postre y tomo una taza de café y (¿por qué no tomas tu café?

—Luego. A la vuelta.

—está bien) y me fumo un tabaco y me quedo leyendo.

—Bueno, hasta luego, amor.

—Ven en cuanto termines.

Mi última frase fue gemela de su ¿me esperas aquí? De estas torpes tautologías está hecha la conversación —y la vida.

La vi irse alta y delgada y blanca en la noche, caminando por la acera de la embajada suiza con su paso rápido, gentil, yendo hacia la calle C, rumbo a Línea, con una puntualidad y un sentido del deber que siempre me conmovían, para el teatro. Ahora actuaría, bien entrada ya la obra, en dos indiferentes papeles diferentes (genial método de un director importado, apodado el Inmondi, que éste había copiado del Berliner Ensemble) en un mediocre opus de Bertolt Brecht que se suponía que uno debía no mirar, sino venerar como si fuera un misterio medieval. (¿Y quién me dice que de veras no es un auto sacramental?) Pero no es de Brecht que quiero hablar (porque puedo hablar mucho de Bertolt, ese odioso personaje brechtiano, que dijo, «Ser imparcial no significa, en arte, sino pertenecer al partido que detenta el poder», él, Bertolt Brecht, precisamente, eso dijo), no es

de ese Shakespeare de los Sindicatos que quiero hablar, sino de ella que camina por la acera de El Jardín ahora yendo a hacer aquellos pobres ejercicios de propaganda como si fueran Cordelia y fröken Julie, siamesas de un monstruoso solo rol. Solamente se había rebelado (o revelado más bien) ella en un pequeño punto de ética. Al final ella no cantaba La Internacional con el coro (y La Internacional no estaba —¿o sí estaba?— entre los planes de Brecht, que solamente pedía noticieros con vistas de las «últimas revoluciones», sobre las que el coro subversivo cantaría un himno a la testarudez política que decía, «¿Quién puede decir nunca?», y el himno proletario como los aplausos de los actores devolviendo o repitiendo simioscos o haciendo eco a los aplausos del público, todos tan precisamente oportunos como los pioneritos que subían a dar ramos de flores a mujeres y hombres, ¡y en Cuba! (donde tradicionalmente dar flores a un hombre es dar también a entender, por una metáfora atávica, que es pederasta), como la atmósfera del teatro con los cantos revolucionarios del público y la imagen de las olas proletarias, moviéndose los espectadores cogidos de las manos en alto derecha a izquierda, como pensantes espigas marxistas más que pascalianas: todo-todo estaba calcado de otra parte, de la Unión Soviética, de China, ¿de Albania?, como estaba copiada al carbón la puesta en escena de «La Madre», montada siguiendo el *Modellbuch*) porque se negaba a entonar el verso que dice *Ni César ni burgués ni Dios habrá*. Cuando el asistente de dirección le preguntó ¿se puede saber por qué compañera?, molesto, ella respondió, simplemente, sonriendo: «Porque creo en Dios». Lo que después de todo no era una excusa sino la verdad.

Me quedé solo en el restaurante, fumando, tomando sorbos de café caliente tibio fresco, frío finalmente, hasta que sin darme cuenta usé la taza como cenicero y cuando volví a beber sentí el gusto demolido en mi boca, el no sabor de la destrucción y supe que había bebido cenizas otra vez. Abrí el libro. Siempre salgo con un libro entre las manos como un párroco con su misal, sólo que cualquier libro es mi biblia (pensé que si no hubiera nacido en Cuba, que si hubiera recibido una educación humanista, que si Varona hubiera muerto antes de cambiar el plan de estudios del bachillerato treinta años antes podría haber hecho un

buen juego de palabras, un entretenido yo-yo etimológico, un viaje de ida y vuelta hasta Grecia, *B. C. and back* en este trompo del tiempo verbal: biblia, bíblos, bíblinos, lapis bibulus, lapsus labialis, labia, laburinthos, laborantibus, laboriosus, laborare, labefacere —et caetera porque es tarde para hacerlo y porque me acordé del maestro tipógrafo que me dijo que no había en Cuba un solo juego de matrices en griego— y dejé en paz la memoria del maestro Varona, filósofo del Caribe, educador insular, insulado), mi Biblia. Traté de leer y no pude. Esto me pasa a menudo, de leer una línea veinte, treinta veces y leería una vez más y no entender nada, porque el significado se me pierde en la distracción y solo leo las palabras, dibujos llenos de garfios y sonidos que no significan nada.

Mi misal era *La tumba sin sosiego*, un libro que me asaltó entre tomos de derecho procesal y de derecho canónico y novelas de olvidados autores franceses de este siglo, en una vieja casa de antigüedades que ahora vendía también libros de uso comprados al por mayor a gente en fuga. Me sorprendió tanto aquella fea portada moderna, su aspecto de paperback pretencioso y el desmedido elogio de Hemingway («Un libro que por muchos lectores que tenga, nunca tendrá bastante» o algo así), que decidí comprarlo al exorbitante precio de diez centavos cubanos y convertirme así, con este golpe de dedos que no abolirá el azar, en uno de los muchos lectores inútiles que pierden su sosiego intentando colmar la medida de lo posible (pero todos juntos nunca llegaremos a ser bastante), mientras quedan atrapados por el encanto sin sosiego del libro.

Un error que se comete a menudo es creer que los neuróticos son interesantes.

Estaba afuera, escapado del aire acondicionado, porque sentía avanzar por entre los senos maledales las fuerzas invasoras de un catarro, que pronto ocuparían primero una fosa nasal y luego otra sin disparar un estornudo, invadirían faringe y laringe, copando las amígdalas, tomando después las avenidas bronquiales y finalmente harían capitular la central respiratoria en una verdadera blitzkrieg infecciosa. Abrasados por el calor del triunfo, desbordados los glóbulos rojos, mientras sus colegas, encerrados en el bolsón microbiano, enarbolaban banderas blancas, los bacilos de ocupa-

ción creaban ahora grandes campos de exterminio de fagocitos, gastando mis energías en el totalitario crematorio de la fiebre. Miré a las mesas vacías (peor que vacías: casi vacías: al fondo, bajo una de las luces, había una pareja) con ojos llenos de lágrimas no sentimentales sino enfermas, desdibujando los nitidos canteros que limitaban la terraza y a la vez impedían que desde la calle se viera a los comensales en sus muchas veces obsceno ejercicio. Mis ojos salvaron fatigados los setos, atravesé con ellos la calle Calzada primero y luego la calle B y dejé que la mirada paseara por el parque, esa plaza colmada de coposos ficus (jagüeyes dicen los cubanos románticos, laureles dicen los cubanos clásicos), con su fuente siempre seca absurdamente guardada por un Neptuno destronado, Poseidón exilado de las aguas, que figuró con prominencia en otro sitio de La Habana, más cerca del mar, en otro tiempo, en otro libro cubano, con la doble pérgola, una a cada lado del parque, simétricos jardines de Academo donde en vez de Platón y sus discípulos, se pasean ahora criaturas peripatéticas, epicúreos milicianos adeptos a Demócrito (antes fueron estoicos soldados rebeldes, todavía más antes cogían aquí el fresco suave o cálido o peligroso del véspero insular, merodeando por estos jardines invisibles, fariseicos soldados batistianos y más atrás aun fueron socráticos constitucionales o sus hijos, que al pasear exclamaban, «¡Nacer aquí es una fiesta inenarrable!», y con *aquí* querían decir el parque, La Habana y la isla), parqueadores sofistas siempre en vigilia, pitagóricos billetteros pregonando la lotería, soñolientos dueños de perros, cínicos, y lo que más se parece a Aristóteles entre nosotros: un ocasional chófer de alquiler que charla con su colega filósófico (Plotino del timón) sobre todos los temas posibles en el Liceo de la piqueta de turno *un error que se comete a menudo* ¡interesantes. No es interesante ser siempre infeliz y pensé que una vez había escrito un cuento que ocurría todo en este restaurant-café-bodega para ricos y que ahora estaba viviendo en el mismo café-restaurant-bodega para la nueva clase y uno que otro rico rezagado y algunos conspiradores de café con leche —y me puse a meditar (lo supe porque sentí la mano en la barbilla, el pulgar en la parótida y el índice sobre la frente) sobre el abismo que se abre entre la vida y la literatura, siempre, que

es un vacío entre realidades distintas y casi pensé distantes.

Un error que r/ti/No/liz, envuelto en uno mismo, maligno (pensé en Benigno Nieto, que me dijo un día arrastrando sus erres: «Chico, lo tegrrible es que cuando ya empezábamos a acomodarnos en la burguesía (a tener un puesto al sol como aquel que dice) se desbagrata la burguesía ¡y ahogra tenemos que dar un vuelco completo y empezar de nuevo!) Maligno Nieto, ¿te dije alguna vez que Mao llama a eso el Gran Saito Adelante? o ingrato / nunca muy en contacto con la realidad. Pobgre Beninno. ¿Dónde habrás ido a parar con tus egres imitadas de Carpentier y tus cuentos de escándalo y leve pornografía acerca de la yegua que y tu teoría de que para hacerse escritor hay que abandonar siempre una isla: Joyce, Césaire, el mismo Carpentier chico? «Te olvidas de Safo», dije o creo que dije porque en ese momento entró una rubia en el campo de mis meditaciones y me olvidé de Benigno y de las islas literarias para concentrarme en el bojeo de esta ínsula de carne. No man is an island. Cierto, pero una mujer puede ser un archipiélago. Seré un cartógrafo para ustedes. Llámeme Ptolomeo o sí quieren, Tolomeo —o mejor, Juan de la Cosa. Don Juan de.

Mediana, ancha de caderas, con la versión cubana de la chemise encima: suelta en la cintura y ajustada en las tetas y en las nalgas —y hablo así porque era esta franqueza brutal la que mostraba, una lección de anatomía ella, caminando sobre sus sandalias con una sensualidad que a nadie precia asombrosa, empujando la puerta de cristales con gesto lánguido de la mano que desmiente el brazo robusto, avanzando una cadera y luego otra por entre las hojas transparentes (que al mostrar todo su cuerpo convirtieron la entrada en un ritual o un paso de baile) como si del otro lado la esperara el ministerio del sexo y no los evidentes criollos que se volvieron, todos a un tiempo, hacia ella en el mismo instante en que subió los tres cortos escalones a la terraza con una demora y una dificultad buscada siempre y procurada ahora por la tensa seda alcahueta.

Recordé en seguida una cosa que leí esa tarde en *La tumba* y que no era un epitafio. Estaba casi al comienzo, creo, y empecé a buscarla. ¿Cuántos libros escribió Renoir? ¿Qué es una obra maestra?

(interesado, yo) *Déjenme nombrar unas pocas. Las «Odas» y las «Epístolas»* (uno de los pocos poemas de lo antiguo que he leído, que puedo citar, debo citar: «las ruinas me encontrarán impávido») las *Eglogas* y *Geórgicas* (he leído partes de *La Eneida* entre el aburrimiento y la admiración por Frazer) de Virgilio, el «Testamento» de Villon (demasiados libros que no he leído vienen ahora, con excepción de los *Ensayos*) los «Ensayos» de Mont. No hay dolor igual al que dos amantes se pueden infligir el uno al otro. El comunismo es una nueva religión que niega el pecado original (¿cómo lees / transcribes esto? Palinuro, ¡qué estás arriesgando mi vida! ¡Cubano al agua! ¡A babor! Ya en el agua, qué más da. La humillación no está en la caída sino en la ropa mojada. A la tercera subida no me pasó por la mente toda mi vida sino una sola frase: «Comunista, animal que después de leer a Marx, ataca al hombre». Te la regalo, Cyril. Te la dejo en mi testamento. Considerame otro Villon) aunque raras veces encontramos un verdadero comunista que parezca completo y feliz (esto no es verdad ni mentira sino todo lo contrario: no, en serio: esto es verdad y es mentira —pero, pero, ¿y los chinos, que siempre se retratan, como Núñez, riendo? Es la verdad dialéctica. Alguien me dijo, Chilo Martínez, creo, que trabajó en la embajada en Pekín, que Mao ordena a cada chino que se fotografíe que sea sonriendo: unas seis, no, como mil millones de sonrisas al año: Hoy Mona Lisa vs. Malthus. Hoy La Pelea del Milenio) *Mis amigos al principio fueron Horacio, Petronio y Virgilio* (mi primer amigo verdadero, mi primer cómplice, mi primer alcahuete fue Petronio: me masturbaba con su *Satiricón*, a los doce años: ¡con una sola mano, Mamá! Para lo que quedan los clásicos: ¡qué decadencia! o ¡qué de cadencias!) *luego: Rochester/ Jesús fue un hombre petulante* ¡ «Reposo, tranquilidad, quietud, innación —estos fueron los niveles del universo, la última perfección del Tao», CHUANG TZU (una cita de una cita de una cita) *El secreto de la felicidad (y por lo tanto del éxito) es estar en armonía con la existencia, estar siempre calmo / ¿Pero el secreto del arte? / Al momento en que un escritor pone su pluma (¿la máquina de escribir, no?) sobre el papel, ya es de su tiempo / Un hombre que no tiene nada que ver con las mujeres, es incompleto / paloma de Londres puede volar / Pascal (o*

Hemingway o Sartre o Malraux (Raymond Chandler (o Nathanael West o Salinger o William Burroughs)) *ORA TE PRO NOBIS* (sigue una lista de cuatro suicidas: no la leo: yo no me voy a ahorcar esta noche: sigo buscando: al comienzo de nuevo) *Mientras más libros leemos, más transparente aparece que la verdadera función del escritor es escribir una obra maestra, y que ninguna otra tarea tiene consecuencia: (¿A qué seguir leyendo, buscando? La depresión se llama muchas veces reconocimiento.)* Bueno, después de todo la cita es una que habla de una muchacha que marcha delante de Connolly o de Cyril, en sandalias, con la belleza del pie plano, pleno (llano, lleno es mejor) sobre la acera, mostrando las piernas su clásica, antigua belleza. Pero pienso que esa cita no me sirve, pues no camino tras esta mujer, no es de día, el sol no le da vida a la escena —más bien estoy clavado a esta vida artificial, eléctrica, rodeado de estos inútiles relámpagos contra la noche.

Pensé, cuando veo a la muchacha sentarse al fondo con la cara hacia mí, que me casaría con ella.

No tengo que casarme con ella para saber que no es rubia natural. Ni desnudarla. Ni siquiera acercarme. Tiene una cara ancha, de pómulos separados y barbilla cuadrada, partida. Es una cara fuerte, de labios gordos, salientes y una nariz corta y sin embargo de puente alto. De perfil debe parecer griega. Desnuda, saliendo de la cama entre las sábanas marchitas, un pie en el suelo y otro todavía en la cama, tratando de cubrirse con la sábana blanca que por un momento se vuelve toga, se parecerá a Cornelia, la madre de los Graco. Romana. Eso es lo malo porque si me le propongo me tratará como a otro Ptolomeo —el octavo— mirándome condescendiente, con esos ojos. Tiene ojos largos, húmedos, casi coloidales. Se sonríe al ordenar al camarero y sacude toda su cabeza, el pelo, la melena actual, para decir que no mientras muestra un cuello con el cual el viejo conde Drácula habría hecho milagrosas, ancestrales transfusiones allá en Transilvania. Me casaría con ella. Aunque tuviera rodillas cuadradas. Ella, no yo. Stekel: «*Todos los neuróticos son religiosos de corazón. Su ideal es el placer sin la culpa. El neurótico es un criminal sin valor para cometer un crimen.*» (Pienso en Pavese, que dijo,

poco antes de pegarse un tiro: «Los suicidas son homicidas tímidos».)

Cada neurótico es un actor actuando una escena particular (no) (es abajo) (Abajo) *Es la enfermedad de una mala conciencia.* (Más abajo, ¡coño!)

Un error cometido a menudo con los neuróticos es suponer. Por sobre el borde de la página las luces del Auditorium (ahora teatro Amadeo Roldán) están todas encendidas. ¿Qué habrá hoy? Un concierto seguro. Dentro de un rato se llena esto de gente del intermedio. Alguien dijo hace mucho tiempo que los burgueses venían a los conciertos del Auditorium para poderse reconocer en los entreactos de El Carmelo. ¿Será aplicable este axioma crítico para los socialistas del Amadeo Roldán? Musicalmente se parecen tanto como Eng y Chan. A los burgueses les molestaba la música cacofónica, a los socialistas les perturba la música dodecafónica, Pour épater le socialiste. ¿Es el opio la religión de los chinos?

