

VIRGILIO PIÑERA

Ensayos selectos

Selección y edición:

GEMA ARETA MARIGÓ



EDITORIAL  *Verbum*

Verbum ✱ ENSAYO

ENSAYOS SELECTOS

colección **Ensayo**

Dirigida por: JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA



Verbum Ensayo se enfoca en los campos de la filología, la estética, la filosofía y la historia. Entre otros, ha recogido obras de autores como F. Schiller, J. P. Richter, K. Krause, G. H. von Wright, E. R. Curtius, G. Santayana, M. Milá y Fontanals, J. Rizal, José Lezama Lima, José Olivio Jiménez, J. M. López de Abiada, Severo Sarduy, Roberto González Echevarría, *et. al.* Gran parte de estos títulos forman parte de las referencias bibliográficas de numerosos cursos doctorales, másters y grados en universidades de España, resto de Europa y EE.UU.

VIRGILIO PIÑERA

Ensayos selectos

Selección y edición:
GEMA ARETA MARIGÓ

ESTA OBRA HA RECIBIDO UNA AYUDA
A LA EDICIÓN DEL
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE



© Herederos de Virgilio Piñera, derechos reservados, 2015

© Estudio preliminar y edición, Gema Areta Marigó, 2015

© Imagen de cubierta, Darío Mora

© Editorial Verbum, S. L., 2015

Manzana, 9, bajo único. 28015 Madrid

☎ 91 446 88 41

e-mail: editorialverbum@gmail.com

www.verbumeditorial.com

I. S. B. N.: 978-84-9074-143-6-E

Diseño de cubierta: Pérez Fabo

Preimpresión: Origen Gráfico, S. L.

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra

ÍNDICE

Agradecimientos	9	IV. VIRGILIO PIÑERA	
Estudio Preliminar	11	EN ARGENTINA	
Criterios de la Edición	52	<i>Ferdydurke</i>	165
		Nota sobre literatura argentina de	
		hoy	166
I. VIDA LITERARIA		Witold Gombrowicz: <i>Ferdydurke</i> ..	171
Mis 25 años de vida literaria	53	El país del arte	173
De mi autobiografía "La vida tal		Prólogo (<i>Cuentos fríos</i>)	177
cual"	55	Gombrowicz en Argentina	178
Virgilio, tal cual	69	Gombrowicz por él mismo	181
		Al lector argentino	192
II. EDITORIALES		V. LA REVOLUCIÓN	
Terribilia meditans	81	Y EL ESCRITOR	
Terribilia meditans... (II)	82	La inundación	197
Borrón y cuenta nueva	85	Nubes amenazadoras	202
		La Reforma Literaria	204
III. LITERATURA CUBANA		Literatura y Revolución	206
Dos poetas, dos poemas, dos modos		La <i>Nueva Revista Cubana</i>	209
de poesía	89	Las plumas respetuosas	211
Los valores más jóvenes de la lite-		El baquerismo literario	213
ratura cubana	93	Balance cultural de seis meses	215
Gertrudis Gómez de Avellaneda: re-		Miscelánea	217
visión de poesía	98	Más miscelánea	219
Cuba y la literatura	117	La Revolución se fortalece	221
Ballagas en persona	126	El arte hecho revolución, la revolu-	
¿Casal... o Martí?	141	ción hecha arte	224
Exhortación a Rodríguez Feo	143	La historia de la Revolución	226
Permanencia de Ballagas	146	Cambio de frente político	228
Veinte años atrás	150	Aviso a los escritores	230
Cada cosa en su lugar	152	Pasado y presente de nuestra cultura	233
La poesía	157	Votos y vates	242
Opciones de Lezama	161		

VI. PIÑERA TEATRAL

¿¿¿Teatro???	247
¡Ojo con el Crítico...!	250
Alfred Jarry o un “joven airado” de 1896...	254
Teatro y traductores...	260
Un crítico que se las trae	263
Piñera teatral	265
Prólogo a <i>Teatro de la crueldad</i>	280
Notas sobre el teatro cubano	284
Artaud, fundador de una nueva van- guardia	295
Se habla mucho...	301

VII. OTRAS LECTURAS

Plástica de la expresión poética ovi- diana	303
Pretexto a unos ángeles	305
La pintura de René Portocarrero	308
Erística sobre Valéry	315
El secreto de Kafka	317
Freud y Freud	321
Después de la novela social	323
¿Ya leyó el Quijote?	325
Una lección de amor	328
1960. Reseña de la poesía	331
FUENTES	337

AGRADECIMIENTOS

Esta recopilación de textos empezó hace algunos años, con la inestimable ayuda de David Leyva (y la revista *Poeta*). Para facilitar la selección que ahora ofrecemos ha sido indispensable la gestión del Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Sevilla, completada por Abelardo Linares (con la revista *Ciclón*), Rosa Monzón Álvarez (Public Services /Acquisitions Assistant, Cuban Heritage Collection University of Miami), Israel Díaz Mantilla, Rosa Ileana Boudet, Elizabeth Mirabal y Pedro Carrillo.

Agradezco a la Editorial Verbum, y a su fundador Pío E. Serrano, la posibilidad brindada, el trabajo compartido en la revisión de los textos, y el constante y cálido soporte prestado.

G. A. M.

Estudio preliminar

GEMA ARETA MARIGÓ

PRELUDIO

Cualquier aproximación al ensayo cubano del siglo XX (a su reflexividad) se fundamenta en aquel presente existencial de José Martí, el “preñador de la imagen de lo cubano” para José Lezama Lima, cuya obra constituye el radical presupuesto de lo que se puede pensar, ver y escribir: “Testigo de su pueblo y de sus palabras será siempre un cerrado impedimento a la intrascendencia y la banalidad”¹. Como matriz de un mundo de exilio y éxodo las crónicas del poeta-soldado (junto a sus diarios) iluminan la batalla de las ideas insulares, espiral reflexiva cubana donde debemos instalar la obra crítica de Virgilio Piñera: estética fronteriza y disidente de la teleología insular de Lezama que mantenía la imagen como absoluto, como la última de las historias posibles. Anulando la interposición de la imagen el ser de Piñera convierte el cuerpo en su justa morada, superando esa “planicie sin cogitación posible”² donde según Lezama habitaría la imagen cuando el ser tomase posesión del cuerpo (la otra opción que plantea es mucho peor: la desaparición de la imagen).

La vida de Virgilio Piñera (Cárdenas 1912-La Habana 1979) parece aproximarse a la de Antonin Artaud: una lucha agónica, “lucha por la subsistencia diaria, lucha contra su propia personalidad”³. El primer combate forja al escritor, el segundo una subjetividad dialéctica que utilizará el dinamismo de las formas literarias (poesía, teatro, cuento y novela) para expresarse, en un delirio de relaciones donde sobresale la espada del pensamiento. El ensayo sería en Virgilio Piñera⁴ parte de la mirada crítica de ese gigante

¹ José Lezama Lima, “Secularidad de José Martí”, *Orígenes*, Año X, Núm. 33, 1953, pp. 3-4 (Edición facsimilar, VII Volúmenes, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, El Equilibrista/Madrid, Turner, 1989, Vol. VI, pp. 189-190).

² José Lezama Lima, “Las imágenes posibles”, *Obras completas*, Tomo II, Introducción de Cintio Vitier, México, Aguilar, 1977, p. 153.

³ Virgilio Piñera, “Artaud, fundador de una nueva vanguardia”, en Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, La Habana, Instituto del Libro, 1969, p. VIII.

⁴ Virgilio Piñera quedó fuera del *Ensayo cubano del siglo XX: antología* (selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas, México, Fondo de Cultura Económica, 2002). Sí lo incluye Luis Rafael Hernández en su *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo moderno cubano* (Madrid, Editorial Complutense, 2011).

de múltiples ojos y fiel guardián llamado Argos, por ello sus ejercicios ensayísticos se encuentran enraizados en el entramado cognoscitivo que sostiene toda su obra, y donde la argumentación adquiere (fuera de los géneros) diferentes concreciones que incluyen artículos periodísticos, páginas autobiográficas, cartas, editoriales de revistas, prólogos, solapas, reseñas, conferencias, entrevistas, reportajes, etc. Función crítica que según Antón Arrufat se ejercitará en “dos vías: una pública, en los artículos que vieron la luz en revistas y periódicos de la época [...]; la otra, casi perdida entre nosotros, es la crítica epistolar, esa carta privada, silenciosa y explosiva, que llegaba por correo a la casa del destinatario”⁵.

Como hombre empeñado en encontrarse consigo mismo (para saber quiénes somos y qué somos) toda la obra de Piñera se configura desde esa mirada múltiple, que es sobre todo un “saber mirar y mirarse a sí mismo” en medio de las tinieblas que lo rodean. Las diferentes máscaras inventadas (escritor, crítico, periodista) forman parte del juego de una existencia que necesitaba, también, todos esos cuerpos para “ser otro a través de sí mismo”. El teatro de la vida, el teatro de su vida fue, en diferentes actos, la percepción (mágica) de ese enmascaramiento para poder avanzar a cara descubierta, desenmascarado, justificado existencialmente⁶.

La vertiente crítica en la obra de Virgilio Piñera procede también de una persistente “manera de estar” que posee, como escribió María Zambrano enjuiciando la poesía de Piñera y que podemos extender a toda su obra, “mucho de confesión al revés. [...] Poesía de alguien que es cuestión para sí mismo, sometido a crítica, ante sí, en la raíz de su existencia”⁷. Es esta mismidad, amenazada por el sufrimiento del cuerpo, el mundo exterior, y las relaciones con los otros, la que funda las raíces de un mundo reflexivo condicionado por la vertiente asistemática (marginal/excéntrica) que define la conciencia metódica de Piñera. El centro gravitatorio de su prosa reflexiva será la legitimación de su destino como escritor, para desde él acceder al horizonte histórico de la cultura cubana. Arrastrado y poseído por la contemplación de su obra (la consciencia de su arte) tanto como por su verdadera participación, cualificación e idoneidad en el proceso cultural patrio, Virgilio Piñera se convertirá en privilegiado cronista de las vivencias letradas insulares (tanto propias como ajenas), determinantes al hacer su particular balance de “Mis 25 años de vida literaria”:

En 1936, fecha de mi primer artículo literario tenía por consiguiente veinticuatro años. En ese año, los sinónimos de escritor en Cuba eran: loco, idiota, delirante, irresponsable, raro y, por

⁵ Cf. Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, La Habana, Unión, 2003, pp. 109-110.

⁶ Cf. Virgilio Piñera, “Se habla mucho...”, *Revista Conjunto*, 61-62, julio-diciembre 1984, pp. 57-59.

⁷ María Zambrano, “La Cuba secreta”, *La Cuba secreta y otros ensayos*, Edición e introducción Jorge Luis Arcos, Madrid, Endymion, 1996, p. 113.

supuesto, muerto de hambre. Así fue que me hice en la escuela de la humillación [...]. No creo que tenga que vanagloriarme por el sufrimiento de estos mis veinticinco años de escritor. Fue un camino que elegí con todos los riesgos a soportar. Había otros caminos más fáciles, había cargos públicos en que sólo con decir “Sí” mi vida material cambiaría de la noche a la mañana. Pero yo siempre dije “No”, y proseguí, en Cuba, siendo un “loco”, un “idiota”, un “irresponsable” y “un muerto de hambre”..., es decir, seguí siendo un escritor⁸.

Por Albert Camus⁹ sabía Virgilio Piñera que un hombre rebelde es “un hombre que dice no” y que ese no “afirma la existencia de una frontera”, aquella que delimita “el rechazo categórico de una intrusión juzgada intolerable y (en) la certidumbre confusa de un buen derecho”¹⁰. En Piñera la rebelión nace de su toma de conciencia como escritor, un bien que espera sea reconocido y saludado en su persona, y que pone en tela de juicio la noción misma de individuo al defender una dignidad común a todos los hombres. Utilizando una afirmación de Camus para Piñera podríamos decir que “la rebelión fractura al ser y le ayuda a desbordarse”¹¹. Quizás también resida aquí (además de su resistencia al “Maestro número uno”¹²) la causa de su prolijidad genérica, extensible a su crítica donde (igual que Sade, filósofo encadenado y primer teórico de la rebelión absoluta, según Camus) “su inteligencia encadenada pierde en lucidez lo que gana en furor”, fundando no una filosofía sino “el sueño monstruoso de un perseguido. Pero resulta que ese sueño es profético”¹³.

Su familia y la vida cultural de la provincia marcan el futuro oficio de un escritor que aprendería muy pronto “que era pobre, que era homosexual, y que me gustaba el Arte”, aunque para entonces desconocía que “el saldo arrojado por esas tres gorgonas: miseria, homosexualismo y arte, era la pavorosa nada”¹⁴. Virgilio Piñera se declaraba

⁸ Virgilio Piñera, “Mis 25 años de vida literaria”, *Revolución*, 3 febrero 1961, p. 3.

⁹ Sobre las estancias de Virgilio Piñera en Argentina recuerda Enrico Mario Santí que “No suele mencionarse, en los pocos recuentos de la formación intelectual de Piñera de esos años, una segura fuente: la obra de Albert Camus, y sobre todo de ‘El mito de Sísifo’, ese ensayo que para él debe haber sido una suerte de Biblia. Y, sin embargo, es ahí donde se encuentran algunas de las claves más útiles para descifrar su obra” (“Carne y papel: el fantasma de Virgilio”, en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, p. 86). En el número 43 de *Lunes de Revolución* (18 enero 1960) dedicado a “La muerte de Albert Camus” Piñera participa con el texto “En la muerte de Albert Camus” (que precede en la misma página 7 a un fragmento de “El extranjero”, que se corresponde con el final de la II parte) y con “Pasado y presente de nuestra cultura” (pp. 10-12).

¹⁰ Albert Camus, *El hombre rebelde* en *Obras 3*, Madrid, Alianza, 1996, p. 29.

¹¹ *Ibíd.*, p. 33.

¹² Es el propio Virgilio Piñera el que en “Una velada bajo la advocación del Santo José” recoge este nombramiento de José Lezama Lima, mientras que él recibe el de “Maestro número dos” (Carlos Espinosa, *Cercanía de José Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, p. 38).

¹³ *Ibíd.*, pp. 57-58.

¹⁴ Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, *Unión*, Año III, Núm. 10, abril-mayo-junio 1990, pp. 23 y 25.

“camagüeyano por adopción. En efecto, viví allí parte de mi niñez y toda mi juventud. Allá por el lejano 1935 fundé en compañía de Luis Martínez y Aníbal Vega (asesinado por la dictadura) la Hermandad de Jóvenes Cubanos, cuyo objetivo era promover la cultura y llevarla al pueblo. Fue así que, por ejemplo, llevamos a Camagüey el Teatro de Arte ‘La Cueva’ y desplegamos una actividad cultural que para esos lejanos años no estaba del todo mal”¹⁵. Al cargo de Director de Cultura de su grupo se sumaba una incipiente carrera literaria en poesía (“La poesía fue lo primero que se le dio”, según su hermana Luisa¹⁶) y teatro con la escritura de *Clamor en el penal*¹⁷. La visita de Emilio Ballagas a Camagüey, la cena en la casa familiar de los Piñera, y sobre todo la cercanía de ese “pequeño gran poeta”¹⁸ tuvieron especial relevancia en el joven escritor.

Su llegada a La Habana en 1937 para estudiar Filosofía y Letras estuvo precedida por la publicación en agosto de la antología de Juan Ramón Jiménez *La poesía cubana en 1936*, en la que participa con el poema “El grito mudo”. Editada por la Institución Hispanocubana de Cultura, que presidía Fernando Ortiz, con prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, y comentario final de José María Chacón y Calvo, Director de Cultura en la Secretaría de Educación, suponía la aceptación de Piñera por los jerarcas de la política intelectual cubana. En 1938 una lectura de poemas y una conferencia ofrecidas en la Sociedad Lyceum ratificaron su reciente ingreso en la república de la letras,

En 1938 dicté (esta palabra me encantaba por aquella época) una conferencia en la Sociedad Lyceum. Pues el señor Chacón y Calvo me hizo el honor de asistir a ella. Como el tema de mi conferencia era, además de muchas otras cosas, el Pobrecito de Asís, el señor Chacón quedó encantado. “¡Caramba, qué muchacho inteligente, qué fino, qué agudo; cuanta poesía!” (parece que me salía por todos los poros). Pasados tres años las cosas cambiaron desgraciadamente para el señor Chacón. Me invitó a un ciclo denominado “Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy”¹⁹. Elegí a la Avellaneda. La puse en su lugar. El señor Chacón enrojeció hasta la raíz del

¹⁵ Virgilio Piñera, “Presentación” a *Lunes de Revolución en Camagüey*, 77, 19 septiembre 1960, p. 2. No olvida además que algunos “de nuestros mejores poetas son camagüeyanos, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Mariano Brull” (Ibídem).

¹⁶ Cf. *Virgilio Piñera en persona*, ob. cit., p. 67. *Letras Cubanas* publicó (15, julio-septiembre 1990, pp. 234-253) algunos de los primeros poemas de Virgilio.

¹⁷ Aunque Virgilio Piñera fecha el comienzo de su teatro en 1938 con la escritura de *Clamor en el penal* (“Piñera teatral”, *Teatro Completo*, La Habana, Ediciones R, 1960, pp. 15-16) difundió un fragmento de esta obra en la revista habanera *Baraguá* el 16 de septiembre de 1937. Según apunta Rosa Ileana Boudet la obra fue concebida entre 1927 y 1933 ya que se refiere a hechos que son de 1927 (“Virgilio Piñera en su mar de utilería”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35, 2005, p. 146).

¹⁸ Cf. Virgilio Piñera “Permanencia de Ballagas”, *Lunes de Revolución*, 26, 14 septiembre 1959, pp. 3-5. Mientras Virgilio ofrece en este texto la fecha de 1936, para su hermana Luisa la visita de Ballagas fue en 1934 (*Virgilio Piñera en persona*, ob. cit., p. 48).

¹⁹ Según Roberto Pérez León la conferencia de Piñera tuvo lugar el 28 de febrero de 1941 (*Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*, Caracas, CELCIT, 2002, p. 163). Virgilio Piñera publicará

cabello; tronó contra mí, me acusó de irrespetuoso, y fui puesto inmediatamente en el Index. Desde entonces soy un escritor irrespetuoso²⁰.

Piñera, necesitado también de “comunicar a sus estados metamórficos una fuerza expresiva que los haga aparecer reales y permanentes después del desdoblamiento” (como analizará en las *Metamorfosis* de Ovidio²¹), convertirá la conferencia de 1941 sobre la Avellaneda en el certificado de bautismo del escritor irrespetuoso, momento en el que es fundamentalmente alguien que se reconoce como poeta, amparado en la generación de *Espuela de Plata* (1939-1941). En su último número (H, agosto 1941) publicará el ensayo sobre Lezama y Ballagas (“Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía”) que, según le confesaba por carta a Ballagas, había sido escrito en abril de 1941 pero con su salida en *Espuela* le había proporcionado “una viva satisfacción; aquella de la honradez y pureza intelectuales. En este maldito país, donde el gacetillero pasa como escritor, y donde muchos escritores tienen espíritu de gacetilleros; en donde se mezclan el hombre y el escritor; su vida privada con sus obras intelectuales, se vive bajo la perfecta amenaza de los confundidores”. Contra ellos se levanta Piñera en la defensa de Ballagas, proponiendo en su epístola la pérdida del “sentido de la jerarquía” como principal causa de una mancillada divinidad poética por los insultos frenéticos y siniestras alusiones recibidos en una croniquilla²².

Quizás fuera ese sentido jerárquico el que le impidiera tratar, en aquel momento, la homosexualidad de Ballagas (quién además formaba tándem con Lezama en el ensayo de *Espuela*), aunque la liberación crítica no se retrasó mucho al estallar el conflicto con el Director de la revista: “Pues yo me preparaba... Y cuando lo juzgué oportuno me quité la piel de cordero, para asumir mi papel de lobo feroz. Mi primer mordisco me valió la salida de *Espuela de Plata*. [...] Al buen observador no se le escapa el síntoma, y el síntoma era la ciega sumisión a Lezama”²³. Aunque el turbio “affaire” de *Espuela de Plata*²⁴

su conferencia “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía” en *Universidad de La Habana* (100-103, enero-diciembre, 1952, p. 15). La memorable conferencia (en el mismo ciclo) de Lezama sobre Julián del Casal se encuentra en *Analecta del reloj* (1953).

²⁰ El Escriba, “Las plumas respetuosas”, *Revolución*, 13 julio 1959, p. 17. La fecha del 27 de febrero de 1938 para la lectura de los poemas (titulada “La voz humana a través de mi universo poético”) la ofrece José Antonio Portuondo quien presentó al joven poeta (Cf. *Virgilio Piñera en persona*, ob. cit., p. 83).

²¹ Virgilio Piñera, “Plástica de la expresión poética ovidiana”, *Grajos*, 80-82, enero-marzo 1940, p. 51.

²² Carta a Emilio Ballagas fechada en La Habana, agosto 14/41, en “Cartas de Piñera a Emilio Ballagas”, *La Gaceta de Cuba*, 4, julio-agosto 2012, p. 24.

²³ Virgilio Piñera, “Cada cosa en su lugar”, *Lunes de Revolución*, 39, 14 diciembre 1959, p. 11.

²⁴ La ruptura estuvo motivada por la elección de Ángel Gaztelu frente a él (que mantiene su posición de consejero de la misma) para aumentar la directiva de la revista, estable hasta ese momento con José Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez.

queda atestiguado por carta a Lezama en mayo de 1941²⁵, todavía pudo ver publicados en los Cuadernos Espuela de Plata²⁶ *Las Furias poema* (julio 1941) y *El conflicto. Un cuento* (27 de marzo de 1942).

Avisando de las infinitas interpolaciones reflexivas Piñera referirá por carta a Lezama (16 de julio de 1941) que con *Las Furias* había comenzado una historia “que deberá hacerse cara a cara con el necesario peligro de la crítica; con los excesivos enamoramientos de este poema; con el olvido; con el odio; con el amor...”²⁷

Claro, *Las Furias* van influidas, influenciadas (por aquí los nombres que tú creas) pero como sucede con el oro de buena ley, el poderoso impulso deja atrás las lentas aleaciones requeridas. ¿No he dicho yo mismo que la geografía del poeta es ser isla rodeada de palabras por todas partes, y adonde llegan numerosos barcos lastrados de influjos, después dispersados por la furiosa resaca de sus costas?

[...] Y añadido: No van contra tu poesía estas furias; sí van contra todo lo que se puede ir y contra todo lo que no se deba ir. Bajo este aspecto van contra tu poesía, van contra la mía; contra el yo de mi persona y contra el tío de la tuya y el de todos...²⁸

Es esta geografía del poeta la que Piñera había conjurado para la Avellaneda, su imitación de escuelas y autores, avisando que “sólo se salva el poeta poseedor de esa sutil anémoma guiadora que se llama la creación; el poeta que de su carro de poesía desengancha los caballos de la imitación, para conducirse él mismo hacia los dioses”²⁹. Además *Las Furias*, con viñeta y dibujo de René Portocarrero en la portada³⁰, servía también para introducir el desconocido rostro de Virgilio Piñera como crítico de arte, visible con el folleto *La pintura de René Portocarrero*³¹, editado por la Editorial Guerrero el 27 de

²⁵ Cf. Consultar la carta al “Sr. José Lezama Lima. Director de *Espuela de Plata*” del 2 de mayo de 1941, *Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, La Habana, Unión, 2011, pp. 31-34.

²⁶ Comenzaron con *Poemas* de Ángel Gaztelu, dedicado a “J.L. Lima por gracia y justicia”, editado el 30 de mayo de 1940 por la Imprenta La Verónica de Manuel Altolaguirre. Le siguieron en julio de 1941 *Las Furias* de Virgilio Piñera (impreso por Úcar, García y Comp.), y el 21 de octubre de ese mismo año *Enemigo rumor* de Lezama Lima (Úcar, García y Cía.). El 27 de marzo de 1942 se imprime *El conflicto. Un cuento* de Virgilio Piñera.

²⁷ *Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 34.

²⁸ *Ibidem*, p. 35.

²⁹ Virgilio Piñera, “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía”, *Universidad de La Habana*, 100-103, enero-diciembre 1952, p. 15.

³⁰ Por este dibujo Piñera le dedicó y regaló su poema “El Ángel” (fechado en 1941) que formaba parte de “Los Desastres” en su libro inédito *Las Destrucciones* (Cf. *Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 49). En el segundo número de *Poeta* (mayo 1943) publicará los tres poemas sobre la murena, la ostra y la hiena con el título de “Los Desastres”.

³¹ En su interior Piñera cita además otro ensayo suyo sobre lo neumático en Portocarrero “Pretexto a unos ángeles”. Dicho ensayo fue editado por *El Nuevo Mundo*, 21 septiembre 1941, p. 35. Antón

mayo de 1942, que para Axel Li resulta determinante tanto por el estreno independiente de su crítica (de arte) como por ser un estudio imprescindible sobre el arte de los 40 de René Portocarrero poco conocido³². Su principio resulta revelador

Nos seducía aquella crítica servida a manera de un vasto poema sinfónico, pero siempre seguía siendo el geométrico desarrollo de un “tema fugado” el orden imperial. Nos seducía el monólogo a tempo proustiano pero siempre seguía siendo el codificado monólogo sthendaliano el orden imperial. Si el monólogo era la medusa, esto primero y después aquello y en todas sus partes la sana locura, justamente neutralizada por el código y la cifra.

Esa crítica de “orden imperial” no puede ser otra que la de Lezama Lima, quien el 11 de enero de 1942 en el mismo periódico *El Nuevo Mundo* había publicado “Todos los colores de Mariano” –después incluido en *Tratados en La Habana* (1958)– de cuyo texto cita además Piñera un fragmento. Frente a ella propone, en este nuevo análisis sobre Portocarrero, el instrumento crítico de la “tensión dialéctica” entre el mundo de las acciones y el mundo de las visiones (donde lo “barroco era pura, simple consecuencia de lo dialéctico” y no al revés), que permitirá entender sus óleos todos no como

[...] una plenitud del éxtasis místico ni tampoco una tensión de ángeles despeñados; no son ni una salvación ni un pecado; una solución ni un conflicto. Son, sí, todas esas cosas reunidas armoniosamente, siempre resueltas con el instrumento de la tensión dialéctica, jamás dogmáticas en su ordenamiento, que nos invitan a mirarlas, a disfrutarlas con esa misma melancolía que asumen los dioses después de sus convivios de ambrosía³³.

Ese antidogmatismo fue cumplido sin demora con la insumisión del ceremonial de Trocadero: los dos artículos de fondo bajo el título de “Terribilia meditans”³⁴ en su revista *Poeta*³⁵ (noviembre de 1942 y mayo de 1943, que motivó la legendaria pelea con

Arrufat habla de dos o tres ensayos dedicados a Portocarrero (*Virgilio Piñera entre él y yo*, La Habana, Unión, 2012, p. 37).

³² Cf. Axel Li, “Piñera y su crítica de arte”, *La Gaceta de Cuba*, 4, julio-agosto 2012, p. 17. Como anota el cuaderno parece ser el complemento perfecto de la *Exposición Portocarrero. Óleos, dibujos, acuarelas* que tuvo lugar en el Lyceum el 29 de mayo de 1942.

³³ Con una portada que reproduce el óleo “Mujer y Casa” de Portocarrero, el cuaderno consta de cuatro páginas, no numeradas, que finalizan con este texto.

³⁴ En “Terribilia meditans... (II)” Virgilio Piñera propone el agudo conflicto de no haber situado las categorías de instrumento y realidad en su ordenación conveniente, junto a la liberación del vasallaje que Lezama representaba.

³⁵ En el primer número aparece su ensayo “Erística sobre Valéry”, la radiografía del estado actual de la poesía cubana con “Noticia para Ulises” y la traducción del ensayo de Paul Valéry, “El amateur de poemas”. En el segundo sus traducciones de “Oración y poesía”, (Capítulo 12 de *Foyers d’incendie* de Nicolás Calás) y “Conquista del alba” fragmento de *Le Grand Midi* de Aimé Césaire, junto a sus poemas “Los Desastres”. En *Clavileño* publica su ensayo “De la contemplación” (3, octubre 1942).

el maestro en los salones del Lyceum el 16 de junio de 1943), su consiguiente deserción de la generación que lo había cobijado, y la escritura de *La Isla en Peso* editada en 1943 fuera de los cuadernos de *Espuela* por la Tipografía García. El mismo año compone su farsa *En esa helada zona* en respuesta al simplismo de los teatros de experimentación.

Proféticamente Reinaldo Arenas supo entender que *La Isla en Peso* es “una culminación; culminación que es a la vez cimiento y justificación para toda la obra futura. Ya que este poema es la base de toda la obra piñeriana [...] dándonos las claves para su comprensión global”³⁶. Sobre su significado nos ha dejado Piñera testimonios impresionables

En 1943, y como la poesía lujosa y verbalista me daba náuseas; como veía que todo paraba en moarés, sistros y nieves (por otra parte, que nunca cae en Cuba) escribí *La Isla en Peso*. Recuerdo que antes de su publicación ofrecí una lectura en casa de Vitier. Hubo consternación general “Hay sífilis en tu poema, y esto no me gusta” –me dijo Cintio. Por su parte, Baquero, en el Anuario Cultural del Ministerio de Estado, me enfiló los cañones. En cuanto a Lezama... Pues no salía de su asombro: ¡alguien se atrevía en Cuba a escribir un poema empleando un lenguaje que no era el suyo! [...] Este poema será mejor o peor, pero nadie negará que es el antilezamismo en persona ¡Y cómo no habría de serlo, si yo me ahogaba entre tantos “sones mojados”! Y también, que con este poema pagaba mis culpas y pecados con el lezamismo³⁷.

Y en la carta que le escribe a Cintio Vitier (2 diciembre 1943), como respuesta a la de noviembre con su “hermoso comentario a *La Isla en Peso*” (que incluía afirmaciones como “lleno de fallas”, “desenfrenada vocación de cáncer”, o “Lo que nace sin resurrección es un aborto”³⁸) explicaba lo siguiente

Por mi parte, con *La Isla en Peso* he intentado “tomar pie de nuevo”. No me toca a mí decir si lo he tomado o no. Pero se sigue lógicamente que a) que no me encontraba instalado cómodamente en esa tónica y de ahí mi actitud. b) que por el contrario, tenía que expresarme de otro modo por la sencilla razón que ya dichos módulos estaban formalmente agotados para mí. c)

³⁶ Reinaldo Arenas, “La isla en peso con todas sus cucarachas”, en Rita Molinero (ed), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, ob. cit., p. 30.

³⁷ Virgilio Piñera, “Cada cosa en su lugar”, *Lunes de Revolución*, 39, 14 diciembre 1959, pp. 11-12.

³⁸ La carta de Cintio Vitier está fechada en noviembre de 1943 (*Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., pp. 53-56) y es el principio de una larga serie crítica para separar a Piñera, como indica Francisco Morán, del *corpus* de la poesía cubana y, por lo tanto, de “lo cubano en la poesía” (“Virgilio Piñera: la palabra terrosa, perforante”, en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, ob. cit., p. 391). La carta certifica, además, el cambio producido en Vitier entre la lectura realizada por Piñera (“ya sabes cuán profundamente me impresionó tu poema en tu lectura –creado por ese prestigio que la voz segrega con amorosa justicia su texto propio–”) y la que él mismo ejecuta sobre el poema ya editado, “Mi lectura con los ojos”, “el poema sobre el papel” (*Ibidem*, p. 53).

que un proceso en desarrollo puede ser forzado sin que ello implique necesariamente lesión en el proceso y sí tan sólo en quien lo fuerza en caso de mala estrategia en la realización³⁹.

Es este escritor irrespetuoso (ensayado con la Avellaneda), lobo feroz (por su salida de *Espuela*) y gran desertor (con *La Isla en Peso*) quien mantuvo una conducta inquebrantable para defender sus ideas, no pacta, no capitula, inconformista en todos los órdenes y todas las esferas mantuvo inalterable su condición de eterno insumiso. Altamente teatral (sublimando así su timidez) vivirá en una “Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso”⁴⁰, farsa trágica en la que sobresale su vigilancia y rigor sobre el destino del puro *homme de lettres* en su patria, un modelo cuya probidad intelectual defenderá hasta el final de sus días. Con su obra crítica Piñera no hizo más que apuntalar este modelo, determinado por una conducta, una trayectoria consecuente, una dedicación a la obra⁴¹.

Frente al esteticismo gratuito, la mitologización de los escritores y la embriaguez cortesana Virgilio Piñera asumirá una marginalidad provocativa, mediatizada por su condición homosexual. Pero junto a esa “posición contracultural” –que definida por Luis Álvarez consiste en un “cuestionamiento de sistemas y hábitos de cultura consolidados en posiciones de hegemonía o de polémicas con otros grupos subculturales”– existe al tiempo “una afirmación de la diversidad cultural, no sólo suya, sino del país entero, que sólo podía resultar disminuida por cualquier intento de reducción a un patrón único”⁴².

TRANSMUTACIÓN

Mi querido amigo,
como andamos tan mal de postillones yo no sé si habrá Usted recibido mis dos únicos números de mi revista –muerta al nacer–, y también mi poema *La Isla en Peso*. Al día de la fecha des- espero absolutamente vencer al dragón de la indiferencia; al menos en mi país la función del escritor resulta una cosa absurda ya que no tiene que ver nada con la encubierta vida bárbara, que es la que gustosamente la gente se proporciona por aquí. Sé muy bien que si no logro expatriarme (y ésta palabra es la más dulce que me pueda acariciar el tímpano) pereceré. La Habana carece de: público lector, de editoriales, de mecenas, de revistas, de todo... Las decisiones a tomar son: a) sumarse a la conspiración contra la inteligencia; b) asumir la estéril, peligrosa postura de “vox clamantis in desertus”...; c) expatriarse. Los dioses dirán⁴³.

³⁹ Virgilio Piñera de ida y vuelta. *Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., pp. 57-58.

⁴⁰ Virgilio Piñera, “Piñera teatral”, *Teatro Completo*, ob. cit., p. 15.

⁴¹ Cf. Antón Arrufat en Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, ob. cit., p. 110. “Otro aspecto de la perspicacia crítica de Piñera se centra en [...] la función de la crítica en la sociedad respecto a la vida del escritor y a la exigencia que debe presidir su creación” (Ibíd., p. 109).

⁴² Luis Álvarez Álvarez, “Virgilio Piñera: visión desde la cultura”, *Unión*, Año L, Núm. 74, 2012, pp. 62-63.

⁴³ *Virgilio Piñera Collection*: <http://merrick.library.miami.edu/cubanHeritage/chc5278/>

En esta carta dirigida a Adolfo de Obieta el 9 de junio de 1944 expresaba Piñera la necesidad de un exilio que tardaría poco en llegar. Poco antes (2 de marzo) le había confirmado a la Directora de la Sociedad Lyceum y Lawn Tennis Club su negativa a participar en el “Día del Poeta” porque “toda cultura que se quiera verdadera debe rechazar enérgicamente todo cuanto signifique deformación de ella; [...] estamos amenazados de una cultura de salón, de una cultura de compromisos, de encubrimientos, de concesiones...”⁴⁴ Esta lucha suya contra una cultura que sea algo más que peso muerto alcanza incluso a la revista *Orígenes*, cuando al recibir el primer número considera de obligado cumplimiento su comentario. En su carta del 19 de marzo de 1944 a los “Sres. Editores de *Orígenes*” además de incidir en “los mortíferos confites de la cultura como liceo y crónica social (Insisto que existe una evidente conspiración contra la inteligencia)” había avisado sobre un segundo peligro: “el estado de campana neumática, de vacío constante en que respiramos los que de un pueblo personificamos la creación artística”⁴⁵. Por ello aconsejaba que *Orígenes* “tiene que llenarse de realidad, y lo que era aún más importante y dramático: hacer real nuestra realidad. [...] Recuérdese que sólo se podrá entrar en el gabinete después de haber paseado anchamente por la calle”⁴⁶.

Fácilmente se podrá entender que, al igual que *Trilce* para Vallejo, la publicación de su *Poesía y Prosa* el 21 de diciembre de 1944 precipitara una salida anunciada. Generada la redención insular y su compromiso con el pueblo en *La Isla en Peso* (1943), los ocho nuevos poemas compilados en el siguiente año tenían como pórtico la “Vida de Flora” finalizando con “Poema para la poesía”. Además irrumpe con fuerza una narrativa⁴⁷ cuyo viaje indescriptible –en catorce cuentos después incluidos en los *Cuentos fríos* (1956) con la salvedad de “La gata”– sobresaleta la soledad de los danzantes. Desde el balcón de su casa en la calle Gervasio 121, único refugio posible encontrado cuando su familia se instaló en La Habana desde 1939, Piñera había comenzado a redactar esos cuentos cortos que ahora mostraba (que Alberto Garrandés calificó como “ficciones capsulares”⁴⁸ y Antón Arrufat “ficción súbita”⁴⁹), con los que poder superar, en la época que los escribió allá por el año de mil novecientos cuarenta y dos, esa vida de “desarraigado, de paria, al que hostigan dos dioses implacables: el Hambre y la Indiferencia de los otros”. Con esos cuentos (“La carne”, “La boda”, “El comercio”, “El parque”, “La batalla”...) Piñera se

⁴⁴ Virgilio Piñera de ida y vuelta. *Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 60.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 60-61.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁴⁷ Consultar la edición de Vicente Cervera y Mercedes Serna de *Los cuentos fríos. El que vino a salvarme*, Madrid, Cátedra, 2008.

⁴⁸ Alberto Garrandés, *La poética del límite*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p. 90.

⁴⁹ Antón Arrufat, *Virgilio Piñera, entre él y yo*, La Habana, Unión, 1994, p. 102.

había propuesto “quedar bien conmigo mismo (esto es, con mi conciencia de hombre) que es el único modo de quedar bien con los demás”, intentando superar esas “dos muertes, absolutas e irremediables, del escritor: la civil y la literaria. [...] Estas dos muertes me espantaban; para supremo bien de mí y de los demás, tenía que estar vivo civil y literariamente”⁵⁰.

En su habilidosa reseña “Virgilio Piñera: *Poesía y prosa*”⁵¹ (*Orígenes* abril de 1945) Cintio Vitier comunicaba haber encontrado “el secreto de aquel alarido cerebral y graduado con la sangre impávida, que es la característica constante en la escritura sucesiva de Piñera”: “un mundo al que [...] se ha sustraído El Verbo”⁵². Sin embargo para Vitier esa escritura sobre *un vacío* (la cursiva es suya) respondía al hecho de vivir en una tierra “sin telos, sin participación”, al “grado de desustanciación” vivido en Cuba, “oquedad ética” que respondía a un fenómeno “tanto de carácter individual como social e histórico”⁵³. Aunque había previamente colocado como marco provisorio el “replanteamiento radical de nuestros materiales y medios expresivos” realizado por la última generación, casi al final (inmediatamente después de sugerir al lector la meditación del contraste de la publicación de Piñera con las “páginas saturadas, centelleantes y recias, del diario de José Martí, ejemplo mayor de una actitud, de una *forma* estética y cordial que hemos perdido”⁵⁴) aclaraba que el testimonio de Piñera no “constituye un espejo absoluto de nuestra realidad espiritual. Otros imperios, paradójicamente sombríos de posibilidades y húmedos aún de noche original, están compareciendo puntualmente ante los ojos de nuestros escritores y artistas”. Para concluir con esas palabras, tantas veces citadas,

Pero debemos insistir en que, aparte su altísima calidad literaria y el puesto inmovible que le corresponde en el empeño expresivo de la actual generación, este libro de Virgilio Piñera podrá ostentar en todo caso el honor de haberse enfrentado, para delatarlo y ceñirlo insuperablemente, con el vacío inasible y férreo que representa para nosotros, a través de nuestra cotidiana experiencia metafísica, el demonio de la más absoluta y estéril antipoesía. Y sin duda ello simbolizará siempre, para el posible lector sucesivo, una desconcertante hazaña⁵⁵.

⁵⁰ Virgilio Piñera, “Al lector argentino”, *Panorama*, diciembre 1970, p. 56.

⁵¹ Cintio Vitier, “Virgilio Piñera: *Poesía y prosa*”, *Orígenes*, Año II, Núm. 5, primavera abril 1945, pp. 47-50 (Edición facsimilar, ob. cit., Vol. I, pp. 263-266). Reproducido en su *Crítica* 2, La Habana, Letras Cubanas, 2001, pp. 145-148. En la sección de “Notas” inmediatamente después de la reseña de Cintio Vitier venía la de Virgilio Piñera “Samuel Feijóo, camarada celeste”. En el mismo número participaba Lezama Lima con “X y XX” y Virgilio Piñera con “Paseo del caballo”.

⁵² *Ibíd.*, p. 48.

⁵³ *Ibíd.*, p. 49.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 49-50.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 50.

Desde entonces podemos seguir esa larga “demonización de Piñera” que para Francisco Morán⁵⁶ realiza la crítica de Vitier en su intento por separar a Virgilio Piñera del corpus de la poesía cubana. La respuesta de Piñera (quien arrastraba ya importantes polémicas: con Chacón y Calvo, con Mañach y Lezama por la revista *Poeta*, con Gastón Baquero por sus artículos en *Información* y la concesión del premio Justo de Lara, con la Directora del Lyceum, con *Orígenes...*⁵⁷) no se hace esperar contestando en *Orígenes* con “El secreto de Kafka”⁵⁸ (invierno de 1945) cuyo objetivo para Nancy Calomarde “consiste en desenmascarar la teleología a la que había subsumido Vitier toda actividad literaria, para recolocar a Kafka –y a su propia escritura– como ‘no (es) otra cosa que un literato’, lo que equivale a afirmar la ausencia de una poética teleológica”. De modo tal que “entre el rol que Vitier imagina para un escritor ‘ordenando’ una narrativa nacional (el telos) y la concepción de Piñera de la autonomía literaria, media el largo debate que toca el centro de lo que una sociedad considera literatura”⁵⁹.

La participación de Piñera en el proyecto origenista (con la consiguiente reconciliación con Lezama, la primera de muchas...) permitiría su cómplice alianza con José Rodríguez Feo (no sólo el mecenas de la revista sino el responsable de la futuridad de la aventura de *Orígenes*), y como refiere Jesús J. Barquet la conversión de ambos en “presencias insoslayables en la revista y responsables, en buena parte, de dos de sus mayores logros: su internacionalización y su cosmopolitismo”, esos “Rostros del rever-

⁵⁶ Francisco Morán, “Virgilio Piñera: la palabra terrosa, perforante”, en Rita Molinero (ed), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, ob. cit., p. 392. Consultar también de Duanel Díaz Infante *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005.

⁵⁷ Se pueden seguir en *Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., pp. 44-65.

⁵⁸ “El secreto de Kafka” sería publicado en *Orígenes*, Año II, Núm. 8, invierno 1945, pp. 42-45 (Edición facsimilar, ob. cit., Vol. II, pp. 104-107). Por carta a Lezama Lima, fechada el 4 de julio de 1945, sabemos que Piñera tenía preparado para *Orígenes* la crítica del libro de Cintio Vitier *Extrañeza de estar* (1945): “[...] Si por algún motivo no se pudiera publicar le ruego me lo devuelva para entonces publicarla en alguna revista. Quiero de todos modos complacer a Cintio. Tengo un trabajo sobre Kafka, que me parece bien para *Orígenes*. Si le interesa puede pedírmelo. Entretanto yo estoy en mi puesto esperando ser más útil a *Orígenes* de lo que yo hasta ahora he podido serlo. Le saluda. Virgilio Piñera” (*Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 66). Consultar de Jesús Jambirina “Poesía, nación y diferencias. Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera”, *Revista Iberoamericana*, 226, Enero-Marzo 2009, pp. 95-105. También *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*, Madrid, Verbum, 2012.

⁵⁹ Nancy Calomarde, “La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)”, *Tinkuy*, 13, junio 2010, p. 161. Recuerda asimismo la importancia que para este debate tendría la polémica entre Lezama y Mañach (que se puede consultar en *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998, pp. 683-689), profundizado luego en la escisión *Orígenes-Ciclón*, y expandido en el plano continental, a través de la posterior pelea librada desde *Lunes* y el caso Padilla.

so” apuntados por Lorenzo García Vega⁶⁰. Cuando Piñera opta por el exilio tantas veces soñado –los doce intermitentes años pasados en Buenos Aires a donde emigró hasta en tres ocasiones (febrero 1946 a diciembre de 1947, abril de 1950 a mayo de 1954, enero de 1955 a noviembre de 1958⁶¹)– comenzó el proceso liberador de una escritura que irá abandonando la escuela de la humillación en la que se había formado, a través de tres etapas: “En la primera fui becario de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires; en la segunda empleado administrativo del Consulado de mi país; la tercera corresponsal de la revista *Ciclón* dirigida por José Rodríguez Feo. La economía de la primera etapa fue saneada; la de la segunda irrisoria; la de la tercera desahogada”⁶².

De la amistad epistolar con Adolfo de Obieta (hijo de Macedonio Fernández), cuyos versos abren, después del editorial, el primer número de *Poeta* (noviembre de 1942) con “Canto IV”, sabemos por la correspondencia entre ambos guardada en el archivo digitalizado de la Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami. En una de esas misivas Piñera relata su necesidad de dar salida a una producción que se iba acumulando con el tiempo,

[...] ¡Búsqueme un editor! Yo pienso que este grito debe haberse escuchado con bastante melancolía desde la edad de piedra. ¡Búsqueme un editor! Post mortem y Posteridad son deliciosos compañeros, pero ¡búsqueme un editor!... Tengo inédito *Las Destrucciones*, un libro de cuentos, dos ensayos, traducción de *L'Annonce faite à Marie*, de *Foyers d'Incendie*, de “Fata Morgana” (poema de Breton), comienzo a traducir *Jacques le Fataliste et son Maître* de Diderot; he traducido también *Paradoxe sur le Comedien*, del propio Diderot. No trabajo más porque carezco de todo estímulo y además los horribos horrores del “profesor particular”...⁶³

En su autobiografía anota que la amistad con Obieta había comenzado con la petición de una “colaboración para su revista *Papeles de Buenos Aires*”⁶⁴, seguramente alre-

⁶⁰ Jesús J. Barquet, “El complicado Piñera en el diversamente complejo proyecto origenista”, en Humberto López Cruz (ed.), *Virgilio Piñera. El artificio del miedo*, Madrid, Editorial Hispano Cubana, 2012, pp. 22-24.

⁶¹ Cf. Virgilio Piñera, “La vida tal cual”, ob. cit., p. 31. Aunque Piñera acotó estas permanencias lo cierto es que desde 1948 hasta 1956 fueron muchos los viajes de ida y vuelta entre La Habana y Buenos Aires.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Carta a Adolfo de Obieta fechada el 9 de junio de 1944, se puede consultar en <http://merrick.library.miami.edu/cdm/compoundobject/collection/chc5278/id/27/rec/19>

⁶⁴ En “La vida tal cual” (ob. cit., p. 32) aparece la fecha de 1943, pero el mismo texto copiado por Carlos Espinosa en *Virgilio Piñera en persona* lleva la fecha de 1942 (ob. cit., p. 134). Por la primera carta de Obieta conservada en el archivo digitalizado, con fecha del 25 de mayo de 1942 (respondiendo a otra anterior de Piñera), y sus versos recogidos en *Poeta* la fecha debe haber sido la de 1942. Piñera publicó en *Papeles de Buenos Aires* (agosto 1944) su “Poema para la poesía”.

dedor de 1942. Y será él su principal maestro de ceremonias al presentarle, a los pocos días de su llegada a Buenos Aires, a Witold Gombrowicz quien para entonces contaba ya con un grupo de intrépidos traductores que había concluido los tres primeros capítulos de su novela *Ferdydurke* al español: “Me sumo al grupo, y como dispongo de todo el tiempo para *Ferdydurke*, Gombrowicz me nombra presidente del Comité de traducción”⁶⁵. El deslumbramiento de Piñera provocará el envío a Lezama para *Orígenes* del relato de Gombrowicz “Filimor forrado de niño” (situado entre la segunda y la tercera parte de la novela), con una nota (después suprimida) donde se informaba que su autor había cedido el manuscrito a *Orígenes* “por intermedio del poeta cubano Virgilio Piñera [...] a fin de que nuestra revista la ofrezca como avance de la obra total al público culto de habla española”⁶⁶.

Será este Piñera-poeta-cubano quien consiga que *Orígenes* publique el texto más disidente y revolucionario de todos, mientras van apareciendo otras máscaras (Piñera teatral, Piñera narrador, Piñera crítico⁶⁷) producto de esa “vida intelectual organizada” de Buenos Aires que tanto le deslumbra junto a la existencia de “la profesión del escritor que tiene editoriales, revistas, periódicos y demás que le solicitan y pagan sus colaboraciones”⁶⁸. Asumiendo que “La Habana quedó exorcizada con mi partida”⁶⁹ Piñera traslada su batalla crítica a un territorio que expansiona, determina y renombra con sus nuevas condiciones intelectuales los fundamentos del eterno combate contra la escritura que es su obra⁷⁰.

⁶⁵ Virgilio Piñera, “Gombrowicz en Argentina”, *Cuadernos*, 45, noviembre-diciembre 1960, p. 61.

⁶⁶ La nota completa para insertar con el cuento de Gombrowicz se la envía Piñera a Lezama al final de su carta del 26 de agosto de 1946 (*Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 78). El relato de Gombrowicz sería publicado en *Orígenes*, Año III, Núm. 11, otoño 1946, pp. 22-24 (Edición facsimilar, ob. cit., Vol. II, pp. 240-242).

⁶⁷ El orden de los factores depende tanto de la escritura y publicación de sus textos como de los momentos elegidos por él y por la crítica para encabezar la serie. Como ejemplos la visibilidad de “Piñera teatral” en 1960 o la de “Piñera narrador” en el prólogo que José Bianco escribe a *El que vino a salvarme* en 1970. Queda por escribir la historia de las correspondencias de cada uno de esos rostros.

⁶⁸ Cf. Carta a José Lezama Lima [1947], *Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 82.

⁶⁹ Cf. Carta a José Lezama Lima del 26 agosto de 1946, *Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 80.

⁷⁰ “Porque no se lucha por la escritura, sino en su contra. [...] Escribir es un oficio como otro cualquiera; en cambio *escribirse* uno. He ahí el secreto. [...] Para mí escribir ha sido siempre una verdadera tortura”. Esta cita se encuentra recogida por Roberto Pérez León en *Tiempo de Ciclón* (La Habana, Unión, 1995, p. 55) y Carlos Espinosa en *Virgilio Piñera en persona* (ob. cit., p. 94). Según Arturo Arango pertenece a unas anotaciones biográficas que fueron encontradas entre su papelería inédita (“La libertad de Virgilio”, *La Gaceta de Cuba*, julio-agosto 2012, p. 64).

Existe un ensayo de este recién venido a la Argentina que sirve de tarjeta de presentación para quien había ganado una beca para realizar investigaciones sobre poesía hispanoamericana⁷¹. Nos referimos a “Los valores más jóvenes de la literatura cubana”⁷² aparecido el 22 de diciembre de 1946 en el Suplemento Literario de *La Nación*, cuyo inicio “La literatura cubana está haciéndose” parecía profetizar la superación de ese canon poético todavía liderado por José Lezama Lima como “el jefe de la generación última”, y/o una literatura cubana de hoy “más fructuosa en el dominio de lo poético”⁷³. Para conseguirlo Piñera someterá su poesía a un silencio extremo hasta 1969 con *La vida entera*, y ser un “poeta ocasional”, poeta a ratos perdidos como Martí.

Ferdydurke apareció el 26 de abril de 1947 en la editorial Argos, con una Nota sobre la Traducción escrita por Piñera. En la dedicatoria del ejemplar de Piñera agradeciéndole este nacimiento “por su inteligencia e intransigencia” Gombrowicz le nombra “Jefe del Ferdydurkismo Sudamericano”⁷⁴. Como concluye Piñera, en una de las posibles notas periodísticas redactadas ante la inminente aparición del libro (que el autor solicitó a los miembros del Comité de Redacción), las tres razones principales por las cuales debía llamar la atención del público eran “1.–Es un libro de choque, de combate; 2.–El lado artístico; 3.–El lado ideológico”⁷⁵.

La traducción del *Ferdydurke* fue para Piñera en primer lugar la posibilidad de dar visibilidad a una de sus facetas más importantes, testificando así (por exceso) el impacto que su trabajo como traductor⁷⁶ estaba teniendo en su propia creación. Pero lo que más

⁷¹ Su hermana Luisa comenta que la beca se la consiguió uno de sus profesores en la universidad, Aurelio Boza Masvidal (Cf. Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, ob. cit., p. 129). Fue uno de los más importantes italianistas cubanos, y por Luisa sabemos que instituyó un premio en la asignatura de Literatura Italiana ganado por Piñera, quien presentó un trabajo sobre *La Divina Comedia* (Ibídem, p. 87).

⁷² Como le escribe a Lezama este “título ridículo le fue puesto por intereses propios y conveniencias del diario; mi título era ‘Literatura Cubana en un minuto para los argentinos’” (*Virgilio Piñera en ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., pp. 80-81).

⁷³ Virgilio Piñera, “Los valores mas jóvenes de la literatura cubana”, *La Nación*, 22 diciembre 1946, p. 2.

⁷⁴ Cf. Virgilio Piñera, “Gombrowicz por él mismo”, *Unión*, Año IV, Núm. 1, marzo 1968, p. 116.

⁷⁵ Ibídem, p. 123.

⁷⁶ Consultar de David Leyva: “Piñera traductor”, *Órbita de Virgilio Piñera*, La Habana, Unión 2011, pp. 339-355; “Piñera traductor”, *La Jiribilla*, Año X, Núm. 568, 24 al 30 marzo 2012. [http://www.lajiribilla.cu/2012/n568_03/568_10.html].

En el artículo de Thomas F. Anderson “Piñera corresponsal: Una vida literaria en cartas”, Dossier “Una isla llamada Virgilio”, *La Habana Elegante*, 52, otoño-invierno 2012, [http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/Dossier_Pinera_Anderson.html] se encuentra abundante información sobre las traducciones de Piñera en las cartas a Humberto Rodríguez Tomeu entre 1960 y 1977,

nos interesa son las consecuencias que *la batalla del ferdydurkismo*⁷⁷ –es decir la defensa de una novela que con sus “tesis sobre la Inmadurez y la Forma” proporcionaba “un cuerpo de doctrinas estéticas y morales”⁷⁸– iba a tener en su propia obra y periplo porteño. Como manifiesta Milda Zilinskaite⁷⁹ la interacción intelectual entre Gombrowicz y Piñera –visible en sus respectivas novelas *Trans-Atlántico* y *La carne de René*, e incluso, aunque inesperadamente, en algunos de los ensayos individuales de la década de 1950 (en *Kultura* y *Ciclón*)– dejó antes, en 1947 “una fuente de teorías compartidas” en tres ensayos de crítica cultural (“Nota sobre literatura argentina de hoy” y “El país del arte” de Virgilio Piñera, y “Contra los poetas” de Gombrowicz⁸⁰), una entrevista⁸¹, y en dos panfletos literarios (*Aurora: Revista de la Resistencia* de Gombrowicz y *Victrola: Revista de la Insistencia* de Piñera⁸²).

Pero fue en la reseña que Piñera publicó sobre el *Ferdydurke* en *Realidad. Revista de Ideas*, ese mismo año, donde junto a la importancia de la sátira como principal medio de expresión del libro, el manejo del grotesco y el absurdo, y el supremo acierto de

conservadas en el archivo *Virgilio Piñera Collection* (Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections) de la Universidad de Princeton.

⁷⁷ Cf. Virgilio Piñera, “Gombrowicz por él mismo”, ob. cit., p. 116.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁷⁹ Milda Zilinskaite, “Gombrowicz y Piñera, jefes del *Ferdydurkismo* Sudamericano”, Dossier “Una isla llamada Virgilio”, *La Habana Elegante*, 52, otoño-invierno 2012.

http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/Dossier_Pinera_Zilinskaite.html

⁸⁰ “Nota sobre literatura argentina de hoy” se publicó en *Orígenes*, Año IV, Núm. 13, primavera 1947, pp. 40-45 (Edición facsimilar, ob. cit., Vol. III, pp. 48-53) y en *Anales de Buenos Aires*, 12, febrero 1947, pp. 52-56. Por una carta a Lezama sabemos que en principio era una conferencia dada por Piñera en la radio del Estado, Borges se la pidió para *Anales*: “Yo le hice saber que lo había dado para *Orígenes* pero acepté pues como quiera que son dos revistas de distintos países no se interfieren la una en la otra; además, de que esto se estila entre revistas” (*Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 82). “El país del arte” se publicó en *Orígenes*, Año IV, Núm. 16, invierno 1947, pp. 34-38 (Edición facsimilar, ob. cit., Vol. III, pp. 198-202).

Aunque conocemos la existencia de una primera versión de “Contra los poetas”, por una carta de Gombrowicz a Piñera y Rodríguez Tomeu del 25 de enero de 1947 (recogida en “Gombrowicz por él mismo”, ob. cit., p. 118), este texto de Gombrowicz sería editado en *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 5, septiembre 1955, pp. 9-16.

⁸¹ Según Milda Zilinskaite la entrevista fue transmitida por la radio difusora *El Mundo* en Buenos Aires a los pocos meses de publicarse *Ferdydurke* (el 29 de junio de 1947) y fue recogida por Piñera en “Gombrowicz por él mismo” (ob. cit., pp. 115-126).

⁸² Para Nancy Calomarde es imposible separar la autoría de los dos panfletos, escritos en estrecha colaboración, y editados con idéntica tipografía, formato, diseño, y temática con un día de diferencia (*El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción Editora, 2010, pp. 197-198).

emplear un lenguaje que “opera” como caricatura, mueca y rictus (“Se sale de la lectura de *Ferdydurke* con la sensación del pinchazo y con la cara retorcida. Este libro es una vara de medir... y al final queda uno enterado de que también hace muecas”), desarrollaba esa suerte de autobiografía especular que era *Ferdydurke*:

Su autor se vio ante una encrucijada: o seguía en el “juego que se estaba jugando” o lo denunciaba. Prefirió lo segundo y así se ha producido este “poema orgullosamente práctico”. Gombrowicz pudo comprobar en carne propia que lo que estimaba del hombre como maduro era en realidad asaz inmaduro, que este mismo hombre se había dejado dominar por la Cultura y convirtiéndose en instrumento de la misma, que amén de nuestra inmadurez natural nos cargábamos con otra artificial producto de nuestra simulación, que creíamos ilusoriamente crear la Forma y que sin embargo éramos constantemente creados por ella, que en el puro dominio del arte nos dejábamos dominar por el problema de la *altura*, del *nivel*, olvidando el motivo real que nos forzaba a expresarnos, en suma, que estábamos metidos peligrosamente en el demonio del automatismo⁸³.

La sintonía entre el campeón y apóstol de la Inmadurez (que atacaba al monstruo de la ficticia madurez en su propia casa) y Piñera fue tal que éste último llegó a escribir incluso una novela, *El banalizador*⁸⁴, como parte de esa colaboración conjunta contra la alta cultura. Gombrowicz fue catalizador indispensable de los presupuestos estéticos del cubano, tanto como de la consolidación de la narrativa de Piñera alcanzada en Buenos Aires con *La carne de René* (1952) y los *Cuentos fríos* (1956).

Pero el camino que va del poeta ocasional al narrador incisivo pasa en Piñera por el teatro, siendo también Buenos Aires lugar decisivo para relanzar su carrera teatral al anunciarle en una misiva (31 de agosto de 1946) a su hermana Luisa la posibilidad de publicar *Electra*⁸⁵ y el envío de un ejemplar para fines de octubre. Por ello en su primer regreso a La Habana consigue que Francisco Morín la dirija como función especial para celebrar el aniversario de la revista *Prometeo*. Será su representación el 23 de octubre de 1948 la que permita sorprender a un público acostumbrado a ver a Piñera como autor de la poesía cubana contemporánea, según aparecía además en la antología de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos 1937-1947* previamente en marzo de ese mismo año⁸⁶.

⁸³ Virgilio Piñera, “Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*”, *Realidad. Revista de Ideas*, Vol. 1, Núm. 3, mayo-junio 1947, pp. 469-470.

⁸⁴ Piñera, en carta a Lezama, le notifica que espera entregar esta novela en marzo de 1947 a la Editorial Argos (*Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 81). Nunca ha sido publicada.

⁸⁵ *Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 85. En el prólogo a su *Teatro completo* dice haberla escrito en 1941 cuando “la literatura me dominaba, lo libresco me encantaba y el nivel me fascinaba” (“Piñera teatral”, *Teatro completo*, ob. cit., pp. 11-12).

⁸⁶ Los poetas antologados fueron José Lezama Lima, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Justo Rodríguez Santos, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Octavio Smith, Fina García Marruz y Lorenzo

“El estreno de *Electra Garrigó* quedó en nuestra memoria como una noche a lo *Hernani*, la obra de Víctor Hugo. Durante mucho tiempo por lo corrillos teatrales se habló de los incidentes a que dio lugar”⁸⁷. Así recuerda Francisco Morín un estreno (el primero de Piñera) que recibió una crítica muy severa por parte de los miembros de la ARTYC (Asociación de Redactores Teatrales y Cinematográficos) a los que el autor respondió publicando el 23 de noviembre de 1948 en *Prometeo* un artículo virulento titulado “¡Ojo con el Crítico...!”: ese “sencillo ensayo de teoría literaria” como llegó a definirlo⁸⁸ que trasladaría la batalla de *Electra* (esa “parodia de la tragedia ateniense, esa caricatura de la ‘alta’ cultura, que en el fondo no era más que una burla a la subcultura oficializada y anquilosada que transformaba los modelos antiguos en un patrón sagrado e inviolable” según Rine Leal⁸⁹) a la prensa especializada⁹⁰. El escándalo fue un reactivo porque como recordará Piñera en el prólogo a su *Teatro completo* “el estreno de *Electra* me animó a escribir *Jesús*”⁹¹ que fecha en 1948, y también *Falsa alarma* que publicará poco antes de volver a Buenos Aires en la revista *Orígenes* (números de primavera y verano de 1949).

García Vega. Los poemas de Piñera allí recogidos fueron: “Las Furias”, “Elegía así”, “Sonetos oscuros”, “La destrucción del danzante”, “Seca lamentación”, “Vida de Flora”, “Rudo mantel” y “Paseo del caballo”.

⁸⁷ Francisco Morín, *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano 1940-1970*, Miami, Universal, 1998, p. 89.

⁸⁸ En carta al Presidente de la ARTYC (Virgilio Piñera *de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 91).

⁸⁹ Rine Leal, “Piñera todo teatral”, en Virgilio Piñera *Teatro completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, p. VII.

⁹⁰ Según resume Carlos Espinosa la ARTYC reaccionó entonces exigiendo a la revista “incluir en el siguiente número una retractación, así como una respuesta de uno de sus miembros (Luis Amado Blanco), con la amenaza de anular a Morín como director teatral y de la revista si no aceptaba. Cursaron además cartas a los distintos grupos e instituciones exigiéndoles no estrenar en lo sucesivo las piezas de Piñera, e incluso trataron de impedir el montaje de *Jesús*, anunciado para unos meses después. No satisfechos con eso hablaron con Humberto Piñera para que éste convenciera a su hermano para que redactase una retractación en toda línea” (“El poder mágico de los bifos: la estancia en Buenos Aires de Virgilio Piñera”, en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, ob. cit., p. 129). En su artículo Virgilio Piñera sin nombrar a Luis Amado Blanco, pero con alusiones inequívocas, lo había descrito “como un resentido por el fracaso de su única obra *Suicidio*, estrenada por el Patronato cinco años antes. No lo decía explícitamente, pero cualquiera al tanto del quehacer teatral podía darse cuenta de a quién y a qué se refería” (Cf. Francisco Morín, *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano 1940-1970*, ob. cit., p. 83).

⁹¹ “Piñera teatral”, *Teatro completo*, ob. cit., p. 16. Esta obra mereció el segundo premio en el Segundo Concurso del Teatro ADAD. En la misma carta al Presidente de la ARTYC se quejaba Piñera del veto a la escenificación de sus obras: “¿En virtud de qué se cursan cartas a los distintos organismos

Uno de los acuerdos de la ARTYC fue la publicación en todos los periódicos y revistas de La Habana, de la respuesta de Amado Blanco (“Los intocables”, 15 de diciembre 1948). Piñera que se consideraba con el derecho a contestar, acudió inútilmente a los diarios: en todos ellos se le expresó que era acuerdo firme de ARTYC su erradicación⁹² total de todo cuanto tuviera relación con las actividades teatrales. En una palabra Piñera se vio convertido, por las iras de Amado Blanco, en un apestado. Y tanto fue así que su pieza *Falsa Alarma*, anunciada en la revista *Prometeo*, para ser llevada a escena por el grupo teatral de ese nombre, fue precipitadamente retirada del cartel⁹³.

Condenado al silencio periodístico, a la morosidad teatral y enfrentado de nuevo con los intocables de la cultura cubana (ahora con el crítico inculto, el filisteo y el escritor teatral fracasado) por culpa del “affaire Electra”⁹⁴, regresa a Buenos Aires. El cambio que va del “turbio affaire de *Espuela de Plata*” (motivado según Piñera por “orígenes personales no intelectuales o del espíritu” como le manifestaba a Lezama en mayo de 1941) hasta el “affaire Electra” (así indicado después en las páginas de *Revolución*) forma parte de esa constante “superación crítica” de la que hablaba Antón Arrufat⁹⁵.

Esta segunda estancia porteña fue un periodo de sobresalto, angustia y melancolía, ganándose la vida como empleado del Consulado de Cuba y alejado de sus habituales intereses intelectuales (las traducciones para la Editorial Argos, la colaboración con Gombrowicz, el encuentro con autores y amigos⁹⁶). Pasó gran parte de su tiempo escribiendo entre 1950 y 1952 su primera novela *La carne de René*, mientras tiene lugar en La Habana el estreno de *Jesús*⁹⁷ por el grupo Prometeo (en cuya revista será publicada la obra entre 1951 y 1952), aunque por la condena que pesaba sobre su autor ningún crítico fue a verla.

Jesús Jambrina ha destacado la importancia que esta movilidad territorial tuvo en un horizonte discursivo⁹⁸ como el de Piñera, influyendo fuertemente en sus percepcio-

teatrales exigiendo que no se lleve en lo sucesivo a escena mis obras? ¿En virtud de qué se ‘torpedea’ a *Jesús* obra mía premiada?” (*Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 92).

⁹² Errata tipográfica en el original, pone “irradiación” por “erradicación”.

⁹³ El Escriba, “Un crítico que se las trae”, *Revolución*, 13 agosto 1959, p. 9.

⁹⁴ *Ibídem*.

⁹⁵ Cf. Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, ob. cit., p. 177.

⁹⁶ Cf. Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place: the Life and Works of Virgilio Piñera*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006, p. 65.

⁹⁷ Roberto Pérez León fecha el estreno el 28 de octubre de 1950 (*Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*, ob. cit., p. 169).

⁹⁸ La fundación de una discursividad para Roberto Pérez León había tenido lugar entre 1941 y 1944 “por medio de un lenguaje sencillísimo, chato, doméstico, identificable e identificador de lo cubano” cuando su “discurso comienza a funcionar como un discurso conjuro contra la realidad falseada (*Tiempo de Ciclón*, ob. cit., p. 56). Después en *Ciclón* se convertiría en un “un activo instaurador de

nes de la realidad, haciéndose sentir en un “ensanchamiento –entiéndase radicalización– del ojo del crítico” que alcanzará en el futuro a los presupuestos mismos de la revista *Ciclón*⁹⁹. “Desde el país sureño siguió manteniendo sus batallas en La Habana [...] ahora con la experiencia sostenida de una lejanía, sin duda beneficiosa para sus valoraciones sobre ‘Cuba y la literatura’, título de la conferencia que, invitado por Borges, ofreció en la Sociedad Argentina de Escritores en 1952, a propósito del cincuentenario de la república cubana”¹⁰⁰. Piñera había decidido tratar el tema haciendo examen de conciencia:

Si yo he renunciado a todo lo fácil, si mi vida ha sido renunciar a la seguridad, a la estabilidad, si yo he escogido los peligros, la soledad, si he rechazado las delicias de Capua, si minuto a minuto mi vida ha sido una entera dedicación a mi obra [...] entonces tenía que tratar el tema de la literatura cubana de acuerdo con esa vida y esa norma de conducta¹⁰¹.

Cuando el 3 de noviembre de 1952 se publicó *La carne de René* su autor redactó una nota presumiblemente para leerla en la presentación donde explicaba haber escrito el libro “con hilos de mi propia carne [...] sumergido en la deletérea indiferencia de mis compatriotas, arrastrándome hasta Buenos Aires [...] ¿Qué me puede importar nada después de haber atravesado esta selva? ¿El éxito de mi libro? Me carcajeo ante el éxito de *La carne de René*”¹⁰². La significativa indiferencia cubana sobre la narrativa de Piñera específicamente (*Orígenes* la ignora), o sobre quien ha “orientado su labor en el sentido de la novela, el teatro, el ensayo”¹⁰³ (miscelánea o nula especialización), según itinerario

discursividades [...] no sólo a través de sus textos, sino también a partir de aquellos que hizo posible por su gestión en la búsqueda de colaboradores” (Ibídem, p. 61).

⁹⁹ Jesús Jambrina, *Virgilio Piñera: poesía, nación, y diferencias*, ob. cit., p. 50.

¹⁰⁰ Ibídem, pp. 49-50. Para la fecha de esta conferencia Roberto Pérez León anotaría mayo de 1950 (*Tiempo de Ciclón*, ob. cit., p. 60), y 30 de mayo de 1946 (*Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*, ob. cit., p. 166). Thomas F. Anderson (*Everything in Its Place: the Life and Works of Virgilio Piñera*, ob. cit., p. 64) y Jesús Jambrina corrigen la fecha hasta 1952 (Borges fue presidente de la Sociedad Argentina de Escritores entre 1950 y 1953, y el cincuentenario la sitúa entonces). Sobre Piñera y Borges consultar: Alfredo Alonso Estenoz “Tántalo en Buenos Aires: relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges”, *Revista Iberoamericana*, 26, enero-marzo 2009, pp. 55-70; y de Nancy Calomarde, “La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)”, *Tinkuy*, 13, junio 2010, pp. 157-174; y “Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera”, *Revista Surco Sur*, Vol. 3, Iss. 5, 2013, pp. 25-31.

¹⁰¹ Texto de Piñera recogido por Antón Arrufat en Carlos Espinosa, *Virgilio Piñera en persona*, ob. cit., p. 176.

¹⁰² Cf. Carlos Espinosa, “El poder mágico de los bifos: la estancia en Buenos Aires de Virgilio Piñera”, ob. cit., p. 131. Thomas F. Anderson copia el mismo texto con algunas variaciones (ob. cit., p. 154). El texto se encuentra en *Virgilio Piñera Collection* de la Universidad de Princeton.

¹⁰³ Cintio Vitier en el prólogo introductorio de presentación de “Virgilio Piñera”, en *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación,

marcado por Cintio Vitier en 1952 en sus *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, se manifiestan en el recuerdo insistente de su poesía, aunque en ese mismo prólogo introductorio Vitier emparejaba de algún modo crítica y poesía: “Crítico tajante, de indiscutible sagacidad, su poesía descansa en una exploración de los demoníaco personal y en una perpetua censura del instrumento y el objeto, que lo lleva a concebir la actividad poética como cisma continuo, como incesante búsqueda¹⁰⁴.”

Fue durante la tercera y última residencia en Buenos Aires el periodo donde como corresponsal de la recién creada revista *Ciclón* por José Rodríguez Feo la producción ensayística de Piñera adquiere un dinamismo deslumbrante. Sería entonces cuando su ya entrenada capacidad de juicio por la defensa de un destino y la batalla por la cultura cubana le hacen defender “una crítica inteligente” sin la cual una literatura es sólo letra muerta¹⁰⁵.

INTERLUDIO

Recuerda José Rodríguez Feo que cuando le presentaron a Piñera “creo que en el estreno de *Electra Garrigó*, me impresionó vivamente aquel aspecto suyo tan semejante al de los seres un tanto fantasmales que atraviesan sus ficciones”¹⁰⁶. Más tarde contará con él para el proyecto de una nueva revista,

Quando decido hacer *Ciclón* a mediados de 1954, voy a ver a Virgilio Piñera que acababa de volver de la Argentina, y le propongo que me ayudase a obtener colaboraciones de los escritores que conocía en Buenos Aires, hacia donde él regresaría a finales de enero de 1956. La primera colaboración que me envía es *Las 120 jornadas de Sodoma* del marqués de Sade que tanto irritó a los mojigatos del patio¹⁰⁷.

Sobrevenido el cisma de *Orígenes*¹⁰⁸ parece natural el acercamiento de Rodríguez Feo a Piñera, pues como anota Thomas F. Anderson estaba familiarizado con los escritos literarios y críticos de Piñera, con su discutida amistad con Lezama, su creciente reputación como provocador y el gran potencial de sus conexiones en Buenos Aires. Por su par-

1952, p. 334. Esta antología de Cintio Vitier incluía sus poemas “Las Furias”, “Elegía así”, “Sonetos oscuros”, “Seca lamentación” y “Vida de Flora”.

¹⁰⁴ *Ibidem*. De los trabajos críticos de Piñera cita “La pintura de René Portocarrero”, “El secreto de Kafka” y “El país del arte”.

¹⁰⁵ Virgilio Piñera, “Cuba y la literatura”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 2, marzo 1955, p. 55.

¹⁰⁶ José Rodríguez Feo, “Virgilio Piñera, cuentista”, *Hispanérica*, 56-57, 1990, p. 107

¹⁰⁷ Cf. Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, ob. cit., p. 74.

¹⁰⁸ Consultar mis trabajos: “Prólogo” a *Orígenes. Revista de Literatura número 35 y 36*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. XI-XXXIX; y “Política poética: Juan Ramón Jiménez y José Lezama –Lima”, *Caravelle*, 91, diciembre 2008, pp. 179-200.

te Piñera enterado del choque entre ambos aprovechó la oportunidad para participar en la polémica, proponiendo olvidar *Orígenes* y comenzar con una nueva revista¹⁰⁹. Todos los testimonios aportados sobre el surgimiento y el diseño de *Ciclón* ratifican la impronta de Virgilio Piñera¹¹⁰, que se vislumbra ya en el editorial “Borrón y cuenta nueva”, sin firma, con un Rodríguez Feo que negó haber compartido la autoría del mismo¹¹¹ pero donde es muy reconocible el intransferible estilo de Piñera.

Entre 1955 y 1959 *Ciclón* nos da, según Roberto Pérez León, “el conjunto dilecto de símbolos iterativos que cifran los temas nutricios de una obra que cobra cada vez más fuerza ascensional”¹¹². Nace el ensayismo más irreverente de Piñera, también el que permitiría convertirse tras el triunfo revolucionario en uno de los principales críticos del periódico *Revolución* y del magazín literario *Lunes de Revolución*, consiguiendo una visibilidad directamente proporcional a las tiradas masivas de aquellas publicaciones.

En el segundo número de *Ciclón* (marzo de 1955) se publica “Cuba y la literatura” con una nota que decía “Esta conferencia fue leída el 27 de febrero de 1955 en el Lyceum para iniciar la Sociedad de Conferencias de la revista *Ciclón*”. Parece que previamente Piñera había suprimido “la parte que se refiere a Norteamérica e Hispanoamérica. Me parece que queda mejor para *Ciclón* sin esa parte y referida sólo a Cuba. Además el texto se reduce a sólo 12 páginas”, como le escribe el 6 de febrero de 1955 a José Rodríguez Feo¹¹³ regresando a Buenos Aires. Desde 1952 Piñera está fijando un texto donde llegaría

¹⁰⁹ Cf. Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place: the Life and Works of Virgilio Piñera*, ob. cit., p. 68.

¹¹⁰ “*Ciclón* es Virgilio, tiene sus características, las cuales fueron capitales para la revista” (Mariano Rodríguez); “La fuente principal que caracteriza a *Ciclón* está naturalmente en Virgilio Piñera y en toda la línea de influencias literarias en la cual él se movía” (Graciela Pogolotti); “Virgilio fue el alma de *Ciclón* [...] el ciclón lo llevaba Virgilio, el huracán era Virgilio” (José Antonio Portuondo); “Él separó –definitivamente– a Rodríguez Feo de Lezama. *Ciclón* empezó un poco bajo su inspiración” (Antón Arrufat)... Estos comentarios se pueden consultar en *Tiempo de Ciclón*, ob. cit., pp. 80, 83, 88-91, y 94 respectivamente.