No es interesante ser siempre infeliz

Viene caminando por entre las mesas, por entre comensales como el faisán florido de la cena de Trimalción, entre la mirada de hombres y mujeres —seguida siempre por mi cámara lúcida ahora va ella entre los libros (antes, habría ido entre revistas, caminando por donde va ahora:

TIME *Life* *Look* *Life en Español*
Newsweek *See* *The Atlantic*
True *Post* *Collier's*
Coronet Pageant *US & World Report* *Fortune*
Confidential *Police Gazette*, *Photoplay* *Screen Stories*
True Confessions *True Detective* *True Romance*
U. S. Camera *Vogue* *Harper's Bazaar* *Seventeen*
Mademoiselle *Cosmopolitan*

pago que es hoy un desfiladero de libros por entre los que ella cruza:

Fábula del tiburón y las sardinas *Historia del Manifiesto Comunista* *Diez días que conmovieron al Mundo* *Días y noches* *Pensamientos del Presidente Mao* *Los Hombres de Panfilov* *La carretera de Volokolansk* *Un hombre de verdad* *Así se forjó el acero* *Chapayev* *¿Qué hacer?* *y Obras Completas* (compendio) de V. I. Lenin, editadas estas tres últimas en la URSS. ¿Otro paralelo divisor? En 1929 decenas de miles de cubanos adornaron la ciudad y colmaron de rosas de papel las calles de La Habana por donde pasaría en un carro abierto un piloto que había realizado una hazaña hu-

mana, pero que se presentaba como un héroe griego: WELCOME LINDBERGH decían centenares de cartelones, carteles, avisos, y durante tres días la ciudad entera estuvo de guateque regocijado por el triunfo del alto, reservado, desdeñoso aviador americano. En 1961 centenares de miles de cubanos adornaron la ciudad, colmando de letreros y consignas y banderitas multicolores las avenidas de La Habana por donde pasaría en un carro abierto un piloto que había realizado una hazaña científica, pero que se presentaba como un dios griego: DOBRO POSHALOBAT GAGARINU decían miles de cartelones, carteles, avisos, telones, pancartas, el saludo escrito a veces en caracteres cirílicos, a veces con letra torpe o recién adquirida donde las Ns parecían susificarse veloces —y durante tres días la ciudad estuvo de pachanga jacarandosa por el triunfo del pequeño, extrovertido y desdeñoso cosmonauta soviético) y casi siento sus tacones clavarse como verdaderos estiletos en mi carne tumescente, resonando aun a través de las vidrieras, golpeando rotundo el piso de granito, sus piernas casi al alcance de mi mano sabia que ni siquiera intenta romper la ilusión de intimidad que proporciona el limpio, lúcido cristal, antes de perderse piernas y toda ella en la puerta y en la escalera que conduce al recinto que sería un envidiable oficio del siglo: *el tocador de señoras*. (Empleo que no durará mucho porque poco tiempo después, igual que antes muchas damas se convirtieron en *ladies*, las señoras pasaron a llamarse *compañeras* —*el tocador de compañe...* no, no sirve, es casi tan grotesco como la forma-socialista para sustituir a la fórmula social la señora del señor tal, llamada ahora la compañera del compañero). Este eslabón encontrado es alta, de piernas y tobillos largos, de muslos botados que sirven de modelo (¿o copian?) a los carros deportivos, de rodillas tersas como un balón, de grandes nalgas expansivas que casi estallan dentro de ese vestido que es más bien un vaciado en algodón de las formas para el sexo, creadas para gozar hasta en el último detalle grosero y sensual y tan cubano de la barriguita Cranach, exhibida tanto como sus senos altos, grandes, redondos, brillantes, neumáticos, y su boca muy pintada, muy húmeda, muy destacada (una boca que todos los cubanos saben o dicen que saben para qué está hecha, como si la naturaleza fuera una

alcahueta) y sus ojos negros y su pelo negro (tal vez teñido de negro) y su nariz que se dilata y contrae a cada paso de sus pies, de sus piernas, de su cuerpo. Ella no mira a nada, a nadie, porque sabe que todos, que todo la miran a ella. ¡Me casaría ahora mismo sin pensarlo dos veces! */envuelto en uno mismo, maligno o ingrato y nunca en contacto con la realidad. Los neuróticos no tienen corazón!*

Las luces que bordean el libro se apagan, encienden, hacen guiños y se convierten finalmente en fanales de lectura. Ya empezó a salir la gente del concierto. Conocido interludio. Desbordan el vestíbulo. Anegan la calle. Inundan El Carmelo / *envuelto en uno mismo, maligno o ingrato y nunca en contacto / nunca muy en contacto con la realidad* / La calma provinciana de la noche estalla en el estruendo público y más que estallar, ve devorada su quietud natural el véspero por el paulatino leviatán humano. Parece Shakespeare. Me siento de pronto amoscado porque debo haberlo pensado tan alto que toda mi cara lo declara. Me corrijo. Es William Shakeprick. Es tarde, sin embargo. Ya el hybris está echado, como un dado. Ahora el castigo de una voz de trueno suena arriba y el rayo invisible de una palmada en la espalda casi me derriban. Pero no son los dioses sino el folklore.

—¡Guillermo Shakespeare!

Ha dicho bien claro Cha-kes-pe-a-re. La voz pertenece a alguien conocido que dice curto, sesudo, intelectual. Todo en broma.

O más bien en idioma vernáculo. No tengo ni que darme vuelta.

—Quiay.

Casi se agacha para enfrentarme. Si fuera una mujer diría, She stoops to conquer. Lástima que no sea una canalla.

—¿Cómo *quiay*? ¿Ya no te acuélda tus viejos amigo?

—¡Cómo me voy a olvidar?

—A vel, ¿quién soy yo?

—Ludwig Feuerbach.

[*pensando*]

La religión no es más que la conciencia de lo infinito de la conciencia pensando Ludwig Feuerbach no es más que lo finito de la conciencia de que la religión no es más que la conciencia de lo infinito de la conciencia pensando yo no soy más que lo infinito de estar pensando que Ludwig Feuer-

bach no es más que lo finito de la conciencia de que la religión no es más que la conciencia de lo infinito de la conciencia hasta el infinito etcétera.

—¿Cómo?

—Ludwig Andreas Feuerbach.

—No tan raro mi viejito.

—Offenbach.

—Se ríe. Hace un gesto.

—Bach.

—Se ríe más.

—Tú el mimo de siempre.

Se ríe todavía aunque no quiso decirme cómo sino el mismo de siempre la eternidad no cambia en mí. En yo. Se sonríe ahora.

—Siempre con los mimo chiste, los mimos juegué epalabra, la mímaattitú. ¿Qué spera pa cambial?

—El fin de la filosofía clásica alemana.

—¿Tú espera eso?

—Fumando espero.

Ahora se da cuenta. El homo sapiens da paso al homo amarus.

—Lástima! Creí que el socialismo tiba cambial.

—Ah, pero ¿tú eres socialista?

—Malsita y leninita. De patria o muelte mi hermano.

—Me alegre por tí.

No por el socialismo, pensé.

—¿Y tú?

Pensé responderle que durante mucho tiempo Groucho y Harpo y Chico fueron para mí los únicos Marx posibles. Quiero decir, que no sabía que existieran Zeppo y Gummo Marx. Lo pensé nada más.

—¿No me hiciste el diagnóstico ya? Aquí el médico eres tú.

Se ríe. Pero es verdad. Lo conocí en el bachillerato. Lo perdí de vista pero no de nombre. Del instituto pasó a la universidad y de la escuela de medicina salió para el necrocomio como auxiliar del forense y luego después se estableció por su cuenta como (ése era el nombre que él mismo le dio a su profesión un día) abortólogo, y tan contento. Le daba lo mismo que la muerte estuviera al comienzo que al final de la vida. Se ríe todavía. Se reirá por mucho tiempo. Ahora es jefe de un hospital, después será viceministro de salud pública, todavía después embajador. Durará. Los hombres como él duran —aunque duran más por Nietzsche que por Marx. «Sólo dura lo que está empapa-

do en sangre», dijo Friedrich Nietzsche. Federico Nietzsche. Nische. Niche. Ahora él es más que el folklore, es el pueblo.

—Te vamo perdonal la vida compañerito.

¿Qué les dije?

—Por ahora. Necesitamos los intelertuale de ante. Pero deja que folmemo nuestro propio cuadros, custede los intelertuale bulguese se van a tener quil a noventa millas.

No tengo por qué hacer mi biografía. Mi autobiografía. Me molesta ese strip-tease histórico. Todavía más delante de este notable científico cubano, que es una presencia obscena —resultaría impúdico. Si fuera otra persona la que enfrente le contaría mi vida en términos clasistas, que están de moda. Soy un burgués que vivió en un pueblo —las estadísticas fueron publicadas por *Carteles*, en 1957— donde solamente el 12 por ciento de la población comía carne y este burgués no estuvo entre ellos hasta los doce años que emigró con su familia a la capital, subdesarrollado físico y espiritual y social, con los dientes podridos, sin otra ropa que la puesta, con cajas de cartón por maletas, que en La Habana vivió los diez años más importantes en la vida de un hombre, la adolescencia, en una miserable cuartería, compartiendo con padre, madre, hermano, dos tíos, una prima, la abuela (casi parece el camarote de Groucho en *Monkey Business*, pero no era broma entonces) y la visita ocasional del campo, todos en un cuarto por toda habitación, donde estaban todas las comodidades imaginadas por la civilización burguesa al alcance de la mano: cocina intercalada, baño intercalado, camas intercaladas, y unas cuantas comodidades inimaginables, que su primer traje (de uso) se lo puso porque se lo regaló un piadoso amigo de la familia, que no podía soñar en tener, a los veinte años, novia porque era muy pobre para este lujo occidental, que los libros en que estudió eran prestados o regalados, que a los primeros conciertos, piezas de teatro, ballets a que asistió, ahí enfrente, lo hizo colado, que convivió durante siete años con su hermano tuberculoso a quien la enfermedad y la miseria destruyeron su talento de pintor, mientras su padre, dedicado por entero al ideal comunista, se dejaba explotar trabajando de periodista no en el *Diario de la Marina*, epítome de la prensa burguesa, sino en el periódico *Hoy*, paradigma del periodismo socialista, que se casó

ganando un sueldo miserable y tuvo que compartir un apartamento de dos cuartos con su vieja familia, íntegra, y su nueva familia, que se integraba —que esta es casi toda la biografía, relatada con tanto asco por esa realidad prescindida como por los puntos y comas imprescindibles) de este intelectual burgués, decadente y cosmopolita que tuvo que renunciar a hacer una carrera universitaria porque la única salvación familiar estaba en el trabajo peor pagado y más abrumador para alguien que amaba la lectura: corrector de pruebas de un diario capitalista. Corrompido y explotador, por supuesto.

Si él fuera otra persona le habría dicho todo esto —o quizá me habría callado, como tantas veces antes. La corrección de pruebas fue mi universidad. Bajo el signo de dele vencerás. Si fuera una persona tal vez lo habría invitado a sentarse y tomar algo. Creo que éste fue el único destello de clarividencia burguesa que tendría mi huésped no invitado esta noche.

—Donde no me convidan no estoy.

Se iba.

—Abur.

—Hasta *lueguito*, compañerito.

¿Sería una amenaza? Podría ser, puede ser —todo es posible al hombre socialista, como dijo Stalin. Podía ser una amenaza y ya iba a sacar mi Connolly (siempre que oigo la palabra pistola echo mano a mi libro) pero no llegué a hacerlo porque él no habló de violencia física, porque no lo pensé realmente entonces y porque a la paranoia crítica opongo siempre la esquizofrenia erótica. Habían entrado maravillas. Todas me rodeaban. Alíció en el jardín (o en el caramelo) de las maravillas.

Hablando de maravillas, había una maravillita rubita (los diminutivos son como los elefantes, contagiosos) de pelo largo peinado en una sola trenza gorda, también en sandalias (que hacían, las sandalias y las piernas, no el libro, la noche palinúrica), con cuello, manos y cara de ballerina, que entró caminando como una ballerina y se sentó como una ballerina. Hubiera bailado con ella un pas de deux horizontal y después me habría casado. Había otra maravilla a mi izquierda, mulata, peinada muy severa ella, pero delatada por la salvaje boca que daba a su cara el aspecto de alguna fruta prohibida. Busqué entre las ramas

de aquel árbol del saber sexual una serpiente celestina que me presentara: me habría casado con esta Eva actual aun a riesgo de crear el pecado original del comunismo. Había una marvellota con la que me estaría casando allí mismo si no hubiera entrado en ese momento, interrumpiendo la marcha nupcial, la visita que menos deseaba. Aun la última visita era grata por comparación. Vino ondulando. Hacía mí, ya sin duda. Un comisario de las artes y las letras me visita en las ruinas de mi santuario. Yo impávido.

Estaba vestido como de costumbre con zapatos (con él había empezar por los zapatos: se volvía loco por los zapatos) mocasines de gamuza verde foncé, de corte italiano. Llevaba un traje sin bajos de seda cruda gris carbón, camisa azul acero y una corbata (Jacques Fath, naturalmente, comprada en su último viaje oficial a París) azul cobalto con tres leves rayas horizontales negras. Traía la chaqueta tirada por sobre los hombros, como una capa, y al atravesar la terraza me recordó a Bette Davis en *Now Voyager*. Dije que venía ondulando y casi puse onculando por un error de la mano que fue sabiduría del ojo. Por fin llegó a la mesa, sonriendo, recién pelado y bien afeitado. Se le veía fresco y senti que olía bien a pesar de que mi olfato capituló primero. *¿Guerlain? ¿Brut? ¿Diorissimo* tal vez?

—Buenas noches.

—Quiay.

Ese era mi mejor saludo esa noche. Pero se sentó, a pesar de su buena educación, todavía sonriente, tanteando, diplomático. Saludó con un gesto suave de la mano a algún conocido y se volvió hacia mí de nuevo. Sonreía, sonreía, mucho, sonreía demasiado. No se asombren, no han observado ustedes que en el cine son los villanos los que sonríen primero, los que sonríen no los que ríen último, los que sonríen siempre —aun con la bala justiciera en la barriga y todo. Si no estuviera tan gordo por su afición a la buena mesa, sería un villano bien parecido. A veces era casi bonitillo, que es un excelente eufemismo habanero. Hablaba con una untuosidad tan engañosa como su sonrisa —para quien no lo conociera. Todo este despliegue de paso ondulante, de mano lánguida y de sonrisas era el mejor de los camuflajes. No había nada blando en este joven comisario. Una vez un mal dramaturgo español hizo decir a su héroe en la

escena que su heroína era de seda por fuera y por dentro de hierro, y Valle Inclán, desde el público, gritó: «Eso no es una mujer, es un paraguas». Pero la frase tenía sentido aquí. Sólo que esto no era una mujer, era un paraguas. Al menos, tenía tanto entendimiento como un paraguas para las cosas del espíritu y sabía como estar cerrado, duro, en buen tiempo y abrirse al mal tiempo histórico como una flor de seda protectora. Era el paraguas de sí mismo. Me acordé de Mark Twain, que dice que un banquero es alguien que presta un paraguas cuando hay sol y lo reclama en seguida que hay mal tiempo. Pensé que nadie se parece tanto a un banquero como un comisario. Ahora habla el paraguas en un día de buen tiempo político.

Antes de que comenzara su inevitable discurso (palabra que en él se complicaba en un portman-teau hecho de disco y curso), conseguí cazar un camarero. Lo solté con la promesa formal de que me trajera café. Y un cenicero por favor. El no tomaba nada. Sí, perdón, un momento. Agua mineral natural. Bien fría. Sin hielo. En público su virtuosidad se hacía virtuosismo. Nada de alcohol ni de sexo. Agua mineral y buenas maneras. Todo el mundo decía que en privado era otra cosa. Pero creo que cometo demasiadas insinuaciones. Seamos rectos. Mi huésped no bebía ni poco ni mucho, tampoco mantenía queridas, como tantos ministros y comandantes. Su único vicio privado habría sido una suerte de bendición de la naturaleza para André Gide o un providencial carnet de baile para Marcel Proust o la señal de un espíritu superior —el dandy del amor— para Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. A mi convidado le gustaban (y le gustan todavía) los muchachos. Este es un secreto habanero a voces, tanto que su vicio privado casi devenía virtud pública en ciertos círculos no tan herméticos.

—Te estaba buscando.

Hablaba con todas las eses y a veces había una ese de más.

—¿A mí

—Sí, a ti, *sinvergüenza*. Te he mandado recados con todo, todo, todo el mundo.

—No los recibí.

—Sí los has recibido.

Le encantaban los tiempos compuestos.

—pero, como siempre,

Y las comas.

—prefieres eludirme, evasivo que eres, porque

Se detuvo y dejó la palabra en el aire. Aproveché el bache para mirar a una mujer ya madura (una mujer madura para mí es casi una adolescente para Balzac: aquella era una femme de trente ans) que era una habituée. Venía todas las noches al Carmelo acompañada por su marido, un médico o un barbero de aspecto científico. Se sentaban solos, pero al rato había un grupo de hombres que venían y la rodeaban a ella y hablaban con ella y reían con ella, y, a veces, conversaban con él. Me gustaba su risa, su cara bonita, sus piernas bien formadas, un poco gordas, pero más que nada me gustaba su generosidad total: con su risa, con su encanto, con su cuerpo, que exhibía a todo el universo. En ocasiones sentía un poco de pena por el marido, pero solamente en ocasiones. Llegué a pensar que a Maupassant le hubiera gustado la pareja, aunque quizá ella le hubiera gustado más que él. También pensé ese día o tal vez otro día que a Chejov no le gustaría ninguno de los dos y que a Hemingway (el joven H) le habría gustado él como héroe autobiográfico.

—¿Por qué?

—Porque

Hizo una nueva pausa —¿o era la antigua renovada?

—me temes

—¿A ti?

Casi me eché a reír. Me lo impidió la entrada de dos mellizas a cual más hermosa. No me reí porque empecé a calcular allí mismo como casarme con las dos. Lamenté que no fueran siamesas. Enga y Chana, inseparables con su eslabón cartilaginoso, y unidas a mí por el tejido espiritual del sagrado sacramento— y algo extra. ¿Puede uno casarse por la iglesia con las hermanas siamesas?

—No, no a mí. A lo que yo represento.

Tal vez haya una dispensa, dispensa. ¿Los siameses tendrán almas gemelas?

—¿Qué representas tú?

—Mi inmodestia me impide decirlo.

Se-sonrió.

—Ese bocadillo es mío.

—Sabía que ibas a decir eso. Bueno, no debo ser yo quien lo diga.

—Yo *no* lo voy a decir.

—Pon mis ideas, por lo que yo lucho.

—¿Por qué tú luchas?

—Porque hombres como tú estén a mi lado.

Pienso que mis amigos quizá tenían razón, que con un poco de esfuerzo (y emolientes diría Sergio Rigol, terminando el pensamiento casi en francés, «A quoi bon la force si la vaseline suffit?») me habría evitado más de un disgusto futuro. Pero mi antagonista se corregía. La autocrítica alcanza también a la gramática.

—Quiero decir, de nuestra parte. Necesitamos tu inteligencia.

Lo miré de frente. Yo tengo esta costumbre de mirar a los lados de la gente que habla conmigo, hábito justificado ahora por el ambiente. Pero me las arreglé para mirarlo cara a cara.

—Pero no me necesitan a mí íntegro. Solamente mi inteligencia. El doctor Victor Frankenstein era más materialista: él no quería más que el cerebro.

Se sonrió pero bajó la mirada. Volvió a sonreír. He aquí a un paraguas que sabe sonreír. Aunque sonríe fríamente. ¿Sería éste uno de los espíritus fríos de que habló Maquiavelo que iban' a dominar el mundo? Stalin debió ser también un espíritu frío antes de ser una momia helada. Conquistar al mundo. Lo más que llega a conquistar el hombre son dos varas de tierra. Dominar la tierra. Prefiero conquistar dos varas de hembra. Después, que me incineren y que rieguen mis cenizas alrededor de un ombligo.

—Yo sé y tú también lo sabes que no estamos de acuerdo en muchas cosas.

Y que lo diga.

—Lo que no sabes es que podemos estarlo en otras.

—¿Como qué?

—Tú no representas la única política cultural en la Revolución.

Miré a ver si había entrado alguna otra ambrósia. Nadie al bate pero las bases siguen llenas.

—Yo no represento *ninguna* política. Mucho menos ese monstruo mitológico de que tú hablas.

Tejió una mano con otra y colocó la trama digital sobre la mesa. Miraba sus manos mientras las tejía y destejía. Pene-lope.

—El magazine *parece* cogerse la cultura revolucionaria para él solito.

Antes de preguntarme por qué ciertos diminutivos suenan tan amenazadores, hay que decir que se refería a un suplemento literario que editábamos varios amigos y que entonces no era más que un semanario torpe, hecho entre el ocio y el sueño, de madrugada, rápida, chabacanamente y con técnica de aficionados (a pesar de la ayuda tipográfica de un taller con oficio y de la maquinaria distribuidora del diario oficial que lo envolvía cada lunes y lo introducía casi de contrabando en palacios y cabañas y en La Cabaña y en Palacio), medley, quincalla o potpourri al que el tiempo convertiría en pieza de convicción histórica.

—El magasin se coge *todo* la cultura para él solo porque la cultura es un *todo* para él.

No tenía ganas de hablar, palabra. No tenía ganas de hablar palabra. Tenía ganas de fumarme el cabo de mi tabaco degradado en paz, de mirar a las muchachas, a las jóvenes, a las maduras: a las mujeres, y de seguir leyendo una y otra vez las seis frases de Connolly como una antología hasta que me supiera cada letra de memoria. Cada trazo. Sanseriff o conseriff. Para colmo el tabaco se apagaba seguido. Volví a encenderlo y por poco me quemó un dedo viendo a la mujer que acaba de entrar. Con ésta sí que tenía que casarme —y renunció a describirla. No seré yo un rey Candole para el G-2. Solamente diré, como norte sensual, que si en el cuerpo de Kim Novak se injertara la cabeza de Tatiana Samoilova no conseguiría Goldwyn Lisenko este monstruo delicado. Miré todo su cuerpo en cada uno de sus movimientos y lamenté no tener la escopeta ^{de} Marey para disparar y fijarla en un recuerdo fotográfico. Desapareció en la nada del gentío. Harén para siempre perdido. (Para completar el símil más tarde vi que venía con un mulato fofó que parecía un eunuco en celo perpetuo.)

—¿Tú sabes que una vez () me criticó que yo escribiera que las mulatas me gustan más que el mantecado?

En el paréntesis inserté el nombre de una ideóloga del partido. El «partido» era lo que ya comenzaba a convertirse en el Partido.

Pareció sorprendido o molesto.

—¿Por qué? ¿Qué dijo? Cuenta.

Le interesaba conocer la opinión de esta mujer que hablaba tan mal de él como de mí —aunque

por razones que podrían vivir en las antípodas, si las razones vivieran. Curiosamente, esta señora o señorita era una lesbiana conocida en todo el continente político y uno de los cuentos del Partido, casi una leyenda, tenía como tema su (de ella) relación geométrica con un piano, una depravada belleza mexicana y la música de Ravel. No voy a contar la anécdota entera, no por exceso de pudor sino por falta de espacio. Pero añado al tema el asunto y digo para solaz y esparcimiento de los conocedores que mientras nuestra Ana Pauker tocaba (no debe jamás traducirse por joué ni por played) pasionariamente, la beldad india, sentada desnuda sobre el Steinway o el Pleyel, sostenía la partitura entre las piernas. Eran las partes de piano del Concierto para la Mano Izquierda.

—Dijo que era colocar a la mujer en posición de objeto, o como una fruta o un dulce.

—¿Y tú qué dijiste?

—Que era mejor colocar a la mujer como vianda que como atril.

Se rió por primera vez en la noche. Su risa era ruidosa, como oxidada, y tenía algo, un sonido alaterno, una mueca ratonil. Pero no en el sentido que lo entendería Walt Disney.

—Volviendo al tema. ¿Para quién haces tú el magazine?

—Para mí.

—No, en serio. Sin butade (sic).

—En serio, para mí.

—Tú ves, es en eso en lo que no estoy de acuerdo con ustedes.

—No digas con ustedes, di conmigo. Yo no soy un colectivo.

—Sí, en ti, en ustedes, porque ustedes son una clique.

—Clique y claqué.

—Ríete y haz juegos de palabras.

Era el segundo que me decía eso mismo esta noche. Esperaría al tercer hombre, ya que todo pasa en tres.

—Te advierto que te hablo muy en serio.

—Ya lo sé. Tu tema tiene la seriedad de un mausoleo en la Plaza Rosada, ya que en Cuba no puede haber Plaza Roja. Todo es más suave en los trópicos, como se sabe. Por fuera. Por dentro sería gris. ¿Sabías que todas las cenizas son grises? No hay cenizas rojas. Humanas quiero de-

cir. Ni siquiera color de rosa. ¿De qué color serían las cenizas de Rosa Luxemburgo? Sé que las de Marx son prietas. Las de Groucho, quiero decir. De su tabaco, puro de marca o cigarro.

Estaba pálido y comprendí que se contenía. Yo también me contuve. Freno de mano. Mi mano. Las suyas enrollaban una y otra vez la corbata. Le quitó la etiqueta. ¿O lo hace ya Jacques Fath? Debe venir así de fábrica, Levantó una mano. Vino un camarero. Pidió otra agua mineral. Aproveché para pedir otro café y otro tabaco. Y, por favor, otro cenicero. Me miró. ¿Cómo jurarle que no fue a propósito? De veras que estaba rebosado.

Mientras se fue el camarero, regresé, tomé un buche de café y encendí el tabaco, no dijo una palabra. Me alegré, porque entraron seis o siete mujeres, unas en grupo, otras solas y decidí que era uno de esos matrimonios colectivos que estaban de moda. El único problema a resolver era convencer al ministro de justicia de mi esencia colectiva. Siete Hembras, ¿aceptan ustedes por esposo al compañero Clique? Sisisisisisis. Ah, gran religión la mahotema. Debí nacer en Arabia Felis o en Arabia Petrea —aun en Arabia Deserta. ¿Pero no llegaría hasta allá este Lawrence de Arabia Socialista? Lawrence da Rabia. También fascinación.

Porque además de la historia de la pederastia convivían en mi interlocutor otras historias: (se decía que) era o había sido un estudiante brillante y valiente y dedicado, un comunista esforzado, tísico a fuerza de luchar por la Causa del Proletariado, un prisionero perpetuo de la Tiranía, un cobarde irredimible, un santo de la Revolución, un tráfuga que usaba las organizaciones revolucionarias como vasos comunicantes, un exilado laborioso y tenaz, concentrado solamente en trabajar en el exilio para que la Insurrección triunfara, un fugitivo y por tanto virtualmente expulsado del Partido, un miembro del gobierno en el exilio, un redactor de la Ley de Reforma Agraria, un consejero del Presidente, del Primer Ministro y de no sé cuántos comandantes y líderes políticos, un agente del G-2 y confidente del ministro del Interior, un ejecutivo cultural, íntimo del jefe del ejército, de la policía y de la marina, favorito de las Mujeres de la Revolución, un alcahuete del vice-primer Ministro y Ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, un posible legislador de la

Nueva Constitución y quizá el primer ministro de Cultura Revolucionaria en Cuba. Tantas historias, todas tal vez verdaderas.

Pensé en Calígula. ¿No fue él quien dijo querer que todas las cabezas de Roma fueran una sola, etcétera? Como un Calígula del sexo, pensé que me gustaría que todas las mujeres de El Carmelo (que era entonces como decir Roma o el mundo) tuvieran una sola, acogedora, tibia vagina donde acomodarme a pasar mejor noche, etcétera. La realidad totalitaria me sacó del sueño totalitario.

—Ustedes defienden el arte abstracto a ultranza. Pronunciaba *akstrakto*.

—Yo, personalmente, no estoy contra el arte abstracto. No me molesta en absoluto. Pero tienen ustedes que reconocer que la pintura abstraccionista tuvo su florecimiento en Cuba en los momentos de la mayor penetración de las fuerzas imperialistas, florecer que no por gusto que coincidió con los años peores de la tiranía batistiana. La pintura abstracta, esa literatura que ustedes divulgan, la *biknik* (sic), la poesía hermética, el formalismo, el jazz: todo eso, junto con la prostitución de la música popular y del folklor (sic) y del lenguaje hay que atribuirlo a la nefanda influencia del imperialismo.

—¿También las prácticas maltusianas?

—¿Cómo?

—Sí. En tiempos de la penetración imperialista más violenta se introdujeron los condones y al final, los diafragmas. O si lo quieres más eufemísticamente, los preservativos y pesarios. Todo lo malo nos viene del «Norte revuelto y brutal que nos desprecia». Hasta el frío.

Su eterna sonrisa no tenía nada que ver con el sentido del humor. Ahora menos que nunca.

—No se puede hablar contigo. Está visto.

Sentí un escalofrío. Pero no en la espalda sino en el epidídimo. Dios mío, qué mujer acaba de entrar ahora. Sentí también sudores fríos y quizá vértigo. Una vez me sentí así cuando niño, cuando entré de pronto y sin aviso en una juguetería la Semana de Reyes. ¡Dios mío! El verdadero suplicio de Tántalo es que lo condenaran a ser un eunuco en un harén.

—Lo digo en serio. Pero es cierto que no se puede hablar conmigo. Te lo voy a demostrar. Después, considérame un axioma. ¿Tú sabes cuándo tuvo su apogeo el danzón?

Cauteloso primero.

—Sí, claro. Fin de siglo, principio de este siglo, casi hasta los años veinte.

Me miró interesado. Todavía hoy pienso que de veras quería llegar a un acuerdo —por lo menos, momentáneo.

—Exacto.

Pronunció todas las *kas* de exacto —aun en la equis.

—¿Y el son?

—Coincide con las luchas republicanas y su apogeo lo tiene en el tiempo que se derroca a Machado.

Parecía un concurso de baile. Lástima que no fuera un beauty contest.

—Bien. Ahora le toca al mambo.

—Música muy penetrada por la influencia yanqui, dicho sea de paso.

De baile, habría añadido en otra ocasión.

—¿Por el jazz? De acuerdo.

—Es lo mismo. Tú lo dices de una manera. Yo de otra.

—¿Bien?

—El mambo corresponde exactamente con el tiempo de relajó, robo y peculado de Grau y Prío.

Todo iba muy bien. El mismo no lo sabía. Ni siquiera lo sospechaba.

—Llegamos al chachachá.

Cuando llegamos al chachachá miré hacia la mulata grande que entró hace rato y que ahora se levantaba para irse. Quedó una fracción de segundo (ese es el tiempo que dura la felicidad, diga lo que diga el Tao) entre parada y sentada, casi de espaldas a mí, y no pensé en Ingres porque esta odalisca estaba viva y su carne no tenía nada de mármol y sí mucho de algo necesariamente comestible. Ambrosía, Hembrosía. ¿Por qué no bebestible? Néctar. Licor no espirituoso sino corpóreo. Qué púberes canéforas me ofrendan el encanto *pero* sobre mi tumba —pensé que no hay mayor placer que la sabiduría de la existencia de las mujeres— que no se derrame el llanto sino la sonrisa de sus grandes labios— que al dejarlas detrás al morir ese saber no permitirá que haya sosiego en mi tumba— Flor de Lotos, Honey —Panida, Pan yo mismo, osobuco, chivo expiatorio por el conocimiento. Sé que solamente aquí, en su existencia considerada como parangón, la belleza, el placer estético, la obra de arte de la

naturaleza —si se me permite hablar así y no creo que nadie pueda ahora impedírmelo porque él que no habló horita que se calle ya para siempre hasta que la muerte nos separe a Ella y a mí—, su goce se convierte en algo real, verdadero, que se puede conocer con todos los sentidos, no sólo con la mente, y que a la vez se puede tomar, hacer de uno, conseguir la posesión que es la aprehensión total, y el placer estético convertirse en un placer sensual, material, de la naturaleza, y, por su constancia, también de la historia —en un regocijo de la carne y del espíritu porque colma y origina todas estas necesidades. Me pregunté si alguien últimamente había pensado en todo esto. Me respondí que tal vez el Arcipreste de Hita.

—¿Qué hay con el chachachá?

Salté del siglo XIII y de entre las dueñas a la mesa. Miré a mi entrevistado. Estaba tenso al hacer la pregunta. O quizá indigesto con tanta agua mineral.

—«Que es un baile singular».

Se lo dije cantando el famoso chachachá que dice así. Estuve tentado de cantarle un chacha medley, pero no lo hice por mirar a la mesa feliz. Mon contrabasse d'Ingres se había ido ya.

—En serio.

—En serio, que es tremendamente popular en todas partes.

De acuerdo.

No lo estaríamos por mucho tiempo más.

—Pues bien, este baile popular, hecho por el pueblo, para el pueblo, del pueblo, esta suerte de Lincoln de la danza que suelta a los negros mientras mueve a los blancos, tuvo su nacimiento alrededor de 1952, año fatal en que Batista dio uno de sus tres golpes. El último, para ser exactos.

—¿Y qué?

Cada vez más paraguas. No entendía nada de nada.

—Que este baile nacional, negro, popular, etcétera, no solamente tuvo la desgracia de coincidir en su nacimiento con la dictadura de Batista, época de la mayor penetración etcétera, sino que tuvo su apogeo tampoco su perigeo y brillaba todavía con el fulgor de tres estrellas de primera magnitud.

Ahora vio. Por fin vio, Vio-vio. Se quedó callado. Pero yo no.

—Tu debes preguntarme ahora qué quiero yo decir, para poder responderte que el chachachá, como el arte abstracto, como la «literatura que nosotros hacemos», como la poesía hermética, como el jazz, que todo arte es culpable. ¿Por qué? Porque Cuba es socialista, ha sido declarada socialista por decreto, y en el socialismo el hombre es siempre culpable. Teoría del retorno de la culpa —empezamos con el pecado original y terminamos en el pecado total.

Me detuve no por prudencia sino por eufonía.⁴ Mi última frase sonó derminamos en el becado dodal. El catarro acababa de tomar poder sobre mi aparato respiratorio. Aparat. Miré a Connolly, a la portada a la que mi servilleta tapaba las letras un y G. quiet rave. Sabio libro aun en caso de accidente. Miré al camarero, miré al comisario. Ninguno me miraba. El camarero esperaba una propina próxima, alerta, casi en puntas de pie, bailando al son de monedas de plata.

El comisario, el paraguas, Lorenzo de Cuba pareció derrumbarse. Pero no fue así. No lo supe esa noche sino seis meses después, cuando sus maquinaciones políticas, su habilidad de asamblea, su capacidad florentina para la intriga y el caldo de cultivo del régimen multiplicaron sus facsímiles por mitosis leninista, y acabaron con el magasin y con otras muchas cosas, entre ellas con la esperanza, en un paso de lo concreto a lo abstracto que quizá no habría alegrado a Marx pero haría feliz a Hegel. En cuanto a esa noche, ahora mismo, yo también parecí derrumbado y como demolido actué. No por el catarro ni por la cotorra, fue por el cotorro que se alborotó al entrar la mujer más bella más encantadora más y más misteriosa, y todos la miraron, pero no miró a nadie más que a mí y esbozó su sonrisa encantada, encantándome. Debí haberle pedido que se casara conmigo. Pero me quedé sentado queriendo que no fuera verdad, que no fuera Ella, que fuera un espejismo del harén. Yo no quería que ocurriera —porque ella era el amor. ¿Tengo que decir que lo avasalló todo?

Bruselas, diciembre de 1962

(levemente corregido en Londres, 1968)

HOMERO ARIDJIS

Once poemas

*la palabra que nombra no revela ni oculta
no obedece más que a su propio ritmo
bola de cristal en movimiento
arroja por doquiera sus sonidos*

*

*el canto bajo la bruma
alumbra en su vuelo
un camino
el alba
abre en el nido de un ave
la luz*

*el sol
mira el poema
ya vivo*

*mirando
el fruto
tiene peso*

*mueve su sombra
en el árbol*

*

*en lo oscuro abre el sueño
lo que estaba vestido
ángeles de muchos cuerpos
son uno sobre la sombra*

*el día de esta conciencia
es un corazón abierto
los ojos acostumbrados a mirarlo
no saben ya mirar sino a su rostro*

*como una cabellera el agua
baja de la montaña*

*

*en su despertar el hombre
lleva en los ojos
la novedad de su nacimiento*

*bajo la estrella que mira
al centro de su cuerpo
huele a recién creado*

*silenciosas columnas de luz
edifican la tierra*

*abren a su mirada
la materia divina*

*

*el mediodía parte el arroyo
en delgadas mitades de sonido
saca del lomo de la bestia
crepitación y humo*

*todo lo que es húmedo
la hora lo ha bebido
todo lo que respira
en mi interior descansa*

*las casas y el árbol
tienen la oscuridad abajo
ojos de tierra roja
beben en el azul abierto*

*la luz y tu mirada
se hablan
sobre este río elevado
de palabras sin sombra*

*

*viene el río bajo la lluvia
pasa entre árboles
cada gota lo abre*

*relámpagos hermosos
señalan el curso de sus aguas
su inmensidad es íntima*

*pesadamente se mueve
hacia la ciudad
que deja atrás sin irse*

solo es divino

*

*lo verde reina
en la hora que se curva por tu torso
como una tela de aire*

el tiempo tiembla
según el paso de la mano
por la blanca efimera
un ser de dos golpea en tu adentro
toma de dos el soplo
el corazón que no lo vibra

por la apretada luz
cada miembro resuena
todo rostro es de nadie

el viento toca algo tuyo que sale
del interior viviente hacia el afuera
donde el ser creado nos mira

*

verdes ondulaciones
soplan las sombras de su ser
cierran sus manos y sus párpados
para que reciba la alegría
que abre en la oscuridad
todos sus ojos

en su manto visible
el día la alza
para que mire bajo el sol
la tierra coronada

*

rápida maravilla es la luz
que sube baja de los montes
y por tu cuerpo cae
llena de ojos

Trémula bendición es
la que invisible llueve sobre tu corazón
la que deja en tus senos
brillantes puntos de oro de azul

la que te ha convertido
en un largo rayo puro en el alba

*

el tiempo de la poesía
da un fruto de luz
que cae solo en la tierra
y tiembla sobre su sombra

*

cada onda es el agua

uno es el hombre

unidos van las hojas y el verde
las alas y el aire

los ríos son este Río

y sola va el arca por la noche

Para escribir sobre Perón

En una entrevista a Pierre Kalfon, publicada en esta sección de Mundo Nuevo (mayo de 1968), aludimos a la continua corriente de viajeros suscitada por la Argentina desde su descubrimiento. Y señalamos especialmente la línea de viajeros ingleses, caracterizada por su sagaz y práctico espíritu de observación, realista y poético a la vez, cuya subterránea influencia es también posible rastrear en la historia de la literatura argentina, desde Carlos Darwin hasta Guillermo Enrique Hudson.

Nacido en Londres en 1906, George Pendle pertenece a una familia de comerciantes que lo envió a América en misión de trabajo, tarea que él, como varios de los viajeros ingleses que lo habían precedido, transformó en misión de simpatía, observación y estudio. Su primer viaje lo realizó en una época muy significativa: 1930 y 1931, los años de la gran crisis. Se casó entonces con una descendiente de los promotores de las importantes colonias galesas de la Patagonia. Regresó a la Argentina en 1940, residiendo desde ese momento hasta 1945 tanto allí como en el Paraguay y el Uruguay. Volvió después en varias oportunidades, la última en 1966.