¹¹¹ Roberto Pérez León anota que aunque existe la opinión generalizada de que dicho editorial fue redactado por Virgilio Piñera, el propio Rodríguez Feo le aseguró que “Yo también podía escribir en el estilo en que está escrito ese editorial. Virgilio no tuvo nada que ver con eso. El editorial que está en el número del 59, donde yo arremeto contra todas las personas que fueron a Palacio a recibir una orden que daba Batista, tampoco lo hizo Virgilio. Yo también podía escribir en esos términos” (*Tiempo de Ciclón*, ob. cit., p. 204, nota 82).

¹¹² Roberto Pérez León, *Tiempo de Ciclón*, ob. cit., p. 67.

¹¹³ *Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, ob. cit., p. 101. Como anota Roberto Pérez León “hay un error de fecha o la conferencia fue leída por otra persona ya que Virgilio Piñera en ese momento estaba en Buenos Aires. Refiere Rodríguez Feo que él no recuerda que se haya organizado ciclo alguno de conferencias bajo los auspicios de *Ciclón*” (*Tiempo de Ciclón*, ob. cit., p. 213).

a negar la existencia de la literatura cubana “ya que día a día sufro esa muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde”¹¹⁴.

En el número cinco de septiembre de 1955 aparece su ensayo “Ballagas en persona” que situado estratégicamente entre *La carne de René* (1952) y *Los cuentos fríos* (1956) es uno de sus ensayos más brillantes y una de las cumbres de la crítica en Cuba. En ese mismo número de *Ciclón* “Contra los poetas” de Gombrowicz se ocupaba de aquellos que han cerrado los ojos a la realidad “olvidándose de sus propias y concretas personas”, “de la verdadera convivencia del hombre con el hombre” y “de la autenticidad y valor de nuestra existencia”¹¹⁵.

Aunque el texto de Piñera formaba parte ya del diálogo feroz que desde la década del cuarenta mantenía con Cintio Vitier¹¹⁶ —máximo exponente de la ontología origenista, quien en el prólogo a la edición póstuma de la *Obra poética de Emilio Ballagas* (La Habana, Úcar García, 1955) acababa de presentarlo como un poeta de abarcadora “trayectoria vital y religiosa”, subrayando “la ascensión a los misterios de la fe, al tiempo trascendente de la Pasión del Espíritu”¹¹⁷—, su fuerza transgresora, en la misma línea de Gombrowicz, consistía en el descubrimiento de la verdadera personalidad de este poeta para “hablar de Ballagas en tanto que homosexual”¹¹⁸. Piñera iniciaba su ensayo diciendo

No bien Ballagas murió, sus amigos comenzaron esa labor de enfriamiento que consiste en poner la personalidad del artista a punto de congelación; es decir, en nombre del sentimiento, de la moral al uso, de las buenas costumbres, sobre todo, en nombre de ese precepto de gente bien nacida que dice: —“Olvidemos sus imperfecciones y destaquemos sus perfecciones”—, Ballagas

¹¹⁴ Virgilio Piñera, “Cuba y la literatura”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 2, marzo 1955, p. 51.

¹¹⁵ Witold Gombrowicz, “Contra los poetas”, ob. cit., pp. 13 y 15. En sintonía con Gombrowicz Piñera había criticado en “El país del arte” a “ciertos artistas (que) se arrancan su cara real y propia para ponerse la cara del arte”, esos misioneros y adoradores del arte (“El arte es acción y la religión adoración”) cuyo apostolado produce “una progresiva reducción de los elementos vitales” (*Orígenes*, Año IV, Núm. 16, invierno 1947, p. 36. Edición facsimilar, ob. cit., Vol. III, p. 200.)

¹¹⁶ Consultar de Jesús Jambrina “Un diálogo feroz en la década de los cuarenta”, *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*, ob. cit., pp. 103-139. Antón Arrufat comenta que “Ballagas en persona” fue escrito debido al “reclamo reiterado de Rodríguez Feo” (“Prólogo” a Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 41).

¹¹⁷ Cintio Vitier, “La poesía de Emilio Ballagas”, *Obra poética de Emilio Ballagas*, Edición póstuma preparada por José María Chacón y Calvo, Mariano Brull, Gastón Baquero y Cintio Vitier, La Habana, Úcar García, 1955, pp. V-XLI. El prólogo llevaba una nota que comenzaba así: “Esta conferencia fue escrita para el homenaje que el *Lyceum* de La Habana ofreció al poeta recientemente fallecido, mucho antes de que se compilaran los materiales de la presente edición.” Ballagas muere el 11 de septiembre de 1954, la conferencia de Vitier se escribe entonces con motivo del sentido adiós, siendo publicada en la *Revista Lyceum*, año XII, vol. 40, 1955, pp. 5-34.

¹¹⁸ Virgilio Piñera, “Ballagas en persona”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 5, septiembre 1955, p. 42.

al día siguiente de su muerte comenzó a enfriarse de tal manera, que no podía levantar un brazo ni abrir la boca a fin de impedir que sus amigos hicieran de él un personaje fabuloso¹¹⁹.

Por ello el camino que recorre Piñera desde el culto de la carne (sinécdoque del cuerpo, “motor de la vida” con las dos vías antitéticas de dolor y placer¹²⁰) a la narración fría (la frialdad de los “puros hechos” como indicaba en el prólogo a los *Cuentos fríos*¹²¹) pasaba necesariamente por la defensa de la conducta sexual de su amigo, esa “oscura vida sexual del hombre”¹²² que convertía a Sade en un escritor imprescindible, según manifestaba en la presentación de la traducción de *Las 120 Jornadas de Sodoma*.

Norge Espinosa apunta “el *coming out* al que Piñera lanza a Ballagas, antecedente de otras fórmulas de lucha que décadas después activará una comunidad gay deseosa de hacer visible su ‘secreto’”¹²³. Frente al “método crítico-paliativo” Piñera decide contar “la verdadera vida de Ballagas y no la que otros preferirían regalarle”, citando además el ensayo de Vitier cuyo “afán de pureza, su anhelo de que el poeta sea el lechero de la Inmortalidad le ha impedido responder a su propia pregunta-clave”, aquella que decía “¿*Qué tragedia es esa que el adolescente ha vislumbrado en su meditación o su presentimiento?*”¹²⁴.

Piñera participa también en el número que *Ciclón* le dedicó a Freud en noviembre de 1956 con “Freud y Freud” (complemento temático de “El secreto de Kafka”) que consideramos un punto de inflexión en la crítica piñeriana pues por encima del método riguroso inventado por el científico resalta fundamentalmente al “gran artista en tanto que intérprete de la oscura vida psíquica del hombre”, aquel que se ha contaminado del material psíquico con el que operaba recubriendo “sus hallazgos con el polvillo *fabuloso* desprendido por ese mismo material”. La preeminencia concedida al arte le hará decir que “como sucede en el arte, la estatua es más acabada y compleja que el modelo”¹²⁵.

Su regreso definitivo a Cuba le permite asistir al triunfo de la Revolución de 1959 que divide una producción ensayística cuyo primer periodo tuvo en la ruptura del *statu quo* literario y cultural de Cuba uno de sus logros más llamativos, como acertadamente

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 41.

¹²⁰ Virgilio Piñera, *La carne de René*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 141.

¹²¹ Virgilio Piñera, “Prólogo”, *Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 7.

¹²² “Virgilio Piñera, “Las 120 Jornadas de Sodoma”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 1, enero 1955, p. 35.

¹²³ Norge Espinosa Medrano “*Performing Ballagas: cuerpo y deseo en una polémica cubana*”, *La Habana Elegante*, Segunda Época, 39, otoño 2007. [<http://www.habanaelegante.com/Fall2007/Verbosa.html>]

¹²⁴ Virgilio Piñera, “Ballagas en persona”, *ob. cit.*, p. 42.

¹²⁵ Virgilio Piñera, “Freud y Freud”, *Ciclón*, Vol. 2, Núm. 6, noviembre 1956, p. 48. Consultar de Rita Martín “Virgilio Piñera, contra y por la palabra”, *Revista Iberoamericana*, 226, enero-marzo 2009, pp. 33-53.

expuso Enrico Mario Santí. Si la ruptura del canon¹²⁶, la crítica de arte, la deserción de la generación de Lezama, el renovado horizonte discursivo, la batalla del ferdydurkismo, las salidas teatrales, y la revista *Ciclón* fijan algunos de los presupuestos de su ars crítica, para Santí “avalado en un principio por el periódico *Revolución*, y luego por *Lunes* [...] Piñera se lanza, con furia de inventor, nada menos que a la reforma de la cultura nacional”¹²⁷.

Aunque *Ciclón* se mantuvo durante los dos primeros años (seis números en 1955 y en 1956 respectivamente), en 1957 sólo tuvo dos números (enero-marzo y abril-junio) porque como dijo Piñera Rodríguez Feo invocaba “el bochornoso estado del país y la inseguridad en que todos vivíamos (en dos ocasiones se trató de secuestrar la edición de la revista)”¹²⁸. Durante 1958 la revista deja de salir y no es hasta el triunfo revolucionario cuando regresa por el entusiasmo provocado, aunque con un único y último número con fecha de enero-marzo de 1959, en el que participa Piñera con su espléndida crónica titulada “La inundación”.

En este primer texto, de los muchos que dedicará a la Revolución, pasa revista a las distintas maneras de entender las revoluciones empezando por él: “Para mí, que no puedo dejar de ser poeta, cuando el pueblo, como río desbordado se lanza a la calle con furia incontenible”¹²⁹. Alertando ya sobre las incipientes consecuencias negativas del proceso con la variada fauna de la “inundación burocrática”, y la “inundación ilustrada” de unos escritores poetas y prosistas de la Revolución que muestran una clandestinidad que data del primero de enero, exigentes y poderosos pero “cuya verdadera personalidad habría que buscarla en el periodista o en el profesor”. Sin embargo Piñera espera que en lo literario las cosas “se pondrán en su punto. El buen escritor es, por lo menos, tan eficaz para la Revolución como el soldado, el obrero o el campesino. Sépase, pues, de una vez por todas”¹³⁰.

¹²⁶ Entendemos esa ruptura según la interpreta Néstor García Canclini (*La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*, Madrid, Siglo XXI, 1979) con respecto al fenómenos de las vanguardias, como “una ruptura del orden social de la producción artística, como irrupción del acontecimiento y máximo desafío a la capacidad explicativa de la sociología” (p. 36). “Los cambios en las obras son más inteligibles cuando se interpretan como parte de la transformación de las relaciones sociales entre los miembros del campo artístico. Es evidente la consecuencia que esta afirmación sociológica tiene sobre la práctica artística: crear un nuevo arte requiere, tanto como un conjunto de imágenes nunca vistas, otra manera de producirlas, comunicirlas y comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres” (p. 38).

¹²⁷ Enrico Mario Santí, “Carne y papel: el fantasma de Virgilio”, ob. cit., p. 90.

¹²⁸ Cf. Virgilio Piñera en *Tiempo de Ciclón*, ob. cit., p. 76.

¹²⁹ Virgilio Piñera, “La inundación”, *Ciclón*, Vol. 4, Núm. 1, enero-marzo 1959, p. 11.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 14.

Casi al mismo tiempo de editarse esta crónica Piñera le envía una carta al Señor Fidel Castro (publicada en *Diario Libre*, 14 marzo de 1959) donde asume la falta de compromiso de los escritores (“sabemos que nos cruzamos de brazos en el momento de la lucha, y sabemos que hemos cometido una falta”), argumentada porque “no constituimos, como los periodistas y profesores, una clase. Tomado en su proyección social el escritor cubano, hasta el momento presente, es tan solo un proyecto”. Manifiesta el deseo de los escritores en cooperar con la Revolución pidiéndole que “nos saque de la menesterosidad en que nos debatimos y nos ponga a trabajar. Créanos, amigo Fidel: podemos ser muy útiles”¹³¹.

Más extensa es su intervención el 14 de abril de 1959 en la mesa redonda del programa de televisión “La posición del escritor en Cuba” (junto con Rodríguez Feo, Severo Sarduy y Nivaria Tejera), canal 6 del circuito CMQ, publicada en el periódico *Combate*, órgano del Directorio Revolucionario entre abril y mayo de 1959. Allí Piñera vuelve sobre la inercia revolucionaria de los escritores (“Aceptando que nada hicimos para oponernos al terror batistiano”), desde un torremarfilismo causado por múltiples factores (frustración, falta de público y de crítica, “dictadura del profesor y periodista en la vida cultural”...) para asegurar que “En Cuba, ejercer el oficio de escritor ha sido por lo menos tan expuesto como el de aquellos que luchaban en la clandestinidad: significaba mantener, no contra viento y marea (pues ello se traduciría en resultados positivos) sino contra la indiferencia general, una actitud, y una fe inquebrantables”¹³².

Siguiendo la misma línea editorial sobre “La Neutralidad de los Escritores” que firma José Rodríguez Feo en el último número de *Ciclón* (y no ser confundido con aquellos escritores “neutrales” a quienes Rodríguez Feo¹³³ acusaba de ponerse del lado de la tiranía), una de las cuestiones centrales de los primeros artículos de Piñera desde 1959 será la renovada defensa del oficio de escritor en la nueva Cuba revolucionaria, lastrada como él mismo reconocerá por la falta de compromiso político tanto como por las humillantes condiciones en las que se desenvolvía una carrera literaria como la suya.

Obligado a enjuiciar el pasado/su pasado Piñera nos hará partícipes de principales episodios y secuencias de su vida intelectual (según hemos ido anotando), una vida de lucha incesante, de no colaboración con el poder, convertida en marco de su propio restablecimiento. Rememorar su obra y las peculiares circunstancias en las que fue creada se convierte así en la estructura inherente a su reflexión sobre la literatura (y/o el arte) y

¹³¹ Esta carta se encuentra recogida por Ana Cairo en *Viaje a los frutos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 2006, p. 5.

¹³² Virgilio Piñera “Posición del escritor en Cuba”, en Ana Cairo, *Viaje a los frutos*, ob. cit., p. 61.

¹³³ En la nómina se encontraban José María Chacón y Calvo, Medardo Vitier, Fernando Ortiz, Ramiro Guerra, Agustín Acosta, Emeterio Santovenia, José Lezama Lima, Jorge Mañach, Fernando de la Presa y Humberto Piñera.

la Revolución en la que ese objeto ahora se inserta, cerco figurado donde se evapora la culpa reforzando a expensas de su crítico pasado la afirmación del presente (aumentado por la catarsis teatral¹³⁴).

Alrededor del periódico *Revolución* (órgano oficial del Movimiento 26 de Julio que llevó a Castro al poder, fundado en enero de 1959 y dirigido por Carlos Franqui) y de su suplemento literario *Lunes de Revolución* (bajo la dirección de Guillermo Cabrera Infante y la subdirección de Pablo Armando Fernández, editado entre el 23 de marzo de 1959 y el 6 de noviembre de 1961) se iría formando una primera generación de escritores y artistas de la Revolución, con la incorporación también de ciertos valores consagrados. La primera contribución de Piñera en *Revolución* apareció el 15 de enero de 1959 con el título de “Nubes amenazadoras”, y el primer ensayo de *Lunes* sería “Permanencia de Ballagas” el 14 de septiembre de 1959.

La extraordinaria cantidad de artículos publicados entre 1959 y 1961 muestran la influyente posición alcanzada por Piñera, asesor de colaboraciones y números monográficos (que también dirigió), traductor, con secciones fijas (“Puntos, comas y paréntesis” que firmó como “El Escriba” en *Revolución* y “A partir de cero” en *Lunes*) que lo convierten para Guillermo Cabrera Infante en el “colaborador mayor” de ambas publicaciones¹³⁵. También en un “guía intelectual”, según Duanel Díaz, porque era tan polémico como aquellos “jóvenes airados de 1959” (el staff de jóvenes escritores que luego alcanzarían renombre como Roberto Fernández Retamar, César Leante, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante, Rine Leal, Calvert Casey, Antón Arrufat, José Álvarez Baragaño, etc.) y a la vez “cargaba sobre sus hombros la experiencia de una época de la cual la revolución pretendía hacer *tabula rasa*”¹³⁶.

Son varios los artículos (“Literatura y Revolución”, “El arte hecho revolución, la revolución hecha arte”, “Aviso a los escritores”...) donde Piñera traduce las nuevas condiciones culturales de la vida nacional, solicitando de los escritores “un compromiso bien comprometido” (y no simulado), aprovechando para “poner las cosas en claro” y configurando las claves de la necesaria “Reforma Literaria”, serie expresiva donde irá reconstruyendo los errores radicales cometidos con las letras. Será muy persistente con respecto a la conciencia plena de la condición de escritor (junto a la sinceridad de sus propósitos),

¹³⁴ Desde 1959 cuando escribe y estrena *El flaco y el gordo* la producción teatral de Piñera no deja de aumentar. Entre sus reconocimientos la publicación en 1960 de su *Teatro completo* (Ediciones R) y el premio de Teatro Casa de las Américas en 1968 por *Dos viejos pánicos*.

¹³⁵ Guillermo Cabrera Infante, “Un mes lleno de *Lunes*”, en William Luis, *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Madrid, Verbum, 2003, p. 144.

¹³⁶ Duanel Díaz, “Piñera revolucionario”, “Dossier Una isla llamada Virgilio”, *La Habana Elegante*, 52, Otoño-Invierno 2012. [http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion_Pinera_Revolucionario.html]

entendida desde la ganancia de un respeto que deberá comenzar por él mismo, para continuar con una obra “pensada en profundidad y no resuelta a base de vaguedades”¹³⁷, con el consiguiente rechazo del tribunal implacable de las buenas costumbres que durante cincuenta años ha conservado y alentado la existencia de una “Literatura Respetuosa”: coro grotesco de señoras culturales, grandes momias y críticos respetuosos (escritores fracasados) que conduce a “la muerte del escritor como tal”¹³⁸.

Bajo el escudo protector de su condición de escritor irrespetuoso desde 1938 Piñera acusa la existencia del “baquerismo literario”, juego siniestro del “Elógiame, que yo te elogiaré” aniquilador del orden intelectual (la condición de escritor, escrúpulos morales, seriedad del crítico...), y trágica mascarada donde “el escritor era rebajado hasta el punto de congelación” ante el miedo cerval, la pleitesía y el vasallaje¹³⁹. Junto a su continuada acusación de los caciques culturales (reclutados entre “escritores fracasados, entre críticos que hicieron sus primeras e infortunadas armas en la letras, entre profesores oportunistas, y, por supuesto con la ayuda eficaz de un coro integrado por gente desprovista, se comprenderá, de toda honestidad intelectual”¹⁴⁰), destaca la presencia de algunos vicios como la indolencia, el aislamiento, el provincianismo (que corregidos permitirían poder “entrar de lleno en el profesionalismo”¹⁴¹), y el mantenimiento de una “crítica espesa y municipal” (a propósito de nuevo por Luis Amado Blanco) que es la de los tiempos felices del terror literario “cuando las mordazas apretaban las bocas hasta hacerlas sangrar [...] complots (que) son denunciados y aplastados por la mano vigorosa de la Revolución”¹⁴².

En su balance de seis meses de vida cultural post Batista Piñera señala la mejora de las condiciones económicas de escritores y artistas (llega a incluir una lista de los que han encontrado trabajo) junto al reconocimiento de la nueva política cultural de *Lunes* y de *Revolución* por el pago de las colaboraciones¹⁴³, aunque solicita una Imprenta Nacional y editoriales comerciales.

Uno de los episodios más reseñables (y proféticos) será la polémica mantenida con Heberto Padilla a raíz de la publicación de Piñera en *Revolución* de “Veinte años atrás” (9 octubre 1959) como homenaje a los veinte años de aparición de *Enemigo rumor* de Lezama Lima. En su defensa sobre quien “tenía colgado el sambenito de Enemigo

¹³⁷ Virgilio Piñera, “La Reforma Literaria”, *Revolución*, 12 junio 1959, p. 2.

¹³⁸ El Escriba, “Las plumas respetuosas”, *Revolución*, 13 julio 1959, p. 17.

¹³⁹ El Escriba, “El baquerismo literario”, *Revolución*, 27 julio 1959, pp. 21-23.

¹⁴⁰ Virgilio Piñera, “Pasado y presente de nuestra cultura”, *Lunes de Revolución*, 43, 18 enero 1960, p. 10.

¹⁴¹ El Escriba, “Algo pasa con los escritores (2)”, *Revolución*, 10 agosto 1959, p. 18.

¹⁴² El Escriba, “Un crítico que se las trae”, *Revolución*, 13 agosto, 1959, p. 9.

¹⁴³ El Escriba, “Balance cultural de seis meses”, *Revolución*, 31 agosto 1959, p. 18.

Público Número Uno” desde hacía tiempo y enjuiciar a Lezama con vistas al presente (“si finalmente resulta eficaz en 1959 o no lo resulta, (que) es cuestión a dilucidar por esos mismos jóvenes que ahora están en la cresta de la ola en que él se encontraba en 1941”) Piñera termina señalando la evidencia aleccionadora (y “postura revolucionaria veinte años atrás”) de quien abrió la llave de la poesía cubana para hacer surgir “un chorro incontenible”¹⁴⁴.

El inmediato revuelo causado por este artículo hace que Piñera inserte una aclaración en “Más miscelánea” (*Revolución*, 16 octubre 1959) ante lo que algunos entendían como “rendición incondicional de mi parte a dicho poeta” sin comprender que “junto a mi casi sistemática oposición sistémica a Lezama, paralelamente reconozca lo que él significó en un momento dado de nuestras letras”. Sobre la postura revolucionaria en Lezama (centro de discusión) Piñera especifica que aunque no participó en la vida política sí lo hizo en la política intelectual, recordándoles a los desmemoriados la conferencia de Lezama sobre Julián del Casal en el Ateneo, cómo la aparición de un poema suyo hacía “sudar tinta (la de su poema) a los pavos reales de turno”, luchando “a brazo partido por que la cultura en Cuba fuese algo más que unos perpetuos e idiotas Juegos Florales”, y por último su subida a “la loma del Castillo del Príncipe por más de diez años (allí tenía un puesto miserablemente pagado) con tal de no perder su libertad de movimientos y poder cantar las cuarenta al más pintado”¹⁴⁵.

Heberto Padilla le responde en *Lunes de Revolución* con “La poesía en su lugar” (7 diciembre 1959) donde certifica “la sumisión a José Lezama Lima” que sirve “para demostrar que las gentes mueren con sus coetáneos y que no hay saltos bruscos”. Sigue una larga reprobación de *Orígenes* y de sus diez poetas que “sin clarividencia para entender su realidad, víctimas de una drama nacional que los rebasa, impotentes para establecer profundas resistencias [...] se reunieron para edificar y modelar una muerte sin grandeza”. Para concluir que la “poesía que ha de surgir ahora en un país nuevo no puede repetir las viejas consejas de Trocadero. [...] Lo que seamos –si hemos de ser algo– lo seremos de ahora en adelante”. La discrepancia fundamental con Lezama (ese “huido de la realidad”) debía ser expresada “si queremos ventilar nuestra casa, si de verdad queremos rectificar”, porque la única función posible del escritor es “participar en el drama de su país y de su tiempo. [...] En estos jóvenes la poesía no es de fanáticos elementales que repiten consignas políticas, sino de testigos, de hombres”¹⁴⁶.

Solo una semana después Piñera regresa con “Cada cosa en su lugar” acusando a Padilla de haberse apropiado de “el papel de lobo feroz de nuestras letras (papel que

¹⁴⁴ El Escriba, “Veinte años atrás”, *Revolución*, 9 octubre 1959, p. 2.

¹⁴⁵ El Escriba, “Más miscelánea”, *Revolución*, 16 octubre 1959, p. 2.

¹⁴⁶ Heberto Padilla, “La poesía en su lugar”, *Lunes de Revolución*, 38, 7 diciembre 1959, pp. 5-6.

he venido desempeñando por años, que hoy mismo desempeño)”, repasando luego su condición de eterno insumiso y atacando a los “poetas tan jóvenes, tan revolucionarios, tan modernos” que sin embargo “siguen repitiendo el ceremonial de la calle Trocadero” que bautiza como “cominería intelectual”, ese jueguito que se llama “yo soy el centro del universo”, intriguillas, chismorreos, conspiraciones... “Si uno se decide por el papel de lobo feroz, debe tener sumo cuidado en que la menor partícula de payaso asome por bajo del disfraz”¹⁴⁷.

La autoridad de Piñera se encontraba entonces avalada, además, por una producción literaria que no había dejado de crecer. El importante testimonio ofrecido por Rodríguez Feo en “Hablando de Piñera” (*Lunes de Revolución*, 1 febrero 1960) lo presenta como iniciador del teatro del absurdo (se revisan *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Falsa alarma*, *Aire frío*, *Los siervos*, *El flaco y el gordo*...), lo que permite su consideración de “crítico de nuestra civilización contemporánea. Su teatro es un ataque a fondo contra muchos de los errores que han seguido a la tecnificación de la vida actual”. También recibe Piñera el elogio de ser “el escritor de la obra de ficción más importante que se ha escrito en Cuba” con sus *Cuentos fríos* (que son profusamente analizados, recordando la publicación adelantada de *El Conflicto* con respecto a *El milagro secreto* de Borges) y la anticipación del estilo que empleará en *La carne de René*, junto a la poesía renovadora de *La Isla en Peso*¹⁴⁸.

Desde la nueva atalaya crítica que le brindan *Revolución* y *Lunes* Piñera expresa (a pesar de esas “nubes amenazadoras”) su confianza en la Revolución, realizando un llamamiento a los escritores para el fortalecimiento de la misma, convirtiéndose así en uno de sus principales valedores ante la clase intelectual. Con el conocimiento atesorado en una vida de sacrificio por la literatura Piñera no deja de avisar sobre los peligros que acechan a la Revolución, entretejiendo temas, motivos y episodios, verdadero despliegue argumental de su fuerza fecundadora donde el periodismo literario deviene político¹⁴⁹. La

¹⁴⁷ Virgilio Piñera, “Cada cosa en su lugar”, *Lunes de Revolución*, 39, 14 diciembre 1959, pp. 11-12.

¹⁴⁸ José Rodríguez Feo, “Hablando de Piñera”, *Lunes de Revolución*, 45, 1 febrero 1960, pp. 4-6. Piñera había publicado previamente su “Exhortación a Rodríguez Feo” en *Revolución*, 9 septiembre 1959, p. 2.

¹⁴⁹ Como resalta Thomas F. Anderson de los sesenta artículos y editoriales que Piñera escribió para *Lunes* entre junio de 1959 y julio de 1960 cerca de una docena fueran sobre temas políticos. Recuerda además la justificación dada por Piñera en su “Llamamiento a los escritores” (*Revolución*, 23 octubre de 1959, p. 19) sobre sí mismo con respecto a la inclusión en su columna de los momentos cruciales de los que ha sido testigo: “A primera vista, y visto lo corto de vista de ciertos sujetos, El Escriba, cuya función estaría limitada a la crítica literaria, no tendría por qué ‘reseñar’ lo ocurrido en La Habana. ¡Cuán equivocados están!” (“Piñera y la política: escritos en *Revolución* y *Lunes*”, *Revista Iberoamericana*, 226, enero-marzo 2009, pp. 76 y 82 respectivamente).

importante visibilidad alcanzada entonces por su obra crítica fue, sin duda, la cima de un reconocimiento público que hizo su caída, si cabe, más trágica.

FUSILAMIENTO

Si como reconoció Reinaldo Arenas el “miedo es para Virgilio Piñera su estado natural”¹⁵⁰ (diríamos que iniciado en su niñez con el miedo a un padre tirano y violento, a la pobreza, al hambre...), no lo es menos que su propia convivencia con el miedo y su conversión en ese “vocero del miedo –individual y colectivo–”, como lo llama Aída Beaupied¹⁵¹, fue pasando por diferentes etapas. Piñera fue un escritor que supo ordenar su espanto vital y “vivir en él como en el fuego la salamandra”¹⁵², lo hizo antes de la Revolución y después de ella, siempre bajo la responsabilidad creadora que los escritores y artistas debían tener con el pueblo.

Al celebrar sus veinticinco años de vida literaria con la salida de su *Teatro completo* Piñera se confiesa: “Ahora estoy en terreno favorable. La Revolución me ha dado carta de naturaleza. Los años que me queden de vida no volverán a confrontarme con tales humillaciones”¹⁵³. Quien así se expresa acababa de ser nombrado director de Ediciones R, integrado el jurado del Premio de Poesía Casa de las Américas¹⁵⁴, conocido el éxito de público del reestreno de *Electra*, con la presencia estelar de Sartre de paso por la isla¹⁵⁵... desde esta confianza puede entenderse mejor la famosa intervención de Piñera sobre la existencia de un “miedo virtual”¹⁵⁶ en los círculos literarios de La Habana durante el “Encuentro con los Intelectuales” celebrado en presencia de Fidel Castro, escenificado en las reuniones de la Biblioteca Nacional en junio de 1961 que finalizaron con el famoso discurso del comandante *Palabras a los intelectuales*.

¹⁵⁰ Reinaldo Arenas, “La isla en peso con todas sus cucarachas”, en Rita Molinero (ed), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, ob. cit., p. 33.

¹⁵¹ Aída Beaupied, “Celebrando a Virgilio Piñera, escritor del Miedo”, en Humberto López Cruz (ed.), *Virgilio Piñera. El artificio del miedo*, ob. cit., p. 67.

¹⁵² “Mas todo hombre puede ordenar su espanto y vivir en él como en el fuego la salamandra” (Virgilio Piñera, “De la destrucción”, *La Gaceta de Cuba*, 5, septiembre-octubre 2001, p. 11).

¹⁵³ Virgilio Piñera, “Mis 25 años de vida literaria”, *Revolución*, 3 de febrero 1961, p. 4.

¹⁵⁴ El premio de Poesía de 1960 le fue concedido a Jorge Enrique Adoum por *Dios trajo la sombra* con un jurado formado por Benjamín Carrión, Nicolás Guillén y Virgilio Piñera, quien emitiría un voto particular a favor del libro *Poesía revolución del ser* de José A. Baragaño, publicando “Votos y vates” en *Lunes de Revolución* (47, 15 febrero 1960, p. 9) con toda su argumentación.

¹⁵⁵ En una carta del 18 de marzo de 1960 le dice a Humberto Rodríguez Tomeu “Ahí te mando la foto de la asistencia de Sartre a *Electra*. Él quiere llevarla a París. Está chocho con la obra” (recogido por Thomas F. Anderson en “Piñera corresponsal: una vida literaria en cartas”, ob. cit.).

¹⁵⁶ Consultar de Rafael Rojas, “Confesión de timidez”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 43, invierno 2006-2007, Número dedicado a “1961: Palabras de los intelectuales”, pp. 186-189.

Desde su participación en la primera crisis de los intelectuales con la Revolución (motivada por la censura y el secuestro del cortometraje *P.M.* de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez por el ICAIC, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) la crítica piñeriana no ha dejado de insistir en la importancia del miedo en su escritura, convirtiéndolo en uno de sus principales artificios. Cuando el 11 de octubre de ese mismo año el recién creado Ministerio del Interior inicia una redada contra pederastas, prostitutas y proxenetas (“Noche de las Tres Pes”), Piñera será detenido, conducido a prisión y su casa de Guanabo sellada¹⁵⁷. El cierre de *Lunes de Revolución* (noviembre de 1961) fue sólo el principio de la censura y el control ejercidos por una Revolución (bajo la consigna “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada”) que convertiría el compromiso “de incienso y cestos de flores”¹⁵⁸ en máxima principal de una nueva política literaria donde el leal saber y entender de Piñera no tuvieron cabida.

A medida que el Gobierno Revolucionario se dota de los instrumentos necesarios para reorganizar la vida intelectual –congresos, fundación de instituciones (UMAP, el Ministerio de Cultura, Casa de las Américas, ICAIC...), nuevas publicaciones periódicas (*La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *El Caimán Barbudo*...), etc.– la más valiosa obra crítica de Piñera terminará refugiándose en el teatro: nos referimos al prólogo escrito para su propio *Teatro completo*¹⁵⁹ (1960), y los que preceden a *Gelber. Dürrenmatt. Albee. Weiss. Teatro de la crueldad* (1967) y al de Antonin Artaud *El teatro y su doble* (1969). Dichos ensayos se corresponden con su conversión en los 60, como señala Thomas F. Anderson, en “una suerte de clásico del teatro cubano” cuando “las audiencias y críticos respondieron por lo general con grandes elogios”¹⁶⁰. Estos dos últimos prólogos guardan, además, estrecha relación con su ingente faceta traductora¹⁶¹ (que siguió desempeñando para *Unión* y *La Gaceta*, la Editora Nacional, el Instituto Cubano del Libro...), mientras que el escrito para su propio teatro lo encontramos muy vinculado a la escritura de su Autobiografía, proyecto que Piñera venía arrastrando desde hacía muchos años¹⁶².

¹⁵⁷ Aspectos esenciales del relato de esta detención de Piñera por “Atentado contra la moral” se encuentran en *Mea Cuba* (Barcelona, Plaza y Janés, 1922, pp. 317-348) de Guillermo Cabrera Infante, y en *Virgilio Piñera en persona* (ob. cit., pp. 231-232) por Antón Arrufat.

¹⁵⁸ Virgilio Piñera avisa de ésta que entiende es la forma en que actúan los verdaderos contrarrevolucionarios de la literatura (“Literatura y Revolución”, *Revolución*, 18 junio 1959, p. 2)

¹⁵⁹ Adelantado en dos partes en *Lunes de Revolución* 52 (28 marzo de 1960, pp. 10-11) y 53 (4 abril de 1960, pp. 18-19).

¹⁶⁰ Thomas F. Anderson, “Piñera corresponsal: una vida literaria en cartas”, ob. cit.

¹⁶¹ Consultar los testimonios de la traductora húngara Eva Toth recogidos en *Virgilio Piñera en persona*, ob. cit., pp. 343-349 y 357-360.

¹⁶² Si por cartas a Humberto Rodríguez Tomeu sabemos que Piñera en 1961 ha retomado dicho proyecto, parece evidente que el contenido autobiográfico de su prólogo “Piñera teatral” pudo ser factor decisivo y desencadenante para la publicación “De mi autobiografía ‘La vida tal cual...’” (*Lunes de*

Aunque durante la primera década revolucionaria (1959-1969) la visibilidad de la obra de Virgilio Piñera se mantuvo prácticamente en todas las facetas creativas¹⁶³, sus representaciones teatrales (sobre todo de *Electra* en 1960, 1961, 1964, 1966, 1969..., “una obra que se hacía imprescindible siempre que se celebraba el teatro cubano”¹⁶⁴) le permitirían seguir manteniendo ese contacto con el público que como escriba ya no tenía.

El viaje a Europa entre septiembre y diciembre de 1964 (después de que la invitación para participar en el Festival de Edimburgo en septiembre de 1963 no le fuese entregada a tiempo...) le permite no sólo gestionar la proyección de su obra en importantes editoriales (Editore Feltrinelli en Italia, Gallimard en Francia) sino, ante los insistentes avisos sobre el incremento de la represión de los homosexuales en Cuba, plantearse no regresar. Decidirá finalmente rechazar la posibilidad de la expatriación (“cuyo daño capital es alejar al escritor de sus fuentes de inspiración, de sus motivaciones más entrañables”¹⁶⁵) pendiente de su familia, y cansado “de tanto luchar” como le escribe a Rodríguez Tomeu¹⁶⁶.

Poco a poco se haría realidad esa muerte civil (y literaria) que tanto quiso evitar: la fundación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción¹⁶⁷ (UMAP), con la creación

Revolución, 100, 27 marzo 1961, pp. 44-47), como además queda constatado en “Mis 25 años de vida literaria”. (*Revolución*, 3 febrero 1961, p. 3). De cualquier modo para Piñera el teatro tiene un único sentido “saber quiénes somos y qué somos” (“Se habla mucho...”, *Conjunto*, julio-diciembre 1984, p. 59).

¹⁶³ Aparecen editados en Cuba el *Teatro completo* (1960), *Pequeñas maniobras* (1963), *Cuentos* (1964), *Presiones y diamantes* (1967), *Dos viejos pánicos* (1968) y *La vida entera* (1969), su último título.

¹⁶⁴ Francisco Morín, *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano 1940-1970*, ob. cit., p. 249.

¹⁶⁵ Virgilio Piñera, “Notas sobre la vieja y nueva generación”, *La Gaceta de Cuba*, 2, 1 mayo de 1962, p. 2. En *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba* (México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2006, pp. 148-153) Liliana Martínez Pérez ha estudiado esta nueva polémica entre Piñera y Roberto Fernández Retamar, quien le responde con “Generaciones van, generaciones vienen...” *La Gaceta de Cuba*, 3, 15 mayo 1962, pp. 4-5.

¹⁶⁶ Cf. Thomas F. Anderson, *Everything in Its Place: the Life and Works of Virgilio Piñera*, ob. cit., p. 108.

¹⁶⁷ “La guerra contra los pájaros (y los ‘raros’ en general) no se limitó a los corredores áulicos. Alrededor de 1964 comienzan a funcionar campos de concentración y trabajos forzados, bajo el orwelliano eufemismo de UMAPs (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), donde eran recluidos religiosos, homosexuales, marginales y otros réprobos. El insospechable Ernesto Cardenal, ministro de Cultura de la Nicaragua sandinista, testimonia, en su libro *En Cuba*, esos horrores. Según parece, los campos habrían sido cerrados hacia 1967, en virtud de algunas protestas llovidas desde el exterior (incluyendo a Sartre) y de la evidencia de su fracaso: los prisioneros se suicidaban o se degradaban hasta lo irrecusable; no dejaban, empero, de satisfacer sus bríos libidinosos con los propios guardias, vuelco que la

de campos de trabajo forzado y el internamiento de artistas y escritores por “conductas impropias” provocó en Piñera un constante estado de shock. Según Antón Arrufat¹⁶⁸ desde aquel opresivo ambiente homofóbico debe entenderse la escritura de la pieza teatral *El no* (comenzada en enero de 1965 y terminada en mayo del año siguiente) y su relato “La rebelión de los enfermos” que aparecería en *Unión* (enero-marzo 1965).

La publicación de *Paradiso* (1966) conseguiría que tras años de separación y silencio Piñera llamara por teléfono a Lezama “para comunicarle la enorme impresión que le causara su lectura. Lezama, muy conmovido con tal gesto imprevisto, lo invitó a visitarlo”¹⁶⁹, reanudando así la antigua amistad. Dos años más tarde Piñera ganaba el Premio Teatro de Casa de las Américas por *Dos viejos pánicos*, mientras que Heberto Padilla y Antón Arrufat consiguieron, respectivamente, los de Poesía y Teatro de la UNEAC. La estética pánica de Piñera (como la de Jodorowsky y Arrabal) anticipa el cabaret trágico, la representación de esa ópera del orden donde encontramos “una pequeña oficina de pompas fúnebres con un horno crematorio [...], una enciclopedia de juegos para matar el tiempo, un sobre con una lista de identidades falsas y un manual de originales y divertidos suicidios”¹⁷⁰.

En *Verde Olivo*, revista de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Cuba, Leopoldo Ávila¹⁷¹ publicará el 28 de octubre de 1968 su impugnación sobre la obra premiada de Piñera: “Es como si el tiempo no hubiera pasado; este tiempo tan cargado de acontecimientos, de combates, de esfuerzo y heroísmo que son diez años de Revolución. *Dos viejos pánicos* es una obra cerrada, sin esperanzas, asfixiante”. Una obra esencialmente “extemporánea”, “ajena a nosotros”, fundamentalmente por la presencia constante del miedo:

Si uno se pregunta de dónde sale tanto miedo y trata de explicarse esta obra, teniendo en cuenta el medio social revolucionario en que se produce, no va a encontrar respuesta posible. Nada más lejos de la Revolución que esa atmósfera, sin salida posible, en que Virgilio Piñera ha volcado sus pánicos. La nueva sociedad no ha influido en la obra, no ha sido por lo menos, entendida, por un autor, que se aferra a viejas frustraciones que carecen de razón. Ni siquiera una ráfaga del mundo nuevo entra en el viejo mundo de Piñera. Su frustración se amarra de tal manera a sí misma que la obra resulta extemporánea, totalmente ajena a nosotros, extraña

bella novela de Reinaldo Arenas (*Arturo, la estrella más brillante*) pinta. Pero la persecución policial prosigue” (Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 2008, p. 122).

¹⁶⁸ Cf. Antón Arrufat, *Virgilio Piñera entre él y yo*, ob. cit., p. 66.

¹⁶⁹ Cf. Antón Arrufat en *Tiempo de Ciclón*, ob. cit., p. 95.

¹⁷⁰ Alejandro Jodorowsky, *Opera pánica (cabaret trágico) en Teatro sin fin: tragedias, comedias y mimodramas*, Madrid, Siruela, 2007, p. 26.

¹⁷¹ Leopoldo Ávila es el seudónimo de Luis Pavón Tamayo. Cf. Rafael Rojas, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 268.

a esa manera de hacer cubanos que Piñera ha defendido alguna vez como características de su teatro¹⁷².

El artículo, como recuerda Duanel Díaz¹⁷³, es anterior a los que Lourdes Casal recogió en su libro sobre *El caso Padilla* encabezando así (en la misma publicación) la serie rabiosa de Leopoldo Ávila contra Guillermo Cabrera Infante (“Las respuestas de Caín”, 3 noviembre 1968), Heberto Padilla (“Las provocaciones de Padilla”, 10 noviembre 1968), y Antón Arrufat (“Antón se va a la guerra”, 17 noviembre 1968), que tuvieron como colofón “Sobre algunas corrientes de la crítica y la literatura en Cuba” (24 noviembre 1968) y “El pueblo es forjador, defensor y sostén de la cultura” (1 diciembre 1968).

Aunque Lezama, según refiere Néstor Perlongher, valiéndose de su prestigio (y de su vicepresidencia de la UNEAC entre 1959 y 1962) había conseguido eludir la vigilancia de los censores y publicar dos años atrás su obra máxima *Paradiso* (“cuyo célebre capítulo 8, desbordante de referencias homosexuales, hirió bastante la recatada virilidad socialista, empeñada en extirpar el demonio de los cuerpos”), la pieza de Arrufat *Los siete contra Tebas* y el poemario de Padilla *Fuera del juego* serían prohibidos por presuntas alusiones contrarrevolucionarias, y Padilla compelido a la escenificación de una oprobiosa autocrítica¹⁷⁴. Todavía en 1970 Casa de las Américas celebra el sesenta cumpleaños de Lezama Lima¹⁷⁵ con un recopilatorio de trabajos, Piñera participa con “Opciones de Lezama” donde registra el difícil juego entre el *Lezama-escritor* y *Lezama-persona* respecto a las tres opciones de su grandeza literaria: la del conversador, la del poeta, la del novelista. Para Piñera con la publicación de *Paradiso* se alcanza por fin el equilibrio en ese juego de dificultades (que se produce también entre lo escrito y lo que se piensa de lo escrito, entre la confrontación con los otros y consigo mismo, entre la validez de un pasado y la confirmación de una futuridad) porque es “al mismo tiempo que una novela un gran poema y la genial explosión verbal de un conversador”¹⁷⁶.

Si en abril de 1971 la política antihomosexual quedó proclamada durante el Primer Congreso de Educación y Cultura, el caso Padilla y el comienzo del llamado quinquenio gris (1971-1976) marcan el declive definitivo de Piñera. Atrincherado en secretas tertulias, como la de los sábados en la casa de la familia de Juan Gualberto Gómez, mantuvo

¹⁷² Leopoldo Ávila, “Dos viejos pánicos”, *Verde Olivo*, 47, 28 octubre 1968, p. 18. Se puede consultar en:

<http://www.annaiillustration.com/archivodeconnie/wp-content/uploads/2007/05/L.Avila-oct.68.pdf>

¹⁷³ <http://duaneldiaz.blogspot.com.es/2007/02/leopoldo-avila-contravirgilio-piera.html>.

¹⁷⁴ Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, ob. cit., p. 122.

¹⁷⁵ La efeméride incluye además su *Poesía completa* (La Habana, Instituto del Libro, 1970) y el último volumen de ensayos *La cantidad hechizada* (La Habana, Ediciones Unión, 1970).

¹⁷⁶ Virgilio Piñera, “Opciones de Lezama”, en Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las América, 1970, p. 297.

su inquebrantable fe por la literatura escribiendo sin descanso para caminar por el infierno cotidiano.

Como si lo hubiera previsto su muerte el 18 de octubre de 1979 no detuvo la revolución de un pensamiento (de una vida) que sigue convocando, con su lenguaje de gestos, insospechadas posibilidades de expresión.

Bibliografía

- ALONSO ESTENOZ, ALFREDO, “Tántalo en Buenos Aires: relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges”, *Revista Iberoamericana*, 226, enero-marzo 2009, pp. 55-70.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS, “Virgilio Piñera: visión desde la cultura”, *Unión*, Año L, Núm. 74, 2012, pp. 54-64.
- ANDERSON, THOMAS F., *Everything in Its Place: the Life and Works of Virgilio Piñera*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2006.
- , “Piñera y la política: escritos en *Revolución y Lunes*”, *Revista Iberoamericana*, 226, enero-marzo 2009, pp. 71-94.
- , “Piñera corresponsal: Una vida literaria en cartas”, en Dossier “Una isla llamada Virgilio”, *La Habana Elegante*, 52, otoño-invierno 2012
[http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/Dossier_Pinera_Anderson.html].
- ARANGO, ARTURO, “La libertad de Virgilio”, *La Gaceta de Cuba*, julio-agosto 2012, p. 64.
- Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Transcripción, selección, prólogo y notas de Iván González Cruz, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.
- ARENAS, REINALDO, “La isla en peso con todas sus cucarachas”, en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, pp. 29-48.
- ARETA MARIGÓ, GEMA, “Prólogo”, *Órigenes. Revista de Literatura números 35 y 36*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. XI-XXXIX.
- , “Política poética: Juan Ramón Jiménez y José Lezama Lima”, *Caravelle*, 91, diciembre 2008, pp. 179-200.
- ARRUFAT, ANTÓN, *Virgilio Piñera entre él y yo*, La Habana, Unión, 1994.
- , “Prólogo” a Virgilio Piñera, *Poesía y crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp. 11-41.
- ÁVILA, LEOPOLDO, “Dos viejos pánicos”, *Verde Olivo*, 47, 28 octubre 1968, p. 18.
- BARQUET, JESÚS J., “El complicado Piñera en el diversamente complejo proyecto origenista”, en Humberto López Cruz (ed.), *Virgilio Piñera. El artificio del miedo*, Madrid, Editorial Hispano Cubana, 2012, pp. 19-46.
- BEAUPIED, AÍDA, “Celebrando a Virgilio Piñera, escritor del Miedo”, en Humberto López Cruz (ed.), *Virgilio Piñera. El artificio del miedo*, Madrid, Editorial Hispano Cubana, 2012, pp. 47-69.
- BIANCO, JOSÉ, “Piñera narrador” en Virgilio Piñera, *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 7-19.
- BOUDET, ROSA ILEANA, “Virgilio Piñera en su mar de utilería”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 35, 2005, pp. 141-156.

- CABRERA INFANTE, GUILLERMO, *Mea Cuba*, Barcelona, Plaza y Janés, 1992.
- , “Un mes lleno de Lunes”, en William Luis, *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Madrid, Verbum, 2003, pp. 137-153.
- CAIRO, ANA, *Viaje a los frutos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 2006.
- CALOMARDE, NANCY, “La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)”, *Tinkuy*, 13, junio 2010, pp. 157-174.
- , *El diálogo oblicuo. Orígenes y Sur: fragmentos de una escena de lectura latinoamericana (1944-1956)*, Córdoba, Alción Editora, 2010.
- , “Escritura y experiencia argentinas de Virgilio Piñera”, *Revista Surco Sur*, Vol. 3, Iss. 5, 2013, pp. 25-31,
- CAMUS, ALBERT, *El hombre rebelde* en *Obras 3*, Madrid, Alianza, 1996.
- CASAL, LOURDES, *El caso Padilla: Literatura y Revolución en Cuba*, New York, Ediciones Universal, 1971.
- Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, ordenación, antología y notas de Cintio Vitier, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- Clavileño. Cuaderno mensual de poesía. Números 1-7. La Habana, 1942-1943*, Edición de Amauri F. Gutiérrez Coto, Sevilla, Renacimiento, 2009.
- DÍAZ INFANTE, DUANEL, *Los límites del origenismo*, Madrid, Colibrí, 2005.
- , *Palabras del trasfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*, Madrid, Colibrí, 2009.
- Diez poetas cubanos 1937-1947*, antología y notas de Cintio Vitier, La Habana, Orígenes, 1948.
- Ensayo cubano del siglo XX: antología*, selección, prólogo y notas de Rafael Hernández y Rafael Rojas, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- ESPINOSA, CARLOS, “El poder mágico de los bifos: la estancia en Buenos Aires de Virgilio Piñera”, en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, pp. 117-137.
- , *Virgilio Piñera en persona*, La Habana, Unión, 2003.
- ESPINOSA MEDRANO, NORGE, “Performing Ballagas: cuerpo y deseo en una polémica cubana”, *La Habana Elegante*, Segunda Época, 39, otoño 2007
[<http://www.habanaelegante.com/Fall2007/Verbosa.html>].
- Espuela de Plata. Cuaderno Bimestral de Arte y Poesía (La Habana, 1939-1941)*, Edición y prólogo de Gema Areta, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- ESTÉVEZ, ABILIO, “El secreto de Virgilio Piñera”, *Unión*, Especial “Virgilio, tal cual”, Año III, Núm. 10, abril-mayo-junio 1990, pp. 69-70.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO, “Generaciones van, generaciones vienen...”, *La Gaceta de Cuba*, 3, 15 mayo 1962, pp. 4-5.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR, *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*, Madrid, Siglo XXI, 1979.
- GARRANDÉS, ALBERTO, *La poética del límite*, La Habana, Letras Cubanas, 1993.
- GOMBROWICZ, WITOLD, “Contra los poetas”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 5, Septiembre 1955, pp. 9-16.
- HERNÁNDEZ, LUIS RAFAEL, *Identidad y descolonización cultural. Antología del ensayo moderno cubano*, Madrid, Editorial Complutense, 2011.
- JAMBRINA, JESÚS, “Poesía, nación y diferencias. Cintio Vitier lee a Virgilio Piñera”, *Revista Iberoamericana*, 226, enero-marzo, 2009, pp. 95-105.

- , *Virgilio Piñera: poesía, nación y diferencias*, Madrid, Verbum, 2012.
- JODOROWSKY, ALEJANDRO, *Opera pánica (cabaret trágico)* en *Teatro sin fin: tragedias, comedias y mimodramas*, Madrid, Siruela, 2007, pp. 25-73.
- La poesía cubana en 1936*, prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez, comentario final de José María Chacón y Calvo, La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937. [Edición facsimilar, Sevilla, Renacimiento, 2008].
- LEAL, RINE, “Piñera todo teatral”, en Virgilio Piñera, *Teatro completo*, La Habana, Letras Cubanas, 2002, pp. V-XXXIII.
- LEYVA, DAVID, “Piñera traductor”, *Órbita de Virgilio Piñera*, La Habana, Unión, 2011, pp. 339-255.
- , “Piñera traductor”, *La Jiribilla*, Año X, Núm. 568, 24 al 30 marzo 2012 [http://www.lajiribilla.cu/2012/n568_03/568_10.html].
- LEZAMA LIMA, JOSÉ, “Razón que sea”, *Espuela de Plata*, 1, agosto-septiembre 1939, p. 1 (*Espuela de Plata. Cuaderno Bimestral de Arte y Poesía [La Habana, 1939-1941]*, Edición y prólogo Gema Areta, Renacimiento, Sevilla, 2003, p. 51).
- , “Secularidad de José Martí”, *Órigenes*, Año X, Núm. 33, 1953, pp. 3-4 (Edición facsimilar, VII Volúmenes, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, El Equilibrista/ Madrid, Turner, 1989, Vol. VI, pp. 189-190).
- , *Paradiso*, La Habana, Ediciones Unión, 1966.
- , *Poesía completa*, La Habana, Instituto del Libro, 1970.
- , *La cantidad hechizada*, La Habana, Ediciones Unión, 1970.
- , *Obras completas*, Tomo II, Introducción de Cintio Vitier, México, Aguilar, 1977.
- , *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*, Transcripción, prólogo y notas de Iván González Cruz, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.
- LI, AXEL, “Piñera y su crítica de arte”, *La Gaceta de Cuba*, 4, julio-agosto, 2012, pp. 16-18.
- MARTIN, RITA, “Virgilio Piñera, contra y por la palabra”, *Revista Iberoamericana*, 226, enero-marzo 2009, pp. 33-53.
- MARTÍNEZ PÉREZ, LILIANA, *Los hijos de Saturno: intelectuales y revolución en Cuba*, México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2006.
- MOLINERO (ED), RITA, *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002.
- MORÍN, FRANCISCO, *Por amor al arte. Memorias de un teatrista cubano 1940-1970*, Miami, Universal, 1998.
- PADILLA, HEBERTO, “La poesía en su lugar”, *Lunes de Revolución*, 38, 7 diciembre 1959, pp. 5-6.
- PÉREZ LEÓN, ROBERTO, *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Unión, 1995.
- , *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*, Caracas, CELCIT, 2002.
- PERLONGHER, NÉSTOR, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue, 2008.
- RODRÍGUEZ FEO, JOSÉ, “La Neutralidad de los Escritores”, *Ciclón*, Vol. 4, Núm. 1, enero-marzo 1959, s.p.
- , “Hablando de Piñera”, *Lunes de Revolución*, 45, 1 febrero 1960, pp. 4-6.
- , “Virgilio Piñera, cuentista”, *Hispanérica*, 56-57, 1990, pp. 107-113.
- ROJAS, RAFAEL, “Confesión de timidez”, *Encuentro de la Cultura Cubana*, 43, invierno 2006-2007, pp. 186-189.
- , *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- , *El estante vacío: literatura y política en Cuba*, Barcelona, Anagrama, 2009.

- SANTÍ, ENRICO MARIO, “Carne y papel: el fantasma de Virgilio”, en Rita Molinero (ed.), *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor, 2002, pp. 79-94.
- VITIER, CINTIO, “Virgilio Piñera: *Poesía y prosa*”, *Orígenes*, Año II, Núm. 5, primavera abril 1945, pp. 47-50 (*Orígenes. Revista de Arte y Literatura, La Habana 1944-1956*, Edición facsimilar, VII Volúmenes, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, El Equilibrista / Madrid, Turner, 1989, Vol. I, pp. 263-266).
- , “Virgilio Piñera”, en *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, ordenación, antología y notas de Cintio Vitier, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952, p. 334.
- , “La poesía de Emilio Ballagas”, *Obra poética de Emilio Ballagas*, La Habana, Úcar García, 1955, pp. V-XLI.
- ZAMBRANO, MARÍA, “La Cuba secreta”, *La Cuba secreta y otros ensayos*, Edición e introducción Jorge Luis Arcos, Madrid, Endymion, 1996, pp. 106-115.
- ZILINSKAITE, MILDA, “Gombrowicz y Piñera, jefes del *Ferdydurkismo* Sudamericano”, Dossier “Una isla llamada Virgilio”, *La Habana Elegante*, 52, otoño-invierno 2012
[http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/Dossier_Pinera_Zilinskaite.html].

DE VIRGILIO PIÑERA

- “Plástica de la expresión poética ovidiana”, *Grafos*, 80-82, enero-marzo 1940, p. 51.
- Las Furias poema*, La Habana, Cuadernos Espuela de Plata, Úcar, García y Cía, 1941.
- “Pretexto a unos ángeles”, *El Nuevo Mundo*, 21 septiembre 1941, p. 35.
- El Conflicto. Un cuento*, La Habana, Cuadernos Espuela de Plata, 1942.
- La pintura de René Portocarrero*, La Habana, Editorial Guerrero, 1942.
- “Terribilia meditans”, *Poeta*, 1, noviembre 1942, p. 1.
- “Terribilia meditans... (II)”, *Poeta*, 2, mayo 1943, p. 1.
- La Isla en Peso un poema*, La Habana, Tipografía García, 1943.
- “El secreto de Kafka”, *Orígenes*, Año II, Núm. 8, invierno 1945, pp. 42-45 (*Orígenes. Revista de Arte y Literatura, La Habana 1944-1956*, Edición facsimilar, VII Volúmenes, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, El Equilibrista / Madrid, Turner, 1989, Vol. II, pp. 104-107).
- “Los valores mas jóvenes de la literatura cubana”, *La Nación*, 22 diciembre 1946, p. 2.
- “Nota sobre literatura argentina de hoy”, *Orígenes*, Año IV, Núm. 13, primavera 1947, pp. 40-45 (*Orígenes. Revista de Arte y Literatura, La Habana 1944-1956*, Edición facsimilar, VII Volúmenes, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, El Equilibrista / Madrid, Turner, 1989, Vol. III, pp. 48-52; *Anales de Buenos Aires*, 2/12, febrero 1947, pp. 52-56).
- “El país del arte”, *Orígenes*, Año IV, Núm. 16, invierno 1947, pp. 34-38 (*Orígenes. Revista de Arte y Literatura, La Habana 1944-1956*, Edición facsimilar, VII Volúmenes, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, El Equilibrista / Madrid, Turner, 1989, Vol. III, pp. 198-202).
- “Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*”, *Realidad. Revista de Ideas*, Vol. 1, Núm. 3, mayo-junio 1947, pp. 469-470.
- “¡Ojo con el Crítico!...”, *Prometeo*, Año 2, Núm. 11, 23 noviembre 1948, pp. 2-3.
- “Falsa alarma”, *Orígenes*, Año IV, Núm. 21, primavera 1949, y Núm. 22, verano 1949, págs. 29-35 y 35-41 respectivamente (*Orígenes. Revista de Arte y Literatura, La Habana 1944-1956*, Edición

facsimilar, VII Volúmenes, Introducción e índice de autores de Marcelo Uribe, México, El Equilibrista / Madrid, Turner, 1989, Vol. IV, pp. 141-147 y 213-219 respectivamente).

“Gertrudis Gómez de su Avellaneda: revisión de poesía”, *Universidad de La Habana*, 100-103, enero-diciembre 1952, pp. 7-38.

La carne de René, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1952.

“Las 120 Jornadas de Sodoma”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 1, enero 1955, p. 35.

“Cuba y la literatura”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 2, marzo 1955, pp. 51-55.

“Ballagas en persona”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 5, septiembre 1955, pp. 41-45.

“Prólogo”, *Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 7.

“Freud y Freud”, *Ciclón*, Vol. 2, Núm. 6, noviembre 1956, pp. 48-49.

“La inundación”, *Ciclón*, Vol. 4, Núm. 1, enero-marzo 1959, pp. 10-14.

“Al Señor Fidel Castro”, *Diario Libre*, 14 marzo 1959, p. 2.

“Posición del escritor en Cuba”, *Combate*, 19 de abril de 1959, p. 2.

“La Reforma Literaria”, *Revolución*, 12 junio 1959, p. 2.

“Literatura y Revolución”, *Revolución*, 18 junio 1959, p. 2.

“Las plumas respetuosas”, *Revolución*, 13 julio 1959, p. 17.

*“El baquerismo literario”¹⁷⁷, *Revolución*, 27 julio 1959, pp. 21-23.

*“Algo pasa con los escritores (2)”, *Revolución*, 10 agosto 1959, pp. 17-18.

*“Un crítico que se las trae”, *Revolución*, 13 agosto 1959, p. 9.

*“Balance cultural de seis meses”, *Revolución*, 31 agosto 1959, p. 18.

*“Veinte años atrás”, *Revolución*, 9 octubre 1959, p. 2.

*“Más miscelánea”, *Revolución*, 16 octubre 1959, p. 2.

*“Llamamiento a los escritores”, *Revolución*, 23 octubre de 1959, p. 19.

*“Aviso a los escritores”, *Revolución*, 10 diciembre 1959, p. 2.

“Cada cosa en su lugar”, *Lunes de Revolución*, 14 diciembre 1959, pp. 11-12.

*“En la muerte de Albert Camus”, *Lunes de Revolución*, 43, 18 enero 1960, p. 7.

“Pasado y presente de nuestra cultura”, *Lunes de Revolución*, 43, 18 enero 1960, pp. 10-12.

“Votos y vates”, *Lunes de Revolución*, 47, 15 febrero 1960, p. 9.

“Piñera teatral” (primera parte), *Lunes de Revolución*, 52, 28 marzo 1960, pp. 10-11.

“Piñera teatral” (continuación del número anterior), *Lunes de Revolución*, 53, 4 abril 1960, pp. 18-19.

“Presentación” a *Lunes de Revolución en Camagüey*, 77, 19 septiembre 1960, pp. 2-3.

“Piñera teatral”, *Teatro Completo*, La Habana, Ediciones R, 1960, pp. 7-30.

“Gombrowicz en Argentina”, *Cuadernos*, 45, noviembre-diciembre, 1960, pp. 60-62.

“Mis 25 años de vida literaria”, *Revolución*, 3 de febrero 1961, p. 3.

“De mi autobiografía ‘La vida tal cual...’”, *Lunes de Revolución*, 100, 27 marzo 1961, pp. 44-47.

“Notas sobre la vieja y nueva generación”, *La Gaceta de Cuba*, 2, 1 mayo 1962, pp. 2-3.

“Prólogo” a *Gelber. Dürrenmatt. Albee. Weiss. Teatro de la crueldad*, La Habana, Instituto del Libro, 1967, pp. VII-XV.

“Gombrowicz por él mismo”, *Unión*, Año IV, Núm. 1, marzo 1968, pp. 115-126.

Dos viejos pánicos. Premio Teatro 1968, La Habana, Casa de las Américas, Junio de 1968.

“Artaud, fundador de una nueva vanguardia”, en Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, La Habana, Instituto del Libro, 1969, pp. VII-XVIII.

¹⁷⁷ Todos los artículos con asterisco fueron publicados con el pseudónimo de El Escriba.

- “Opciones de Lezama”, en Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 294-297.
- El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- “Al lector argentino”, *Panorama*, diciembre 1970, pp. 56-57.
- “Se habla mucho...”, *Revista Conjunto*, 61-62, julio-diciembre 1984, pp. 57-59.
- “Una velada bajo la advocación del Santo José”, en Carlos Espinosa, *Cercanía de José Lezama Lima*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, pp. 34-39.
- “La vida tal cual”, *Unión*, Especial “Virgilio, tal cual”, Año III, Núm. 10, abril-mayo-junio 1990, pp. 22-35.
- Poesía y crítica*, Prólogo de Antón Arrufat, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- “De la destrucción”, *La Gaceta de Cuba*, 5, septiembre-octubre 2001, pp. 10-11.
- Teatro completo*, Compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal, La Habana, Letras Cubanas, 2002.
- Los cuentos fríos. El que vino a salvarme*, Edición de Vicente Cervera y Mercedes Serna, Madrid, Cátedra, 2008.
- Virgilio Piñera de ida y vuelta. Correspondencia 1932-1978*, La Habana, Unión, 2011
- “Cartas de Piñera a Emilio Ballagas”, *La Gaceta de Cuba*, 4, julio-agosto 2012, pp. 23-24.
- Virgilio Piñera Collection*: <http://merrick.library.miami.edu/cubanHeritage/chc5278/>

CRITERIOS DE EDICIÓN

Los textos antologados siguen la primera edición, salvo el caso de “Piñera teatral” donde hemos cotejado las ediciones de *Lunes de Revolución* y la del *Teatro completo*.

Hemos mantenido las comillas elegidas (bajas o altas), dejando en su interior las simples o sencillas. Cuando correspondía (en caso de que no se hubiera contemplado, pero siguiendo criterios generales observados) hemos puesto en cursiva los títulos de las obras, entrecomillado los artículos y las citas, conservando la tipografía elegida en palabras o expresiones sueltas.

Todas las notas de los ensayos pertenecen a Virgilio Piñera. Aunque se ha optado por una numeración consecutiva, se entiende que cada ensayo original comenzó por el número 1 hasta terminar, salvo las señaladas como “Nota del Editor”.

I. VIDA LITERARIA

Mis 25 años de vida literaria

En estos días cumplo veinticinco años de vida literaria. Me he preguntado: ¿valdrá la pena escribir dos cuartillas para evocarlos? Pienso en seguida: ¿Y por qué no? Nunca sería, de mi parte, un acto de vanidad satisfecha. Jamás he pensado verme en un banquete, agradeciendo con fingida humildad, los discursos y parabienes de unos cuantos admiradores. Dejo estos tristes placeres a aquellos que escriben para hacer ruido. Por el contrario, me dispongo a evocar estos veinticinco años haciendo examen de conciencia, pero como al mismo tiempo y en cierto modo, soy una persona pública, me ha parecido oportuno que mis lectores se enteren de la conversación que he tenido con mi conciencia.

Yo nací el cuatro de agosto de 1912. En 1936, fecha de mi primer artículo literario tenía por consiguiente veinticuatro años. En ese año, los sinónimos de escritor en Cuba eran: loco, idiota, delirante, irresponsable, raro y, por supuesto, muerto de hambre. Así fue que me hice en la escuela de la humillación: un tal Lobo del periódico *Información* dijo de mí que yo era nada más que un “pobre loco”, es decir, lo dijo a propósito de mis *Cuentos Fríos* (veinte años más tarde algunos de estos cuentos se publicarían en *Temps Modernes*) y Francisco Ichaso, en ocasión de haber publicado yo *La Isla en Peso*, me calificó sencillamente de “delirante y fantasioso”. Sin embargo, al loco, al delirante nunca le pasó por la cabeza traicionar su condición de escritor y revolcarse en el charco de sangre de Fulgencio Batista. Sencillamente siguió siendo escritor y nada más que escritor.

Claro, el precio a pagar fue muy alto y muy doloroso: he viajado en terceras infestadas de ratas, me he helado en los túneles del ferrocarril trasandino, he vivido, aquí y en Buenos Aires en cuartos como mazmorras y he trabajado durante cinco años en un consulado cubano ganando la suma de quince pesos mensuales. Estos y otros horrores los he puesto, aquí y allí en mi obra, y más buena o más mala, es la que me ha infundido valor para llegar a estos veinticinco años de vida literaria.

Pero tales privaciones, por angustiosas que fueran, no son sino pálido reflejo de un estado de opinión corriente en la Cuba nefasta de la que recién salimos hacemos dos años. Me refiero a esa angustia kafkiana de sentirse en entredicho. Esto lo comprenderán mejor los escritores de mi generación y aquellos sobrevivientes de otras generaciones. En cualquier momento, a cualquier hora podía estar uno en ese entredicho. En cualquier momento, en cualquier hora vería uno cómo se le imputaban las acciones más bajas, los

actos más vituperables; en cualquier momento cualquier hijo de vecino tenía facultades omnímodas para hacerle perder a uno su condición de escritor. Esto lo lograba con unos cuantos gritos, y cuanto más desgañitados, mejor. Aunque se estuviera reconocido, aunque los actos de uno como escritor estuvieran perfectamente probados como actos honestos, de nada nos valdría, y por una operación mental basada en un puro acto de esquizofrenia, éramos convertidos en deshonestos, en “plumas alquiladas y hasta vendidas”. La efectividad de esos golpes bajos –casi ineficaces en países con un mínimo de vida literaria– se hacía en el nuestro tan demoledora que salir a la calle era un acto de arrojo, y ser mirado por la gente adquiriría contornos de pesadilla. Automáticamente pasaba uno a ser un muerto civil, es decir, que sin tener que recurrir al sarcófago nos veíamos sepultados en el fango espeso de la calumnia.

No creo que tenga que vanagloriarme por el sufrimiento de estos mis veinticinco años de escritor. Fue un camino que elegí con todos los riesgos a soportar. Había otros caminos más fáciles, había cargos públicos en que sólo con decir “Sí” mi vida material cambiaría de la noche a la mañana. Pero yo siempre dije “No”, y proseguí, en Cuba, siendo un “loco”, un “idiota”, un “irresponsable” y “un muerto de hambre”..., es decir, seguí siendo un escritor.

Ahora estoy en terreno favorable. La Revolución me ha dado carta de naturaleza. Los años que me queden de vida no volverán a confrontarme con tales humillaciones. ¡Qué lejos están aquéllos en que para publicar un libro o una revista me veía precisado a empeñar mi único traje! ¡Qué lejos, qué borrosos, qué olvidados y qué maldecidos, aquellos pobres de espíritu que se conjuraban para destruirme porque yo, a mi modo, hacía Revolución en las letras, y esto no convenía a sus planes! Mientras me dispongo a celebrar alegremente mis veinticinco años de vida literaria con la salida de mi *Teatro Completo* (¿se dan cuenta? ¡Completo!) ¿qué han completado ellos? ¿Y qué han construido? Es ahora que puede verse, con toda precisión, cómo cae sobre ellos ese fango espeso en que pretendieron sepultarme. Por mi parte, y con redoblados bríos, me dispongo a la segunda vuelta. ¡Yo moriré al pie del cañón!

(*Revolución*, 3 febrero 1961, p. 3)

De mi autobiografía “La vida tal cual”

EMPIEZO A VIVIR

Juzgo ocioso declarar el año de mi nacimiento. Se cita el año de llegada al mundo cuando se pertenece a un país donde en el momento en que se nace, algo ocurre –ya sea en el campo de lo militar, de lo económico, de lo cultural... En tal caso la fecha tendría un sentido. Verbigracia: “Cuando nací mi patria invadía el Estado tal o era invadida por el Estado más cual; cuando vine al mundo las teorías económicas de mi compatriota X daban la pauta a muchas otras naciones; cuando vine al mundo nuestra literatura dejaba sentir su influencia”. Pero no, ¡qué curioso!, cuando en 1912 (ya ven, pongo la fecha para que no quede la curiosidad) yo vine al mundo nada de esto ocurría en Cuba. Acabábamos, como quien dice, de salir del estado de colonia e iniciábamos ese triste recorrido del país condenado a ser el enanito irrisorio en el valle de los gigantes... Nosotros nada teníamos que ver con las cien tremendas realidades del momento. Pondré un ejemplo: la guerra de 1914 significó para mi padre una divertida pelea entre franceses y alemanes. Y también, un modo de matar el tiempo a falta de otra cosa que exterminar. Papá, en compañía de otros papás, pasaba gran parte del día jurando que los alemanes eran unos vándalos (probablemente nunca se detuvo a pensar en virtud de qué usaba tal calificativo) y que los franceses eran unos ángeles; que Foch era un estratega y Ludendorff un sanguinario. En cuanto a mi madre, a la cabeza de mis tías y de otras parientes, tomaba tan al pie de la letra la inminente caída de París, que veía alemanes hasta en la sopa. Un día que el cañón Bertha tronó más que de costumbre sobre los techos parisinos se nos prohibió salir a la calle. ¡Temíamos ser bombardeados!

Me había tocado en suerte vivir en una ciudad provinciana, pero esto que no es cosa grave y hasta positiva si se sabe que allá existe una capital en toda la acepción de la palabra, significaba, en el caso nuestro, una tal ausencia de comunicación espiritual y cultural que, a la larga terminaría por encartonarnos. Vivía, pues, en una ciudad provinciana de una capital de provincia, que, a su vez, formaba parte de seis capitales de provincia provincianas con una capital provinciana de un estado perfectamente provinciano. El sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la Nada a través de la Cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las pasiones, etc., supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así que podría decirse de estos agentes que ellos son el “activo” de la Nada. Pero esa Nada, surgida de ella misma, tan física como el *nadasol* que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las *nadacasas*, el *nadaruído*, la *nadagente*, la *nadahistoria*... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llama el “pasivo” de la Nada, y al cual no corresponde “activo” alguno.

Muchas veces me he preguntado por qué los hombres y mujeres que formaban mi pueblo natal, Cárdenas, no se llamaban todos por el mismo nombre. Por ejemplo, Arturo. Arturo se encuentra con Arturo y le cuenta que Arturo llegó con su hijo Arturo y con su hija Arturo, que su mujer Arturo pronto dará a luz un nuevo Arturo, pero que ella no quiere ser asistida por la partera Arturo sino por la otra partera Arturo que es la partera de su cuñado Arturo madre del precioso niño Arturo cuyo padre Arturo trabaja en la fábrica Arturo...

Y por supuesto, mi familia formaba parte del clan Arturo. Mi padre-Arturo –modesto agrimensor– se había casado con mi madre-Arturo –modesta maestra–. De esta unión habían tenido seis Arturo. Nos acompañaba amorosamente una tía-Arturo, la que al correr de los años se cambiaría en una monja-Arturo. La arturidad de nuestra casa se sincronizaba con la del resto de los habitantes de Cárdenas: levantarse a una hora, acostarse a otra, bañarse a tal y comer a más cual. Los niños, ultra aniñados, se les repetía *ad eternum*: “Los niños hablan cuando las gallinas orinan”, lo cual daba, con los años, unos niños perfectamente idiotizados. En cuanto a la alimentación contribuía “eficazmente” a formar una juventud famélica. ¡Así vivíamos! La base de nuestra subsistencia la ponía mi madre con su haber de maestra; en cuanto a papá unas veces medía tierras, y otras veces soñaba que las medía. Así fluctuábamos entre la casi hambre y el hambre total. Como contraste desconsolador se nos hablaba todo el tiempo de nuestras épocas de prosperidad. Apenas si contaba siete años y ya oía cosas como ésta: “Tu hermana sí que agarró la buena racha...”, o “tu hermano se dio los baños en Varadero”. Con el tiempo supe que eran historias que nos contaban para consolarnos (¿es posible?). Sólo por una vez hicimos temporada en la playa. Papá midió unas tierras y con ese dinero pasamos dos meses en una playa desierta. Siempre agradecí a la fortuna esta limitación que nos impuso veranear en la playa semisalvaje y no en la de moda. Si es ineludible poner en toda autobiografía “el momento más feliz de la niñez”, y aún de la vida toda, diré complacido que fue en esa playa. ¡Oh, risueño interregno!

Pero este veraneo o el viaje a la escuela rural de mi madrina Amelia o alguna que otra cena de Nochebuena, venía a ser la piedrecilla de oro entrevista en los miles de toneladas de arena del río de la miseria. Los días, tan Arturo como los seres, no marcaban la diferencia: eran lunes, miércoles o domingo con la misma escandalosa impropiedad que para nosotros, los cubanos, tienen las cuatro estaciones. Si en otras partes del planeta la gente se aburría por exceso, nosotros, en cambio nos aburríamos por defecto. Ilustraré tal aburrimiento: todos tanto lo estaban que se medicaban furiosamente. Las conversaciones sobre medicamentos corrían como pólvora inflamada por el pueblo. En general, éramos sanísimos, pero mordidos por el aburrimiento habíamos emprendido la absurda competencia de los remedios. La importancia social de una familia se medía por el número de remedios a ingerir y por las visitas al médico. Algo muy divertido era contemplar

la mesa familiar en horas de comida: junto al cubierto de cada comensal se alineaba una serie de frascos de todas formas y colores; no se empezaba con la consabida sopa o entremés, se empezaba con las obleas del doctor tal o cual. Entonces, entre plato y plato se sucedían comprimidos, píldoras, pastillas, tónicos, jarabes, cucharadas y, como en el caso de mi tía, hasta la inyección. Esta tía para apurar un plato de caldo (pues según ella estaba amenazada de una úlcera en el duodeno) se administraba ocho medicamentos a cual más revulsivo. ¿Tendré que aclarar que nuestro pueblo moría matado por los remedios y no por las enfermedades? El ecuménico aburrimiento se manifestaba en esa loca decisión de medicinarse. Esa gente, sorprendida, pasmada de que su maquinaria atravesara los días sin el menor fallo, comprobando que ningún sobresalto sobrevenía para revitalizar lo que, por puro aburrimiento estaba desvitalizado, echaba mano, a lo que no siendo la enfermedad misma es, al menos, su embajador: el medicamento. Ya que la naturaleza se daba tan plácida, ya que la tierra no era asolada por epidemias, ya que el espíritu estaba reducido a la palabra como mero automatismo, se imponía el tema del enfermo o imaginario; y si la muerte, (salvable sacudimiento para los vivos) se empeñaba en demorarse habría que adelantarla, paradójicamente, con aquello que sirve para aplazarla.

Por otra parte, esta Nada tenía dos representantes antagónicos en las personas de mi padre y de mi madre. Mamá le presentaba batalla; en cambio, papá se rendía a ella de antemano. Con oscuro instinto, mi madre luchaba por empujar a marido e hijos hacia La Habana, y hasta llevaba su coraje al punto de proponer seriamente la expatriación. Papá, por el contrario, nos amenazaba una y otra vez con el campo. Decía: –¡Monte, cojamos monte!... Pero había algo infinitamente más patético: hablaba de “echarse” como un perro. Esta palabra fue, por años, un doloroso estigma en nuestros blandos sentimientos infantiles. De pronto papá decía: –Me voy a echar hasta que la basura me cubra... El desasosiego, la angustia se apoderaba de todos nosotros: veíamos a papá bajo una montaña de papeles, de latas, de muebles rotos, de espejos, de insectos monstruosos y por mezcla que juntara toda esa basura la repugnante pulpa de sus propias excretas. Yo no podía saber entonces que entre la explosión verbal de mi padre y su decisión de echarse real y efectivamente mediaba el abismo de su irresolución. Ignoraba él, y lo ignorábamos todos, que los “actos” de la Nada siendo tan sólo el desiderátum de lo vital eran tan irreales como esa imagen que nos devuelve el espejo. Papá, en tanto que cadáver de la Nada no podía tomar decisiones, pero como no estaba muerto físicamente venía a ser ese cadáver teórico del que decimos: es un muerto que anda...

En este vaivén nos íbamos haciendo. La miseria ponía su nota abyecta en esta formación: –Ustedes dos –nos decía mamá a mi hermana Luisa y a mí– háganse invitar a comer a casa de Herminia. O enviaban a mi hermano Juan a otra casa a ver si le regalaban una camisa o un par de zapatos. En esa época, como en otras muchas el Estado dejaba sin pagar a los maestros; en cuanto a tierras que medir, ¡ni hablar! Aunque mi madre era muy

empresadora y el pobre papá, a pesar de sus “desfallecimientos” aceptaba cualquier tipo de trabajo, la economía del país andaba tan mal que resultaba un verdadero triunfo ganarse un peso. Por otra parte a nadie se le ocurría protestar, se partía del supuesto absurdo de que tal estado de cosas era incambiable. Todo se resolvía cruzándose de brazos y diciendo: “No podemos hacer nada”. Papá abrumaba a la pobre mamá con incansables peroratas de negocios ilusorios, de arriesgadas transacciones, de combinaciones de bolsa, de pignorar, pillar y hasta incendiar... Como temíamos a su cólera la casa se llenaba de un opresivo silencio. A papá lo exasperaba el mutismo de mamá; veía en él una severa crítica a su verborrea. Estallaba en violentas críticas, se pegaba, con los puños, en el pecho, y, con las manos abiertas, se cruzaba la cara hasta ponérsela rojo de púrpura. Entonces, con todo su cuerpo en tensión se acercaba a mamá conminándola a la controversia. Le decía, con voz de infinito reproche todo aquello que mamá dejaba de decir. Acompañaba cada “parlamento” (la escena tenía a pesar de la violencia, mucho de melodrama) con un: “Debiste contestarme esto”, y a renglón seguido todo cuanto él imaginaba que mi madre le respondería. Nosotros, muertos de miedo, tomando al pie de la letra sus paroxismos esperábamos ver desplomarse a mamá víctima de un colapso. Con los ojos arrasados en lágrimas huíamos al rincón más oscuro y solitario para desde allí hacernos un solo oído, monstruoso y torturado, oído tan sensible que estallaría si la vibración del silencio se hubiera prolongado más allá de esas pausas que papá encajaba entre sus exabruptos. Habíamos quemado todos los órdenes corporales para quedar reducidos a un agujero por el que entraba y salía a sus anchas la histérica voz del cadáver viviente de la Nada.

Sin duda en el círculo familiar papá era “un caso”. Se hablaba de él con temor y todos estaban de acuerdo en su tiranía. Varios factores intervinieron para fundamentar este estado de opinión. En primer lugar la actitud de mamá: con su provinciano concepto de absoluta sumisión al marido, hacía milagros para tenerlo contento. Ello explica que mi casa haya sido una especie de fortaleza donde se pedía santo y seña. Poquísimas personas tenían el privilegio de visitarnos, y en lo que respecta a familiares, sólo mi tía, la que mamá pudo imponerle a papá porque hacía falta una persona de confianza que se quedara con nosotros en las horas que mi madre estaba en la escuela.

La secreta aspiración de papá fue el cenobio. ¿Por qué no la realizó? ¿Por qué se casó? Y lo que es todavía más contradictorio: ¿por qué tuvo seis hijos? Una vez más tendríamos que remitimos al arturismo: papá sólo pudo seguir la rutina diaria, aceptó el matrimonio como mal necesario, y tuvo hijos un poco por la pura fuerza de la inercia. ¿En virtud de qué una familia que sólo podía mantener a un hijo con hartos esfuerzos la veíamos, al cabo de diez años, cargada de hijos? No importa, se defendían de los ataques de la Nada con estas cópulas, con aquellos medicamentos.

Papá ha sido un hombre irresoluto, y más irresoluto porque la Cuba de ese entonces se componía de explotadores y explotados. A veces papá se armaba de valor para “picar”

unos pesos a un amigo que tenía sus botellas en el Ayuntamiento. Cuando volvía a casa, con caras de pascuas, le decía a mamá: —¡Lo cogí solito! Le pude hablar sin testigos. ¿Te das cuenta, María? Sin embargo, estas salidas esporádicas no arreglaban nada, y él, poco a poco, se iba autodestruyendo. Su hambre de silencio era cada día más apremiante, y estaba decidido a obtenerla a toda costa. Nosotros pagaríamos las consecuencias de su decisión. Había dos tipos de silencio: el silencio porque papá estaba callado y el silencio porque estaba hablando con mamá. Nos castigaría con severidad si estando él anegado en su silencio osábamos romperlo con risas o con voces. Nos pegaba con lo primero encontrado a mano, pero siempre se las arreglaba para hacerlo con un plumero, y en medio de los golpes nos decía cosas que en nuestros oídos resonaban como las palabras del Apocalipsis.

UNA TÍA ASEADA

Francamente, sigo considerando a La Habana como un sepulcro. Un vasto sepulcro dividido a su vez, en sepulcros más pequeños. Pero aclaro en seguida que tal impresión sepulcral no tiene nada que ver con la arquitectura de la ciudad; tampoco nace dicha impresión de esas típicas sensaciones de aplastamiento propia de las grandes ciudades. La Habana, por el contrario, es una ciudad grande pero nunca una gran ciudad. Un aire provinciano se respira todavía en su ámbito y en cuanto a las gentes definen de un plumazo que no son moradores de una imponente urbe en virtud de esa falta de distancia privativa de tales moradores. No, si yo digo que la ciudad me sigue pareciendo un vasto sepulcro se debe pura y simplemente a una contingencia privada y personal: me refiero a la miseria. Así como el Vía Crucis de la Pasión tiene sus Estaciones, así también tengo yo por la ciudad señaladas mis pequeñas tumbas, partes de ese vasto sepulcro, y en el correr de los años y tras una vuelta de algunos pasados en el extranjero no he logrado que tal impresión desaparezca, o, al menos, se atenúe. Y si voy a hablar con mayor franqueza, aunque tenga que enfrentarme con el ridículo, declararé que hasta evito cuidadosamente ciertas calles y ciertas casas en las cuales estas marcas de la miseria me hicieron padecer más de lo acostumbrado. Pero aclaro también en seguida que si las evito es precisamente porque ni una pizca de delectación hay en mi alejamiento de ellas. Sencillamente las veo como puentes cortados, fragmentos de mi existencia que en nada me religan ni podrían religarme con mi vida presente. ¿Qué tengo yo que ver, por ejemplo, con el Virgilio del año 38, inquilino de un cuarto en la calle de Galiano? Y si fatalmente debo pasar por tal lugar lo observo con la misma indiferencia que todo mi ser asumiría ante el sepulcro de Tutankamen... No podría tener piedad con cadáveres ajenos. Entre estos milenarios también se clasifica el mío de ese año 38.

Decliné una invitación a bailar esa noche y me despedí de mis amigos. Desde Camagüey había escrito a una tía política que viviría en su casa. La había escogido a

ella porque a pesar de su pobreza vivía a dos cuadras de la Universidad. No bien había puesto los pies, en el apartamento experimenté la penosa impresión de estar cogido en una trampa. Resulta en extremo curioso que a esta trampa en pequeño correspondiese la trampa infinitamente mayor de la ciudad. Para mis ojos de provinciano, acostumbrado a vastos espacios abiertos, tal casa y tal ciudad habrían de aparecerseme como una verdadera trampa. Había, además en todo aquello una suerte de íntima contradicción, porque en tanto que yo me sentía encogido, al mismo tiempo debía dilatar mi visión para aprehender lo que se me antojaba por ese entonces desorbitadas proporciones. La altura venía a completar esta sensación de encierro y durante cierto tiempo me comparé con el mono en su jaula. El apartamento de mi tía estaba en un quinto piso –altura fabulosa para mí que había vivido hasta entonces a ras de tierra, en espacios muy abiertos y rodeado de naturaleza. Se subía a fuerza de escaleras. La sensación de limpieza era tan insolente que entraban ganas de escupirlo y afearlo sin descanso. La limpieza era el “caballo de batalla” de mi tía y de mi prima: si es posible que en gentes tan sencillas se dé algo morboso, entonces, sin duda, ellas lo eran a través del sentimiento de la higiene. Mi llegada, llevando por todo equipaje una caja de cartón, lleno del polvo del camino y saliéndome por todos los poros esa falta de orden doméstico que ha sido una constante en mi existencia, les hizo poner, como se dice, el grito en el cielo. Después de las naturales efusiones, mi tía me dijo sin ambages que debería tomar un baño y cambiar de ropa, consejo que no estando desprovisto de buen sentido se cargaba también con esa nota morbosa de la superlimpieza. Comprendí en seguida que me querían limpiar, rebañar y considerarme un mueble más entre sus espantosos muebles. Inicié una débil resistencia, pero ya mi tía me tomaba por un brazo y me conducía a la *sancta sanctorum* lustral, en tanto que mi prima, metida en la sala de baño y con una mano sobre la llave de la ducha me gritaba “que ésta” para la fría “y ésta” para la caliente, lo que hacía un sucio contrapunto a la voz blanca de mi tía que me preguntaba si yo tenía “jabón personal”, cosa que me sumió en confusiones pues estimé que era una marca de jabón que mi tonta ignorancia de provinciano desconocía, pero a tiempo me di cuenta de mi error y contesté que no, que no tenía jabón personal y que bajaría a comprar uno si era necesario. Entre el fragor de la ducha y a través de los cristales opacos, las entreveía formando un plan de ataque para reducirme a sus cánones, a sus justas proporciones de escoba y plumero... Y tal punto era cierto que ya escuchaba un golpe en la puerta encristalada y veía a mi tía que me presentaba una caja de cartón a donde debía, según ella, colocar la ropa sucia. Era que mi suciedad, siendo infinitamente más sucia que la suya no podía juntársele; la caja de cartón, semejante al ángel exterminador, me procuró tal angustia que comencé a reducirme, a pararme en una pierna, sobre una losa, a apoyar sólo la punta del pie, echar los brazos hacia delante a fin de no topar con las paredes, a suspender el aliento tan pronto como la boca pasaba frente al espejo. En suma, a diluirme y desintegrarme.

Nuevamente escuché la voz de la tía que me interrogaba si tenía pijama y pantuflas. Para cortar las alas de su esperanza le contesté abruptamente que había llegado a la capital en un camión, y, aunque ellas eran unas muertas de hambre como yo, se entregaron a las más vivas exclamaciones de horror. Ella me dijo entonces que debía ahorrar a paso de carga para adquirir prendas tan ineludibles; yo añadí nuevo horror al horror diciéndoles que nada podía ahorrar y nada podía adquirir porque nada ganaría. Y saliendo del baño sólo en camisa y pantalón sin planchar pedí una taza de café. Pero ella no se conmovió y me hizo saber que el café no se haría hasta la hora del almuerzo y a renglón seguido, y movida por los pellizcos y miradas que le administraba mi prima, me pidió que recitara. Sentí a la vez dos pinchazos: uno, desagradable pues se me pedía precisamente aquello de lo que tanto necesitaba apartarme, y otro agradable, ya que realmente me gustaba demostrar mis ridículas facultades. Me pasaron por la mente los más variados títulos de poemas y no sabía cuál escoger a fin de ofrecer una cumplida demostración de “mi arte”. Mi prima, viéndome sumido en perplejidades, palmetó y me dijo que recitara “La Casada Infiel”. ¿Cómo sabía ella que tal poema era mi *chef-de-oeuvre*? Mi primo, que había vivido unos meses en nuestra casa en Camagüey las había informado de mis habilidades y de mi particular predisposición hacia tal poema. No dudé un instante más, y tomando por marco la puerta del baño comencé a agitar brazos y manos y a pronunciar como un andaluz. Ellas, que desconocían totalmente al poeta y al poema, enrojecían a medida que yo soltaba las eróticas palabras, al mismo tiempo que otro rubor muy diferente –el de la lujuria– las sacudía como dos arbolillos en medio de la tempestad. Me hicieron repetir el poema y esta vez no enrojecieron; entonces mi tía me preguntó si no me habría gustado ser un gitano, y yo, cortando por lo sano le manifesté que los gitanos eran gente muy desaseada, declaración que la sumió en nuevos horrores y exclamaciones. Mi prima, cuya edad mental era dos años, me preguntó que si la gitana era limpia; instintivamente tomé la defensa de la gitana y lo hice con tanto calor que me vi obligado dar marcha atrás pues a punto estuve de decir que la gitana era más aseada que ellas. Mi tía me suplicó que no dijera el poema a mis primos y que lo reservara para “uso personal de ellas”.

En tal casa y en tal tía había caído. Tía que formaba con otras tías aquel ramillete del Capítulo primero en donde queda dicho que la ignorancia de todas era tan absoluta que temían a cada instante oír tronar el Gran Bertha sobre los tejados de Cárdenas. Actualmente era viuda de nueva data y prestaba servicios de enfermera en un hospital. Su pasión, su meta era su hijo mayor; la casa respiraba con el pulmón de este hijo, era él la suprema esperanza de que en no lejano día el bienestar entraría por la puerta de la calle, circunstancia que deparaba al resto de la familia todo género de privaciones. Tal cosa la comprobé cuando iniciamos el recorrido por las habitaciones. Mi tía me hizo saber que yo dormiría en una cama camera con dos primos, y al notar mi disgusto me dijo que la otra cama era exclusivamente para Pedro. Inmediatamente me llevaron al cuarto de ellas

me mostraron los muebles; allí se colmó la medida del asco: mi prima pasando un dedo por la madera del escaparate volvió al tema de la limpieza: me dijo que podría pasar la lengua sin que la menor partícula de polvo se le pegara, al mismo tiempo me tomaba el dedo y me obligaba a pasarlo por aquí y por allí. Hube de admirar el cubrecama tejido, el colchón de plumas, las fundas bordadas, el alfilerero y los muñequitos de loza barata. Cuando, algún tiempo después, me enteré que la posesión de tales cursilerías les había costado el horrible sacrificio de suprimir las comidas de la noche caí en tales convulsiones de risa y tanta fue mi furia que dejé caer subrepticamente una enorme gota de tinta sobre el cubrecama tejido por las manos de mi prima.

Esa gota de tinta fue la clásica chispa en el barril de pólvora... Mi tía me llamó a capítulo, me sermoneó durante un buen rato, y finalmente me dijo que era yo el autor del desaguizado. Entonces, cambiando con su suma habilidad de tema me expresó que no podría continuar viviendo con ellos, puesto que su nuevo trabajo nocturno en el hospital le impedía quedarse en la casa, extremo que la obligaba a dejar sola a su hija. Le pregunté, haciéndome el tonto, que cuál era la relación de todo eso con mi persona. Entonces se acaloró, recorrió, de un extremo a otro de la sala y concluyó diciéndome que los vecinos comenzarían a pensar mal de mi prima si comprobaban que ambos estábamos solos en la casa durante la noche. Pero yo, continuando en mi ingenuidad le hice ver que dos de mis primos dormían en la casa (el otro residía en Isla de Pinos). –Sí, me respondió– pero llegan siempre después de la una–; yo te agradecería buscaras un cuarto... y a renglón seguido se deshizo en excusas, maldijo a la suerte que le deparaba esos horribles tunos de la noche, se consideró desgraciada en extremo, y acabó lloriqueando.

Me quedé helado. Aparte de mi total carencia de dinero me enfrentaba a la horrible circunstancia de buscar un empleo. Siguiendo al pie de la letra ese método muy mío de figurarme que lo que yo pensaba era lo cierto, porque en el fondo trataba de escapar a la realidad de la vida –estimaba que si yo había venido a La Habana era sólo para cursar mis estudios universitarios: en tal sentido me mostré siempre insolente y desfachatado. Por ejemplo, a mi madre, que tenía por todo sostén una miserable pensión de maestra retirada la abrumaba continuamente con terribles exigencias y reproches, le escribía cartas horribles diciéndole que me dolían los pulmones, que acabaría por perecer en medio del fragor de la capital; si me voy a referir a esta tía diré que en su casa, durante los seis meses que conviví con ella, fui de una falta de tacto absoluta. No importa su egoísmo, sus pequeñeces, que dejase de comer por las tardes para adquirir nuevos muebles o unos trapos para su hija casadera. No, no tenía el menor derecho de mostrarles mi “superioridad” de hombre que sabe quién es Kant o cómo se declina el tema griego *oikía*... Noche tras noche, en nuestras comidas de café con leche, disparaba mis afiladas saetas del reproche, lo criticaba todo, estudiaba en voz alta, imponía mis métodos, en fin, habría terminado por hacerlas dormir en la plaza pública.

Me quedé helado con el ultimátum de la tía, que me ponía de patitas en la calle. En consecuencia escribí a mi madre la carta más patética pidiéndole autorización para tomar veinte pesos de su pensión de sesenta y cuatro. Obtuve de mi tía un aplazamiento de cinco días y me eché a buscar un lugar en que donde por dicha cantidad me dieran casa y comida.

ARMANDO ME RECIBE

Mientras ponía la llave, en la cerradura, Armando hizo una profunda aspiración; me dijo con tono solemne: –Virgilio, tú sabes que toda mi vida he aspirado a vivir como en el siglo XVIII francés. Mi *chambre* es modesta pero en ella se respira ese siglo (aquí volvió a hacer una profunda aspiración). Aunque mis conocimientos sobre el siglo XVIII eran limitados, podía, sin embargo, hacerme una idea de lo que este siglo representa en el salón o en el *boudoir*. Así, esperaba que cuando la puerta del cuarto de Armando se abriera, tendría ante mi vista una cómoda de Boulle o un tapiz D’Abusson. Cuál no sería mi estupor al ver una cama norteamericana (Simmons) y unas cortinas de cretona en azul, el color predilecto de nuestro amigo. Me volví hacia él con mirada implorante para objetarle que en su cuarto nada recordaba el estilo Luis XV o el Luis XVI. Él, muy desenfadado y soberano, haciendo sonar ruidosamente su bomba aspirante –impelente me señalaba con el dedo una reproducción miniatúresca de uno de los famosos retratos de Fantin-Latour, y acto seguido, volviéndose con gran esfuerzo hacia el sitio donde estaba empotrada una mesita *modern-style*, me mostraba un jarroncito de porcelana de Sévres. –Estos son mis tesoros, las únicas antigüedades que permito *chez moi*. Y añadió: –Tú sabes que el XVIII era todo cortesía, buena mesa, agradable conversación. Tragó dos o tres nuevos “vasos de aire”. –Y mis músicos favoritos, los únicos que tolero en esta *chambre* son Chopin y Chaikovsky. De pronto, sin encomendarse ni a Dios ni al Diablo sacó del ropero una victrola, la plantó (esa es la palabra) sobre la mesita, puso un disco y dejó caer la aguja. Al momento escuché el archisabido vals de Chopin llamado “del perrito”. Aunque la grabación dejaba mucho que desear pensé que al menos interrumpiría por unos minutos la inagotable cháchara de aquella boca. ¡Cuán profunda equivocación estaba sufriendo! Armando empezó a contarme todas esas historias sentimentales que se adjudican a las obras de los grandes músicos, en este caso a Chopin. No le importaba en absoluto que yo escuchara el Vals; su objetivo era escucharse él mismo.

Salí de allí con la terrible impresión de haber visitado un retrete sin estrenar; un retrete, adonde por más que miráramos nunca veríamos excremento en el fondo o pegado en las paredes. Y eso era el cuarto de Armando: el retrete de lo vacío, y de lo vano; en ese cuarto habría fracasado el crimen, la delación, la cuestión de Oriente, el hambre mundial... Sí, todo fracasaría en aquel retrete reluciente.

EN CASA DE MERCEDES

Pero mi demonio de turno, es decir el demonio “del Arte” definido por el “objeto de Arte”, introduciendo sus pérfidas pinzas en mis sienes las hacía latir con precipitación para anunciarme que yo, también, quería tener mi “letrina” con su Fantin-Latour y su jarroncito de Sévres. Si no los compré fue por falta de dinero. ¡Dinero! Me pasaba la vida oyendo el tintineo de las monedas, de las monedas en bolsillos que no eran los míos. La miseria, al mismo tiempo que me iba matando me salvaba de caer en ciertas sordideces. Además, ahora tendría que nadar en aguas profundas y revueltas, hasta hundirnos en el légamo y en el fango de ese vivir de expedientes. Ahora tocaba a su fin el plazo dado por mi tía para abandonar su casa. En lo adelante sólo dispondría de los veinte pesos que mi madre me daba de su pensión de maestra retirada. Pero, ¿dónde encontrar casa y comida por cantidad tan irrisoria? Comencé a subir y bajar las escaleras de las casas de huéspedes próximas a la Universidad. En todas ellas la cantidad mínima para alojarse alcanzaba o sobrepasaba los treinta pesos. Ya me iba desalentando cuando de pronto vi algo que podía convenirme. En la calle de San Lázaro, a sólo dos cuadras de la Universidad, de una casa como tantas colgaba, del balcón, un cartelito: “Se alquila habitación con comida por quince pesos”. Di un brinco, me restregué los ojos, en seguida caí en desfallecimientos, vacilaba en pedir informes, me alejé una cuadra para meditar aquel cartel. ¿Qué crimen, qué desgracia, o qué peste albergaba aquella casa, que ofrecía por quince lo que en todas partes se daba por treinta?

Temblando de pies a cabeza toqué el timbre. La puerta se abrió en seguida como si alguien hubiera estado detrás de ella aguardando una noticia de vida o muerte. Vi entonces una cara negra, abotargada, un pelo negro de estopa con todas sus mechas al aire como una bandada de totfés, y una boca negra que decía: –Aquí está lo que usted busca... y, finalmente, una mano negra que tomaba mi mano. Volvió a decir: –Aquí está lo que busca. En ninguna parte lo va a encontrar más barato. Me decidí a entrar. –“No, Virgilio, –me dije– esta es una casa como todas las casas; aquí no te van a sacar el corazón para hacer un filtro...”. Mercedes (así se llamaba la negra) como adivinando mis pensamientos, dijo: – Señor, aquí se va a sentir como en familia. ¿Tiene mamá? Porque si no la tiene, yo haré de mamá de usted. Todo eso era encantador, terminé por tranquilizarme. Ella gritó: –¡Temístocles, una taza de café para el señor! Se volvió hacia un altar que estaba en un ángulo de la sala y me preguntó: –¿Le gusta? Me miró entonces inquisitivamente y añadió: –Usted es hijo de Ochún. Pero, oiga: a usted le hace falta romperse un huevo en la cabeza. Al oír aquello miré instintivamente hacia el altar. Su bárbaro barroquismo, las lentejuelas del manto formando arabescos, las flores de papel puestas en jarrones policromados, y la misma imagen, con sus ojos saltones, con sus oros chorreados, con la cara que parecía haber sido llevada a lo teratológico del feto, me produjo el efecto de un mazazo. Me sabía de memoria los altares del culto católico pero éstos del culto afro-cubano, aunque réplicas

de aquéllos, borraban la imitación en virtud de lo bárbaro. Mercedes, que había cogido al vuelo mi estupor, me preguntó si me gustaba su altar. –Ya verá qué fiestón vamos a dar. Además –añadió– ahora no está bien encendido. Quedose un momento sumergida en las delicias de su próximo homenaje a Ochún, y al cabo entró, como dijo expresamente, en materia: –No lo piense más (yo no tenía pensamientos en esos instantes) quédese, traiga sus cosas, está a dos cuadras de la *Universidad*, la comida es buena y la cama no tiene chinches. Pero como comprobaba que yo no me decidía me tomó del brazo y me llevó a ver la casa. Estaba presidida por la diosa limpieza. ¿Qué estúpido pensamiento ya afloraba a mi cabeza? Lo negro manchando lo blanco... Me avergoncé al instante de haberlo tenido. En seguida, otro pensamiento no menos estúpido sobrevino: si, como por arte de magia, apareciese un pintor que blanquease a estos negros. Mi cuadrulado mundito provinciano, todas esas mentiras que desde la niñez nos dicen sobre los negros brotaban, contra mi voluntad, como fango espeso que se vertía contra mí mismo. Hice, la mente toda una lista de objeciones que se me antojaron capitales: ¿Qué pensaría mi madre? ¿Y si algún miembro de la familia pasaba por La Habana y me hacía una visita? ¿Y si mis tías se enteraban y se lo comunicaban al resto de la familia? ¿No sería un borrón en la “inmaculada” pureza de la nuestra? Además, lo negro, ¿no contaminaría mi cuerpo y mi alma? ¿Podría yo convivir con esos negros, yo, que en los parques provincianos ocupaba la fila de los blancos? ¿Y no se situaba dicha fila en la estatua del prócer de turno como indicando que, por nuestra condición de blancos, estábamos con la majestad, potestad, santidad y blanquedad? Sí, capitales objeciones, albísimos pañales, abuelo con bastón de puño de oro, junto pero no revueltos... La tía era blanca pero me echaba de su casa, los blancos eran senadores y representantes, pero hacían todo lo posible para verme perecer por hambre, las dueñas de las casas de huéspedes tenían caras de azucena pero si no pagaba treinta pesos de pensión me echarían a patadas. ¿Qué hacer entonces? De pronto recordé a mi criandera, que era negra, que me había puesto el pezón en la boca, que había limpiado, sin protestar, mis caquitas. Me sentí tan niño, tan lejos de todo color y de todo prejuicio que le dije a Mercedes como si clamara por el pezón de la infancia: –Señora, aquí tiene los quince pesos. Supe entonces que había pasado mi Rubicón.

LA “MATERIA”¹

Entretanto representaba mi gran farsa en la Universidad. De la noche a la mañana me pusieron frente a la cultura, no tengo que aclarar que sus “luces” me ofuscaron de tal modo que le volví las espaldas. Yo era un caído de la luna en medio de los imponentes edificios del saber. La Naturaleza no procede por saltos, pero el que yo di fue de tales proporciones que la cabeza se me hubo de incrustar en el compacto barro de la ininte-

¹ En el original LA “MATERIAL” (Nota del Editor).

ligibilidad. Mi formación cultural era tan dudosa que fuentes en *Tesoro de la Juventud* (enciclopedia para niños). Es decir que a los veinticuatro años hablaba, por ejemplo, de la toma de la Bastilla con el estilo panorámico e infantil propio, de dicha colección. Mi infancia se prolongaba como una monarquía hereditaria; ninguna revolución asomaba en lontananza prometiendo terminar de golpe y porrazo dinastía tan inútil. Aunque mi falta de información era escandalosa, resultaba menos crítica que la falta de desarrollo de mi intelecto. Había un notable desnivel entre mi inteligencia y mi intelecto; la primera estaba a tono con mi edad de ese momento; el segundo se mostraba detenido en la infancia. Si en aquella época alguien me hubiera seguido los pasos armado de una cámara fotográfica tendríamos hoy una suerte de iconografía de un payaso o de un saltimbanqui. Yo suplía la impotencia del intelecto con la gesticulación. Por momentos era dicha impotencia tan absoluta que me veía obligado a mover casi todos los miembros: la cabeza giraba como una peonza, los ojos iban hacia lo alto o descendían en picada, los dedos pugnaban por expresar las ideas informúladas, las piernas se unían o separaban según mis aciertos o mis sandeces, y finalmente, la boca, adoptando la forma de un embudo era la única parte de mi cuerpo que se mostraba obstinadamente inexpresiva.

Tuve un molesto cólico en el momento de matricularme: de pronto me caía sobre la cabeza todo el *trivium* y el *cuadrivium*... Repasé in mente el *Tesoro*. Advertí, con creciente espanto, que su infantil información de nada me serviría. Me inundó un frío sudor: Lengua Griega, Latina, Psicología, Estética... ¿Se nos iba a exigir el dominio de estas lenguas? ¿Deberíamos demostrar en pruebas de fin de curso que éramos cumplidos psicólogos? ¿Estetas exquisitos? Pero antes de esto, ¿cómo se comían tales platos? El culpable era yo mismo: había decidido estudiar la carrera de Filosofía y Letras porque dichas palabras resonaban como música celestial en mis oídos. La Filosofía y las Letras encajaban dulcemente en mi temperamento, yo había nacido para ellas y ellas para mí; sólo faltaba el encuentro, la chispa... Como es de presumir, la explosión me devolvió a la cruda realidad de mi ignorancia. Pero, ¿quién dijo miedo? Estaba en franca desventaja ante el hecho cultural, sin embargo disponía del arma poderosa de la astucia. La primera semana aprendí algunas cositas muy reveladoras: en primer lugar que casi todos mis compañeros estaban en la misma situación que yo; el fin que nos proponíamos era la posesión del título y no la posesión del conocimiento. Éxito o fracaso dependían de la noción exacta que se tuviera de la palabra "Asignatura", arma universitaria dotada de un sensible mecanismo y de infinitos resortes. Habría sido inútil saber, por ejemplo, la nota del Cid, los reflejos condicionados o la muerte de Sócrates sin tener muy presente que esos conocimientos eran una parte muy accesoria de un colosal artefacto que recibía el nombre de Asignatura. Su atributo era el término "materia", y era también su alma. Se escuchaban cosas como ésta: "¿Te sabes ya la materia? ¿Es una materia muy difícil? ¿Vas bien con tu materia?". Al mismo tiempo como la materia no podía andar desparramada

la integraban en un montón de hojas que recibían el nombre de *Conferencias de Clase*, producto empapelado de la verborrea del profesor. A la voz de: ¡Ya salió la Conferencia! todos corríamos a comprarla. En ese mundo tan disparatado no suponía anormalidad alguna escuchar estas expresiones: “Limitate a la Conferencia”, “No te salgas de la Conferencia”, “¿Cuántas Conferencias te faltan?”, “¿Son muchas Conferencias?”, “¿Está buena la Conferencia?” “¿Van muchas Conferencias a examen?”, “Las Conferencias de M. son una seda pero las de P. son un opio”.

Como la meta propuesta era el examen y no el conocimiento en sí, la materia era susceptible de infinitas divisiones. Se podía rendir examen de Sintaxis Griega sin conocer jota de la Morfología. Todo consistía en memorizar. ¿Y el reblandecimiento cerebral? ¡Boberías! Nos hacía falta el título, la patente de corso para lanzarnos como leones en la arena de la vida. En consecuencia preparé mi plan de defensa. Recordé a las bravas gallinas sacadoras; vi al instante a todos mis compañeros de curso como a otras tantas gallinas sacando asignaturas tras asignaturas; todo ello en medio de un alocado cacareo: “¿La sacaste?”, “¿Cuándo la vas a sacar?”, “¡Ya la saqué!”; “He sacado una”, “Yo saqué cuatro”, “¿Las sacaremos todas?”, “Saqué dos, pero me quedan seis por sacar”, “Si no la saco, la arrastro”, “Saca para meter en el saco”, “No saldré esta noche porque quiero sacar mañana”.

¿Y cómo sacar? ¿Cómo ser campeón sacador? Pues mediante el triple principio fecundante: astucia, memoria y audacia. Memoria me sobraba. En mis días de la escuela primaria aprendí de memoria en día la oda Niágara. En cuanto a la astucia se resumía en un principio único: creer saberlo todo, *comprender* aun cuando no se comprendiera; en momentos peligrosos saber irse por la tangente. Si preguntabas por la Expedición a Egipto de Bonaparte introducir al instante el archisabido episodio de la Retirada de Moscú, y en caso de ignorar en lo absoluto las campañas napoleónicas cacarear ruidosamente, hablar de cualquier cosa preferiblemente histórica (para no salir de la materia), mas si ello no era posible, entonces parlotear, y, en casos de extremo peligro el elástico recurso del cólico y la consiguiente huida al servicio sanitario.

La audacia era cosa más seria. Campeón de audacia significaba que ya se tenía reputación de talentoso, y lo que es más, de sensible. Entonces uno se adormecía en los laureles de la fama: era consultado, envidiado y respetado. Fue la palabra francesa “esprit” la que me hizo pasar, en los corrillos universitarios, por hombre de gran talento. Por esa época desconocía los principios más elementales de la lengua francesa; era de los que pronunciaba *Fontainablau* y *Rochefucaul*; me habría sido imposible descifrar pasajes tan simples como “Au temps du Grand Roí”... Sin embargo, bastó que dijera en una acalorada discusión que sosteníamos sobre la naturaleza humana, la palabra “esprit” para ser tomado por un intelectual de gran nombradía. En un momento dado levanté ambas manos, miré vagamente a los compañeros y dije: “Lo importante es tener esprit”. Todos

enmudecieron y el asombro se pintaba en las caras, pero yo, sin dejar que se recobraran volví a decir: “Sí, en efecto, lo que importa es tener esprit...” Era una batalla ganada, sus efectos se dejarían sentir muy en breve.

Muy pronto supo el Curso que contaba con cinco elegidos a los cuales había que proteger y aupar. No tengo que decir que los cuatro “genios” restantes hacían lo mismo que yo. Este decía: “formidable”, aquél “maravilloso”, el otro sabía decir en griego: “Conócete a ti mismo”, y el último decía: “exquisito”.

Se nos tomaba por Demóstenes y sólo éramos tristes oradores de barrio...; pasábamos por intelectuales cuando sólo éramos meros repetidores; yo tenía conciencia de tan falsa posición pero, llevado por la ola, me dejaba mecer en su cresta. Además, con una oscura visión del fenómeno cultural, llevado así, de pronto, de un barrio de Camagüey (en donde la vida estaba reducida a lo meramente vegetativo) a las aulas universitarias ¿qué otra cosa podía hacer si no defenderme por el momento en espera de encontrar por mí mismo la autenticidad literaria?

Cotorreos, pues, en toda línea. Ningún centinela daba la señal de alarma. Aquí y allí se veían, tirados en montón caprichoso, todos los artefactos que indican peligro de muerte: sirenas, claxon, trompetas, pito, timbre, gong; semáforo, barrera, pared, policías y mis propios ojos que se empeñaban en no mirar el peligro. Tal parecía que mi inmadurez hubiera renovado su contrato con el absurdo propósito de ridiculizarme. Y era así pues yo, no con una mano, mas también con la otra había estampado mi firma del consentimiento. La nueva mañana me sorprendía aterrado frente al espejo contemplando a ese que mueve a descompás brazos y piernas y de cuya boca el gemido de la incomunicación con el resto de los hombres. ¿Por qué no podía decir lo justo y por qué sostenía lo falso? ¿Tan absurdo era como para exclamar sin ton ni son: “La filosofía de la cultura es una cosa muy seria...”? ¿Es posible que fuera tan fofo y almibarado? ¡Hasta cuándo Virgilio, hasta cuándo!...

(De mi autobiografía “La vida tal cual”,
Lunes de Revolución, 100, 27 marzo 1961, pp. 44-47)

Virgilio, tal cual²

Virgilio Piñera (1912-1978) tal vez sea entre nosotros el autor más ignorado, célebre, olvidado. Recientemente las editoriales Unión y Letras Cubanas han publicado títulos suyos donde se recogen cuentos y poemas que fueron hallados entre la papelería que el escritor dejó, en la soberanía de su orden, a la hora de la muerte. Toda una generación de jóvenes lectores, preocupados por lo cubano en la literatura, buscan el teatro, los cuentos, las novelas, la poesía, la labor crítica de este hombre, que dicen, hacía muecas a los escribientes y confesaba que le encantaba el chisme al punto de que al no poder practicarlo, lo escribía, porque «la literatura no es otras cosa que un chisme colosal».

Al fognazo que es la lectura de su obra, se suman ahora estos fragmentos de su autobiografía, cartas, entre otros textos que en su mayoría se mantenían inéditos y valoraciones de Piñera desde diversos ángulos.

LA VIDA TAL CUAL

Juzgo ocioso declarar el año de mi nacimiento. Se cita el año de llegada al mundo cuando se pertenece a un país donde, en el momento en que se nace, algo ocurre –ya sea en el campo de lo militar, de lo económico de lo cultural... En tal caso la fecha tendría un sentido. Verbigracia: «Cuando nací en mi patria invadía el Estado tal o era invadida por el Estado más cual; cuando vine al mundo las teorías económicas de mi compatriota X daban la pauta a muchas otras naciones; cuando vine al mundo nuestra literatura dejaba sentir su influencia». Pero no, ¡que curioso! cuando en 1912 (ya ven, pongo la fecha para que no queden con la curiosidad) yo vine al mundo nada de esto ocurría en Cuba. Acabábamos, como quien dice, de salir del estado de colonia e iniciábamos ese triste recorrido del país condenado a ser el enanito irrisorio en el valle de los gigantes... Nosotros nada teníamos que ver con las cien tremendas realidades del momento. Pondré un ejemplo: la guerra de 1914 significó para mi padre una divertida pelea entre franceses y alemanes. Y también un modo de matar el tiempo a falta de otra cosa que exterminar. Papá, en compañía de otros papás, pasaba gran parte del día jurando que los alemanes eran unos vándalos (probablemente nunca se detuvo a pensar en virtud de qué usaba tal calificativo) y que los franceses eran unos ángeles; que Foch era un estratega y Ludendorff un sanguinario. En cuanto a mi madre, a la cabeza de mis tías y de otras parientes, tomaban tan al pie de la letra la inminente caída de París, que veía alemanes hasta en la sopa. Un día que el cañón

² En los márgenes de los textos en prosa se editan los siguientes poemas: “Vida de Flora”, “Un bamboleo frenético”, “Los muertos de la patria”, “Palma negra”, “María Viván”, “Cirugía plástica”, “Solicitud de canonización de Rosa Cagi”, “Bueno, digamos”, “Alocución contra los necrófilos”, “A José Jacinto Milanés”, “El hechizado”, “Naturalmente en 1930”, “El tesoro”, e “Isla” (Nota del Editor).

Bertha tronó más que de costumbre sobre los techos parisinos se nos prohibió salir a la calle. ¡Temíamos ser bombardeados!

Me había tocado en suerte vivir en una ciudad provinciana, pero esto que no es cosa grave y hasta positiva si se sabe que allá existe una capital en toda la acepción de la palabra, significaba, en el caso nuestro, una tal ausencia de comunicación espiritual y cultural que, a la larga, terminaría por encartonarnos. Vivía, pues, en una ciudad provinciana de una capital provinciana, que, a su vez, formaba parte de seis capitales de provincia provincianas con una capital provinciana de un estado perfectamente provinciano. El sentimiento de la Nada por exceso es menos nocivo que el sentimiento de la Nada por defecto: llegar a la Nada a través de la Cultura, de la Tradición, de la abundancia, del choque de las posiciones, etc. supone una postura vital puesto que la gran mancha dejada por tales actos vitales es indeleble. Es así; que podría decirse de estos agentes que ellos son el «activo» de la Nada. Pero esa Nada, surgida de ella misma, tan física como el *nadasol* que calentaba a nuestro pueblo de ese entonces, como las *nadacasas*, el *nadaruido*, la *nadahistoria*... nos llevaba ineluctablemente hacia la morfología de la vaca o del lagarto. A esto se llama el «pasivo» de la Nada, y al cual no corresponde «activo» alguno.

Muchas veces me he preguntado por qué los hombres y mujeres que formaban mi pueblo natal, Cárdenas, no se llamaban todos por el mismo nombre. Por ejemplo, Arturo. Arturo se encuentra con Arturo y le cuenta que Arturo llegó con su hijo Arturo y con su hija Arturo, que su mujer Arturo pronto dará a luz un nuevo Arturo, pero que ella no quiere ser asistida por la partera Arturo sino por la otra partera Arturo que es la partera de su cuñado Arturo madre del precioso niño Arturo cuyo padre Arturo trabaja en la fábrica Arturo...

Y por supuesto, mi familia formaba parte del clan Arturo. No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo que más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte. Lo primero, porque un buen día nos dijeron que no «se había podido conseguir nada para el almuerzo». Lo segundo, porque también un buen día sentí que una oleada de rubor me cruzaba el rostro al descubrir palpitante bajo el pantalón el abultado sexo de uno de mis numerosos tíos. Lo tercero, porque igualmente un buen día escuché a una prima mía muy gorda que apretando convulsivamente una copa en su mano cantaba el brindis de «Traviata». Para no menoscabar la autoridad de la naturaleza me veo obligado a decir que reaccioné en toda la línea. La molesta sensación del hambre la aplaqué saliendo subrepticamente a la calle y robándome un plátano de la frutería. En cuanto al sexo, mi reacción fue más elaborada, lo primero que se me ocurrió fue buscar un sitio aislado, pero no bastándome la soledad, busqué el concurso de las tinieblas. Un ciego instinto me avisaba que, habiéndome apoderado de la imagen de mi tío, debería, so pena

de perderla, sumirla en el rincón más oscuro de mi ser. Pero como yo era un niño de siete años y no un psicólogo, hice lo que hacen los niños en estos casos: busqué la oscuridad física. La encontré en la carbonera; entonces me puse a revolcarme como un desesperado; desesperado, porque ignorando totalmente dónde ubicar el sexo de mi tío en mi cuerpo, sólo acertaba a hacerme una imagen del tío como encimándose pero sin llegar a posarse en algún punto preciso. Pero ¡Oh poder del centro de gravedad! Ya encontraba el mío pues la mano fue cayendo hacia el centro de mi cuerpo, en donde mi diminuto e informe sexo, grotescamente erecto, solicitaba el acompañamiento de la mano para regalarme la áspera melodía de la masturbación. A los pocos instantes me sacudió un estremecimiento de placer y entonces supe que todo pasaba en el cerebro, pues el tío, como la roja lumbre de un cigarrillo me quemaba y desgarraba la cabeza cual si yo fuera el hígado de otro Prometeo.

Mi primera hambre artística la calmé con ese almibarado engaño que el arte pone bajo los ojos de aquél que se le enfrenta por la primera vez: me refiero al bocado de la imitación. Tal parece que nos dijese: «Aquí me tienes; sólo tendrás que parecerme y entonces tu angustia será calmada pues otros se querrán parecer a tu demonio...». Pero ¡ay!, cada nuevo ejercicio de imitación nos va alejando su rostro y terminamos pisoteados por sus horrendos cascos.

Me encerré en la alcoba de mi madre y sobre mis ropas de niño eché un peinador; puse una cinta en mi cabeza y una flor de papel al talle. Entonces agarré un búcaro y elevándolo a la altura de mi cara canturreé una y diez veces la poca melodía que se me había pegado del famoso Brindis. El resto del día lo pasé, como se dice, en religioso silencio. ¿Silencio de los mundos o de qué...?

Claro que no podía saber a tan corta edad que el saldo arrojado por esas tres gorgonas: miseria, homosexualismo y arte, era la pavorosa nada. Como no podía representarla en imágenes, la representé sensiblemente: tomé un vaso, y simulando que estaba lleno de líquido, me puse a apurarlo ansiosamente. Mi padre me sorprendió; muy intrigado preguntome por qué fingía que estaba bebiendo... Entonces le respondí: que estaba tomando «aire». Se explica muy bien que simbolizara inconscientemente la nada si se tiene presente que la materia que se oponía a mi materia no se podía combatir en campo abierto, sino que la lucha se desarrollaba en el angustioso campo de lo prohibido. No hubiera podido salir a la calle y declarar abiertamente nuestra hambre; infinitamente menos confesar, y lo que es más importante, practicar, mi inversión. En cuanto al problema del arte, no era tan bárbara mi familia como para prohibírmelo, pero como en la niñez el futuro artista no lo es, y en cambio, sí es y nada más que pura sensación, sólo atina a abrir una inmensa boca y sufrir las angustias del éxtasis.

Francamente, sigo considerando a La Habana como un sepulcro. Un vasto sepulcro dividido a su vez, en sepulcros más pequeños. Pero aclaro en seguida que tal impresión

sepulcral no tiene nada que ver con la arquitectura de la ciudad; tampoco nace dicha impresión de esas típicas sensaciones de aplastamiento propias de las grandes ciudades. La Habana, por el contrario es una ciudad grande pero nunca una gran ciudad. Un aire provinciano se respira todavía en su ámbito y en cuanto a las gentes definen de un plumazo que no son moradores de una imponente urbe en virtud de esa falta de distancia privativa de tales moradores. No, si yo digo que la ciudad me sigue pareciendo un vasto sepulcro se debe pura y simplemente a una contingencia privada y personal: me refiero a la miseria. Así; como el Vía Crucis de la Pasión tiene sus Estaciones, así también tengo yo por la ciudad señaladas mis tumbas, partes de ese vasto sepulcro, y en el correr de los años y tras una vuelta de algunos pasados en el extranjero no he logrado que tal impresión desaparezca, o, al menos, se atenúe. Y si voy a hablar con mayor franqueza, aunque tenga que enfrentarme con el ridículo, declararé que hasta evito cuidadosamente ciertas calles y ciertas casas en las cuales estas marcas de la miseria me hicieron padecer más de lo acostumbrado. Pero aclaro también en seguida que si las evito es precisamente porque ni una pizca de delectación hay en mi alejamiento de ellas. Sencillamente las veo como puentes cortados, fragmentos de mi existencia que en nada me religan ni podrían religarme con mi vida presente. ¿Qué tengo yo que ver, por ejemplo, con el Virgilio del año 38, inquilino de un cuarto en la calle de Galiano? Y si fatalmente debo pasar por tal lugar lo observo con la misma indiferencia que todo mi ser asumiría ante el sepulcro de Tutankamen... No podría tener piedad con cadáveres ajenos. Entre estos milenarios también se clasifica el mío de ese año '38.

Decliné una invitación a bailar esa noche y me despedí de mis amigos. Desde Camagüey había escrito a una tía política que viviría en su casa. La había escogido a ella porque a pesar de su pobreza vivía a dos cuadras de la Universidad.

Un camión de bultos postales me transportó a La Habana. No tengo que decir que el viaje era gratuito, favor que me hacía un amigo de la infancia y que le agradecí doblemente pues así me ahorra los cuatro pesos que, con sumo trabajo, había ahorrado para el ticket del ómnibus. Viajar durante catorce horas en un camión, echado entre bultos –un bulto más– es algo realmente pintoresco: una inmensa tela embreada cubre por entero la superficie del camión y se ve uno obligado a rodar interminablemente con una tienda de campaña sobre la cabeza. Mi amigo el camionero me improvisó en la parte posterior del camión una suerte de cucheta y, con ayuda de dos tablas suspendió un tanto la lona y así podía ver yo el fugaz paisaje: sabanas o colinas, árboles o palmas y los eternos verdores de nuestros campos. En suma, monotonía y monotonía...

Pero también monotonía dentro de mí. Cumplida ampliamente la mayoría de edad seguía yo practicando a diestra y siniestra la recitación y la masturbación: yo lo recitaba todo –desde la prosa hasta los versos y me masturbaba tanto física como mentalmente, esta línea de menor resistencia era una mullida almohada adonde mi cabeza se reclinaba

impúdicamente. Expresar los pensamientos ajenos y evadir todo contacto real con el sexo se había convertido para mí en una mecánica cotidiana, matizada por el tantalismo que ponía yo en todos mis actos, si no llegué a chocar con la imbecilidad fue debido a una especie de contra yo que analizaba mis actuaciones, quiero decir que algo me advertía constantemente de la falsedad de mis reacciones y me pinchaba para que saliera del impasse, he ahí por qué viajaba yo en un camión. La Habana me curaría del recitador y del masturbador; aprendería esa técnica impostergable que consiste en contar el sueño de nuestra existencia y echándome en los brazos del primer hombre conocería por fin el sexo tal y como yo lo entendía. Tales reflexiones me iba haciendo mientras sus ruedas me alejaban de la provincia, y como quiera que las generalidades llevan a las particularidades, me encontré, de súbito, totalmente erotizado, con el audaz pensamiento de que conmigo viajaban dos hermosos y nobles hombres con los cuales podría poner en práctica mis eróticos ensueños.

Dicho y hecho, aprovecharla la próxima parada del camión en uno de esos descampados que los choferes escogen para escapar un tanto a la angustia del volante y allí sería Troya... Me ayudaría la Naturaleza –frescas brisas, árboles copudos, si es posible, hasta murmurante arroyuelo y el tibio calor del sol entre los ramajes. Y también esa otra Naturaleza, la humanidad, y sobre todo, ésa de los hombres de los cuales había leído que son a tal punto sexuales que desconocen toda discriminación en cuanto a satisfacción sexual se refiere. Sí, todo se conjugaría y esta vez me tocaría a mí ser arrojado del paraíso. Hasta ese momento yo era una triste presa del Señor y, sin duda, el diablo quería su parte, me abandoné a endiabladas ensoñaciones: ¡Oh, supremo instante en que el ángel me arrojaría hacia el valle de las lágrimas! ¿Y a cuál de los dos mecánicos escogería yo como instrumento de mi liberación? ¿Sólo a uno o a ambos? Yo había también leído, como se lee en las descripciones de viajes famosos, que en casos desesperados la elección puede ser fatal, que es preciso echar mano a cualquier recurso y que pararse en pelillos puede significar la muerte del viajero... Entonces, si no lograba separar a uno del otro, mediante acción rápida, propondría a los dos desempeñar el papel de Adán, y digo Adán y digo paraíso y digo ángel, porque en mi obligado papel de recitador ya me había disparado hacia una suerte de retórica, que, por otra parte, iba anunciando que todo pararía en vanas palabras.

Y así fue, lo de dicho y hecho fue dicho y hecho, mas... dentro de mí. A los pocos minutos el camión se había detenido en un lugar punto por punto igual al descrito por mi imaginación. Desde ese instante –inicio de una realidad que yo temía– un sudor frío me inundó todos los miembros: me quedé paralizado, y una pierna que dejaba ver su carne fue descubierta automáticamente con una punta de la lona. ¡Ahí estaba ya: templo que se opone a que sea rasgado su velo! Sentí que los mecánicos se acercaban, entonces me tiré totalmente la lona por encima y me hice el dormido. Pero ellos, alegres y riendo rui-

dosamente, me sacaban del camión y me señalaban un lugar encantador. Tan pálido debí mostrármeles que me preguntaron si me sentía enfermo. Hice que no con la cabeza y salté del camión. Nos internamos en el campo y ya comenzaba a serenarme cuando advertí que mi amigo llevaba en la mano una botella de ron. Me eché a temblar de nuevo: era que la vista de la botella –argumento poderoso para convencer al más reacio y despertar al más embotador– me llenaba de pavor. Así era yo: cuando las cosas llegaban a un plano de inmediato cumplimiento iniciaba la vergonzosa retirada. ¿Adónde habían ido a parar mis audacias de hacía unos minutos? Todo aquel paisaje sensual, todo aquel erotismo bajo una lona se había diluido y veíame parado como un corredor al que se le ha interpuesto un obstáculo en plena carrera.

Topamos con el inevitable arroyuelo y allí nos detuvimos. El ayudante de mi amigo me miraba de soslayo y advertí en su mirada que me examinaba con la misma curiosidad que un animal cualquiera examina a otro de una especie diferente; sentía que medía su fortaleza por mi debilidad y a tal punto se sintió protector que me ofreció por asiento la piedra más pulimentada. En seguida me alargó la botella y me dijo desplegando una irónica risita si no quería tomar un poco de agua después del trago. Entonces mi amigo comenzó la consabida charla sobre las mujeres. En menos tiempo del que empleo para contarle aquí me describieron unos coitos complicadísimos y, aunque mi desconocimiento en materia de psicología masculina era bien superficial, me percaté de que todo obedecía a esa táctica viejísima que consiste en dejar traslucir lo extranormal mediante alusiones a lo normal. Todo ello corregido y aumentado con la inevitable excitación que cualquier relato erótico nos procura. Pero todos sus cálculos fallaron, porque mis inexorables moiras de la recitación y la masturbación se interpusieron y me vi, yo también, imbécil y medroso, relatando unas imaginarias hazañas habidas con docenas de mujeres. Hablé hasta por los codos y tanta «masculinidad» desplegué que ellos se vieron constreñidos a ese desdén calculado que es de rigor entre connotados tenorios. Había fracasado una vez más y mi residencia en el paraíso se prolongaba. Volvimos al camión bajo un silencio de muerte y ya no paramos hasta la entrada de la capital.

Mis primeros contactos en el terreno así dicho del arte los hice con dos tipos de gente en extremo dudosas. Las primeras formaban fila en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras; las segundas eran muchachos inclinados a lo bello, sensibles, amantes de las bellas artes. Unas y otras eran homosexuales y tras un estudio detenido de las mismas nunca se podía saber si eran homosexuales porque aspiraban a ser artistas o si aspiraban a serlo porque eran homosexuales. Por otra parte resultaba algo muy revelador el hecho de que la mayor contribución de homosexuales a los cuadros universitarios fuese dada por la Facultad de Filosofía; ninguna de las restantes Facultades podía exhibir siquiera la cuarta parte de los de aquélla. Eran muchachos pálidos, nerviosos, que no «perdían» un concierto, que hablaban afectadamente y hacían versos. Me encontré con que todos

y cada uno eran poetas, con libro o sin él, que en los patios buscaban ansiosamente a nuevos reclutas, se olían y reconociéndose comenzaban por la confesión lírica para llegar abruptamente a la confidencia homosexual. Naturalmente, yo había escogido por carrera la de Filosofía y Letras. ¡Cómo podía no ser así! Entre el corazón anatómico y el poético no podía dudar; me quedaría siempre con el poético. Digo esto porque pienso en nuestra brillante hornada de invertidos líricos estudiando la carrera de Medicina a merced de fríos profesores de anatomía y deportivos muchachos. No, nosotros, con verdadero instinto animal, nos habíamos replegado a la sombra de Minerva: alguno de entre los profesores quizás sí nos comprendiese y hasta compartiese nuestras inquietudes...

Y así mismo para el buen éxito de nuestros insatisfechos ensueños eróticos nos era imprescindible lo Bello: podrían revirarse los ojos, caer en éxtasis, suspirar, si leíamos un verso de Dante o de Keats; la vista de una lámina que mostrara un vaso sagrado del templo de Amón o el Rapto de Proserpina nos autorizaría a vernos transmutados en el sacerdote o en la diosa... Sí, no podíamos no ser sino estudiantes de Filosofía y Letras, adorar de rodillas la Belleza y coleccionar objetos de arte. Pero quedaba, en esta sospechosa arqueología intelectual, un «renglón» no menos importante. Me refiero a las llamadas «antigüedades», sembradas, regadas y recolectadas por los homosexuales de garçonnière. A poco de haber entrado a una de tales garçonnières el amigo que nos presentara al dueño de casa rogaba a éste que nos mostrase su «antigüedad» o «antigüedades». El anfitrión, bajando la vista y lleno de rubor se apresuraba a ponernos delante de los ojos todo lo antiguo de que era poseedor. En el ochenta por ciento de los casos este homosexual de garçonnière era persona muy inculta, pero como se había corrido la voz entre los del oficio que las «antigüedades» eran espirituales, que daba «cachet» el poseerlas, él se apresuraba a adquirir, por lo menos, una. Además, ocurría algo muy divertido: dichos invertidos se cansaban bien pronto de sus «antigüedades». De pronto se levantaban una buena mañana diciendo que ya no podían pasar frente a la paloma de plata tal, o al plato de porcelana o a los candelabros de bronce sin experimentar un fuerte fastidio. Entonces se llamaban por teléfono y se proponían los trueques más pintorescos. Porque resultaba, con arquetípica frivolidad homosexual, que X se había enamorado de la antigüedad que precisamente daba ya náuseas a Z, y en esto podríase establecer un ajustado paralelismo en lo que a elección y posesión de hombres se refería. Antigüedades y hombres iban y venían por la ciudad, se intercambiaban y a menudo se topaba uno con esto: la antigüedad y el hombre de X, vistos en su casa la semana última los veríamos hoy en la garçonnière de Z, extremo que procuraba un fuerte desasosiego y confusión puesto que no se encontraba en el momento una explicación del fenómeno.

Comprobé entonces que tanto el estudiante de Filosofía y Letras como el homosexual de garçonnière tenían algo muy en común conmigo. ¡Ellos también recitaban y se masturbaban según todos los matices y en todas las acepciones! No bien plantado

todavía en la capital y ya estaba fuertemente metido en el mismo juego. El único cambio radicaba en la variedad; en la provincia yo me masturbaba y recitaba en soledad; aquí, en La Habana comenzaba a hacerlo en compañía; en compañía dudosa y lacrimosa, llena de corbatas chillonas, de frasquitos de perfume, de antigüedades y objetos de arte... Pero no reaccioné enérgicamente y me hundí delectablemente en tales suciedades. Creo que no caí definitivamente porque jamás tuve dinero para obtener ni la antigüedad ni el hombre, y también, así lo estimo, por una suerte de sexto sentido que me dejaba ver lo ridículo de todo aquello. En este punto podía citar mil ejemplos pero me limitaré a uno solo: visitaba una noche el apartamento de un connotado homosexual que había leído a Milton... De pronto, el amante de turno largó una patada a un tenebrario de palisandro que se dejaba ver en un ángulo. Vino al suelo con gran estrépito, las velas se amazotaron unas con las otras, el homosexual sufrió una crisis de nervios. El colofón de todo aquello fue la expulsión a cajas destempladas del bestial profanador. Las «novedades», esto es, los forzudos y bellezas masculinas, siempre podrían encontrarse al doblar la calle... pero con las antigüedades no había que jugarse... Y aunque tan productoras de hastío como los amantes, tan intercambiables como éstos, llevábanles un punto de ventaja: la antigüedad, habiendo sido automáticamente feminizada por su poseedor, entraba a formar parte de la psiquis del mismo, psiquis que rechazaba todo tipo de procedimientos coercitivos.

Por esos días me topé de manos a boca con un viejo amigo de la provincia. Por supuesto, era amigo del gremio: le había perdido de vista los últimos tres años pues fue agraciado con un cargo diplomático marchándose a Europa. Era uno de esos seres a los que se puede agrupar bajo la denominación común de «hijos de la decadencia». Decadencia en lo que respecta a pérdida de la fortuna familiar, decadencia espiritual y hasta decadencia física, pues aunque afinados, proporcionados y desempercudidos eran por esto mismo unos decadentes. En el caso particular de este amigo había que poner también que el pobre, era de lo más tonto que quepa imaginar. A más de ser un connotado homosexual de *garçonnière* se cargaba con algunas notas muy suyas: la vida de la cultura la limitaba a tres nombres en el arte: Oscar Wilde, Gertrudis Gómez de Avellaneda y el pintor Wintelharter. Por qué caminos arribó a síntesis tan apretada y disparatada es cosa que nunca podrá saberse; yo creo que la única explicación, o en todo caso la más cercana, habría que buscarla en la infinita frivolidad que caracterizaba a todos estos seres. Para ellos un escritor venía a ser una «antigüedad» más, un capricho, que debía «combinar» y «rimar» en su melodía tonta tal como debemos combinar en una cámara ciertos colores a fin de que la vista pueda deslizarse placenteramente. De los nombres seleccionados por mi amigo para hacer su camino en la vida el de Wilde era el que se definía por sí mismo; por otra parte, no era él solo quien wildezaba... todos lo hacían furtivamente. Libro de cabecera de estos homosexuales era el *Dorian Gray*, y para recitar en veladas, *La Balada de la Cárcel de Reading*...

Mi primera permanencia en Buenos Aires duró de febrero de 1946 a diciembre de 1947; la segunda de abril de 1950 a mayo de 1954; la tercera de enero de 1955 a noviembre de 1958. Si doy tal precisión es por haber vivido diferentemente las tres etapas.

En la primera fui becario de la Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires; en la segunda empleado administrativo del Consulado de mi país; la tercera corresponsal de la revista *Ciclón* dirigida por José Rodríguez Feo. La economía de la primera etapa fue saneada; la de la segunda irrisoria; la de la tercera desahogada.

Llegué a Buenos Aires el 24 de febrero de 1946, día de elecciones presidenciales y día en que salió electo Perón. Durante el trayecto del aeropuerto hacia la ciudad, presencié el acarreo de las urnas electorales. Fue éste mi primer contacto con Buenos Aires. El segundo lo tuve en un «continuado» (cine de asuntos cortos o documentales). Como no llevaba corbata, el boleterero me dijo que no podía entrar en el cine; me ofreció una de las tantas corbatas que para uso del público tenían en el guardarropa. Ya frente a la pantalla no conseguí fijar la atención: una y otra vez me miraba la corbata. En realidad lo que vi lo vi hacia adentro de mí y era un film que bien podría titularse *La corbata asombrosa*. Por la noche conversación con Adolfo de Obieta (hijo de Macedonio Fernández). Nuestra amistad databa del año 1943; él me había pedido una colaboración para su revista *Papeles de Buenos Aires*. Adolfo, que había adoptado el apellido materno, era todavía joven, sobre todo en la Argentina. Allí tener treinta y tantos años es no sólo ser todavía joven sino ser muy joven. Como todo ser humano Adolfo tenía su marca física. La mía es la nariz grande, ganchuda, insistente. La marca de Adolfo es un ojo (no recuerdo si el derecho o el izquierdo) que se mueve todo el tiempo, o se achica y nos da la impresión de que va a ocultarse de un momento a otro. Yo diría que es un ojo problematizador y uno nunca podría saber si ese ojo problematizaba instigado por el propio Adolfo o si éste problematizaba instigado por su ojo. Este ojo y Adolfo (dos personalidades en una sola persona) buscaban el Supremo Bien. Adolfo de Obieta es un santo laico (único modo en este siglo de ser un santo eficaz) que problematiza sobre la existencia o no existencia de Dios y al hacerlo, manifiesta a Dios a través de su bondad. Ser bueno en totalidad es algo tan difícil de ser que se es casi divino, y serlo casi es casi una prueba de la existencia de Dios. Además, esta bondad congénita de Adolfo tiene su particularidad: Adolfo es un «gaucho», que hora a hora, totaliza tantas «gauchadas» como cálculos una computadora electrónica. Como la Bondad habita el mismo mundo que la belleza, Adolfo se extasía ante la Belleza. En una ocasión llevé una flor silvestre, de un raro color y forma, a casa de Graziella Peyrou. Durante dos horas asistí a una conversación apasionante sobre la Belleza.

En el momento en que soy presentado a Gombrowicz estos intrépidos muchachos trabajaban en *Ferdydurke* a toda máquina. Ya tienen vertidos tres capítulos de la novela. Me sumo al grupo y como dispongo de todo el tiempo para trabajar en *Ferdydurke*, Gombrowicz me nombra presidente del Comité de Traducción.

Aquí debo hacer una breve explicación de las relaciones de Gombrowicz con los escritores argentinos. Por intermedio del poeta Carlos Mastronardi conoce a Borges, Mallea, Sábato, Silvina Ocampo, Capdevilla, Martínez Estrada, Bioy Casares, etcétera. No tuvo mayor éxito con ellos. Profundas diferencias los separaban, y justo es decirlo, el carácter díscolo de Gombrowicz. Por entonces conoció a Obieta, que acababa de fundar *Papeles de Buenos Aires*. Gombrowicz cedió a dicha revista uno de los cuentos intercalados en *Ferdydurke*, el que lleva por título «Filimor forrado de niño». Esta narración suscitó vivo interés entre los escritores que se agrupaban bajo la bandera de *Papeles*. Por otra parte, el contacto personal, la conversación brillante de este escritor, sus paradojas y su punzante ironía, terminaron por crear en torno a él una especie de culto.

Una vez vertida la novela al español había que encontrarle editor. Se la ofrecí a la Editorial Argos para la cual hacía traducciones. Tuvimos la suerte de que Luis M. Baudizzone se interesara por *Ferdydurke* y nos prometiera imprimirla. Así lo cumplió y la novela apareció exactamente el día 26 de abril de 1947, con una Nota sobre la Traducción escrita por mí. Esa tarde Gombrowicz, Humberto y yo nos dimos cita en el café El Querandí. De allí iríamos a la Editorial Argos (situada a pocos metros de dicho café) para retirar diez ejemplares de *Ferdydurke*. Gombrowicz ocultaba su emoción haciendo chistes. Nos contó por milésima vez el derecho al taburete que tenía su abuela en la corte española (*sic*). Por milésima vez hizo el relato de su desembarco en Buenos Aires en 1939, imprimiéndole tales acentos épicos que nos parecía estar oyendo la relación del desembarco de Colón en la isla de San Salvador. Finalmente, mirando la hora en el reloj del café, me dijo: «Vamos, Piñera, llegó el momento... Empieza la batalla del ferdydurkismo en Sudamérica». Eran las seis de la tarde.

Llevando él un paquete con cinco ejemplares de su novela y yo otro paquete con igual número de ejemplares nos encaminamos al Café Rex, en cuya sala de ajedrez había funcionado por más de un año el Comité de Traducciones de *Ferdydurke*. Una vez allí Gombrowicz nos dijo: «Y ahora nos trataremos de tú. ¿Cómo te va, Piñera? ¿Cómo te va, Rodríguez?» Después tomó un ejemplar de *Ferdydurke* y me lo dedicó. Reproduzco la dedicatoria porque es un rasgo más de la personalidad gombrowiana, mezcla de mistificación y de seriedad: «Virgilio, en este momento solemne declaro: tú me has descubierto en la Argentina. Tú me has tratado sin mezquindad, ni recelos, con amistad fraterna. A tu inteligencia e intransigencia se debe este nacimiento de *Ferdydurke*. Te otorgo, pues, la dignidad de Jefe del Ferdydurkismo Sudamericano y ordeno que todos los Ferdydurkistas te veneren como a mí mismo. ¡Sonó la hora! ¡Al combate!— Witoldo».

La salida de *Ferdydurke* no constituyó un triunfo resonante si por tal se tiene el de la novela best-seller. Se vendió discretamente y tuvo una crítica mitad favorable mitad adversa. Entre los escritores argentinos de gran renombre no fue acogida con fervor. En cambio, la novela ganaba adeptos entre la juventud. Poco tiempo después de la aparición

de *Ferdydurhe* en español, se reeditó en Polonia y para la juventud de ese país Gombrowicz significó una especie de oráculo.

Cuando Obieta me llevó a conocer a Macedonio vi, en pleno verano, a un hombre *enmitouflé*, rodeado de cuatro braseros, con puertas y ventanas herméticamente cerradas, que se quejaba del frío. No sé ya por qué salió Brahms a relucir en la conversación. Yo dije esta pavada: «Brahms es la reducción musical de una partitura que se llama Beethoven». Y Macedonio, sonriendo levemente, dijo arrastrando las palabras: «Eso es, Brahms-thoven, casi nada ha faltado para que fuera Beethoven». Después habló largamente de la *Judith* de Hebbel, de la que parecía entusiasmado. La puso sobre el tapete como sobre una mesa ponemos una copa de cristal de Baccarat –con suma delicadeza. Dijo que no era un especialista en el personaje bíblico de Judith, ni en Hebbel, ni en materia de teatro, pero que su admiración por la doble Judith –la de la *Biblia* y la de Hebbel– era tan absorbente que siempre que hablaba de ellas las criticaba con elogio y las loaba con sentido crítico.

Yo encontré en Buenos Aires gente tan culta, tan informada y brillante como la de Europa. Hombres como Borges, Mallea, Macedonio Fernández, Martínez Estrada, Girondo, los dos Romero, Bioy Casares, Fattono, Devoto, Sábato y muchos más pueden ofrecerse sin duda alguna como típicos casos de *homme de lettres*. Sin embargo de tantas excelencias todos ellos padecían de un mal común: ninguno lograba expresar realmente su propio ser. ¿Qué pasaba con todos esos hombres que con la cultura metida en el puño no podían expresarse?

Para contestar a esta pregunta me veo obligado a referirme a un artículo mío que, en parte, aclara la cuestión. El artículo se titula «Nota sobre literatura argentina de hoy» y allí, observo yo que la literatura argentina más representativa es de carácter tantálico.

Pero antes de seguir más adelante con el tantalismo, debo explicar la reacción de dos escritores que leyeron dicha Nota antes de su publicación. Fueron estos escritores Borges y Sábato. Borges reaccionó rogándome le cediera el ensayo para publicarlo en *Anales de Buenos Aires* –revista de la que es director; al mismo tiempo, me hizo saber que aceptaba lo del tantalismo en lo que a él se refería, y por último, a manera de confirmación y soberanía insertaba en dicho mismo número de *Anales*, y junto a mi Nota, uno de sus relatos más tantálicos –«Los Inmortales».

Sábato me expresó que negaba lo del tantalismo si referido a la literatura argentina en pleno. Que el hecho de existir media docena de tantalizadores no sentaba jurisprudencia, y que la literatura argentina contaba con algo más, que Borges Macedonio, Girondo y Mallea. Me dijo enseguida algo muy significativo: que esa generación nada tenía que ver con lo que, según su juicio, constituía la Argentina más prometedora, es decir, la formada por los hijos de la inmigración; que eran éstos los que iban perfilando la verdadera cara de la Argentina y que, en su momento, pondrían sobre un plano artístico las distintas realidades del país. A renglón seguido me confió algo que sólo a su persona concernía:

«Ellos (se refería a Borges y a *Sur*) creen que voy a seguir sus pasos, que mi novela será lo mismo que ellos escriben, pero no saben qué sorpresa les aguarda». Aclaro enseguida por qué Sábato se ponía el parche tan a tiempo. Dos años atrás había publicado un librito, *Uno y el Universo*, en donde, y a pesar de sus tesis y de su propia personalidad, estaba escrito desde A hasta Z con el espíritu de Borges que flota sobre las aguas...

Me parecieron evidentes los argumentos de Sábato y los acepté de buen grado. Sin embargo, le confíé que, a mi modo de ver, su generación y la que le iba a la zaga adolecía de los mismos vicios del borgismo a pesar de tener una apreciación más realista de las cosas.

(*Unión*, 10, Abril-Mayo-Junio 1990, pp. 21-35)

II. EDITORIALES

Terribilia meditans...

El desarrollo es como sigue: del síntoma (*Verbum*) se origina el sentimiento (*Espuela*); de éste surge el disentimiento (*Clavileño, Nadie Parecía y Poeta*). El resultado es, por riquísimo, no mensurable. Pero con todo se puede ir hablando ya de esa “excepcional generación de 1936”.

¿A qué detenerse en pequeñas miserias; en esa porción periférica de las fermentaciones donde un necesario mal olor hace pensar a ciertas gentes de “olfato delicadísimo”, que el signo de los tiempos es la pestilencia? Detengámonos sin más en la propia fermentación: llegada a un punto, ésta, o se resuelve en una superficie dura, en una coraza defensiva al rico licor que aguarda debajo, o queda en aguaza de estéril tranquilidad donde el alegre estallido de algún cohete no anuncia los nacimientos. Así, las marcas de sensibilidad o sentimiento no podían quedar resueltas en marcos de sensiblería o acatamiento. De ahí el disentimiento que es *Clavileño, Nadie Parecía, Poeta*.

Dejo confiado el delicioso proceso, la historia secreta de las caras alargadas, de los portazos en la cara, de la mano izquierda, de los abusos telefónicos, de las extensas epístolas a ese buen cronista atormentado que pregunta al amigo octogenario de los poetas fallecidos sobre sus usos y costumbres.

La suerte: la lujosa fortuna de *Espuela* debióse a que sus mezclas, por distintas, no permitían acoplamientos, funciones más o menos transigentes. La eternidad de *Espuela* procede de esa misteriosa contradicción que surge de los espíritus afines. Abrir cualquiera de sus páginas es recibir una lección de dinámica. *Espuela* está ya dentro del movimiento perpetuo.

Una descendencia son muchas cosas, pero es siempre un peligro. Estos hijos de *Espuela* constituyen un peligro para ellos mismos. Como que surgen de un disentimiento necesariamente instauran un sentimiento. *Clavileño* se resume en “revista para la amistad”. *Nadie Parecía* en “revista de catolicidad”. Pero toda música de programa es peligrosa. En el caso de *Clavileño* la amistad puede arribar a ciertas concesiones nada afortunadas, porque el “está bien” o el “es discreto” puede ser prueba de amistad pero no de cultura. En el caso de *Nadie Parecía* la insistencia de lo católico descubre claramente un modo de hacer literatura (la mejor literatura) como otro cualquiera. Y no niego que sean católicos sus fundadores como amigos son los de *Clavileño*. Lo que no se puede aceptar

de una y otra parte es cierto *deus ex machina*, muy inteligente, de mucho efecto pero muy falso también. Superar este *deus* sería para la literatura, que al fin dirá la última palabra, de mayor beneficio que la amistad o el catolicismo declarados expresamente.

Dejémonos ya de frases, de lemas, de exlibris, de prólogos, de manifiestos... Destruyémosles porque están hechos de lo hecho, de lo acabado, repujado o cincelado: de lo que se encaja u obliga. Gran necesidad de la patada de elefante a ese cristal hecho para el anhélito de los ángeles. Después de la patada, la reconstrucción del cristal, gránulo a gránulo, proclamará que sólo es posible la cordura por la demencia o la suma por la división.

Poeta no está o va contra nadie. *Poeta* es parte de la herencia de *Espuela*; familiar de *Espuela*; familiar de *Clavileño* y *Nadie Parecía*. Sólo que en este consejo poético de familia poética la salvación vendrá por el disentimiento, por la enemistad, por las contradicciones, por la patada de elefante. Por eso *Poeta* disiente, se enemista, contradice, da la patada, y, aguarda, a su vez, el bautismo de fuego.

Poeta espera, necesariamente, el descubrimiento de su parte falsa.

EL DIRECTOR

(*Poeta*, 1, noviembre 1942, p. 1)

Terribilia meditans... (II)

El descubrimiento de la parte falsa fue posible gracias al conocimiento de la parte verdadera. Era preciso, ante todo, tener ante sí, bien delineado y sabido, el axiomático principio: "Toda situación verdadera puede, por inercia, cambiarse a falsa." Como siempre, el peligro de toda conquista era la conquista misma. Nosotros (quiero decir expresamente los seis poetas de *Espuela de Plata*), que habíamos obtenido la victoria por el hecho categórico de una conquista, comenzábamos a ser sujetos de su peligro mismo. Comenzábamos a serlo, de una parte, a causa de cierta morosa delectación, y de la otra, porque siendo dicha conquista nuestra única consumición acabaríamos a la postre con ella, o si se prefiere mejor, ella nos devoraría a nosotros. No se ha escrito una frase, sino que se ha hecho una comprobación rigurosa: con la última mordida comenzaría ese irritante proceso masticativo de la vaca, o sea, que comenzaríamos la mortal operación de repetirnos.

Pero hace ya algún tiempo este peligro de la conquista misma, esa delectación morosa, aquella repetida masticación vacuna comenzaban a hacerse muy visibles. Pero llamemos a las cosas por sus nombres. Frente a las categorías instrumento y realidad

la visión se nos enturbiaba y permanecíamos (permanecemos aún) sin ver claro en el problema. Es por ello que nos preguntamos con toda ansiedad si el instrumento es para después de la realidad o la realidad para después del instrumento. No haber resuelto estas categorías, no haberlas situado en su ordenación conveniente planteaba la existencia de un agudo conflicto, que lo era aún más a causa, por nuestra parte, de una lúcida consciencia del mismo. Lo que sí resultaba evidente era nuestra asombrosa disposición para dotarnos de un instrumento de decir..., que, contra toda trabazón lógica proponía, antes que “el qué decir” el “cómo decir dicho qué”, o sea, la realidad que andaba volando. Tal alteración parecía imposible a cualquiera que se encontrase *ex rebus*; por ejemplo, lo parecería al ordenado europeo para quien dichas cosas, por resueltas hace ya muchísimo tiempo no constituyen conflicto alguno. Por otra parte, esta lúcida consciencia de la cosa tenía algún antecedente excepcional: lo tenía en Casal, que vio claramente los sumos peligros del “saber hacer” y las malas pasadas que le jugaba su demonio. La historia de la poesía en Cuba es la de una sostenida resonancia y un gran sueño. La resonancia es Europa; el gran sueño, lo que se ha operado oníricamente, olfatoriamente al faltarnos el inevitable punto de apoyo que es una cultura tradicional. Lezama ha distinguido agudamente el estético Casal del dandy Baudelaire; así, lo que en Casal era sólo instrumento devenía en la poderosa garra baudelaireana realidad manifestada. Es por esto que no nos interesa Casal como precursor, sino que nos interesa como frustrador.