Su primer libro sobre Sudamérica se llamó significativamente Much Sky (Mucho cielo, 1932). Publicó luego en los Penguin Books de Londres una muy difundida History of Latin America (1963), así como varios libros monográficos sobre Argentina, Paraguay, Chile y otros países de la región, la mayor parte editados por la Oxford University Press. Resulta así un verdadero especialista, no sólo de la Argentina, sino del Cono Sur que ésta integra con aquellas naciones.

A su paso por París, lo hemos entrevistado ahora: sabemos que está preparando una biografía de Juan Perón, cuyo interés resulta evidente si se piensa que su autor fue corresponsal de la BBC para Argentina y Brasil en 1955, cuando Perón era derrocado y Kubitschek elegido. Esta biografía culminará sin duda su tarea de comprensión y difusión de nuestros países, hasta ayer no más tan mal conocidos e interpretados en Europa.— César Fernández Moreno.

CFM: Nos gustaría saber cuál fue la causa inicial de su interés y de su amor por nuestras tierras.

GP: Soy descendiente por los dos lados de fabricantes y exportadores de artículos de lujo. Mi madre era hija de Brismead, fabricante de los pianos de cola Brismead. Entre paréntesis: durante varios años, escribí artículos políticos sobre América Latina para el periódico londinense *Spectator*, firmándolos «George Brismead» para no dañar con mis opiniones los intereses comerciales de la familia Pendle.

CFM: Perdona que lo interrumpa un minuto, pero veo ahí una transferencia muy interesante: de un plano comercial a un plano político.

GP: Desde hace tres generaciones, la familia Pendle exportaba casimires finos. Para eso, cada generación ha necesitado más preparación. Mi padre me mandó a la Universidad de Oxford para estudiar historia moderna. Después, a las fábricas de tejidos en Escocia y en el norte de Inglaterra. Y a París para aprender francés; y a Madrid, español. En Francia y España, en los años 1920, empecé mi «doble vida», complementando las actividades comerciales con las preocupaciones intelectuales. Después, fui a Madrid en tiempos de Primo de Rivera, y allí escuché conferencias de, por ejemplo, Ortega y Gasset, Pedro Salinas, Américo Castro y Eugenio D'Ors. Asistí a una charla encantadora de García Lorca en un club femenino, el Liceum Club. Ramón Gómez de la Serna me invitó muchas veces a su tertulia de Pombo, cerca de la Puerta del Sol. Para estudiantes como yo, esa fue una época de gran interés político. Escribí artículos en los periódicos ingleses de izquierda, sobre temas españoles. Entonces Primo de Rivera me pareció un dictador horrible; con la perspectiva de hoy, reconozco que fue más bien un gobernante paternal.

CFM: Usted acaba de contarnos la prehistoria, digamos así, de su interés por América Latina. Cuéntenos ahora cuál fue el hecho que lo llevó por primera vez a nuestro continente, y si ese hecho, en alguna forma, hace parecido su viaje al de otros ingleses del siglo XIX.

GP: Como los ingleses del siglo pasado, fui a Sudamérica en 1930 por asuntos económicos. En mi caso, para vender telas, y también, como la crisis empezaba, para cobrar las sumas debidas a nuestra compañía en el Brasil y la Argentina.

CFM: De manera que fue a vender telas y salió «comprando» la Argentina. Le «vendimos» afec-

tivamente nuestro país. Tal vez sea éste uno de los pocos buenos negocios que hemos hecho con los ingleses. Fue entonces que usted conoció a su mujer que, según tengo entendido, es descendiente de un poblador galés de la Patagonia. Este conocimiento, ¿fue causa o efecto de su interés por la América?

GP: Ni causa ni efecto. Simplemente la encontré a «ella» en Buenos Aires, en 1931, y me enamoré.

CFM: Y «ella», ¿cómo es que había ido a parar a Buenos Aires, siendo así que su abuelo pertenecía al grupo fundador de las colonias galesas en la Patagonia, uno de los más importantes núcleos pobladores de esa áspera zona?

GP: El fundador principal fue el abuelo de mi mujer. Pero no vivió nunca allá. Vivió siempre en el país de Gales. Y mandó a su hijo —el padre de mi mujer—, para cuidar la colonia. Pero este hijo, que era médico, se trasladó a Buenos Aires, se casó con una inglesa y crió su familia en el Río de la Plata, no en la Patagonia, aunque la visitaba todos los años.

CFM: Entonces, esa famosa fundación galesa en la Patagonia, ¿fue un poco teórica?

GP: No tanto. El abuelo fue el inspirador y el financiador. La colonización fue un movimiento nacionalista, para evitar la dominación inglesa en el país de Gales. El mandó a esa gente, 153 personas al principio, en el año 1865, para formar una especie de Eldorado de los galeses. Esperaban crear un nuevo país. Todavía han quedado allí fuertes contingentes que hablan inglés.

CFM: Y, ¿cuál era la situación afectiva de su mujer con respecto a la Argentina? ¿La quería?

GP: Sí y no. Los angloargentinos como mi mujer hablaban de su isla, Gran Bretaña, como el *home*; siempre, siempre. Pero les gustaba mucho la vida en el país: andar a caballo por la pampa, y todo eso... Pero el *home* estaba en Gran Bretaña. Aunque la familia de mi mujer todavía tiene una estancia y ovejas en la provincia de Chubut.

CFM: Es curioso que conociendo toda la Argentina, usted no conozca la Patagonia. ¿Puede explicarme ese hecho?

GP: La respuesta es muy simple: sólo pude darme el lujo de ir a aquellas partes de América Latina donde mi compañía tenía clientes para sus

casimires... y hay pocos sastres de primera clase en la Patagonia.

Crisis y simpatía

CFM: Este primer viaje a América Latina lo realizó, pues, en época de la gran crisis. ¿Qué recuerdos tiene usted de esa crisis? ¿Cómo encontró la Argentina en ese momento? Con la revolución de 1930, que sacó del poder a los radicales, se iniciaba, como usted sabe, un proceso político que se llamó después «la década infame».

GP: Mis recuerdos en ese sentido son, más bien, de problemas particulares: dificultades de vender y cobrar. Pero noté algunos cambios que estaban empezando en la vida social y económica de la Argentina. Hay dos ejemplos: Nicolás Repetto, jefe del partido socialista, fue entonces amigo mío. Buena persona, sencilla, de mucha buena voluntad. Pero yo tenía en aquel tiempo, y era exacto, la impresión de que él y su partido pertenecían a una época ya pasada. Ellos no sabían cómo adaptar sus teorías a las nuevas realidades abiertas por la crisis. Otro amigo mío era director de un banco hipotecario muy conocido en la Argentina. Como debido a la crisis, los clientes de aquel banco no pudieron pagar sus deudas, el banco tomó posesión de las propiedades hipotecadas, y mi amigo, casi de un día para el otro, encontró que ya no era más un simple banquero. El banco de repente tenía que administrar estancias por todo el país, y mi amigo tuvo que viajar a remotas provincias que no conocía, tomando cuenta de vacas, ovejas y plantaciones. Pero *en la política*, el cambio ya estaba hecho: el movimiento de! año treinta fue en el mes de septiembre y yo llegué en diciembre. Me quedé un año, nada más: hasta el fin de 1931.

CFM: En un segundo viaje a América Latina, usted volvió entre los años cuarenta y cuarenta y cinco. ¿Por qué motivos, y en qué países estuvo?

GP: Durante la última guerra, estuve en los países del Cono Sur, especialmente en el Paraguay, como representante del British Council (Consejo Británico), una organización cultural semioficial, que, en tiempo de guerra, estaba encargada de demostrar que la Gran Bretaña merecía simpatía

y apoyo, por razones que no tenían conexión precisa con la misma guerra.

CFM: ¿Tuvo éxito en esa misión? ¿Pudo conquistar esa simpatía?

GP: No es posible hacer un balance así en asuntos culturales, me parece. Pero ganamos muchos amigos.

CFM: En esos tiempos, se había hecho sentir una transferencia de la Argentina, del dominio económico británico al norteamericano. ¿Cómo y por qué ocurrió esto, a su juicio?

GP: Gran Bretaña cumplió su revolución industrial muchas décadas antes que los Estados Unidos, y por lo tanto fue el primer poder industrial que penetró en regiones no desarrolladas, como la Argentina, creando ferrocarriles, puertos, compañías de gas y de aguas corrientes, frigoríficos, etc. Además, Gran Bretaña necesitaba la carne y el trigo argentinos; los Estados Unidos, no. Pero cuando los Estados Unidos «se industrializaron», lo hicieron con nuevos métodos de producción en masa, y necesitaron mercados cada vez mayores. Y cuando Gran Bretaña empezó a no poder cumplir sus obligaciones, debido a la interrupción de las comunicaciones durante la primera guerra mundial, los Estados Unidos ocuparon su lugar. La primera guerra mundial causó incalculable daño a Gran Bretaña, un daño del que nunca se ha recuperado del todo; en cambio, la guerra actuó como estímulo para el desarrollo económico de los Estados Unidos.

CFM: ¿Cómo explica usted el incumplimiento de la «promesa de grandeza» que, hasta los años 20, la Argentina significaba para todo el mundo?

GP: ¿Es verdad que la Argentina no está cumpliendo esa promesa? Yo considero a la república Argentina como la mayor potencia sudamericana. ¿Qué más de lo que están haciendo ahora los argentinos, desea o espera usted que hagan? Nadie pretenderá que se embarquen en conquistas militares en los territorios vecinos. Sin duda que no han descubierto aún la forma ideal de un gobierno justo y eficaz para las especiales circunstancias que prevalecen hoy en América del Sur; pero aún están tratando de conseguirlo, y por ahora los resultados no son peores que los de otros países. Entre tanto, su economía se desarrolla rápidamente, y si sufren por la inflación, eso nos pasa a todos.

Paralelos en un cono

CFM: De modo que usted ha estado no solamente en la Argentina y en el Paraguay, sino también en el Uruguay.

GP: Sí.

CFM: ¿Y en Chile?

GP: En Chile de visita solamente.

CFM: ¿Puede hacer un paralelo, es decir, fijar semejanzas y diferencias entre aquellos tres países?

GP: Para mí, las diferencias son solamente geográficas o de origen geográfico. Hay un inglés, no me acuerdo quién, que escribió: «La historia no se repite, pero la geografía sí». Argentina, tan grande, tan rica, poblada por emigrantes europeos y sus descendientes, es para mí un país europeo trasplantado. El Uruguay es un «buffer state» entre dos grandes poderes sudamericanos, y, hasta ahora, ha sabido aprovechar de esta posición geográfica. El Paraguay es, gracias a la geografía, el corazón de Sudamérica, un corazón palpitante, envuelto por el cuerpo del continente.

CFM: Según esa descripción, parecería que el país que usted más amó, en América Latina, fue el Paraguay, porque lo identifica con el corazón. En cuanto al Uruguay, ¿qué influencia nota usted más en él, la argentina o la brasileña?

GP: El Uruguay es más bien argentino. Pero la influencia brasileña aumenta cada año por los turistas que bajan a La Paloma o por la costa.

CFM: ¿Usted conoce la parte norte del Uruguay? Salto, Artigas; esa parte, ¿no es más bien brasileña?

GP: Sí, el Brasil influye mucho allí. Pero usted habla del país entero: el Uruguay no tendría, según eso, nada de particular, nada de original. Porque los uruguayos son muy característicos, son los más originales entre los latinoamericanos.

CFM: ¿En qué consistiría esa originalidad?

GP: Es una historia bastante larga. ¿Me podría referir a lo que ya escribí en mi libro sobre ese país, y del que ha salido una tercera edición, puesta al día, en 1965? Allí señalo que James Bryce, que visitó al Uruguay hace ya bastante tiempo, en 1910, consiguió expresar en pocas palabras una impresión que es aún válida: «Uruguay no tiene ni montañas, ni desiertos, ni antigüedades, ni indígenas... Es un país encantador, con un escenario construido, para decirlo así, en pequeña

escala, como corresponde a una pequeña república». Bryce también advirtió que en el Uruguay hay «menos riqueza y menos ostentación» que en la Argentina. Esta idea del carácter nacional es compartida aún hoy por los uruguayos. Así, Carlos Maggi ha dicho en uno de sus ensayos: «El oriental [uruguayo] no quiere ser ni mucho ni poco... Aquí se da una vida, un país, un pequeño mundo de personas que no aspiran a lo más grande ni a ningún absoluto, sino a las cosas en la buena proporción humana y con los debidos respetos... Con gente así no se construyen imperios ni se conmueve la historia. Todo entre nosotros es poco riguroso, improvisado, desprolijo, más bien ineficaz. Las cosas terminan arreglándose a conversación, y nunca del todo». Reconozco aquí la verdadera voz del Uruguay, humorística y bastante porfiada.

CFM: Un detalle en particular: se dice que el Uruguay es la cuna del gaucho. ¿Usted participa de esa teoría, que el gaucho apareció por primera vez en la Banda Oriental? ¿Usted cree que el gaucho argentino, en realidad, no es argentino sino uruguayo?

GP: No hay diferencia: los gauchos viajaban de un lado al otro del río.

CFM: Paraguay, a su vez, quizás por ser el corazón de América, como usted dice, está rodeado por tres países muy distintos: Argentina y Brasil (como en el caso del Uruguay), y además Bolivia. ¿Usted lo ve más influenciado por alguno de estos países, o tiene también sus características intransferibles?

GC: Para mí el Paraguay es paraguayo, gracias a Dios, es decir, a la geografía: el doctor Francia, Solano López y Stroessner lo han demostrado.

CFM: Sería una especie de feudo que no puede salir de esa situación.

GP: Hasta cierto punto, pero es claro que su economía depende mucho de la Argentina, normalmente.

CFM: Todos estos países de que estamos hablando son, en el fondo, como esquilas, pedazos sueltos del primitivo Virreinato del Río de la Plata. Usted, que los ha visitado como observador del Cono Sur, ¿piensa que podría sostenerse, en el momento actual, que constituyen una sola región, que su división política en distintos países es algo artificialmente impuesto y que no corresponde al verdadero sentimiento de esos países?

GP: Yo creo que la fragmentación original fue inevitable en aquellos tiempos. Es evidente ahora que van a unirse de nuevo, económica y tal vez políticamente. Cómo lo harán, todavía no lo sé.

CFM: ¿Qué motivos tiene para pensar eso?

GP: Porque cada una de las unidades económicas que esos países constituyen es demasiado pequeña para evolucionar por sí misma. Tienen que cambiar.

CFM: ¿Qué países estarían englobados en esa operación de unidad económica y tal vez política del futuro?

GP: Yo creo que todo eso se va a hacer poco a poco, ¿no?

CFM: Pero el núcleo inicial, ¿cuál podría ser?

GP: Para mí, la Argentina es el centro de la Sudamérica del futuro .

La biografía de Perón

CFM: Sabemos que usted está preparando un libro sobre Perón. Quisiera que nos hablara un poco de ese libro, nos dijera cómo lo ha encarado, cuál es el sentido general de esa biografía.

GP: Al escribirla, he encontrado dos temas que me interesan mucho: uno es Perón, obviamente. Perón no fue un militar ni un político: fue un estudiante, y luego un profesor que enseñaba a sus estudiantes en la Escuela de Guerra. No solamente temas militares, sino también la historia de la Argentina. El recorrió personalmente el camino de San Martín por los Andes, dos o tres veces, estudiándolo; iba a escribir un ensayo sobre eso. Fue un profesor, y cuando llegó al poder siguió enseñando, a su manera; dando conferencias a la gente.

CFM: Pero hubo un cambio básico. Ya no se dirigía más a los estudiantes militares, sino que empezó a dirigirse a las clases populares.

GP: Eso no importa. Su personalidad, de hecho, fue la de un conferenciante.

CFM: Y sin embargo, los conferenciantes suelen ser personas aburridas, a quienes la gente hace poco caso. ¿Cómo se explica usted, si Perón era un profesor o un conferenciante, que tuviera tan buena concurrencia de alumnos, que conquistara

tantos «discípulos», más de la mitad de los votos del país?

GP: Tenía la personalidad necesaria para eso. Poseo una colección de fotografías de Perón de joven, de estudiante y de militar. Siempre bien vestido, se ponía un chaleco blanco nuevo todas las mañanas. Tenía ese gusto de presentarse bien a la gente. Y fue un gran deportista, que para los hombres es, como bien lo sabemos en Inglaterra, una gran atracción. Y entonces llegó Evita, y le dio el impulso político.

CFM: ¿No fue también un impulso patético, un poco místico inclusive? Esa pasión que tienen las mujeres, bastante dependiente del *sex-appeal*. Evita compartía eso con Perón, aunque en su caso no se mencionara: ella se presentaba más bien como la virgencita, de acuerdo con nuestra tradición hispánica y patriarcal. Recuerdo que en las paredes de Buenos Aires, en aquella época, aparecían letreros que decían: «Perón es el más macho». ¿A usted le parece que Perón representaba para el hombre argentino el ideal de machismo, de virilidad, y que por eso lo seguían?

GP: Claro, todo eso contribuye a su personalidad: su buen aspecto, siempre físicamente en buenas condiciones.

Los modelos europeos

CFM: Si usted tuviera que comparar a Perón con otra figura política que, me acaba de decir, conoció en 1930, con Nicolás Repetto, ¿qué diferencias encontraría entre uno y otro? ¿Por qué Perón tenía éxito y Repetto no?

GP: Repetto, muy simpático, muy bueno, muy serio, no fue «vivo» en el sentido de Perón. Y Repetto ya tenía cincuenta años, por lo menos, en el año treinta. Su socialismo venía de Europa, era un socialismo importado.

CFM: ¿Y usted cree que Perón practicó alguna especie de socialismo? ¿Fue Perón un socialista?

GP: Sí, claro, practicó una forma de socialismo. Hay que reconocer que cuando él llegó al poder, la mayor forma de justicia social en la Argentina eran todavía esas grandes señoras de la Sociedad de Beneficiencia.

CFM: En cambio, Perón inauguró formas más amplias. Pero, ¿no le parece a usted que Perón,

como profesor, enseñaba a su vez muchas cosas que él había aprendido en la Italia fascista de Mussolini?

GP: Sí, ya lo creo.

CFM: ¿Usted estudia en su libro ese aspecto de la vida de Perón, su estadía en Italia y su aprendizaje? ¿Y a qué conclusiones ha llegado?

GP: Perón era sudamericano. Los sudamericanos que vienen a Europa, muchas veces son muy influenciados por lo que encuentran aquí. Al llegar Perón a Italia, Mussolini estaba al tope de su carrera. Perón dijo después que él estudió no solamente el éxito de Mussolini, sino sus defectos. Y agregó: «Yo no voy a cometer los mismos errores que Mussolini». Pero cometió otros.

CFM: O sea que Perón se impuso a Mussolini como modelo de su conducta: positivo y negativo.

GP: En gran medida.

CFM: Trató de seguir esa mira. Era un profesor que enseñaba lo que había aprendido de otro profesor.