La situación dialéctica era la siguiente: puestos en trance de pensar, el movimiento dialéctico se nos daba a expensas de verbalismo (en todo caso lujoso y siempre elegante; aquí conviene recordar como muy sintomático la nada que es la obra de Montalvo y la casi nada que será, que está siendo ya la de Lugones), e ideas gratuitas, que lo eran por no tomar contacto con la realidad. Es decir, que poseíamos el rayo; pero, no sabiendo cómo lanzarlo, lo gastábamos en fuegos de artificio. Pero conviene subrayar que otra cosa no podíamos hacer; éramos el producto de varios factores asaz peligrosos: autodidactismo, verbalismo, imitación, resonancias y, finalmente, ese deletéreo subjetivismo que ha padecido Europa de postguerra. Si a esto se añade nuestra peculiar posición frente a una generación que había detenido su marcha; posición que se traducía en nuestro firme designio de echar a andar de nuevo la máquina poética y la de la crítica, habremos dibujado siquiera sea esquemáticamente el proceso que procuramos esclarecer.

Se trataba de echar a andar de nuevo la máquina poética y la de la crítica. ¿Pruebas a esto? innúmeras, pero baste citar como representativas de todas las que se podrían aducir, y como representativas de aquellos peligrosos factores ya apuntados, dos: *Muerte de Narciso* para lo poético, y *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* para lo crítico, ambas de Lezama.

Con estas dos obras comienza la liberación pero comienza también el vasallaje. Son liberación en cuanto sacan a la poesía del impasse Florit-Ballagas, y la crítica de su

manifiesta indigencia conceptual. Son vasallaje en cuanto entran a la poesía y a la crítica en una modalidad que se nutre de dichos peligrosos factores. No es, pues, paradójal que un movimiento de liberación engendre su contrario del vasallaje; vasallaje que se vuelve no sólo contra los que junto a Lezama se agrupaban, sino que también contra él mismo. Verdad si Pierre Quint se pregunta alarmado: “¿Qué representa el autor de *A la Recherche du Temps Perdu* a los ojos de las nuevas generaciones?”. Pero es que aparte de lo que signifique o no signifique no cayó Proust en un impasse de sí mismo y su obra no se vio amenazada por esas fatales delectaciones sobre un punto cualquiera y que impiden acceder a un punto nuevo. Y nosotros padecemos la fatal delectación. Lezama, tras de haber obtenido un instrumento de decir, se instala cómodamente en el mismo y comienza a devorar su propia conquista. Después de *Enemigo Rumor* –testimonio rotundo de la liberación– era preciso, ineludible haber dejado muy atrás ciertas cosas que él no ha dejado. Era absolutamente preciso no proseguir en la utilización de su técnica usual, hacer un verso más con lo ya sabido y descubierto por él mismo significaba repetirse genialmente pero repetirse al fin y al cabo. Era preciso que no se hubiese escrito una página más como ésas, cierto es, muy deliciosas, de Los Directores, ni un poema más como ese arcaicamente dogmático de Sacra, Católica Majestad. Era preciso haber escrito otra cosa, o haber permanecido en ese sustantivo silencio del Valéry de *La Joven Parca*.

Y nosotros, claro está, en su misma tesitura. Todos nos sentíamos satisfechos porque “estábamos bien”, porque comenzábamos a “ser discretos”, porque nuestra obra entraba a una discreción que muy bien podía significar la esterilidad. Sabíamos ya entre qué límites movernos, a fin de no perder pie sabíamos ya hacer la poesía. Operábamos con seguridades y parecía que nuestro destino poético se confirmaba; parecía, por fin, que la obra se iba a poner en marcha. Pero, en verdad nada parecía pues todos los jinetes habían desmontado. ¿Se atrevería, acaso, alguno a tomar pie de nuevo?

EL DIRECTOR

(*Poeta*, 2, mayo 1943, p. 1)

Borrón y cuenta nueva

Lector, he aquí a *Ciclón*, la nueva revista. Con él, borramos a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes* que como todo el mundo sabe tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba, es actualmente sólo peso muerto. Quede, pues, sentado de entrada que *Ciclón* borra a *Orígenes* de un golpe. En cuanto al grupo *Orígenes* no hay que repetirlo, hace tiempo que, al igual de los hijos de Saturno, fue devorado por su propio padre.

¿Qué ha pasado? –se preguntará el simpático lector. –¿Es que acaba de declararse un estado de guerra? No, amable lector. La guerra ya se había declarado hace algún tiempo: hemos guerreado y la hemos ganado. Te confesamos que ha sido una guerra corta, casi un paseo militar. ¿Cómo podíamos no ganarla si disponíamos de un arma secreta: *Ciclón*, la revista nueva? En el momento en que el enemigo creíase más seguro dejarnos caer “nuestra bomba”, que como lo ves, borra a *Orígenes* de un golpe.

Pero como estamos en la obligación de informar al lector, no suscita, sino exhaustivamente acerca del conflicto, vamos a relatar la génesis, desarrollo y consecuencias de esa guerra, mantenida entre el ejército del pasado y las huestes del presente.

Fue, como siempre ocurre, un incidente fortuito lo que desencadenó dicha guerra, arrojando una luz reveladora sobre dos vicios de conformación intelectual del *Orígenes* 1954: inercia cultural y absoluta inanidad del grupo frente a los úcuses de José Lezama Lima.

Los hechos son los siguientes: el poeta Juan Ramón Jiménez, publica en el número treinta y tres de *Orígenes* un artículo en el que alude al poeta Vicente Aleixandre. Lezama (uno de los directores de la revista) inserta dicho artículo sin contar con el parecer de José Rodríguez Feo (el otro director) quien, como es lógico, pide explicaciones al señor Lezama. Siguen a este incidente acaloradas discusiones, conferencias secretas, pequeñas venganzas. El cuadro se completa con diligentes emisarios, amables componedores y sutiles correvediles...

Sin embargo no hay arreglo posible: por el contrario, se llega a un rompimiento en toda la línea. Lezama, plantado en su infalibilidad, obliga a Rodríguez Feo a una grave decisión: nada menos que sacar *Orígenes* por cuenta propia. Como considerábase tan director de esa revista como Lezama, se vio forzado o salvar dos cosas muy importantes: la continuidad de *Orígenes* y el principio de autoridad, menoscabado en su persona.

El eterno superficial de turno se ha complacido en propalar que su decisión era obra del capricho, pero quien cale más hondo verá el fondo de la cuestión. Para él, continuar *Orígenes*, era nada menos que un problema de salvación. El hecho de haber dedicado diez años de su vida a dicha revista, anula toda sospecha de encaprichamiento o soberbia vana. Si no podía, a causa de la situación planteada, continuar siendo codirector de *Orígenes*, tenía que serlo de otro *Orígenes*, ya que entendía que una dedicación de diez años

no termina necesariamente porque alguien venga a decirle que renuncie a ella si no acepta los úcuses de su otro director.

Si se dice que Lezama estaba en el sagrado deber de proseguir la publicación de *Orígenes*, también deberá decirse que Rodríguez Feo estaba en ese mismo deber. Claro, que la situación era de las de nudo gordiano, y ya se sabe cómo se cortan tales nudos... Él lo cortó de un tajo. Sacó, para decirlo con la misma frase de los superficiales, "su *Orígenes*". ¡El *Orígenes* de Rodríguez Feo! Los que tal decían, burlona y sarcásticamente, no sospechaban ni por asomo que en este *Orígenes* de Rodríguez Feo estuviese el germen naciente de *Ciclón*. Donde estos superficiales sólo veían un capricho, estaba acumulando un tremendo impulso. Cabe destacar aquí la singularidad de ciertos designios: el *Orígenes* anémico, repetidor de sus glorias pasadas, ese *Orígenes* de palidez cadavérica, de voz balbuciente, de evidente rigor mortis, al consumir sus escasos glóbulos blancos con la explosión absolutista de Lezama, entregaba, sin sospecharlo, la antorcha al *Orígenes* de Rodríguez Feo. Pudo decirse en tal momento que ya *Orígenes* había vivido su vida.

Claro, que el *Orígenes* de Rodríguez Feo, si se lo encaraba desde el punto de vista formal, seguía siendo el *Orígenes* tradicional: el mismo formato, la misma portada, igual tipografía, idéntico papel y hasta si se quiere, la misma vibración. En todo eso seguía siendo *Orígenes*, pero algo, de mayor importancia, le hacía al mismo tiempo, ser otra cosa que *Orígenes*. Este *Orígenes* de Rodríguez Feo representaba una oposición; además, presentábase como un síntoma; por último, en su mismo material tradicional advertíase la aspiración a renovar el ambiente enrarecido de nuestras letras....

Aspiración, pero no cumplimiento. Esta reforma sustancial no podía llevarla a cabo el *Orígenes* de Rodríguez Feo, pues el hecho mismo de ser una continuación de *Orígenes*, parábase en seco para una empresa de ese calibre. Todo cuanto se hiciera bajo la rúbrica de una revista cuyo título de marca fuese *Orígenes* estaría fatalmente condenado a tener un pronunciado color *Orígenes*.

¿Cómo salir del callejón sin salida? La solución fue dada por el mismísimo *Orígenes* tradicional. Parecerá increíble que una revista que buscaba empeñosamente silenciar a su antagonista, le proporcionara una salida victoriosa.

Ello fue posible en virtud de esa trampa cultural que nace de las revistas en decadencia y que ellas mismas se tienden para ocultar su propio vacío. Es axiomático, que cuando una revista literaria ha recorrido la trayectoria que se trazara, el resto del movimiento (si dicha revista insiste en continuar sobre el tapete) será pura inercia. Esa revista, estéril para nuevos nacimientos, ciega para tomar lo valioso y desdeñar lo superfluo, no tiene otra salida que la de su trampa cultural. Esta trampa, puesta en juego, comenzará a toda máquina su producción de rozamientos, desencuentro de opiniones, vanas polémicas, reproches mudos y reproches gritados, amenazas y toda la secuela que puede traer un estado de inercia cultural.

Fue así que *Orígenes-Lezama* cayó en su propia trampa. Amenazó a *Orígenes-Rodríguez Feo* con todo un proceso. Por usurpación de nombre se lanzaría requisitoria notarial contra el segundo *Orígenes*, con el consiguiente secuestro, por parte de las autoridades del número de inminente aparición.

Después de esta jugarreta ¿cuál otra? ¿Qué nueva escaramuza? ¿Hacer nosotros también el juego a la trampa? Frente a estos hechos, frente al desenfreno “original” sólo había una solución: negarse a jugar el juego del tonto; por el contrario, denunciarlo. Nosotros gritamos con voz de Esténtor: ¡Basta! ¡Basta! No más juego, no más puntas de lanza ni más cabezas de playa, no más emisarios, no más sutilezas de código, no más ocultar la verdad de un vacío cultural, no más proseguir regodeándose con la impotencia, Tener, por el contrario, la clara conciencia que proseguir haciendo la misma cosa de hace diez años, constituiría grave engaño contra uno mismo y contra el público que nos lee. No cometer el pecado de lesa literatura que es dejar a una joven generación que se “fije” en una situación hecha. No conformar a los jóvenes a nuestra imagen y semejanza, sino provocarlos, espolearlos, hacerlos distintos a nosotros, nuevos guerreros que al dejarnos tendidos en el campo del honor harán nuestra gloria más duradera.

Por lo demás, sabe *Ciclón* cuanto debe a *Orígenes*. Nada menos que le debe su aparición. Para que fuese una necesidad borrar de un plumazo a un *Orígenes* anémico, primero tuvo que existir un *Orígenes* sanguíneo, con una fuerza arrolladora, con un propósito a cumplir y que cumplió en efecto, como el que *Ciclón* se propone ahora. Es preciso tener muy a la vista que en su momento, *Orígenes* constituyó una meta frente a la inercia de *Espuela de Plata*; que Lezama, director de *Espuela de Plata* se puso de acuerdo con Lezama, codirector de *Orígenes* para terminar de una vez por todas con una situación anómala. Qué menos pretender pues que *Ciclón*, no echando en saco roto las lecciones de la historia, haga la mismo con *Orígenes*, borrándolo de un golpe y revigoriando así el árbol prometedor de nuestra literatura.

(Editorial sin firmar en *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 1, enero 1955, s.p.)

III. LITERATURA CUBANA

Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía

Los poetas son José Lezama Lima; Emilio Ballagas. Los poemas: *Muerte de Narciso* y *Elegía sin Nombre*. Veamos los modos de poesía...

Un lustro –capaz tiempo catártico–, llevan de publicadas ambas elegías. La que no se nombra cierra, en cierto modo, un ciclo de madurez poética. La que pronuncia el suyo inicia, de modo cierto, un ciclo de juventud poética. Tal contingencia elude toda enojosa e inútil comparación y procura al crítico ese regalado ejercicio que transcurre en el misterio anhélito de la palabra poética.

Porque siempre habrá que decir que el poeta *es* su palabra; una titánica palabra que va siendo ya la destilada suma de la total palabra poética. Cierta crítica, amiga de generalizaciones fáciles, olvidando el aludido principio, “clasificó” estas dos grandes elegías. Así *Elegía sin Nombre* era coherente discurso de humanizado poeta; *Muerte de Narciso*, incoherente discurso de poeta deshumanizado. Tal criterio simplista se fundamentaba a su vez en dos simplísimas concepciones acerca de la *res poética*. De una parte, se exigía de ésta la historia o anécdota que articulara la sucesión de sus momentos; de la otra, que la carga poética expresiva de esa historia fuese realizada –y esto era dicho en desesperante vaguedad–, humanamente, con minuciosa fidelidad de fotografía.

Y esta humanización no podía prescindir de las inevitables columnas de Hércules... Se recordará que, de acuerdo con la propuesta trilogía: Guillén, Ballagas, Florit (establecida con anterioridad a la llegada de Juan Ramón) venía a ser Florit el *non plus ultra*, esto es, las terminantes columnas. Rebasarlas era aventurarse en ese *mare tenebrossum* de lo ampliamente deshumanizado. ¿Cómo podría haber sido de otro modo si ciertos versos de la misma *Elegía sin Nombre* alteraban la magnífica superficie humanizada?... Muchos se escandalizaron porque Ballagas osó decir de la arena que estaba descalza y porque la tipografía del poema desconocía todo signo de puntuación (¿ignoraban que esto último nada tenía que ver con la poesía y que tales inocentes audacias habían ya sido puestas en juego, por ejemplo, por un Satie, desconociendo toda nomenclatura musical?).

Pero la coincidente presencia de *Muerte de Narciso* aventurándose en el *tenebrossum* despertó la gran prevención acallando el pequeño rumor. Se invocaron para este poeta dos peregrinas, casi divertidas expresiones; se le acusaba de hombre barroco y sin

angustia. Al calificarle como poeta intelectual planteaban sin sospecharla la inútil paradoja, pues, ¿no es la poesía ella misma *substantiae intellectualis*? Una detenida lectura del poema hubiera desvirtuado la negra leyenda revelando en consecuencia que *Muerte de Narciso* venía a ser nada más ni nada menos que un modo diferente y legítimo de poesía. Si Ballagas, contemplando su imagen en el sucesivo cristal de su *Elegía* procuraba según palabra de Dante: “a quel ch’accese amor tra l’uomo e il fonte”... Lezama, tomando todo Narciso, siendo él mismo este Narciso, –y aquí radica el doloroso, aséptico modo de su poesía–, aventaba las cenizas de un narcisismo “*plus fort que Narcisse*”.

Una y otra elegía proponíanse complimentar a la muerte; algo así como un rendido enterramiento de la propia muerte. Sólo que la palabra, sus palabras, –desesperado instrumento–, procuraban un diferente rumor: en Ballagas un rumor *quasi ritardando*: “Los pechos de la muerte me alimentan la vida”...; en Lezama un rumor *quasi acelerando*: “Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas”...

Todo un problema de rumor ignorado, nada familiar; de invisible rumor (así ha titulado su libro Lezama) que ofendía a un reglado tímpano y exigía una distinta toma de posición. La superfetada palabra que alienta en su *Narciso* desvirtuaba rudamente cualquier intento de aprehender la poesía a cambio de una lectura que persiguiera el hilo de un suceso “humanamente” realizado. Aquí el suceso venía a ser un pretexto que obraría la mágica metamorfosis de su impura porción anecdótica a la pura porción poética; en algún poema suyo va escrito un verso que precisa dicho combate: “Su rumor nadando por el techo de la mansión siniestra agujereada”...

Resulta obvio declarar que el procedimiento seguido en *Elegía sin Nombre* es este mismo, pues no hay otro para la poesía, pero Ballagas provoca el cuerpo emocional dentro de una atmósfera patética que presenta el tema del amor y el de la muerte afflictiva, congojosamente. Ya queda dicho en otra parte que toda su obra es un responso perpetuo; “una oscura mitad que se acostumbra”... con su circunstancia.

Para Lezama –complicada visión por dilatada pupila– se hace necesidad conducir los estados por lujosa manera. En su poesía las palabras, reveladoras del drama del hombre, no se informan en la patética al uso, sino que elaborando complicada atmósfera que no participa del rostro del dolor o la alegría, instaura un extraño patetismo concebido desde un punto indiferente a “la pasión que desustancia al mundo”: “Narciso, Narciso, las astas del ciervo asesinado son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados”...

Ante semejante mosaico bizantino se piensa una teoría de la gran imagen estructurada por miríadas de imágenes y en donde la suntuosidad de sus elementos determinaría en el no avisado ojo la sensación de que se asiste a un incoherente discurso. Porque e! modo de poesía en Lezama plantea un distinto enfoque de los precisos enlaces que forman la rendida atmósfera del cuerpo de poesía; aquel ojo no iniciado perderfise en

el aparente caos de su palabra, de su discurso, de su cláusula siempre tan enseriada que ausenta la posibilidad de lo amable honesto.

En Ballagas son estos enlaces más visibles, gracias a que su modo poético es mantenido sobre la concepción de principio, medio y fin y a través de una palabra siempre conseguida en sofrenada tensión; “con sonido preciso y nítido”...–dice él– de suerte que la palabra sea trabajada sobre una superficie cuyas líneas señalen a ésta los límites de visitación. Nunca será bastante insistencia afirmar que Ballagas dispone sus palabras en un horizonte que no es el de la imagen como cuerpo sensible que impresione toda la vida del poema; en su poesía la imagen funciona aisladamente: precioso auxiliar cuya misión es ventilar su enrarecido mundo patético: “en una gran tristeza de remos mutilados, de carbón y cenizas sobre alas derrotadas”... cierra así una gran cláusula patética de su *Elegía*.

Si a la lectura de *Elegía sin Nombre* siguiera inmediatamente la de *Muerte de Narciso* el ojo sentiríase sorprendido por un aumento de su campo visual; a medida que avanzara en su desarrollo este ojo asistiría a una lujosa proliferación que permeaba toda el cuerpo de poesía. Comprobaría que un punto microscópico por sucesivas agregaciones se ha transformado en un punto monstruoso; y hostigado por los cambiantes planos que se interponen entre su retina familiar y la agrandada retina obligada, moveríase en un desdibujado mundo de problemáticas comprobaciones. En su “Doctrinal de la Anémona” es descrito tal modo de integración: “Fuego, líquido y vegetales, caen o invaden, como varas o como lo horizontal mordiente. Los líquidos invaden mientras el hombre, sentado en su túmulo, se desespera frotándose los labios con cisnes y anémonas. Esta invasión que avanza es lo horizontal líquido, duro y batiente, fragoroso tal vez, absorbido por la tierra, no sin enviarnos antes al jinete y su necesario remolino”...

Siempre será en este necesario remolino de imágenes adonde se procurará el secreto de su expresión: fallaría cualquier intento de interpretar su metáfora como un instrumento que evade el nombre cotidiano de las cosas; tal la metáfora gongorina, por ejemplo y para no citar sino una: “grave de perezosas plumas globo”... elegante tropo para el sordo buho; ni aun la de Valéry que ha filtrado la suya de la imponente cisterna mallar-meana; valga a guisa de ejemplo la inicial de *Le Cimetière Marin*: “Ce toit tranquille où marchant des colombes”... *nequaquam!* La metáfora en Lezama no se da como elemento trópico sino como elemento que desarrolla una tensión de tantas atmósferas; cualquier línea de su elegía confirmaría el punto de vista: “Granizados toronjiles y ríos de velamen congelados, aguardan la señal de una mustia hoja de oro,alzada en espiral, sobre el otooño de aguas tan hirvientes”... ¿No es la sensación de un “invisible rumor”, –rumor que no podría reversar al nombre de las cosas– despertando de su sueño a un extraño mundo; a una flora y fauna desconocidas?

Aquí, en el dominio del rumor flora y fauna solamente. Nada en este reino del sordo mundo mineral; en él no cae ni la aplomada piedra ni acerados fillos hieren la dorada

piel de sus animales, el dorado polvillo de sus complicadas corolas. No allí “el sordo gris de esta piedra”: memento y leit-motif en Ballagas; el mundo suyo procede con “el vegetal que oye por ojos innumbrables; con el vegetal que nos toca, burlando sin esfuerzo la tensión de la distancia, provocando el primer método de la muerte”...

Ciertos avisados arguyeron que este mundo, tal procedimiento eran ya universo rendido de Neruda; penetrando sólo la epidérmica zona de su poesía y no pudiendo calar en zonas más profundas afirmaron que Lezama asimilaba el procedimiento nerudiano que procede por agregación de materia, por suma de elementos los más disímiles en apariencia. Olvidaban que un somero examen de ambos poetas pondría de manifiesto absoluto desligamiento entre sus modos de poesía: Neruda, gran romántico (entiéndase esto nada más que como una actitud del espíritu) presenta un cosmos de gran sismo: mareas, naufragios, terremotos; materia deliberadamente desordenada, aventada, que siempre asumirá el vertical sentido de la caída. Contrariamente, en Lezama la materia asume siempre un sentido horizontal de ondas que se propagan sin posible línea fronteriza que las limite; ¿no ha declarado él mismo: “esta invasión que avanza es lo horizontal líquido, duro y batiente”... “Visillo de nieve, voluptuosidad de lo extenso”...?

Voluptuosidad de lo extenso, pero no gigantismo de lo desmesurado. Sabe Lezama la deliciosa tentación de lo extenso y sabe también su peligrosa mano que lo empuja. Narciso, poema de juventud, comporta la grave *quaestio*; allí cierto exceso de natural ocurrencia por severidad de mantenerse en la trazada línea; allí cierta fronda adjetiva que sombrea un tanto esa misma invitado voluptuosidad de lo extenso y necesaria función de esta fronda porque de ella y lo sustantivo se engendrará un cuerpo de poesía así distinto, lujoso; así diferente voluptuoso. De *Muerte de Narciso* a los seis sonetos aparecidos bajo el título simbólico de “Invisible Rumor”, se ha trabajado –vigilado– con doloroso rigor, siempre solicitando “la perfección que muere de rodillas”... Léense los cuatro poemas escritos entre *Muerte de Narciso* y los sonetos nombrados y podráse ir comprobando, no la reducción de sus elementos de composición mas sí una afinada concentración de los mismos. “El Puente”, “Oda a San Juan ante Portam Latinan”, “Suma de Secretos” y “Noche Insular” –vigilantes espejos de sus propios cuerpos– se han avisado este doloroso rigor que apartando la adjetiva fronda deja ver el rescatado cuerpo donde “fronda leve vierte la ascensión que asume”...

Mientras, Ballagas que sabe sutilmente del peligro de lo idéntico, ha intentado abrir “las valvas de una concha amorosa que defiende su misterio, su carne, su secreto”... para ventilar con otras misteriosas, secretas palabras su enrarecido mundo patético. Después de *Nocturno* y *Elegía* –cristalización y saturación de su poesía– escribe “Nocturno” (su último poema) que inicia la apertura de las cerradas valvas. Allí (y esto queda dicho en ensayo anterior) para probar hasta qué punto el problema de la redención, de la renovación inquieta al poeta se emplean sustantivos de nueva factura: paraguas, esqueletos, ice-

bergs, murciélagos, silla rota y otros, todos ellos contenidos en el breve espacio de treinta y seis versos. Nuevos motivos, nuevos temas; cierto ocultamiento del posesivo individual son preciosas señales de segura vena para el definitivo destino de su poesía.

Antes y bajo la necesaria fascinación del espejo, Ballagas, Lezama saben con Narciso, con Ovidio en las Transformaciones que: “el requestado es el que requesta, el que abraza se quema, y es pedido el que pide, pregunta y da respuesta”...

(*Espuela de Plata*, H, agosto 1941, pp. 16-19)

Los valores más jóvenes de la literatura cubana

La literatura cubana está haciéndose. Tenemos la esperanza de que en breve podremos llamar a todas las puertas para decir: “¡La sopa está a punto!” No creo que será inútil apuntar que esta sopa se venía cociendo desde mediados del siglo XVII.

Algunas veces hemos creído que –¡por fin, al fin, qué alegría!...– pero pronto se reparaba en que el fuego no había vencido aún la dureza de los alimentos. Por ejemplo, lo creíamos con la Avellaneda, después con Martí, más tarde con Varona. Se podrían multiplicar los ejemplos.

Ustedes saben que, según Colón, es Cuba “la tierra más hermosas que ojos humanos vieran”, pero yo digo aquí que también es la más poética. Cantidades de poetas y de poesías corren, pululan de la extremidad oriental de la isla a la occidental. Todos se creen predestinados de la poesía. Un fuerte baluarte de la poesía lo es la llamada Crónica Social de los periódicos. Algún día se verá que la poesía cubana ha producido allí una de las más bellas floraciones. Lo mismo en los discursos de los oradores políticos, los más, ¡ay!, perdidos por ausencia de taquígrafos y dictáfonos. Aunque les aseguro que se conservan los del Congreso.

Claro, ustedes lo saben perfectamente, no tengo que dar mayores explicaciones, que hay también, ¡y en qué cantidad, Dios mío!, la poesía “raffinéé” y el poeta “raffinéé”. Aseguro, sin la menor ironía, que cualquiera de estos poetas tiene producidos versos tan perfectos, tan hondos, tan proféticos, como los de Mallarmé, Rilke o Valéry. Claro, ellos no son Valéry, Rilke o Mallarmé. Tiene otros apellidos.

En relación con esto, ¡qué extraño, si parece que nada tuviera que ver con la poesía –ella, la alada, ligera y sagrada!, un problema que sigue permaneciendo insoluble para los cubanos: me refiero a esa duda, que ya es metódica, acerca de si Cuba es sólo La Habana o si, por el contrario, es el resto también del territorio nacional.

El viaje a Citea (léase La Habana) sigue siendo para los cubanos con inquietudes el supremo don. Es todo un Nilo. Y es justo. En una época como la nuestra, exacerbada

hasta la demencia por la cultura, no resulta absurdo que el cubano de provincias busque en la capital el refugio contra la barbarie... Muchos han escrito un tomo de versos, una novelita o yo no sé qué para obtener el salvoconducto. Después, por inspiración, por inercia o por ocasión, han persistido en las letras y las artes.

En medio de la fuerte marejada de los días, estos predestinados, estos mártires, muchachos que sueñan con “asombrar” al mundo mediante un poema, un cuadro o una sonata, estos aspirantes a la gloria y al templo de la fama van siendo encasillados por la necesidad en las numerosas burocracias, en los empleos más disímiles, en aburridos y anodinos centros de enseñanza, en la muerte, en la vida... Entonces comienzan a formarse las generaciones.

Todo el mundo que está dentro de la maquinaria de la cultura, todo aquel que se considera parte de su engranaje –sea leve manecilla o complicada pieza– se interesa vivamente por la palabra generación. Esto de la generación literaria, pictórica, musical o la que sea, se convierte en una pesadilla. Es que la palabra generación encierra muchas cosas para ellos. Por ejemplo, encierra los conceptos del deber, sacrificio, liquidación de la generación precedente, nuevas actitudes, ideas nuevas, rebeliones, batallas. Yo he oído exclamar a un joven poeta: “por mi generación soy capaz de asesinar a mi padre”. Me parece que basta para “situar” el fenómeno.

Pero también las generaciones son, si se manejan mirando al enemigo por un solo lado, como los “boomerangs”. Es decir, devuelven el golpe. No se puede negar que el generacionista (permítaseme expresarme así), a medida que asesta sus golpes a los filisteos de la cultura, a los tráfugas, a los falsos apóstoles, también se va quedando solo con su grupo. Además, como todo lo ve sub-especie literatura o sub-especie arte, se va cerrando a otras realidades –digamos económica, social, racial, etc.–. Entonces, como todo es literatura, tú escribes un poema sobre Felipe II y yo te dedico un cuento sobre Simón El Mago. Si hubo un robo de gallinas o si la venta de la zafra ha sido onerosa o si el país amenaza con una seria despoblación, no nos importe, porque en cualquier momento nos echaremos en los dulces brazos de la madre literatura.

Pero he aquí que al momento en que la generación parece más compacta, más impenetrable a los golpes de la realidad, se comienzan a advertir grietas, resquebrajaduras, escisiones, qué se yo. La generación comienza a hacer agua. ¿Qué ha sucedido? Nada menos que el desercionista en puerta. Melancólicamente ven sus compañeros a este nuevo espécimen, ahora transformado en periodista, político, agente bursátil o qué sé yo. La generación recién comienza a descubrir que no todo en la vida es literatura pura y que, además de ella, existen la antinomia y la contradicción. En medios de estas alteraciones unos permanecen fieles y los más siguen al desierto. Entonces ocurre algo sumamente pintoresco: esta generación liquidada va a convertirse en el enemigo público número uno de la que, lógicamente, va a sustituirla en el cargo. Por su parte, esta nueva tomará a la

vieja como supremo ejemplo de debilidad. La acusará, como acostumbran los atenienses, de impiedad.

En medio de estas luchas, justo en esa línea hecha de realidad e inefable, se van haciendo las obras. La literatura cubana de hoy es, digamos, tan buena y tan mala como cualquiera otra de América. Por lo menos en lo que respecta a oficio, “métier”, a instrumento, los escritores cubanos han alcanzado una altura más que discreta. El camino, es cierto, estaba preparado por una excelente tradición y por nuestro excelente siglo XIX cubano. Si no como otra cosa más profunda, quedarían al menos como magistrales estilistas José Antonio Saco, José Martí, Manuel Sanguily y Enrique José Varona. Martí inundó el mercado literario cubano para cincuenta años con su estilo. Se sabe que esto ha sido, en cierta medida, una desgracia: tal estilo se ha ido despeñando de escritor en escritor y hacia la última década hacía todavía furor entre los jóvenes de ese entonces. Pero, pregunto, ¿no era con todos esos defectos una especie de salvaguarda contra el mal estilo, contra el mal escribir y la confusión de la letra?

Si alguno va a juzgar la literatura cubana por eso que se llama una obra “representativa”, le advierto de antemano que pierda su tiempo en otras literaturas más avanzadas. No, no tenemos ni obras representativas ni escritores representativos. Y otra vez no los tenemos —que es dos veces no tenerlos— por ausencia de editoriales y revistas de gran expansión que los difundan.

Sería bastante difícil formular en qué consiste, de qué se compone la literatura cubana de hoy. Si se nos preguntara: en qué género o géneros han ustedes dado un paso al frente, nos veríamos obligados a responder que todavía en ninguno. Más aún, no podría decirse que nos inclinamos más hacia este género que hacia este otro. Parece que todos nos tientan y que los ensayamos todos o casi todos. Los jóvenes de la última generación son tan ambiciosos, tan apasionados y tan devotos que hacen frecuentes incursiones en la poesía, la novela, el teatro, el ensayo: qué sé yo.

Estas incursiones parece que se hicieran más fructuosas en el dominio de lo poético. Al menos en lo que se llama “poesía escrita” podríamos ofrecer, abrumar al lector, con excelentes ejemplos. Pero nos demandamos con bastante curiosidad si será realmente esta poesía escrita la verdadera poesía cubana y si no tendríamos que ir a encontrarla en otra parte. Con todo, yo propondría al lector argentino ciertos títulos en donde la buena retórica, la ornamentación, el arabesco el intelectualismo, son de muy altos quilates. Por ejemplo, yo le propondría un libro como *Enemigo Rumor*, de José Lezama Lima. En mi deseo de animar al lector a que lo lea, le deslizaré aquí una breve muestra: “El mundo suave despereza su casta acometida, y los hombres contados y furiosos, como animales de unidad ruinosa, dulcemente peinados sobre nubes”. O esta otra: “El gran puente, el asunto de mi cabeza, y los redobles que se van acercando a mi morada. Después no sé lo que pasó, pero ahora es medianoche, y estoy atravesando

lo que mi corazón siente como un gran puente. Pero las espaldas del gran puente no pueden oír lo que yo digo: que yo nunca pude tener hambre, porque desde que me quedé ciego he puesto en el centro de mi alcoba un gran tiburón de plata, al que arranco minuciosamente fragmentos que moldeo en forma de flauta, que la lluvia divierte, define y acorrala”.

Le concedo al lector que con estos fragmentos no se hará el suficiente cargo, pero yo no le puedo traer aquí el museo completo. En cambio, sí le podré informar que este poeta es el jefe de la generación última. A él le tocó lanzar contra la generación de la *Revista de Avance* la consabida acusación de impiedad. Y en lo que toca a la poesía asumió una postura radicalmente opuesta a la de Emilio Ballagas y Eugenio Florit –el Jano poético de la citada revista–. Echó por la borda el patetismo de Ballagas y el marmoreísmo de Florit. Y como había la necesidad de ser oscuro, de no ser sencillo, de ganar en altura, implantó el esoterismo. La poesía de los diez últimos años en Cuba es una de las más refinadas, más lujosas, más crípticas de todo el continente. Yo espero que algún día saldrán a flote las razones y sinrazones de este movimiento.

En cambio sí puedo decirles, sin esperar a los fallos de la historia, que esta generación comienza a planear hacia el año treinta y seis. Si se tiene en cuenta que esa juventud había sufrido los embates de la mala política, de la mala economía y de la tiranía; si a esto sumamos la *impasse* cultural del país, resultado de esa tiranía y, finalmente, el sucio olvido a que se dieron ciertos escritores de todo lo que significase cultura y espiritualidad, se comprenderá bien, la actitud, eminentemente subjetiva, estetizante y al mismo tiempo furiosa de estos jóvenes. Ellos se agruparon primero en la revista *Verbum*; la llegada por ese entonces de Juan Ramón Jiménez vino a reforzar la actitud –poesía pura, poesía desnuda, rigor...– Desde la otra ribera ya –yo no quiero decir desde la otra vida, sino desde otra vida que se daban ahora– les contemplaban los de la generación de la *Revista de Avance*: Mañach, Marinello, Carpentier, Ichaso, Florit, Ballagas, Brull, Lizaso, etc. Pero los nuevos persistían. Ustedes conocen la eterna historia de las revistas de iniciación. La efímera *Verbum* fue sustituida por la efímera *Espuela de Plata*, y ésta por las efímeras *Nadie Parecía*, *Clavileño*, *Poeta* y *Orígenes* –ésta última viva todavía–. Por si algún día ustedes se dedican a la arqueología literaria, o por si alguno se interesa en conocer aquí los nombres de esos escritores: José Lezama Lima, Cintio Vitier, Gastón Baquero, Justo Rodríguez Santos, Ángel Gaztelu, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Luis Ladra, Octavio Smith y... perdón por los olvidos.

Pero como los nombres solos no dicen nada, vamos a proceder así: yo los proveo a ellos de una credencial poética, y ustedes, si lo estiman, les dan o no el “placet”. Con todo, me parece que podrán otorgárselo sin mayores escrúpulos pues la poesía ha alcanzado hoy una línea tan discreta que se podrá decir todo lo más malo de un poeta, menos que es un mal poeta.

Vitier escribe: “Una ciudad tiene la forma del hastío. Su paño idólatra decae. Una ciudad ya moribunda escapa como ninfas danzando, como oscuros cerebros en el agua, como verbajos de oro y plenilunio”.

“La lluvia o la nostalgia de mí mismo, esa fiera de ópalo me mira. Su profundo brocado en el abismo, de la negada lámpara suspira con sediento fulgor. ¡Qué enredadera onírica palpando aquel diamante!”.

Baquero escribe: “Octubre asciende lento la pálida ventana. Navecillas hialinas le trasportan veloces en los hombros del aire angustioso de octubre. Ya están los peregrinos sentados en la niebla con sus guantes dorados y barbas escarlatas. Trinan en la arboleda los adioses solares confundiendo la forma en turbias floraciones. Los árboles recogen sumisos el cabello, y hasta el mar se tiende sobre el mar de la niebla”.

Rodríguez Santos escribe: “Se oye fluir la noche como un líquido mármol, como un lento deshielo de blancas alamedas, con resonancia de apagados labios. Se oye fluir la noche por detrás de los muros, pálida enredadera con párpados de lluvia, árbol de ciegas alas buscando un ruiseñor.”

“Dardos de música vienen por el camino del agua. Delfines y surtidores brincan sobre las estatuas. Dardos de música vienen. Por donde la sangre canta, el hondo silencio yergue su arquitectura sin alma”.

Gaztelu escribe: “Soy como un árbol bajo el verde halago de la lluvia. Todas mis raíces más se hunden a su numerosa música. Son tan suaves sus labios, sus flautas tan puros sonidos resbalan por mis hojas, que soy todo oídos a la desnuda sensación del agua. ¡Lluvia, lluvia! ¿Qué me quieres decir con tan insistente música? ¿Dónde el cielo sellado del nombre, que tan suavemente pronuncias? Tan suavemente como sus racimos de oro, las abejas de puro amorosas siempre goteantes de los troncos cuelgan”.

Diego escribe: “Saben positivamente, los que de tales cosas entienden, que en la ciudad de Aquisgrán, y a fines de la Edad Media, un judío alquimista halló el secreto de no envejecerse. Fortalecido por su pócima, que le permitiría vivir en todo rigor ciento cincuenta años más que el común de los hombres, dedicó la plenitud de sus días a buscar el secreto de no morir. Dicen que lo halló, y que desde entonces, oculto en su oscura covacha, tropezado de telarañas y surcado de grueso sudor, busca aquel veneno poderoso sobre todos que le permita, al desgraciado, morir”.

Ladra escribe: “El labio prende la ciudad oscura, lento pez perseguido por su huella, fosforada señal no desventura. El fuego, no la luz, su piel destella y en intacto reposo se desliza como un dormido tañedor de estrellas”.

Smith escribe: “Corza en el aire fino apenas deja dulces líneas y fuga dibujadas. Descíñese la Forma: en encantadas ondas de luz la aísla y la bosqueja. Tremante multitud el bosque espeja con su sed de existencias miniadas. Dueles, pulso, en la luz, en las hildas audacias, en la carne que te aqueja”.

Si a esto añaden ustedes la obra de los ya difundidos y consagrados –Ballagas, Guillén, Florit, Brull, Novás Calvo, Montenegro, Acosta, Lizaso, Ortiz, Mañach, Guerra, Carpentier, Marinello, Ichaso, etc., suficientemente conocidos como para poder pasarse de un “morceau choisi” en este breve artículo–, podrán tener una visión bastante correcta del cuadro de la literatura cubana de los últimos quince años. Y una última advertencia antes de despedirme de vosotros: leed a la generación que nada tiene escrito todavía. El extraño favor de que goza de no ser aún generación ni haber escrito una letra, la hace objeto de la más viva simpatía, de la curiosidad mejor entendida.

(*La Nación*, 22 diciembre 1946, p. 2)

Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía

*Dedicada al inevitable poeta de mañana que me “verá”
desde un punto de hostinado rigore igualmente por
mí requerido para “ver” al poeta de ayer...*

PUNTOS DE PARTIDA

De los alemanes –dioses tutelares de la definición–, es la expresión enérgica Sturm und Drang. Aunque el término pertenece a la primera generación del romanticismo en Alemania, por tanto, lejano de la plenitud de la escuela, define la totalidad del movimiento romántico. Porque esencialmente esto es el sujeto romántico: esfuerzo y asalto; ímpetu y salto. Va contenida en él mismo la más vigorosa afirmación del ser. ¿No es Víctor Hugo, sumo pontífice, quien declara en el prólogo al *Cromwell* que “le romantisme n’est que le libéralisme en littérature”...?

Nada de hermenéuticas sobre el espíritu, pero no puede ser negado que cierto sector de este espíritu, aquel que se ordena dentro del mundo cristiano occidental y que cumpliera su tiempo de vida durante el siglo XIX, obedecía, actuaba, se inspiraba en ese imperativo del ímpetu y el salto. Hasta la llegada del “consciente baudelairiano”, ese desorden constituye el orden de una vasta provincia de la sensibilidad humana. Así, es el mismo impetuoso Hugo quien canta en *La leyenda de los siglos*: “El poeta pide al hombre que sea grande y le exhorta a la rebelión”... Es la vida como fruición; se utilizan los tópicos de la sombra: lo nocturnal, las ruinas, la tristeza, la luna velada, pero en todos ellos

y a causa de los mismos se afirma la vida. Se solicita a la poesía como frenesí; a manera de raptó. Aunque admitido el concepto valeryano acerca de que ni el objeto propio de la poesía ni los métodos para alcanzarla se hallan dilucidados, no podría negarse que el procedimiento poético del romántico es fraguado en altos hornos de oniría. Después del rigor racionalista de la *Aufklärung* todos los excesos, todas las embriagueces son concebibles. Si Jorge Sand se abandona en esta embriaguez; si exalta y justifica sus nuevos amores con Pietro Pagello en la declaración famosa: “Sí, sí, yo puedo amar aún. Tan sólo a Dios es dado decirme: ¡No amarás más! Y yo estoy absolutamente segura de que no me ha retirado el fuego celestial. Yo no quería amar más. Tú me has obligado a ello. Dios lo ha querido. ¡Cúmplase mi destino!”; obedece inconscientemente al imperativo del ímpetu y el salto. Aún percibimos la tremulación del siglo: en Italia un poeta de la isla de Inglaterra crema el cadáver de Shelley y solicita al mar; en España, Fíguro se dispara un pistoletazo porque su ímpetu requiere escenario más ejemplar; a vista del Niágara un poeta de la isla de Cuba improvisa uno de sus poemas perdurables. Muy lejos de estos poetas la actitud y el método de la clausura; esa clausura tan preferida y regustada por Valéry, como aquella de cuatro años exigida por *La Joven Parca*. El romántico se ahogaría en tales sótanos de alquimia poética, desesperaría ante el largo plazo que no autoriza al grito repentino, a la declaración impetuosa. Estos “*enfants terribles*” aún pueden hacer de las suyas porque la réplica verlainiana todavía no ofrece señales de vida.

EL “SONETO A CUBA”

De estos niños terribles hay uno que escribe, y para complacencia del amante, su autobiografía (género entonces de moda como lo es hoy la biografía). Entre los muchos pasajes sintomáticos de la época que en la misma se contienen, uno hay que confirma aquel imperativo del ímpetu y el salto: “Era una hermosísima noche del mes de abril de 1836 cuando, de pie sobre la fragata Bellochan, que zarpaba de la bahía de Santiago de Cuba para emprender su rumbo hacia la Francia, resonando todavía en mis oídos los tiernos adioses de los amigos, que se volvían a tierra en botes y lanchas, y los dolorosos suspiros de mi madre, a par que las alegres canciones de los marineros franceses, que desplegaban las velas a los suavísimos soplos de las brisas tropicales, compuse, o mejor dicho, improvisé el Soneto a Cuba ...”

Extraño caso para nuestra estimativa de lo que debe ser el proceso, la fraguación de poesía: a soneto improvisado, –cabe decir ligereza, premura, repentismo–, poesía lograda, conseguida, eterna.

Alguno deducirá de todo esto que el raptó –momento móvil– conduce a la perfección –eternidad inmóvil–. Falsa proposición porque en poesía no cuenta el more geométrico. Lo que sucede es que el romántico solicita la poesía desde un punto de ímpetu y

salto; no concibe la realización de su epos líricos más que gritando; sólo que, como en todas las situaciones, unos gritos se apagan y otros perduran.

En el caso de la Avellaneda se cumple –lo hemos visto– el apuntado fenómeno. Esta mujer se acomete de “divino furor” y sobre la cubierta de una fragata improvisa un soneto ejemplar. Es muy joven (apenas veintidós años); su cultura es de tipo fragmentario por razones de caprichosidad personal y ausencia de temperatura intelectual suficiente: algunos libros salvan el mar y llegan a la provincia lejana. Conoce los inevitables nombres del momento: Heredia, Quintana, Gallego; más débilmente a Hugo, Lamartine, Byron; entrevé algunas tragedias de Racine y Corneille, pero todo ello es libado a fugacidad. Estos influjos que arriban a la isla serán de infusoria pequeña si los comparamos con aquellos que la asaltarán a su llegada a la Península, y, sin embargo ni unos ni otros logran para su obra lírica posterior una tensión mayor que la contenida en el improvisado soneto. Esencialmente, todo el lirismo de la Avellaneda; lo que constituiría su centro y carga poéticos; ciertos problemas de artesanía y aquellos otros que plantean la integración de los momentos inefables de un poema, es, si no resuelto, presentado; si frustrado, propuesto a través del discurso lírico del “Soneto a Cuba”. Después vendrán aquellas desafortunadas alianzas de lo neoclásico con lo mejor romántico; se solicitarán todas las maneras y se imitarán todas las escuelas; se habrá adquirido ese peligroso estilete de dos filos que se nombra la “malicia poética que domina su instrumento”, pero no se hablará de precisos momentos que señalen una curva ascendente en la evolución del cuerpo de poesía. Se dirá, sí, que cierto poema comporta igual calidad que el citado soneto; afirmación que, por otra parte, justificará aquella actitud del ímpetu y el salto, mas no serán tomados ambos poemas para establecer contrastaciones que favorezcan la tesis imposible de una profunda, verdadera evolución del proceso poético. Y es que de una poesía no señala periplo evolutivo la temática solicitada, sino el tratamiento de la misma. Se puede derivar del tema filosófico al religioso y de éste al erótico, hasta agotar todas las posibilidades tópicas, haciendo evolucionar o manteniendo estático el cuerpo de poesía. Por ejemplo, en Julián del Casal son visibles los momentos que informan una curva evolutiva: en *Bustos y Rimas*, ciertos problemas, que no habían sido resueltos en *Nieve*, son allí satisfechos. No así en la Avellaneda cuya poética no mantiene esenciales alteraciones; la edición de 1841 sería suficiente para la interpretación de su lirismo; las dos ediciones posteriores nada incorporan, modifican o superan. Aquellas palabras declarando la génesis del “Soneto a Cuba” ofrecen la clave de su actitud ante la poesía; poesía concebida como ímpetu y salto; poesía ejercida con aquella temperatura que ya en Diderot se declara: “La poésie veut quelque chose d’énorme, de barbare et de sauvage. Le poet sent le moment de l’enthousiasme...”; poesía que no solicita a la poesía sino al hombre; la ciega necesidad es el ser, no el ser de la poesía. Y la Avellaneda, al igual que todos los magníficos y

terribles poetas románticos obedecía a su circunstancia: el “Soneto a Cuba” es principio y fin de un destino poético embriagado.

LAS POLARIDADES PELIGROSAS

La geografía del poeta es ser isla rodeada de palabras por todas partes; una isla adonde tocan numerosos barcos lastrados de influjos, después dispersados por la furiosa resaca de sus costas. Pero conviene añadir que no siempre tales influjos son conjurados; a veces las defensas del poeta desmayan, con resultados metamórficos de isla en informe atolón coralino o alargada península que conduzca a fáciles soluciones o viciosas alianzas. Así, la poesía a sus poetas ofrece con la misma mano la gracia o la condenación: gracia que procura creación; procurada imitación que condena.

La Avellaneda no pudo, (no podía) entrever tan sutil distinción que, sobre un mismo camino, conduce a Damasco o al Hades y cegada por luces de otros espejos naufragó en aguas de sospechosas imitaciones. Estos influjos y aquellas amabilidades; aquel liberalismo de siglo que todos proclamaban; ese ardiente imperativo del ímpetu y el salto, tras la frialdad racionalista, son, entre otras muchas, las causas directas de su frustración lírica. Pero trataremos de fijar estas peligrosas polaridades.

Todos los críticos de la Avellaneda reconocen que supo ella tender con gran genialidad el salvador puente de plata entre la frialdad neoclásica y las altas temperaturas del romanticismo. De tal alianza para acercar dos actitudes poéticas opuestas, declara Enrique Piñeyro en sus ensayos sobre *El Romanticismo en España*: “Representa esta poetisa en la lírica española del siglo XIX la fusión hábil, completa, del arte clásico, del arte de Quintana y Gallego, con el lirismo romántico de Byron, Larmartine y Víctor Hugo. Siéntese que ama ella, que igualmente admira ambas formas de poesía, que las estudia y sigue con simpatía idéntica; y tomando de una la forma rotunda, la entonación siempre elevada, el firme dibujo, y de la otra la nota bien personal, la emoción profunda y la infinita variedad de colores de su riquísima paleta, crea algo muy suyo”...

Después, un crítico menor, Emilio Cotarelo, confirmará a Piñeyro: “La Avellaneda, temperamento de cálido y exaltado romanticismo, se esforzaba en contenerlo, sometiendo sus ardientes impulsos a los fueros de la razón, no por convencimiento sino por disciplina; porque así lo había aprendido desde la cuna y se lo habían inculcado los ejemplos de Alfieri y Quintana, a quienes en parte procuraba imitar. Pero como a la vez arrastraban su voluntad Lamartine, Dumas, Víctor Hugo y los poetas románticos españoles que, como el Duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch y Zorrilla, secundaban con aplauso la nueva corriente literaria, ideó para sus obras un género intermedio o mixto, compuesto de lo que ella juzgaba mejor en cada escuela poética”...

Tan absurda, peligrosa *liaison* parece a estos críticos genial experiencia de poesía, y sin penetrar más allá se habla de “hábil, completa fusión de arte clásico y romántico”

y de “haberse ideado un género intermedio o mixto compuesto con lo mejor de cada escuela poética”...

Pero segundas puertas no entrevistas desvirtúan brillantes apariencias; la hábil fusión de estos montes sólo produce el obligado ratoncillo de tales partos; salvando ciertos umbrales se advierte que más que una imitación de escuelas el problema lo es de imitación de autores: era ella en Sevilla, en Madrid sobre todo, esa aludida isla rodeada de influjos; no otra cosa denotan sus palabras en la *Autobiografía* de 1850: “Una carta de recomendación de Don Alberto Lista me proporcionó, apenas llegué a esta Corte, el conocimiento del señor Gallego, cuyos consejos debían serme tan útiles y cuya constante amistad me será en todo tiempo preciosa. El conocimiento con tan ilustre escritor me proporcionó también el de los señores Duque de Frías, Quintana, Vega y otros hombres célebres de nuestra literatura contemporánea”...

Porque la Avellaneda y con ella toda la generación romántica española se miraba cruzada de varios influjos. Los modos y maneras de Meléndez Valdés y Cienfuegos, y un tanto más cercanos en el tiempo de Quintana y Gallego, que eran los de la escuela neoclásica, gravitaban con no desestimable fuerza junto a los modos y maneras del romanticismo de escuela, esencialmente del romanticismo francés; sin olvidar por otra parte que ya desde largo tiempo se gestaba en la Península una sensibilidad prerromántica que obedecía a un movimiento general europeo, según la admirable tesis de Van Tieghem. En Cienfuegos son evidentes las influencias roussonianas y Cadalso en sus *Noches Lúgubres* es un franco caso de actitud romántica con resabios iluministas.

Aquella joven generación que aspiraba a implantar nuevas formas de arte, compulsaba uno de los periodos más críticos y peligrosos que estructuran a tales movimientos; hallábase situada en esa indefinible, vagarosa zona de los eclecticismos; en la tregua y alianza que dos actitudes de arte procuran para engendrar de las mismas el golpe de gracia que, abatiendo a una, entronice a su rival.

Todavía son memorables las tertulias del Parnasillo en las que entre café y azucarillos polemizaban clásicos y románticos aun no muy convencidos ni los unos ni los otros de las bondades, conveniencias y conquistas de sus credos artísticos. Larra, que siempre tuvo ojo de águila, escribía: “Entre nosotros, en un año sólo (1830), hemos pasado, en política, de Fernando VII a las próximas Constituyentes, y en literatura, de Moratín a Alejandro Dumas”... es decir, que a tan rápidas transiciones corresponde justamente ese peligroso eclecticismo apuntado.

Así Valera en sus ensayos preliminares al *Florilegio de Poetas Castellanos del siglo XIX*, plantea el problema con verdadero acierto crítico: “Por lo demás, ni en las poesías líricas y narrativas del Duque de Frías y de Roca de Togores, ni en otros buenos versos de la primera mitad del siglo XIX, se acierta a distinguir bien lo clásico de lo romántico ni se halla marca característica que lo determine”...

¿Cómo hablar entonces de hábiles fusiones de arte clásico y romántico, de alianzas deliberadas, si estos poetas, la Avellaneda, cumplieran en un inconsciente proceso ordenado y dirigido por dos formas de expresión artística en pugna?

Y esta integración del cuerpo de poesía, realizada por obra y desgracia de peligrosas polaridades, evidenciaba una vida anormal, un estado de fluctuación que conducía a confusiones. La Avellaneda comportó estos rigores, aquellas confusiones: de una parte el prestigio y la presencia de Quintana y Gallego la invitaban al ejercicio de sus poéticos modos; de la otra, las nuevas maneras del romanticismo, y principalmente de Lamartine, Hugo y Byron, exigían con no menor imperiosidad. En tan dramáticas situaciones sólo se salva el poeta poseedor de esa sutil anémona guiadora que se llama la creación; el poeta que de su carro de poesía desengancha los caballos de la imitación, para conducirse él mismo hacia los dioses.

La Avellaneda, discurriendo por distintos caminos, bebiendo en gratas, pero engañosas fuentes, no atinó a realizar esa dramática suerte del acto creativo; su organización lírica, estructurada por el imperativo del ímpetu y el salto, no le permitía la preciosa actitud de vigilancia; ya advertía Fitzmaurice Kelly que “la señora Avellaneda es demasiado sensible para ser hábil y demasiado prevenida para ser observadora”...

Demasiado prevenida, demasiado sensible: he ahí los factores que se oponían al establecimiento de un legítimo centro de gravedad lírica; los demonios de la habilidad y la observación no aparecían en la economía del poeta. Tal ausencia producía por contraste la insistencia, la reiteración en dos modos de poesía, que ejerciendo polaridad sobre el poeta, dispersaban progresivamente esas inefables potencias que sostienen el edificio de la creación.

Se solicitaba por su parte a la poesía desde un punto de fácil solución, de cosa resuelta en esguinzada digitación que sólo atiende a la externa carnosidad del fruto; nada de seducir a los espacios de sombra para metamorfosearlos en serenada luz. Si la ocasión lo exige utilizará el aparato quintanesco aunque el procedimiento denuncie claramente el modelo solicitado. Para otros trabajos se acudirá a Gallego, de más difícil penetración que Quintana a causa de ser su poesía menos paramental que la de éste. Lo abigarrado, lo diverso de sus temas descubre en ella una desenfrenada fruición que cata los mostos, cualesquiera que éstos fueren: –fase del poeta que busca para encontrar–, pero que en la Avellaneda se muestra como procuramiento de lo fácil inmediato, en esa sospechosa fecundidad y actitud de ciertos poetas que ejercen la poesía según los últimos dictados de la moda. Ciertamente que el gusto de la época, el estilo del siglo, principalmente en la Península era la embriaguez que por excesivas y aparatosas libaciones perdía su dionisiaco encanto, para adquirir las fuertes tonalidades de una borrachera velazqueña.

En aquella década que comprende los últimos vestigios del Monarca Absoluto, las asonadas de la guerra carlista y el reinado de la joven Isabel II, la temperatura intelectual

de España se ordenaba entre las más bajas del continente. Todo obedecía a un estado de fragmentación, de desorden; grandes propósitos y bellos impulsos sin un equilibrado pedestal que los sostuviesen procuraban un momentáneo incendio que no permitía la consecuente purificación.

Más que otra cosa se trataba de que cada humano pudiera proferir su grito, aunque este acto significase por frustrado nada menos que el olvido de la posteridad. Valera, que tan deliciosas páginas escribiera sobre este momento español, dice en una de las mismas: “El interés y el gusto con que por entonces no pequeña parte del público oía o leía los versos, apenas se concibe ahora. Entonces poco se había estudiado y se sabía poco; pero había una candorosa afición a la ciencia, ya que no al estudio, y un amor y un entusiasmo por el arte que rayaban en frenéticos:

¿Apellidarse socio quién no ansía
Y en las listas estar del Ateneo?
¿Y quién, aficionado a la poesía,
No asiste a las reuniones del Liceo?

Y a la verdad, no sólo en el Ateneo y en el Liceo, sino en tertulias literarias ‘a nativitate’, o que se convertían en literarias, se recitaban versos que se escuchaban con admiración y eran muy celebrados. Lo nebuloso e indistinto de las ideas y la incoercible vaguedad de los conceptos solían prestar a estos versos su mayor hechizo. Cada cual, y sobre todo las mujeres, se los explicaban como les daba la gana; arrullado el oyente por el sonsonete o la melopeya, imaginaba lo que era más de su agrado y se deleitaba, gozando de ello, en éxtasis o en arrobos”...

El párrafo define la época: amabilidad, afirmación del hombre, derecho al grito; la reacción contra el ayuno sostenido y el silencioso frigidismo fue voracidad y clamor desenfrenados.

La Avellaneda encontró a su llegada un ruidoso Madrid; un Madrid no tan alegre como en realidad hubiera deseado serlo, pero no tan mortecino como aquel de Fernando VII o los carlistas. Al menos la revolución política traía consigo una corriente de libertad que procuraba ventilación al pensamiento; retornaba el desterrado, y a los ardores de la guerra sucedían las dulzuras de la paz; saraos en el Pardo, reales meriendas en la Granja; veladas en el Ateneo y tenidas del Liceo; nevadas palomas que dicen del triunfo de los autores y floridas guirnaldas ciñendo la frente de las actrices. Cortesanía muy siglo diecinueve; democratizada amabilidad que cedía un hueco a todo el mundo; era simplemente el Madrid de los grandes fuegos artificiales en la Plaza de Oriente.

Para la Avellaneda este espejo tenía armados reflejos, luminosas resonancias que la fascinaban: la amable acogida que la villa y corte le prodigara fue el comienzo de una serie de peligrosas amabilidades, que a su tiempo madurarían en ácidos frutos de disper-

sión; como no existía un centro de gravedad, un fervor de soledad remansada, se bebía en todas las cráteras porque lo esencial era no tanto artizar, como amabilizar; ser agradable a fin de obtener agrado. Y el peligro se hacía más peligroso con una crítica que érale en extremo favorable; que invariablemente encontraba más virtudes que defectos; crítica que predisponía al poeta hacia esos estados de fácil fertilidad, en que nada menos que dos tragedias eran escritas y representadas en el brevísimo tiempo de cuatro meses: así *Alfonso Munio*, si bien concebido desde el año de 1843, es redactado, según confesión del poeta, en ocho días, y consagrado por los elogios de una crítica más que amable impulsa a la Avellaneda a escribir entre Junio y Octubre de 1844 *El Príncipe de Viana*. El satírico Villegas, que no había al parecer mordido el anzuelo de lo amable cuando la representación de *Alfonso Munio*, confirma en una enérgica crítica acerca de *El Príncipe de Viana* el confusionismo que podía engendrar toda improvisación: “Cuando se representó en el teatro de la Cruz *Alfonso Munio*, tragedia de la señorita Avellaneda, dijimos que tenía ‘buenos versos’ y otras circunstancias que (considerada esta producción como un ensayo) hacen concebir lisonjeras esperanzas de su bella aurora”.

“Esto dijimos a fuer de galantes, y se nos culpó de severos. Todo sea por amor de Dios. Los demás periodistas presentaron a *Alfonso Munio* como el tipo de la perfección, y las consecuencias de aquellas excesivas alabanzas han sido bien fatales. Desde entonces se han anunciado dos nuevas tragedias de la misma autora. Así es que *El Príncipe de Viana* se resiente de la precipitación con que se ha escrito, y todos los periódicos que antes colmaron de elogios el *Alfonso Munio* encuentran defectos notables en *El Príncipe de Viana*. Dicen, sin embargo, que esta tragedia es mucho mejor. De modo que si *El Príncipe de Viana*, con todos sus defectos, es mejor que el *Alfonso Munio*, ¿por qué se calificaba antes el *Alfonso Munio* de obra perfecta? El por qué lo explicamos ya en nuestro primer artículo. Porque la galantería es joya inapreciable del carácter español; y ésta es la razón porque llovieron coronas la primera noche que se representó *El Príncipe de Viana*, coronas preparadas anticipadamente, porque el triunfo de la bella poetisa estaba también resuelto con anticipación”.

Más tarde la autora confirmó esta crónica en la Dedicatoria que de *El Príncipe de Viana* hiciera a su amiga Cecilia Bohl de Faber: “*El Príncipe de Viana*, ilustre Fernán, era uno de los dramas condenados a ser suprimidos en esta Colección. Escrito precipitadamente, y lanzado a la escena sin siquiera habérselo leído a ningún amigo que me hiciese notar sus gravísimos defectos, me suscitaba, además, ciertos escrúpulos, que dictaban, más bien que su refundición, su completo anulamiento. En efecto, ¿no debe considerarse condenable abuso el que cometemos los autores cuando, al presentar los hechos y personajes que han existido realmente, nos cuidamos menos de la verdad histórica que de los efectos dramáticos?”

Sin embargo, la falta no lo era tanto para la verdad histórica como para el tiempo dramático que la obra exigía; no pudiera su autora establecer una valoración cierta del

mismo porque entonces no hubiera sido realizada la tragedia. Tampoco gobernaba la crítica estos impulsos del poeta; no los gobernaba éste por ausencia de un “self-control”; una rumorosa proliferación era todo el rigor exigido. Produce temor, sorpresa, temblor meditar el extraño caso de esta mujer que aun adolescente aparecía como poeta, novelista, dramaturga, cuentista, epistológrafa... y rodeada de un peligro mayor, representado por una sociedad amable, unos amigos amables, una crítica amable, que acordaban sus voces para decirle que era ella un raro caso del genio: “la más grande entre las poetisas de todos los tiempos”...

¿Le abrumaban estos almiarados elogios? Aunque parezca contradictorio, la halagaban y la abrumaban. La halagaban, no tanto por vanidad femenina como por seguir la corriente de la tónica del siglo: agradecer para ser agradado. Pero siendo mujer de talento, la abrumaban igualmente. En la *Autobiografía* ciertos pasajes revelan inconformidad y hasta amargura con su circunstancia: “Pienso marcharme en este año, bien sea a un país extranjero, bien a América. Necesito extender mis conocimientos y mi reputación literaria, y ya nada nuevo me ofrece España”... “Estoy cansada del mundo, de los obsequios, de las calumnias, de la adulación, de la gloria y hasta de la vida. Necesito otro espacio mayor o menor que éste, otra vida de más calma o de más agitación. El amor no existe ya para mí; la gloria no me basta”...

Mas quedóse en Madrid. Quedóse con sus amigos, con sus críticos, con la amable cortesanía; con las albas palomas de sus éxitos teatrales; con su mundana necesidad. Mientras, la rumorosa proliferación invadía su isla de poesía deformando el suave escorzo de sus riberas con malsanas floraciones; procurando un extraño rumor que anunciaba la adversa metamorfosis.

PROCEDIMIENTO POÉTICO

Ante la poesía de un poeta pregunta esencial podría ser formulada de este modo: ¿cómo ha sido resuelta la tragedia de la palabra? Se procede con palabras, se maneja un logos impuro; si después aparecen en la retorta nada más que palabras, la poesía está perdida. Por ejemplo, la palabra poética de los renacentistas venía a ser como una extraña sustancia formada por incendios y nevadas; en los románticos un agrisado grito; para la poesía última un afiebrado silencio..., pero cualquiera de estos modos de poesía salvaba su destino redimiendo a la palabra de su impura organización terrígena.

Para el lirismo de la Avellaneda, –convocada voz en el agrisado grito romántico– queda planteada la pregunta: ¿cómo ha sido resuelta la tragedia de la palabra?

En una línea general, su procedimiento poético no consigue transmutar a la palabra; se advierte que son éstas tomadas en su externo son; que han sido procuradas en una zona donde participan aparentes facilidades. No es la palabra como enemigo, –elemento de

resistencia— mas sí como recurso, medio o instrumento al que se virtualiza liberalmente, y que produce un acentuado movimiento discursivo de falsa función dentro del cuerpo de poesía. Una crítica ingenua veía como piedra filosofal su técnica del verso realizada sobre un perfecto dominio del idioma; se creía que una feliz disposición de consonantes, una bien trabajada relación entre sustantivo y epíteto, constituía la *summa perfectionis*. Se apreciaban como esenciales los elementos menos esenciales; olvidaban que una brillante toma de palabras no es aún la poesía. Por eso el romántico que no sabe o no quiere velar el nombre de las cosas, tanto las muestra, que termina por definir las, y en poesía definir es dar a las cosas un nombre vago, procurarles una retórica frialdad. Claramente describe Ortega y Gasset el procedimiento romántico: “Si el temperamento romántico no coincide con una genialidad de primer orden, la visión es confusa, vaga, inconcreta. En rigor, no es una visión, sino un ciego palpar no se sabe qué misteriosas realidades. Y puesto a escribir necesita rellenar con montones de palabras el inmenso hueco de su percepción”.

En la carga poética de la Avellaneda se descubre agudamente este inmenso hueco de la percepción que necesita rellenarse con montones de palabras. Aún en sus composiciones de legítima belleza, de perdurables valores, muestra sus uñas la fiera de lo verbal. Se comprueba la ausencia de un centro de gravedad lírica; aquellas polaridades causan en el cuerpo de poesía alternadas, caprichosas temperaturas; como no aparece el elemento de resistencia, fluye el discurso lírico en revuelto proceso en el que desfilan junto a prosaicas soluciones, fríos verbalismos, ciertas lumbraradas que resisten lo que llama Cocteau “la prueba por nueve de la poesía”...

La elegía “A la Muerte de Heredia” (uno de sus bellos momentos de acertado ímpetu), confirma el aludido proceso. Poema de calidad más prometida que realizada; poema que siendo bello pudo haber sido más bello, descubre nítidamente el procedimiento poético de su autora, y revela en la sucesión de sus periodos lo que sea inmenso hueco de la percepción o frescos regatos de graciosa poesía. Los primeros versos, —aérea arquitectura de lo perfecto— anuncian el gran poema:

Voz pavorosa en funeral lamento
 desde los mares de mi patria vuela
 a las playas de Iberia; tristemente
 en son confuso la dilata el viento;
 el dulce canto en mi garganta hiela
 y sombras de dolor viste a mi mente.

.....

Más los que siguen alteran esta arquitectura; desvirtúan la promesa de una continuada perfección. Comienza ya lo discursivo, solicitado por el inmenso vacío de la percepción. Reitéranse las interjecciones que preludian las trompas de Quintana, tan fiel-

mente imitado que uno de los versos de la elegía es una directísima variante de otro del poeta en la “Oda a Juan de Padilla”: “¡Patria, nombre feliz, numen divino...y que la Avellaneda escribe: ¡Patria, numen feliz, nombre divino...”

Tras una larga y mera agregación, el acierto de un verso: –“Allí el amor y la virtud proclaman espíritus vestidos de luz pura”...–parece que rescatará la vida normal del poema, el ordenado tiempo, pero, –obligado vasallaje de lo imitado, inconsciente sumisión al tono del siglo– se vuelve una vez más hacia simples enumeraciones donde el nombre de las cosas sofoca al pneuma de las cosas; la razón de ser retórica prima sobre la razón de ser poética.

Tal el esquema general de su poesía, que llega al grado más exaltado en el canto a “La Cruz”, estimado por la crítica de su tiempo obra del genio. El tratamiento de esta oda descubre a primer examen que no ha podido el poeta aprehender un gran tema que se le escapaba entre las manos; se ha resuelto el problema con los mismos recursos que un escoliasta de poesía utilizara para la interpretación de un poema cualquiera. Los versos iniciales van transidos de esa ingenua actitud romántica a la que no basta presentar en escena un cadáver sino que enfáticamente declara que hay allí un cadáver...:

¡Canto la cruz! ¡Que se despierte el mundo!
¡Pueblos y reyes, escuchadme atentos!

A esta brillante toma de palabras no corresponde un escondido, pero recio tejido que permita al poeta ese delicado juego con la poesía que solicita su proyección sentimental. No se concibe el juicio de Villemain que refería el tono, la atmósfera de este Canto al cosmos poético de Santa Teresa y fray Luis de León. ¿Dónde situar entonces la mística y la ascética si el crítico francés al enjuiciar el poema declara: “La sainte majesté du sujet, la gravité de l’affliction chrétienne élevent ici le talent du poète et lui donnent, dans l’expression et dans la mélodie, un calme de douleur et de foi dont la simplicité presque intraduisible semble une voix mystique que entendue dans un songe, mais qu’on ne peut retrouver”...

¿Pero es que podría hablarse del tema de la sangre, de la doctrina de la gracia y la purificación ante un poema resuelto en incoherente sucesión verbalista? ¿Posee siquiera dicho canto la imprescindible cantidad de lo que Walter Pater llama un “brief pathos”? ¿Existe un pálido reflejo de la fuerte congoja unamuniana que perfora como un pico de diamante las tumultuosas páginas de “El Cristo de Velázquez”?

No hay que llamarse a engaño. La Avellaneda era cristiana a la manera de todo buen cristiano, y su celo religioso estaba muy distante de una profunda ascesis. En esta modalidad temática de su lirismo hay que colocar a partes iguales sobre los platillos de la balanza la legítima aspiración de ensalzar a la divinidad y el acatamiento al gusto de la época. Se recordará que el Romanticismo arrastraba un fuerte lastre de lo que Seilliere

ha llamado “misticismo cristiano feminizado”, de concretas resonancias, por ejemplo, en *El Genio del Cristianismo* de Chateaubriand. Un misticismo feminizado que en rápida transición iría a anclar en un esteticismo muy siglo diecinueve y que sería bautizado por Gautier con la expresión “misticismo estético”. Se hacía representar en Gautier “pour l’art”, aunque por otra parte quiera asociarlo a un profundo sentido religioso que le haría exclamar: “No está lejano el tiempo en que vuelvan los desfallecimientos universales, la creencia en el fin del mundo, la espera del Mesías”.

La Avellaneda, anclada en los primeros románticos, no alcanzó este credo esteticista, pero sí penetróse del misticismo cristiano feminizado. Para hablar con mayor propiedad digamos que seguía los pasos del Lamartine de las *Harmonies Poétiques et Religieuses*, aunque la estructura de sus composiciones religiosas, el estilo de las mismas era calcado de las llamadas “poesías sagradas” de Don Alberto Lista.

Siempre razón de ser retórica contra razón de ser poética; siempre las polaridades que impiden el establecimiento de un centro seguro. En la “Dedicación de la Lira a Dios” –imitado una de las “Invocaciones” de Lamartine– corre en la sucesión estrófica una formada por cuatro endecasílabos donde la perfecta tensión lírica los aísla de las restantes, procurados en perfecta tensión discursiva:

¿Qué le importa a la lira, que desprende
del alma un son, se extienda poco o mucho,
si antes que ella lo exhale, yo lo escucho;
si antes que yo lo escuche, Dios lo entiende?
.....

Siempre una poesía quedada en trance de promesa; asistida por fragmentación, por desorden. Sí, el romántico pide siempre a los dioses un onírico ágape; gritería será cobrar la pieza que, advertida, escapará entre las manos que sostienen las trompas, mas si el grito no lo fuese rajado tornárase aquella en ecos de trompas, y esto sí puede decirse que ya es la poesía ... El empalagoso lago lamartiniano es, con todo, la pieza trasmutada en resonancias de trompa, bien afinada: fluye en el cauce del verso una armoniosa unidad sucesiva determinada por la existencia de un centro de gravedad lírica. Por el contrario, en la poesía de la Avellaneda un constante desequilibrio en la carga poética impide la fijación de este centro de gravedad. Aquellos influjos (el cruce de dos escuelas) y más que todo una constante reiteración en ciertos poetas solicitados como modelos, constituyen los agentes de la incoherencia en el discurso lírico. La elegía “A la Muerte de Espronceda” es característica de estos estados incoherentes, seguidos de otros concentrados que a su vez se harían seguir de otros igualmente dispersivos. Cuatro precisos momentos dentro del poema señalan el procedimiento requerido: un primer hito son los once versos primeros. El discurso se ordena en sosegado pathos de poeta clásico, por ejemplo, Milton en su *Lycidas*; un horizonte sensible y visible los va mostrando en contenido ardor:

No son de otoño los postreros días,
 cuando del árbol amarillas hojas
 con leve ruido desprendidas caen,
 para alfombrar la tierra ya desnuda ...
 No luce un sol que se despide triste
 de la naturaleza inerte y muda,
 que el luto espera que el invierno viste;
 ni allá, vagando el viento
 del bosque en la que fue grata espesura,
 se querella con pérfido lamento
 al esparcir sus restos de verdura.

.....

Segundo momento: comienza la fragmentación; todavía levemente: aun perduran ciertas vibraciones del sosiego inicial. Un *no* antepuesto a los versos que inician la segunda cláusula anuncia ya la fiera de lo verbal; se presiente en este enfático *no* a la razón de ser retórica que amenaza desvirtuar la razón de ser poética; a través de buen número de versos se advierte la sorda lucha entre el contenido ardor y el delirante ímpetu; la aparición de ciertas palabras deja entrever ese inmenso hueco de la percepción: es el poeta a punto de extraviarse, de dispersarse; encuentra –como dice Ortega– que fuera de él algo colosal acontece que no puede precisar; que lo mejor sería callar, pero como el silencio es un género literario de sentido clásico, prefiere hacer retórica.

En el tercer momento ya el impulso declamatorio ha enmudecido al sosegado rumor. Como no existe freno que detenga ni enemigo que se oponga se mezclan en la corriente del discurso los elementos más heterogéneos. La presencia de aquel neoclásico procedimiento que hacía preceder el periodo interrogativo del condicional *más*, descubre que ya se utilizan falsos recursos; que se comienza a rellenar el inmenso hueco de la percepción con montones de palabras:

Enajenada escucho cuál circula
 el himno universal... –Mas ¿qué sonido
 fúnebre, aterrador, súbito llega
 a mezclarse al placer con que me adula
 la primavera hermosa?

Los temas propios de la época se entrecruzan infusamente: desde el tema de la Naturaleza en su expresión lamartiniana “Eternité de la nature, briéveté de l’homme”... hasta el tema del tedio, desfila el movimiento romántico, pero sin catarsis posible que los eternice:

¡Un hombre expira!...
 para esos ojos, que la muerte cierra,
 del sol ardiente la inexhausta pira
 no tiene ya ni un rayo de esperanza;
 y mientras viste de verdor la tierra,
 y es del cielo la luz más bella y pura,
 de un Dios inexorable la venganza
 a su mejor hechura
 certero el dardo de la muerte lanzas!

 El inmenso vacío
 del insondable corazón; el tedio,
 que con su diente inexorable y frío
 te envenenaba heridas sin remedio ...
 ¡Todo a su fin llegó! ¡Todo ha cesado!

Los versos finales del tercer momento: “Que –gloria dando y esplendor a España– bello su sol de juventud lucía”, podrían haber concluido la elegía ahorrando frías enumeraciones, pero un recurso efectista reinicia el poema en un cuarto momento donde hace crisis el delirante discurso:

La multitud veloz el templo invade,
 y del cadáver amarillo en torno
 se apiña silenciosa y aterrada.

Se han roto las presas: nada detendrá la palabra indefensa que en su caída sólo produce una resonancia discursiva. Es la palabra en su pura acepción de grito que ha tomado carta de naturaleza en el poema: a un movimiento de rápidas preguntas se responde con estos versos:

¡Blasfemia horrible!... ¡loco pensamiento!
 ¡Jamás mi mente a tu ilusión sucumba!...
 ¿La nada invocaré con torpe acento
 del genio ante la tumba?...

Se asiste (según dice Lessing al enjuiciar las odas de Cramer) a un empleo frecuente del lenguaje poético (ya supondréis a qué lenguaje poético se refiere) y una facilidad de versificación que produce envidia; pero también falta en todas ellas el arte de disimular el plan, que da un conjunto tan particular a la más insignificante oda de Píndaro o de Horacio. Su fuego es, si así puedo expresarme, un fuego que no arde, y que únicamente deslumbra los ojos...

POESÍA AMABLE Y DECLAMABLE

A poesía ausente de centro y enemigo conviene llamarla “amable y declamable”; amable poesía que se mira en todos los espejos menos en el suyo; que escucha con otras orejas y mira con ojos ajenos. Poesía declamable: no tanto dramática como, si la expresión se permite, “poesía teatral”...; poesía ganada por audición y procurada poesía para lo auditivo; mecánica del tímpano y música celestial; rimada oratoria que provoca ese efímero entusiasmo de manos que baten palmas.

La poesía de la Avellaneda se mueve dentro de esos dos conceptos de lo amable y declamable. Si en algún momento la razón histórica debe ser invocada, ninguna ocasión mejor para hacerlo que en el caso particular de la poetisa. Porque la Avellaneda no seguía el tono peculiar de la poesía española de ese momento: bisoño romanticismo que arrastraba un pesado lastre de neoclasicismo, –vale decir, poesía didáctica, pedagógica; vale decir Jovellanos y Meléndez Valdés–; que arrastraba igualmente las últimas resonancias de este neoclasicismo, desbordado en enfatismo, en retórica hinchazón, –vale decir Quintana, Gallego, Lista.

Con ellos y con sus modos habría de enfrentarse la joven generación romántica española. En la acertada trilogía propuesta como representativa del romanticismo en España, Espronceda, Zorrilla y Bécquer, se advierte claramente el aludido lastre, el cruce de escuelas que, a mi modo de ver, se hace representar en su lucha y ulterior depuración por estos tres poetas. Así observamos que en Espronceda confluyen estas corrientes en pugna; ese substratum de una sensibilidad que agoniza y que dentro de la nueva sensibilidad, aún perturba y dispersa con sus últimos reflejos; recuérdese que el Espronceda adolescente concurría a la neoclásica *Academia del Mirto*. En Zorrilla, más joven, estas presencias no son tan constantes, pero en cambio, tipo nonchalanle, poeta de vena lírica inferior a Espronceda; acentuadamente brillante y decorativo, viene a ser el corifeo de esa poesía amable y declamable. Él mismo en los recuerdos del tiempo viejo confiesa su actitud ante la poesía: “He aprendido desde muy joven una cosa muy difícil de poner en práctica: el arte de hablar mucho sin decir nada, que es en lo que consiste generalmente mi poesía lírica”. Y también en carta a un Ministro, decía: “Mis obras, excelentísimo señor, son muy numerosas, pero son las más incorrectas de las producidas por los poetas de nuestro siglo; me complace y me duele hallarme en esta ocasión de declararlo espontáneamente. Deben mis obras su fama a la época innovadora en que las empecé a publicar, a los alardes de religión y españolismo de que están salpicadas, a los asuntos populares que tratan, a mi larga ausencia de mi país, a lo novelesca que supone el vulgo mi vida en regiones remotas, y más que todo esto, a la fortuna que a mi ignara osadía acompaña desde mi juventud”.

El párrafo es concluyente para definir el momento poético español. Con Bécquer y su legítima línea de poesía se anuncia ya la liberación; a pesar de sus limitaciones es

indudable que ahora la fraguación lírica más concentrada ofrece por primera vez un legítimo tono romántico.

Entonces se puede afirmar que, hasta la aparición becqueriana, el tono general de la poesía española durante el siglo XIX lo es amable y declamable; declamable, por las aducidas razones; amable, porque a la fragmentación poética correspondía una fragmentación más que evidente en el orden político y social. ¿Cómo negar un fenómeno que constituye un lugar común en la vida de la cultura española, si ya un crítico lejano, Valera, apuntaba: “Al empezar el reinado de Isabel II, la revolución literaria del romanticismo coincidió con la revolución política. Grandes fueron entonces la vida y la actividad de los espíritus, manifestándose acaso en la poesía lírica, antes que en nada, porque dicha poesía parece como que no requiere preparación, es espontánea y da frutos pronto y con poco cultivo...”?

Se diría la tragedia de la espontaneidad: quiso el siglo ser espontáneo y lo fue en demasía. Se reemplazaba al *buen gusto* por el *ímpetu* y el *salto*; antes que el arte, la vena; primero que la armonía, el numen. Lo vital consistía en no callarse; arreglárselas, —según la poética zorrillesca— de manera de hablar mucho sin decir nada. Testimonio de esta declaración que es casi un manifiesto, el facilismo, que informa gran parte de esa poesía. Era la poesía instrumento propicio para cualquier fin: natalicios, peanes, epinicios, certámenes; poesía concebida para servir los intereses del teatro, de los salones elegantes, de los liceos anochecidos. Complaciente y complacido versificar que jamás dejaría en desairada situación a su poeta.

La Avellaneda era esencialmente esta gran versificadora. Si algún secreto encierra su expresión poética sólo sería descubierto estudiando su obra como el resultado de una brillante versificación, que toma la palabra en su externo son, en lo que tiene de música verbal. Valera, que tanto la encomiara, se pregunta extrañado por qué la poetisa sea vagarosa en sus composiciones: “la Avellaneda —dice— posee, sin duda, en alto grado el talento descriptivo; comprende, además, y siente la hermosura de la naturaleza; pero, fuerza es confesarlo, participa de esa desidia de que hemos hablado (en conocer de verdad la naturaleza), y la ha observado y contemplado poco. Hay primor, hay sentimiento en sus descripciones; pero ¿cómo negar que hay generalidad y vaguedad en ellas?” “Lo que ella siente, ama y comprende es la naturaleza en su conjunto; y sobre este conjunto vago, por el cual discurren sus ojos y su espíritu distraídos, borda, esmalta y salpica los pormenores fantásticos, adornándolo todo con las galas orientales de las palabras y de las frases más escogidas y melodiosas...”

He aquí su secreto: adornarlo todo con las galas orientales de las palabras y de las frases más escogidas y melodiosas. Hablar mucho sin decir nada o casi nada. Gran tragedia la del versificador que jamás yerra en la armoniosa distribución de sus cláusulas; que remata con sonoridad de gran orquesta sus asonantes y consonantes; que no plantea

interrogaciones a su lector; que no resiste una silenciosa lectura porque su trabajo requiere la declamación.

La Avellaneda es siempre tersa, limpia, poseedora de eso que los preceptistas llaman vigorosa elocución poética. Se tomaba como virtud lo que era su mayor flaqueza: el verso que “corría siempre fácil y limpio, como arroyo cristalino...” era en verdad oscura sombra que velaba la presencia poética. Es en sus composiciones de expresa imitación donde esta gravitación de lo verbal ejerce su acción más depresiva, porque al no ser nuevamente creado el modelo, todo queda en copia más o menos amanerada. Su imitación de *Los Duendes*, de Hugo (*Les Djinns*, de *Les Orientales*) ejemplo de alarde métrico ampliamente salvado por suficiente cantidad de poesía, plantea el problema entre lo meramente versificado y el fenómeno poético. Hay el poeta que equilibra estas fuerzas y el poeta que las desequilibra. En el segundo aspecto si el desequilibrio proviene por dominio del fenómeno poético sobre el verbal queda resuelto en sumada poesía, más si se cumpliera inversamente una negada poesía anunciará que todo queda resuelto en palabra versificada. Con este último esquema resuelve la Avellaneda el tema de *Los Duendes*. No siendo ni traducción libre o versión, participa de ambas: el secreto hay que solicitarlo en la versificación; muéstrase ésta “robusta y armoniosa” en tan superlativa densidad que el asunto del poema, su pura porción anecdótica, va siendo inconscientemente realizada en simple versión o menos aun, en traducción libre, que no permite consecuentemente la recreación del asunto. Igualmente en sus imitaciones no declaradas se manifiesta el aludido proceso. Por ejemplo, en las cuartetos octosílabas “A un niño dormido”, imitado de “En la alcoba a oscuras” (“Dans l’alcove sombre”, de *Les Feuilles d’Automne*), bello poemita de Hugo, se ha obtenido sólo correcta escritura rimada; el gracioso movimiento del poemita francés, su bien conseguida sensación de los estados del sueño en el infante, no logran ser expresados por la Avellaneda, demasiado adormecida por los rumores de esa “robusta y armoniosa” versificación.

A veces, como sucede en el poemita “A mi jilguero”, sobreviene el feliz equilibrio, y el objeto de imitación no es reproducido en fría copia. La idea central —el avecilla enjaulada—, tomada de la canción “A un pajarillo”, de la poetisa y monja Dña. María de Hore, conocida en el mundillo literario por el sobrenombre de La Hija del Sol, asume en el poemita de la Avellaneda una distinta interpretación del tema de la libertad. Ciertos momentos demuestran que las mismas cosas, puestas en diferente sazón, cobran una vida nueva, y ya esto es un nacimiento.

Mas son aquellos momentos excepcionales que confirman la regla. Coinciden en la Avellaneda, si así puedo expresarme, el error por defecto y el error por exceso. El primero se hace representar por ese inmenso vacío de la percepción que necesita rellenarse con montones de palabras; el segundo se llama su indiscutible virtud versificadora (recuérdese que Diderot hablaba del raro talento del versificador). Sucede entonces lo que con

un sentido atrofiado, que aviva, agudiza las posibilidades de los restantes; y esto, que es una virtud, es al propio tiempo un defecto: el ciego, con su tacto y oído maravillosos no es ni con mucho el estado perfecto de los cinco sentidos. A gran ausencia, gran presencia: La Avellaneda opone al vacío perceptivo, su raro talento versificador, pero esto, que va siendo gran virtud, es también mayor defecto, que a dicha virtud vela, porque la poesía no es únicamente una brillante toma de palabras sabiamente rimadas.

Los caminos de la rima no tenían secretos para ella y en su ejercicio era gozoso pez que en el agua disfruta. Si se exceptúa a Zorrilla, no hubo poeta de su tiempo que inventara variados metros como la Avellaneda, con asombrosa facilidad, los inventaba. Ya Regino Boti anota en su ensayo *La Avellaneda como metrificadora* que ésta incorporaba a la métrica española cinco nuevas formas métricas, así como otras tantas combinaciones estróficas y de versos. Se asiste a un embriagado preciosismo métrico que se hace representar en su tensión máxima por “La Noche de Insomnio” y “El Alba”, pretextada fantasía para métricas combinaciones de dos a dieciséis sílabas. De ésta decía Mitjans que “por fortuna era frivolidad que no se menudea”. Y no es menos cierto que era frivolidad muy legítima donde residía eso que puede llamarse el secreto, el misterio poético de un poeta. Se vuelve de su poesía con la pregunta imposible e ingenua: ¿por qué tocó a la Avellaneda transcurrir en el agrisado grito romántico si su tiempo mejor hubiera sido aquel formalismo de unos líricos mediceicos prendidos por el Magnífico Lorenzo...?

LA PESCA EN EL MAR

Para el romántico son las ideas razón y pasión de su poesía; sin éstas, que propician el libre juego del impulso vital, no se concibe al poeta. Es el bello tiempo de la embriaguez y el grito; nada de veladas alusiones; se quiere la desnuda verdad, la sinceridad; se solicita la realidad de las cosas, no su mágico contorno, que es a lo sumo pura ansiedad en el romántico. Cuando Larra comenta las poesías de Francisco Martínez de la Rosa advierte: “Nosotros, aunque conocemos la necesaria cooperación de la más completa armonía posible en la poesía, pasamos ligeramente sobre este reproche, y siempre daremos la preferencia en todo caso a las ideas”...

Ideas, o lo que viene a ser igual, suma espiritual, valoración de lo afectivo: no hay otra tónica para el siglo. Si la poesía en otros momentos evade la circunstancia del individuo transformando al mundo en mágico escenario, el romántico, por el contrario, siempre evadirá la suya, declarándolo abiertamente. Y esto supone aquello de que, si el temperamento romántico no coincide con una genialidad de primer orden, la visión es confusa, vaga, inconcreta.

El romántico lanza su grito desde la historia; es un individuo con historias el que habla; por eso, el carácter de este grito, su personalidad, será casi siempre enfática, dis-

cursiva, de falseada retórica. Más si por excepción estas ideas son gobernadas sin provocación a lo discursivo incoherente, o en la economía del poema funcionan con un potencial mínimo, nada se ha perdido y todo queda salvado.

“La Pesca en el Mar” confirma tal proceso: el lirismo de la Avellaneda informa ampliamente la tónica del siglo y sus efectos; pero, por excepción, dos o tres momentos en su poesía, de los que “La Pesca en el Mar” es ápice, desvirtúan el esquema propuesto y encuentran su expresión en la eternidad.

La mejor Avellaneda, casi podría decirse la única, reside en esa “Pesca en el Mar” y en el “Soneto a Cuba”. Ambos poemas reflejan totalmente dos fuerzas características de su persona poética: el ímpetu y el salto y la versificación. Si la Avellaneda solicita la poesía sin ideas previas, ausentes de propuesto y obligado planteamiento temático, —tema impuesto, no revelado, y fabricada poesía—; si la solicita en alucinado raptó —“Soneto a Cuba”— o versificado divertimento —“La Pesca en el Mar”—, resuelve el dramático problema del acto creativo.

Porque a poesía tan contaminada como la suya por variados influjos, se oponen, a manera de aisladas islas, estas dos composiciones. Sobre todo, “La Pesca en el Mar” plantea, si vale la frase, el caso de una poesía aséptica: repulida superficie adonde no llegan ni el vacío de lo perceptivo ni la retórica hinchazón. Se asiste nada más que a una gozosa y segura labor de encajería rítmica que no necesita rellenarse con montones de palabras. Todas las que calan esta urdimbre, no van regidas o en servidumbre del tema impuesto, van como ajustadas regentes del discurso lírico. Su propio autor, en carta al crítico Don Manuel Cañete, revela el versificado sino que la regía: “En la composición titulada ‘La Pesca en el Mar’, verá usted otras combinaciones a mi parecer de un efecto admirable, y que también creo enteramente nuevas. Usted como poeta apreciará las dificultades vencidas en las nombradas combinaciones y en otras de mi invención que hallará en el libro, y como crítico dirá si valían la pena de aquel trabajo los nuevos metros que me atrevo a introducir en nuestra rica poesía”.

Sin embargo, importa subrayar que estos nuevos metros ensayados no sustentan la calidad de los discursos para la composición de “La Pesca en el Mar”. En su gran mayoría estos metros, aquellas combinaciones estróficas, son administrados a obras donde la imitación expresa o velada, el inmenso vacío de lo perceptivo o el obligado vasallaje a un tema impuesto, frustran la virtud de la invención, resuelta en incoherente escritura rimada. Así, ensaya el dodecasílabo de seguidilla en dos poemas: “A las Cubanas”, “A una Joven Madre”, pero la invención obtiene escasa fortuna, muéstrase en fría placa que nada puede revelar porque el acento discursivo carga con fuerza mayor, originando el desequilibrio entre el fenómeno poético y la versificada palabra. Existe, pues, un evidente tectonismo de época, un momento de la sensibilidad, un circunstancia de incontrolable logos que sofoca a otras fuerzas, sin posible salvación. “La Pesca en el Mar” refleja, por

vigoroso contraste, la ciega necesidad del romántico. De no haberla compulsado, sería su lirismo perenne mensaje para cualquier aventura de la poesía. Esta *pesca* milagrosa no ha dejado pasar a sus redes la imponente fauna abisal que hendería su delicada cárcel de mallas, sino al plateado, rítmico pececillo volador que la torna artizado instrumento. Y si el ronco, desapacible grito de la retórica fauna intenta seducir a los plateados tejedores, cierra, y esta vez definitivamente, sus alongadas mallas con una divisa que detiene al cornudo ángel de las tentaciones:

¡Presto todos, los cantos suspendan,
y callar
y pescar
en el mar!

(“Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía”,
Universidad de La Habana, 100-103, ene.-dic. 1952, pp. 7-38)

Cuba y la literatura³

Confieso que el título de esta conferencia es todo lo feo que puede ser un título feo. *Cuba y la literatura* es un título carente de brillantez; sin embargo, expresa exactamente la verdadera relación que existe entre mi país y la literatura.

Relación puramente convencional: la expresión “literatura cubana” es usada por los profesores, aparece en los manuales, con el solo objeto de facilitar la exposición. Ahora bien, ese profesor repite aquí y allí dicha expresión sin pensar ni por un momento que está a mil leguas de la verdad. Por ejemplo en el curso de su perorata podría ser interrumpido por alguna de las personas que en Cuba tratan de ser escritores y la que se adelantaría a objetar: “En verdad, señor profesor que me opongo a tal denominación. Un hombre como yo, que sufre la peor de todas las muertes: la muerte civil, no puede compartir su punto de vista. Niego que haya tal literatura cubana ya que día a día sufro esa terrible muerte civil del escritor que no tiene una verdadera literatura que lo respalde. Niego que la haya porque todo se conjura para demostrarme que estoy muy lejos de ser un escritor. Niego que la haya porque ella es incapaz de demostrarme si soy un triste loco o un magnífico escritor. Niego que la haya porque ella no me da fuerzas ni me ampara en mi oficio; niego que la haya porque no veo en parte alguna ese áureo entrelazado que

³ Esta conferencia fue leída el 27 de Febrero de 1955 en el Lyceum para iniciar la Sociedad de Conferencias de la revista *Ciclón*.

forman los escritores que nos precedieron en su sólida gloria, las voces de universal reconocimiento, el verdadero vivir literario con sus paraísos y sus infiernos. No, señor profesor, tomado en rigor no existe por el momento la literatura cubana o si usted se alarma demasiado ante mi ex abrupto puedo concederle esto: Bueno, sí, existe la literatura cubana pero... sólo en los manuales”.

Quiero dejar sentado que de acuerdo con ese manual y el que, por otra parte, no miente en absoluto, hemos tenido escritores desde el siglo XVII; ha habido movimientos literarios, generaciones literarias, publicaciones, etc., etc. Si usted sigue al manual verá que tuvimos en el siglo XVIII al poeta tal o al novelista más cual; que en el siglo XIX cubanos invadieron el campo de lo filosófico y que en siglo XX se multiplicaron los poetas; que novelistas y cuentistas han proliferado y mucho teatro ha quedado escrito Y en efecto, el manual no miente; tiene su verdad oliente y moliente: el poeta tal existió realmente; dejó tales y tales obras y murió tal día de tal año... El manual no tiene por qué meterse en camisas de once varas. Es un mero anotador; quienquiera acuda a él para anotarse no será defraudado y al instante verá su nombre refulgir en las páginas del manual. Pero los manuales se van multiplicando ya que con el correr de los años el uno repite al otro y además inserta su verdad convencional. Es así, que en un momento determinado resulta que, según el manual tenemos una literatura gigantesca, sobrehumana. Tranquilamente podemos alternar con las otras literaturas verdaderamente gigantescas, sobrehumanas; una enorme satisfacción nos invade el deber cumplido, los genios en su magnífica inmortalidad dejando sentir su influencia por todas partes, nuestras obras actuales traducidas a todos los idiomas cultos e incultos... ¡Una verdadera fiesta del espíritu! El manual está henchido, repleto; sus costuras amenazan reventar; y el lomo parece un dorado delfín y las páginas son casi flamígeras. Todo el mundo, ante tamaña victoria corre a anotarse en el manual. Los más viejos revelan a los jóvenes el secreto: “sólo tienes que escribir cualquier cosa y al punto serás anotado...” Jóvenes generaciones acuden a anotarse y no aceptan otra verdad que la de la anotación ni otra biblia que el manual inmortalizador. Si su título dice Literatura Cubana y si en el mismo aparece mi nombre y apellidos anotados de seguro que soy un *homme de lettres*. Además, obrando a base de simplistas razonamientos se fortifican más y más en su idea: ¿Por qué si tenemos un ejército, una marina, una policía, casas de asistencia pública, hospitales, bomberos, etc., etc. no vamos también a tener una literatura? Y si el ejército se ejercita, si los bomberos extinguen los incendios, si en los hospitales se hospitaliza, también nosotros con nuestra literatura, escribimos... Ya verá usted que a finales de este año nuestra producción se habrá acrecido: tantos volúmenes de poesía, tantos de cuentos, tantos de teatro... ¿Quién duda, quién osa problematizar acerca de nuestra existencia, quién se angustia, qué corazón desfallece y qué mano ya no puede sostener la pluma...?

Nadie da marcha atrás; nadie se detiene un instante a comprobar si será verdad todo lo antedicho; todos están ganados por la embriaguez de tan peligroso espejismo...

¡Qué importa si cuatro o cinco nombres dejan de aparecer en el manual! Ellos se lo han buscado con su nefasto pecado del orgullo. Sí, son muertos civiles de nuestra literatura. Con anotarse en el manual habrían conjurado muerte tan ignominiosa. Pero olvidémosles. Sufrirán el castigo de no aparecer en el flamante almanaque de las musas del año.

De otra parte, no vamos a caer en la fácil solución de las comparaciones. Por ejemplo, no vamos a decir tonterías como ésta: la literatura cubana es infinitamente inferior a la francesa... Sería risible. Ni aún desde la negación podríamos enfrentar una cosa con la otra. No, aquí sólo estamos considerando lo que se llama literatura cubana o para ser más exactos y de acuerdo con el feo título, la relación que puede existir entre mi país y la literatura.

Actualmente, ninguna. Me parece que un ejemplo gráfico bastaría para demostrar la no relación. Tomemos cualquier escritor de novela policial. ¿Nicholas Blake? He leído un libro policial de dicho autor del cual se dice en las tapas que es un grandioso escritor; que fundamentalmente su librito, que lleva por título *La cabeza del viajero*, es una gran novela y otras alabanzas más. Y ¿saben ustedes por qué es posible tal inflación respecto a ese señor Blake y de su librito policial? Pues simplemente porque está amparado por el brillo enceguecedor de la literatura inglesa; por su milenaridad, por sus gemas, por su grandeza imperial. Es decir, que la literatura inglesa es algo tan respetable, tan vivo y real que aunque se diga mil inexactitudes sobre el señor Blake y su librito policial nadie se sorprende ni arma escándalo. Tan real y respetable es que al señor Blake no le supone ningún esfuerzo ser aceptado en cualquier colección de novelas policiales de cualquier parte del globo. Es decir, que el señor Blake pertenece a la real y verdadera literatura inglesa, toda formidable, que empareja con su grandeza la falta de estatura del señor Blake y su librito policial.

Ahora, por contraposición imaginemos a un escritor cubano tratando de publicar una novela policial; a cualquier punto que acuda siempre llevará la misma respuesta: ¡No! ¿Qué escudo literario lo ampara? ¿Qué cuatro o cinco genios lo defienden? ¿Cómo decir de él que fundamentalmente es un gran novelista si no existe un sólo novelista capital, presente o pasado, en Cuba? ¿Cómo hacer siquiera sea un adarme de política intelectual con un espécimen tan desamparado, sin credenciales y hasta sin patria literaria?

No, podrá ser un genio pero vedado le estará demostrarlo. Carece de pasaporte y por ello todos le desoirán en su patético empeño de viajar por las tierras de la cultura. Pero más aún: ideas, teorías, vislumbres grandiosas, tesis elaborará su cabeza que jamás el mundo de la alta cultura conocerá. El ominoso fatum que es carecer de una literatura le impedirá inexorablemente deslizar en la letra escrita uno sólo de sus pensamientos. Después comprobará, aterrado, que tal escritor ha publicado con gran revuelo una de esas cosas que su cabeza había imaginado y hasta publicado en una revista de la localidad... Esto le lleva a amargas reflexiones y hasta meditar seriamente en una retirada general, en

un hara-kiri de su condición de escritor. Y entre otras amargas reflexiones tiene la humorada de hacerse ésta: ¡Qué notable! Cocteau puede dar a conocer con *éclat* no sólo sus aciertos sino hasta sus desaciertos... Ese señor se encuentra tan magníficamente instalado en la grandeza de su literatura que puede darse el lujo de aburrir a sus propios compatriotas con “niaiseris” y hacer la vedette noche a noche incansablemente.

¿Una prueba histórica? El caso de dos poetas románticos del mismo nombre y apellidos del siglo pasado. Me refiero a los dos José María de Heredia. El cubano, por lo menos tan buen poeta como su primo francés, aunque amparado por la decadente literatura española, pasó casi inadvertido para los carteles culturales de su tiempo. El otro, autor de fríos sonetos, marmóreos y perfilados fue el jefe del *Parnasse* y tuvo el insigne honor de anunciar la llegada de un gran poeta, me refiero, claro está, a Leconte de Lisle. Es decir que el señor Heredia, por el hecho de expresarse en el idioma de una gran literatura, pese a su tontería, ha sido difundido universalmente y su nombre resulta familiarísimo a cualquier oído. Esto nos lleva, por otra parte, a meditar en el hecho incongruente de que una gran literatura en plena decadencia puede todavía, por inercia, recorrer un gran trecho a base de producciones de segunda categoría.

Y también que una literatura en formación no recorre ningún trecho apreciable si en un momento determinado su lentitud no se ve alterada por una impresionante aceleración. Creo que éste es el caso de la literatura italiana en sus comienzos. Dante dotó a la lenta literatura italiana de su época de dos cosas sin las cuales una literatura no es más que escarceos de cocineras: de una lengua propia y de la *Divina Comedia*. Cuando se produce este hecho desmesurado, los literatos del manual devienen completamente inofensivos y la rueda de la verdadera literatura se pone en movimiento. Toda esa ralea prosigue en su loca comedia de anotación; pero ya se ha salido del *impasse*, del mortal marasmo; una divinidad habita entre nosotros y por fin podemos presentar nuestras credenciales culturales en la seguridad de ser entendidos.

Pero no, nosotros estamos encastillados en una discreta marcha tortugal. Tenemos poetas medianos, prosistas medianos, dramaturgos medianos... Todos muy cultos, mejor informados, con varios viajes a Europa, pero irremediablemente incoloros. ¿No constituye un horrible infortunio que personas con todos los elementos adecuados para expresarse nos ofrezcan chatas producciones? Cada vez que he conversado con un europeo sobre este tema, me ha dicho: Sí, es cierto; ni ustedes ni ningún otro país de América ha dado un paso al frente en literatura. Y añadía: pero se trata de algo más importante: si Latinoamérica no impone un genio literario propio; si en materia literaria no hace algo diametralmente opuesto a lo de la vieja Europa, mucho me temo que su literatura resulte infinitamente más aburridora de lo que es en la actualidad.

Una pesada losa cae sobre nosotros. A medida que le escuchaba me convencía y más que la pluma se negaba a entregar algo genial porque, o no nos sucedía nada o no

sabíamos que nada nos sucedía. Entonces pensaba que el sentimiento de la nada por exceso es menos deletéreo que el sentimiento de la nada por defecto. Llegar a la Nada a través de la cultura, la tradición, la abundancia, el choque de las pasiones, la contradicción del ser, etc., etc., comporta una vigorosa postura vital ya que la gran mancha dejada por la tinta del Todo es indeleble. Pero esa Nada surgida de la Nada, tan física como el nadasol que calienta el pueblo, como las nadacosas, el nadaruído, la nadahistoria... nos lleva rápidamente a la morfología de la vaca del prado, del árbol del camino o del lagarto del muro... Muchas veces me he preguntado por qué todos no nos llamábamos con el mismo nombre, por ejemplo; Arturo. Arturo llegó de M. y se encuentra con Arturo, le cuenta que Arturo se asoció con Arturo pero que Arturo ha enterrado a Arturo lo que no es óbice para que Arturo ofrezca una fiesta a la que concurrirán decenas de Arturos.

Y esta “arturidad”, es el peligro de nuestra literatura. El libro tal es igual al libro tal y así sucesivamente para las decenas de producciones parecidas en el curso de los años. Hay una fórmula: esta fórmula se repite *ad eternum* con la agravante de no ser el resultado de un crisol genial. Todos se conforman, porque lo importante es, no expresarse, sino publicar un libro. Para colmo de los males ocurre que por ahí un escritor ofrece al público algo que se diferencia un tanto del conjunto. En seguida se piensa con justo júbilo que la desarturización va a comenzar, pero con enorme desencanto advertimos que ese mismo escritor al ofrecernos su segundo libro sufre ya de arturismo incipiente: esta obra es idéntica a la anterior; la fórmula comienza a hacer de las suyas y para el tercer libro ya el escritor estará metido hasta el cuello en la nada de dicho arturismo.

La trayectoria de un astro de la literatura cubana, vale decir latinoamericano, hasta su abismal desintegración, es como sigue: de los 20 a los 30 parece genial; de los 30 a los 40 resulta inteligente y de los 40 a los 50 nos da la impresión de ser un tonto.

Parecería que las siderales leyes dejaran de cumplirse: la aceleración se va perdiendo a medida que dicho astro banaliza más y más su fórmula. Es decir que a su “Pastiche et Mélanges” no seguirá lógicamente *À la recherche du temps perdu*, sino otro “Pastiche et Mélanges” y a este “Pastiche et Mélanges” no sucederá otro “Pastiche et Mélanges” sino algo que se llamará “Pastiches et Pastiches” o “Mélanges et Mélanges”.

No quiero magnificar el fenómeno, pero me parece que en todo esto hay un mucho de impudor de parte del escritor. El drama de tal impotencia es sólo para el público, porque en cuanto al escritor, cada vez más se arrellana en su trono de la divinidad. A él no le va a importar en absoluto que sus lectores del año, y hasta diría que sus lectores de los domingos, lean sus formulitas con las mandíbulas trabadas por el furor. No se detendrá un instante para pensar que ya no es tan divino como le prometieron las hadas en su cuna, y que, por el contrario, sus dones se metamorfosean en tontería; o sabe su fracaso pero no quiere dar su brazo a torcer; o prosigue creyendo ingenuamente que cada obra suya hace escuela; o con marrullerías de viejo gato declara a todos los ámbitos que la literatura

es un pasatiempo y que el escritor pasa el tiempo con el pasatiempo en un tiempo de pasatiempo...

Todo escritor, en un momento dado de su trayectoria, se convierte en un misterio. Sí, tanto el bueno como el pésimo escritor se hace misterio para su público; ninguno escapa a esta misteriosidad. Sólo que el escritor genial se hace misterio a través de su obra y el escritor malo lo afecta en su propia persona. Entonces vemos a un ser convertido en un misterio ambulante; generalmente comienza por hacerse invisible, es decir, que ya no es más un hombre al que se le puede interrogar libremente o encontrarle en la calle y decirle: “Vamos a tomar un café...” No, nadie osaría proponer invitación tan inocente, porque sólo de alzar sus ojos hasta tal misterio comprobaría espantado que hasta en el hábito externo de dicho misterioso personaje se ha operado una radical transformación. Comienza por encontrarse con una faz asustada, de ojos implorantes, labios exangües y aletas de la nariz de caballo desbocado. Entonces, si la boca se digna a emitir palabras, éstas serán entrecortadas, atropelladas o quedarás extático como si las ideas geniales que nunca estarán en sus obras pasasen en vertiginosa sucesión por su nimbada cabezota.

A esto se le da el nombre de mito. Ya X, Y o Z se ha mitologizado. A sus deyecciones de banalidad corresponden inyecciones de mitología. Ya se dice de él que es tan sensible que le hace mala impresión la noticia de que una galaxia se ha desprendido del firmamento; o que es tan original que sólo atiende llamadas telefónicas entre las doce y las doce y cinco; o que es tan tímido que usa los sombreros de su tío por miedo de entrar a las sombrererías...

Pero esta mitologización se justificaría si ese escritor le hiciera la contrapartida con el verdadero misterio de su obra. ¿Qué serían, a esta altura del tiempo, las timideces de Kafka sin *El castillo*, o las fobias de Proust sin *Du côté de chez Swan*?...

Y nosotros, por ahora, somos en literatura la antítesis viviente de ese misterio. O si se prefieren los paños calientes, podremos decir entonces que nuestra literatura desprecia el misterio en la obra y lo sitúa en la persona del escritor. Tendríamos así, contra viento y marea, una escuela propia: la de las obras vacuas y las personas misteriosas. Así se diría: “Acaba de aparecer la última y genial misteriosidad de X; nada menos que nos ofrece su nuevo modo: saluda dando un paso atrás, otro adelante y abriendo la boca patéticamente. Por lo demás, es tan sencillo que su último libro es el colmo del simplismo y del aburrimiento”.

Ante tan horrible infortunio sólo queda llorar. Estamos frente al muro. Los hombres que pueden darse automáticamente un himno, una Constitución y hasta una patria, no pueden, en cambio, darse una literatura. ¿No sintieron esto ciertos romanos en medio de la grandeza del Imperio? Otros pensarán otra cosa recordando el flamante manual y las interminables enumeraciones de nuestros timbres literarios. Dejo a los tristes desve-

los del manualista la presentación de tantas cabezas privilegiadas. Quiero dejar sentado que no condesciendo a hablar de panoramas, dioramas, cosmoramas de mi literatura. ¿Qué es eso? ¿Acaso un producto envasado *ad usum delphini*? Quiero, por el contrario, hacer examen de conciencia: porque estamos frente al muro, y no podemos pasar por alto posición tan mortal. ¡Pero por favor! entendámonos: esta toma de conciencia no es, con ingenua pretensión de cura de aldea, salvar nuestra alma literaria de las heladas llamas de la Nada. A diferencia del cristiano, el artista nada tiene que hacer con el acto de contrición. Quiere decir que no voy a lanzar un manifiesto conminado a escribir buenos libros y a apartarse del manual... En cambio, sí apuntar esto: salgamos de la sociedad de elogios mutuos y entremos en la sociedad de mutua crítica. Paremos un instante la producción y echemos un vistazo a los crisoles. ¿Qué anodinos, verdad? Por ejemplo, detengámonos en el crisol correspondiente a la generación de la *Revista de Avance* ¿Qué resta de aquellos hombres? ¿Qué forma final adoptaron? ¿La del artista? ¡Bah! Han devenido políticos, profesores, periodistas, o libretistas radiales. ¿Y en cuánto a sus obras? Pura ganga.

Sobreentendido, que no lanzamos anatemas. Aquí no hay culpables, sino fracasados. Son tan obvias las causas del fracaso que hasta un risueño igorroto las comprendería. Por el contrario, ellos sí tomaron tan al pie la literatura; tan inexorables parecieron en un momento dado que se declararon generación literaria, fundaron una revista y lanzaron un manifiesto. Más formales no pudieron ser. Parecería que se dijeran: acá no pasa nada; gritemos un poco y seremos escuchados. Hagamos que sea realidad la literatura entre nosotros. No niego, por no negar nada, que las intenciones fuesen plausibles; más que todo, reaccionaban ellos contra la generación anterior, chata y ya tranquilamente anquilosada. He ahí el error: se creía que constituyendo una fuerza de choque se daría el necesario paso al frente. Nada de eso: la reacción, si cabía, era a hacerse sobre todos y cada uno de esos escritores debutantes. No tuvieron en cuenta que una generación literaria termina por hacer lo mismo que los reaccionarios de la noche pasada... Porque, tras ese divertido cortar algunas cabezas y ponerlas en las ejemplares picotas, ¿alguno de los escarmentadores púsose a meditar en la soledad de su cuarto acerca de la misión verdadera del escritor? ¿Es que uno de entre ellos tuvo conciencia de tal misión? ¿Era un *divertissement* el noble arte de escribir, o por el contrario, “silencio, destierro y astucia”?

Por otra parte, no cayeron en la cuenta de que el régimen literario era el mismo. La monarquía de la formulita proseguía su triste reinado sólo que con nuevas vestiduras... Estos señores venían a la liza pertrechados con grandes palabras, esas tan grandes que nada menos que son tomadas del Espasa-Calpe o de la Enciclopedia Británica. Comenzaba para nuestra literatura la era de los escritores enciclopédicos, y mucho más, de los escritores tan bibliómanos que “pasmaban” a sus lectores con tamaña sabiduría: por ejemplo, “existen ciertos antecedentes de la Leyenda Dorada en los árabes y hasta en

los sumerios; he encontrando el dato en la agobiadora enciclopedia del Rabí Moarse-al-Mobir...”; se daba ahora un hecho curioso: la formulita de la generación anterior fuera tan sencilla que hubo de caer en lo simplón; ésta de ahora, tan culta, que no había un hueco en sus páginas para un noble pensamiento propio.

Se daba así en una literatura joven el mismo fenómeno que observamos en las viejas literaturas: me refiero a los retóricos de la decadencia. Cualquiera que echase una ojeada a tales producciones se sorprendería del afán de decadencia de un pueblo joven en términos de alta cultura. ¿Es que ya habíamos tenido nuestro Siglo de Oro como para darnos el lujo del bizantinismo? Recuerdo el caso de X, uno de esos escritores que al pasar junto a usted causan el mismo efecto de una tremenda corriente de aire en el rostro, a tal punto le brotaban las citas por todos los poros... Ante su obra uno se preguntaba: ¿Para quién escribe X? Adviertan que no demandamos por qué escribe X, de qué escribe X, para qué escribe, de qué escribe, con qué escribe... No, la pregunta formulo sólo desde el punto de vista de la cosa pública. ¿Para quién escribe X? Pues escribe para un grupo de amigos que en justa reciprocidad, escriben para X. Mas ello no resultaría fatalmente estéril si como, por ejemplo, en el caso de Kafka, él escribía algo que no era escrito para sus amigos pero que leía a sus amigos... Ahora bien, en el caso de X ese “algo” se ha concebido, si no expresamente, tácitamente, para que funcione en un medio preparado al efecto. Es decir, que la obra de X, aparte de sus innegables virtudes formales –elegancia, fluidez, frases diamantinas– no se religa en absoluto con ningún tipo de realidad; en ningún momento comprobamos que la ornamentación esté en sus escritos en función de algo más que mero adorno.

Contemplaba en sus obras esos asteriscos, llamadas paréntesis; alardes de erudición, situaciones ingeniosas, frases contrastadas donde se hace alarde de *esprit* y me preguntaba qué relación existiría entre todo este aparato formal y la infaltable, imperiosa problemática que toda obra debe presentar. Y más me lo preguntaba, porque no podía evitar el recuerdo de otros que le precedieron en ese calembourismo y logografía, pero que, superándolo, poníanlo en juego como mero efecto ¿Quién no recuerda las ingeniosas interpolaciones, los escolios, las situaciones apócrifas *ad expresum* de Thomas de Quincey en las *Confesiones de un comedor de opio*? ¿Y el falso cientificismo de Poe? ¿Quién ha olvidado aquellos pasajes de Wilde en el *Retrato de Dorian Gray* acerca de las piedras preciosas? ¿Y el esteticismo de Walter Pater en *Mario el epicúreo* o el esteticismo de Meredith?

No insisto más, pero dejo a la consideración del lector esta pregunta: ¿si a pesar de no ser el esteticismo de dichos escritores el fondo último de sus obras, nos resulta él mismo, gratuito, y comprobamos que, precisamente, por su misma artificiosidad, es un lastre, qué menos entonces si leyendo un manuscrito de X, que experimentar una desagradable sorpresa al comprobar que masticamos el vacío absoluto?

Y es que en un momento dado, una literatura puede convertirse en una Torre de Babel. El fenómeno puede producirse: (a) cuando esa literatura está en pañales o, (b) en su mortaja...; sólo que la literatura amortajada lleva la enorme ventaja de producir esa Babel que se llama el surrealismo o el *Ulises*; en tanto que la literatura en pañales nos produce el efecto de niños caprichosos que metieran montones de palabras en un sombrero de copa y las arrojaran sobre la página en blanco. ¿En virtud de qué locura proseguimos en ese juego día y noche? Día a día proseguimos con el juego sin advertir que día a día la comunicación con el público se va tornando más precaria, que les vamos resultando tan absurdos, aburridos y locos como para que ellos arrojen con gesto airado el libro que venimos de ofrecerles.

Debo aclarar que ese público son unas pocas personas; no muchas más que las que componen el “entourage” del escritor. Entre ellas no hay comunicación alguna, ya que la única posible, es decir, la crítica, no existe. Ocurre lo siguiente: más o menos en toda Hispanoamérica la crítica es asunto de amistad personal. Como todavía no están perfectamente delimitados los campos de escritor y persona la crítica se tiñe de compromiso. No se comprende muy bien todavía que el crítico tal, tras publicar un artículo fulminante contra la última producción del escritor más cual, comparta la mesa con éste. Aún nuestros críticos se sienten galvanizados con convencionalismos como: “No herir susceptibilidades”, “Hay que alentar a fulano”, “Es malo, pero para qué decirselo”, etc., etc. En verdad que somos el continente de la discreción; hay un temor horrible a ponerse en evidencia; creo que es ese “no te metás” de los argentinos subrayado oportunamente por el Conde Keyserling. El crítico se hace la siguiente composición de lugar: ¿Y la crítica? Ah, sí, verdad, la crítica: eso es muy importante; tanto, que soy un crítico y a la crítica me debo; pero es que no puedo... ¿No puede? Oh, se lo confieso de mí para usted: no puedo propasarme en mis críticas porque todos ellos se ofenderían mortalmente.

Entonces, ¿dónde están los infaltables puntos de apoyo y las infaltables resistencias sin las cuales una literatura es sólo una gran letra muerta? Carecíamos de una vida literaria propia y nos faltaba una crítica inteligente. El resultado sería que pronto nos íbamos a llenar tanto con las alabanzas de los pseudos-críticos y con nuestra propia vanidad que nos verían durmiendo el torpe sueño del boa repleto; o también nos desencantaríamos –posición escéptica– concluyendo por tirarlo todo por la borda... Algunos se tomarían por definitivamente salvados y otros por definitivamente perdidos; siendo así que ni éstos estaban fracasados del todo ni aquellos salvados definitivamente. Dormirían unos a piedad suelta confiados en la grandeza de nuestras letras y otros quedarían desvelados al pie de sus lechos meditando sobre la enanez de esa misma literatura; unos relamerían sus labios con el depurado buen decir finalmente logrado, y otros escupirían amargamente al gustar el almibarado *morceau*, porque para estos pocos la literatura era algo más que

llegar a escribir correctamente. ¿Qué punto de apoyo existía? ¿Qué cuatro o cinco referencias precisas para orientar la nave por tan tenebroso mar? Queríamos entrar en la gran tradición de las grandes letras, pero ¿cómo ser reconocidos? Con horror advertíamos que a medida que los días sucedían a los días y la áspera cresta de los cuarenta años asomaba sobre nuestras cabezas, nuestro lenguaje se tornaba balbuceo y nuestra vida pura gesticulación. Entre los satisfechos con la formulita y los rebeldes a la misma existía en común tal balbuceo: el satisfecho balbuceaba más y mejor a medida que repetía dicha fórmula, en tanto que el rebelde, desesperado por la nada ante la que debería competir, se retiraba al fondo de su cámara y se echaba a llorar. No quiero ser sentencioso, pero si se repite a justo título que en un momento dado la juventud de una nación puede pasar por el horror de la guerra, y lo que es más importante, ser un patético producto de la misma, entonces se me permitiría declarar que una generación literaria en circunstancias tales como las que vengo de apuntar afronta una situación dramática de fuerza mayor.

La literatura cubana pasa por tal momento: con el agravante de que a nuestra generación le ha tocado esa pauta en que se experimenta la necesidad de dar un paso al frente para eludir definitivamente la confusa postura del que acabando de despertar no sabe si sueña todavía o está de verdad frente a las cosas de este mundo.

(“Cuba y la literatura”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 2, marzo 1955, pp. 51-55)

Ballagas en persona

Escuchar a Rimbaud, absorber a Rimbaud, encontrar al “verdadero” Rimbaud, me parece, en fin de cuentas menos humano que considerar a Rimbaud devorado por los hombres, por los hombres de la Historia real y no por los hombres del Empíreo literario.

ROLAND BARTHES
Petite Mythologie

No bien Ballagas murió, sus amigos comenzaron esa labor de enfriamiento que consiste en poner la personalidad del artista a punto de congelación; es decir, en nombre del sentimiento, de la moral al uso, de las buenas costumbres, sobre todo, en nombre de ese precepto de gente bien nacida que dice: –“Olvidemos sus imperfecciones y destaquemos sus perfecciones”–, Ballagas, al día siguiente de su muerte comenzó a enfriarse de tal manera, que no podía levantar un brazo ni abrir la boca a fin de impedir que sus amigos hicieran de él un personaje fabuloso.

Cuando el artista se encuentra con tales amigos le toca vivir, además de los años que pasó en la tierra, éstos que ellos le obligarán a pasar en el cielo de los intachables. En ese cielo el poeta será pura convención: es ahora un sacerdote que oficia para sus amigos; ya no habla su propio lenguaje ni tampoco se mueve con sus movimientos; ellos le han cambiado en otra cosa que no fue en la tierra: espejo de buenas costumbres donde poder asomarse sin riesgo alguno.

Pero hay todavía más, hay más fango perfumado por remover. Sus amigos nos dicen: “—He aquí a un artista, también a un buen hombre; he aquí a un sólido pilar de nuestra sociedad; vedlo con su amante esposa, con su adorado hijo; vedlo buen católico y hasta buscador infatigable de la Gracia.” Todo esto, presentado tan bonachonamente, parece la vida del panadero o del lechero. He aquí al pobre poeta post-mortem, obligado a ser el panadero de la Fama o el Lechero de la Inmortalidad...

Ahora bien, lo que ellos no nos dicen es cómo Ballagas, además de artista, pudo llegar a ser esposo ejemplar, padre amantísimo, buen católico, en fin ese sólido pilar de nuestra sociedad. Visto así parecería que Ballagas tomaba tales decisiones con suma facilidad, con plena soberanía: ahora me caso, ahora tengo un hijo, ahora soy católico fervoroso, ahora soy un sólido pilar... Lo que costaron esas decisiones, las noches en vela, los días pugnando con los días, las luchas con el Ángel, las caídas y recaídas, el sentimiento de culpabilidad, las tremendas frustraciones, no, nada de eso tuvieron en cuenta sus amigos. Entonces, ¿se luchó como león en la vida para terminar como carnero en la muerte?

Tal dialéctica idiota produce tales mitos idiotas. Si tuviéramos que dar un nombre a tales procedimientos los llamaríamos “procedimientos provincianos”. En cierta ocasión me decía el escritor Charles Steinberger que nuestra historia era tan cercana, nuestros héroes tan recientes que el también reciente crítico de esa historia y de esos héroes produciría de seguro irritación en sus lectores si se decidiera a decir toda la verdad. Esa reciente historia es compromiso, paliativo, concesión y acomodamiento a nuestros provincianos procedimientos críticos. Así, Martí es puro, Maceo es puro, Gómez es puro y tutti quanti... ¡Cuánta pureza! ¿Y ni una gota de cieno? ¿Ni una? No, ni una, porque esas vidas no son las vidas de esos héroes sino nuestra propia tontería produciendo pureza en gran escala.

Rechazo esa pureza que mancha de blanco hasta dejar sin rostro alguno al poeta, al soldado o al héroe indefensos. Sus amigos olvidan que la mitad de toda pureza es impureza, lucha, espanto, tinieblas y horror. No veo en razón de qué sacrosantas leyes tengo yo que hablar páginas y páginas de un Ballagas que ya no sería Ballagas sino su envilecida mixtificación. No veo por qué tenga yo que envilecerme y prostituir mi pluma ocultando más y más en sus trazos la verdadera personalidad de este poeta. Si yo fui su amigo del alma por diez años, si es cierto que su muerte me dejó sin resuello, si ella me echó a correr como un loco por las calles de París (allí un amigo me reveló esa muerte) y si también me

sentí muerto, como el propio poeta sin sangre en mis venas, ¿cómo, entonces, pregunto, si uno ama, si uno casi muere de dolor, si día a día se vio la convulsa faz del amigo y si él me confió sus tormentos, cómo podría yo emblanquecerlo con “fango” de amigo puro hasta hacerle perder su cara y darle esa otra de lechero de una Inmortalidad acomodaticia?

Si los franceses escriben sobre Gide tomando como punto de partida el homosexualismo de este escritor; si los ingleses hacen lo mismo con Wilde, yo no veo por qué los cubanos no podamos hablar de Ballagas en tanto que homosexual. ¿Es que los franceses y los ingleses tienen la exclusiva de tal tema? No por cierto, no hay temas exclusivos ni ellos lo pretenderían, sino que franceses e ingleses nunca estarán dispuestos a hacer de sus escritores ese lechero de la Inmortalidad que tanto seduce a nuestros críticos.

No voy a caer en el método crítico-paliativo. Por ejemplo, no voy a hacer más hermética la imagen de Ballagas, y por hacerlo más “blanco” no lo vaya oscurecer con juicios como el de Vitier, que no aclaran absolutamente nada al lector:

...Pero fijémonos en que el poeta nos advierte: –Hice trizas mi copa de escanciar la tragedia–. ¿Qué tragedia es esa que el adolescente ha vislumbrado en su meditación o su presentimiento?⁴

Vitier no contesta, a través de un ensayo de cincuenta páginas, la pregunta hecha tan dramáticamente. Es que su afán de pureza, su anhelo de que el poeta sea el lechero de la Inmortalidad le ha impedido responder a su propia pregunta-clave.

La verdad es que Ballagas nunca “hizo trizas su copa de escanciar la tragedia”. Lo quiso con todas las fuerzas de su alma; para hacer trizas esta copa dio pasos decisivos: se casó, tuvo un hijo, complicó su religiosidad –todo eso, debemos aclararlo en honor suyo, hecho con entera sinceridad, con verdadera grandeza de alma. Los amigos pérfidos, (tan peligrosos como los puros) dicen que todos esos actos responden a miras interesadas, que el poeta quería procurarse un status social que no tenía. Pero no hay tal cosa. La lucha de Ballagas no era con la sociedad sino consigo mismo. Su error –y por él luchó a brazo partido– fue estimarse él mismo como un ser, no al margen de esa sociedad, no como un *hors-la-loi*, sino al margen de sí mismo, fuera de la ley de sí mismo. Y aquí el problema entronca con su religiosidad: Ballagas no podía dormir el sueño del justo en tanto que pecador. Su inversión sexual se le presentaba siempre y únicamente a título de pecado, de “pecado nefando”. Todos sus actos, comprendiendo en esos actos su obra entera, es el reflejo de esa lucha a brazo partido con el pecado. ¿Qué es esta obra, en definitiva, sino un largo y reiterado *De Profundis* del cual quizá Ballagas habría salido victorioso de no haber muerto tan joven? En relación con esto es conveniente destacar un rasgo determinante de su personalidad, que viene a ser como el leitmotif de su complicada psicología: Ballagas no tuvo tiempo para fijarse en los demás. Hasta que la

⁴ “Obra Poética de Emilio Ballagas”. Prólogo de Cintio Vitier. La Habana. 1955. Pág. VIII.

muerte lo sorprende (¡y cómo lo sorprende y qué manera de sorprender!) sólo existe para él una persona interesante, un ser problemático: Ballagas. El resto –como se dice en Hamlet, es silencio...

Silencio hasta cuando habla del hijo. ¿Quién escribe ese soneto “El Hijo”? ¿Un padre que se contempla renacido en el hijo? ¡Ay, sólo aparentemente porque no es del hijo que se habla en ese soneto sino del padre, o para decirlo en otras palabras, se habla del hijo, pero qué hijo, hijo-padre, convertido por su padre en padre, es decir, padre que se ha tenido a sí mismo. ¡Pocas veces he visto en la vida un caso tan patético de Autontimourumenos!

Este soneto recuerda a la Esfinge: arriba rostro de mujer, abajo garras de león. Los cuartetos de este soneto son normales, armoniosos; casi diría que escritos por “un buen padre poeta de afición”.

Si la raíz se cambia en primavera
y en colibrí la rama reflorece
es porque el árbol de la cuna mece
la sangre iluminada en lo que espera.

Si la mano coincide con la esfera
y el corazón con el amor que crece
es porque ya lo que de mí perece
halló compensación más duradera.

Si el soneto hubiera terminado ahí todo sería lógico. Un padre canta el nacimiento de su hijo; para ello utiliza las amables convenciones del caso: habla de raíz, primavera, colibrí y, por supuesto, de la cuna. Finalmente, el recurso de la buena filosofía casera:

es porque ya lo que de mí perece
halló compensación más duradera.

Mas quedan los tercetos y éstos pertenecen por entero a Ballagas. ¿Cómo podía él dejar de ser él y solo él y llamar la atención del lector sobre su tragedia? Una vez más (¡y qué vez, la del hijo!) no logra Ballagas hacer trizas su copa de escanciar la tragedia; por el contrario, helo aquí hablando de sí mismo; es como ese huésped inoportuno que viene a turbar la alegría de la fiesta. Todo perfecto, él se ha perpetuado, está salvado pero... queda algo en la sombra, no todo es luz; su sombra es mayor que la luz de su hijo, y el hijo termina por desaparecer en el negro embudo del padre:

Porque toda la luz que de esta zona
alumbra los contornos de mi vida
pide maciza forma de corona.

A tiempo que al huir desvanecida
 en aguas primerizas se sazona
 y a su pasar y a su pesar olvida.

Pero aclaremos un poco más; evitémosle al poeta una posición demoníaca –seductora pero falsa. Ballagas tiene este hijo de buena fe, lo engendra en tanto que padre, le depara una alegría vivísima y no es, en modo alguno, un “tour de force”. Ahora bien, lo que falla en todo esto es que ese hijo no logra borrar su sentimiento de pecado. Recordemos la célebre estrofa del soneto que Verlaine dedicara a Rimbaud:

Quel Ange dur ainsi me bourre
 entre les epaules tandis
 Que je m'envole au Paradis?

Para Ballagas es la misma cosa: su luz, que huye y que se desvanece (luz que él quisiera ver por siempre desvanecida, luz que lo presenta como paralizado espejo del “yo fui”, “yo seré”, “yo soy”...) para sazonzarse en el hijo olvidando pesares, no llega incontaminada al Paraíso –luz de luces–. ¿Y quién lo ha querido así? ¿Dios, la Sociedad, las Leyes? ¡De ningún modo! Sólo el mismo Ballagas.

En relación con esto hay un poema –“Psalmo”– (en el que sus críticos amigos no podían, claro está detenerse) que no es un presentimiento de la esposa y del hijo que él tendrá mucho más tarde, sino la absoluta necesidad de esos seres a fin de poder luchar contra su pecado. La idea fundamental de este poema es la siguiente: –Tal como yo soy–, “oscuro pasado, débil presente, futuro fracaso...” mi sangre no podrá hacer otra cosa que “correr doliente, perseguida por sobre los caminos nocturnos y extraviados pisando arena y vidrios y espinas de la ira”.

Este “Psalmo”, escrito por esa época en que Ballagas había hecho uno o dos intentos de matrimonio, no es otra cosa que un formidable veredicto de plena culpabilidad fallado por un juez inexorable: el propio Ballagas. Este “Psalmo” es también la contundente pieza de convicción que el poeta produce verso a verso a fin de cerrarse todas las salidas y quedar condenado. Un lector ligero creerá ver en dicho poema la más encendida negación del ideal “mujer” y del ideal “hijo”. Pero ¡cómo! Si Ballagas clamaba por ellos igual que el náufrago en medio de las embravecidas olas. En 1937 Ballagas tiene un noviazgo con una dama de provincia; tres años más tarde repite la experiencia en La Habana. Por otra parte, experiencias angustiosas pues ya he dicho que Ballagas llega a la mujer y al hijo muy diferentemente de lo que lo haría el hombre heterosexual. Hay en él una lucha planteada con lo que podría llamarse su “ser biológico”. En este poema “Psalmo” los dos seres de Ballagas argumentan dolorosamente: el poeta quiere la paz, quiere un estado regular a través de la mujer y del hijo, pero su ser biológico le refuta y,

a semejanza de ese contra ángel de la guarda que todos tenemos, le pinta el misterio de la mujer con tintas sombrías:

Una mujer de lágrimas y de carne nos busca
apuntando febriles sus dos pezones ciegos:
una mujer, un sexo de niebla y telaraña
–nido y trampa del breve goce que mendigamos.

Dice que una mujer lo busca, pero en realidad es él quien busca a la mujer, y también quien teme encontrarse al cabo con ella. Por eso dice que es mujer de “lágrimas y carne”; como que él cree que no podrá cortar el nudo gordiano de su inversión si no se enfrenta de una vez por todas con la mujer de carne. La busca, pero retrocede horrorizado ante la montaña carnal que representa una gigante armada de “*dos febriles pezones ciegos*” que le “*apuntan*” como dos pavorosas pistolas. Y la repugnancia llega a su clímax mezclada a la idea de salvación que esa mujer representa: su sexo es “*niebla y telaraña*”, “*nido y trampa*”, “*vientre donde queda entrampada nuestra existencia*”, “*vientre que es brote de flor y semen*”, “*vientre como espiga de amargura, rama desnuda, oruga, y crisálida desierta*”.

Por ese entonces –1937-1938– Ballagas acaba de salir, como quien dice, de un amor fracasado con una persona de su mismo sexo (prefiero expresarme así y no con el método elusivo de Vitier –“*los amantes, sin saberlo, son empujados por el destino hacia el fatal encuentro*”– que provocará burlonas sonrisas de los amigos y enemigos del poeta). ¿Qué arroja como saldo final esta experiencia fallida? Refuerza el sentimiento de autculpabilidad. Entendámonos: Ballagas no se arrepiente en modo alguno de su fracaso. Él mismo lo declara valientemente en *Elegía sin nombre*: “...No me avergüenzo de mi gran fracaso...” Sabe que todo ha quedado engrandecido: Ballagas, el amor mismo, y hasta la inocua persona que lo despertó. Pero según Ballagas, ni ese amor ni los sufrimientos que ha deparado son bastantes para borrar su pecado, por el contrario, la angustia que le procura este pecado, llevada a un primer plano por el impacto de ese amor fracasado, es mucho más aguda que la angustia del amor mismo. Claro, en la exaltación de la pasión, en el momento de embriaguez, tumulto y fracaso de su amor, este pecado está como subyacente en ese maelstrom pasional, igual a cuando nos herimos que la sangre no brota sino segundos más tarde. Es en ese preciso momento que escribe *Elegía sin nombre* (del que no voy a destacar las excelencias porque esas excelencias son más que sabidas y porque el objeto de este estudio no es el de su gran lírica), poema en que el grito del amor herido da una nota más alta –era justo– en el dúo que entonan su amor y su pecado. Cuando apareció la “Elegía” ciertos homosexuales de capilla y también ciertos intelectuales de capilla, creyeron tener a Dios cogido por las barbas. Aquéllos creyeron tener ya su “canto de guerra”; éstos, una “pieza de convicción”. Los primeros decían: –“¡Por fin alguien

nos representa!"; los segundos: –“Es poesía ‘engagé’, ya el uranismo cubano tiene su profeta...” Y es que así como la Marquesa de Sevigné no puede evitar, a tres siglos de su muerte, que su nombre sea tomado como marbete de una clase de galletas, así tampoco el artista –ni vivo ni muerto– puede evitar que la parte más externa de su obra, ésa en apariencia más sonora y brillante sirva –y eficazmente– a ciertas causas y a ciertas banderas. Pero hay más todavía: cuando, pasados diez años de esta pasión desdichada, Ballagas se casa efectivamente y tiene un hijo, esas “reinas” y esos “plumíferos”, incapaces de medir la larga agonía que es una década de escrúpulos de conciencia, convierten el “crédito” concedido al poeta en “descrédito”, el activo en pasivo: “*La Elegía* resulta demasiado ‘lacrimosa’, ¡cómo cambian los tiempos: ahora no le queda bien ser doctrinario, ahora es más cómodo ser padre de familia...!”

Dos años después de *Elegía sin nombre*, Ballagas publica *Nocturno* y *Elegía*. Estamos en 1938. La batalla con el “Ángel duro” ha llegado a su clímax. ¿Qué ha querido expresar Ballagas en este “Nocturno”? Pues ha dicho concretamente:

–“Yo, el que padece impuro nombre, aquél por el que si alguien pregunta habrá que decirle lo que se sabe, yo que además de hombre y de artista, soy también el que dibuja con excreta en las paredes de los burdeles y los cementerios, frecuento aquella casa presidida por una sanguijuela. Allí voy con un ramo de lirios a que me estruje un ángel de alas turbias y pago en monedas su cansado amor”.

Cuando un hombre se decide a jugarse el todo por el todo, demuestra automáticamente dos cosas: que está acorralado (en este caso por su “Ángel duro”); y que es preciso denunciar los manejos de ese Ángel aunque padezcan las santas instituciones.

¿Qué representa, en última instancia, este “Nocturno”? Un cartel de desafío. ¿A la sociedad? No, a su “Ángel duro”. Pero he aquí una curiosa contradicción: ese “Ángel duro” es nada más que un fantasma creado por el propio poeta, o para decirlo en otras palabras: es la magnificación de su pecado. Unos toman su inversión sexual como un deporte, otros como un mal necesario, un grupo numeroso lo ve clínicamente y desemboca en la consulta psiquiátrica, es decir que cada homosexual interpreta su inversión a su manera. Ballagas no podía escapar a esta ley general; para él su inversión equivalía al pecado original. Entonces, como ya he dicho, se dedicó con toda conciencia a ser un personaje de una comedia de Terencio: el que se atormenta a sí mismo.

Ahora bien, ¿cuál es el saldo de esto? Un sufrimiento perenne. No lo olvidemos: Ballagas se puso, per vita, un severo cilicio psíquico el que le causaba atroces dolores psíquicos. La tan llevada y traída, mal interpretada religiosidad del poeta, tiene en esa actitud su verdadera explicación. ¿Qué hace el pecador que quiere obtener el perdón de su Dios? No sólo darse golpes de pecho, no sólo prosternarse en el templo. Hace algo más sólido: los expía. Ballagas entendía que él expiaba el suyo humillándose, no tanto ante Dios como ante sí mismo. No quiero decir que Dios fuera puesto por el poeta en un

segundo plano, pero es que también, a su manera, en su escala, Ballagas era divino. Él estimaba que esa parte *quasi divina* de su ser no podía aceptar los turbios manejos de la otra parte. Pero entendámonos: el no aceptarlos no quiere decir en modo alguno que se los negase a sí mismo. Jamás pretendió él disociar las dos partes, “—Aquí lo alto, allí lo bajo”. Tenía una que marchar con la otra tal dos hermanos siameses que, detestándose, no pudiesen despegarse. Por eso cuando en el *Nocturno*, Ballagas recurre a la negación para declarar su pecado lo hace, no para escudarse de la reprobación de su tiempo sino para decirse que la parte de su ser *quasi divina* está en abierta pugna con la parte de su ser definida en “eso” que dibuja un dedo con excreta en las paredes de los burdeles y los cementerios.

Esta lucha llegó a convertirse en una obsesión. La lucha es terrible, porque paralelamente a la búsqueda del antídoto, la parte enferma seguía haciendo de las suyas. La náusea alcanzó su punto alto cuando Ballagas fue tocado por las flechas del amor. Este “gran fracaso” acabó de abrir el abismo a sus pies y le impidió salir fuera de sí mismo, le impidió saber que en el mundo hay otros seres y otras realidades. Terminó por inmovilizarlo. Esa fijación ha sido descrita minuciosamente en el poema “Retrato”. Alguien allí está condenado a mirarse minuto a minuto en el espejo de sí mismo. “*No podré ser*” sino lo que soy y lo que soy es detestable. No tengo “*ni ventana, ni flor ni libro en que apoyarme*”. Nadie sino yo que “*clame por mí (mi eterno amigo único) pronto a pedir socorro de mí mismo. Pronto a llamarme: ¡Emilio!*”

Me adelanto a las objeciones: y la esposa, el hijo ¿no son otros seres y otras realidades? Sí, es cierto, pero en tanto que resultados formales, esas realidades no lograron suprimir la que él consideraba su dolencia. Permitidme, fueron tubos de ensayo que no lograron sacar a Ballagas de su cerco de hierro. He aquí una de las muchas contradicciones que nos ofrece la vida: él no podía salir de sí mismo experimentando primero con otras realidades, sino que antes tenía que experimentar con la realidad de sí mismo, es decir, inmunizarse con su propio veneno. Y no pudo efectuar nunca esta autocuración, pues hizo de su inversión una montaña y, en definitiva, quedóse metido en sí mismo, sin salida posible.

Textualmente. Vamos a ver cómo este veneno se va haciendo más insidioso y potente. Ya la tormenta del amor fracasado queda lejos; estamos a cinco años de esos días aciagos (1937), a tres de la publicación de *Sabor Eterno* (1939). ¿Todo ha quedado dicho en ese libro que es como la nostalgia de una patria perdida? ¿En este confesional quedan dichas todas las dudas, todos los terrores? ¿Será posible seguir señalándose con el dedo? ¿Todavía se es pecador? ¿Ese “Ángel duro” cabalga siempre en sus espaldas?

De pronto, en 1942, Ballagas publica en la revista *Cuadernos Americanos* un magnífico poema titulado “Declara que cosa sea Amor”. Este poema, que no es sino una variante de *Nocturno* y *Elegía*, más todavía, que utiliza el mismo procedimiento: del “Nocturno”, es decir, poner en evidencia lo pecaminoso a través de la negación, revela

que las cosas continúan como en el principio. Pero el veneno se ha hecho más insidioso y potente ya que este problematizador de su pecado redobra sus tormentos. Ahora, además del amor airado se hablará del verdadero amor, como si el poeta se complaciera en medir la distancia infranqueable entre uno y otro. Ya desde los primeros versos el contraste se deja ver abiertamente:

Porque el amor no es cosa triste
sino la luz, la luz hasta cegarnos
en otra luz en que la sangre danza
levantada en las velas más veloces
o en flamígeras alas,
sobre la entera tierra enamorada.

Vertido al lenguaje llano Ballagas dice que el amor es cosa triste. Esta declaración –realidad que él vive– anula el subsiguiente movimiento retórico –realidad que quisiera apresar y se le escapa. De pronto el potente e insidioso veneno actúa rápidamente y el envenenado comienza a retorcerse por el dolor de sus entrañas:

Esto debiera ser y no lo otro.
Porque el amor no es esa cosa triste,
ese escuálido aullido
de famélicos lobos extraviados
o de perros
aprendices de lobos.
Esa carpa difunta, viscosa, irrespirable
pesadamente muerta entre las moscas,
manchada por la tierra de la orilla.
No es este dolor sucio de los días
en que resbala lenta la llovizna
igual que un lloro de pupilas ciegas,
ciegas pupilas, purulentas llagas,
muñón sanguinolento de miradas,
donde la luz se encharca o donde en vano
llaman golpeando el sol, las rosas, los colores...
(Ojos deshabitados de la gloria, ojos sin luz como
las almas húmedas,
que juegan al amor y lo profano.)
No, no es esa llovizna
que pone telarañas, polvo agrio en el aire
y un lodo apenas lodo en los zapatos;
agua manchada que no llega a cieno.
(Una avispa cruzada en la garganta.)

Aquí la copa de escanciar la tragedia es apurada hasta las heces. Estamos bien lejos de *Elegía sin Nombre* y de *Nocturno y Elegía*. Aquí tocamos el fondo del abismo. En este poema la obsesión del pecado es sobrecogedora, con la particularidad de que la parte contrastante del amor noble torna más sombrías las tintas del amor impuro. Además, la tensión poética afloja, el furor sagrado se hace mero discurso en los remansos de las amables convenciones de este Canto; allí se afirma con reiteración, se lucha por convencer de la bondad del amor noble, y esas protestas nos dejan fríos:

Porque el amor es esto, es esto, es esto:
 la luz gloriosa sobre las santas bestias de la tierra,
 un pájaro que pica una fruta madura
 hiriéndola de gozo, penetrándola
 del dulcísimo canto silencioso,
 del leve pico azucarado.
 Porque el amor es himeneo. Es canto;
 voz perpendicular de cielo a cielo;
 la horizontal del lecho, las cámaras nupciales
 tibiamente alumbradas por los besos;
 arpas de fuego, cítaras de agua.
 Y en medio de su pueblo
 El Señor convirtiendo el agua en vino.
 Que es esto y no es aquello. Es una rosa
 dormida entre los dientes...

“—*El amor es esto, esto, esto... no es lo otro, esto y no aquello, es otra cosa, ¿cómo diré que sea? ¿Cómo será? ¿Lo habré olvidado? ¿No lo supe nunca?*”. Lo vemos golpearse contra las paredes, está frente al muro, y a medida que el dolor se va haciendo más intolerable la lucidez se va también haciendo más implacable:

Porque el amor. Muy pocos lo sabemos;
 todos creen que lo saben. ¡Nadie sabe!
 Es esto y no un silbido de serpiente podrida
 con un perro de opio en la mirada.
 No es el vaho asqueroso en la mirilla;
 torvo celestinaje de entresuelo
 donde oficia una larva destruida,
 llanto de velón triste que en su propia
 lascivia se consume,
 llanto de grifo roto
 y comadreja que del sol se esconden.
 No, no es eso, no es eso, pasadizos
 oscuros por las ratas frecuentados.

Porque el amor no es esa cosa inmunda
de carne opaca y afilados dientes,
de mágica mentira y flor de trapo
pavoneándose en un tallo de alambre.
No es esa piedra falsa, esa vidriosa
solicitud de baba o de ceniza.

Porque el amor no es un resuello impuro
detrás de una cortina envenenada.
Torpe moneda, alacranado labio;
bruja y raposa a un tiempo.
Un árbol de miseria y escondrijo
cuaja esos frutos y los alimenta
de su sabor a lepra y cojín viejo.
¡Aves del cielo y hombres de la tierra!
Cruza lejos del odio de sus ramas;
no abrevéis en la fuente de vitriolo
que corre bajo de su tronco negro.

Toda la atmósfera densa, irrespirable del “Nocturno” es llevada en este poema de 1942 a su grado de rarificación: *el ogro, la sanguijuela, la oscura perdiz, el ángel de alas turbias*, vuelven a aparecer bajo la especie de *famélicos lobos, de perros aprendices de lobos, de carpa difunta, de moscas, de avispa en la garganta, de serpiente podrida, de larva destruida, de comadreja, de ratas, de carne opaca, de raposa, de bruja, de piedra falsa...*

Ante cuadro tan canallesco el lector se preguntará: ¿Pero es que el poeta descendió tan bajo? ¿Entre 1938 y 1942 bajó más peldaños? La verdad es que él creía haberlos bajado todos pero en realidad no bajó ninguno. Exacto que conoció ciertos ambientes y afrontó ciertas situaciones, que conoció a esa gente que es preciso conocer para purificarse. Más, ¿cómo entraba y salía Ballagas de esos ambientes, situaciones y personas? Con la muerte en el alma, como un placer que está fallido de antemano, como un veneno oculto en una gragea azucarada, en una palabra, a título de penitente. Pero hay más: se negaba firmemente a tomar todo eso como un deporte, mal necesario o un caso clínico. Ballagas no ignoraba que cualquiera de esas actitudes podría resultar cómoda, pero le dejaban frío; o pensaba de ellas que, en efecto, podían ser cómodas de una cierta manera, y no alcanzaban a serlo en un sentido más profundo.

No es un azar si este poema, dividido en cuatro partes, se ocupa en la última del amor a Dios, visto a la luz característica de quien se considera un pecador. En estos pocos versos finales la desesperación es, si cabe, más tensa que en las dos partes que tratan del amor envilecido y prostituido. Aquí se toca a la última puerta en que se pueda

llamar, y esperamos que Dios, en su infinita bondad, la abrirá. Por este lado estamos asegurados, pero ¿seguiremos sintiendo el peso del “Ángel duro” sobre nuestras espaldas, camino del paraíso? ¿Este lastre de culpa edificante le dejaba Dios hasta recibirlo en su santo seno?

Ballagas no era gazmoño, esa alma cándida que nada más es cándida. Él se sabía de memoria su parte endemoniada y se angustiaba con la idea de tener que ser llevado al paraíso por semejante cochero. En estos versos finales dice a Dios sin ambages que aunque el Amor es Dios, también hay el Amor que es “Muerte y Razón de Muerte y muerte sin razón hasta la muerte... Amor, Amor hundiéndose en la muerte”.

Ahora bien, en esta lucha con el “Ángel duro” los progresos son notables. Si damos vuelta atrás a las páginas de su obra, nos vamos a encontrar con un soneto que cierra el libro *Sabor Eterno*. En “Soneto sin Palabras” se ve fácilmente que el “Ángel duro” lleva la mejor parte en la lucha; allí no cuenta Dios, ni la salvación, ni la esperanza. En ese momento Ballagas dice claramente que él es sólo un “Ángel caído”:

Ya sólo soy la sombra de tu ausencia,
una oscura mitad que se acostumbra;
dulce granada abierta en la penumbra,
madura a tu rigor. Sorda existencia.

Desmayado vivir, ciega obediencia
que la memoria de tu voz alumbra.
Pupila fiel; ojo que no vislumbra
su cielo. ¡Ángel caído a tu sentencia!

Desterrado de asombros y colores
beso mi cicatriz y la humedezco
en salobres cristales lloradores.

Me aclimato al olvido que padezco.
Y a los agudos garfios heridores
la inútil, apagada carne ofrezco.

A sólo tres años de su muerte y por un largo proceso de decantación, Ballagas tiene armado un sólido edificio espiritual. En 1951 gana el Premio Nacional de Poesía con un libro que titula *Cielo en Rehenes*. Quiero aclarar que muchos de los sonetos de este libro han sido escritos entre 1941 y 1951. Por ejemplo, el soneto llamado “En la Muerte de un Poeta” (el poeta es Federico García Lorca) fue escrito hacia 1941 o quizá antes. Hago estas aclaraciones porque en este libro –en el que pone su alma a libre plática con Dios– hay también varias partes que nos informan de los pasos fatigosos hacia la Gracia

(me refiero a la nombrada “Cielo Sombrío”). De esta sección hay dos sonetos – “Soneto Sombrío” e “Invitación a la Muerte” – en los que el peso de la culpa, el demonio del pecado lleva la voz cantante.

Un solitario espejo, un dios caído,
una máscara presa en su agonía;
una paloma de melancolía.
(En la pared un lábaro vencido)

¿Quién pone esa tiniebla en mi gemido?
¿Quién con la uña de una lezna fría
sobre mi corazón traza una estría
dejando en carne viva su latido?

¿No callar el lamento que me eriza?
¿No habrá quien apostrofe el firmamento
por dar tregua a esta lluvia de ceniza?

Dejad que llore de remordimiento
mi roto arcángel en la luz plomiza.
¿Quizá se me haga familiar su acento!

¡Al fin ha terminado por decirlo! Tiene remordimientos, y por tenerlos, llora. Y si consigue que ese llanto se le haga familiar podrá utilizarlo como el pulido escudo de Perseo. En el soneto “Invitación a la Muerte” termina por encontrarlo. Ahora el remordimiento, no osando dirigirse abiertamente a Dios, toma por intermediaria a la muerte, vista como salvación, permítaseme, como “desinfectante”:

Apaga, Muerte, esta indecisa llama
de aletear tembloroso de falena
y por sobre mi frente al fin serena
la luz tranquila y la desnuda rama.

Que si yo ardí, querer que se derrama
en mentira carnal y estéril vena,
por la verdad en tu reloj de arena
soy ora la humillada voz que clama.

Busca en mi sangre la raíz dolida
donde la espada de tu arcángel, fiera
divide el alma de su tosco velo.

Sea la mejor parte conducida
de oscura cárcel a la luz duradera,
que el que pierde la tierra, gana el cielo.

Ballagas conoce palmo a palmo el terreno que pisa: sabe que el cielo está aún por ganar, y sabe que perder la tierra es tan trágico como perder el cielo. Este soneto es como la línea divisoria entre el alma y el cuerpo de Ballagas, entre su “Ángel duro” y la Gracia. ¡Cuántas cosas quedan atrás o, al menos, hay la aspiración de dejarlas lejos y cuántas otras se adelantan a ocupar un lugar preeminente!

Pero no cometamos el frecuente error de ciertos críticos: ellos se entusiasman con la virtud, a la que pronto veremos rodar impetuosa como bola de nieve... Verdad que Ballagas buscó la Gracia (en cierta medida la encontró), y la buscó sin dejar de lado que la buscaba en función de lo que él consideraba su pecado. La Gracia se buscaba como esa búsqueda afanosa que hacemos tratando de encontrar un medicamento más enérgico que el mal que nos mina; una Gracia y un Pecado planteados en términos de San Jorge y el Dragón.