GP: Adaptándolo. Después de estar en Italia, Perón fue a España, a fines de la guerra civil, y observando que la Ciudad Universitaria de Madrid estaba completamente destruida, dijo: «Quién habrá ganado con eso? Eso no lo vamos a repetir en nuestro país».

CFM: Usted me sugiere que la visión de la guerra civil en España, le probó a Perón que el fascismo no podía ser útilmente impuesto por la fuerza.

GP: Claro que no lo frenó del todo, pero moderó un poco su entusiasmo fascista.

CFM: Ayer usted me dijo una cosa muy interesante desde el punto de vista literario: que con la muerte de Evita, había llegado a un punto de la biografía de Perón en que usted, como autor, comenzaba a aburrirse. Parecería ser que lo que más le divertió fue escribir la biografía de Perón mientras Evita estaba a su lado.

GP: Cuanto más me ocupo del asunto, descubro que Evita fue más importante de lo que pensamos.

CFM: Hay muchos escritores jóvenes en la Argentina que opinan como usted, e incluso ha habido hasta una especie de carrera por escribir su biografía. David Viñas, que había iniciado una, la suspendió al aparecer la de Juan José Sebreli. «Parece que todos estamos tratando de vivir de

la muerta», o algo así me dijo David. Si en su libro sobre Perón usted pone el acento sobre Evita, creo por mi parte que no hará más que responder a una real necesidad de conocerla.

Una Argentina, dos presidentes

CFM: Juzgando la obra de Perón, ahora que han pasado trece años desde su caída, ¿a usted le parece que fue buena o mala para la Argentina?

GP: Siempre hay cosas buenas y malas. Pero de Perón y Evita quedan los hospitales, las nuevas industrias, las leyes para los obreros; la marina mercante queda.

CFM: O sea que usted ve a Perón como un nacionalista.

GP: Era nacionalista como lo somos todos, más o menos. Pero cuando murió Evita, el movimiento perdió su ánimo.

CFM: ¿El movimiento o Perón?

GP: Los dos. Usted me preguntó si la influencia de Perón fue mala o buena: fue ambas cosas. Pero su obra queda en la historia sudamericana. Después de Bolívar, no hay en América Latina nadie de la estatura de Perón. No quiero decir que fue totalmente bueno, sino que, entre otras cosas, también fue bueno.

CFM: Usted habla de estatura. No podemos negar que, por lo menos, Perón era alto. Pero hay otro aspecto en que me importa saber su opinión. Se dice actualmente que Perón, al ganar los obreros para su causa, los transformó en proyectos de burgueses. Es decir, les quitó conciencia revolucionaria. Con tal motivo, la Argentina de hoy no estaría muy predispuesta a formar parte de un movimiento revolucionario de tipo mucho más profundo como el castrismo, por ejemplo. ¿Usted cree que eso es cierto?

GP: Sí, claro: es lo mismo que hacen los socialistas en Inglaterra. Ahora todos somos burgueses. Y entre nosotros tampoco existe un partido comunista.

CFM: ¿No le parece que el problema surgiría entonces de las diferencias entre Inglaterra y Argentina? Ese fenómeno que usted explica, que tal vez sea un bien para Inglaterra, a lo mejor no lo es para la Argentina. ¿Usted cree que todos son burgueses en Inglaterra?

GP: No digo tanto. Ni digo que sea bueno. Señalo un hecho.

CFM: ¿Qué diferencias encontraría usted entre la Argentina e Inglaterra a este respecto?

GP: Yo no veo que la Argentina necesite una revolución violenta. Allí todo el mundo tiene para comer.

CFM: ¿Usted cree que, después de su caída en 1955, Perón ha conservado su gravitación política en la Argentina?

GP: Personalmente, él no ha hecho nada: ha recibido visitas de peronistas en Madrid, y dado algunas instrucciones. Pero... *existe*. Es, como decía un norteamericano hace unos días. Así como en Panamá hay actualmente dos presidentes, en la Argentina también hay siempre dos: Perón, y otro cualquiera: Frondizi, Illia, Onganía, etc.

CFM: ¿Así que le parece que esa situación continúa también ahora, con Onganía?

GP: No digo que ocurra esto institucionalmente, pero en la mente del pueblo hay el otro presidente que no está en el terreno, pero es también presidente. Si Perón llega mañana al aeropuerto de Ezeiza, es el presidente. ¿No está de acuerdo?

CFM: Mi duda es si esa situación no ha cambiado a partir del gobierno actual, si no resulta Onganía un presidente a la manera de Perón: ambos tomaron el poder a base de la fuerza.

GP: Perón no tomó el poder por la fuerza, sino en las urnas, legítimamente. Además, en la Argentina sólo hay un movimiento popular, me parece: es el movimiento peronista. No sé si se le puede dar otro nombre, pero ahí está. Los radicales, ¿qué tienen?

CFM: No, no existen. ¿Y usted cree que ese movimiento popular peronista tiene posibilidades de ganar el gobierno?

GP: Eso ya es otra cosa. Usted me preguntó si Perón tenía todavía influencia, y yo le contesto que creo que sí, que la sigue teniendo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que ahora es viejo. Pero hasta hoy es verdad el dicho: «Perón se fue, *pero quedó*».

CFM: ¿Se anima a trazar un paralelo entre los generales Perón y Onganía?

GP: Hay diferencias y similitudes, por ejemplo: 1) Perón fue elegido legalmente y Onganía, no; 2) Perón era un intelectual, por así decirlo; Onganía, no; 3) Perón tenía la ventaja de un gran en-

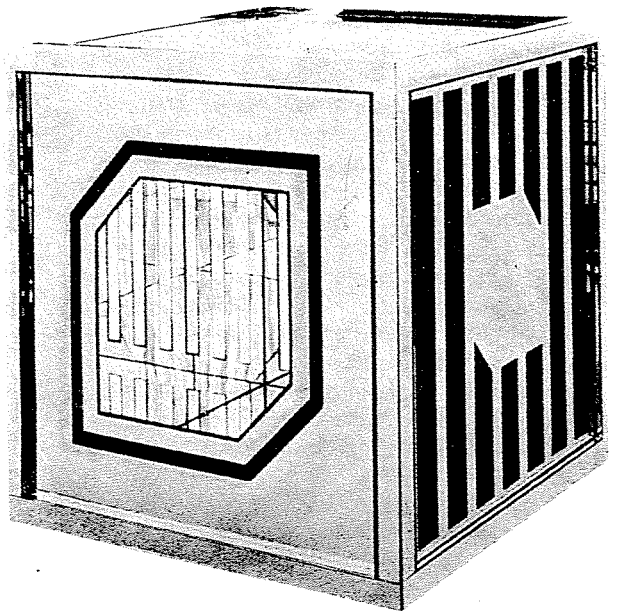
canto personal, la colaboración de Evita y todo un movimiento popular que lo apoyaba; Onganía no tiene ninguna de estas cosas; 4) es claro, a los dos les gusta el gobierno autoritario, y la manera como Onganía trató a la Universidad de Buenos Aires, por ejemplo, es similar a la de Perón. Onganía, según entiendo, es un honorable oficial de caballería. Me inclino a compartir el comentario de Perón, tal como lo expresó en julio de 1966: «Creo que de este mozo [Onganía] habría que decir lo que decía Agustín Alvarez sobre Lavalle: *¿Quién lo metió al general Lavalle a reformador institucional, asunto que no era del arma de caballería?*». Pero no debemos juzgar a Onganía hasta que haya terminado su tarea. Con la ayuda de Krieger Vasena y buen tiempo para los campos y las cosechas, su presidencia tal vez pueda llegar a ser calificada no sólo de dura, sino de saludable.

CFM: ¿Qué le parecen las relaciones actuales entre el gobierno de Onganía y la Confederación General del Trabajo? ¿Quién domina a quién?

GP: Es difícil decirlo todavía. Creo que los dos están esperando para ver qué pasa.

CFM: Una última pregunta: en caso de volver a vivir en América Latina, ¿cuál de los países que conoce elegiría?

GP: ¡Imposible! Siempre tendré mucho gusto en pasar semanas y meses en Sudamérica —en Santiago de Chile o en Argentina; en Asunción, Buenos Aires, Montevideo, La Paloma—, pero a medida que envejezco siento cada vez más que mi «destino geográfico» está en mi propio país, en la costa oriental de Inglaterra; cerca de Londres, con sus calles tan familiares, y sus pequeños restaurantes, y sus bibliotecas. Y no demasiado lejos de España. □



[Cubo, por Larry Bell]

Estructuras primarias

Por un arte urbano

I

Si la palabra ciudad engloba, en su imprecisión semántica, nociones que comienzan a ser muy diversas —desde aglomeraciones más o menos rurales hasta megalópolis—, se podría pensar que un corte radical se operó al constituirse la ciudad barroca. En el momento en que el conjunto urbano se descentra, una ruptura se produce con relación a las coordenadas hasta entonces «lógicas» del espacio —ruptura análoga a la que, en la misma época, descentra el espacio del lenguaje con sus mutaciones retóricas— y comienza, en la práctica de la ciudad, la *crisis de la inteligibilidad*.

Vaciada de sus puntos de referencia naturales, de una topología en ángulo recto que trazaba su linealidad sobre o a partir de ríos, murallas o ruinas, rampas, fosos, que se desplegaba a partir de la plaza central o de la catedral —juzgada entonces, también, la prioridad de la cátedra—, abierta, como la poesía, a un espacio cada vez más metafórico, más reticente a la inocencia del lenguaje «natural», la ciudad va a tratar de imaginarse a sí misma en tanto que *lugar* humano, va a instaurar en su cuerpo recorridos fáciles, orientados, va a tratar de ser, a pesar de todo, *legible*.

En esa búsqueda de lo *legible urbano*, en ese espacio de ruptura, hipertrofiado por la revolución industrial, vivimos aún.

No es un azar si es Góngora quien mejor define esta necesidad de lectura: «si mucho poca carta les despliega». La carta o mapa como medio de desciframiento, pero, sobre todo, la violencia reductora de su superficie (*si mucho / poca*).

Esta urgencia de crear un código paralelo, reductor y legible, que nos permita el acceso y la orientación en un espacio que ya no contiene ningún índice, extensión sin marcas que esconde sus posibles trayectos como enigmas, fundamenta aún nuestra práctica de la ciudad.

La casa es el lugar del Mismo, la ciudad el del Otro. Ambito de la búsqueda erótica: un cuerpo nos espera, pero el camino que conduce a él —nuestra *palabra*— es casi informable en la codificación excesiva de la *lengua* urbana. Camino invadido, borrado en el momento mismo de su

trazo, signo ciego en la repetición blanca, sin intersticios de las calles.

Crear nuevos índices, concebir superficies de orientación, marcas totalmente artificiales: esa es nuestra actitud frente a la ciudad, esa es la explicación de nuestro *vértigo de señalización*.

Sólo cuentan, pues, las percepciones visuales. Textos, luces, flechas, clavos, afiches, que surgen como presencias icónicas, autoritarios; fetiches; son nuestros índices naturales. Toda otra percepción —auditiva, olfativa, etc— desaparece en la ciudad de hoy, cuya única práctica es rápida, motorizada.

En Roma el rumor de las fuentes puede guiarnos en el laberinto de las callejuelas, en La Habana el olor del mar, en Estambul la voz de los almuédanos, pero sólo flechas y paneles *hipergráficos* podrán guiarnos en medio del trébol de carreteras superpuestas de Estocolmo, a lo largo de las avenidas idénticas del suburbio parisino. Elementos esquemáticos, colectivos, que estructuran nuestra ciudad. A ellos debemos nuestro sentido de la totalidad urbana. Ellos señalan nuestro trayecto hacia el Otro.

II

En el plano simbólico, la ciudad no ha sido explorada hasta ahora más que como tema. Su representación puede ser realista o no, pero nuestra mirada, al cruzarse con la franja urbana de la *Vista de Delft*, reconstituye la topología en ángulo recto de que hablábamos lo mismo que al cruzarse con el primer plano de una plaza vacía de Chirico: este arte apoya su práctica en un sentido de la «naturaleza» ya caduco, en una epistemología del *centro*. Ciudades «realistas» (Vermeer), oníricas (Klee, Wols), metafísicas (Chirico), planas (Portocarrero), dispersas (Dubuffet): lo que el pintor trata de darnos, y para lo que solicita nuestra mirada, nuestras convenciones ópticas, es siempre una *ilusión de espacio*.

La verdadera pintura urbana sería la que no tratará de engañarnos, sino al contrario: telas que harían explícitos sus medios, su artificio, que aparecerían —como la ciudad de hoy— en tanto que puros conjuntos de señales, de convenciones, de códigos.

Esa literalidad plástica —aventuro tres posibilidades— podría significarse en:

a) una geometría cuyo contenido único sería su propia facticidad; líneas que eliminarían toda trampa —ilusión de perspectiva, de profundidad, planos sucesivos, etc—. Enfrentarnos con la superficialidad de un cuadrado, denunciar la geometría como un sistema convencional más: en este sentido iban las búsquedas de Malevitch (el *Blanco sobre Blanco*), el suprematismo o no-objetivismo de Rodchenko, los trabajos de Tatlin. Toda la producción de Albers, cuya importancia comenzamos apenas a entrever, se define perfectamente en esta óptica.

b) una pintura de la *señalización paródica*, que se presentaría como la irrisión del acto mismo de señalar. Todos los sistemas de lo imaginario urbano serían explorados, pero utilizados al revés, o vaciados de sus mensajes, o puestos en ridículo. Algunos cuadros de Larry Rivers y los trabajos recientes de Pablo Mesejean y Delia Cancela —las «*fichas señaléticas*» de los empleados del Instituto Di Tella— pertenecen a esta parodia.

c) una pintura cuyo referente principal sería la propia tela. Ni la materia, ni las texturas, ni el cromatismo de la abstracción lírica, sino el *sopORTE concreto*, literal, del lienzo, que no trataría de desaparecer en el «universo» creado por el cuadro, sino que se convertiría en su tema. Newman y Rothko, con superficies aparentemente monocromas, constituyeron este espacio de literalidad plástica. Franz Kline, reduciendo el cuadro a su gestualidad, a la rapidez del acto, del ritual plástico, trabajó en ese sentido. Yves Klein también.

Pero esta posibilidad ha alcanzado su realización total no en la pintura, sino en las esculturas de los artistas del *minimal art*. Nada subraya mejor el *sopORTE*, nada hace más explícito el trayecto tautológico del arte urbano que las *estructuras primarias*: cilindros escindidos de Robert Morris, ordenamientos seriales o modulares de Sol Lewitt, geometrías repetidas de Beverly Pepper, topologías monumentales de Tony Smith y sobre todo, esa metáfora del rascacielo, de la habitación, de la ideología urbana actual, que son los cubos de Larry Bell.

Cubos

Un prejuicio persistente de nuestra cultura quiere que, de toda producción del arte, sea obliterado el soporte. Esa censura tenaz se ha ejercido, en pintura, contra la tela —la presencia del tejido (texto), del blanco —y el cuerpo de los materiales-pigmentos, polvos—; en literatura, contra la página y el grafismo; en escultura contra el andamiaje, contra la osatura (geométrica, escondida) que arma al objeto.

Y es que la civilización —y sobre todo el pensamiento cristiano— ha destinado el cuerpo al olvido, al *sacrificio*. De allí que todo lo que a él se refiere, todo lo que, de un modo o de otro lo significa, alcance la categoría de transgresivo.

Las redes subyacentes de nuestro conocimiento están destinadas a perpetuar ese olvido, ese sacrificio. La tela considerada como soporte material, cuerpo del cuadro, y en escultura la armazón, deben de borrarse para lograr una ilusión de espacio, un *logos* original que, no perteneciendo al objeto, lo organizaría desde lejos.

Si el arte de Larry Bell nos desorienta al principio es porque de un modo irreversible y por su propia literalidad termina con todos los prejuicios de trascendencia. En él, y a partir de un lugar privilegiado para ello, es decir, un cuerpo, la escultura, se destruye la noción del arte como una referencia a algo que no es su propio físico: es precisamente el soporte, el andamiaje, lo que constituye la obra.

Los cubos de Larry Bell, en su presencia denotativa, sintetizan y transgreden a la vez los pares de opuestos

armazón o estructura oculta / escultura o forma visible

tema / objeto

opacidad / transparencia

Esta operación produce su propio espacio, espacio, espacio que, como el de la representación cruel de Artaud —hay, en efecto, una teatralidad en la exposición de un grupo de cubos— es «cerrado, producido desde el interior y no organizado a partir de un lugar ausente, sin localización, un pretexto o una utopía invisible» (1).

Un gramático del siglo XVIII (2) comparaba el lenguaje a un cuadro identificando los nombres a

las formas, los adjetivos a los colores y el verbo a la tela misma. La tela en blanco y su análogo, la unidad espacial mínima, el *cuco*, serían, según esta comparación, los cuerpos primeros de un *arte verbal*. El verbo es el soporte de todos los atributos: el *cuco*, el soporte de toda forma posible.

Mostrándonos, subrayada por su literalidad, esa unidad original, el *cuco*, reduciendo el arte a esa no-representación que es la representación mínima, Larry Bell nos obliga a poner en tela de juicio nuestros conceptos del objeto, del «producto» artístico, de la relación que existe entre la *faz sensible* y la *faz conceptual* de la escultura. □

Dos textos teóricos

Para ilustrar algunos aspectos del nuevo arte de las estructuras primarias, damos algunos escritos teóricos de los artistas Robert Morris y Sol LeWitt, a quienes se deben tal vez las observaciones más penetrantes sobre el tema. Tanto las Notas sobre escultura, de Morris, como los Parágrafos sobre arte conceptual, de LeWitt, aparecieron originariamente en inglés en el número especial de la revista Artforum (New York, vol. V, número 10, junio 1967). Aquí se recogen únicamente algunas de dichas notas y párrafos. (N. de la R.)

Notas sobre escultura

Ver un objeto en un espacio real tal vez no sea una experiencia muy inmediata. Lo que se experimenta son aspectos: el todo se presume o se construye. Sin embargo, se presume que la «cosa» construida es más real que los aspectos, ilusorios y cambiantes, que ofrece la variación de las perspectivas o la iluminación. No podemos tener otra

aprehensión de la totalidad de un objeto que la que ha sido construida desde incidentales puntos de vista y desde condiciones variables. Sin embargo, este proceso de «dar cuerpo» al objeto a partir de datos inmediatos de los sentidos es homogéneo: no hay ningún punto en el proceso en que cierta condición de luz o perspectiva indique un reino de existencia distinto del indicado por otras perspectivas y bajo otras condiciones. La presunción de constancia y consistencia hace posible hablar de «ilusionismo». De hecho, el ilusionismo al contemplar objetos es suprimido hasta reducirse a un factor incidental.