Esto lo veremos reflejado en dos sonetos de la última parte de *Cielo en Rehenes* (la que lleva por subtítulo “Cielo Invocado”). En dichos sonetos, Ballagas ya está en posesión de un arma eficaz para luchar con su pecado. No olvidemos que hasta la última parte de su vida no puede hacer otra cosa que lamentarse de su suerte; hasta que Dios no lo mira, Ballagas sólo puede mirarse a sí mismo como una “pregunta que espera ya por siempre la respuesta”. Lo trágico de todo esto es que la respuesta se encuentra cuando el poeta está a dos dedos de la muerte, tal como si el precio de esa respuesta fuera morir. Pero lo cierto es que Ballagas fue encontrando poco a poco el sentido de sí mismo. Por eso, al comienzo de este trabajo, he dicho que la obra de este poeta no era otra cosa que “un largo y reiterado De Profundis del cual quizá habría salido victorioso de no haber muerto tan joven”. En estos sonetos de “Cielo Invocado” (“La Voz Penitencial” y “Soneto Agonizante”) el “Ángel duro” está presente, pero ya el poeta no lo ve como la única fuerza que gravita sobre su vida; ahora hay una confianza, una esperanza puesta en algo, o por lo menos, Ballagas ha realizado una hazaña: ha encontrado el modo de interpretar su pecado, de darle un sentido más alto.

Quando en el río helado del espejo
vierto la soledad de mi figura,
miro cómo afanosa mi criatura
se quiere desprender del hombre viejo.

Es la batalla en que sin miedo dejo,
estremecido por la quemadura,

mi piel, la ensombrecida vestidura
de la serpiente antigua que reflejo.

Pero no es esta imagen lo que historio
ni un ajeno temblor de luz ganada,
sino la brasa de mi purgatorio.

Y si miro mi angustia desdoblada,
mi alma es indivisible territorio:
la plaza fuerte por mi Dios sitiada.

He aquí dos proposiciones que no habíamos visto enunciadas en su obra. Así dice que “no es su imagen lo que historia” y sí “la brasa de su purgatorio”. En realidad, la sigue “historiando” porque lo acaba de hacer en el primer cuarteto, pero no está desacertado al decir que no la historia porque el objeto principal de su canto no es su imagen sino “la brasa de su purgatorio”, es decir, lo que Dios puede recibir como prenda de fe. La solución está en el terceto final: su angustia se ha desdoblado –de una parte, el eterno “Ángel duro”; y de la otra, su alma, que es territorio indivisible sitiado por Dios. Hay en todo esto lo que se llama un equilibrio de fuerzas.

En “Soneto Agonizante” el equilibrio se mantiene, y digamos de paso, que Ballagas no alcanzó a ver cuál de esas dos fuerzas sería la victoriosa. Presumiblemente, la Gracia hubiera terminado por domeñar a su “Ángel duro”; todo se conjuraba para ello, pero lo cierto es que el poeta muere con la sensación de que el “Ángel duro” cabalga siempre en sus espaldas aunque él vaya camino del Paraíso. Por eso digo que el equilibrio se mantiene en este soneto: dos cuartetos para el “Ángel duro”, dos tercetos para Dios (tercetos para Dios que llevan la ventaja de la esperanza):

¡Ah, cuándo vendrás, cuándo, hora adorable
entre todas, dulzura de mi encía,
en que me harte tu presencia. Envía
reflejo, resplandor al miserable!

En tanto que no acudas con tu sable
a cortar este nudo de agonía,
no habrá tranquila paz en la sombría
tienda movida al viento inconsolable.

Luz Increada, alegre la soturna
húmeda soledad del calabozo:
desata tu nupcial águila diurna.

Penetra hasta el secreto de mi pozo.
 Mano implacable... Adéntrate en la urna:
 remueve, vivifica, espesa el gozo.

Poco queda por decir. Ballagas murió no mucho después que estos sonetos fueran escritos. No hizo nada importante después de *Cielo en Rehenes*. Queda, dicen, una correspondencia mantenida con su confesor, el Padre franciscano Rev. Biaín, que me parece sería interesante publicar para ayudar al conocimiento de su personalidad. ¿Y en cuanto a nuestras fuentes? Pues muy sencillas: la larga amistad sin reservas de ninguna clase con el poeta; la parte autobiográfica de su obra. En ese terreno nos hemos movido. Por eso, aunque los sensitivos queden escandalizados (¡no sé verdaderamente por qué ni de qué se escandalizan!) nosotros decidimos contar la verdadera vida de Ballagas y no la que otros preferirían regalarle, con lo cual le harían un flaco servicio. Yo le debía el homenaje que todo artista, vivo por el momento, rinde al artista desaparecido. El mío, si no me equivoco, ha consistido en contar su vida tal como él me la contó por largos años. Haciéndolo así lo he salvado de un gran ridículo.

(*) Los subrayados de los poemas son míos.
 (*Ciclón*, Vol. 1, Núm. 5, septiembre 1955, pp. 41-50)

¿Casal... o Martí?

Como todo el mundo habla constantemente de nuestro brillante siglo XIX literario —que si el teatro, que si la poesía, que si la novela, que si el ensayo...— y como al parecer, se esperan milagros de los escritores cubanos que a él pertenecieron (se ha llegado a pensar que en sus obras está el *sésamo* y *ábrete* de nuestra literatura por hacer; en realidad, no sé en qué basan sus argumentos), yo, por mi parte, no menos impresionado me he puesto a repensar el XIX.

Por cierto, no es la primera vez que lo hago. Hace algunos años tenía por costumbre “meterme” en la Biblioteca Nacional con objeto de empaparme en nuestro Gran Siglo. Parece que me mojé con exceso. Aunque la Avellaneda siempre tuvo la virtud de exasperarme (nunca pude tragar su famosa “perfección formal”, y encima de eso, sus quejumbres), aunque para desesperación del señor Chacón y Calvo puse al desnudo a nuestra gran poetisa, con todo, el siglo XIX cubano me seguía pareciendo nuestro Gran Siglo. Pasados veinte años, adoración tan ciega ha empezado a recobrar la vista: es decir, continúo adorando a nuestro Gran Siglo, pero tengo muy abiertos los ojos sobre él.

Es así que nuestra generación, frente al XIX, lo miraba con nostalgia, y, por estimarlo plenamente logrado se miraba ella misma un tanto frustrada. Ignoro los pensamientos de los escritores cubanos del siglo pasado sobre el siglo XVIII cubano (por supuesto, dicho siglo no pasó nunca por Cuba), pero estamos autorizados a suponer que si los tuvieron también ellos pudieron haber llegado al convencimiento de su propia frustración. Lo peor que puede hacerse con un siglo literario es tomarlo por espejo; uno se mira en él, y como ocurre que la cara que allí se asoma está en proceso de formación, algo bien desagradable, contrahecho y confuso se refleja. O también los siglos pasados sirven de pretexto o excusa para encubrir una impotencia de expresión momentánea: “¡Ah, Casal, qué gran lírico (y uno suspira), y Zenea, qué elegíaco insuperable!”. Después, hay los arquetipos: Piñeyro es el crítico; Martí el orador; Villaverde el novelista; Casal el poeta. Esto es inobjetable, pero ciertos juicios, tomados como absoluto, resultan, a la postre, negativos. La ciega adoración, no deja lugar a la crítica; uno está siempre de rodillas, con la cabeza baja, y en tal postura se hace bien difícil manejar la espada del pensamiento. Ahora, que ya hemos enfilado la nave hacia nuestra plena integración nacional, me parece que es inaplazable la edición crítica (pero realmente crítica) de nuestros autores del siglo XIX. Con la sola excepción de José Antonio Portuondo (que se ha apoyado en el método dialéctico), prologuistas, ensayistas y demás se han empeñado en una crítica, que en el mejor de los casos no pasa de puramente impresionista, para no hablar de la de compromiso: estéril y abominable.

Va para cinco años que en mi artículo sobre Ballagas decía: “En cierta ocasión me contaba el escritor Charles Steinberger que nuestra historia era tan cercana, nuestros héroes tan recientes que el también reciente crítico de esa historia y de esos héroes produciría de seguro irritación en sus lectores si se decidiera a decir toda la verdad”. Cuando la garganta está hecha a la suavidad del anís resulta muy amargo el trago del aguardiente. Y aquí es oportuna la frase de Fidel: “No más curitas con mercurocromo”. Demos al César lo que es del César, pero al mismo tiempo descubramos sus enaneces, que de seguro las tiene.

Y como giramos continuamente en la órbita del XIX, no he podido evitar que el pensamiento se detenga en dos de las figuras literarias más apasionantes de dicho siglo: Casal y Martí. Mis pensamientos se centraron en la condición de poetas de ambos, y, sobre todo, si sería procedente bajar un tanto a Casal de su plinto y subir un poco más a Martí en el suyo. Esta operación (la palabra está en moda) levantará de seguro una ola de indignación. No me importa: las indignaciones me dejan helado. —“¿Cómo! —dirán— ¿Bajar a Casal y subir a Martí?”... “Si Casal es nuestro gran lírico, y, en cambio, Martí hizo poesía ocasionalmente”...

Tales afirmaciones descansan sobre una evidencia, pero si el pensamiento no puede rebasarlas, nos toparemos con la mixtificación. Casal puede seguir siendo nuestro gran

lirico, y junto a eso sentir nosotros que su lectura nos deja un tanto fríos; igualmente, reconoceremos que Martí hizo poesía al margen de sus actividades políticas, que fue poeta a ratos perdidos, y sin embargo, su lectura resultarnos muy vivificante. A esto me refiero cuando hablo de bajar un tanto al uno y subir un poco al otro. Ni Casal amengua su gloria y Martí no rebasa los límites de la suya.

He releído a Casal y lo sigo sintiendo como un poeta que perteneciera plenamente al siglo en que le tocó vivir, con su pequeño mundo, con sus problemas personales, con su melancolía de buena ley y la gigantesca sombra de Baudelaire. Todo ello dio como resultado una poesía perdurable, que siempre leeremos sin fastidio y sin que nos vengan ganas de tirar el libro. Pero junto a eso, también la sentimos desligada del mundo en que nos ha tocado vivir, y algo más importante: no vemos, aparte de su valor estético, qué ayuda podría depararnos. Y es que a medida que nos vamos alejando de la vieja concepción burguesa del mundo (¡y cómo nos alejamos, y cuán velozmente!) no ya Casal sino hasta el mismo Baudelaire nos resultan inoperantes. En cambio, Martí, poeta de ocasión, en un sentido menos poeta que Casal, nos resulta cercano, a tono con nuestra circunstancia; como, si un poco, sintiéramos que nosotros mismos hubiéramos firmado sus poemas. Acaso esto se deba a que la materia prima en Martí es lo revolucionario, presente siempre en cualquier manifestación de su intelecto. Casal se limitaba a llorar sobre las ruinas de un mundo ido para siempre: no son sus poemas otra cosa; por el contrario, Martí gritaba, exigía, se rebelaba.

Y nuestro mundo de hoy se compone de eso: de gritos, rebeldías, exigencias y más que todo de confianza ¿Será pues gran profanación preferir Martí a Casal?

(*Revolución*, 16 junio 1959, p. 2)

Exhortación a Rodríguez Feo

Por El Escriba

En las historias de la literatura cubana por escribir, el nombre de José Rodríguez Feo aparecerá asociado honorablemente junto al de los escritores que propendieron el engrandecimiento de aquélla. Quisiera recordar a los lectores que Rodríguez Feo fue el fundador (en compañía de Lezama) de la revista *Orígenes* (1944-1954). Se ha dicho –por cierto, con mala fe típica de cierta mentalidad cubana que anda por ahí– que el papel de Rodríguez Feo en *Orígenes* se limitaba a la expedición de cheques. Tal aseveración, además de ser una infamia, es también una estupidez. En el momento que Rodríguez

Feo regresa de Harvard, estamos sin revista: *Espuela de Plata*, *Poeta*, *Nadie Parecía*, *Clavileño*, han desaparecido. En relación con estas muertes prematuras hay todo un problema planteado y que hasta el momento no ha tenido solución: asegurar la continuidad de la revista literaria que se funde. Todas las aparecidas hasta 1944 han tenido vida más o menos efímera. Es preciso, de una vez por todas, que La Habana tenga una revista que asegure, 1ro.: continuidad; 2do.: jerarquía; 3ro.: resonancia mundial. Pues bien, Rodríguez Feo, asociado con Lezama, hizo realidad ese viejo sueño. La objeción «vil metal» quedaba, en este caso, cambiada en «metal preciso», es decir en pesos constantes y sonantes, sin los cuales nunca se lograría dicha continuidad. Rodríguez Feo puso los suyos a disposición de nuestra cultura y *Orígenes* vivió diez años. Se había asegurado así la perduración de *Orígenes*, se había formado a nuevos escritores y se había logrado colocar a nuestras letras sobre un plano internacional. Pero examinemos de más cerca el papel de Rodríguez Feo dentro de *Orígenes*, es decir su contribución ex filántropo. En primer lugar su trabajo como crítico y ensayista. Al olvidadizo por sistema le aconsejo revisar los números de *Orígenes*: encontrará en ellos de Rodríguez Feo algo más que el «vil metal»; ensayos sobre nuestra literatura y literaturas extranjeras, críticas de libro y de arte en general, y hasta prosa imaginativa. En segundo lugar, gracias a sus relaciones de amistad con escritores extranjeros, Rodríguez Feo contribuyó en buena medida a situar a *Orígenes* en ese plano de internacionalidad antes aludido. Pero hay más: Rodríguez Feo, con ese «su dinero», como se ha venido diciendo hace ya sus buenos quince años, alentaba a escritores, pintores, etc. Y no había, de su parte, mínimo asomo de marchandismo y fariseísmo. Que digan los pintores si Pepe especuló con la más o menos mala situación que éstos atravesaban por aquellos tiempos heroicos; también muchos escritores podrían atestiguar de su entusiasmo por sus obras y cómo ayudó a algunas de ellas al salir a la calle. Todo ello va conformando una imagen de Rodríguez Feo que en nuestros países americanos, y aun en Europa, no es muy frecuente: quiero decir la del mecenas y el «homme de lettres». Yo pregunto: ¿cuántos de nuestros millonarios han prestado un servicio, una ayuda, o lo que sea, a la cultura cubana? Sabemos de sobra que nuestros millonarios se «dan buena vida» (al menos eso dicen ellos), toman grandes cantidades de bebida, tienen mujeres a diestra y siniestra y no se ocupan jamás de abrir un libro ni se plantean si en el país hay unos cuantos diablos, que reciben el ominoso nombre de artistas.

Por el contrario, Rodríguez Feo se planteó éstas y otras cosas, y por ello le estaremos eternamente reconocidos. Pero... es costumbre que en las apologías no aparezca para nada tan molesta preposición. Si el lector tiene curiosidad de repasar lo dicho hasta ahora, encontrará que la parte apologética de esta Nota no se recubre con peros. Mas como ni Rodríguez Feo ni yo aspiramos a que el comentario que hacemos se convierta en Oración Fúnebre, es por lo que, en el momento oportuno apareció la objeción. Si Pepe estuviera muerto yo no le objetaría nada, por la sencilla razón de que a un cadáver no se

le puede sermonear. En cambio, como Pepe está «vivo y coleando» vamos a objetarle algunas cosas.

Y aquí estamos ya en plena vórtice del ciclón. Después que Rodríguez Feo se disoció de *Orígenes*, después que ambos directores tuvieron cada uno su *Orígenes* y después que estos *Orígenes* finalmente desaparecieron, *Ciclón* hizo su entrada impetuosa en la arena literaria. Se ha dicho que Pepe, con esta nueva fundación, iba contra *Orígenes* y contra Lezama; se ha dicho igualmente que *Ciclón* era tan sólo el resultado, el efecto de un resentimiento, y por último, se dijo también que la soberbia de Pepe no reconocía límites. Aunque todo ello sea en parte, verdad y mentira (estas antítesis son muy frecuentes en la vida) ¡qué importancia puede tener si con la salida de *Ciclón* seguía asegurándose esa continuidad de que hablaba al principio de esta Nota? Imaginen ustedes por un momento (por cierto, el momento es propicio para dicha meditación, ahora que no tenemos ninguna revista en la calle, y ni creo que tampoco en el bolsillo) que desde enero de 1955 a la fecha, estuviéramos careciendo de un órgano de expresión. Sobre todo, en los tiempos de la dictadura, que corrían por aquel entonces. *Ciclón*, entre otras muchas cosas, significó el baluarte, el reducto contra ese aspecto de la dictadura que se hacía representar por el Instituto de Cultura y por su adocenado director Guillermo de Zéndegui. En las páginas de *Ciclón* queda constancia de las batallas sostenidas contra esa cultura oficial batistiana, que aspiraba a convertir a los escritores en ciegos, sordos, y mancos.

Pues *Ciclón* prosiguió la estela triunfal de *Orígenes*, salió a la palestra con un ímpetu distinto, dijo cosas, se atrevió, fue audaz, continuó situando a Cuba sobre ese plano internacional, y todo el mundo habló maravillas de *Ciclón* como antes las había dicho de *Orígenes*. Pero... al fin llegamos. En junio de 1957 Rodríguez Feo decidió que *Ciclón* se callaría. Invocaba, para justificar tal medida, el bochornoso estado político del país y la inseguridad en que todos vivíamos (en dos ocasiones se trató de secuestrar la edición de la revista). Aunque la medida puede ser, si no objetada, al menos discutida, no voy a hacer cuestión. De cualquier modo significa una protesta, y lo que dejaba de hacer por un lado se hacía por el otro. Entonces con el triunfo de la Revolución, que a todos nos inflamó de entusiasmo, y por descontado, al propio Rodríguez Feo, se puso otra vez sobre el tapete al meteoro dormido momentáneamente, en las profundidades del mar literario. Y Pepe «sacó» *Ciclón* de nuevo. Pero... Y aquí nos querellamos: de la noche a la mañana, sin previo aviso, sin Zéndeguis que nos hicieran la vida imposible, después de un número que confirmaba la bondad de la revista, haciendo caso omiso de la profunda necesidad de continuarla, desoyendo las súplicas de los escritores, que desde ese momento no tendrían dónde expresarse, Rodríguez Feo suprimió *Ciclón*. Por supuesto dio explicaciones, pero explicaciones que no explicaban nada. Por ejemplo, dijo que no tenía dinero (razón especiosa, por cuanto entre el número de la revista, aparecido en abril y el momento de su decisión sólo había transcurrido un mes). También adujo motivos de

ingratitude por parte de los escritores. Es verdad que hizo una gestión cerca del Ministro de Educación para que *Ciclón* fuera subvencionado, y también no es menos cierto que no encontró a nadie que le tendiera la mano. Pero cuando nos faltan ciertos resortes y uno quiere a su obra como a su propia vida, o más acaso, entonces se llega a eso que se llama sacrificio. Como yo creo en Rodríguez Feo, desde aquí le digo que se sacrifique. Él, mejor que nadie, sabe que *Ciclón* es una necesidad, sobre todo ahora que se puede hablar. Y sobre todo, continuar *Ciclón*, equivaldría a probarle a unos cuantos tontos que Pepe no está muerto todavía.

(*Revolución*, 9 septiembre 1959, p. 2)

Permanencia de Ballagas

Tratemos de establecer lo que significa Ballagas en la poesía cubana. Creo –sin que tenga necesidad de intercalar la aclaración “salvando las distancias”– que a Ballagas se podría aplicar la frase de Hugo sobre Baudelaire: “C’est un frisson nouveau...” No encuentro mejor definición, captación más efectiva, que esa frase corta, precisa, concluyente de Hugo, y, por supuesto, plenamente confirmada.

En seguida pongamos que Ballagas se ubica en esa fila de los “pequeños grandes poetas”. En un ensayo Edmund Wilson habla de los “minor writers”. Sería error traducir el término por escritores menores. Se trata más bien de pequeños grandes escritores.

Por último (por supuesto trataremos de profundizar todos estos aspectos) Ballagas tiene un lugar destacado en la poesía latinoamericana.

Cuando nuestro poeta publicó su primer libro de versos –*Júbilo y fuga*– ciertamente La Habana no se “alborotó”. Un joven poeta de Camagüey llegaba a la capital con su librito de versos bajo el brazo. (De paso diré que este fenómeno del joven de provincia con su librito bajo el brazo es toda una “constante” y sería muy divertido hacer una estadística.) En ese librito –que no es despreciable pero que al mismo tiempo no es apreciable– Ballagas se limitaba (creo que es el verbo exacto por cuanto nos deja ver que el poeta sería capaz de desbordarse) a jugar con las palabras. ¡Y cómo se divirtió Emilio escribiéndolo, y cuánta pasión de juego puso en él! Es un jugueteo constante desde la primera página a la última: el “viento de la luz de junio” se mezcla caprichosamente con las naranjas, “que se mecen en las frondas como sorpresas redondas”. Y el clímax lúdico, su exasperación, alcanza su punto alto en el poema “La Jícara”. Ha sido tan dicho y redicho, ha servido a tanto recitador –excelente, mediocre o infame– que no tengo nece-

sidad de refrescar la memoria al lector. En suma, todo parecía anunciar que tendríamos un poeta más, nada sobresaliente, con “audacias verbales” procedentes de la firma Brull, con resabios del primer (y nunca segundo, tercero o cuarto) Florit, y claro está, con las hipóstasis obligadas de programa de los poetas franceses de ese momento y de antes de ese momento.

Conviene aquí detenerse siquiera un instante en la poesía cubana que se hacía por ese entonces. ¿Qué teníamos de “activo” poético? En verdad, nada de que pasarse: poetas discretos que estaban bien, que podían ser leídos sin tirar el libro, pero tan sólo eso. Estoy tratando de limar asperezas pero no queda más remedio que decirlo de una vez: no contábamos, desde la desaparición de Casal, con ningún otro pequeño gran poeta. Sin duda, estaba Rubén Martínez Villena –caso mayor en nuestra poesía– pero la maldita tisis iba a interponerse entre él y su obra. ¿Qué quedaba entonces? ¿Los poetas coetáneos de Rubén? El tiempo nos permite una perspectiva segura de María Villar Buceta, de Ramón Rubiera, de Regino Pedroso, de Juan Marinello, de Rafael Esténger, de Enrique Serpa, de Andrés Núñez Olano (este último tuvo la valentía de decirme hace poco que había decidido dejar la poesía porque llegar a imitar a Valéry a la perfección no bastaba).

Por fin Ballagas conoce en La Habana a los poetas llamados de la *Revista de Avance*. Entre ellos está la potencia enemiga, ese poeta del cual todos esperaban todo, y del cual ya se hablaba, *sotto-voce*, en el sentido de tener en muy breve tiempo a un gran poeta. Naturalmente, Ballagas se hace amigo de Florit, por el momento es su discípulo y rendido admirador en espera de salirle al frente y ver quién canta más alto. En este punto hagamos un paréntesis. En arte quien no se arriesga no cruza la mar. Es un lugar común, pero de vez en cuando conviene echar mano a los lugares comunes. Y se lo aplico a Florit. Él perfeccionó una forma (esto es positivo) pero no fue más allá. Se instaló en la misma, y semejante a esos amanuenses que nos hacen encantadoras figuras con una pelota de arcilla, la cual forman y deforman a voluntad, su expresión poética siguió siendo la misma de los comienzos. A esto se llama regodeo, pero el alma pedía otra cosa. Aclaremos: no es posible que la pedrería vaya por un lado y el alma por el otro. Florit se hacía cada vez más lujoso, más estatuario, marmóreo y perfecto, pero todo eso en detrimento de unas furias que inútilmente pugnaban dentro de él por dar los grandes gritos. Pasados treinta años, uno dice: ¿Y dónde está el hombre en estos versos? ¿Por qué me suenan falsos? Ciertamente han alcanzado una rara perfección, no menos cierto que la sensibilidad ha tocado aquí una de sus cuerdas mejores, pero, con todo, no logro escuchar los gritos, han sido acolchados –acolchados por la belleza formal –, de gritos se han convertido en suspiros, y para eso en suspiros quintaesenciados, no se advierte el menor rastro de los efectos devastadores de una pasión, y si ella azotó una vida, el autor la sometió a una alquimia tan absoluta, que de la misma sólo aspiramos su perfume pero no sus miasmas.

Mas volvamos a Ballagas. Después de coquetear con la poesía de Florit y hasta imitarla un poco; aún cuando seguía afirmando que Florit era nuestro gran poeta, Ballagas se apartó bruscamente de todo eso. En 1936 (año en que lo conocí) hizo una visita a Camagüey, donde yo residía. Una noche, después de cenar en casa, yo le mostré un poema, tal vez muy alambicado, muy hecho. Dando golpes en su pierna con el papel, me dijo con inesperada vehemencia: “Pero, aquí, ¿dónde estás tú, Virgilio?”. Entonces me habló de “Elegía sin Nombre”, insistiendo todo el tiempo que en dicho poema, él había puesto su cuerpo y su alma. De pronto citó, muy emocionado, el verso final de un soneto de Sor Juana: “Mi corazón deshecho entre tus manos...” Pasó un año y medio. Yo me fui a vivir a La Habana para empezar mis estudios universitarios. Un día nos encontramos, y cuando previa cita volvimos a vernos fue para entregarme “Elegía sin Nombre”. Entonces me dijo, mientras me lo dedicaba: “Ahora estoy bien metido en el sufrimiento.” Y añadió: “Si cuando ya no exista a alguien se le ocurre escribir sobre mí por lo menos no me echarán en cara el sufrimiento.”

Con ese poema (con los demás que siguieron) Ballagas comunicó a la poesía cubana ese “*frisson nouveau*” de que hablaba al principio. No sería excesivo ni tampoco desatinado afirmar que La Habana entera se sobresaltó y se conmovió con la “Elegía”. El lector puede imaginar en este punto el número de poemas que a diario ven la luz pública o cualquier otra clase de luces, y consecuentemente también puede imaginar su poca o ninguna resonancia. El público puede hacerse lenguas fácilmente de una obra de teatro, de una canción, pero ¿de un poema? No es tan fácil. Cuando digo La Habana entera, se comprenderá que hablo de las cien personas que en esta ciudad tienen algo que ver con la poesía; pero aun así no es cosa frecuente que un poema “quede” encajado de manera definitiva, alborote y conmueva. La “Elegía sin Nombre” cumplía con todos los requisitos del caso para producir este efecto. Para empezar, si el poema no va más allá del poema su efecto se perderá poco a poco como círculos concéntricos que una piedra hace sobre la superficie de las aguas. Por el contrario, Ballagas lograba que su Elegía, propagando más y más sus ondas, alcanzara, como se dice, las fibras más sensibles de sus lectores, ésas que ya no son puramente poéticas o intelectuales sino humanas. Con semejante prueba ganábamos para nuestra poesía ese “nuevo estremecimiento”, que Ballagas, en poemas subsiguientes enriqueció más todavía. Y es así que para 1939 (año de la publicación de *Sabor Eterno*) ya Ballagas es un poeta “distinto” entre nuestros poetas: acaso éstos sean más perfectos, más modernos, más “intelectuales”, pero Emilio les llevaba la ventaja de haberse quemado, de haber atravesado, de extremo a extremo, ese infierno privado que un alma, en la tierra, suele, en muchas ocasiones, fabricarse. Y como decía, ese infierno era el resultado del sufrimiento. Y era también un precio elevado que se pagaba. ¿Quién no recuerda los versos de Baudelaire en “Benedictino”: “*Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance – Comme un divin remède a nos impuretés – Et comme la meilleure et la plus pure essence – Qui prépare les forts aux saintes voluptés!*”

Ahora bien, Ballagas, instaurando este “*frisson nouveau*” en nuestra poesía se iba haciendo por efecto del mismo ese pequeño gran poeta, que al principio de esta Nota hube de señalar. ¿Y por qué pequeño gran poeta? Aquí una vez más la muerte nos juega su mala pasada. Es sabido que en varias ocasiones, cuando esperábamos mucho de algunos de nuestros mejores poetas, la muerte ha venido a interponerse: la muerte se llevó (no hay otra expresión a pesar de su brutalidad) a Casal, a Martí, a Martínez Villena, a René López, a Zenea, a uno de los hermanos Urbach. Aparte de la pérdida irreparable, queda esa otra cuestión de mayor importancia para cualquier historia literaria: ¿si no hubiera sobrevenido esa muerte prematura, acaso lo habrían hecho mejor? Como no hay que cortar los cabellos en cuatro, prefiero pensar que a más años de vida mayores oportunidades de alcanzar la gran poesía. En el caso de Ballagas (que muere de cuarenta y siete; para muchos cubanos una edad casi senecta) todo hacía pensar que su poesía, con el decursar de los años, llegaría, según gustan de decir los profesores de literatura, a ese grado de madurez en que uno es, resueltamente (como cuando se asalta a alguien en un camino) un altísimo poeta. Pero como tenemos que conformarnos con lo que Ballagas alcanzó –y lo que alcanzó no había trascendido aún los límites de su historia particular y privada– es por lo que le damos ese calificativo (muy alto, por cierto) de pequeño gran poeta. Y conste que en la historia de nuestras letras los pequeños grandes poetas se pueden contar con los dedos de una mano.

Y esto puede extenderse a toda nuestra América. Si no me equivoco, en el prólogo a la *Antología de poetas argentinos*, Borges dice: “Al contrario de nuestros hermanos del Norte (cito de memoria) los sudamericanos no hemos producido todavía un Poe, un Melville, un Whitman...” Latinoamérica, me parece que con la excepción de Neruda, ha producido hasta ahora esos pequeños, admirables, milagrosos pequeños, grandes poetas: Vallejo, Huidobro, Octavio Paz, Lezama, Guillén. A su vez, Ballagas, con pleno derecho, forma en esa constelación, y a cada día que pasa, sus poemas son más leídos y su resonancia se va haciendo cada vez más sonora. Leyéndolo, un amigo en Buenos Aires me decía: “Pero, che, ustedes los cubanos son macanudos: tienen a Ballagas y no se dan cuenta.” Claro, él como recién se asombraba quería que también nosotros no saliéramos de nuestro asombro. Y es por eso que, a cinco años de su muerte no pudiendo asombrarnos, nos sintamos en cambio conmovidos.

(*Lunes de Revolución*, 26, 14 septiembre 1959, pp. 3-5)

Veinte años atrás

Por El Escriba

En el mes de octubre del remoto año de 1941 apareció un libro de poemas que respondía al extraño título de *Enemigo Rumor*. Su autor –un poeta todavía joven, apenas si frisaba la treintena– hacía ya un buen ralo que tenía colgado el sambenito de Enemigo Público Número Uno. Para empezar, se le tomaba por loco. Tal calificativo ha sido un recurso sistemático para ese tipo de gentes a las cuales pensar un poco les resulta fatigoso. Para ellos resultaba más cómico «enloquecer» a un poeta, ponerle la camisa de fuerza y expedirlo, sin más averiguaciones, a Mazorra... ¡Qué peso –se decían– nos hemos quitado de encima! Y creyendo haber borrado al loco de un plumazo seguían leyendo esa poesía a la que estaban habituados, esa poesía –aperitivo que, su nombre expresa, es lo menos poético que pueda imaginarse. También decían –tremenda acusación, ante la cual no puede por menos de pensarse en un Juicio de Dios– que Lezama era gongorino, y esto lo decían con la misma intención de anatema para un judío puesto en la picota.

Aquellos que asistieron a la lectura de poemas convocada, (en el teatro La Comedia) por Juan Ramón (1936) recordarán a un joven de cuya boca salían unos versos que a la mayor parte de aquella concurrencia causaba el mismo desagradable efecto de una tiza caminando cuesta arriba por un pizarrón. Pues fue en ese momento que Lezama se convirtió en el Enemigo Público Número Uno de lo que se suponía debía ser la poesía cubana. Sí, por ejemplo, la gente estaba acostumbrada a leer: «Las viejas carretas rechinan...», o «Venid a mi pecho, palomitas de hierro...» ¿cómo podrían tolerar a un poeta –desafinado según ellos– que se aparecía con estos versos: «Las óperas sonreírán para siempre en las azoteas...» o con estos otros: «El tallo de una rosa se ha encolarizado con las avispas que impedían que su cintura fuese y viniese con las mareas...»? Ahora bien, lo que ni siquiera sospechaban, es que desde ese mismo momento la poesía cubana cambiaba el rumbo y que la del propio Lezama sería desde ese momento, una fuerza de choque.

¿En qué radicaba dicha fuerza? Tratemos de ser precisos. Cuando este poeta hace su presentación pública la poesía cubana está como ahogada en los estrechos límites de un sentimentalismo que las más de las veces es sensiblero. Por otra parte, es una poesía hecha con los últimos carbones del modernismo y con las cenizas del simbolismo. Verdad que Brull había hecho «volte-face» y se presentaba en la arena poética dispuesto a agarrar el toro por los cuernos. Pero no lo logró. A base sólo de «jai-kais» y de «jitanjáforas» no creo que el toro se sintiera efectivamente molestado. Él fue, a lo sumo, un brillante banderillero. Nada más que eso. En cambio Lezama rompió los moldes, soltó los diques y metió a la gente por los ojos y por las orejas una poesía que hería la vista como un espejo puesto contra el sol y atronaba los oídos como el sonido de una gaita en medio de la ejecución de una sinfonía de Mozart.

¿Qué era lo nuevo es esta poesía? Entendámonos: lo nuevo para nosotros. Para cualquier surrealista era el pan de cada día, la divina rutina. Pues lo nuevo de *Enemigo Rumor* era el manejo de palabras y temas hasta entonces no tocados por ninguno de nuestros poetas. Creo oportuno intercalar un aspecto de la persona física de Lezama que está en estrecha relación con su postura poética. Me estoy refiriendo a su «gourmandise». Todos sabemos que Lezama es un comilón impenitente. He oído a Lezama hablar tan detalladamente de una comida que no sólo me parecía que él la estaba degustando de antemano, sino que también lograba despertar mi embotado gusto. Pues del mismo procede con las palabras. No conozco otro poeta cubano que haya manejado un vocabulario tan extenso. Su insaciable apetito metafórico es el equivalente poético de su apetito fisiológico. Al igual que él se regodeaba con un plato se deleitaba con las palabras. Por ejemplo: festón, fresa, sístres, níveo, moaré, caramillo, chillidos, uva, marfil... La enumeración sería interminable. Uno siente, casi físicamente, que esas palabras han entrado en el poema como los bocados exquisitos entran por la boca. Uno percibe que Lezama deglute voluptuosamente sus palabras. Sus palabras. He ahí la cuestión candente. Al lector de 1936 se le atragantaban, pero el poeta, semejante a un cocinero omnipotente, imponía sus menús, cerraba un ciclo de nuestra poesía y abría el otro.

Al llegar a este punto no queda otra salida que una revisión de su poesía. De una parte, los límites de este artículo no me lo permitirían; de otra parte, me ha ceñido al momento en que aparece su libro. No es, por cierto, la misma cosa Lezama en 1941 que Lezama en 1959. Los tiempos cambian y la gente con ellos. Si su poesía se ha quedado en las palabras, si ha ido más allá de ellas, si él se ha venido repitiendo desde su aparición o si, por el contrario, ha evolucionado sabiamente, si su intelectualismo y hasta su deshumanización ha sido un lastre o no lo ha sido, si finalmente resulta eficaz en 1959 o no lo resulta, es cuestión a dilucidar por esos mismos jóvenes que ahora están en la misma cresta de la ola en la que él se encontraba en 1941. Ahora bien, si vamos a enjuiciar a Lezama con vistas al presente tendremos primero que examinarlo en su momento de esplendor, en su postura revolucionaria veinte años atrás. Si un emplazamiento no cuenta con este factor está invalidado de antemano. Dicho en otras palabras: la llave de la poesía cubana se había cerrado tan fuertemente que de ella salían apenas unas gotas. Lezama abrió y surgió un chorro incontenible. ¿Podríamos olvidar ahora evidencia tan aleccionadora?

(*Revolución*, 9 octubre 1959, p. 2)

Cada cosa en su lugar

Padilla, que en estos días está de turno para encarnar el papel de lobo feroz de nuestras letras (papel que he venido desempeñando por años, que hoy mismo desempeño) acaba de publicar en este Magazine un artículo titulado “La Poesía en su lugar” y que es respuesta a uno mío sobre Lezama (“Veinte años atrás”).

En nuestra incipiente literatura (hace un buen rato que es incipiente en espera de pasar a excipiente) este rol de lobo feroz ha sido muy beneficioso. A qué cumbres de estupidez no llegaríamos si, de vez en cuando, estos animales temibles no hicieran su aparición en el campo literario cubano. Seríamos nada más que un rebaño de mansas ovejitas. Es de sobra sabido que nuestros pretendidos críticos han tenido por norma absoluta ser respetuosos, mendaces y cobardes. Y por si esto fuera poco, verbalistas. En un pasaje de ese libro infortunado que se titula *Lo Cubano en la Poesía*, desliza Vitier esta frase: “La poesía, estética quiere penetrar...” A uno no le queda otro remedio que sonreír burlonamente. Ese infortunado libro está hecho, repito, a base de lugares comunes, de mezcla de adjetivo y sustantivo, y también, ¡no faltaba más!, de puntos de vista que son flagrantes puntos de ciego... Pero dejemos que estos muertos se entierren entre ellos. Es lo único que les queda por hacer.

Pues Padilla, como iba diciendo, trata de poner a la poesía cubana en su lugar. Ahora bien, cuando algo se trata de poner en su sitio, es preciso, si no se quiere que lo pongan a uno en su sitio, que las cosas queden firmemente demostradas. Es claro, Padilla hace sus primeras actuaciones de lobo feroz y se advierte de entrada que no está bien interiorizado con su papel. Su apreciación del fenómeno poético cubano entre 1936 y 1958 queda, justamente, un poco fuera de lugar. Pero vayamos por partes.

Comienza diciendo: “En un alarde por demostrar que las disidencias personales no pueden nublar las disidencias críticas, Virgilio Piñera escribió recientemente un artículo para reafirmar públicamente lo que su poesía se había encargado de pregonar a los cuatro vientos: la sumisión a Lezama Lima”.

Esta primera afirmación es fácilmente refutable. Veamos. Comenzaré por demostrar que soy el poeta (perdón, no me considero poeta, simplemente facilito la exposición) menos lezamiano de mi generación lezamiana. Entre paréntesis, diré que la otra generación y también la que sigue a ésta es asimismo lezamiana o por lo menos tiene resabios de lezamismo.

Pues no lo soy por la sencilla razón de que paré a tiempo. Mi poesía (perdón de nuevo) se reduce a un cuaderno, que como todo el mundo sabe responde al “furioso” título *Las Furias*, y a un libro subsiguiente: *Poesía y Prosa*. Si examinamos ahora el catálogo del resto de los poetas “originales”, veremos que sus volúmenes sobrepasan con mucho a los míos. Esto en cuanto a la pura cantidad. En lo que respecta al lezamismo,

cualquier lector que se tome el trabajo de releer mis poemitas, advertirá que el lujo verbal, el preciosismo y la complicación metafórica de dicho poeta no aparecen en ellos. Entendámonos. No niego que no haya hecho versos expresamente lezamianos. Por ejemplo, recuerdo ahora un enorme poema (enorme por aquello de la extensión) –“La Destrucción del Danzante”– que es lezamiano de pies a cabeza. Se me había metido entre ceja y ceja hacer un poema a lo Lezama. Recién llegaba de la provincia, desconocía por entero esos nombres que ahora tanto se esgrimen para poner a la poesía en su lugar, es decir desconocía (no tengo reparo en confesarlo) a Breton, Apollinaire, Peret, etc. etc., y claro está, pues como Lezama era lo único que tenía a mano, pues le eché mano. Por ese tiempo yo era joven (¡qué diablos, alguna vez se ha sido joven!) y todo cuanto hacía por el momento era lo que podría resumirse en la frase de Gautier sobre Baudelaire: “Un joven que se preparaba lentamente en la sombra...” Después hemos visto a otros jóvenes en la misma tesitura. En un momento dado Baragaño imitó furiosamente a los surrealistas, y el mismo Padilla a Eliot.

Pues yo me preparaba... Y cuando lo juzgué oportuno me quité la piel de cordero para asumir mi papel de lobo feroz. Mi primer mordisco me valió la salida de *Espuela de Plata*. Allí entendían que no hacía mis reverencias a Lezama como es debido. Claro está, tuvieron que apelar a la violencia para sacarme (textual). Comencé mi resistencia (se ve ahora que yo era un resistente) enviando una carta a Lezama, donde decía entre otras cosas: “Siempre temí que llegase tiempo de las grandes decisiones, porque habiéndote movido tú en un círculo de familia conservadora, te habías nutrido de bastantes indecisiones. Alegarás que te decidiste una vez (fase de *Espuela de Plata*) y otra vez (fase *Verbum*) pero es que no basta una vez y dos veces sino que es necesario decidirse todas las veces”. Y más adelante: “He tenido que soportar que ese maniqueo, con un impudor e insinceridad que eran de esperarse por su misma condición maniqueísta, me comunicase, como un gran descubrimiento, que *Espuela de Plata* era una revista católica, y que se había tomado el acuerdo de elegir al buen presbítero porque todos ustedes son católicos, no sólo ya en sentido universal del término, sino como cuestión dogmática, de grupo religioso que se inspira en las enseñanzas de la Santa Madre Iglesia. Así expresado, creo más en una cuestión de catoliquería que de catolicidad, y esto porque catoliquería significa lo mismo que alcahuetería”. (1940).

¿Qué quería decir con esto? Pues que no estaba dispuesto a formar parte de una revista hecha a base de incienso de todo género. Al buen observador no se le escapará el síntoma, y el síntoma era la ciega sumisión a Lezama. Por eso, cuando Padilla tratando de poner a la poesía en su lugar y a mí de paso, habla de mi sumisión a Lezama incurre en un error de bulto. Tanto no me sometí, que además de ser un expulsado de *Espuela de Plata*, de no haberseme permitido publicar en *Nadie Parecía*, hasta llegué a un gracioso cambio de arañazos y mordiscos con Lezama en los salones de la benemérita sociedad Lyceum.

Entonces fundé mi propia revista. *Poeta*. De paso diré que alcanzó sólo a dos números ya que el costo de dichos números estaba de acuerdo con el número de mis trajes, es decir que terminado mi guardarropa terminado *Poeta*, y también diré de paso que en esa revistita aparecieron varios nombres surrealistas, que tanto duele a Padilla no frecuentáramos con mayor asiduidad.

Pues en *Poeta* aparecieron dos artículos de fondo bajo el título “Terribilia Meditans” en los que emplazaba a mi generación, y en particular a Lezama. Es decir que en 1942 (hace la friolera de diez y siete años) denuncié todo ese esteticismo trasnochado, esa catolicidad libresca y, sobre todo, esa poesía verbalista que a nada conducía. ¡Y Padilla, que parece desconocer lo esencial de mi actitud, habla de ciega sumisión! Si el lector se toma el trabajo de revisar esos dos artículos, comprobará que lo que Padilla se encarga ahora de propalar como su gran descubrimiento, es decir que la poesía de Lezama es en definitiva un gran fantasma, ya lo había advertido yo en 1942. Indudablemente cuando alguien se presenta en escena por vez primera en el papel de lobo feroz, resulta doblemente lobo y se va, en consecuencia, del seguro. Pero no se lo tomo en cuenta a Padilla. En definitiva, es una actitud más constructiva que esa de Vitier de sempiterna ovejita.

Pero como me veo precisado a probar mi condición de eterno insumiso (de paso diré que en Cuba hay que pasarse la vida ofreciendo pruebas palmarias), deslizaré aquí dos cartas. La primera dirigida a la actual Directora de Cultura, la otra a Gastón Baquero. La primera dice: “Mi distinguida amiga: a fin de evitar los eternos malentendidos, le envío estas líneas que explican los motivos por los cuales me abstengo de participar en el Día del Poeta, instituido por el Lyceum. Hoy por hoy, toda cultura que se quiera verdadera debe rechazar enérgicamente todo cuanto signifique su deformación. Debe ir, digo, con toda energía contra todo lo que pueda hacerla sospechosa de filisteísmo. Y nuestro momento cubano en el orden de la cultura es asaz peligroso, pues dicha cultura hace ya un buen rato que se está ejerciendo por los snobs de turno, por las damas de sociedad, por los cronistas sociales, en fin que estamos amenazados de una cultura de salón, de una cultura de compromiso, de encubrimientos, de concesiones. Quien trabaja a conciencia su arte, quien estima la cultura, no como entretenimiento elegante, sino como destino dignamente recibido, no puede aceptar tales comedias. Lo peor de todo es que hoy se dan homenajes a diestra y siniestra, parece que se obedece a una consigna general, la de ser homenajeado, aparecer en la crónica social, y todo ese fúnebre mundo al que nada le interesan los poetas ni la poesía. Es por todo eso que no estaré en el Lyceum la tarde del Día del Poeta. Estaré, en cambio, en mi puesto”. (1944).

La segunda, dirigida a Gastón Baquero, con motivo de haber él ganado el premio Justo de Lara: “¿Cómo escribir a un personaje muerto? ¿Cómo moverle? ¿Cómo interrogarle? Por la prensa supe de tu muerte. El periódico *Información* decía: ‘El premio Justo de Lara adjudicado a Gastón Baquero’. La noticia no me tomó de sorpresa; ya se

rumoraba días antes la gravedad de tu estado. Y es una muerte más pavorosa que todas las muertes en razón del corto número que somos contra el largo número que está en la desfachatez. El momento cubano es terrible en todos los órdenes (la carta es de 1944, inicio del grausato). Cada día la conspiración contra la inteligencia gana nuevas posiciones, cada día sus conspiradores ganan un neófito más. El ganado de hoy eres tú. El de ayer fue Justo Rodríguez Santos. ¿A quién le tocará mañana? Y recuerda que esta gente no concede nada gratuitamente, que asimismo no se es ganador de un Justo de Lara, o de cualquier sucedáneo, impunemente. Tu entrada al mundo de las concesiones, de los paños calientes, de las aguas mansas te hizo criatura amorosa de toda esa ralea intelectual. Hoy ya eres el periodista Gastón Baquero, premio Justo de Lara que asiste a banquetes martianos en Pinar del Río para hacer el panegírico de Mañach, que forma en la ronda de la mascarada martiana. Y así por este camino. Claro, que otro no tan ‘rosado’ como éste, era, por ejemplo, el de *Espuela de Plata* o de *Clavileño*; jamás ninguno de los señores que ahora te premian te hubiesen premiado por un ensayo como el titulado ‘Los Enemigos del Poeta’. Las razones son obvias. Ha sido necesario que descendiese hasta Varona para ser ‘comprendido y estimado’. Se comienza a tener perros de lujo...”

Pero mi insumisión no para aquí. En 1943, y como la poesía lujosa y verbalista me daba náuseas; como veía que todo paraba en moarés, sistros y nieves (por otra parte, que nunca cae en Cuba) escribí *La Isla en Peso*. Recuerdo que antes de su publicación ofrecí una lectura en casa de Vitier. Hubo consternación general. “Hay sífilis en tu poema, y esto no me gusta” –me dijo Cintio. Por su parte, Baquero, en el Anuario Cultural del Ministerio de Estado, me enfiló los cañones. En cuanto a Lezama... Pues no salía de su asombro: ¡alguien se atrevía en Cuba a escribir un poema empleando un lenguaje que no era el suyo! Por curiosidad, veamos este lenguaje:

Bajo la lluvia, bajo la noche, bajo el olor,
 bajo todo lo que es una realidad)
 un pueblo se hace y se deshace dejando
 los testimonios:
 un velorio, un guateque, una mano, un
 crimen;
 revueltos, confundidos, fundidos en la
 resaca perpetua,
 haciendo leves saludos, enseñando los
 dientes, golpeándose los riñones
 un pueblo desciende resuelto en enormes
 postas de abono,
 sintiendo cómo el agua le rodea por todas
 partes,
 más abajo, más abajo y el mar picando en

sus espaldas.
 Un pueblo permanece junto a su bestia en
 la hora de partir,
 aullando frente al mar, devorando frutas,
 sacrificando animales,
 siempre más abajo hasta saber el peso de
 su isla:
 el peso de una isla en el amor de un pueblo.

Creo que el fragmento es concluyente. Este poema será mejor o peor, pero nadie negará que es el antilezamismo en persona. ¡Y cómo no habría de serlo, si yo me ahogaba entre tantos “sones mojados”! Y también, que con este poema pagaba mis culpas y pecados con el lezamismo.

Entonces, ¿qué puede objetarme Padilla? ¿Mi artículo sobre el “Maestro”? Pero, ¿es que no se ha dado cuenta que ese artículo no es otra cosa que una nota necrológica? Diga Padilla lo que diga, Lezama estuvo vivo allá por el 41. La prueba de ello es que la generación actual no ve las santas horas de quitárselo de encima. Todas las polémicas, las conversaciones de café y de redacción de periódicos giran alrededor de Lezama. Si se da por aceptado que la poesía de Lezama es una experiencia fallida en el campo de la poesía cubana, yo pregunto: ¿qué poeta se ha visto librado, en todo o en parte de su influjo? Y es por eso precisamente por lo que hay suma urgencia de liquidarlo cuanto antes, es decir, él está liquidado, pero eso no basta, pues mientras exista una sospecha de lezamismo en dichos poetas ni respirarán tranquilos ni tampoco su poesía será absolutamente personal.

En otra parte de su artículo, Padilla dice, con justa razón: “La poesía que ha de surgir ahora en un país nuevo no puede repetir las viejas consignas de Trocadero”. Pero si estas consignas no pueden repetirse, tampoco podrá repetirse ese espectáculo bochornoso y provinciano de los poetas que estiman que su mundito es más importante que el mundo de la Patria o el mundo de un obrero o de un empleado. Lo digo porque estos poetas tan jóvenes, tan revolucionarios, tan modernos siguen repitiendo el ceremonial de la calle Trocadero. Si no aparecen en una antología empiezan a dar gritos y a hablar de conspiraciones; puestos ante la poesía de un colega pierden su tiempo haciendo la disección de la misma para que todo redunde en beneficio de la propia. Esto se llama cominería intelectual. Y esta cominería se practicó por más de quince años en nuestra generación. Si ahora los tiempos han cambiado –y efectivamente han cambiado– también los poetas tienen que suprimir radicalmente ese jueguito que se llama “yo soy el centro del universo”. Porque, en definitiva, todo eso es también rejuego estético, blandura y falta de madurez. En el momento que escribo, todavía en Cuba las horas del día empleadas en intriguillas y chismorreos son muchas más que las empleadas en hacer la poesía. Cosas como “qué dice Fulano de mi”, “yo soy mejor poeta que Mengano”, “en Cuba sólo yo

valgo para algo”, “hay que cerrarle el paso a tal o más cual”, se escuchan a diario en las “coterías” literarias y en las casas de los amigos. Hace poco decía en un artículo que con motivo de la inminente aparición del Segundo Festival del Libro Cubano, los poetas que no alcanzaron a ubicarse en el tomo *La Poesía joven* en Cuba, se mesaron los cabellos, consideraron que todo estaba perdido, y se dieron batallas campales para lograr un sitio en las páginas de la tal antología. Y como dice un dicho popular cubano: se peinan o se hacen papelillos...: o los poetas empiezan a exigirse a ellos mismos o prosiguen en sus cominerías. O se impone la cominería o acaba por triunfar la exigencia, pero ambas cosas a la vez son inconciliables, como el aceite y el vinagre. Si uno se decide por el papel del lobo feroz, debe tener sumo cuidado en que la menor partícula de payaso asome por bajo el disfraz. Esto traería la consiguiente explosión hilarante de parte del público. Y que se pierde seriedad, que todo ese mundito sólo provoca risas burlonas es un hecho consumado. No puede dejarse la máquina de escribir tras haber escrito un artículo emplazador, para entrar en tal o cual lugar a quejarse, como un bebito, de que no me han incluido entre los poetas más representativos de la hora actual...

El día que no abundemos más en esas miserias seremos escritores y poetas de verdad. Cosa que hasta ahora no somos. Pese a quien le pese.

(*Lunes de Revolución*, 39, 14 diciembre 1959, pp. 11-12)

La poesía

La lista, generalmente aceptada, de los poetas cubanos del siglo pasado, alcanza exactamente la docena. Son estos poetas: Heredia, Plácido, La Avellaneda, Mendive, Milanés, Luaces, Zenea, Pérez de Zambrana, Pérez Montes de Oca, Casal, Martí. Ahora, bien mirado en su conjunto, nuestro siglo XIX vio esta docena multiplicada en abundancia. Quiere decir que con el tiempo se ha ido cribando y hasta tamizando. Doce poetas parece exiguo, pero si tenemos en cuenta el tiempo –1803 (nacimiento de Heredia) a 1895 (muerte de Martí)– y si no olvidamos que estos poetas se dan en una colonia y, por añadidura, española tendremos que convenir que dicha cifra resulta más que suficiente. Francia tiene sólo ocho poetas de primera línea en su siglo XIX: Lamartine, Hugo, Vigny, Musset, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Y aún de esa lista podría suprimirse la “primera línea” en alguno que otro nombre.

De cualquier modo, estos doce poetas son los elegidos y seguirán apareciendo en las antologías. Aunque puede haber sorpresas. Por ejemplo, Vitier en *Las Mejores Poesías*

Cubanas excluye a Mendive. Dice que “Mendive no escribió ningún poema de primera línea”. ¡Cómo dudar! Esta baja mendiviana yo la acepto, pero, al mismo tiempo, me incita a otras bajas: Plácido, Federico Milanés, Pérez Montes de Oca, ¿La Avellaneda...?

Bien mirado, ninguno de estos doce poetas se destaca sobresalientemente del conjunto. A mi entender todos hicieron la poesía un poco a la buena de Dios. Si no fue esa su intención, el resultado final parece decir lo contrario. El único entre ellos con algo parecido a un plan poético –aunque no sea, como se ha venido afirmando, el mejor de nuestros poetas– es Casal. Los veo como a fuerzas de la naturaleza que no lograron llegar a una síntesis. Aunque toda nave poética debe navegar en medio de una tempestad perpetua, no por ello prescinde de la brújula. Esta brújula hace posible cosas como *Las Flores del Mal*, *Hojas de Yerba* o *Residencia en la Tierra*. Si consultamos la producción de nuestros poetas del XIX veremos de entrada que ellos tocaron muchas cuerdas pero ninguna de modo decisivo. Después hay el maldito problema de los modelos: Luaces juega a la candelita entre Byron y Espronceda; La Avellaneda con Quintana y Gallegos; Zenea con Musset; Casal con Baudelaire... Y claro, si se tienen los ojos puestos en París, Londres o Madrid y si al mismo tiempo se vive en Ultramar como parisino, londinense o madrileño, el correo poético, en vista de la distancia, no sólo llegará tarde sino marchito. Para decirlo con menos humor, a esos poetas les faltó hacer pasar la poesía por el torrente sanguíneo. Y algo de mayor importancia: no bastaba ser separatista del lado político; también era necesario separarse desde el lado poético y literario. Esta contradicción entre la madurez política y la inmadurez poética es evidente en nuestros poetas del XIX. De ella exceptuamos a Martí, aunque con las naturales reservas. Ya volveremos sobre esto. Hombres como Heredia, Luaces, Zenea (a pesar de las polémicas surgidas por el famoso salvoconducto) Mendive, Casal estaban claros en que Cuba debía ser libre y soberana. Esta oposición al gobierno español los condujo al destierro, a las persecuciones y hasta a la muerte. En sus cantos se refleja el anhelo independentista y en sus crónicas (como en Casal) la crítica mordaz del régimen español. Es decir, pensaban con su cabeza cuando estaba en juego lo político; en cambio, si estaba en juego lo poético pensaban con las cabezas ajenas. Por supuesto, como eran buenos poetas los resultados no fueron despreciables pero al mismo tiempo no fueron los grandes resultados. Uno hubiera preferido que Casal no se enterneciera demasiado con Baudelaire, para que le hubiese quedado tiempo para enternecerse con él mismo. Un buen puntapié, en su momento oportuno, a Baudelaire, y Casal, se quitaba, de una vez y para siempre, esta sombra gigantesca. No es posible que un ser humano que vive con los ojos puestos en París, que respira la China a través de las “chinoiseries” de los hermanos Goncourt, que quema pajuelas de incienso en un cuarto de la calle del Obispo, que se despersonaliza en el Des Essartes de Huysmann, que ve al “pobre Charles” en el dandy del Hotel de Pimodan y que “fuma” su opio con las hojas de *Los Paraísos Artificiales* le quede mucho tiempo y mucha vista para ver

la fluente realidad que lo circunda. No es un azar si esas Crónicas a que hice referencia y que Casal publicaba en *El Figaro* ofrezcan la palpitante y desgarradora realidad cubana de ese entonces. En ellas ¿qué lejos quedaba esa Francia de postal, y cuán vivos el Capitán General de turno, y los burócratas de turno!

A pesar de ello, Casal fue el único entre estos poetas con algo parecido a un plan. En este sentido resulta, como diría un profesor de preceptiva poética, el más “orgánico” de todos ellos. O el único. Grande o pequeño, él se hizo de un mundo, cosa sin la cual un poeta enmudece o sólo emite sonidos inarticulados. Verdad que es un mundo francés, pero, repito, con la excepción de Martí ¿alguno de los restantes poetas tuvo siquiera ese mundo poético prestado? Frente a Casal todos ellos parecen poetas ocasionales, lo cual no obsta para que hayan dejado piezas antológicas. Resumamos: Casal dejó tres libros: en cualquiera de ellos la poesía y el poeta marchan juntos, es decir que ambos se pusieron de acuerdo, y el uno pasó por la otra y viceversa como el agua en los vasos comunicantes. Cualquier poema, ya sea de *Nieve*, de *Bustos y Rimas* o de *Hojas al Viento*, es el resultado lógico de dicha comunicación. Conclusión: Casal no es autor de poemas sueltos.

Lo cual es, por ejemplo, *Zenea*. Se dice que es uno de nuestros grandes líricos y sin duda nuestro romántico mayor. Estoy de acuerdo, pero lo es a base de un gran poema: “Fidelía” y de dos o tres poemas de menor aliento. Tenemos así el caso contrario al del poeta que “cierra sus operaciones” sin que por ésta o aquélla columna de sus cantidades falten, o sobren cifras. Por ejemplo en *Las Flores del Mal* hay dos o tres poemas sueltos –“Lola de Valencia”, “El Calumet de Paz”, el poema satírico contra los belgas–; el resto son *Las Flores*, apretadas y medidas en el libro. En cambio, *Zenea*, que no obedeció a plan alguno, se dispersó en multitud de flores, que unas veces eran de oro y otras de papel. Uno pierde el resuello cuando piensa qué poeta hubiéramos tenido si *Zenea* nos hubiera dejado cincuenta poemas como “Fidelía”. Tocamos aquí el problema de la concentración poética: he ahí lo que faltó a nuestros poetas del siglo XIX. Si como dice Breton la “poesía es una rosa de hierro”, qué poder de concentración no hará falta para arrancarla intacta de su tallo. El poeta que se pusiera a darle palos de ciego le arrancaría un pétalo a la mitad de pétalo, con lo cual, sin duda, se apropiaría algo de ella pero malograría la unidad de la Poesía, que es, en última instancia, el objetivo perseguido. Pues bien, nuestros poetas no se concentraban; por el contrario, dejaban volar su inspiración como vuelan las hojas del almanaque, ¡ay! que no vuelven jamás. He dicho inspiración. Esta peligrosa deidad ha jugado y nos juega malas pasadas. Creo que es un lugar común de la psicología cubana, en lo referente al capítulo del carácter, que poseamos en grado sumo intuición para captar un problema, pero que, al mismo tiempo, no tengamos la paciencia necesaria para profundizarlo. Escribimos un cuento o un poema que, sin duda, cobra un gran impulso, pero en nuestro afán de desentendernos lo más pronto posible, lo echamos a un lado, es decir, lo juzgamos definitivamente resuelto. Exactamente igual pasaba a esos poetas: acumulaban

poemas sin volver sobre ellos; una cantera que podía proporcionar gran cantidad de pepitas de oro era abandonada al punto para meter la nariz en otra cantera. Y es una lástima, porque lo que está a la vista, es bueno.

En “Mis Versos” dice Martí: “De la extrañeza, singularidad, prisa, amontonamiento, arrebató de mis visiones, yo tuve la culpa, que las he hecho surgir ante mí como las copio”.

Por fin Martí habla en nombre de sus colegas. Tal parece que hubiera querido cerrar el ciclo poético de nuestro siglo XIX señalando las fallas que a todos ellos impidió llegar a la gran poesía. Se piensa que Martí, metido hasta el cuello en la tarea de libertar a Cuba, se ocupaba de la poesía de modo marginal. Sospecho que es precisamente lo contrario, es decir, que Martí tenía un gran desvelo por lograr una expresión poética eficaz. Este Prólogo a *Versos Libres* es como su testamento poético; en él está presente esa preocupación a que vengo aludiendo. Dice Martí: “Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones: ¡oh, cuánto áureo amigo que ya nunca he vuelto! Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos, también sé, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje. Tajos son éstos de mis propias entrañas –mis guerreros. Ninguno me ha salido recalentado, artificioso, recompuesto, de la mente; sino como las lágrimas salen de los ojos y la sangre sale a borbotones de la herida”.

Me atrevería a afirmar (y creo que el lector pensará lo mismo después de refrescar este Prólogo admirable) que Martí alcanzó una madurez poética de la que está muy lejos el resto de sus colegas. Para empezar, él nunca perdió de vista la realidad cubana: en España vivió como cubano, en Méjico, en Estados Unidos, en Guatemala. Al contrario de Casal, que vivía en Cuba desdoblado en parisino. Martí afirmaba su cubanidad y al mismo tiempo la enriquecía. Estaba poseído por el sagrado fuego de la patria, luchaba con denuedo por la libertad de Cuba. Esto, si no nos equivocamos, es el mundo que él buscaba y que encontró. Cuando un hombre se halla en posesión de una verdad política tan absoluta como ser la independencia de su país, cualquiera otra de sus actividades humanas estará al servicio de esa verdad, es decir, que la prédica revolucionaria no irá por su lado y por el otro su verdad poética. Habría sido irrisorio y absurdo que Martí pronunciara discursos encendidos en Tamany Hall a favor de la independencia cubana, y al mismo tiempo imitara a Baudelaire y concediera pajuelas de sándalo en su casa... Esa verdad poética suya era, tenía que ser, consustancial con su verdad revolucionaria. Ello no quiere decir en modo alguno que Martí se viera compelido a escribir sólo arengas poéticas en favor de su causa. No se trataba para él de poner la Poesía al servicio de la Revolución como simple función ancilar. Se encarga de aclarar: “Amo las sonoridades difíciles, el verso escultórico, vibrante como la porcelana, volador como un ave, ardiente y arrollador

como una lengua de lava.” Martí quiere que en el gran proceso revolucionario la Poesía tenga su parte, y él empieza por exigírsela a sí mismo. De ahí que contra la opinión general, yo piense que su producción poética es producto de muchas exigencias. Claro está que los vaivenes de su vida política le impidieron, al contrario de Casal, un plan poético definido, pero no es menos cierto que ello lo salvó de escuelas, modas y modelos. No es menos cierto que él también es un poeta un tanto disperso y hasta de poemas sueltos, pero una vez reconocidas tales limitaciones, habrá que proclamar que resulta el más vivo de los poetas del XIX. ¿Y por qué? Martí es, en último examen, un gran apasionado, de la libertad de Cuba, de la verdad, de la vida y de la muerte. Cuando la pasión se asienta en realidades tan tremendas como éstas, los actos –poéticos o revolucionarios– del hombre que la lleva dentro también resultarán tremendamente convincentes. Pondré un ejemplo: uno de los poemas más personales de Casal, bastante alejado del tufo baudelariano, es el titulado “Recuerdo de la Infancia”. Sin duda es un poema magnífico, pero su lectura no logra llevarnos más allá de la persona del propio poeta. En cambio, cualquiera de los poemas logrados de Martí, venciendo la barrera interpuesta entre el poeta y el lector, nos introduce de lo particular en lo general; del episodio en la historia. Esta es la hazaña, parcialmente realizada por él, y es también el puente mágico que podría unir la orilla poética de nuestro siglo XIX con la orilla poética de nuestro tiempo.

(Lunes de Revolución, 84, 28 noviembre 1960, pp. 28-29)

Opciones de Lezama

A Lezama se le presentaban en lo que refiere a su futura grandeza literaria tres opciones: la del conversador, la del poeta y la del novelista. Por más de treinta años esas opciones le cortaron la respiración, le suspendieron el aliento, le resecaron la boca y lo mantuvieron en vilo sobre el abismo de las posibilidades. A su vez ellas implicaban el problema no menos inquietante del reconocimiento. Manifiéstelo o no, todo escritor aspira al reconocimiento, el cual contiene en sí mismo un principio de mensuración: ¿escritor provincial, nacional, internacional? Es decir, mayor o menor número de gente que lo reconozca. Ahora bien, como él aspira a ser reconocido universalmente sus pensamientos en este orden de cosas son agitados a la vez que engañosos. Falta por registrar en las historias de la literatura los soliloquios del escritor; no niego que algunos de esos soliloquios él los traslade a su autobiografía o los incorpore a cualquiera de sus personajes de ficción, pero lo esencial, es decir, esos pensamientos que bordean el ridículo, que surgen

del delirio (estoy por decir del delirio pítico, pues todo escritor es Casandra de sí mismo) los lleva a la tumba.

Lezama hablaba con Lezama, lo interrogaba ansiosamente, se miraba en los espejos (en sentido recto y figurado; en esas ocasiones era un Narciso de su obra a través de su cara) preguntándose: ¿es que la gloria nimbará los rasgos de mi cara? Además, hay la tremenda necesidad de escrutarse: ¿quién eres, qué buscas, qué descubres? Y las respuestas, siempre engañosas; eres un iluminado, un farsante, un iluso, un cagatintas, un genio...

Este *autontimoroumenos* se consume en la indagación de su persona literaria: esa futura confrontación con los *otros* lo es, al mismo tiempo, consigo mismo. Y aquí las preguntas son aún más angustiosas por cuanto el margen para abandonarse al delirio resulta tan estrecho que todo gira en torno a la suprema pregunta: ¿soy o no soy un gran escritor? El resto son las atroces variantes: ¿seré tan sólo un escritor para escritores? ¿O un escritor hecho de otros escritores? ¿Quedaré como un conversador, eso sí, inimitable, pero nada más que un conversador? ¿Me quedaré perdido entre los poetas menores? ¿O seré uno de tantos novelistas leídos por una docena de personas?

Consecuentemente esa formulación negativa lleva aparejada su propia contradicción: no, no soy un *raté*, soy, por el contrario, un gran escritor. Arquetipo de la Duda absoluta, paradójicamente exclama en la soledad de su cuarto: soy el detonante que provocará la explosión porque mi cabeza pensante es como una bomba de tiempo, que al estallar provocará el pasmo de las edades presentes y futuras...

El cuadro se completa con ese otro sentimiento atroz de que todo termina con la vida que terminamos. Después de adormecerse en brazos de la Posteridad, se siente acometido por la atroz sensación de la Nada. A este respecto Jules Valles decía: «No creo en el Panteón, no sueño con el título de gran hombre no aspiro a ser inmortal después de mi muerte, todo a cuanto aspiro es a vivir en vida.»

En términos de metapsíquica la clarividencia del escritor empieza y termina en la escritura; si intentara aplicarla con el objeto de indagar en su futuridad como escritor reconocido universalmente, su entendimiento se oscurecería hasta el punto de la confusión. Una cosa es sentir o presentir que en un momento dado de la carrera literaria se podrá ser reconocido y otra es *saberlo* a ciencia cierta.

La clarividencia *funciona* en la escritura a manera de un radar que iría señalándole al escritor los caminos a tomar y los obstáculos a sortear, pero aplicada al reconocimiento, esa *funcionalidad*, que es parte como hemos dicho de la misma escritura, es neutralizada por el enigma del destino, es decir de los *otros*, especie de computadoras electrónicas donde en última instancia se sabrá si se es o no un elegido.

Nuestro punto de vista es confirmado por el propio Lezama; intuyendo su futuridad, mas impotente para confirmarla, forzando por así decirlo su supervisión hasta el punto de como nuevo Atlas suspenderla sobre el abismo de la incontingencia, dice en un pasaje de *Paradiso*:

El traqueteo del ómnibus obligó al anticuario a torcer el rostro. Se fijó en el pulso del que estaba a su lado, en la otra fila paralela de asientos. Extrajo ese pulso unas iniciales: J.C.⁵ Un escalofrío lo recorrió, se acababa de verificar silenciosamente algo que venía a ser un complementario tan forzado como prodigioso en su vida. Ya no se moriría intranquilo, incompleto. Se había verificado el signo que le permitirá recorrer su último camino, con expresión para su pasado y con esclarecimiento para su futuridad.

En la contingencia de saber y no saber, el grado de impotencia es mucho más angustioso que la contingencia de sólo no saber. Aquel que *no sabe* lo que le está pasando, tiene al menos la ventaja de la no-elección sobre el que al mismo tiempo sabe y no sabe lo que le está pasando; es impotente para saber lo que le está pasando, pero no es, también, víctima de la Duda, en tanto que sí es lo es (¡y en qué horrible medida!) el que sabe y no sabe lo que le está pasando. Por eso Lezama señala: *expresión para su pasado y esclarecimiento para su futuridad*, es decir el pasado adquiere una validez y la futuridad tiene una deslumbrante confirmación. Pero esta clarividencia, que es sólo atinente a la letra escrita, se oscurece (como decía hace un momento) hasta el punto de la confusión si el escritor intenta hacerla *funcionar* para escrutar su ulterior reconocimiento. Precisamente el hecho de escribir tal pasaje, es, al mismo tiempo, signo de su poder creativo y signo de la impotencia en que Lezama-persona se encontraba de saber y conocer sus futuras resonancias.

Así pues, con esas opciones, con esos soliloquios, con esos atroces pensamientos de Posteridad y Mortalidad, con esas dudas el escritor va tirando. Esta palabra da la medida exacta de la situación de extrañamiento en que Lezama se hallaba: por un lado hacía la obra, por el otro daba tumbos con sus opciones: unos días era un genio, otro un *raté*; por momentos se prefería poeta a novelista o viceversa; en otros desechaba a ambos para quedar como brillante conversador. Como si la Posibilidad fuese un derriscadero lo vemos que se obligaba a echar el cuerpo, ya a un lado, ya al otro, a fin de conservar el equilibrio: entre lo escrito y lo que se piensa de lo escrito (en lo atinente a su probable o improbable resonancia como escritor) se inserta ese equilibrio inestable.

Esas tres opciones venían a ser para *Lezama-persona* como tres diablillos juguetones que le propusieran el difícil juego de la adivinación. El diablillo que representaba al conversador tenía la misma cara del diablillo que representaba al poeta y al novelista, y, a su vez, éstos tenían la misma cara de aquél. ¿Cuál de estos demonios (además de diablillos eran demonios) sería el que lo conduciría al país del universal reconocimiento o lo precipitada en ese purgatorio de los escritores menores?

El juego estaba erizado de dificultades. Lo paradójico del caso es que *Lezama-escritor* podía reconocer la identidad facial de esos demonios, pero *Lezama-persona* se

⁵ J. C., es decir José Cemí.

perdía y confundía de dicha identidad. El escritor se *manifestaba* en esas caras idénticas, pero la persona no lograba escrutarlas con la visión requerida para *saber* cuál de las tres era la de la futuridad y cuál la de medianía literaria.

Naturalmente, *Lezama-escritor* azuzaba a *Lezama-persona* a meterse de lleno en ese juego difícil. Hay en *Paradiso* un pasaje a este respecto revelador; Rialta, su madre, le dice a José Cerní:

No rehúses el peligro, pero intenta siempre lo más difícil. Hay el peligro que enfrentamos como una substitución, hay también el peligro que intentan los enfermos, ese es el peligro que no engendra ningún nacimiento en nosotros, el peligro sin epifanía. Pero cuando el hombre, a través de sus días, ha intentado lo más difícil, sabe que ha vivido en peligro, aunque su existencia haya sido silenciosa, aunque la sucesión de su oleaje haya sido manso, sabe que ese día que le ha sido asignado para su transfigurarse, verá, no los peces dentro del fluir, lunarejos en la movilidad, sino los peces en la canasta estelar de la eternidad.

Y lo difícil estribaba en que *Lezama-escritor* tendría que realizar la hazaña de *fusionar* esos tres diablillos en uno solo para que *Lezama-persona* lograra discernir la cara verdadera de su futuridad. En el conversador estaba implicado el poeta y el novelista; en el novelista el poeta y el conversador; en el poeta el conversador y el novelista. No tres personas distintas y un solo Dios verdadero, sino tres personas indistintas, *pero* sólo un Dios verdadero. Ese dios era la Forma que había que adoptar para expresarse en el juego de las dificultades y a través de ellas acceder a la futuridad.

Lezama era (sigue siéndolo) el conversador más brillante de Cuba y uno podía preguntarse si con el correr del tiempo no quedaría él como un excelso caso de pirotecnia verbal. Lezama poeta magnífico no llegaba a configurar una cosmo-visión. Había hecho sus pruebas de nobleza literaria con estos dos géneros, pero en nuestro sentir no conseguía reunir los dieciséis *cuarteles* requeridos. Faltaba la opción del novelista. De pronto, con la publicación de *Paradiso* *Lezama-persona* supo que los tres diablillos eran un solo diablillo, supo que *Paradiso* es, al mismo tiempo que una novela un gran poema y la genial explosión verbal de un conversador, y supo finalmente que la futuridad le estaba asegurada. Entonces se reposó, se desalteró. Supongo que en tales momentos exclamara: ritmo *hesiscástico*: *podemos empezar*.⁶

(En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Serie Valoración Múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 294-297)

⁶ *Paradiso*, Capt. XIV.

IV. VIRGILIO PIÑERA EN ARGENTINA

Ferdydurke

Ferdydurke produjo en los círculos de la élite polaca una fuerte conmoción. Según el juicio de un crítico: “admiración rayana en la idolatría”. Aquí en Buenos Aires, en pequeños grupos, esta obra despertó una curiosidad inusitada. En mi sentir (y creo que para las quince o veinte personas que ayudaron a su traducción) la lectura de una página más me confirmaba que *Ferdydurke* estaba a la par de las cumbres de la literatura contemporánea. El hecho de sacrificar largos meses en la difícil, casi ímproba versión de *Ferdydurke*, quitará, supongo, a mis palabras todo sabor de barato elogio. Por otra parte, como ningún libro teme más, odia más y presta más valor al juicio humano que éste, conviene hablar con sinceridad.

Ferdydurke es un libro de choque, de combate. Estas humorísticas aventuras de un hombre infantilizado constituyen un escándalo literario, pero escándalo de la más alta seriedad. Atacando ¡y con qué audacia! ciertas básicas falsificaciones del mundo actual que hasta ahora se nos escapaban, *Ferdydurke* nos procura una especie de alivio psíquico, o dicho de otro modo, representa una descarga.

Artísticamente, es obra de una riqueza enorme. El lector mismo se dará cuenta de la calidad de esta poesía violenta y *baja*, del brillo y la profundidad de este teatro grotesco y locamente humorístico, de la amplitud y fuerza del estilo, y sobre todo, de tantos y tantos descubrimientos artísticos y psicológicos diseminados en sus páginas. El ultramodernismo de Gombrowicz, por juntarse con la sencillez de espíritu, espontaneidad y frescura de alma, se vuelve vital y natural. Nada de los estériles refinamientos que caracterizan al arte moderno. Aquí un hombre contemporáneo, realista y cuerdo, dotado de fuerte personalidad, busca y encuentra sus propios medios de expresión. Y esto le basta.

Mirado *Ferdydurke* por su lado intelectual constituye una revisión de todo nuestro modo de ser cultural. Se puede estar o no de acuerdo con las sorprendentes tesis de Gombrowicz, pero no cabe duda de que *Ferdydurke* apunta y acierta a uno de los más drásticos y sensibles nervios de nuestra cultura. Y es una revisión especialmente valiosa para Hispanoamérica –clásico continente de la inmadurez.

Resulta difícil prever la suerte de este mensaje entre nosotros, sobre todo cuando no nos llega de París... Creo, sin embargo, que con estas breves líneas no hago otra cosa sino disparar el primer tiro en la batalla que tarde o temprano van a librar los *ferdydurke*

kistas de Hispanoamérica. Téngase bien presente que en el caso de este libro no se trata de una novela más.

(Solapa, *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, Buenos Aires, Argos, 1947)

Nota sobre literatura argentina de hoy

Si quisiéramos definir por medio de una imagen o metáfora lo más representativo de la literatura argentina de hoy diríamos que es tantálica, que sus escritores son tantálicos ellos mismos y que segregan esa sustancia –lógicamente nueva– que se llama tantalismo.

Todo el mundo conoce el viejo mito; lo que no ha sido elucidado es si fueron los dioses realmente los que ataron a Tántalo o si fue el propio Tántalo quien se impuso fuertes ligaduras a fin de gozar del dulce tormento que era para él la vista de aquellos frutos y de aquella agua... Así, siguiendo el juego del mito, se podría decir que el tantalismo argentino no es un castigo divino sino una condición histórica. Es que el mundo que les rodea, por su propia informidad y riqueza, les asusta, les parece contradictoriamente pobre, sin llamadas ni respuestas –un mundo al que no sabrían cómo arrancar el primer bocado... Por todo esto los vemos amurallados en un orbe metafísico gratuito pleno de categorías intelectuales, planes de evasión, aporías zenonísticas, mores geométricos y mónadas leibnizianas...

No es un azar si la ciudad de Buenos Aires cuenta con un astrólogo: Xul Solar; con un místico: Macedonio Fernández; un logógrafo: Jorge Luis Borges; un dudador: Adolfo de Obieta; un exégeta del porteñismo: Raúl Scalabrini Ortiz; unas nieblas repentinas y unos soles repentinos; una abundancia como pocos pueblos del mundo la conocen hoy; unos todos, unas nada. Y lo mejor que se puede decir de estos escritores es que representan dignamente su ciudad: se ve muy bien que no comporta contradicción alguna el hecho de que una ciudad sin místicos previos encierre en su seno a un místico, sin sacerdotes caldeos, a un astrólogo, y así por este tenor.

Es el caso un poco de lo que sucede para América en general: se viven otras vidas que las propias, el hombre se inserta en otra realidad o realidades, se prefigura antes de figurarse, hace de su vida un “personaje” y no una persona. El peor enemigo que hasta ahora tiene el americano es la segunda naturaleza que él se crea; como esos frascos donde vemos un marbete pavoroso a calavera y tibias cruzadas y una leyenda roja que dice –¡Cuidado veneno!– y que sólo contienen una sustancia completamente inofensiva. Por otra parte, el americano está más preocupado por la búsqueda de una fórmula formal del

mundo que por la búsqueda de una forma en sí; si se revisan las últimas producciones de la poesía y la literatura en América se verá que las soluciones son puramente técnicas y no espirituales. Un europeo muy afinado nos decía que el americano se ve continuamente tentado por el demonio de la ornamentación. Por eso decíamos arriba que la literatura argentina más representativa es de carácter tantálico y que segrega tantalismo: el escritor persiste atado a una segunda naturaleza –ornamentación, fórmula formal– y el verdadero mundo de la realidad cada vez más se le escapa o al menos, desdibuja. Uno se liga con metafísicas librecas, con demonologías caldeas, con ziggurats laberínticos, con desesperaciones leídas, con tragedias leídas, con asesinatos leídos, y la vista de la rica realidad que pasa ante nuestros ojos de hombre amarrado nos provoca enormes, infinitas segregaciones de esa nueva sustancia que se llama en la literatura americana “tantalismo”.

Parece paradójico, pero nuestro alimento son nuestras propias cadenas. Se engaña quien crea inocentemente que el tantálico va a morir de inanición a la vista de los ricos frutos, de sed ante la poderosa agua; por el contrario, está muy bien provisto con sus amarras, eso que se llama “delectación morosa” le multiplica sus ligaduras y ellas son su alimento; al final, no se podría hablar de un hombre atado, cuanto que él mismo ha devenido de la idéntica naturaleza de las cuerdas que lo ataban. Esto nos lleva a la meditación de un tema tan ímprobo dentro de la problemática americana como es el tema de las suplantaciones, del escamoteo. Ante una producción espiritual americana siempre nos preguntaremos, no lo que el artista quiso expresar, mas lo que el artista quiso ocultar. Un ejemplo grosso modo nos va servir. Recordemos el método peculiar de las escuelas Berlitz de enseñanza de idiomas: “¿Cómo se llama su tía? Respuesta: No tengo zapatos”.

En la obra del artista americano hay siempre este escamoteo de la tía por el zapato... Imaginemos todavía un pastel del cual la ornamentada superficie de merengues y grageas se repitiera incansablemente hasta su base, pero, ¿y la masa, esto es, el edificio en sí, la verdadera arquitectura? No basta ser brillante, poseer gran poder combinatorio, saber multiplicar el adorno a extremos sobrehumanos, dominar el idioma o los idiomas; al último fondo de la conciencia hay que partir y asentarse en una realidad muy real, que procurándonos cifras, llaves, conclusiones y respuestas las va, también, a otorgarlas al lector, para no dejarlo en la insólita, extraña situación de un mundo dado gratuitamente, y en el que, repetimos, siempre se va a preguntar por lo que el autor dejó oculto.

En este punto, a esta altura se hallan al día de la fecha los productos espirituales de América. No hace mucho decía Borges: “A diferencia de los bárbaros Estados Unidos, este país (este continente) no ha producido un escritor de influjo mundial –un Emerson, un Whitman, un Poe– ni tampoco un gran escritor esotérico: un Henry James o un Melville...”; por su parte Macedonio Fernández postulaba: “Ya no hay enriquecimiento fácil en los Estados Unidos; dentro de 30, o 40 años, no lo habrá más en la Argentina. Entonces empezará el espíritu y seremos muy interesantes.” Con sus naturales reservas,

la frase de Hegel –América es un continente sin historia– sigue en pie. No sería exagerado decir que pasa América todavía por la fase del “existir” y que, por tanto, desconoce la etapa posterior del “ser”; por eso sus artistas *existen* pero no *son*, como, para no poner sino un ejemplo solo, en la Italia anterior a Dante existen, pero no son, un Cavalcanti, un Guinicelli, un Guittone de Arezzo; anuncian a Dante pero no son Dante, se quedan en el ornamento –poesía cortesana, regla amorosa, pretexto– será preciso la llegada de Dante: entonces se podrá hablar de ser, de cosmos, de realidad verificada. Es en ese momento que el tantalismo deja plaza a la más hermosa libertad de movimientos.

Vamos a referirnos aquí, suscitadamente, a tres escritores argentinos de enérgica naturaleza tantálica, y cuya obra es del más quintaesenciado tantalismo que esta primera mitad del siglo veinte haya podido ver. Son ellos, por orden cronológico, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges.

Todo el mundo está de acuerdo en que Macedonio es el padre espiritual de la generación de *Martín Fierro*. Claro, es un dato para historiadores de la literatura, y no tendría mayor importancia sino fuera también Macedonio el caso más brillante y magistral del tantalismo literario entre los argentinos. Se ve de entrada que este escritor ha encontrado para su obra una fórmula; dicha fórmula aparece en sus primeros escritos, la veremos en los últimos, la veremos siempre. La fórmula es ésta (transcribo del cuento titulado “Suicidia” el párrafo que sigue):–“Si perdonáis a un autor que quisiera ser cuentista y acabará como todos los literatos procurándose algún fracaso en el teatro, que os prevenga que todos sus relatos se descaminan tan pronto como rozan alguna verdad o misterio científico, forzado el autor por un primor de ciencia que no puede vencer y ¡qué diré! cuando, como aquí, veréis rozar dos problemas cual el del Automatismo Integral, del arrollamiento de la Conciencia por el Automatismo Longevístico, único imperativo de la vida y cuya finalidad es suplantar el pluralismo vital fatigoso y anárquico por un único Cosmos-Persona, el Monoser libertado por fin de sujeción a la pérvida relación de Externalidad, y en fin del contrajuego obstinado al Longevismo que le hace eternamente el antieternizador Reflejo de Evasión (de autodestrucción) atisbando cada ocurrir de esa falla del plan longevístico que es la Monoconciencia Afectiva Negativa o sea el de conciencia una, es decir ocupada por un solo estado mental afectivo de dolor, sobre cuyo instante de monoconciencia el Reflejo de Evasión reina omnímodo e instantáneo...”

De estos avances, de estos retrocesos, de esas categorías, de esos nombres propios enlazados por guiones, de frases como “Niña de Dolor la Dulce Persona de un Amor que no fue conocido”, “No todo es vigilia la de los ojos abiertos”, “La sin Estrellas Noche del Deslumbramiento” y muchas más que sería imposible detallar; de *Una Novela que comienza* (título de una novela suya) y de *Papeles de Recienvenido* se compone esta fórmula. El escritor, tantalizado, a su vez tantaliza: pronto el lector se percatará que no se encuentra frente a una obra de captación difícil sino ante una solución verbal o una impo-

tencia del espíritu. Así, la ratio última queda oculta por la ornamentación, no aparece; esperamos que la nueva obra lo aporte pero cuando ella adviene es de la misma naturaleza tantálica que las anteriores. Macedonio nos propone, parece, una suerte de contra-obra; tened por cierto que este hesitante escritor se tiene bien atado con sus ligaduras. Es indiscutible que él se procuró un estilo originalísimo, (sus antecesores serían: *El Criticón* o el *Euphues*) a tal punto original, que ha tenido hechizo suficiente como para no dejarlo acceder a otros planos funcionales de la creación. Este estilo, asentado en una solución de continuidad, hace de su obra uno de los más asombrosos casos de la ornamentación de todos los tiempos. Quienquiera ver el entrelazado final tendría que esperar toda una eternidad; quien quiera buscar el entrelazado inicial se perdería en sus vueltas. Quizás si la mejor hermenéutica a sus textos tantálicos sean estas frases que de pronto nos topamos en el magnífico relato suyo titulado “Tantalia” –“Mi consigna interior, mi tantalismo, era buscar las exquisitas condiciones máximas de sufrimiento sin tocar a la vida, procurando al contrario la vida más plena, la sensibilidad más viva y excitada para el padecer”.

En *Persuasión de los Días* –el libro capital hasta ahora de Oliverio Gironde– hay una especie de hai-kai titulado “Nihilismo”, y que dice así: “Nada de nada: es todo. Así te quiero, nada. ¡Del todo!... Para nada”.

Las razones del nihilismo del poeta nos son sagradas, no, en cambio, el resultado artístico a que lo han llevado las mismas. Y el resultado de este poema, así como de todo el libro, es tantálico. Gironde se encierra en la vasta palinodia de su persona y el lector también queda encerrado. La delectación morosa es en este libro tan radioactiva que podríamos imaginar a infinitos lectores escribiendo infinitos *Persuasión de los Días*. Uno preferiría que el nihilismo fuera verificado, que el quietismo de un poema como “Arena” fuera menos verbal, que en general, todos estos poemas no fueran tan construidos, tan perfilados, tan premeditados en su ejecución, que el poeta no nos dejara ver las costuras de su estrofa. Uno sale de este libro, muy porteño, más convencido de las soluciones verbales que de las espirituales, o para decirlo de otro modo, que las razones espirituales del poeta son muy poderosas y sinceras pero ahogadas, ensombrecidas por el tantalismo de la ornamentación. Es un libro que me recuerda mucho la “comédie larmoyante”.

Si Borges se decidiera, si Borges se acabara de decidir, pasaría inmediatamente a ser, díganos, un Proust, un Kafka o un Melville. Para serlo lo tiene todo –dominio de la lengua, vigor de artista, poder de imaginación, etc.–; al mismo tiempo, para serlo sólo le falta una cosa: despojarse de su tantalismo, dejar de segregar tantalismo, por último no tantalizar más a sus lectores.

Tomemos cualquiera de sus relatos –ese que se llama “Tertius Orbis” o aquel que se titula “Pierre Menard, autor del Quijote”. Son tantálicos en cuanto que la construcción que los ha presidido está hecha por la construcción misma, pero el obligado resorte vital que la justificaría no aparece en la misma, de modo que el lector se queda con el plano

de la cosa pero no con la cosa misma. En esos dos relatos aludidos, la invención –a veces tan ingeniosa que se vuelve impresionante– no logra darse carta de naturaleza creadora. Se ve muy bien que Borges está más preocupado (o que sólo puede preocuparse), por la experiencia libresca, por la altura, por la entelequia del tema que por la necesidad real de manifestar sus propias contradicciones. Y no decimos que Borges obre por puro capricho, obstinación irresponsable. La literatura ha conocido otros tantalismos; por ejemplo, el de los prerrafaelitas era el prerrafaelismo, el de los distantes logógrafos, los logógrifos. Sólo que el peligro de esta necesidad de ser tantálico radica en la fórmula que se utiliza para hacerlo: una vez obtenida dicha fórmula se repite hasta el infinito, se fija, se mecaniza, el escritor goza de ella, ella hace gozar al escritor, se convierte en una operación verbal (los griegos la llamaban logorrea), la ornamentación sube de punto y color cada vez más. Al final, su creador se ve ahogado por sus propias consecuencias.

En este caso se encuentra Borges. Por eso mismo es hoy el logógrafo redivivo “par excellence” de las letras americanas. Si usted pasa de uno de sus relatos al otro y de éste al que le sigue, y así hasta su fin, advertirá que todos son magníficos pretextos para poner en juego el tantalismo que los preside. Por ejemplo, uno de los más certeros aciertos verbales de Borges (escogido de entre mil otros igualmente deslumbrantes), ya subrayado por Sábato y otros críticos, nos va a servir para mostrar este juego tantálico de Borges. Es el que dice en el relato titulado “El Acercamiento a Almotásim”; “Una chusma de perros color de luna emerge de los rosales negros”.

Primera fase: Borges goza fascinado con la invención de la frase; se ve muy bien en el correr del relato que esta frase es el alma misma ornamental del autor que la ha engendrado. Se querría sinceramente que detrás de esta frase, de todas las demás frases de sus obras completas, hubiese algo que no fuera, por cierto, la frase misma. Segunda fase: la cosa no termina ahí; todavía tiene Borges que extraerle nuevas consecuencias. Entonces, con sabiduría de gran retórico, la vierte al inglés, pero la vierte sólo en la primera cláusula, esto es “a lean and evil mob of mooncoloured hounds”. Es decir, la frase ha procreado.

Se sale de estas frases metálicas, diamantinas, de sus relatos metálicos, diamantinos con la certeza que no nos serán necesarios, en lo venidero, ni los frutos ni el agua que discurren ante nuestra vista. ¿No es, acaso, lo que Borges deja oculto en su obra tan valioso, por lo menos, como lo que en ella pone de expreso?

¿No es lo que queda oculto aquello que debería aparecer como expreso? ¿Y por qué Borges no se aventura a entregar a sus lectores esos “ocultos”? Es que tal cosa equivaldría al cese automático de su tantalismo. Esperemos, pues, sus decisiones.

Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*,

Editorial Argos, Buenos Aires, 1947

Después de la asombrosa aventura del pensamiento en nuestros días, después de las metas alcanzadas en los dominios del arte y de la ciencia, después de la novela-río, de la novela-catarata, del poema-estanque; después del aquarium proustiano, de la “muerte propia” de Rilke, de la peripecia superrealista, del humanismo de Gide, del mundo burocrático de Kafka, del monólogo interior, de la lucha de clases, de la raza aria, del jesuitismo, del antisemitismo y del dilettantismo hacía falta una especie de revisión desde abajo del modo de ser psíquico, espiritual y cultural del hombre de esta época. Amenazadas como están de anquilosamiento estas actitudes, pensamientos y géneros por una exhaustiva afinación y problematización hacía falta un “examen de conciencia”, un “análisis espectral” que, descubriendo su mecanismo interno, pusiera de manifiesto sus excesos y sus contradicciones. Todo esto se propone y cumple *Ferdydurke*, y su medio de expresión es la sátira. Resulta curioso que el mejor instrumento para llevar a cabo esta clase de radiografía de una crisis histórica lo sea el de la sátira. Recordemos el *Quijote*: *Ferdydurke* no es menos una tremenda sátira que el libro de Cervantes. Y es que la sátira resulta el género didascálico-moral por excelencia: recubriéndose de humor y locura, de grotesco y absurdo administra fuertes golpes aquí y allá... Por otra parte, este libro es una suerte de autobiografía. Su autor se vio ante una encrucijada: o seguía en el “juego que se estaba jugando” o lo denunciaba. Prefirió lo segundo y así se ha producido este “poema orgullosamente práctico”. Gombrowicz pudo comprobar en carne propia que lo que se estimaba del hombre como maduro era en realidad asaz inmaduro, que este mismo hombre se había dejado dominar por la Cultura y convirtiéndose en instrumento de la misma, que amén de nuestra inmadurez natural nos cargábamos con otra artificial producto de nuestra simulación, que creíamos ilusoriamente crear la Forma y que sin embargo éramos constantemente creados por ella, que en el puro dominio del arte nos dejábamos dominar por el problema de la *altura*, del *nivel*, olvidando el motivo real que nos forzaba a expresarnos, en suma, que estábamos metidos peligrosamente en el demonio del automatismo.

¿Qué pasa en *Ferdydurke*? Se narran allí las aventuras de Pepe, “héroe” de la novela, que arribado a la treintena sin haber superado su inmadurez es sorprendido una mañana en trance de escribir un libro por “T. Pimko profesor y culto filólogo de Cracovia”. Éste lo ridiculiza, saca a relucir su inmadurez y acaba por infantilizarlo. Dichas aventuras se suceden en tres escenarios bien delimitados: escuela del director Piorkowsky, casa de los Juventones, e incidentes finales con ciertos parientes de la nobleza rural. Todo ello da ocasión al autor de poner en juego distintos mitos: de la colegiala, del peón, de la tía, del maestro, del poeta, del arte, de belleza, etc., etc., pues Gombrowicz mismo nos aclara en

el prefacio a esta edición española que “los personajes de *Ferdydurke* no tienen ideales ni dioses, sino mitos inmaduros”. El hombre no siente ni actúa según su íntima naturaleza sino que el exterior lo moldea y lo mueve a su antojo; de aquí los eternos mitos que vienen conformando a la humanidad desde su nacimiento. Aquí se podría introducir esa pregunta de la psicología: “¿Lloramos porque estamos tristes o estamos tristes porque lloramos?”.

Pero ¿cómo pone en juego Gombrowicz estas leyes psicológicas, estos desvíos de la personalidad, esta “forma” que constantemente cabalga sobre el hombre? No sería aclarar nada si dijésemos sólo que por manejo del grotesco y del absurdo. El supremo acierto de Gombrowicz ha sido el de emplear para una humanidad que se presenta como una mueca y hasta como un rictus, un lenguaje –comprendiendo en éste desde la simple imagen hasta la metáfora sutil– que “opera” como caricatura, mueca y rictus. Se sale de la lectura de *Ferdydurke* con la sensación del pinchazo y con la cara retorcida. Este libro es una vara de medir... y al final queda uno enterado de que también hace muecas. ¡No sólo el resto de los hombres como creemos con práctica ingenuidad, sino que también nosotros mismos! Claro que un libro que nos obliga a declarar la máscara o “facha” que cubre nuestro rostro tiene que ser de una violencia terrible; aquí se opera en frío, sin paliativos, pero las consecuencias nunca serán mortales puesto que se propone, o al menos intenta, sacar a luz el íntimo mecanismo de la humanidad, su real y verdadero modo de manifestarse.

En cuanto a su nivel artístico en sí, sólo abonaremos esto en su favor: como el *Quijote*, como el *Lazarillo de Tormes*, como el *Tristán Shandy*, como *Gargantúa* o *Jacques le Fataliste*, como los *Viajes de Gulliver*, como *Roi Ubu* y tantos otros, *Ferdydurke* se deja leer y penetrar sin que sus tesis enfoquen el libre juego de la imaginación, sin que la poesía quede ahogada por la dialéctica. Gombrowicz mantiene milagrosamente esa difícil interacción entre insania y cordura, entre realidad y sueño que es el plano inefable en que se mueve y desempeña el espíritu del hombre. Finalmente, *Ferdydurke* produjo “escándalo” en Polonia; pero escándalo de la naturaleza de ese que hace un pueblo cuando ve en peligro su propia integridad. ¿Lo producirá parejamente en Hispanoamérica?

La traducción fue hecha directamente del polaco por el propio autor y vigilada por un grupo de traductores de más de veinticinco personas.

(*Realidad. Revista de Ideas*, 3, mayo-junio 1947, pp. 469-471)

El país del arte

Uno se levanta todas las mañanas diciéndose que ya no puede más con esos artistas, con esas pláticas, con esas exclamaciones, con uno mismo; que basta ya de Arte, de Belleza, de Sacrificio, de Rigor, de Seriedad; que no hay tal predestinación, tal éxtasis, tal destino...; que somos fracmasones del arte, ¡qué horror!: yo te muestro y tú me muestras, y todos se muestran; que la meta está próxima, que llegaremos, ¡cómo no!, ¡no faltaba más! Finalmente me digo que se nos ha hecho una sucia jugada, que mentira, que no hay tal arte, que estamos condenados per saecula saeculorum a seguir una sombra, cuyo cuerpo real y propio, nada tiene que ver con el triste uso y mixtificación que hacemos de la misma.

Bueno, me digo todo eso y mucho más, me pongo en sumo grado enérgico. ¿Y qué pasa entonces? Que el resto del día me lo paso en artista, sacrificado, como un perro, buscando y diciendo que encuentro, y gozando, y extasiándome, y creyendo y esperando, sustituyendo los gastados ídolos por otros relucientes, enviando cartas, estando al corriente, pensando en la mente universal, en las obras de arte ya escritas (conservadas o perdidas) y en las por escribir. Toda una vasta red de comunicaciones: “—No estamos solos.” “—Nos une la mente universal.” “—Seguiremos informando.” Después, hay pequeños paréntesis: por ejemplo, cuando nos burlamos del artista que está un grado por debajo nuestro. Lo consideramos perdido sin remisión, pensamos “que no llegará”, hasta decimos que “es delicioso”, medimos la distancia que nos separa de él, y con crueldad nos ufamamos de los pasos que aun le faltan. El día transcurre disfrazado de artista.

El arte se parece mucho a las piedras preciosas, tanto a las robadas de su vitrina y con toda una policía detrás para su rescate, como a las que en una selva nada significan al hambriento viajero. Creemos que el arte tiene un valor en sí, que es moneda corriente, cheque al portador; creemos que abre puertas, perspectivas, que nos salvará del hambre de belleza, que nos otorgará la posteridad. Es entonces que lo perseguimos, que nos lo pasamos de mano en mano, que creemos ver ladrones por todas partes, que lo encerramos en una vitrina o en una caja fuerte. He ahí lo terrible, nuestro mortal error: que hemos encerrado al arte dentro de nosotros mismos. Ninguno lo considera por un solo instante como la piedra que en la selva pierde lo precioso y se queda solamente en piedra; piedra que, no obstante, no se arroja; piedra que es preciso conservar como peso muerto, pero que será valiosa en cualquier momento, sin que estemos prevenidos de cuándo ni dónde, sin que nos propongamos ese valor ni por él nos sacrifiquemos. Una piedra, que no tirizándonos en nada, hasta podremos trocar por un puñado de arroz...

Todos sabemos que el Arte es el primero de entre los grandes y nobles mitos del hombre, pero muchos ignoran que ese mito vivificante que puede adoptar la forma de un poema, que puede ser música, puesta de sol, cuerpo, canto de pájaro, tela de pintor, y

tantas y tantas cosas más, tiene hoy un nombre propio: Arte, y que por dicho nombre y en dicho nombre, y no por lo que encierra, se vive y alienta hoy; se vive y alienta por un nombre que depara el destino menos artístico de los destinos, la obra más extra-artística de todas las obras.

Y es que nuestro siglo se ha envenenado tanto con lo “artístico” que sólo mira del arte su valor convencional. Hoy el arte es una letra de cambio que se hace efectiva. Así como los diamantes significan mucho más al joyero que a la dama que los luce o al ávido que los contempla tras el vidrio, así también el arte es más valioso para los “artistas” que para el simple público. Hoy el arte es una criatura sagrada, se le protege, se habla de él con unción, temor y esperanza; consideramos al Arte como una especie de Abraham que va a darnos la suprema oportunidad de convertirnos en hijo suyo que deberá sacrificar... Nos hemos preocupado tanto con el Arte, a tal grado de excitación hemos llegado que no nos percatamos (¿nos percatamos?) de algo gravísimo: nuestros desvelos por el arte lo han convertido en algo muy personal y manejable; hoy el Arte es una persona más en el mundo de las personas, una potencia en el mundo de las potencias; con él hay que pactar, discutir; le hemos erigido sus palacios, creado su lengua propia, su telégrafo de señales; y le hemos levantado capillas de las que somos los oficiantes. Y pregunto: ¿Nadie se da cuenta de que la mutación del arte en escenografía supone automáticamente la muerte del Mito? Pero he hablado de escenografía y no nos queda otro remedio que entrar en la casa del pintor.

Es allí donde el arte ha sido obligado a causar mayores estragos (vean los lectores que digo “haber sido obligado”). No bien hemos transpuesto los umbrales del pintor nos vienen a la cabeza dos viejas expresiones de la jerga teatral. Son éstas: *mise en scene* y *deus ex machina*. Así es la casa del pintor. a) Una decoración fija y sucesiva. b) Cuatro o cinco *efectos* (hoy diríamos *trucos*) durante la representación. En seguida comienza la farsa, y si al final usted no ha vomitado, psíquica o físicamente, es debido a esas viejas nociones de educación y respeto, o pura y simplemente porque también está usted inficionado del mal.

Entonces se “pasa” el primer cuadro y los actores entran en juego. Aquellos que ven la “obra” lanzan, primero, exclamaciones. Exclamaciones que obedecen a toda una convención: alguno de los asistentes hará el ridículo si dice una ya archivada, o el otro se “lucirá” si dice a tiempo la de moda. A su vez le llega el turno al pintor, que a más de pintar, sabe también departir: explica su cuadro, la técnica que siguió en su ejecución, los juegos de luces, la distribución de masas, el espacio ganado y el espacio perdido, los planos... Con los planos el pintor tiene una brillante oportunidad; se detiene en los planos, cree extasiar a sus oyentes, a su vez los oyentes creen que se extasiaban porque todos ellos pertenecen al País del Arte. Entonces se llega a los detalles. ¡Dios mío, los detalles! Y los detalles hacen multiplicar y quintaesenciar las exclamaciones: ¡Ah!, ¡Oh!, ¡Estupendo!,

¡Estupendísimo!, ¡Qué cosa!, ¡Notable!, ¡Maravilloso! Y como el pintor sigue encontrando detalles y como ya también los encuentran los invitados, ocurre que el cuadro se vuelve un detalle, y como el detalle lleva al detalle, todos se dan a encontrar un detalle en lo que les rodea; la casa se hace detalle, detalle los seres allí reunidos, la vida detalle y... ¡horror! el Arte, un detalle, lleno él mismo de graciosos y succulentos detalles.

Perdonadme este exabrupto del humor, pero lo hago a fin de evitar las lágrimas... ¿Es que nadie percibe que el arte no resiste la simulación? ¿Es que –como dice Gom-browicz– alguien puede conmoverse sin conmoverse y decir que comprende sin comprender? ¿Y cuando tales equívocos se producen no debemos pensar que ciertos artistas se arrancan su cara real y propia para ponerse la del Arte?

No es un azar si a estos enmascarados el Arte se les vuelve más y más importante, más y más imperioso: sólo queda al que perdió el hilo de su existencia la pasividad de la adoración. En la base de todo sentimiento religioso está la adoración, pero el arte no es adoración sino acto. ¿Cómo podría hablarse, pues, de la religión del arte? No sé si está bien metido en todas las cabezas que las fronteras que separan a arte y religión son las mismas que separan la existencia inmediata del hombre, la que él vive con los años que va a tener de vida, de esa otra existencia mediata, problemática que es la inmortalidad del alma, la vida futura. La religión es un dios que exige más y más adoración; ahora bien, toda adoración es ciega, abismal y pasiva. Pero lo contrario del arte es ser lo menos adorable: allí donde se le erige un altar, donde se le rinde culto se presenta como todo menos como arte. Él no quiere que el artista lo adore –esto sería convertirlo automáticamente en sujeto pasivo– sino que quiere él adorar, esto es, devenir sujeto activo, mediante, podría decirse, una hipóstasis. Porque olvida que pierde soberanía el que adora. La pierde el que acepta un jefe, el que se anega en Dios, el que adora el arte... La vida, en general, no es sino la pérdida constante de toda soberanía: dependemos siempre de alguien, algo nos limita y conforma en algo que está fuera de nosotros. Y lo único que puede hacernos soberanos es la medida de nuestra propia existencia, lo que podemos sacar de dentro a afuera y administrar como propio. Ahora bien, el arte sólo es tal en cuanto es el reflejo exacto de nuestro paso por la tierra; quisiera quedara grabada en las mentes de los habitantes del País del Arte esta sencilla verdad: no es el arte quien nos hace artistas sino que somos nosotros quienes ponemos sobre un plano artístico nuestra propia existencia. Y otra verdad inobjetable: el arte de los demás –el del vecino, como el del clásico o como el del autor a la moda– nada tiene que ver con nuestro íntimo problema humano. No es leyendo a un gran artista que voy a volverme artista, no es por estar a tono, por estar al tanto “del último grito”, por imitar, por ser sutil, por hablar el lenguaje del arte que seré artista. La aspiración –muchas veces secreta, otras, expresa– de cien de estos artistas del País del Arte es llegar a escribir o a pintar como un Kafka o un Picasso...; la obra de estos grandes artistas se les ha convertido en una meta, pero

meta trágica puesto que el demonio de la imitación se hace pagar nada menos que con el alma del que imita.

Decía antes que el hombre es acción y la religión adoración, y que en tanto que el hombre actúa, no se ve sujeto a la imploración. Se implora porque se quiere algo que no está en nuestras manos resolver; el hombre que acude ante su dios lo hace movido por su impotencia a obrar ante una situación que le *resiste*. Por eso, cuando los artistas se preocupan demasiado del arte, cuando le imploran, cuando a él se abandonan, cuando hablan constantemente del mismo y de su importancia, en fin, cuando se convierten en súbditos suyos –súbditos del País del Arte– es también cuando han perdido la facultad de obrar, de actuar por sí mismos, cuando el problema a resolver ya no está en sus manos y cuando tienen que implorar del arte que se los *resuelva*. Pero contrariamente a la religión, no está en ese arte con mayúscula resolver tales problemas, siendo como es, el arte, un movimiento engendrado por la facultad creadora del hombre. Entonces, ¿a qué imploran estos adoradores? Al fantasma del arte, al anti-mito que ellos han engendrado con sus convenciones, sus señales, sus códigos, sus genuflexiones y sus malentendidos.

Consecuencia natural de esta postura es el desdén y horror que experimentan estos habitantes por todo lo que, en materia de arte, se presenta como extra-artístico. A los ojos normales, esto de extra-artístico es noción bien difícil de concebir. ¿Es que se puede conocer lo artístico y lo que no lo es por otro camino que no sea el del proceso creador? Sin embargo, estos habitantes, afirman que sí, y parece que con infalible ciencia separan la paja del grano... Ellos tienen una zona que llamaríamos en términos un poco militares “zonas de seguridad”: allí está del arte lo que se puede tomar y decir sin despertar graves sospechas; en dicha zona, nadie, por ejemplo, utilizará, para la factura de un verso la palabra *luna* o la expresión *al claro de luna*, como tampoco ninguno será tan infantil o poco avisado que insertará en una de sus composiciones, digamos, la palabra *chivito* o la frase un *chivito saltarán*. En el primero de los dos ejemplos se le acusaría de arcaico; en el segundo, de ingenuo, o lo que sería mucho peor, de poco artista. De esto se sigue, que para los habitantes del País del Arte, la *materia* requerida para sus obras se convierta en uno de los problemas más difíciles. Si no pareciera una paradoja se podría decir que ellos deben buscar una materia previamente artística para sus creaciones artísticas. Esto es el colmo de la locura y de la desdicha, pero no es menos una amarga realidad en nuestros medios cultos: hasta un ensayista, que es, formalmente, el menos artista de todos los artistas, se preocupa tanto con la forma artística de su ensayo, que sacrifica el contenido a la ornamentación; el asunto en sí a la mera palabra. Podréis matarlo, pero no descenderá de la “altura” en que se encuentra cómodamente instalado.

¡Tan cómodamente...! Como que arranca de ese dudoso presupuesto que es toda misión. “–Yo soy un misionero del Arte”. “–Yo deberé plantar la bandera del Arte en aquel picacho...” Jamás el verdadero artista habló de una misión que cumplir pues, ¿no

era él mismo dicha misión? He ahí la cosa: que el gran artista es una persona privada que pasa a ser pública por el hecho de una universalización. Pero los adoradores, los misioneros pasan, como consecuencia de su apostolado expreso, de personas públicas a privadas; esto es, se da en ellos la precariedad: una progresiva reducción de los elementos vitales. Para ese momento se han convertido en el anónimo vecino de la anónima calle.

Y punto final porque temo que haya muchos vecinos y muchas calles. Sin embargo, no quedaría fuera de lugar esta inocente terapéutica: “No es el Arte quien nos enriquece, sino que somos nosotros quienes lo enriquecemos a él.” Teniéndola muy en cuenta, eludiremos soberanamente esa engorrosa, estéril residencia en el País del Arte.

(*Orígenes*, Año IV, Núm. 16, invierno 1947, pp. 34-38)

Prólogo (*Cuentos fríos*)

Como la época es de temperaturas muy altas, creo que no vendrán mal estos *Cuentos fríos*. El lector verá, tan pronto se enfrente con ellos, que la frialdad es aparente, que el calor es mucho, que el autor está bien metido en el horno y que, como sus semejantes, su cuerpo y su alma arden lindamente en el infierno que él mismo se ha creado.

Son fríos estos cuentos porque se limitan a exponer los puros hechos. El autor estima que la vida no premia ni castiga, no condena ni salva, o, para ser más exactos, no alcanza a discernir esas complicadas categorías. Sólo puede decir que vive; que no se le exija que califique sus actos, que les dé un valor cualquiera o que espere una justificación al final de sus días. En realidad, dejamos correr la pluma entusiasmados. De pronto las palabras, las letras se entremezclan, se confunden; acabamos por no entender nada, recaemos en la infancia, parecemos niños con caramelos en las bocas. Y entonces, espontáneo, ruidoso, brota ese misterioso balbuceo:

ba, ba, ba, ba...

(*Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 7)

Gombrowicz en Argentina

No puedo hablar de Gombrowicz sin decir antes dos palabras sobre el Conde... Por supuesto, ese Conde no es otro que el propio Gombrowicz, pero como antes de conocer al escritor me hablaban del Conde, no me queda otro remedio que hacer su presentación. Recién llegado a Buenos Aires (1946) Adolfo Fernández Obista me dijo:

–Tienes que conocer al Conde. Es un tipo muy original. Dice cosas tremendas. Por supuesto, es escritor. Además, es polaco. Su cuartel general lo tiene en la sala de ajedrez de la confitería Rex.

–Pero, ¿es realmente conde? –pregunté. Recuerdo que Dostoyevski dice que todos los polacos se titulan condes.

–Nunca podrá saberse bien–, me contestó. En todo caso, es una mixtificación muy bien llevada. Cuando conozcas a Gombrowicz, comprenderás que es muy de él eso de declararse conde.

Días más tarde me lo presentaron. Tuve frente a mí a un hombre –como diría Balzac– en la cuarentena bien sonada. Por sus maneras podría ser un conde. Después de las presentaciones de rigor, le pregunté a quemarropa:

–¿Es usted conde?

–¡Pobre Piñera! –me dijo. Es usted otro vocero más del eterno y estéril escepticismo latinoamericano. Pues sí, soy conde, y por mi abuelita, Grande de España. Sepa que mi abuelita tenía derecho al taburete; yo mismo puedo permanecer cubierto en presencia del rey.

Hizo una pausa, lanzó una bocanada. Me fijé en su manera de sostener el cigarrillo. Lo agarraba al modo de los fumadores de pipa. En realidad, Gombrowicz es un clásico de la pipa. También me di cuenta de que era asmático. Dejaba oír el pitido característico de tales enfermos. Volvió a hablarme:

–Así que viene usted de la lejana Cuba... Todo muy tropical allá, ¿no es cierto? ¡Caramba, cuántas palmeras!

Este diálogo no era otra cosa que el encuentro de dos perros oliendo sus traseros para reconocerse. Es así que después de olerlos y reconocernos como defensores acérrimos de la madurez e inmadurez cultural, sellamos una eterna amistad.

En seguida pasó a hacerme la historia de su viaje a la Argentina. Diré entre paréntesis que el relato de este viaje (*chef-d'oeuvre* de la conversación gombrowiana) ha sido escuchado por todas y cada una de las personas que se han acercado al autor de *Ferdydurke*. Ignoro la versión definitiva que de tal viaje él habrá dado en su «Diario». Es muy posible que los hechos contados de viva voz por Gombrowicz sean una deformación, pero siempre serán preciosos para una caracterización de su poderosa personalidad. Según esta versión oral, Gombrowicz había llegado a la Argentina en el momento de declararse la

segunda guerra mundial, es decir en agosto de 1939. Había sido invitado por la gerencia de la «Gydnia America» para un crucero por países sudamericanos. No hay que aclarar que invitado de honor: cenaba en la mesa del capitán, sostenía con éste conversaciones filosóficas y daba consejos náuticos. El barco tocó en Río de Janeiro. No le gustó al viajero esta ciudad. Encontraba –decía– demasiado verde la vegetación, y los famosos cerros muy dudosos. Ya en Buenos Aires tuvo lugar el estallido de la guerra. Gombrowicz cuenta que se fue al puerto la tarde en que el barco debería partir. Allí, desde el muelle, vio al capitán en su puesto de mando que conminaba a nuestro viajero a embarcar.

–Piñera, ¿sabe por qué no retorné a la lejana Polonia? Pues debido a mis intensos estudios, comenzados el día anterior, del alma sudamericana...

Entre su llegada a la Argentina y la publicación de *Ferdydurke* en español medían largos siete años. De todos ellos, uno por uno, se habla en el «Diario». Son años confusos, de estrecheces materiales, de inercia literaria. A finales del año 1945 Gombrowicz conoce a Cecilia Bénédict, a la que bautiza con el sobrenombre de la Condesa. De ella me decía en una carta: «La Condesa ha resultado ser un báculo de virtudes y un calor de encantos, a pesar de que la neurastenia la persigue». Gracias al apoyo económico de Mme. Bénédict, Gombrowicz vuelve a tomar aliento y acomete la ímproba labor de verter *Ferdydurke* al español.

Con este objeto se ha formado un cuerpo de traductores. Jóvenes escritores, entre los que recuerdo a Adolfo Fernández Obieta, Carlos Coldaroli, Humberto Rodríguez Tomeu, Alejandro Russovich, Jorge Calvetti, Patricio Villafuerte, Carlos Sandelín y el pintor y poeta Luis Centurión (bautizado por Gombrowicz como «Le fils du Pampe») se reúnen, noche tras noche, en el ya citado café Rex para poner en buen español el castellano todavía vacilante de Gombrowicz.

Aquí debo hacer una breve explicación de las relaciones de Gombrowicz con los escritores argentinos. Por intermedio del poeta Carlos Mastronardi conoce a Borges, Mallea, Sábato, Silvina Ocampo, Capdevila, Martínez Estrada, Bioy Casares, etc. No tuvo buen éxito con ellos. Profundas diferencias los separaban y, justo es decirlo, el carácter díscolo de Gombrowicz.

Por ese entonces conoció a Adolfo Fernández Obieta, que acababa de fundar *Papeles de Buenos Aires*. Gombrowicz cedió a dicha revista uno de los cuentos intercalados en *Ferdydurke*, el que lleva por título «Filimor forrado de niño». Esta narración suscitó vivo interés entre los escritores que se agrupaban bajo la bandera de *Papeles*. Por otra parte, el contacto personal, la conversación brillante de este escritor, sus paradojas y su punzante ironía, terminaron por crear en su torno una especie de culto.

En el momento que soy presentado a Gombrowicz estos intrépidos traductores trabajan a toda máquina. Ya tienen realizados tres capítulos de la novela. Me sumo al grupo, y como dispongo de todo el tiempo para *Ferdydurke*, Gombrowicz me nombra presidente del Comité de traducción.

De la misma se han dicho muchas cosas. Tengo a la vista una carta de Gombrowicz en la que me hace saber ciertos reparos opuestos por Sábato: «Acabo de recibir carta de Ernesto (Sábato). Entre otras cosas, dice: ‘La traducción es, a juicio de Raimundo Lida, absolutamente mala y habría que rehacerla toda’. Por otra parte, el mismo Ernesto cuando en mi presencia leía este fragmento objetaba algunas frases, y, a pesar de mis aclaraciones, decía que de ningún modo esas frases son aceptables. Criticaba por ejemplo el empleo de la palabra ‘tal’ en vez de ‘como’, la palabra ‘carro’ en vez de ‘coche’. Confieso no poder comprender, Piñera, cómo entre dos buenos estilistas como usted y Ernesto puedan existir tales divergencias. Usted es el presidente y el juez supremo, pero, ¿no sería bien que se reunieran con Ernesto para saber qué seriedad tienen sus objeciones? ¿O que las discutan, por ejemplo, con Martínez Estrada, Borges o Gómez de la Serna, o algún otro buen estilista? Sabremos al menos qué es lo que critican, y, a lo mejor, habrá que dar más fuerzas a su ‘aclaración’ o tomar alguna otra medida. Le sugiero eso, Piñera, para el bien suyo. Yo, por Dios, *no me achico*, ni aconsejo achicarse a usted, y si la traducción ‘suena bien’ no me importan los tristes puristas, pero ya sabe que la batalla será dura, así que hay que conocer la actitud del enemigo, y además puede ser que en tal o cual detalle tengan razón porque tienen el oído más fresco.»

Cuando el libro apareció, llovió sobre él el fuego graneado de los gramáticos. En general, tenían razón. Las objeciones de Sábato, de Capdevila, y tantos otros, se fundamentaban en argumentos contundentes. No creo, sin embargo, que por el hecho de palabras mal empleadas, y de otras tomadas en acepción un tanto discutible, la traducción fuese «absolutamente mala». Sin que pretenda justificar esas fallas, lo cierto es que tales errores se debieron a que fue imposible, en vista de la inminente aparición del libro, hacer una revisión «al microscopio». No creo, sinceramente, que a pesar de algún que otro adverbio mal empleado, de un sustantivo usado impropriamente, la versión de *Ferdydurke* al español resulte ilegible ni mucho menos.

* * *

El libro estaba al fin traducido, pero faltaba encontrarle un editor. Como se dice, tocamos a muchas puertas, siempre con resultado negativo. *Ferdydurke* no era libro fácil, y su autor prácticamente desconocido en el país; para colmo de males, París o Londres no conocían a Gombrowicz, extremo éste de gran importancia para un editor.

Por fin toqué a la puerta más inesperada: la editorial Argos, de reciente fundación. Para sorpresa mía el libro fue aceptado. Quiero significar nuestro eterno agradecimiento a los señores Luis M. Baudizzone, José Luis Romero y Jorge Romero, que dirigían por ese entonces la colección «Obras de Ficción» de dicha editorial. Baudizzone, con quien traté directamente, se mostró entusiasmado, y aunque reconocía que Gombrowicz era, como acabo de decir, autor prácticamente desconocido en Argentina, me dijo que pondría el mayor empeño para que *Ferdydurke* saliera de las prensas de Argos.

Por su parte, Gombrowicz hacía al libro una intensa propaganda. En carta que me dirigió dos meses antes de la publicación de *Ferdydurke*, con motivo de algún obstáculo a dicho empeño, me decía: «Piñera, no hay motivo para gemidos ni lamentaciones. La batalla será dura, por cierto, y correrá sangre, mas venceremos. Cuidense de no asustar a Baudizzone para que no pierda el ánimo. Inventen nuevos admiradores de *Ferdydurke* para fortalecer el ánimo de Baudizzone y hagan mucho barullo. Ya ven con qué injusticia me trata el mundo; ojalá encuentren en ese amargo pensamiento el estímulo para estrechar aún más nuestras filas. Unidos triunfaremos.»

Dos meses antes de la publicación de *Ferdydurke*, volvía a escribirme: «La próxima aparición de *Ferdydurke* despierta cada vez mayor interés, y no recuerdo que algún libro fuese tan discutido antes de nacer. Si *Ferdydurke* no desmiente lo que dicen de él, será en verdad un acontecimiento literario de primera magnitud.»

¿Lo fue realmente en Buenos Aires? Si por triunfo se entiende el de un libro «best-seller», entonces *Ferdydurke* no constituyó un triunfo resonante. Se vendió discretamente y tuvo una crítica mitad favorable mitad adversa. Entre los escritores argentinos de gran renombre *Ferdydurke* tuvo, en general, poco crédito. En cambio, la novela ganaba numerosos adeptos entre la juventud. A doce años de la publicación de *Ferdydurke* en español, puede decirse que su favor se ha ido haciendo entre las distintas juventudes formadas en el decurso de esos años. A ese respecto creo que Gombrowicz debe sentirse satisfecho, pues en definitiva *Ferdydurke* es eso, un canto a la juventud.

(Cuadernos, 45, noviembre-diciembre 1960, pp. 60-62)

Gombrowicz por él mismo

En una tarde del mes de mayo de 1947 Gombrowicz, Humberto Rodríguez⁷ y yo nos dimos cita en el café «El Querandí». De allí iríamos a la editorial Argos (situada a pocos metros de dicho café) para retirar diez ejemplares de *Ferdydurke*. Gombrowicz ocultaba su emoción haciendo chistes. Nos contó por milésima vez el derecho al taburete que tenía su abuela en la corte española [*sic*] y cómo él mismo, en su calidad de Grande de España, podía permanecer cubierto ante el rey; por millonésima vez hizo el relato de su desembarco en Buenos Aires en 1939, imprimiéndole tales acentos épicos que nos parecía estar oyendo la relación del desembarco de Colón en la isla de San Salvador... Finalmente, mirando la hora en el reloj del café, me dijo: «Vamos, Piñera, llegó

⁷ Escritor cubano y uno de los miembros del Comité de Traducción.

el momento... Empieza la batalla del ferdydurkismo en Sudamérica». Eran las seis de la tarde.

Llevando él un paquete con cinco ejemplares de su novela y yo otro paquete con igual número de ejemplares nos encaminamos al Café «Rex», en cuya sala de ajedrez había funcionado por más de un año el Comité de Traducción de *Ferdydurke*. Una vez allí Gombrowicz nos dijo: «Y ahora nos trataremos de ‘tú’. ¿Cómo te va, Piñera? ¿Cómo te va, Rodríguez?». Después tomó un ejemplar de *Ferdydurke* y me lo dedicó. Reproduzco la dedicatoria porque es un rasgo más de la personalidad gombrowicziana, mezcla de mixtificación y de seriedad:

Virgilio, en este momento solemne declaro: tú me has descubierto en la Argentina. Tú me has tratado sin mezquindad, ni reserva, ni recelos, con amistad fraternal. A tu inteligencia e intransigencia se debe este nacimiento de *Ferdydurke*. Te otorgo, pues, la dignidad de Jefe del Ferdydurkismo Sudamericano y ordeno que todos los Ferdydurkistas te veneren como a mí mismo. ¡Sonó la hora! ¡Al combate! –Witoldo.

Así pues, *Ferdydurke* acababa de nacer en su versión al español. Fue la Argentina –digámoslo un tanto románticamente– el lugar elegido por el destino para dicho nacimiento. Gombrowicz, que había sido invitado a un crucero por tierras sudamericanas por la compañía naviera polaca «Gydnia Amerika», al no gustarle Río de Janeiro por ser de «vegetación en exceso verde» y sus famosos cerros «muy dudosos», decidió quedarse en Buenos Aires. Más tarde escribiría: «Llegué a la Argentina invitado para ofrecer una serie de conferencias en el año 1939. El estallido de la guerra no me permitió realizar mis proyectos. Dificultades económicas e idiomáticas me apartaron durante muchos años de la vida literaria local». En 1946 (año de mi llegada a Buenos Aires) conocí a un Gombrowicz que recién salía de un largo período de siete años de casi total inactividad literaria así como de toda manifestación pública de escritor. En esos años, en que fue asimilando lentamente el idioma español y el espíritu de esta lengua, y al mismo tiempo luchando a brazo partido para asegurar su subsistencia, nunca abandonó la idea de hacer traducir *Ferdydurke* a dicho idioma. Dos motivos lo animaban: de una parte darse carta de naturaleza como escritor en el país en que había decidido residir, de otra parte proporcionar con *Ferdydurke* –a través de sus tesis sobre la Inmadurez y la Forma– un cuerpo de doctrinas estéticas y morales a los jóvenes escritores sudamericanos de ese entonces. Gombrowicz tenía en esos momentos sus admiradores y sus detractores en Buenos Aires. Aun sin haber hecho profesión pública de escritor, era conocido en los corrillos literarios bajo esa extraña, molesta y dudosa clasificación de «caso». Para unos era un genio, para otros un tonto. De esta mitificación que, como digo, podía tanto ser laudatoria como peyorativa, Gombrowicz mismo fue un tanto el creador. Dotado de un humor «fantasque», de una «repartie» viva, de una intolerancia que se parecía notablemente a una agresión armada, él cosechaba por igual la admiración y la difamación.

En 1945 Gombrowicz conoce a Mme. Cecilia Benedit que dirigía una editorial de música y que al mismo tiempo era una especie de Egeria de escritores, pintores y músicos. Ella le presta su ayuda y entonces Gombrowicz con el auxilio de un Comité de Traducción acomete la versión de *Ferdydurke* al español. Como el objeto de estas páginas no es el relatar las peripecias de dicho trabajo, remito al lector a un ensayo mío publicado en la revista *Cuadernos* (No. 45, nov.-diciembre 1960).

Mi propósito es hacer la historia de la propaganda previa a la aparición de *Ferdydurke*, hecha por su autor y por el mencionado Comité de Traducción. Como una suerte de «Gombrowicz por él mismo», reproduciré algunas cartas suyas en las cuales se refleja esta propaganda y de paso se pone de manifiesto el humor gombrowicziano.

Piñera y Humberto. Estoy aquí con la Condesa⁸, en Salsipuedes, chalet de Pardiñas, bastante ocupado porque hay que poner en orden la casa y hoy hemos trabajado desde las siete de la mañana hasta la noche, lo que me hace mucho bien porque no hay cosa mejor que cuando uno está ocupado. En este mundo, Piñera, como bien dice Schopenhauer, el más sabio no es sino locura, y así presiento yo el futuro de modo sumamente dudoso. Ernesto⁹ se va a París con 1500 mensuales. No puedo escribir más porque estoy algo cansado y debilitado. Cuidado con las cartas y muchos saludos.

Witoldo de Gombrowicz
(10.1.1947)

Estimados Piñera y Humberto. Me apena verlos ya en Buenos Aires y lamentando, por cierto, que no se han divertido. Aquí después de los primeros días que bastante susto me dieron, todo se arregló y ahora estoy muy bien, en un lindo chalet con buena cocina y la Condesa ha resultado ser un báculo de virtudes y un calor de encantos. Yo estoy trabajando para que los invite a ustedes porque ella se va ahora a Buenos Aires por unos días y confío en que ustedes podrán reponerse aquí de su tan penoso viaje a Bariloche¹⁰. Ya ven que esto les ahorrará mucho dinero, pero le ruego, Piñera, mándeme los cincuenta pesos prometidos porque yo no tengo ni para los cigarrillos. Ya saben lo que es la amistad y además han ahorrado bastante regresando antes de la fecha. Ocurre que mi estadía aquí puede ser *muy fructuosa* y la Condesa es tan amable que quiere presentarme a su prima que tiene 2 millones y a varios otros miembros de su familia que suman alrededor de 10 millones, pero tengo que mantener a toda costa mi prestigio y dignidad. Así pues no vacile en mandarme esos pobres pesos y no caiga en mezquindades. Además, ocurre que le mandé a Graziella¹¹ una «Nota contra los poetas» que es para *Sur*¹² y como la mamá

⁸ Mme. Cecilia Benedit.

⁹ Ernesto Sábato, escritor argentino. Autor de las novelas *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*.

¹⁰ Ciudad y lugar de esquí situado en el Sur de la República Argentina.

¹¹ Graziella Peyrou, escritora argentina.

¹² Revista fundada en 1931 por Victoria Ocampo y de la que es su directora.

de Graziella de nuevo está de cuidado, corríjanla por favor ustedes y hagan pasar a máquina tres copias y todo esto hecho de acuerdo con las instrucciones que mandé a Graziella por carta. Además, pregúntenle a Lida¹³, secretario de *Sur*, si el fragmento de *Ferdydurke* está aceptado; si no, pónganse en contacto con Sábato de inmediato. También será muy bueno y provechoso para todos¹⁴ colocar un fragmento en *Anales de Buenos Aires*¹⁵ y otro en la nueva revista *Realidad*¹⁶. Ya le escribí a Baudizzone¹⁷. Pónganlo en contacto con Graziella, háganme este favor. También pregúntenle a Sábato (o si Ernesto ya se fue, a Fattone¹⁸, secretario de *Qué*¹⁹ si Sánchez Riva²⁰ me ha mandado libros para reseñar. Perdonen Piñera y Humberto tantas molestias, pero carezco de medios. Lean esta carta con atención y traten de realizar todo con la buena técnica propia de hombres modernos. Me imagino que no van a caer en la mezquindad en lo que respecta al asunto económico, porque ya saben que nuestros destinos están estrechamente ligados. Yo me quedaré aquí un mes más, pero no es seguro. Llamen a la Condesa alrededor del día primero de febrero preguntándole si yo no le había dado un manuscrito para ustedes, pero mucha discreción y no hagan ninguna alusión para que los invite a Salsipuedes. Tengo otras noticias pero esto para después... Aquí el temblor de los cobardes hace temblar la tierra, pero yo me río de la ira de los elementos y, además, no hay peligro. Trabajo mucho y con sumo éxito. Muchos saludos Piñera y Humberto de parte de su fiel amigo. Witoldo de Gombrowicz «novelista», o mejor «noviolista». Pongan «Conde» en el sobre.

(Salsipuedes, el 25,1, 47)

Queridos Piñera y Humberto, Recién recibí Piñera su carta. No hay motivos para gemidos ni lamentaciones. La batalla será dura²¹ por cierto y correrá la sangre, mas venceremos. Cuidense de no pelear con Ernesto. Me río mucho de Rivasanchez²². Es cierto que él ha cambiado totalmente mi reseña y, hay que confesarlo, salió mucho mejor. Cuidense de no asustar a Baudizzone para que no pierda el ánimo. Inventen nuevos admiradores de *Ferdydurke* para fortalecer el ánimo de Baudizzone y de Graziella y hagan mucho barullo. Ya ven con cuánta injusticia me trata el mundo y ojalá encuentren en este pensamiento amargo el estímulo para estrechar aun más nuestras filas, porque, ya saben qué cosa es la Amistad y qué deberes impone. Unidos

¹³ Raimundo Lida, secretario de la revista *Sur* en 1946. Filólogo.

¹⁴ Es decir para el propio Gombrowicz y para los miembros del Comité de Traducción.

¹⁵ Revista literaria fundada en 1946 y asesorada por Jorge Luis Borges.

¹⁶ Revista literaria fundada en 1947 y dirigida por Francisco Romero.

¹⁷ Luis M. Baudizzone, escritor argentino. Uno de los directores de la editorial «Argos», en cuya colección de obras de ficción apareció *Ferdydurke*.

¹⁸ Vicente Fattone. Escritor argentino.

¹⁹ Semanario político-literario fundado en 1947.

²⁰ Escritor y crítico argentino.

²¹ Es decir la batalla por *Ferdydurke*.

²² Es decir Sánchez Riva.

triumfaremos. ¿Cuándo se va Ernesto a París? ¿Qué tal le Fils du Pampe²³? ¿Y Russo²⁴? No veo ningún «petit» dinero, Piñera, pero confío en que recibiré algunos pesitos en cantidad adecuada. Estoy escribiendo la famosa escena del dedo²⁵. Les mando muchos saludos.

Witoldo de Gombrowicz
(Chalet de Pardiñas, 3, 2, 47)

Estimados Piñera y Humberto, El giro que tomaron los acontecimientos me obligó a decisiones categóricas. Hágame el favor Piñera de escribir con la letra de su herencia [*sic*] el texto que adjunto (o, mejor aun, a máquina para que *no sea su letra*) y firme por ejemplo Alejandro Cotex o Pedro Angelini, y mándemela en seguida. Mucho apuro y absoluta discreción, y que sea bien hecha la cosa. ¡Ah! y además, *póngala en buen castellano*. ¿Han hablado con Baudizzone? ¿Sería posible publicar un fragmento de *Ferdydurke* en *Realidad*? ¿No se podría obligar a Graziella a que se mueva? Yo mandé ayer cinco cartas a cinco ministros y dignatarios de nuestro gobierno. El drama²⁶ avanza con velocidad de rayo y cada vez se vuelve más grandioso. No sé que haré ni cuando volveré, porque todo depende del sutil juego mío aquí. Estoy cocinando yo solo. Muchos saludos.

Witoldo

P/S.: Que Humberto, dentro de dos o tres días, me mande, otra carta, en su nombre, con noticias especialmente alentadoras respecto a *Ferdydurke*. Esto lo dejo a su imaginación (mucho realismo). Perdonen tanta molestia.

W.

Estimados Piñera y Humberto. Recién recibo su carta, Piñera, sin fecha como siempre (los tranvías...)²⁷. Llegó la carta mía con la carta de la letra de la herencia suya?²⁸ Mándemela pronto, por favor. Por acá llegó Fischer²⁹; estoy en plena ofensiva contra él y, por el momento, todas las ventajas están de mi parte, aunque no oculto que corro riesgos sumamente grandes. ¿A quién

²³ Sobrenombre dado por Gombrowicz al pintor argentino Luis Centurión.

²⁴ Alejandro Russovich, alumno por esa época de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.

²⁵ Escena de su drama *El casamiento*, editado en Buenos Aires, representado en París bajo la dirección del argentino Jorge Lavelli.

²⁶ Es decir, *El casamiento*.

²⁷ Gombrowicz nos decía chistosamente a Humberto Rodríguez y a mí que los cubanos éramos tan aturdidos que siempre nos equivocábamos de tranvía...

²⁸ Presumiblemente, una carta que yo debería enviar con nombre supuesto y en la que se hablaría de *Ferdydurke*.

²⁹ Músico alemán.

le ha leído, Piñera, el capítulo del Papa?³⁰ Ya sabe que nada puede alegrarme más que un bien merecido triunfo de un amigo, pero temo que su único oyente sea Graziella. Aquí la Condesa elogia mucho la gracia innata de las cartas de usted. ¡Qué culta, qué inteligente, qué fina esta mujer! Su hijo me trajo la copia de la nota y mándenmela sin demora, por favor, porque quiero ver cómo quedó³¹. *No tengo plata, Piñera, y le suplico mándeme por lo menos diez pesos*. No sé cuando volveré porque carezco de medios. Me alegro que le haya gustado la nota aunque no creo que sea mejor que sus notas en *Qué*. ¿Por qué Humberto nunca me escribe? Mucha discreción, sobre todo frente a A. Saludos. Creo que es miércoles.

Witoldo

Estimado Piñera, No pude desgraciadamente dar con H. porque llegó su hijo desde Río de Janeiro y ambos se fueron no sé dónde. En cambio, el asunto nuestro ya está totalmente arreglado y la pieza³² irá en el comienzo de esta temporada con toda seguridad, aunque todavía no se sabe a qué teatro. Esto fue decidido de modo definitivo en la sesión del lunes y Olivari ya avisó por telegrama a Cojdsinki en Nueva York. Los papeles llegaron. ¿Cuándo vuelve usted? Tomaremos una botella de algo bueno para festejar el triunfo. La próxima aparición de *Ferdydurke* despierta cada vez mayor interés y no me recuerdo que ningún libro fuese tan discutido antes de nacer. Si *Ferdydurke* no desmiente lo que me dicen de él, será, en verdad, un acontecimiento literario de primera magnitud. Siempre suyo,

(sin firma)
(7, 3, 47)

Estimados Piñera y Humberto, Acabo de recibir una carta de Ernesto donde se disculpa por lo de *Sur* y lo de *Qué*³³. Entre otras cosas dice: «La traducción (es decir, la traducción de *Ferdydurke* al español) es a juicio de Lida, absolutamente mala y habría que rehacerla toda». Por otra parte el amigo Ernesto, cuando en mi presencia leía un fragmento objetaba algunas frases y, a pesar de mis aclaraciones, decía que de ningún modo esas frases eran aceptables (criticaba por ejemplo la palabra «tal» en vez de «como», la palabra «carro» en vez de «coche», etc.) Confieso no poder comprender, Piñera, cómo entre dos buenos estilistas como usted y Ernesto, puedan existir tales divergencias. Usted es el Presidente del Comité de Traducción y juez supremo, pero ¿no sería oportuno que se reuniera con Ernesto para saber qué seriedad tienen sus objeciones? ¿O que esas páginas se discutan, por ejemplo, con Martínez Estrada, Borges o Gómez de la Serna, o algún otro buen estilista? Considero que esto le permitiría a usted entrar en *relaciones con ellos*, lo que ya es importante. Así sabremos al menos qué es lo que critican Lida y Ernesto, y, a lo mejor, habrá que dar más fuerza a su «aclaración» o tomar alguna otra medida. Le sugiero

³⁰ Capítulo de mi novela *El banalizador* (aún inédita).

³¹ Una de las reseñas críticas que Gombrowicz hacía para el semanario *Qué*.

³² Es decir, *El casamiento*.

³³ Presumiblemente, reseñas críticas de Gombrowicz no aparecidas a tiempo en esas publicaciones.

eso, Piñera, para bien suyo. Yo, por Dios, *no me achico*, ni le aconsejo achicarse a Usted, y si la traducción suena bien «no me importan los tristes puristas», pero ya sabe que la batalla será dura, así que hay que conocer la actitud del enemigo, y, además, puede ser que en tal o cual detalle tengan razón porque tienen el oído más fresco. Le sugiero eso por las dudas porque yo no sé nada del asunto³⁴ y haga lo que crea más conveniente. Mi batalla con Fisher llega a su apogeo. Tensión enorme. Saludos. Creo que es viernes.

Witoldo

P.S.: ¿No se podría colocar fragmentos en *Realidad* o en *Anales de Buenos Aires*? W.

Gombrowicz estaba obsesionado, literalmente desesperado por la «salida» de *Ferdydurke*. En una carta que conservo escrita de su puño y letra a Eduardo Mallea³⁵ (carta que me dio para que yo hiciera a la misma las debidas correcciones de estilo y también para pasarla a máquina; por otra parte no recuerdo si dicha carta se envió o no) dice:

Muy estimado Señor Mallea, No sé, francamente, si no estoy abusando de sus débiles fuerzas y, en este caso, le ruego que me perdone. Ocorre que, con la ayuda de un Comité de Traducción formado por cinco literatos criollos y una veintena de colaboradores entre los aficionados, logré traducir *Ferdydurke* en castellano. El libro ya está aceptado por la editorial «Argos», pero allí habrá que esperar más de un año³⁶ antes de que se publique, lo que me desespera pues toda mi situación personal está pendiente de esta publicación. Por varias razones tengo un interés enorme en que el libro sea publicado a más tardar en febrero o marzo del año próximo. Sé que Emecé podría realizarlo y por eso me dirijo a Usted. Me baso en el hecho de que, en Polonia, muchas personas muy conocedoras de la literatura predecían a *Ferdydurke* una gran carrera internacional y que aquí, en la Argentina, también tengo lectores que demuestran un verdadero entusiasmo por este libro, colocándolo al par de las mejores obras contemporáneas. Declaro no tener la menor idea de si se trata de un libro «grande»³⁷ o regular no más, pero en todo caso me arriesgo a mandárselo a Usted. Conozco su pasión por la literatura y estoy seguro de que, si Usted llegara a la conclusión de que en realidad *Ferdydurke* tiene valor, me prestaría su apoyo para que Emecé le diera la prioridad –apoyo que, por otra parte, en verdad necesito pues confieso hundirme de modo suave, pero seguro, en ese mundo de la eterna postergación. Con la editorial «Argos» todavía no estoy comprometido. Con mis mejores votos, etc. etc.»

Witold Gombrowicz

³⁴ Es decir, de la traducción de *Ferdydurke*.

³⁵ El novelista Eduardo Mallea. Autor de: *La ciudad junto al río inmóvil*, *El vínculo*, *La bahía de silencio*, *Fuerte en noviembre*, *Todo verdor perecerá*, etc.

³⁶ Este párrafo refleja admirablemente la impaciencia de Gombrowicz respecto a la aparición de *Ferdydurke*. No tuvo que «esperar un año»; el libro apareció exactamente ocho meses después del envío de esta carta.

³⁷ Falsa modestia de Gombrowicz: él sabía mejor que nadie que *Ferdydurke* es un libro «grande».

Ahora reproduciré un prospecto propagandístico de *Ferdydurke* redactado por el propio Gombrowicz. Sobre dicho prospecto uno cualquiera de los miembros del Comité de Redacción debería escribir una nota periodística en vista de la inminente aparición del libro. De paso observaré que Gombrowicz, campeón de la Inmadurez y su Apóstol, y él mismo tomándose por inmaduro (aunque europeo inmaduro), estimaba que nosotros, los latinoamericanos, éramos, por subdesarrollados, todavía más inmaduros, motivo por el cual nos debía orientar en un asunto de tanta importancia como el de la salida de su novela. He aquí el prospecto en cuestión:

FERDYDURKE –fantásticas aventuras de un hombre infantilizado– constituye la mayor sorpresa y el mayor encanto de la literatura polaca moderna. Alrededor de *Ferdydurke* se formó un ambiente de admiración rayano en la idolatría. Esta frase del crítico polaco Casimiro Czachowski registra el entusiasmo provocado por la aparición del libro ¿A qué se debe la reacción tan extrema de una élite perfectamente al tanto de la mejor producción literaria mundial? ¿Cómo explicar que un latinoamericano como yo³⁸, saturado de Proust, Joyce, Kafka, reaccione a su vez ante el texto de este polaco desconocido como ante una obra creadora e inspirada de la más alta calidad espiritual y artística? El hecho de haber sacrificado varios meses de mi tiempo para efectuar (junto con otras personas y en condiciones inusitadas) la difícil traducción de *Ferdydurke* quitará, supongo, a mis palabras ese sabor de barato elogio y de propaganda al que estamos demasiado acostumbrados. (Ningún libro –por otra parte– no teme, no odia y no presta tanta importancia al juicio humano; conviene por tanto que lo que se diga en la solapa de *Ferdydurke* sea fruto de una sincera convicción. Tres serán las razones principales por las cuales cabe llamar la atención del público americano sobre *Ferdydurke*: 1.-Es un libro de choque, de combate; 2.-El lado artístico; 3.-El lado ideológico).

Otro prospecto:

¿Por qué alrededor de esta novela audaz, provocadora y novedosa se forma el ambiente de una batalla literaria?

Porque *Ferdydurke* es según el eminente crítico polaco Bruno Schulz «una nueva y revolucionaria forma y un revolucionario método artístico, en fin un fundamental descubrimiento, anexión de una especie de fenómenos espirituales completamente nueva».

Porque, según el distinguido crítico cubano Virgilio Piñera, principal traductor de *Ferdydurke*, «estas humorísticas aventuras de un hombre infantilizado constituyen un escándalo literario de la más alta seriedad».

Porque, según la mayor autoridad de la crítica argentina, Ezequiel Martínez Estrada, Gombrowicz es un escritor «indiscutiblemente de primera calidad, dueño de todos los recursos de la imaginación y del raciocinio» y su libro «una irrupción de fuerza, de originalidad y de gracia trágica».

³⁸ Como yo... es decir, la persona que firmaría este prospecto.

Como puede verse, Gombrowicz desplegaba toda una estrategia alrededor de la inminente salida de *Ferdydurke*, una estrategia basada un poco en la seriedad, un poco en el humor; una como mitificación del escritor y de su obra pero a su vez demistificada por dicho humor. El lector corriente se preguntaría ante estos prospectos: ¿Este hombre es un tonto, un megalómano, un paranoico? El lector inteligente advertiría inmediatamente el humor, la paradoja, la mitificación y consiguiente demistificación. Claro está que tanto uno como otro lector no podrían saber que esos prospectos eran obra del propio Gombrowicz. ¡Qué importa! De todos modos los asumiría como algo insólito dentro de los cánones convencionales de la propaganda.

Aun otro prospecto:

Soy un escritor polaco. Estudios: Facultad de Derecho de la Universidad de Varsovia; Instituto de Altos Estudios Internacionales en París. Publiqué en Polonia, además de varias notas y estudios, un volumen de cuentos (1935) y una novela *-Ferdydurke-* (1938) que próximamente aparecerá en traducción castellana. Publicaciones en castellano: Notas en el suplemento literario de *La Nación* y en algunas revistas literarias. Estoy vinculado con el ambiente literario argentino y creo que Borges, representante de la Sociedad de los escritores³⁹, podría informar a la Comisión⁴⁰ acerca de mi persona y de mi situación literaria en Polonia. Vivo en la Argentina desde hace 18 años. Conozco muchos países europeos. Tengo casi terminado un libro sobre la psicología del sudamericano⁴¹. Me encuentro en condiciones económicas difíciles y de ningún modo podría realizar ese trabajo sin el apoyo financiero de la Comisión.

Todo esto contiene humor, ingenio, sana burla de sí mismo, altivez, orgullo, agresividad, pero también está lleno de patetismo. He aquí a un hombre que lucha para no morir de hambre. Gombrowicz, en el momento de la aparición de *Ferdydurke*, vive de expedientes. No es el hombre que habita una casa, que tiene una cocinera, que se compra ropa, que todos los años va a la playa o a la montaña, en fin no es el hombre con una economía estable. Para agravar aun más su situación, vive en un país extranjero a cuya ciudadanía no se ha acogido lo cual torna aun más difícil su situación. No es que los argentinos no lo hayan protegido y auspiciado. Ya hemos visto el apoyo brindado por Mme Bénédict; escritores como Arturo Capdevila, Carlos Molinari, Ernesto Sábato, Roger Plá, Adolfo de Obieta, etc., también le han brindado el suyo. Pero hay que vivir día por día y ninguna de estas personas está en condiciones de arreglar, económicamente hablando, la vida de Gombrowicz. Por otra parte, no hay por qué asombrarse. Estos son los años de cualquier escritor a quien más tarde le sonreirá la fama. Pienso que el periplo porteño de Gom-

³⁹ Es decir, de la Sociedad Argentina de Escritores.

⁴⁰ Se refiere probablemente a una Comisión encargada de dictaminar si un escritor debe ser ayudado económicamente por la Sociedad de Escritores.

⁴¹ Es decir, el libro sobre la psicología del sudamericano.

browicz no habría sido ni mejor ni peor que el periplo parisino o londinense. Al menos en la Argentina encontró el editor que no obtuvo, a pesar de reiteradas instancias, en París. Es en Buenos Aires donde comienza a sonreírle la fama a Gombrowicz; en Buenos Aires donde empezó a hacerse el famoso escritor que es hoy. Siempre me decía: «Piñera el país es lindo, lindo...» y pasando del humor a lo serio, continuaba: «Siempre bendeciré al cielo por haber venido a este país».

Por fin apareció *Ferdydurke* el día 26 de abril de 1947 en la ya mencionada editorial Argos, dirigida por los escritores Luis M. Baudizzone, José Luis Romero y Jorge Brest. En el «Prefacio para la edición castellana», Gombrowicz incluía estas nobles palabras: «Tengo que agradecer –¡por Dios!– a todos esos nobles doctores en la ‘gauchada’,⁴² y a los criollos les digo sólo eso: ¡viva la patria que tiene tales hijos!»

En los días que siguieron a la salida de la novela, Gombrowicz no se dio descanso en lo que refiere a la promoción de *Ferdydurke*. A este objeto fuimos él y yo a Radio El Mundo, donde tuvo lugar la siguiente entrevista:

Piñera. –Buenas noches, amigos radioescuchas, en nombre de los dos. Dígame, Gombrowicz, en el curso de la traducción me preguntaba varias veces: ¿sería *Ferdydurke* una obra accesible al gran público?

Gombrowicz. –No lo sé. Pienso que todas las obras que tratan de romper la forma establecida para imponer una nueva, crean ciertas dificultades al lector.

P. –Si yo, si todos nosotros, los que colaboramos en la traducción, hemos hecho este trabajo, fue porque su actitud literaria y humana, este conjunto de ideas tan nuevas que usted plantea, nos ha parecido de gran importancia para Sudamérica. No oculto que deseo ver el triunfo del ferdydurkismo en este continente.

G. –Por el momento, la situación se presenta del modo siguiente: en Polonia, después de ocho años, el ferdydurkismo se fortalece cada vez más y, por las cartas que recibo, la joven generación literaria está bastante «ferdydurkizada». Aquí en Sudamérica, el libro ha aparecido y el problema es este: ¿logrará ir más allá del círculo estrecho de literatos e intelectuales?

P. –Confío que su agresividad, su combatividad y todas esas cosas hirientes que usted dice a los artistas y a todo el mundo, abrirá el camino a *Ferdydurke*.

G. –Existen varios malentendidos que se pueden interponer entre el lector y yo. Temo que la crítica literaria se fije demasiado en la problemática de *Ferdydurke*, olvidando que se trata de una obra humorística e imaginativa, donde el chiste, el juego, el divertimento tienen por lo menos tanta participación como la seriedad, la psicología y la filosofía.

P. –Otro peligro consiste en que se harán demasiados paralelos entre su libro y obras artísticamente revolucionarias como *Ulises*, de Joyce, o *El proceso*, de Kafka. No creo en modo alguno que el mundo de *Ferdydurke* se junte con los de esos escritores.

⁴² *Gauchada*, localismo argentino que significa hacer una acción noble, y más popularmente hacer un favor.

G. –Tampoco me ayuda el hecho de ser polaco. El sudamericano no sabe casi nada de la vida cultural polaca y en tanto un escritor del occidente europeo, aun de tercera categoría, se ve apoyado por todos los esnobismos, sólo a duras penas la voz de un eslavo logra vencer la indiferencia general. Pero me encanta que la suerte me prive de privilegios tan baratos. Nosotros, las naciones menores, debemos dejar la tutela de París y tratar de comprendemos directamente. P. –Esta es una de sus tesis que me parecen más valiosas para Sudamérica. *Ferdydurke* nos abre el camino para conseguir la independencia, la soberanía espiritual, frente a las culturas mayores que nos convierten en eternos alumnos. Mi trabajo literario persigue el mismo fin y creo que aquí nos encontramos –Polonia, la Argentina y Cuba– unidos por la misma necesidad del espíritu.

G. –La verdadera batalla ferdydurkista, la libramos precisamente en París y Londres, cuando *Ferdydurke* sea vertido al inglés y francés. Hay que atacar al monstruo de la ficticia madurez en su propia casa. Por el momento: muchos saludos a los radioescuchas y un abrazo fraternal para usted, Piñera.

El «monstruo de la ficticia madurez» sólo pudo ser atacado doce largos años más tarde. Entre 1947 y 1958, fecha de la salida de *Ferdydurke* en Julliard (collection *Les Lettres Nouvelles*), Gombrowicz se mantuvo en ese semianonimato propio del escritor local. Sin duda la publicación de *Ferdydurke* lo situó de modo más ventajoso en el medio literario de Buenos Aires. Sí, *Ferdydurke* fue un acontecimiento en ese medio, pero tan sólo un acontecimiento en sordina. El libro tuvo buena crítica, aunque sin llegar a la consagración. De todas maneras, el público pensante supo, a través de *Ferdydurke*, que Gombrowicz no era «un escritor más...» Por otra parte, algunos ingenuos decían: «Bueno, salió *Ferdydurke*. ¿Y qué? Mientras París o Londres no le den el espaldarazo...» Ignoraban que en esos largos doce años no fue Gombrowicz quien esperó por París o Londres, sino que fueron París y Londres los que esperaron por él. A través del Atlántico llegaban señales de que en Buenos Aires vivía un polaco genial, mas París y Londres permanecían mudos. De pronto, en 1958 París despertó de su letargo –un letargo de doce años– y los franceses pensantes pudieron saber que, en efecto, Witold Gombrowicz era un escritor polaco genial. La batalla de *Ferdydurke* estaba ganada, es decir, entablada en Argentina y ganada en París. Imagino a Gombrowicz después del resonante triunfo de *Cosmos*, canturreando el comienzo de un famoso tango de Carlos Gardel: «Mi Buenos Aires querido...»