Estructuras.—Una obra de este tipo es a menudo relacionada con otros focos pero de una manera mayor, o más fuerte, enfatiza sus «razones» por medio de partes, inflexibles y otras variables. El aspecto didáctico de los sistemas proyectados o de la información suplementaria, más allá de la existencia física de la obra, es ya explícito o implícito. Juegos, series, módulos, permutaciones, u otros sistemas simples, son usados a menudo. Obras de este tipo con frecuencia trascienden su aspecto didáctico para convertirse en rigurosas. A veces hay un escepticismo puritano de lo físico en ellas. Las obras menores son a menudo desnudas y austeras, racionalísticas e inseguras.

Objetos.— Generalmente pequeños en escala, definitivamente con aspecto de objetos, potencialmente manuales, a menudo íntimos. Muchos tienen una terminación muy pulida y enfatizan la superficie. Aquellos que son monísticos o están estructuralmente indivisos, establecen relaciones internas a través de la yuxtaposición de los materiales o, a veces, por su alta capacidad de reflexión que les permite incorporar parte del ambiente que los rodea a veces, por transparencia hacen lo mismo más literalmente. Los que están estructuralmente divididos a menudo hacen uso de módulos o unidades. Algunos de estos —especialmente los que se cuelgan en las paredes— conservan ciertas sensibilidades pictóricas: además de hacer real el aspecto suntuosamente físico que la pintura sólo puede indicar, hay a menudo una suerte de organización del campo de las figuras a la manera de la pintura. Pero a diferencia de la pintura, la forma se convierte en un objeto real contra la pared o el

(1) Jacques Derrida, «La Clôture de la Représentation», en *L'écriture et la différence*.

(2) Citado por Michel Foucault: «Parler», en *Les mots et les choses*.

fondo, igualmente reales. Profundamente enraizados, y confiados en lo físico, estos objetos hacen gran uso de la gama tradicional de valores plásticos: luz, sombra, ritmos, pulsos, espacios negativos, formas positivas, etc. Las obras menores a menudo pueden ser leídas como un cierto tipo de arte de caja de caramelos —nuevos recipientes para una sensualidad industrial reminiscente de la sensibilidad de la Bauhaus hacia los objetos refinados de orden claro y pulido final. En su catálogo, *A New Esthetic* (Washington Gallery of Modern Art, mayo, 1967), ha observado Barbara Rose que tales objetos podrían constituir una clase de formas que llegaran a establecer una nueva convención que no es de intención escultórica, sino que se encuentra más bien como ante la aparición de una rica forma de arte menor —casi tanto como los vitrales y mosaicos diferían de las convenciones de la pintura. Aunque a menudo sin ambición o indulgentemente concentrados en la superficie, la presencia física de estos objetos es generalmente muy fuerte. Tienen el aspecto coruscante y el brillo menor de los «objets d'art».

En el último extremo de la escala están las obras de tamaño monumental. A menudo éstas tienen un foco casi-arquitectónico: puede caminarsé a través de ellas, o ser miradas desde abajo. Algunas son simples en su forma pero la mayoría son barrocas de sentimiento debajo de una cierta superficial nota sombría. Participan de una actitud romántica de dominación y tienen una pesada capacidad de impresionar. A menudo parecen descollar con una cierta sentimentalidad humanitaria.

Buena parte de la obra se hace fuera del estudio. Fábricas especializadas y tiendas son usadas —de la misma manera que la escultura ha usado siempre obreros especializados. Los métodos utilizados para dar forma por lo general son simples si se los compara con las técnicas de la industria más avanzada. En este aspecto, la relación con la producción hecha a máquina está más en los usos de los materiales que en los métodos para darles forma. Es decir, los materiales industriales y estructurales son a menudo utilizados en su estado más o menos desnudo, pero los métodos para darles forma están más relacionados con las técnicas manuales. Los metales son doblados, cortados, sol-

dados. El plástico está empezando a ser explorado recién en sus posibilidades estructurales; a menudo funciona como superficie de materiales de apoyo más convencionales. El moldeado de plástico reforzado, aunque costoso, se está transformando en un método de dar forma bastante corriente ya que ofrece una gran oportunidad y escala para la utilización directamente estructural de los materiales. La formación en el vacío es el método más accesible para dar formas complejas a las láminas de metal. Es aún costoso. Tratar a los mejores plásticos por medios térmicos —y un método semejante para los metales— está aún más allá de los recursos de la mayor parte de los artistas. La mayoría de los así llamados procesos industriales que se emplean pertenecen a niveles bastante bajos de sofisticación. Esto afecta la imagen por el hecho de que los más accesibles métodos de dar forma se prestan más a lo plano o a lo linear.

La unidad más obvia, sino el paradigma, de dar forma hasta ahora es el cubo o bloque rectangular. Este, junto con la parrilla rectangular como método de distribución y ubicación, ofrece una suerte de «morfema» y «sintaxis» que son centrales para la premisa cultural de dar forma. Hay muchas cosas que se han reunido para contribuir a hacer los objetos rectangulares y la colocación en ángulos rectos, los más provechosos métodos de dar forma. La mecánica de la producción es un factor: desde la manufactura de ladrillos a los procesos metalúrgicos que presuponen un flujo continuo de materia prima que es segmentada, apilada y encajonada. El uso posterior de estas «piezas» desde las formas continuas como láminas hasta los artículos terminados, alienta el mantenimiento de la rectangularidad para eliminar los desperdicios.

ROBERT MORRIS

Parágrafos sobre arte conceptual

Me voy a referir a la clase de arte en la que estoy comprometido como arte conceptual. En el arte conceptual, la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra (1). Cuando un artista usa

Galdós está vivo

El tiempo biológico abarca una extensión muy variable, desde lo que vive breves instantes hasta esas duraciones que tenemos que medir por siglos. El tiempo histórico nos ofrece el mismo espectáculo. Tardará más o menos, pero todo se extingue —estilos, sistemas políticos, morales, económicos, religiones, ciudades, estados, etc.

Una de las supersticiones culturales es la de creer en la inmortalidad de la obra de arte. No importa tanto averiguar si esta creencia es falsa o no, lo necesario es volverla a pensar desde nuestra situación. Se tendría que emprender una investigación que nos mostrara cuándo un poema, una novela, un drama, ya no podemos comprenderlos, cuándo cesan de decirnos algo. Es verdad que ya se han hecho algunas encuestas preguntando, por ejemplo, si el naturalismo vivía todavía, o si el simbolismo había muerto, pero esto se refería más bien a la necesidad de cambio, al deseo de saber las mudanzas del gusto, de las tendencias de autores y público. En realidad, como todo lo que se hace en nuestra época, no tenían estas consultas un carácter muy diferente de las que se hacen con referencia a otros productos para poder orientar el mercado: fabricantes, vendedores, compradores.

Lo que a mí me interesaría sería averiguar cuándo una obra de arte se convierte en objeto arqueológico; darme cuenta de sus mutaciones de sentido, de ese proceso semántico que hace que una novela, un poema tengan varias y diversas acepciones, hasta que se apagan y dejan de existir. Galdós se dio cuenta de que su obra estaba perdiendo el contacto con el lector —el público era naturalista cuando él ya se encontraba en otro horizonte. Y después, su visión, su escritura eran distintas de las de los jóvenes novelistas que había contribuido a formar.

La moral se estaba sustituyendo por la estética, la sensibilidad y la acción, que iban a dar o bien a un amoralismo más allá del bien y del mal o a una zona tan exigente que se distanciaba por completo de la vida cotidiana. En lugar de un gobierno representativo, con fuerzas y poderes que se limiten unos a otros, se prefería una autoridad férrea y una disciplina rigurosa. El hombre de voluntad, autodidacta y en contacto con la realidad cedía el paso al ser nervioso, introvertido, al intelectual con una formación de libros. Ya no se trataba de aplicar unas verdades, de tomar posesión

de una realidad que se podía medir, pesar y contar; sino de la búsqueda incesante de algo inabismable. El ser humano que Galdós había observado a plena luz, esas «desheredadas», esas Fortunatas, esas Benignas, esos Mansos, esos Pepet, esos Angel Guerra, ahora se veían trocados en unos 'Yos' indefinibles, inestables que había que sacar de las cavernas tenebrosas de la conciencia, de la subconsciencia y del mundo de lo inconsciente.

La visión plástica rica de detalles, que demandaba la descripción morosa para hacer resaltar lo concreto del alma, del cuerpo, del medio, se convertía en una expresión lírica, captación de lo evanescente. El trazo pormenorizador y objetivo veía surgir la notación personal necesariamente original, con individualidad diferenciadora. Galdós quería lo común; toda su obra consistía en mostrar que los hombres han nacido para amarse y trabajar juntos, en ese grupo alegre del taller y la escuela. Y luego vio que lo que interesaba era lo exquisito, aquello que nos separa a unos de otros. El grupo producía repugnancia, sólo era aceptable la soledad narcisista. El encanto de la lengua natural y hablada, que en la misma medida que se alejaba del estilo oratorio y con frecuencia vacío se aproximaba al pueblo y a la clase media y aprehendía sus necesidades y sus sueños, no sólo no era sentido por los jóvenes escritores sino que estos repudiaban ese estilo en nombre de una frase vibrante, breve, retorcida y capaz de apresar tanto el matiz sensorial como el psicológico; o bien preferían una escritura ornamental y elegante.

Los personajes son distintos, el estilo diferente, el medio es diverso y la vida es otra con sus ideales y sentimientos nuevos. El Madrid de Galdós ha desaparecido. Si queremos encontrarlo hemos de sacarlo a luz como un *substratum*. La calle de Toledo y la Plaza Mayor y la Puerta del Sol y el comercio al por menor ofrecen otro aspecto.

La mujer es fecunda o estéril, pero su sociedad no tiene preocupaciones de higiene sexual. Y fecundidad o esterilidad se convierten en seguida en símbolos. El hombre es liberal o reaccionario, clerical o anticlerical, ocioso o trabajador, pero su vida psíquica y espiritual no le atormentan; el mundo económico no es un plano esencial de la realidad social. Se trata de tener o no tener trabajo (más bien, cierta clase de empleos), de tener o no tener dinero, de comer o pasar hambre; pero

el ser humano continúa siendo una persona moral, cuyo fundamento es la propiedad privada y sagrada.

Quizá podría abarcarse el mundo galdosiano en su esencialidad si captamos su sentido de la historia y de la naturaleza. Para Galdós la historia es, con una metáfora que acaso le fuera grata, como una agenda en la cual están apuntados los errores y los aciertos del hombre, el debe y el haber. Basta acudir a ella para que inmediata y rápidamente nos demos cuenta de cuál es nuestra situación, de cómo debemos dirigir nuestra conducta. La historia no es ni una determinante ni un límite de la vida del hombre. No somos como la geografía, la economía y la historia nos exigen que seamos. Somos libres y la historia nos da una lección. La naturaleza humana, la naturaleza física son al mismo tiempo enemigas y colaboradoras del hombre, aniquilan al débil, se someten al fuerte.

Si la descripción que estoy presentando es exacta, vemos, como no podía menos de ser, que la figura de Galdós pertenece por completo a la segunda mitad del siglo XIX, cuando se es liberal, individualista y se es sobre todo un creyente máximo; se tiene fe, una fe incommovible en el progreso moral y material del individuo y de la sociedad. El sufrimiento, la injusticia, la crueldad, la maldad, el absurdo desesperante de la existencia se deben únicamente al error y a la ignorancia del hombre. Ahora no debe preocuparme el hacer ver cómo el Naturalismo-positivista obedece a una de las tendencias clasicistas del siglo XIX en lucha con el Romanticismo.

Hacia 1920 y durante una década, poco más o menos, Galdós cayó en la oscuridad para volver a brillar de nuevo. Lo que quiero es ver cuál es la vida de este novelista del siglo XIX. Porque que está vivo no hay duda y sin embargo es completamente ajeno a la actualidad, sobre todo a la actualidad nuclear interplanetaria y de la automatización; a la actualidad electrónica, tecnológica. A pesar de todas las revoluciones modernas: la religiosa, la política-social, la económica, la revolución de los últimos 20 años es algo completamente nuevo. Las otras revoluciones se hicieron contra algo y al mismo tiempo lo continuaron. En cambio la revolución de hoy es completamente radi-

cal, suprime y destruye todo lo anterior, sin embargo no combate contra nadie ni contra nada.

El núcleo religioso, político-social que era el esencial del mundo galdosiano, hoy ha desaparecido o es algo muy secundario. El mundo de los acuonautas y de los astronautas nos obliga a otra visión, nos impone otra perspectiva.

Quizá por primera vez en la historia, el hombre representativo de hoy vive sin rencores ni odios, sin un pasado, pendiente sólo de un futuro, de una realización. Creo que dentro de muy pocos años la separación entre el hombre nacional y continental y el hombre interplanetario será completa y la incompreensión total.

Por eso vive ahora Galdós tan intensamente —con intensidad de ocaso. Galdós como todos los autores del siglo XIX, de hecho, como toda la cultura humana está ahora viviendo sus últimos momentos. Hemos llegado a los umbrales de un mundo radicalmente nuevo y gozamos aún de un pasado que perecerá para siempre. Por eso, sabiéndolo tan completamente pasado, lo tratamos con tanto cariño, con tanta nostalgia.

A mí el mundo de mañana me entusiasma, lo único que siento es que por rápidamente que venga no creo que pueda penetrar en esa maravilla; por eso mi deseo respecto a Galdós como respecto a todas las épocas históricas es que no tratemos de actualizarlas, de captarlas con ideas y conceptos que les son ajenos. El mundo plástico y sintético, el mundo del aire filtrado y acondicionado, de la luz artificial será magnífico, pero hemos de tener en cuenta que Galdós amaba la ciudad y el aire libre y el sol. En el futuro próximo viviremos dentro de un tiempo y un espacio interplanetarios. La hora local de Galdós como su espacio eran deliciosamente terrenales: Bola de Gobernación, su mundo pendía de la gravedad y la 'noche serena' era el signo del alma. El hombre de mañana, es decir el de hoy, tendrá que vivir en un tiempo relativo. Hora de La Jolla, hora de Nueva York, de Londres, de Moscú; hora de la Tierra, de la Luna, de Marte, etc. y tendrá que vivir junto a esta pluritemporalidad en un mundo pluridimensional y pñuriespacial.

Esa nueva realidad que nos aleja totalmente de la historia es la que nos da una nueva intimidad, una nueva aproximación. Mañana es ya hoy y el

pasado está con nosotros, vive con nosotros. 2000, 5000, 10000 años atrás no son nada.

Los arqueólogos cuentan con toda exactitud por cientos de miles, por millones de años. Galdós, los hombres de las pasadas centurias son completa, quizá radicalmente diferentes de nosotros, pero vizez más complejo y más fino, nos permite no matar lo que es distinto a nosotros. Quizá estamos encontrando una nueva manera de inmortalidad o por lo menos de vida muy larga. □

Una novela abierta

Tres tristes tigres (Barcelona, Seix-Barral, 1967) se plantea a sí misma como literatura del juego, o juego de la literatura, característica en la que el juego es más decisivo que la literatura porque para Guillermo Cabrera Infante la infinita posibilidad del juego compromete fundamentalmente los rostros de la realidad. Esta novela es una espiral de ese juego, el juego en su perspectiva, su desarrollo, su unidad. Y, por cierto, la novela como juego equivale al juego de sí misma, porque esa espiral es también la misma novela. Es decir, la literatura toda, la cultura, la realidad en fin, son aquí la materia a jugarse a través de la escritura que se toma a sí misma como una fiesta de espejos. El radicalismo de Cabrera Infante es también una síntesis y una apertura. Su novela reconoce el impulso de Lewis Carroll en la fiesta de las paradojas, el paradigma de Joyce en el trastrocamiento de las palabras, la influencia de Borges en la significación global de los mínimos episodios. Pero sobre todo *Tres tristes tigres* es una novela de un fervoroso barroquismo latinoamericano y aquí radica su apertura. En su antitradicionalismo que se niega al argumento, a las unidades convencionales, al verismo, al drama o a la sicología, en su pura realidad verbal, y todavía, en el hecho de que esa realidad verbal sea una voluntad de formas orales. De la primera a la última página esta novela es una conversación, un múltiple monólogo.

Novela tardía y obra abierta temprana, *Tres tristes tigres* renuncia a una estructura obvia, se niega a la rigidez de un reconstrucción en la lec-

tura. Cabrera Infante ha eludido la novela como construcción para plantearse la novela como río, como flujo libre y liberador. Sus ritmos más internos y externos radican en el movimiento vertiginoso de la conversación, en esa verbalización total que crea un lenguaje poroso, vivo, de gruesa cutícula. Por eso, tras todo este juego cultista y popular, elaborado y espontáneo, aflora una vitalidad nerviosa, la sensación física del mundo recorrido por la palabra. Entre el snobismo y la vulgaridad, lo teatral y la angustia, y también mediante el lujo de la cultura, esta novela va revelando un mundo de apariencias convertidas en leyes del juego, un mundo inmediato en las sensaciones y mediato en las palabras, un intenso y desaforado espacio y tiempo que es La Habana atacada por el verbo oral, las noches de La Habana recorridas por la duración fervorosa de la palabra. Cabrera Infante es aquí una suerte de Borges sacudido por la risa y el calor.

Las reglas del juego

La novela planteada como río y no como geometría, como tiempo más que como espacio, tiene también en esos ritmos de la conversación, que es más inmediata que el «diálogo», más arbitraria también, su ritmo y duración más unitarios. De manera que si todo juego plantea sus propias leyes, aquí la regla de jugar (o sea la de leer) radica en advertir esa duración, en dejarla que nos comprometa libremente en su espiral. *Tres tristes tigres* es también una novela de la lectura abierta. El mundo de la novela ha sido pues forjado como tiempo verbal y como tiempo oral: esta novela es casi una orquesta o una banda sonora. Por eso, en su prólogo, el animador del «Tropicana» anuncia el inicio del show (de la novela), y presenta a algunos personajes que están en el cabaret, anunciando también el ritmo festivo y teatral de las noches de La Habana en el libro. Este juego de la novela implica también, por cierto, el planteamiento de una intensa contradicción: por un lado la novela juega a borrar los esquemas tradicionales y a trasvertir la misma cultura, y por otro lado juega con su propia formulación, con el hecho mismo de estar convirtiéndose en una novela; así su campo literario es una

literatura doble, o un doble intento de anti-literatura.

El juego cacofónico del título y el epígrafe de Lewis Carroll («Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada») señalan, pero no agotan, dos posibles vías de acceso a esta fascinante narración. El título (por su cacofonía evocativa y por su oralidad popular, además de su juego) indica también en la novela el juego de las palabras evocando esas noches habaneras y la infinita riqueza de los varios lenguajes: y también esos varios lenguajes son una suerte de trabalenguas. El epígrafe indica el ámbito imaginario y contradictorio en que ese juego (la lectura también) deberá desarrollarse. Comentando este epígrafe de Carroll (en *Mundo Nuevo*, núm. 13) Cabrera Infante lo calificó de «una de las frases más felices de la literatura inglesa, un compendio de la necesidad metafísica del hombre y de esa nostalgia cristalizada que es uno de los nombres de la poesía». En efecto, toda la novela discurrirá oscilando entre la nostalgia —que no pertenece al pasado sino al nervioso presente del habla reconstruida— y esa necesidad metafísica, de trasgredir la realidad inmediata a través de ella misma. Es revelador que Cabrera Infante reconozca en esta cita esa necesidad metafísica, porque en la novela los personajes satirizan incesantemente la amenaza de que esa palabra (metafísica) se introduzca a la conciencia como un acto terrorista contra el mismo flujo del habla y los episodios del habla. Lo cual también advierte que la burla incesante es aquí la línea sombreada de otra línea seria; en Cuba, dice algún personaje, la risa es lo más serio. Tal vez en América Latina toda; o tal vez en una literatura latinoamericana que se rebela contra la mala seriedad formulada por las culturas, para liberar al arte en otra necesidad de interrogantes.

Ritos de la memoria

El título, pues, y el epígrafe, leves claves, nos introducen, con tantas posibilidades de juego como el prólogo, en el «Tropicana», a un mundo esencialmente verbal, anunciándonos que las leyes del juego o lectura radican enteramente en la libertad de este mundo verbal, en su absoluta indepen-

dencia de cualquier otra realidad que no sea la creada por las palabras.

De tal modo que la larga y minuciosa verbalización de las noches de La Habana no busca recrear ambientes o situaciones sociales o alguna trama famosa; simplemente, busca capturar ese mundo vivido con la memoria oral, con la nostalgia verbal, en donde los actores que charlan más que individuos a analizar, son puntos de vista verbales, hablantes implicados en la festiva y fluyente poetización de este recrear. La espiral de esa poetización estará señalada por un impulso desasosegado, casi un frenesí rítmico que lucha con la respiración, con el tiempo ciertamente. La palabra vive, en esta novela, la aventura de reemplazar con su propio sonido asociativo a la otra vida de la opacidad y la confusión, capturando el impulso ciego de una existencia como sonambúlica, ebria en su misma duración. Es por eso que esta novela es un rito y un auto de fe. Más que al ave fénix y sus renacimientos, podría evocar al mago y su vestuario y repertorios. Cabrera Infante parece mostrarnos aquí la última función de ese mago extraordinariamente refinado y a la vez sudoroso. Retórico y festivo, este mago de una noche exhibe aquí sus virtudes; acaso tropiece consigo mismo algunas veces, pero él mismo es su mayor juego, su mejor compromiso. La viva tensión de la novela radica, por todo esto, en su mecanismo de reconstrucción verbal a partir de la oralidad. En este coro de voces el tiempo revela su materia dócil y agónica.

Conforme este coro se levanta el lector va adentrándose en una novela que le exige renunciar a la búsqueda de un argumento, y aun de cualquier problema unitario. Así, el lector abandona la sensación que el autor le ha creado, atrápanlo para soltarlo luego en el flujo libre de su verbalidad: una sensación de hilos argumentales, al inicio de la novela, que insinuaban varios prólogos en varios hablantes. De modo que la novela puede ser asumida como una serie de aventuras truncadas que nunca quieren resolverse en una trama. De aquí que las claves de una lectura abierta se reduzcan o se amplíen a motivaciones, más o menos anecdóticas, a puntos de vista (o de habla) que retoman situaciones y personajes que son otras tantas voces de un mismo afán verbal. Y cuando hemos comprobado que en la novela

XOR

no existía un tejido tradicional, surge la paradoja de *Tres tristes tigres*: la fascinación verbal hace que sigamos prendidos de la lectura, casi incitados por una suerte de suspenso policial de lo verbal, y curiosamente advertimos que es necesario que «no ocurra nada», que la espiral novelesca siga girando; la ausencia de un tema o anécdota central, o siquiera de una problemática central, así como la ausencia de una estructura visible, constituyen así, en virtud de las leyes orales de la novela, la libertad de la lectura, que es aquí la libertad del lector y, seguramente, la del autor mismo. Rito de la memoria y auto de fe de los mecanismos de la misma memoria, *Tres tristes tigres* en cada página es libre por su total presencia en el lenguaje.

El habla reemplaza a la realidad

Por cierto que la narración tiende lazos al lector por medio de personajes que reaparecen metódicamente, sobre todo los personajes femeninos, que son un poco el cerco o el paisaje de la novela, a veces incluso alegóricamente, como la cantante Cuba Venegaf, a quien llaman Toda Cuba, o Cubita Linda. «Es mejor, mucho mejor ver a Cuba que oirla y es mejor porque quien la ve la ama, pero quien la oye y la escucha y la conoce ya no puede amarla, nunca», dice un personaje de esta cantante que, de algún modo alegórico, tiene que ver con Cuba; aunque la declaración del personaje es también un amor doble, otra obsesión del amor.

Los personajes de la conversación incesante son, sobre todo, Arsenio Cué (actor), Silvestre (escritor), Eribó (bongonero), Códac (fotógrafo), y fundamentalmente Bustrófedon, poeta oral, centro del calembour y la paráfrasis, que es una leyenda de los otros personajes porque él ha muerto. Bustrófedon —como su nombre en juego— se repite en los otros personajes como un espejo central. Su incesante humor verbal es un mecanismo también en los personajes, que lo citan o lo imitan o lo reproducen, y es también el mecanismo de la misma novela porque Bustrófedon es el polo de las posibilidades metafóricas del lenguaje y la palabra, el hombre-palabra, la palabra como juego. Silvestre es la línea horizontal de la novela: máscara del

mismo autor, comprometido también en el vasto juego del lenguaje, cronista de este mito del habla reemplazando a la realidad. Por eso tal vez la palabra *Traditori* que aparece al final en el sueño sea una doble acusación: traidor y traductor, pero no sólo por las traducciones literarias sino también por esta otra traducción de la oralidad en escritura, por esta ambición de la poesía total. Bustrófedon, a través de la línea abierta de un juego verbal infinitamente acumulativo, es también la equivalencia arquetípica de esta poesía total. Por eso su muerte hace realidad la definición de Lautréamont: el paraguas y la máquina de coser sobre la mesa de operaciones.

En esta poesía del habla figurando la realidad, «la literatura no tiene más importancia que la conversación» y «la Gran Novela del Aire» que Bustrófedon y sus amigos han grabado en una cinta no es otra que *Tres tristes tigres* en cuyas «páginas sonoras» están los «ruidos que son lo que fuimos nosotros de Bustrófedon», núcleo y ley de este lenguaje mítico.

De ahí que todo lo que Bustrófedon llegó a «escribir» sea una cinta grabada de una parodia, oral naturalmente, de la literatura cubana: «La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después —o antes», donde Cabrera Infante se burla profundamente de los autores cubanos más famosos, de Martí a Guillén, pero, precisamente, a partir del terror central de su novela: el estilo. Esa otra traducción de la realidad en lengua escrita. El estilo es la negación, en el planteamiento de esta novela, de esa realidad solamente oral, hablada, donde el tiempo está vivo y donde el mito se precisa y se escurre. Por eso Bustrófedon hace esta paráfrasis exagerando los rasgos de estilo de esos autores cubanos. ¿No es acaso verdad que las crónicas de Cabrera Infante están «mejor» escritas que su misma novela? También por este mismo terror al estilo, a la segunda operación del habla escrita, el capítulo «algunas revelaciones», que supondría la clave escrita de Bustrófedon, está hecho de páginas en blanco. Este radicalismo es, por cierto, una clave en la misma broma porque Bustrófedon, alter ego del autor, jamás escribió una página: solamente las habló, así como la novela intenta hablar reclamando la lectura en voz alta en una de las notas introductorias del autor.

Silvestre, recordando la imagen de una muchacha, sabe que «*aquel momento...* no volverá y es eso exactamente lo que hacen preciosos momento y recuerdo. Esta imagen me asalta ahora con violencia, casi sin provocación, y pienso que mejor que la memoria involuntaria para atrapar el tiempo perdido, es la memoria violenta, incoercible, que no necesita de madelenitas en el té ni fragancias del pasado ni un tropezón idéntico a sí mismo, sino que viene abrupta, alevosa y nocturna y nos fractura la ventana del presente con un recuerdo ladrón. No deja de ser singular que este recuerdo dé vértigo: esa sensación de caída inminente, ese viaje brusco, inseguro, esa aproximación de dos planos por la posible caída violenta (los planos reales por una caída física, vertical y el plano de la realidad y el del recuerdo por la horizontal caída imaginaria) permite saber que el tiempo, como el espacio, tiene también su ley de gravedad. Quiero casar a Proust con Isaac Newton». Esta descripción del recuerdo, que persigue el dinamismo como ley, podría ser también referida a la novela toda. El recuerdo aquí es inmediato porque no requiere los estímulos clásicos de Proust y por eso mismo es sucesivo, supone una inmersión en el vértigo de la duración, una confluencia de tiempo y de espacio. El recuerdo es en esta novela la totalización del instante, otro camino para hacer presente una realidad entera.

Un renacimiento múltiple

Músico, escritor, actor, fotógrafo y el poeta supremo, Bustrófedon, dios y máscara de este parnaso tropical, estos personajes practican sus oficios como otras formas de un mismo exorcismo donde apariencia y realidad se funden o confunden en el mismo sonambúlico presente. Silvestre dice de Arsenio Cué: «No quería devorar los kilómetros como se dice..., sino que estaba recorriendo la palabra kilómetro y pensé que su intención era pareja a mi pretensión de recordarlo todo o a la tentación de Códac deseando que todas las mujeres tuvieran una sola vagina... o de Eribó erigiéndose en el sonido que camina o el difunto Bustrófedon que quiso ser el lenguaje. Eramos totalitarios: queríamos la sabiduría total, la felicidad, ser

inmortales al unir el fin con el principio. Pero Cué se equivocaba (todos nos equivocamos, todos menos, quizá, Bustrófedon que ahora podía ser inmortal), porque si el tiempo es irreversible, el espacio es irrecorrible y, además, infinito». Pero esta misma contradicción es el campo y el riesgo de este radicalismo, como lo son en la misma novela.

Es por eso que, también a través de Silvestre, se anuncia una categoría: la contradicción, el hombre contradictorio, que quiere explicar (o dejar de explicar y asumir) una imagen de la pasión y sus rostros, el juego y el compromiso en la parábola de la existencia y sus rostros, el juego y el compromiso en la parábola de la existencia que corre su propio riesgo según sus propias leyes. Casi una idea de la personalidad como destino. La reafirmación de una perspectiva acaso renacentista, el asomo de una nueva libertad en el caos contemporáneo. También Carlos Fuentes, en *Cambio de piel*, incidirá, con otro juego, en estas posibilidades de un renacimiento múltiple que es, acaso, otro tiempo en el tiempo latinoamericano.

Contradictorios son personajes como Sherlock Holmes o Don Quijote, autores como Hemingway o Rabelais. No lo son Gargantúa ni Pantagruel, tampoco lo es Julian Sorel ni Ahab o Billy Bub. El contradictorio, en primer lugar, es un individuo imprevisible, en segundo lugar es un individuo anti-racionalista. Obviamente, es lo contrario del tipo unívoco, del tópico o del tipo a secas. «Sorel es un francés y los franceses se empeñan, como tú bien has visto, en ser racionalistas hasta la locura, voluntariamente anti-contradictorios. Ni siquiera Jarry fue un contradictorio. Desde Baudelaire no tienen uno». Julio César, en cambio, es un contradictorio y hasta uno moderno. Lo mismo que Calígula, «quizá el más grande de todos». En la literatura norteamericana, los únicos contradictorios «son mestizos, o actúan como mestizos». El mayor contradictorio de los contradictorios americanos es, naturalmente, Ezra Pound. Lewis Carroll es nitidamente el gran contradictorio.

«—*Jugando con la literatura.*

«—¿Y qué tiene de malo eso?

«—La literatura, por supuesto.

«—Menos mal. Por un momento temí que pudieras decir, el juego. ¿Seguimos?»

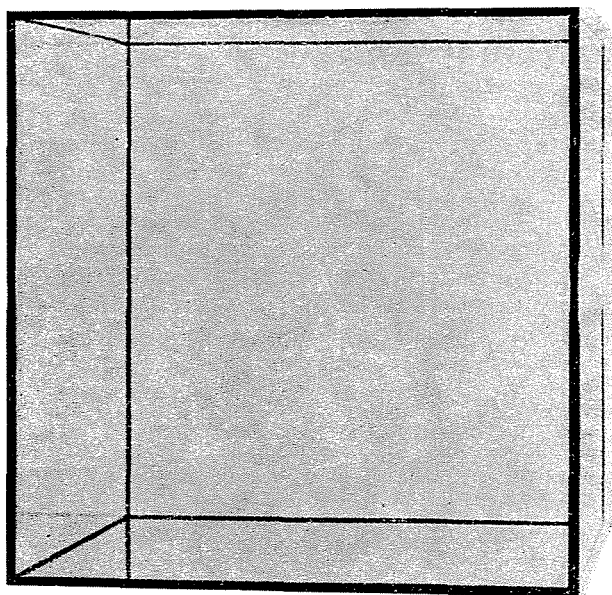
Estos personajes, en esa perspectiva, son de esta misma raza donde la contradicción no supo-

ne, ciertamente, una escisión u otra forma cualquiera de dualismo, sino, más bien, una multiplicidad en la unidad, una suerte de salud a prueba de uno mismo, si cabe. Una disponibilidad abierta del rostro y sus rostros o voces. Al revés del personaje unívoco —hijo del verismo—, o del personaje dualista— hijo del esquematismo de mala conciencia—, el 'personaje contradictorio' es un riesgo de sí mismo, más sorpresivo que ambiguo, más posible que evidente. La confluencia de tantos personajes en la contradicción como categoría revela también la metáfora que el término conlleva. Esta categoría es una metáfora porque parece señalar la naturaleza misma del personaje en cuanto entidad literaria a caballo entre el libro y la lectura: personaje no referido a un esquema evidente (su posible modelo en la realidad), ni a un esquema ideal (su posible desarrollo literario); a medio camino voluntario entre cualquier realismo y

cualquier clasificación literaria, esta novela anuncia su personaje paradigmático en la contradicción porque ella misma, como espiral, como rito sin fórmulas, se plantea íntimamente en contradicción con una literatura establecida y con una realidad mal explicada. Entre ambas orillas, el curso de esta novela-río es violento, nervioso, cálido. Así, la misma novela puede ser un personaje, como pudo haber sido una pistola. La contradicción no es una categoría estética ni es una categoría vital, tal vez sea simplemente una especie de pacto que hace el mundo con un individuo, y no al revés.

El vasto y fervoroso juego arbitrario de *Tres tristes tigres* es también, de algún modo, un pacto y una tregua: novela tardía y obra abierta temprana, anuncia a su modo la hermosa ambición de las formas que designa a un arte latinoamericano ganando la madurez creativa.

JULIO ORTEGA



[Cubo, por Larry Bell]

A propósito de «Mundo Nuevo»

Con fecha marzo 31, 1968, la Agencia France Presse, de París, ha difundido por toda América Latina unas declaraciones de Emir Rodríguez Monegal, a propósito de su renuncia a la dirección de *Mundo Nuevo*. Damos a continuación el texto completo de las preguntas de la mencionada Agencia y de las respuestas de nuestro director, que fueron redactadas sobre la base de la información que le había sido suministrada a esa fecha.

1. *¿Cuál es la razón para el cese de publicación en París, a partir de julio, de la revista Mundo Nuevo?*

A mitad de este año, *Mundo Nuevo* será trasladada a América Latina, probablemente a Buenos Aires, con una dirección y un equipo de redacción diferentes. Este cambio fue recomendado al ILARI (Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales), que auspicia la revista, por la Fundación Ford, que es el organismo que la financia. Según se me ha informado oficialmente, la Fundación cree que siendo *Mundo Nuevo* una revista de América Latina debe publicarse necesariamente en América Latina. Yo no comparto este punto de vista y por tal motivo he renunciado a la dirección.

2. *¿Por que cree usted que una revista de este tipo debe publicarse en París?*

Desde muchos puntos de vista, que van desde una privilegiada posición geográfica hasta la actitud política de Francia frente al Tercer Mundo, París es hoy un centro internacional de indudable jerarquía. Mantiene, además, con los países latinoamericanos vínculos culturales muy estrechos, y eso desde la Independencia. Es, asimismo, un lugar al que acuden regularmente los más notables escritores y artistas de toda América Latina. La circulación de ideas y puntos de vista, y la actividad creadora de los latinoamericanos, es enorme aquí. Ninguna capital latinoamericana ofrece desde estos puntos de vista tales ventajas y, por otra parte, casi todas tienen graves inconvenientes, sobre todo de orden político por la existencia de distintas formas de censura a la actividad intelectual.

3. *¿Es cierto que la actitud de los responsables del Congreso por la Libertad de la Cultura, que reconocieron el año pasado haber recibido durante mucho tiempo una subvención de la CIA, haya in-*

fluído en su búsqueda de una nueva financiación para Mundo Nuevo?

Le repito que la revista está financiada por la Fundación Ford. Esta Fundación nunca fue acusada de haber recibido dinero de la CIA o de otra fuente. Por otra parte, he publicado siempre la revista con entera libertad y sin ninguna clase de interferencia por parte de la Fundación o del ILARI.

4. *¿Es cierto que los responsables del ILARI lo hayan acusado a usted de izquierdista?*

No comprendo que se pueda «acusar» a alguien por ser izquierdista y, que yo sepa, jamás ningún responsable del ILARI me ha hecho semejante «acusación».

5. *¿Qué autores calificados habitualmente de «progresistas», sean o no comunistas, publicó en Mundo Nuevo?*

Por tratarse de una revista cultural, el criterio de *Mundo Nuevo* para juzgar a los autores que en ella colaboran no es el de esgrimir motes políticos, tan interesantes para los maccarthistas de Estados Unidos como para los neoestalinistas del bloque opuesto. *Mundo Nuevo* ha publicado colaboraciones de escritores como Pablo Neruda o Jean-Paul Sartre, como Carlos Fuentes o Nicanor Parra, como K. S. Karol o Juan Goytisolo, cuyos vínculos políticos han sido festejados y/o denunciados por extremistas de ambos grupos rivales. Pero también se han publicado en la revista colaboraciones de escritores de otras tendencias, o de ninguna. Incluso en un número (el 18, diciembre 1967) se publicaron sendas entrevistas a Borges y a Leopoldo Marechal que en época de Perón militaban en distintos y opuestos grupos. *Mundo Nuevo* fue una revista de diálogo y no una revista de capilla o comité político.

6. *¿Cuáles son sus proyectos de futuro?*

Escribir más libros de crítica literaria, dictar más cursos sobre literatura latinoamericana, reincidir en la publicación de revistas. Acabo de publicar en la Argentina sendos volúmenes de crítica sobre Pablo Neruda y Horacio Quiroga. En este momento estoy terminando para las Editions du Seuil, de París, un libro sobre Jorge Luis Borges que aparecerá en la conocida colección de *Ecrivains de Toujours*. Una edición argentina, más extensa, será publicada luego por la Editorial Sudamericana. Tengo casi terminada la revisión de un largo estudio sobre la obra poética y crítica de Andrés

Bello que se titulará (algo polémicamente, me parece) *El otro Bello* y que espero aparezca en Caracas este mismo año. Para más adelante proyecto un estudio sobre César Vallejo y otro sobre Octavio Paz; también nuevos capítulos de una obra sobre Novela Latinoamericana Contemporánea que estoy anticipando en revistas. □

Un editor legendario

La labor de Gaetano Massa, fundador, sostén y leyenda de «Las Américas Publishing Co.» de Nueva York, se desdobra en editor y librero. Es necesario hablar de la importancia que ha tenido durante más de veinte años la existencia, en pleno bastión de la lengua sajona, de esta librería, una de las más surtidas, en relación al número de títulos y a la selección rigurosa que en ella impera, de todo el ámbito hispánico. Más de 50.000 obras diferentes reciben al visitante en sus abigarrados anaqueles; secciones de libros en portugués y gallego redondean nuestra base idiomática.

Es posible encontrar aquí, con celeridad elogiabile, los nuevos títulos editados en Buenos Aires, Montevideo, México, Río de Janeiro, España o donde quiera que el azar distribuye los baluartes de la cultura hispánica. Más del 90% de las obras en existencia han sido escritas originalmente en nuestros idiomas: los libros de Borges, Paz, Neruda, Asturias, Guimarães Rosa, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y todas las grandes figuras de nuestro continente; así como de Cela, Goytisolo, Aleixandre y tantos otros españoles están representadas en su totalidad.

Ahora bien; a esta librería acuden dos tipos de clientes: el español o latinoamericano que, por diferentes motivos, habita Nueva York y el estudiante norteamericano, que cada vez en mayor número, ha optado por el español como segundo idioma. A este último, así como a bibliotecas y universidades en todo el mundo (el Sr. Massa nos muestra el volumen de ventas a Inglaterra, Alemania y ¡Japón! durante el año en curso) está encaminada la tarea de difusión cultural llevada a cabo por el legendario Sr. Massa durante los dos últimos decenios.

Nacido en Nápoles, Italia, en 1911; estudiante en España en 1929; en Francia, de 1931 a 1933; emigrante en los Estados Unidos en 1933; profesor privado de español y francés; estudiante de literatura hispánica y portuguesa en Columbia University; enrolado en la Marina norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial; librero en español desde 1948; editor en firme desde 1955 con más de 500 libros publicados; organizador de la Biblioteca Básica puertorriqueña y autor, junto con Langnas, de *Historia de la civilización latinoamericana*: a Gaetano Massa le es dado contemplar en esos hitos la vasta labor cultural que ha sido su vida.

—Estamos a punto de iniciar la publicación de una serie de Clásicos Hispanoamericanos —nos dice. Constará de unos 200 títulos con largos ensayos introductorios, por distintas autoridades, para cada libro. Junto a los clásicos ya aceptados por todos, como *La vorágine* o *Doña Bárbara* pensamos incluir obras de autores más recientes, como Ernesto Sábato, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes y Agustín Yáñez, para no citarles más que algunos.

—¿Qué opina Ud. del auge de la literatura latinoamericana en los últimos años?

—Pues simplemente que es el fenómeno cultural más importante que está ocurriendo en el mundo. Piense lo que significa que estén escribiendo al mismo tiempo Borges, Neruda, Lezama Lima, Octavio Paz, Vargas Llosa, García Márquez y tantos otros de absoluta primera calidad y podrá hacerse una idea de la época que estamos viviendo. La relación del latinoamericano ante estos escritores es la misma del español ante su Siglo de Oro, del inglés ante la época Isabelina o del italiano ante el Renacimiento. No le quepa la menor duda. Porque creo muy firmemente en esto, le he encomendado al profesor Angel Flores, que tanto ha hecho por la difusión de nuestra cultura en los Estados Unidos, una historia exhaustiva y antológica de la literatura hispanoamericana. La publicación de esta obra verdaderamente ciclópea será indispensable para todo interesado en estas cuestiones. A través de toda ella hay notas en inglés para los estudiantes universitarios. Por cierto que, debido al gran interés que comienza a haber en las universidades norteamericanas por lo estrictamente contemporáneo, hemos tenido que publi-

car el volumen cuarto y último antes que el tercero. Al mismo tiempo hemos tenido que dividir en dos tomos el tercer volumen, ya que fue imposible abarcar todo ese período del Modernismo y Postmodernismo en un solo libro, por considerar el Dr. Flores, y yo estoy de acuerdo, la importancia fundamental de esta época donde por primera vez lo hispanoamericano se diferencia de lo hispánico propiamente hablando.

Indagamos por las obras de próxima publicación.

—Con motivo del centenario de Rubén Darío, vamos a publicar dos libros: uno de poesía y otro de prosa, ambos editados por la Dra. Dolores Ackel Fiore. También tenemos en preparación una antología de Martí como ensayista, editada por la Dra. Susana Redondo, de la Universidad de Columbia. Ya está en prensa la nueva novela del escritor chileno Juan Ventura Agudiez, autor de *Las tardes de Therese Lamarck* y *Enumeraciones Armonía tiempos desiguales*. Nos hemos decidido, asimismo, a publicar una edición bilingüe (español-inglés) del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Queremos comenzar a publicar las *Obras completas de José Martí*. Esperamos que el primer volumen salga en unos tres meses. Esta es la culminación de mi interés por Martí. Ud. sabe que Las Américas ha publicado sus *Versos*, así como dos biografías sobre él: una de Jorge Mañach y otra de Carlos Márquez Sterling.

El Sr. Massa, quizá debido a la nacionalidad del que lo interroga, se extiende sobre sus relaciones con Cuba:

—Yo visité su isla en el año 1946. Cuando a finales del año 1960 comenzaron a llegar a mi librería cantidades cada vez más crecientes de sus compatriotas, me decidí a publicar libros como *Cecilia Valdés* y *Juan Criollo*. No me arrepiento, pues muchos cubanos que en Cuba no habían leído estas obras, ahora, aguijoneados por la nostalgia y la dificultad de encontrar obras de su país, han agotado prácticamente todos los títulos cubanos que he publicado.

Aprovechando que Pedro Yanes, asistente del Sr. Massa, lo ha llamado para la inmediata resolución de un problema, damos una rápida ojeada a algunos de sus títulos:

Historia de la poesía hispanoamericana, de Hellen Ferro; una edición bilingüe de las *Odas elementales*, de Pablo Neruda; una *Antología del*

ensayo hispanoamericano, por Carlos Ripoll; *Estudio de la poesía cubana contemporánea*, por José Olivio Jiménez; libros de Camilo José Cela, Ramón Sender, Miguel de Unamuno y Eugenio Florit.

Le preguntamos por sus planes personales.

—Amigo —nos dice el Sr. Massa, por encima del traqueteo de las máquinas de escribir y las voces de los clientes— el hombre sabio busca siempre retornar a sus orígenes. Tengo, en un pueblo de las cercanías de Nápoles, donde mi abuelo fue alcalde, donde mi padre aún vive, una casa. En mi imaginación siempre veo esa casa repleta de libros y a mí mismo en medio de ellos. Quiero terminar mi vida como la he empezado: rodeado de libros. Y si puedo, antes de la gran noche final, añadir (rescatemos esa gran imagen agraria) algunos de mi propia cosecha, créame que moriría feliz.

JOSE ANTONIO ARCOCHA

temas

REVISTA DE CULTURA

Director : Benito Milla

Un panorama completo
de la actualidad cultural
y del movimiento literario
en América Latina y en España.
Un anticipo de lo mejor
que se escribe en el mundo.
Una información imparcial y crítica.

★

Distribución: Editorial Alfa

Ciudadela 1389 - Montevideo

Colaboradores

HOMERO ARIDJIS (México, 1940), uno de los más destacados poetas de su generación, ha publicado *Antes del reino* (1963), *Mirándola dormir* (1964) y *Perséfone* (1967), del que *Mundo Nuevo* anticipó fragmentos en su núm. 16. Es coautor con Octavio Paz, Alí Chumacero y José Emilio Pacheco de una importante antología de la poesía mexicana actual.

LUIS CAMPODONICO (Uruguay, 1936) dejó en 1958 la música para dedicarse por entero a la literatura. Ha publicado un volumen sobre Manuel de Falla (Editions du Seuil, París, 1959), varios ensayos en la *Revista de Filosofía* de la Universidad de Santiago de Chile, una novela (*La estatua*, Montevideo, 1964), y poemas en varias revistas. Reside en París desde 1955. El estudio que hoy publicamos pertenece a un extenso libro en preparación sobre la obra y personalidad de Falla.

ERNESTO CARDENAL (Nicaragua, 1925) es uno de los más importantes y originales poetas latinoamericanos del momento. Tanto su vida como su poesía se distinguen por bruscos cortes que marcan su autenticidad: es conocida su actividad contra el tirano Somoza, su ulterior emigración a Europa, sus estudios sacerdotales en México y en Colombia, su entrada en la Trapa en Kentucky (donde tuvo como maestro a Thomas Merton), y su retiro, desde 1966, en una colonia que él mismo funda en un rincón de su patria: el archipiélago de Solentiname. A partir de 1960, ha publicado seis libros de poemas, recientemente antologados por Orlando Alomá para la colección *La Honda* de la Casa

de las Américas (*Poemas de Ernesto Cardenal*, La Habana, 1967).

MANRIQUE FERNANDEZ MORENO (Argentina, 1928), «es un poeta aún por descubrir —dice Alfredo Andrés—; pese a que sus primeras publicaciones lo sitúan con los poetas del 50, el despiadado humor de que hace gala Manrique lo aparea decididamente al 60, en un renglón donde difícilmente consiga pares» (*Mundo Nuevo*, núm. 18). En este número, anticipamos fragmentos de su novela inédita *Memorias de un príncipe argentino* [sic], donde continúa la crítica de la sociedad argentina que había iniciado con *Suicidio natural* (1953) y *Sus otras muertes* (1963), crítica que en su nuevo libro se aplica también a su padre Baldomero y a su hermano César.

JOSE MANUEL FERNANDEZ-VAZQUEZ (España, 1937), ha publicado *Todo ángel es terrible* (cuentos), ediciones R, La Habana, 1965; y *El tren de las 11,30*, La Tertulia, 1965. *Mundo Nuevo* ha anticipado ya en su núm. 19 algunas páginas de su primera novela inédita. Las que hoy publicamos pertenecen a una segunda novela en preparación.

OSCAR LEWIS (Estados Unidos, 1914), es un famoso antropólogo sobre cuya obra principal, *Los hijos de Sánchez*, se publicó una extensa documentación en el núm. 3 de *Mundo Nuevo*. Anticipamos ahora un nuevo capítulo de *La vida* (New York, 1966), obra ganadora del National Book Award.

ISEL RIVERO (Cuba, 1941), es autora de tres libros de poemas: *Fantasías de la noche* (La Habana, 1959), *La marcha de los hurones* (La Habana, 1960) y *Tundra* (New York, 1963); y tiene inédito *El banquete*, del que anticipamos algunos fragmentos en este número. Ha sido incluida en la antología de poesía hispanoamericana traducida por Fernand Verhesen (Bruselas, 1965). Trabaja también en una novela: *El regreso*.

SEVERO SARDUY (Cuba, 1937), ha colaborado frecuentemente en *Mundo Nuevo*, y se destaca como uno de los novelistas más importantes de la última generación latinoamericana. Anticipamos en este número uno de los ensayos de su próximo libro, que publicará la editorial Sudamericana, de Buenos Aires.

ELENA DE LA SOUCHERE es una escritora española especializada en temas políticos latinoamericanos, como lo han mostrado sus numerosas colaboraciones en *Mundo Nuevo*. La de este número es anticipo del libro sobre América Latina que prepara actualmente para las ediciones Julliard, de París.

Nota sobre las ilustraciones

Los Cubos, de Larry Bell, que ilustran este número de *Mundo Nuevo* son comentados por Severo Sarduy en un capítulo de su estudio sobre *Estructuras primarias* que se inserta en la sección Arte.

Advertencia

Todos los materiales publicados en *Mundo Nuevo* son inéditos en castellano, salvo mención en sentido contrario. Está prohibida su reproducción, total o parcial, si no se menciona expresamente la procedencia. No se mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. Las opiniones contenidas en los trabajos con firma pertenecen exclusivamente a sus autores. Esta es una revista de diálogo. □

ORDEN DE SUSCRIPCION

Envío a ustedes la cantidad de

importe de mi suscripción anual a «MUNDO NUEVO»

a partir del número

Nombre y apellidos

Dirección completa

Pago mediante cheque bancario a la orden de «MUNDO NUEVO» o giro postal (C. C. P. París 2-710-19) a nombre de Ricardo López Borrás, 97, rue Saint-Lazare, París IX^e.

Suscripción anual:

Francia: 35 F — Otros países europeos: 40 F

U.S.A.: 8 \$ — América Latina: 6 \$

(Para pago en moneda nacional informarse con el agente de cada país. Véase la lista en la página tercera de la cubierta.)

MUNDO NUEVO

97, rue Saint-Lazare. Paris (9^e). Francia

SUSCRIPCIÓN ANUAL

Francia: 35 F ★ Otros países europeos: 40 F ★ U. S. A.: 8 \$
América Latina: 6 \$ (Para pago en moneda nacional informarse con el agente de cada país)

AGENTES

ARGENTINA

BUENOS AIRES: *Suscripciones*: Librería Hachette. Rivadavia 739/45 — *Distribuidora*: Distribuidora de Editores Reunidos, Tucumán 865.

BOLIVIA

COCHABAMBA: *Distribuidora*: Los Amigos del Libro, Calle Perú, esq. España, Casilla 450. — LA PAZ: Universal Bookstore, Mercado 1507, Casilla 1548. — Gisbert y Cia., Comercio 1270/80. Casilla 195.

BRASIL

RIO DE JANEIRO: *Distribuidora y suscripciones*: Librería Hachette, 229/4^o, Av. Erasmo Braga, Caixa postal 1969.

COLOMBIA

BOGOTÁ: *Distribuidora*: Librería Buchholz. — MEDELLIN. Antioquia. Librería Aguirre. Calle 53 N° 49-123. — CALI. Librería Nacional Ltd. Apartado Aéreo 4431. — BARRANQUILLA. Librería Nacional Ltd. Apartado Aéreo 327.

COSTA RICA

SAN JOSE: *Distribuidora*: E. Calvo Brenes, Apartado 67.

CHILE

SANTIAGO: *Distribuidora y suscripciones*: Librería Francesa. — Editorial Universitaria, S.A. Casilla 10220. St. Francisco, 454.

ECUADOR

GUAYAQUIL: *Distribuidora*: Muñoz Hnos. Apartado 1024.

ESPAÑA

MADRID 13: *Suscripciones*: Seminarios y Ediciones S.A., Av. de José Antonio, 88. Grupo de ascensores 3, Planta 10 n° 8. Tel.: 241-05-28. — *Distribuidora*: Unión Distribuidora de Ediciones, c/ Muñoz Torre-ro, 4. Tel.: 222-77-44.

ESTADOS UNIDOS

NEW YORK: *Distribuidora*: Las Americas Publishing. — Sergio Giménez. Spanish Magazines. Radio City Station. Box. N. Y. 10019. — Rizzoli International Bookstore. 712 Fifth Avenue. N. Y. 19.

FRANCIA

PARIS: Librairie Saint-Michel, 47, bd Saint-Michel. — Drugstore, bd. Saint-Germain. — Lib. Hispania, 40, rue Gay-Lussac. — Lib. Editions Espagnoles, 72, rue de Seine. — Lib. Ed. Hispano-Américaines, 26, rue Monsieur-le-Prince. — Lib. Larousse, 58, rue des Ecoles. — Lib. Croville, 20, rue de la Sorbonne.

GUATEMALA

GUATEMALA: *Distribuidora*: Librería Universal, 13 calle 4-16, zona 1.

HOLANDA

LA HAYA: Martinus Nijhoff, Lange Voorhout 9.

HONDURAS

SAN PEDRO SULA: Dolores de Dávila, Agencia Paragón, Apartado postal 560.

MEXICO

MEXICO. D. F.: *Distribuidora*: Jesús Rodríguez. Rubén Darío 102. Col. Moderna. — *Suscripciones*: Librairie Française. Paseo de la Reforma, 12

NICARAGUA

MANAGUA: *Distribuidora*: Guillermo Borge, la Calle Nor-Este n° 717.

PANAMA

PANAMA: *Suscripciones*: José Menéndez, Agencia Int. de Publicaciones, Apartado 2052.

PARAGUAY

ASUNCION: *Distribuidora y suscripciones*: Enrique Chase. Eligio Ayala, 971.

PERU

LIMA: *Distribuidora y suscripciones*: INCA, Emilio Althaus 470, Apartado 3115.

PORTUGAL

LISBOA: *Distribuidora*: Agencia Internacional de Livraria e Publicações, Rua S. Pedro de Alcântara, 63, 1° Do. — *Suscripciones*: Agence Havas, 234 Rua Aurea, 242.

PUERTO RICO

SAN JUAN: *Distribuidora*: Librería Campos, Apartado 961.

REPUBLICA DOMINICANA

STO. DOMINGO: *Distribuidora y suscripciones*: Paz y Alegría, Apart. 841. Arz. Meriño, 31-A. — Librería Amengual, El Conde, n° 67.

URUGUAY

MONTEVIDEO: *Distribuidora y suscripciones*: Benito Milla, Editorial ALFA, Ciudadela 1389.

VENEZUELA

CARACAS: *Distribuidora y suscripciones*: Librería Cosmos, Pasaje Río Apure, Local 200, Sótanos Centro Simón Bolívar.

JOSE ENRIQUE RODO

OBRAS COMPLETAS

Segunda edición aumentada

Editadas con Introducción,
prólogos y notas por
Emir Rodríguez Monegal

Sumario: Introducción general. *Parte primera: Obra original.* La Vida Nueva. Rubén Darío. Ariel. Liberalismo y Jacobinismo. Motivos de Proteo. El Mirador de Próspero. *Parte segunda: Obra póstuma.* Escritos de la «Revista Nacional». Poesías dispersas. Proteo. Crítica y cortesía literarias. Escritos políticos. Discursos parlamentarios. Escritos misceláneos. Escritos sobre la guerra de 1914. El camino de Paros. Correspondencia. Escritos íntimos.

AGUILAR

Apartado núm. 1 F D. - Madrid