(Tanto el subrayado de las cartas como de los prospectos, es del propio Gombrowicz)
(*Unión*, Año VI, Núm. 1, marzo 1968, pp. 115-126)

Al lector argentino

Anticipos

EL QUE VINO A SALVARME

Virgilio Piñera

Cubano de Camagüey (esa "Florencia de Cuba", como se la ha llamado), Virgilio Piñera es, a los 58, años, uno de los escritores más notables y uno de los humoristas más refinados de América Latina. Su humor es negro y atroz, sin duda, como diáfana es su prosa, tan elegante, y profunda su poesía, de todo lo cual tienen noticias los argentinos que hayan leído sus Cuentos fríos, que Losada le editó en 1956 (el último año de una década que Piñera residió en Buenos Aires, con alguna visita a su patria). En enero próximo, en la colección Les Lettres Nouvelles, Editions Denöel de París, le publicará un florilegio de nuevos relatos, que en Buenos Aires editará Sudamericana con el título de El que vino a salvarme; en ambos casos, el prólogo es de José Bianco. Ante el acontecimiento, ha parecido justo reabrir la sección Anticipos y adelantar fragmentos de ese volumen.

Estos cuentos míos, que parecen situarse en la irrealidad, que a simple vista se tomarían por "fantásticos", se escribieron partiendo de la realidad la más cotidiana, es decir de la vida que yo hacía por la época en que los escribí. ¿Qué vida llevaba allá por el año mil novecientos cuarenta y dos? Pues la de un desarraigado, de un paria al que hostigan dos dioses implacables: el Hambre y la Indiferencia de los otros. De la Indiferencia podría escribir muchas páginas. Un ejemplo bastará: tres de mis cuentos fueron llevados por un amigo al jefe de redacción de un diario. Los leyó y le dijo a mi amigo: "Ese tipo está loco de remate." Años más tarde esos mismos cuentos eran publicados en una antología de *Cuentos breves y extraordinarios* compilada por Borges y Bioy Casares.

Con esta locura lúcida escribí mis cuentos en el balcón de mi casa de la calle Gervasio número 121 esquina a la calle Ánimas. Me levantaba a las seis, ponía un sillón en el balcón y a escribir "cuentos fríos". Por cierto el título no es mío. Empeñado en hallarles uno, José Rodríguez Feo me dijo: "¿No te gustaría llamarlos *Cuentos Fríos*?" Y bajo dicho título aparecieron mis cuentos en la editorial Losada en 1956.

Pero volvamos a la historia de mis relatos. En 1942 faltaba la carne en La Habana. Se decía que faltaba porque el gobierno la exportaba a Norteamérica. Verdad, mentira, es el caso que la falta de la carne me proporcionó un tema literario. Escribí "La Carne", un cuento en que se expone que los habitantes de una ciudad donde falta la carne, la substituyen por la humana, pero no devorándose los unos a los otros, sino practicando la auto-antropofagia.

Este cuento (y los otros) pude haberlos escrito a la llamada "manera realista", pero es el caso que soy tan realista que no me es dado expresar la realidad si no es distorsio-

nándola, es decir, haciéndola más real si cabe, y más vivida. Por otra parte detestaba la literatura falsamente patética, o esa otra que se pierde en descripciones edulcoradas de personas y lugares. La hecha “en caliente” deja frío al lector; éste exige verosimilitud. Lo menos que puede hacer el escritor es proporcionársela. Los malos escritores creyendo hacer las cosas “en caliente” falsean la verdad; creyendo dar el do de pecho sólo emiten la nota falsa, y entonces vemos a los seres humanos descritos por ellos con caras que parecen angelicales aunque en su fondo se oculte un demonio o con caras demoníacas bajo cuya piel alienta un ángel. Son éstos los escritores que instauran la confusión y la mentira, y además, actúan en el sentido de quedar bien con Dios y con el Diablo.

Por mi parte lo que me proponía era quedar bien conmigo mismo (esto es, con mi conciencia de hombre) que es el único modo de quedar bien con los demás. La única vía de acceso a ese supremo Bien es la Verdad. Que mis cuentos fuesen veraces constituía en mí una obsesión. La idea de falsear la Vida a través del Arte por requerimientos ajenos al uno y a la otra implica nada más y nada menos que esas dos muertes, absolutas e irremediables, del escritor: la civil y la literaria. El escritor aquejado del mal de muerte civil escribe en blanco, lo cual es causa de su muerte literaria. De paso diré que en nuestra época estas dos muertes diezman, cada vez más, los ejércitos de la Literatura.

Esas dos muertes me espantaban; para supremo bien de mí y de los demás, tenía que estar vivo civil y literariamente. Habitaba un país en el que “ganar” tan aciaga lotería era casi un destino común entre los escritores. Mentir, falsear, mixtificar era la consigna. Quien no participara de este juego estaba destinado al fracaso, a la indignencia. La vida literaria, por otra parte, se reducía a los folletones radiales y al cultivo de la crónica social. Los llamados cronistas sociales eran calificados personajes que ganaban sumas de dinero fabulosas. Estaban encargados de la minuciosa descripción de los eventos de sociedad, entre los cuales ocupaban un lugar destacado los grandes casamientos. El llamado cronista social que los reseñaba era como un Demiurgo: al toque de sus palabras el casamiento descrito por él, se convertía en todo un tratado de armonía preestablecida: la novia era un dechado de virtudes, una suma de perfecciones físicas; el templo donde se oficiaba su “unión venturosa”, la catedral de Chartres; la concurrencia el sumun de la elegancia y la cima de los valores morales. El dinero y el impudor cambiaban a esos seres, mediante los poderes del Demiurgo, en acabados prototipos de la Suma Perfección. Yo leía atentamente esta Suma de mixtificaciones; un día me dije: Haré mi versión de una boda de sociedad. Escribí este corto relato:

“Los invitados que llegaron con la puntualidad debida pudieron ver a dos hombres de alguna edad que caminando de espaldas al atrio de la iglesia y viniendo desde el altar, desenvolvían de un enorme carrete dos cintas blancas que colocaban sobre los espaldares de los asientos situados juntos a la senda nupcial. Los que no llegaron con la puntualidad debida, vieron las cintas ya colocadas. También la gran alfombra roja. A una señal, el altar

se iluminó, mientras el pie derecho de la novia penetraba en el templo. Cuando el extremo de la cola de su vestido tocó justo en el sitio donde su pie derecho había marcado una levísima huella, se pudo observar que dejaba atrás treinta cabezas de águila que formaban el tope de otras tantas columnas situadas en el atrio. Así que, una vez llegada la novia ante el oficiante, el extremo de su cola vino a quedar separado de su cuerpo por una distancia de treinta cabezas de águila. Claro está que la distancia parecía un tanto mayor a causa del ángulo que se formaba de los hombros al suelo. Pero no era tan agudo como para que se le considerase capaz de producir una sensación de ostensible malestar físico. El piso, de mármol, estaba un poco manchado. También las cintas limitadoras dejaban ver un pequeño ángulo por el vacío existente entre asiento y asiento. Pero ya la novia iniciaba la salida apoyando suavemente el pie izquierdo en el primer peldaño de la graciosa escalinata que conducía hasta el altar. De modo que, a causa del paso dado por su derecho, el extremo de la cola avanzó un tanto en dirección al altar. Igualmente, por efecto de su cuerpo al volverse hacia la concurrencia, parte de la cola que arrancaba de los hombros se enrolló sobre la espalda y en su parte izquierda. Entonces fue descendiendo pausadamente los peldaños de la alfombra roja. También el piso de la senda estaba un poco manchado. Ya ella se acercaba al punto donde el extremo de la cola se abandonaba como un animal echado. Al coincidir con ésta hizo un ligerísimo movimiento desarrollado de abajo arriba, esto es, de su talle a sus hombros, y el extremo de la cola respondió con un leve fruncimiento, pero tan afinado que permitió al pie derecho pasar sin ninguna fatiga. Desde este momento la cola fue perdiendo su inclinación y comenzó a seguir a la novia. Ésta ya daba su último paso con el pie derecho sobre la alfombra roja, y su cuerpo, perdiéndose en la caja del coche, indicaba claramente que la boda había terminado.”

Con este breve relato y otros como “El Comercio”, “El Parque”, “La Batalla”, “En el insomnio”, me proponía un realismo sin afeites: de una novia sólo se dice que entra al templo y sale del mismo, lo único que sé describir es la senda nupcial y los asientos; en “El Parque” se habla de dos hombres que lo cruzan, de un piso de granito y de un monumento conmemorativo; en “La Batalla” se habla de dos ejércitos igual que un entomólogo hablaría de dos escarabajos; en este relato rehuía de plano toda apología militar y todo *miles gloriosus*. Lo repito: no me sentía atraído por el realismo edulcorado. Mi misión no era la del barón de Gros pintando las campañas de Napoleón.

Entonces, no una boda, una batalla, un parque fugitivos; no una boda en La Habana, una batalla en Europa, un parque en Buenos Aires, más la boda, la batalla y el parque inmutables; sin fecha, sin historia, sin testigos de cargo, a no ser esos seres misteriosos, ni vivos ni muertos, que están presentes en el relato.

Alguien, creyendo ofenderme con burla me llamó una vez “joven soñador” y uno más grosero me dijo con expresión propia del cubano: “Lo que te pasa es que tienes la cabeza llena de telarañas”. Mi familia entera se irritaba al oírme exclamar: “¿Si estoy

sentado estoy de pie?”, o “¿Ese automóvil que corre delante de otro automóvil va a mayor velocidad?”. Como les desordenaba su mundo cuadriculado me decían con rabia manifiesta: “No te hagas el bobo”, pero yo quería “hacer el bobo”, soñar, llenar mi cabeza de telarañas, en una palabra, sustituir la realidad cotidiana, limitada por su fugacidad, por la realidad “fijada en sí misma”.

(*Panorama*, diciembre 1970, pp. 56-57)

V. La Revolución y el escritor

La inundación

La Habana era un cementerio la noche del treinta y uno de diciembre. Excluyendo a los bien enterados (no creo que muchos) el resto de la Capital no sospechó que Batista huiría esa noche. La expectativa (sin duda, fue una noche expectante) no era el resultado de una corazonada, es decir, presuponer que el Gobierno “haría sus maletas”, mas por el contrario el resultado de una interrogación: ¿seguiríamos padeciendo a Batista a todo lo largo del año que ya se nos encimaba? Cinco minutos antes de las doce, dejamos el partido de canasta, y abrimos la sidra. Digan lo que digan, el habanero no combatiente descorchó y brindó por el nuevo año. No por ello habrá que anatematizarlo. El hecho de tomar una copa en circunstancia tan dramática contribuía a hacer más patente el drama que estábamos viviendo. Grité fuerte al hacer mi brindis: ¡Viva la Revolución! No lo hacía tanto por espíritu de bravata como porque en tal grito iban implícitos confianza y esperanza. Entre los que luchaban con exposición de su vida por la libertad de Cuba y los que anhelábamos dicha libertad había la íntima conexión de este grito ¡Viva la Revolución!, que horas más tarde se anunciaría triunfante.

Después, salimos a la calle. El reloj marcaba las doce y media. En 12 y 23, las gentes se mostraban silenciosas, a mil leguas del bullicio que significa una noche de Año Nuevo. Al pasar por la Avenida de los Presidentes, vimos pasar a gran velocidad varios autos del Gobierno. Dijimos: “Esta gente es la única que se divierte esta noche”. Ni por un momento sospechamos que ya estaban huyendo.

* * *

De esta huida desenfundada hay docenas de anécdotas. Sean ciertas o inventadas (para el caso es lo mismo) hay una que con el decursar del tiempo será antológica. La escena tiene lugar en casa del Presidente del Tribunal de Cuentas. Este señor daba una gran fiesta para despedir el siniestro 1958 cubano. Cien parejas invitadas. Ríos de champán y, presumiblemente, pases de cocaína. Rumbas frenéticas y lánguidos calypsos. ¡Después de mí el diluvio! Es decir, la Revolución. En efecto, a las cinco de la madrugada un amigo telefona al dueño de casa para confiarle que Batista acaba de huir. Pero ocurre que el Presidente del Tribunal de Cuentas está tan borracho que toma la advertencia por broma, la tragedia por comedia. Y vuelve al salón y cuenta el chiste del amigo. Uno de

los invitados, menos borracho, no toma la cosa tan a broma. A su vez, llama por teléfono, confirma la noticia. “Mane, Theces, Phares” reaparece al cabo de los siglos, en un palacete del Country. Desbandada general: las mujeres chillan, dejan olvidadas sus estolas y sus capas de visón; todos corren en busca de sus autos; los confundidos, se pisotean unos a los otros, se lanzan miradas de reproche, y todo eso a las cinco de la madrugada, es decir, con los restos de la noche y la terrible claridad de un día ominoso para ellos.

* * *

Y comenzó la inundación. Al principio, y a pesar del ímpetu avasallador que llevaba en sí misma, se mostró como ese hilo de agua, rápido y zigzagueante, pero que al mismo tiempo el pie de un niño podría desviar de su curso. Cada cual, si no es inhumano, tendrá su opinión sobre las revoluciones. La gama es variadísima. Para éste habrán alcanzado su punto alto en el momento de la lucha clandestina; para aquél, cuando tengan cumplimiento las conquistas sociales por las cuales los hombres lucharon al precio de su vida. Para mí, que no puedo dejar de ser poeta, cuando el pueblo, como río desbordado se lanza a la calle con furia incontenible. A esto se podría llamar la “oportunidad del pueblo”. Esta oportunidad se caracteriza, de un lado por la fraternización; del otro por el espíritu vindicativo. No bien la radio confirmó que Batista había soltado el Poder (es el verbo que conviene pues hubo que arrebatarlo de las manos) el pueblo se lanzó a la calle. Todo aquello que significó expoliación, es decir: parquímetros, casas de juego, vidrieras de apuntaciones; todo lo que traducía la opulencia insolente de los batistianos: residencias, clubes, fue tirado patas arriba, quemado. Cada treinta, cuarenta o cien años el pueblo es, por unas horas, el dueño absoluto de la ciudad. Durante esas horas el pueblo es amo omnímodo, con plenos poderes, con derechos de horca y cuchilla. Es un espectáculo grandioso por cuanto ve plasmarse inopinadamente ese sueño de Poder que él, también, quisiera detentar. Vi en la esquina de Carlos III e Infanta a dos hombres que desviaban los vehículos a su entero capricho. Había mucho de infantil en este juego pero también la añoranza en pequeño del gigantismo del Estado. Una mujer gritaba como poseída: “Yo hago lo que me sale del...”, y lucía tan majestuosa e imponente como Isabel I mandando a decapitar al Conde de Essex. En el bar “Rock and Roll” (calzada de Ayestarán) vi a un nuevo Atlas coger la caja contadora y hacerla pedazos contra el suelo. Billetes y monedas saltaron alocadamente, pero ninguno de esos dioses justicieros osó apropiárselos. He ahí la honradez de un minuto sagrado. Como el cubano no es solemne no pasó, por ejemplo, lo que en Argentina a la caída de Perón. Allí la gente se abrazaba y besaba ceremoniosamente en las calles. Acá la gente se quitó la losa del pecho a grito pelado y no tuvo que llegar al acto de abrazar y besar pues nuestro pueblo está continuamente abrazando y besando con la mirada.

* * *

Y de pronto surgieron los milicianos. En este sentido, tuvimos sorpresas que llegaron hasta la estupefacción. Un mecánico que vive en el apartamento contiguo al nuestro bajaba las escaleras con el brazalete del M. 26.7 y un revólver al cinto: como siempre lo había visto con otra clase de hierros, no podía dar crédito a mis ojos. Después supe que había expuesto su vida cien veces, que en su casa se confeccionaban brazaletes, tenían lugar reuniones secretas. Yo estaba maravillado. No pasaba un minuto sin que éste u otro “inofensivo” vecino de mi barrio apareciera armado hasta los dientes. He aquí la hora solemne del darse a conocer: “¿Pero tú también estabas metido en esto? Nunca lo hubiera sospechado... ¿Te acuerdas de mi hermano de quien te dije que estaba en Nueva York? Pues entérate ahora que estaba escondido en casa de mi sobrina...” Y así por este tenor. Como si hubiera llegado la hora del Juicio Final y todos nos reconociéramos. La gente más insospechada, esa de la que pensábamos que se limitaba a soportar la dictadura con los brazos caídos, surgía de todas partes al conjuro de Revolución –palabra mágica. Se contaban estos milicianos por centenas. La noche del día primero me ocurrió una pequeña aventura con ellos. Debido a la huelga general, declarada en horas de la mañana, me vi obligado a caminar desde mi casa en Ayestarán hasta el Parque Central. Al llegar a la esquina de San Rafael y Amistad, un miliciano me pone su fusil en las manos y me ruega tome su lugar hasta tanto él pueda regresar. Me ha confundido con uno de sus compañeros, pues llevo una camisa negra con adornos en rojo. Maquinalmente tomo el fusil y hago mi posta de veinte minutos. Como parece que las acciones bélicas no están escritas en el libro de mi vida, estos veinte minutos transcurren plácidamente. Sin embargo, yo me sentía en “situación”. Me vino a la mente los paseos que Hugo cuenta en su *Journal* con ocasión de la Comuna de París en 1871. Aquí también, en la ciudad de La Habana, en una isla del Caribe, salía a respirar, a pleno pulmón, el aire de la libertad, y por supuesto, el olor de la pólvora.

* * *

En La Habana había tanta expectación por ver a los barbudos como aquella de los siboneyes cuando el desembarco de Colón. ¿Qué es un barbudo? –se preguntaban los habaneros con la misma curiosidad con que un romano de la decadencia se preguntaba: ¿qué es un bárbaro? El día dos de enero La Habana esperaba a sus barbudos, pero a diferencia de la atribulada Roma, los esperaba con los brazos abiertos.

¿Qué es un barbudo?, habrá siempre que insistir sobre la pregunta. Y la respuesta nos pasma de asombro. Un barbudo –Fidel Castro– no es ni más ni menos que Napoleón durante la campaña de Italia. ¿Y quiénes son Raúl Castro, Camilo Cienfuegos, Ifigenio Almejeiras, Che Guevara sino pura y simplemente Ney, Oudinot, Lannes, Massena, Soult...? En un siglo de guerras nucleares, los grandes capitanes no son concebibles. Sin

embargo, Fidel Castro y sus lugartenientes, aunque parezcan anacrónicos, resultan tan reales y efectivos como la bomba atómica. Fidel desembarcando en las playas de Oriente es Napoleón mismo desembarcando en el golfo Juan, es decir, el águila, “volando de campanario en campanario hasta París”.

Al mismo tiempo los barbudos concentran sobre ellos la atención mundial. Para empezar: relegan el yulbrinismo a un plano muy secundario. Abundancia capilar, condottieri, César Borgia, Renacimiento... A propósito de esto: edades del mundo y cuadros de grandes pintores deambulan por las calles habaneras. Los tiempos bíblicos con Jesús y sus doce apóstoles, juntos o desperdigados, podemos verlos en la esquina del Hilton. Hay también Botticelli, Ticiano, Andrea del Sarto, Piero de la Francesca, Rembrandt y Durero... He visto en San Lázaro e Infanta a uno de los músicos del “Concierto Campestre” de Giorgione: un barbudo que frisa en la cincuentena puede ser perfectamente el autorretrato de Leonardo y ese otro “barbudo” lampiño de apenas quince años el de Rafael. Y todo esto al estado puro sin afectación, con maneras encantadoras y sin nada de la insolencia del “Miles Gloriosus”.

* * *

Como era de esperar, esta inundación trajo la otra. Visto la circunstancia en que se produce (y de hecho se produce con cada cambio de gobierno) yo la llamaría la “inundación patética”. Me refiero a los burócratas –posesionados o sin poseer. Patetismo en los que tratan de retener su cargo: patetismo en los que luchan por encalarse. Común denominador de ambas falanges: guerra de nervios. De paso diré que uno de los “Doce Trabajos de Hércules” de la Revolución será el exterminio del monstruo de la Burocracia. Porque sucede que todos esperan todo del presupuesto nacional. Esta guerra de nervios se significa por intrigas, por bajezas, por lo que en lenguaje popular se denomina “empujadera”, y también por humillación, por fracasos y por terrores ante el desempleo.

En sus aguas revueltas la gran inundación burocrática trae la fauna más variada: peces grandes y chicos, pulpos; pirañas devoradoras y ávidos tiburones. También tipos que nos recuerdan personajes célebres: el “judío Errante”, “Falstaff”, “Tartufo”, “El Buscón”, “El Lazarillo de Tormes”; Juanas de Arco a granel, Madame de Maintenon a medio la docena, Saras Bernhardt a tres por un centavo y Marilines Monroe regaladas. Este el aspecto cómico. El trágico se da en diálogos como el siguiente: “¿Desde cuándo viene usted al Ministerio? Pues vengo desde el primero de febrero” “¿Qué diré yo entonces, que vengo desde el 10 de enero!” “¿Tiene esperanzas?” “No crea, las estoy perdiendo: todos los días lo mismo, es decir –vuelva mañana, lo suyo camina–...”

¿Y qué decir de las caras? Reflejan atroces sufrimientos. Ese mismo sufrimiento de quien estando en un barco a punto de hundirse, no cuenta entre los elegidos a ocupar un espacio en los botes. Un viejo burócrata acostumbra pararse horas enteras debajo del

arco de una escalera. Como el arco es demasiado bajo, el pobre viejo debe mantenerse encorvado, y esta posición parece la definición de la culpabilidad. Se comprenderá que altas razones de estrategia lo fuerzan: frente al arco de la escalera se ve una puertecita por la que saldrá, en el momento oportuno (Dios mío, ¿cuándo es el momento oportuno?) el personaje que tiene en sus manos (o que el pobre viejo se figura que está en ellas) su salvación. También escucho cuando una jovencita dice con cara desfavorida a una amiga: “Te juro que hoy es el último día que piso este Ministerio”. Y todo este juramento y otros para volver al día siguiente, a las mismas sonrisas serviles, a las mismas puertas, a la misma desesperación. Este ejército encogido, este ejército con el arma precaria de la imploración defiende una causa, que las más de las veces, está perdida de antemano. Y detrás de todo esto; de la pulcritud de las ropas, lograda, Dios sabe a qué precio; de la falsa sensación de seguridad; de la obstinación en no darse por vencido, está el Hambre, el desamparo, la frustración y a veces, hasta el suicidio.

* * *

En estos días del triunfo revolucionario —mitad paradisíacos, mitad infernales— no podían faltar en la gran inundación los escritores. Me sorprendió grandemente que en vez de una gota de agua aportaran Nilos y Amazonas... No podía dar crédito a mis ojos. ¡Cómo! ¿Dónde yo contaba diez o doce habría que contar doscientos, acaso quinientos o quién sabe si mil? La inundación ilustrada (o la ilustración inundada, léase como se quiera) anegó en su mar de tinta las planas de los periódicos: en estos días se ha hecho más “literatura” en Cuba que en una década, ¡qué digo! que en cincuenta años de República. No hay que aclarar que estos escritores son poetas de la Revolución o prosistas de ella, y la clandestinidad de sus escritos (salvo contadas excepciones) data del primero de enero. Y como es de esperar, también son ellos los que más ruido hacen, los que más exigen y los que más poder tienen. Este tipo de escritor, que de hecho es toda una fauna singular, lo es de pasada. Su verdadera personalidad habría que buscarla en el periodista o en el profesor. Dedicación máxima a lo uno o lo otro, y mínima al ejercicio de la literatura. En tal sentido hemos visto, en estos días de inundación, hechos memorables. En una asamblea tenida en la Sociedad Lyceum llevaron la voz cantante, poniendo de manifiesto que en Cuba significa la misma cosa el escritor con obra hecha que el escritor sin ella; que la audacia es factor decisivo sobre la calidad; que ser escritor y nada más que escritor, es la negación de todo crédito, y que los empeñados en serlo tendrán la más amarga de las muertes: la muerte civil. Y tanto el verdadero escritor no significa nada en nuestro país que en una Mesa Redonda, promovida (el adjetivo es atroz, pero hay que estar a tono) por el Canal Doce, sus integrantes eran: un profesor, una profesora y cuatro periodistas. El tema a discutir: Defensa de la Cultura. Revelador, ¿no es cierto? ¿Así que ningún escritor? ¿Pero ni uno solo? Sin embargo, como tenemos fe en esta Revolución pensamos

que ella no es niveladora de un plano único, y que las cosas, en el literario se podrán en su punto. El buen escritor es, por lo menos, tan eficaz para la Revolución como el soldado, el obrero o el campesino. Sépase, pues, de una vez por todas.

(*Ciclón*, Vol. 4, Núm. 1, enero-marzo, 1959, pp. 10-14)

Nubes amenazadoras

El discurso del comandante Castro, pronunciado en Columbia ante una gran multitud, no fue otra cosa que una llamada al orden. Si tuviera que darle título a tal severa advertencia sugeriría éste: Nubes amenazadoras.

El doctor Castro habló de armas robadas, de lidercillos, de ambiciosos, y se atrevió, con el civismo que lo caracteriza, a pronunciar una palabra que viene siendo la piedra de toque de la vida política cubana en los últimos diez años. El doctor Castro pronunció claramente la palabra gangsterismo.

¿Cómo surgió el gangsterismo político en Cuba? Pues nació de la pugna de los bandos en lucha. Después de la caída de Machado –enemigo común– todos y cada uno de estos luchadores aspiró al poder, y como todo poder es uno e indivisible, las pandillas (ya podía dárselos este nombre) se trabaron en singular combate.

Pero ahondemos. ¿Cómo piensa el cubano frente al problema de su existencia más inmediata? Pues viene plateándose, desde la instauración de la República, esta pregunta angustiada: ¿Comeré hoy? ¿Qué será de mi vida y de la vida de los míos? Porque digámoslo sin cortapisas: el gran fantasma de todo cubano, en realidad el tirano a perpetuidad de esta isla ha sido y continúa siendo el hambre. Veamos ahora los dos motores principales de nuestra ciudadanía: política y burocracia. Grosso modo podríamos resumir la situación creada diciendo que todo cubano se ve forzado a hacer la política único camino que lo llevará de cabeza al puesto burocrático. Si se hiciera un survey entre la familia cubana advertiríamos que por lo menos en cada casa de cubanos hay uno, si no varios empleados del Estado. Estas posiciones se defienden celosamente, son objetos de los temores más fundados; con cada cambio de gobierno una gran consternación cunde entre las familias: te quedaste, engrampaste, «estás en la papa o saliste de ella», ¿conoces a alguien en el Ministerio que te palanquee para que no pierdas el puesto? Este es el comentario obligado, la piedra de toque, en una palabra, la idea fija del cubano.

Todo esto lo tenemos metido en la masa de la sangre: es, como se dice, una segunda naturaleza, que se muestra nostálgica y frustrada ante los que han tenido la suerte

de «hacerse». He ahí la gran consigna: Hacerse. De cualquier modo y a toda costa, no importan los medios ni las consecuencias. Esta obsesión, esta desesperación por llegar (y llegar puede significar, de hecho significa en la mayoría de los casos un puesto de ochenta pesos) ha ido despenándose, de escalón en escalón hasta la muerte.

Se ha ido así creando una conciencia colectiva, una psicología típica de estos últimos cuarenta años. Su culminación está en la frase que todo cubano se dice en silencio: Tengo que «hacerme», tomaré ejemplo de Fulano, que perdió su posición pero se hizo: «no seas bobo: aprovecha ahora, que estás en la papa...», si Mengano robó, ¿por qué no robarías tú también? Sí, porque en esta pendiente se llega al abismo, y de cientos de pesos robados se pasa a miles, y más tarde millones. Hoy todos moriríamos de risa, si nos dijeran que un político se ha llevado sólo unos cuantos cientos de miles de pesos. Hoy se habla de cifras astronómicas que dan vértigos, hoy estamos sufriendo las extremas y funestas consecuencias de nuestros propios actos. Y sépase que todos somos culpables.

No es de extrañar pues que sólo a horas del triunfo rotundo de la Revolución, y a pesar de la sangre vertida, del heroísmo de todos y cada uno de los cubanos, aparezca, como una Némesis implacable, el viejo cáncer que todos llevamos en el pecho. No me gustan las efusiones líricas ni sentimentales pero comprendamos que me quedo corto con este patetismo electoral. Entendámonos: los muertos están en el cementerio y los que continuamos viviendo nos planteamos, también en silencio esta terrible pregunta, que no nos queda otro remedio que hacérsola, en vista de nuestras tremendas decepciones, en vista de nuestra hambre perpetua, en vista de esa segunda naturaleza que años estériles de vida ciudadana han ido quedando día a día: ¿Esta de ahora será como las otras de antes? Y aunque reconozcamos la plenitud de ésta, aunque cien fundadas razones nos aseguran que ahora las cosas marcharán como es debido, no obstante nuestro viejo cáncer aflora para ponernos en guardia.

Y es por todo esto, y no por los conejos de España, que como decía hace un momento el doctor Castro se haya visto obligado en la misma noche de su entrada triunfal en la capital a poner puntos sobre íes y dar a conocer al pueblo que existe de hecho una gravísima situación planteada. Y mientras el doctor Castro pronunciaba su discurso, (que entre paréntesis ha sido el primer discurso político que se ha escuchado en Cuba sin flores de retórica) todos y cada uno de nosotros –los que estaban presentes en el campamento de Columbia, y los que lo seguíamos por la radio y televisión–, nos decíamos al tiempo que lo entendíamos: ¿Qué puesto me darán, qué cosa me ofrecerán, me dejarán fuera, me encajaré de una vez por todas? Y nos lo decíamos por las razones antedichas, y también porque en estos largos años de lucha contra Batista, quién más quién menos ha estado resistiendo. Pero no me refiero a resistencia en su acepción revolucionaria (ésta se da por sabida y reconocida) sino que lo enfoco desde la manutención, desde los alimentos, desde el alquiler hasta las carreras desesperadas para que no nos corten la luz eléctrica.

Esta resistencia se ha hecho defendiendo el terreno palmo a palmo, y al mismo tiempo perdiendo todo el terreno. Y ahora, exhaustos, famélicos (ved cómo la palabra adecuada acude en el momento adecuado) queremos un puesto, y lo queremos, y no se nos ocurre otro expediente, porque nuestra visión deformada sólo alcanza a ver perspectivas deformadas, abismos que se abren a nuestros pies, y el instinto de conservación aúlla en nosotros como lobo rabioso.

Pero resistamos un poquito más. Si este gobierno cumple los sacrosantos principios de la Revolución no tendremos necesidad de volver nuestros cansados ojos hacia la burocracia como meta última. Yo sé que un modo de pensar no se cambia en unas horas, que la desconfianza no puede, por arte de magia, pasar a confianza, que tenemos sobrados motivos para decir a voz en cuello: ¡Sálvese quien pueda! y ¡Quítate tú para ponerme yo! Todo esto es bien cierto, pero pesar de ello, resistamos todavía un poquito más. A lo mejor la acertamos.

(Revolución, 15 enero 1959, p. 4)

La Reforma Literaria

Se me ocurre penar que de todas las reformas promovidas por la Revolución, acaso sea la Reforma Literaria, por su misma naturaleza, la que acumule mayores problemas. Esta reforma, cuyos ejecutores serás los jóvenes escritores que hoy oscilan entre los veinte y los treinta años, a diferencia de otras reformas de carácter nacional se mueve en un terreno inseguro. La reforma agraria reparte las tierras; la presupuestaria decide más millones o menos millones; la pedagógica resuelve revolucionar la enseñanza de arriba a abajo, pero, la literaria, ¿por dónde cogerla, cómo darle un sentido, si nada reparte, a no ser la herencia de los viejos escritores, que todos respetan pero que ningún joven gustaría usufructar?

A este respecto, en los días que corren, me parece que he habido un malentendido con esto de la reforma literaria. Se pensó de buena fe, acaso con buena dosis de ingenuidad que las letras se reformarían si se planteaba una serie de demandas. He aquí unas cuantas: creación de la imprenta nacional, provisión de becas, apertura de bibliotecas circulantes, intensificación de la cultura por medio de conferencias, y por supuesto, ¡no faltaba más!, que persona calificada dirigiera la cultura, es decir, rápida nominación de su director, el que también, por supuesto, ya tenemos, lo que hace pensar (aunque trate de desechar tal pensamiento) que la literatura necesita de un jefe: la literatura... en la que cada todos y cada uno son jefes.

Estas y otras demandas, con ser oportunas, por el hecho mismo de su contenido estaban en las antípodas de la verdadera reforma de nuestras letras. Es decir que los escritores se apresuraron a pedir útiles de trabajo y olvidaron preguntarse ellos mismos: ¿cómo lo vamos a hacer de ahora en adelante? Pregunta que tiene su importancia por cuanto lo que venían haciendo hasta el momento del triunfo revolucionarlo era ni más ni menos que lo hecho por los escritores de la vieja guardia, con el agravante de que segundas partes nunca fueron buenas. Para empezar, estos jóvenes seguían poetizando. No me parece inoportuno señalar que en cincuenta años de vida más o menos republicana apenas hemos tenido cuentistas o novelistas, y, en cambio, hemos producido cientos de poetas. No tengo la menor animosidad contra la poesía, lejos estoy de incitar al pueblo a una quema de poetas, si no que señalo un fenómeno que es consecuencia directa de nuestra vida ciudadana. La pregunta surge espontáneamente: ¿por qué será que tenemos tantos poetas? La respuesta exigiría todo un ensayo, pero también creo que puede contestarse en dos palabras. Los hemos tenido porque no siendo la literatura cubana una verdadera realidad nacional entre muchas, nos vimos obligados a situarnos en los limbos poéticos pensando así escapar a la infirmitad, a la frustración de nuestras propias vidas. Por descontado que hemos tenido excelentes poetas, pero no es ésta la cuestión. Existía la siguiente evidencia: de diez jóvenes con «inquietudes literarias», nueve de ellos «entrarían» en la poesía como se entra en el Instituto o en la Universidad. Durante años el esquema ha sido el mismo: un joven escritor entra en la poesía (quiero decir en la poesía más escapista, en la más íntima, más subjetiva, y habrá que decirlo, en ésa que es, en gran medida, sólo amontonamiento de meras palabras), y en ella se instala, parece que cómodamente. Le basta publicar de vez en cuando un poemita, leer el librito del abate Bremond, imitar todo el tiempo al maestro del patio, gritar a los cuatro vientos que no lo imita, y, pasado un tiempo prudencial, publicar su primer libro. Cuando el primero de enero la Revolución nos levantó a todos en vilo, este esquema se venía cumpliendo escandalosamente. Con el agravante de la proliferación. A una capital con más de un millón de habitantes no la bastaría, como en 1938, una agrupación de poetas; ahora disponíamos de media docena, y hasta en provincias se hacían demostraciones. Por ejemplo, el heroico Camagüey envió, bajo forma de Antología, su falange poética. Los elegidos eran veinticuatro jóvenes, lo cual supone una selección sobre cien nombres. Revelador, ¿no es cierto?

Y así como la Revolución nos cogió a todos en muchos fallos, también a los jóvenes escritores les hizo ver los suyos. No es un azar si muchos de estos poetas han tronado en estos días contra la poesía puramente exquisita, y hasta escrito poesía revolucionaria. Otro síntoma ha sido el emplazamiento a la generación de *Orígenes* ¿Que consecuencia se extrae de todo esto? Pues que los jóvenes, altamente contaminados, quieren descargarse del pecado de colaboracionismo. La estrategia es transparente, pero al mismo tiempo está justificada. De ella quiero partir para lo referente a la Reforma Literaria. O los jóvenes

escritores se ponen a tono con los nuevos tiempos o la literatura cubana proseguirá siendo cualquier otra cosa menos literatura. ¡Y tantas cosas anodinas es y podría seguir siendo! Por ejemplo, aburridas discusiones sobre estética del verso, lindas ediciones tipo «plaque» con ilustraciones primorosas, contentivas (palabra horrenda a tono con la situación horrenda) de nuestro mejor acervo poético, pretexto de bucear en nuestro llevado y traído siglo XIX para eludir las cien tremendas realidades del momento, un miedo cerval a decir las cosas por su nombre, con la consiguiente descarga de hipocresía y santurronería. Todo ello seguirá siendo la literatura cubana si los jóvenes no dan un paso el frente.

Mas ¿cómo darlo? La literatura cubana no es un juego de niños; pues que sea de una vez por todas un juego de hombres, como lo ha sido la Revolución. Y por juego de hombres entendemos gravedad, seriedad, pecho descubierto a las balas, y justo es eso: rechazo de la gastada formulita, acometimiento de los grandes trabajos literarios, incluyendo claro está entre ellos a la poesía, pero no la poesía, sino la poesía en todas sus formas y colores...

Pero tales intentos no serán viables si antes no se produce una toma de conciencia, es decir, que el escritor se respete a sí mismo, lo cual significa rechazo de muchos clichés, de muchos *parti-pris*; de que su obra sea pensada en profundidad y no resuelta a base de vaguedades; de que no pierda su tiempo en el chiste barato ni en la maledicencia de poca monta. Si ellos logran que todos estos postulados se cumplan, podrá decirse que han echado a andar el carro de la literatura. Por supuesto, a base de grandes audacias y con un gran sentido del humor.

(*Revolución*, 12 junio 1959, p. 2)

Literatura y Revolución

*“La U.R.S.S. no es un estado comunista”

*Posición del escritor cubano actual

*Los que serán puestos en evidencia

Es de sobra conocido que el clásico postulado marxista: “La literatura al servicio de la Revolución”, ha ido perdiendo, con el decursar del tiempo, su severo dogmatismo. Por ejemplo, leí no hace mucho en la revista inglesa *Encounter* que actualmente en la Rusia Soviética los escritores pueden tratar el tema del Amor (hasta ese momento prohibido por el Partido), y añadía el articulista que el público había recibido con agrado aunque

con cierta extrañeza las primeras novelas con tema amoroso. También es sabido que ciertos escritores que estaban en el Index comunista han sido devueltos a las bibliotecas y editoriales; igualmente, Marcel Marien en su conferencia sobre Maikovski dice que si la literatura rusa es dirigida ello se debe a que todavía la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas no es un estado comunista. Expone Marien que si los escritores soviéticos escriben sobre el obrero, el campo, las máquinas, etc., es porque la Rusia actual no es plenamente el comunismo si no un Estado socialista, y que en el momento en que el mismo advenga, es decir, cuando las clases sociales se hayan refundido en el Hombre mismo ya no habrá necesidad de una literatura dirigida.

Digo esto a propósito del compromiso de los escritores cubanos con la Revolución. Ninguno de nuestros escritores –a menos que no se sienta habitante de otro planeta, o lo que sería más risible: habitante de la literatura pura (¿qué es eso?)– puede ignorar tal compromiso. Para empezar, la Revolución ha prestado un grandísimo servicio al escritor: lo ha sacado del impasse estetizante en que se encontraba para colocarlo en un plano de confrontación inmediata consigo mismo y con su propio pueblo.

¿Quiere esto decir que el escritor cubano tenga, de hoy en adelante, que escribir sus libros según consignas? ¿Que reciba órdenes perentorias, que tenga que amoldarse a los temas que le señale la Revolución? Para evitar malentendidos (¡y cuántos no se originan día por día!) diremos que la propia Revolución no ha pensado por un momento en dar pautas al escritor, en consignarlo a escribir lo que ella quiera. La Revolución quiere más y más tractores pero no ha dicho al escritor que haga odas al tractor o que escriba una novela sobre la R. Agraria. Si el escritor produce literatura dirigida es cosa que él debe resolver por sí solo, en el momento que lo juzgue oportuno y si realmente se siente dotado para poner sobre un plano artístico la maquinaria revolucionaria.

Todo el mundo se agita y polemiza a propósito del compromiso Literatura-Revolución. Unos sostienen que la misión del escritor es puramente revolucionaria; otros arguyen que hacer literatura según una consigna significaría limitar la libertad creadora. Quien piense de uno u otro modo será, mal que le pese, o un candoroso o un casuista. A mi modo de ver, el compromiso está en que el escritor, frente a un hecho consumado no puede ignorarlo; que ese hecho consumado ha cambiado profundamente la vida nacional; que por pertenecer ese escritor a la comunidad también su propia vida ha sufrido un cambio; por último, que su habitual enfoque de las cosas tendrá que ser revisado.

Si el escritor cubano (tanto el de la vieja guardia como el de la nueva) no está muerto o se hace tal, sentirá que, su hasta ahora vegetativa vida literaria ha terminado de una vez por todas; que ha llegado el momento de abandonar su refugio marfileño (ése que no fue erigido por propia e irresponsable determinación si no fabricado e impuesto por las cochinerías de cincuenta años de contubernios de todo género); que su obra, con ser valiosa y representar un acto de heroísmo intelectual (no se vive si no heroicamente entre

tanta podredumbre) es una etapa, que justamente cumple su ciclo en el momento que se produce el triunfo revolucionario; que el hecho mismo de este triunfo significa una toma de conciencia; que su obra puede ser todo lo exquisita y rara que se quiera con tal que no esté marcada con el sello de la gratuidad, y finalmente, que la comunicación con el pueblo (y por pueblo también entendemos al lector de Mallarmé) sea tan demostrable como la existencia del Primer Ministro o la aplastante realidad de mil tractores,

Este es el compromiso y no otro. Por cierto, un compromiso bien comprometido. Será más fácil cumplir el pretendido de las consignas que este otro, asentado nada menos que en el Ser mismo puesto a mirarse sus propias entrañas. Cualquier engaño puede ser válido pero el del escritor termina siempre por volverse contra él mismo. Digo esto, porque hablando de compromisos, pienso en esos escritores que dicen marchar codo con codo con la Revolución y en el fondo la traicionan. La Literatura tiene sus contrarrevolucionarios que actúan a base de incienso y cestos de flores. Desconfiese del escritor pretendiente revolucionario que se apoya en la iconoclasta más ortodoxa (valga la redundancia) para negar y destruir todo. El lector no prevenido quedará agradablemente sorprendido con sus golpes de efecto: “Aquí no hay literatura, todos son unos idiotas, somos un pueblo analfabeto, la Revolución debe proscribir a los intelectuales que se las dan de sabihondos sin saber nada”... Y así por este tenor. En el fondo, sólo está poniendo de manifiesto su propia impotencia, su desolada frustración, y cuando escribe artículos de esta laya se pinta a sí mismo de mano maestra. Su resentimiento arma el engaño, instaura la confusión, y aunque en definitiva sea él el único engañado, no deja de producir desasosiego en el lector.

Baudelaire decía que Jules Janin era su “bête noir” a causa del pretendido compromiso de este escritor con la literatura de su tiempo, y también pensaba un poco lo mismo de Saint-Beuve que coqueteaba con Napoleón III y presidía el salón de la sobrina de éste: la Princesa Matilde. Lo cual significa que los mixtificadores terminan por ser puestos en evidencia. Nosotros los tenemos, y no son unos pocos. Si bien es cierto que el escritor cubano es, hasta el presente, tan sólo un proyecto, no por ello vamos a ser condenados a la desfenestración, y de un proyecto bien intencionado, mejor comprometido puede surgir un ser en plena realización. Ahora bien, de un compromiso simulado sólo se forma esa palabra que se supone Cambronne dijera en el campo de batalla de Waterloo, ¡Y qué oportuno!: terminarán por tener ellos también su Waterloo.

(*Revolución*, 18 junio 1959, p. 2)

La Nueva Revista Cubana

- *La Nueva sigue siendo la Vieja
- *Rapé, minuet y salón de espejos
- *Muy estético, erudito y poético

A pesar de su nuevo formato, del adjetivo «nueva», de la declaración de propósitos («Aspiramos a que esta nueva publicación sea un espejo fiel de nuestras inquietudes y esperanzas...») la *Nueva Revista Cubana* sigue siendo la Vieja Revista Cubana. Tal contingencia me recuerda la famosa frase –creo que de Pozzo di Borgo (o acaso del Zar Alejandro I para el caso es lo mismo)– sobre los Borbones, con motivo de la vuelta de éstos a Francia: «No olvidaron nada, no aprendieron nada»... Por supuesto, Luis XVIII no lo hizo del todo mal como rey constitucional de los franceses. Por ejemplo, dio la Charte, y otras cosas. Por su parte, la nueva revista no está mal, pero no está con los nuevos tiempos; sigue oliendo a Ancien Régime: ni ha olvidado ni aprendido nada... Cualquier lector que la tome en sus manos (nacional o extranjero) comprobará que sus páginas se nutren con artículos correctos, que el tono general es respetuoso, que su presentación tipográfica es agradable, que su lectura no levantará vientos de tempestad, pero que por eso mismo huele incuestionablemente a rapé.

Veamos, como método comprobatorio, el material de este primer número. Pero digamos antes dos palabras sobre el espíritu que informa la mayor parte de los trabajos allí contenidos. Estilo provinciano, ése donde nunca escuchamos el célebre «pistoletazo» de Stendhal... ¿Un ejemplo? En el artículo titulado «Esta tarde nos hemos reunido...» se lee: «Esta tarde nos hemos reunido aquí las víctimas de una delicadísima comedia de equívocas. Porque el que les habla escribe, han creído sus amigos que podrían traerlo a ésta la más fina casa de la cultura imaginable a que dijese algunas cosas nuevas o, cuando menos entretenidas...» ¡Atchís, atchís!... Perdón, es que tanto rapé nos provoca deliciosos estornudos, y con tanta amabilidad casi estamos pidiendo la limonada de las cinco... Sin duda, se trata de un estilo borbónico: hay, además del rapé, el discreto, el minuet, y el Salón de los Espejos... No creo que haya que cargar toda la responsabilidad al Director de orquesta. Aunque sé que les gustan estas piezas, también no es menos cierto que no tenía a su disposición, en el momento de confeccionar el programa del concierto, mucho donde escoger. Fatalmente, es éste el modo de expresarse de los escritores cubanos en su inmensa mayoría. Los argentinos, que también padecen de este mal, lo llaman «estilo florcita». Vaguedades y florituras. En suma, aburrimiento. Tanto más se echa de ver todo ello cuando abandonando tales aburrimientos tomamos una revuelta francesa o inglesa. Por ejemplo *Les Temps Modernes* o *Encounter*. Allí los artículos son en vivo, el escritor no se pierde en vaguedades; se siente plenamente comprometido como tal y

sabe que al lector no se le puede dar gato por liebre. En Cuba, cierta crítica malamente calificada de respetuosa ha venido haciendo estragos por más de treinta años «no digas esto, o si lo dices procura no herir a nadie. No te metas en camisa de once varas (precisamente las varas donde todo escritor que se respete debe meterse de lleno)». Es así que, sin percibirlo, nuestras producciones resultan blandas, fofas y amorfas. Y si nos lo hicieran ver, exclamaríamos al punto: «¡Pero somos tan poéticos!». Ni siquiera vale tal excusa. Acabo de leer un ensayo de Paul Nougé —«Notas sobre la poesía»— concebido desde un método dialéctico implacable. A él remito al lector (Revista: *Les Lèvres Nues* N° 3 octubre de 1954). Y es que no puede hablarse de poesía utilizando palabras pretendidamente poéticas, o perdiéndose todo el tiempo por los Cerros de Úbeda... volviendo a *Les Lèvres Nues*, diré que se trata de una revista surrealista, y ya sabemos cuántos delirios pueden permitirse sus partidarios. Aquí tocamos fondo otra vez. Nunca, por ejemplo, he sorprendido a Breton, aún en sus momentos de delirio los más explosivos, en un fallo conceptual o en una gratuidad. Ésta es una lección por aprender de parte de nuestros poetas.

Decididamente este primer número de la *Nueva Revista Cubana* ha tenido mala suerte en lo que respecta al rapé. Lo digo, porque un poeta tan alejado del polvillo delicioso como es Nicolás Guillén, publica un poema que es todo un canto al Antiguo Régimen. No digo que Guillén no pueda permitirse tales libertades, pero tal parece que frente a un programa de concierto tan clásico, no le quedó otra salida que dar esa «Epístola» (dedicada a dos amigas cubanas que internaban en Palma de Mallorca). A sólo cinco meses del triunfo revolucionario, uno debe presumir que Guillén, poeta revolucionario en toda la acepción de la palabra, nos ofrecería algo revolucionario. Pero no pudo, el programa exigía el rapé, y ya lo ven, ahí están las dos amigas —Águeda y Nora— chismeando agradablemente con el poeta en las páginas de la *Nueva Revista Cubana*. Bueno, el Partido le pasará por alto este pecado venial.

En cuanto a Lezama (y siguiendo con los Luises y los lises) me recuerda a Carlos IX, el desafortunado autor de las famosas Ordenanzas, que acabaron por sacarlo del trono. «Himno para la luz nuestra» no es otra cosa que la senil voluntad de un monarca tratando de imponer su Ordenanza. Por lo demás canción escuchada hace sus buenos veinte años. ¿Un ejemplo? Ahí va: «Luz junto a lo infuso, luz con el *daimón*, para descifrar la noche y la sangre de las empalizadas. Las tiras de la piel ya están golpeadas, y ahora, clavada la luz en la cruz de la Pasión».

Y relacionando ahora la *Nueva Revista* con la Revolución nos parecía que éste su primer número se acercaría de modo conveniente a ésta para empaparse en su luz. Aparte de las mil razones que justificarían un número revolucionario, estaría, por lo menos ésa que recibe el nombre de «violín obligato». A la caída de Perón en Argentina, la revista *Sur*, que nunca ha aspirado a la hegemonía del proletariado ni cosa parecida, juzgó oportuno e histórico que la revista dedicara un número a la Revolución argentina (llamémosla así para facilitar). En ese número los escritores hicieron el recuento de los diez años de

la tiranía peronista. Y lo mismo, aunque con menos logro, efectuó *Ciclón* en su número de enero-marzo del presente año. Si no estamos locos resulta imposible explicarse cómo la *Nueva Revista Cubana* nos presenta un número muy estético, muy erudito y muy poético, y en cambio, acude al testimonio del señor Monge para recordar la gesta de la Sierra Maestra. Y aunque Retamar no lo olvidó (y por ello lo felicitamos) no obstante, su demostración se queda corta, pues toda ella está impregnada del maldito rapé... Por lo demás, no escribo este artículo para «meterme» con nadie. Basta ya de esa sospecha, que en nuestras «coterías» recibe el nombre de viorismo. Equivocado o no, es una posición que vengo sosteniendo desde muchos años. Tampoco soy intratable: si alguien, con buenas razones me demuestra que padezco de alucinaciones, que veo fantasmas, estoy dispuesto a retractarme. Pero eso sí, que sus argumentos, por favor, no huelan a rapé... Francamente no lo resistiría.

(*Revolución*, 27 junio 1959, p. 2)

Las plumas respetuosas

Por El Escriba

- * El tribunal de las buenas costumbres
- * Crítica literaria: literatura respetuosa
- * ¡A barrer con las señoras empolvadas!

En la obra teatral de Sastre la prostituta, que es respetuosa, termina por entregar al negro a las furias del senador... En la literatura puede ocurrir algo parecido: una pluma demasiado respetuosa acabará entregando la literatura al tribunal implacable de las buenas costumbres. Este tribunal, más mortífero que el senador norteamericano, está integrado, en primer lugar por viejos escritores, que en su tiempo fueron también respetuosos; en segundo lugar por “señoras culturales” prontas a desmayarse si sus oídos perciben una palabra prohibida por el Index de la Literatura Respetuosa (aunque por descontado, tal pudibundez para la galería no les va a impedir en privado los peores excesos y la vulgaridad más escandalosa). En tercer lugar por una pléyade de “solteronas intelectuales” cuya misión es decir: “¡Qué bonito! ¡Qué formidable! ¡Qué comedido! ¡Qué maravilla!”. Son el coro grotesco de una tragedia grotesca. En cuarto lugar por las poetisas y poetisos que aspiran a ser respetuosos; y, en sexto y último lugar por los críticos respetuosos –escritores fracasados– tan intransigentes en lo tocante a la respetuosidad en las letras, que hacen pasar los productos respetuosos por un tamiz diez veces más fino.

Cuba es, sin duda alguna, uno de los grandes países productores de este tipo de literatura. Viene moliendo esta caña pensante hace sus buenos cincuenta años, y por lo que se echa de ver parece que la molienda respetuosa proseguirá a toda máquina. ¿Cuáles son los ingredientes de tal literatura? Catolicismo, pero no el cristiano sino el literario, es decir hablar y citar constantemente a los místicos, Claudel, a Maritain y al Papa en turno. Añádase después unos cuantos preciosismos, los suficientes para que el producto quede convenientemente adornado. En seguida se echará una gran cortina de humo, (es preciso a toda costa ocultar el pensamiento). Acto seguido se dejará caer en la mixtura dos gotas de lisonja y una (se trata de un producto muy concentrado) de cobardía. La unión de todos esos ingredientes da por resultado el producto conocido bajo el nombre de Literatura Respetuosa, y se detalla al público en forma de poema, cuento, ensayo, obra teatral o simplemente en su presentación más evanescente, es decir: crítica literaria.

Por otra parte, como el producto es para el consumo local, su venta está asegurada de antemano, Sin embargo, me he expresado mal: no hay tal venta, ya que el gran público no lo consume. Más bien se trata de un intercambio cuya moneda corriente es el elogio mutuo. No bien el producto está en la calle, y una vez que el tribunal se ha asegurado de su bondad, todos se ponen en movimiento para ponderarlo. Cada cual, según sus posibilidades de alabanza y la dosis de cinismo que estime conveniente. De una cosa puede estar seguro el escritor respetuoso: aunque su producto sea, a ojos vista, en el estricto sentido literario, un mamarracho, el crítico que lo enjuicie se las arreglará para hacerlo aparecer como bueno. Por lo general sus críticas comienzan así: “El fino (o la fina) escritor X acaba de enviarnos sus versos. Agradezco su fineza, y me complazco en decirle, desde las columnas de este periódico, que son muy finos sus versos. Fe y Adelante”.

Pero éstos, diríamos, son sub-productos. Con la gran producción el peligro se acrecienta, Ya no se trata del escritor que es simplemente un pobre diablo. Por el contrario éste es un buen escritor y las hadas en su cuna lo dotaron con el talento y la gracia, Nunca se sabrá bien por qué infortunada circunstancia pasó a formar en las filas de la literatura respetuosa. Por inercia. ¿Por cobardía? ¿Por escalar posiciones? ¿Por qué se dio cuenta que en Cuba es ése el único modo de “llegar”? Sea por una u otra causa, lo cierto es que con el tiempo su expresión se va haciendo más y más alambicada, más y más inocua hasta parar de cabeza en la Academia de Artes y Letras o ser un monstruo tan respetado que ya no le será posible los deliquios de ser insultado, puesto en tela de juicio o ser sujeto de inspiración para la juventud. Y es que nada se hace impunemente en esta vida. Vuelvo a repetir que las artimañas, zalamerías, carantoñas, cortinas de humo, los apretones de mano, la frecuentación de ciertos círculos traen aparejados la muerte del escritor como tal y, en última instancia, se vuelven contra él como tábanos enfurecidos.

Contaré ahora una pequeña anécdota personal. En 1938 dicté (esta palabra me encantaba por aquella época) una conferencia en la Sociedad Lyceum. Pues el señor Chacón y Calvo me hizo el honor de asistir a ella. Como el tema de mi conferencia era,

además de muchas otras cosas, el Pobrecito de Asís, el señor Chacón quedó encantado, “¡Caramba, qué muchacho inteligente, qué fino, qué agudo, cuánta poesía!” (parece que me salía por todos los poros). Pasados tres años las cosas cambiaron desgraciadamente para el señor Chacón. Me invitó a un ciclo denominado “Los poetas de ayer vistos por los poetas de hoy”. Elegí a la Avellaneda. La puse en su lugar. El señor Chacón enrojeció hasta la raíz del cabello; tronó contra mí, me acusó de irrespetuoso, y fui puesto inmediatamente en el Index. Desde entonces soy un escritor irrespetuoso.

Pero me siento muy bien con mi falta de respeto. Es lo que me ha impedido en todo momento frecuentar la Embajada de España o irme a Palacio a dejarme condecorar por un Presidente que ha sido el émulo del tirano Rosas y la negación de Alfonso X el Sabio. Porque, entendámonos, a esta literatura respetuosa le faltan dos cosas sin las cuales no es posible que un escritor sea reputado por tal y que se sobreviva: la primera, el respeto de sí mismo y de su propia obra; la segunda, valentía y coraje para arriesgar incluso la propia vida, Y por ello no quiero decir que el escritor ande buscando su duelo bobo o salga a la calle a disparar tiros a la gente. El sacrificio de la vida radica en sufrir mil y una privaciones desde el hambre hasta el exilio voluntario, a fin de defender las ideas, de mantener una línea de conducta inquebrantable. Por el contrario, el escritor respetuoso nunca arriesga nada, como que su primer consigna es nada menos que el “espléndido aislacionismo y el magnífico silencio”.

Ojalá esta Revolución traiga un soplo renovador al campo cultural, como lo ha llevado a otros sectores de la ciudadanía. Que de una vez por todas barra con esas señoras empolvadas, las que pueden estar seguras son las grandes momias; con los críticos respetuosos, que tampoco saben nada de nada, y, más que todo eso, con los escritores respetuosos, cuya sabiduría se ha empleado todo el tiempo en repartir altas dosis de respeto a la juventud desorientada. Eso esperamos.

(*Revolución*, 13 julio 1959, p. 2)

El baquerismo literario

Por El Escriba

No es, como se presumiría, Gastón Baquero el creador del baquerismo. Antes que él, con él y después de él el género ha tenido y tiene ilustres cultivadores... Sin embargo, decimos baquerismo porque, sin duda, fue Baquero quien hizo del mismo una verdadera creación. ¿Y qué es el baquerismo? Pues la habilidad para instaurar el confusionismo en cualquier sector de la vida nacional. Baquerismo es, por ejemplo el viraje de Díaz Lanz, o la inexplicable aparición de Fernando Ortiz en la *Nueva Revista Cubana*, con un artículo

dedicado al capitán Núñez Jiménez. Inexplicable decimos porque se trata de la misma persona que hace un año escaso acudió a Palacio para dejarse imponer, nada menos que por Batista, la «Orden del Mérito Intelectual».

En el campo literario, el papel del baquerista consiste en estar con Dios y con el Diablo. En el fondo es un canalla, pero se las arregla para pasar por persona decente. ¿Cómo efectúa tal operación? ¿Cómo esta doble vida puede mantenerse y hasta llevarse con un desenfado que raya en el descoco? Hasta la Revolución, en Cuba no existía ningún tipo de conciencia y mucho menos de convicción moral. La política significaba prebendas, nepotismo, asalto a las arcas nacionales; el pueblo era el ciego instrumento o el engaño perpetuo para enriquecer a unos pocos. En cuanto al pensamiento, nada hemos visto tan bajo, tan sórdido, tan vendido. La consigna era ésta: “Elógiame, que yo te elogiaré”. Aunque uno se resistía a creerlo, era en el campo literario donde podían hacerse las mayores vilezas. Para ello se partía de algo que ya se consideraba desde tiempo antes como axiomático: la literatura, no es nunca un compromiso; es más bien un juego o un pretexto para otros juegos más siniestros. En efecto, se jugaba todo: la condición de escritor (caso de Baquero), la propia estimación intelectual (caso de Ichaso), los escrúpulos morales (Fernando Ortiz, Medardo Vitier, Ramiro Guerra, José María Chacón y Calvo), la seriedad del crítico (Rafael Marquina). Y estos juegos alcanzaron una boga tan grande, se hicieron tantas jugadas sucias que la literatura terminó por ser poco menos que una piltrafa. Y no es que diez o doce escritores no estuvieran dedicados a escribir con la debida honestidad pero sus esfuerzos se perdían (por el momento) en el maremágnum del baquerismo. Buen ejemplo de lo que digo es la actitud de Baquero frente a la revista *Orígenes*, cuando ésta perdió la subvención oficial, y subsiguientemente el apoyo económico de Rodríguez Feo. Dejó sencillamente que se hundiera. Además, ¿qué valor moral podría tener para la gente de *Orígenes* el dinero de Baquero o una palabra de aliento, si al mismo tiempo él dedicaba en *La Marina* artículos encomiásticos a Leónidas Trujillo? Pero tales absurdos eran susceptibles de producirse en nuestro país –tanto en el orden intelectual, como en los demás aspectos de la vida nacional– porque el concepto de valor había terminado por evaporarse. Lezama, en un momento dado, sería comparado con un poeta cuya obra se reduciría a un mal poema publicado en un periódico de la localidad, o los mejores cuentos de Lino Novás Calvo se medirían con la misma vara que mediría, por ejemplo, lo de Miguel de Marcos o Federico de Ibarzábal. Esto es escandaloso, pero como convenía a los planes del baquerismo, todo el mundo quedaba encantado. ¿Y el escritor, que era rebajado hasta el punto de congelación? Bueno, que se las arreglara como pudiese. Tales desmanes –hay así que calificarlos– fueron conformando lo que pudiera llamarse «vacío literario», vacío que contenía (valga la redundancia), por una parte, miedo cervical del escritor frente al baquerismo, y de otra parte, lenta pero segura descomposición moral. El neófito pensaba antes en rendir pleitesía y vasallaje que en los problemas literarios a

resolver; no era nada hacer el poema o el cuento: el máximo esfuerzo estaría centrado en hacerlo de modo que no despertara susceptibilidades. Todo lo que se exigía a esta juventud era eso que se define por «chico obediente». La expresión es grotesca y desfachatada, pero a esos extremos hubimos de llegar. Y las cosas alcanzaron su punto alto con el estado caótico del país en los últimos cuatro años de la Dictadura. El baquerismo sentó sus reales en el Instituto de Cultura. Su director, Guillermo de Zéndegui, hizo cuanto estuvo en su mano para que la cultura, ya ampliamente prostituida, fuese todo, menos cultura. Por cierto, contaba para esta triste hazaña con un cuerpo de asesores, dispuestos en cualquier momento a los más horrendos autos de fe. Nos preguntamos estremecidos a qué trágicas mascaradas no se hubiera llegado si, la escoba de la Revolución no barre e tiempo con todos ellos. Pero el ejemplo más patente de lo que pudiera llamarse irresponsabilidad e impudor intelectual se hacia representar por la pretendida página literaria del *Diario de la Marina* en su edición de los Domingos. Allí, so pretexto de alentar a la juventud, se publicaban cuentos, artículos y poemas de un nivel tan bajo, tan inocuo, tan aburrido, que, leyéndolos, uno se preguntaba si no seríamos un pueblo de oligofrénicos. Para un desconocedor del terrero que pisaba era arduo trabajo conciliar el saber de Gastón Baquero con dichos bajos niveles. Para nosotros, que nos sabemos de memoria el intrínquilis, era, por el contrario, una prueba más del funesto propósito del baquerismo: hacer de la literatura un plato tan desabrido, que nadie ese sintiera tentado a probarlo.

Ahora pregunto; ¿tal estado de cosas ha cesado absolutamente? Viejos vicios de pensamiento, fobias sufridas años y años, tabús impuestos por décadas y, sobre todo, viejos leguleyos culturales no desaparecen de la noche a la mañana. Algo podrido en La Habana debe quedar por ahí dispuesto a hacer de las suyas. Que cada escritor, pues, en nuevo Hamlet esté dispuesto en todo momento a atravesarlos con su espada.

(*Revolución*, 27 julio 1959, p. 2)

Balance cultural de seis meses

Por El Escriba

Antes de efectuar el balance cultural de seis meses de vida cultural post Batista, reconozcamos un hecho indudable: el artista cubano, en general, lo está pasando mejor con la Revolución y si las cosas siguen como hasta el presente, su status irá mejorando a medida que la Revolución se consolide ella misma. Con anterioridad al 1º de Enero nuestros escritores, pintores, músicos, etc. Se morían –salvo contadas excepciones– literalmente de hambre. El dicho popular: “Comerse un cable”, era expresión obligada, a

tanto había llegado la miseria en todos ellos. Este cable unos se lo comían en París, otros en New York, y, por supuesto, en La Habana. Situación pavorosa, lindante, en algunos casos, con la extenuación física. A tales extremos trágicos habíamos llegado.

¿Cuál es el panorama al día de la fecha? Sin haber llegado a obtener grandes ventajas, sin que por el momento pueda decirse que nuestros escritores y artistas tienen economía saneada, no obstante la Revolución ha procurado a varios de ellos un honesto modo de ganar su vida. A título de inventario deslizaré algunos nombres. Si algún lector estima que mi lista está incompleta, le ruego me haga saber el resto de ella. Escritores y artistas a los que la Revolución, de un modo u otro, ha procurado trabajo: Rolando T. Escardó, Luis Marré, Fayad Jamís, Pablo Armando Fernández, Virgilio Piñera, Natalio Galán, Ricardo Vigón, Fausto Masó, José A. Baragaño, Raimundo Fernández Bonilla, Roberto Branly, Manuel Díaz Martínez, Ramón D. Miniet, Adolfo de Luis, Fermín Borges, Graziella Pogolotti, Gregorio Ortega.

No pretendo con esta lista dar una falsa impresión de seguridad. El hecho de que unos cuantos escritores y artistas hayan encontrado, por el momento, trabajo, no quiere decir que la vida cultural cubana esté organizada. Esta lista es tan sólo un síntoma, un punto de partida, que, lo reconozco, lo mismo puede ir ensanchando su horizonte que cerrándolo. Estamos en ese punto crítico en que una oclusión, por leve que sea de nuestra vida cultural, nos pondría en peligro de muerte. Así como se dice que esta Revolución es la suprema oportunidad del pueblo cubano para afirmarse en tanto que nación soberana, así también en lo cultural, si desaprovechamos la ocasión o si nos la malogran, retrasaremos nuestro reloj cultural en cincuenta años.

Por el momento los signos son propicios. Vuelvo a apuntar que estas signos deben ser tomados con las naturales reservas del caso. Que nadie pretenda ver en ellos una perfectibilidad, imposible por el momento, pero, con todo, nos muestran que estamos sobre el buen camino.

Pues el primero de ellos, es el ya apuntado de esos escritores y artistas, que gracias al impulso revolucionario, están ganando el pan de cada día y al mismo tiempo sirviendo los intereses culturales del país. Otro signo positivo ha sido el magazine LUNES DE REVOLUCIÓN. ¿Por qué lo nombro? Pues por haber sentado un precedente histórico en nuestras letras: el trabajo intelectual es tan acreedor a ser pagado como el del obrero o el campesino. ¿Qué pasaba hasta ahora con un artículo literario? Pues uno se veía obligado a regalárselo al periódico, ya por su misma condición de "literario" no era comprable ni vendible. LUNES DE REVOLUCIÓN terminó de una vez por todas con este vejamen permanente del escritor, es decir, pagó las colaboraciones, las está pagando y las seguirá pagando. Con tal decisión se empieza a dar al escritor, además de los pesos, un asomo, un mínimo de profesionalismo, sin el cual es imposible que se hable de la seriedad de una literatura. Y tanto es así, que el propio periódico REVOLUCIÓN, el que mueve una política

cultural bien entendida paga, además de las secciones fijas del diario, los colaboradores ocasionales de la Página Dos.

Pero una golondrina sola no hace verano. Es preciso que la prensa habanera siga el ejemplo de REVOLUCIÓN. No pretendemos dar pautas a ningún periódico ni abogamos por una nómina de escritores en cada diario, pero sí que el artículo de éste o aquél escritor, que aparezca de vez en cuando, sea pagado. Es preciso que el escritor cubano se profesionalice, es decir, que gane su dinero, y que ganándolo sepa que lo ha percibido, no como oficinista o zapatero, sino como escritor. En relación con esto me parece muy acertada la idea de abrir en La Habana una gran casa editorial. Todo el mundo la da por hecha: dicen que se llamará Editorial Sudamericana y que su Presidente lo será Alejo Carpentier. Si esta editorial, conjuntamente con la imprenta Nacional, empezarán a mover sus linotipos en pocos meses, ya tendrían los escritores cubanos tela por donde cortar, y entonces veríamos, al hacer el balance cultural de un año, sus producciones. Para esa fecha ninguno de ellos tendría excusa para decir que no se le publica, y si tal ocurriera, se demostraría fehacientemente que el fallo estaría de parte del escritor por no haber escrito nada. Además, como ocurre en cualquier complejo vital, se abriría la competencia: escritores más vendibles; escritores traducibles, escritores intraducibles... Escritores publicables, escritores impublishables... Es preciso que, de una vez por todas tengamos Imprenta Nacional y Editoriales comerciales: tanto la una como las otras aclararían puntos oscuros, falsas afirmaciones, se vería quién es quién, quién hace cuánto y si es verdad que lo hace. Veremos cuántos escritores hay con obra engavetada, cuántos con libros en la cabeza, cuántos con libros a medio hacer, y cuántos sin nada en las manos. De todos modos, estos seis meses de vida cultural han resultado fructuosos, aunque no sea el caso de pasmarse de asombro. Pero como decía al principio: lo que interesa es no perder la ventaja alcanzada. Ya lo dije: sería catastrófico retrasar el reloj cultural.

(Revolución, 31 agosto 1959, p. 18)

Miscelánea

Por El Escriba

En los próximos meses aparecerá una Antología de los poetas más o menos jóvenes, es decir, de Rolando Escardó a Severo Sarduy, pasando por Fayad Jamís, Retamar, Pablo Armando Fernández, Roberto Branly, Pedro de Oraá, Heberto Padilla, José A. Baragaño, Luis Marré, etc. etc. Como todavía son ellos poetas inmaduros, sería curioso

abrir de nuevo la antología allá para 1980. En veinte años más se sabrá si de tal Antología ha surgido de un gran poeta o si todo es medianía. Volviendo a 1959 resulta inquietante para cada poeta cuál de entre ellos será el elegido; tan inquietante que vendría a ser como abismos abiertos a sus pies. En una mano la gloria y en la otra el olvido. ¿Quién barrerá a quién? Todo esto es sencillamente alucinante.

A propósito de producción (ahora hablo en sentido exclusivamente masivo) ¿cómo meterse en la conciencia de cada artista nuestro para saber lo que ha escrito, real y efectivamente? Como en un cuento de Perrault o de Andersen, al dar el reloj las doce campanadas del treinta y uno de diciembre, surgirían ante nuestra vista tantas novelas, tantos cuentos, tantos poemas, tantas obras de teatro y tantos y tantos ensayos. ¿O surgiría muy poco y acaso hasta nada? ¿Se ha producido a toda máquina o se ha sentado uno en el café a ver volar las moscas? Pienso con nostalgia en aquellos días en que Balzac y Dickens estaban obligados por un contrato. A tanto la línea y en tal fecha. De esos contratos salió *La Comedia Humana* y casi toda la obra de Dickens. Pregunta a Carpentier: ¿Por qué no pone usted a cuatro o cinco de nuestros escritores bajo contrato? Apasionante experimento.

Me dicen Guillermo Cabrera Infante y Pablo Armando Fernández, Director y Subdirector respectivamente del magazine LUNES DE REVOLUCIÓN: «Nunca hemos logrado tener por adelantado dos o tres números del magazine. La gente nos manda colaboraciones. Nos pasamos la vida martillando y aún así el material que nos cae resulta bien escaso. Dentro de este material son poemas lo que más abundan, algunos cuentos y prácticamente ningún ensayo. Después se quejan porque el magazine peca de exceso de traducciones, pero si ellos no mandan nada o muy poco ¿como confeccionar nuestros números con un material netamente nacional?». Aquí se plantean varias preguntas: ¿Se escribe? ¿No se escribe? ¿Se escribe pero prefiere mantenerse inédita la producción? ¿O no se escribe porque se piensa que no hay terna? (el otro día un escritor me confesaba que no era juego de niños encontrar tema apropiado. Otra vez estamos metidos de lleno en el nunca bien maldito nivel). Por mi parte opino, en relación con esta ausencia de colaboraciones, que el escritor cubano se encuentra todavía a bastante distancia de lo que se conoce con el nombre de método de trabajo. Se escribe a la diablo, asimismo no se está muy seguro de lo que se escribe y no es menos cierto que nos pasan muchas ideas por la cabeza pero no sabemos cómo fijarlas o, por pereza muy tropical, vamos aplazando su plasmación para un día u otro. Por último, quisiera verme desmentido con la llegada a LUNES DE REVOLUCIÓN de toda una avalancha de textos. Me quedaría desinflado pero el magazine engordaría notablemente.

Acaba de aparecer el segundo número de la *Nueva Revista Cubana*. Hago esta sugerencia a su nuevo Director: Así como ocurre en las orquestas, ¿por qué no traer directores invitados a la revista? Si la revista es cubana y si los directores invitados son

cubanos, no hay duda que nuestra cultura ganaría considerablemente con tan diversas interpretaciones. ¿Imaginan ustedes lo que sería un número dirigido por Carpentier, o Rodríguez Feo, o por Cabrera Infante, o por Guillén o por Baragaño? Lanzo, pues, formalmente la idea de los directores rotativos, con entera libertad para la estructuración del programa a ejecutar. Tendríamos así toda la gama, desde el rapé hasta la TNT., desde un simple estornudo hasta volar por los aires. En el extranjero no saldrían de su asombro admirativo y en Cuba todos dirían a una: Por fin tenemos la Nueva Revista Dinámica Cubana.

Por último, están a punto de concederse las becas o bolsas de viaje del Instituto de Cultura. Gran expectativa, mayor tensión entre los aspirantes. Pero yo les digo desde ahora a aquellos que no la obtengan que en estos momentos, y a pesar de que Europa es una gran cosa, quedarse en Cuba es también un regalo de los dioses. De un modo o del otro, una beca no es una meta en sí misma ni tampoco es sujeto de desolación. Parece que estoy diciendo sandeces pero conozco a mi gente, y ya hay pañuelos preparados y todo en vista de que la beca no sea una hermosa realidad. *Ars longa becas brevis...*

(*Revolución*, 5 octubre 1959, p. 18)

Más miscelánea

Por El Escriba

Me dicen que Baragaño se va a París. ¿Cuáles serían los motivos de este viaje? Pues que Baragaño se asfixia en nuestro medio literario. Yo, en cambio, le digo que no se vaya, que esto sería dejar el campo libre a los arribistas. Entre tanto profesor de Literatura y tanto escritor a ratos perdidos, entre tanto espécimen cuya meta es la Literatura al servicio de sus intereses personales, la figura de Baragaño –legítimamente un escritor por añadidura joven (para que no aduzcan lo que parece es terrible falta de vejez)– guarda el templo semejante al dragón que se pone a su entrada para imponer respeto al osado ratero. Si Baragaño se marchara, la juventud literaria se quedaría sin ese elemento explosivo, polémico, de que tan necesitados estamos. Le digo que no sea bobo, que no le haga el juego a los escritoritos, que la batalla no es a dar en París sino en La Habana. Hay tela por donde cortar... Y como vengo sosteniendo a diario que no se explica el momento revolucionario de nuestra literatura sin una revista verdaderamente revolucionaria, le digo a Baragaño que la haga, intransigente, demoledora, constructiva. Entonces, otro gallo cantaría. Él tiene la palabra.

* * *

Y a propósito de revistas. Retamar, siguiendo mi idea de directores rotativos en la *Revista Cubana*, propone que dicha rotación se haga extensiva a todos los órdenes de la vida nacional, y, naturalmente, a mi columna El Escriba. Sin detenerme en esa ironía de poca monta, sería verdaderamente sensacional que hubiera docenas de Escribas en La Habana. Por otra parte, seguimos con las eternas susceptibilidades y con las disputas de campanario. Si propongo la rotación en la *Revista Cubana*, no lo hago ciertamente para «meterme» con Retamar. No entro en esos jueguitos tontos y hace mucho tiempo que, como los nobles los suyos, tengo probados mis dieciséis cuarteles de escritor. Si no que con tales rotaciones la *Revista Cubana* sería más cubana que nunca y más dinámica. Por cierto que la idea ha tenido favorable acogida por parte de la gente del oficio, y si no fuéramos tan remisos, ya a estas horas se estaría integrando una lista de los posibles directores invitados.

* * *

Mi artículo sobre Lezama ha sido tomado por algunos como rendición incondicional de mi parte hacia dicho poeta. Aparte de que la acusación no quiere decir nada en sí misma, es reveladora de un cierto modo de pensamiento muy característico de nuestros escritores. Me refiero a que todo está teñido de una segunda intención dolosa: si enjuiciemos a alguien, es para meternos con él o para rendirnos abyectamente. No comprenden que junto a mi casi sistemática oposición sistémica a Lezama, paralelamente, reconozca lo que él significó en un momento dado de nuestras letras. En ese artículo hablaba de la postura revolucionaria de Lezama. Por la errada interpretación que se ha dado a mis palabras me veo en la necesidad de aclarar. Y ésta es la aclaración. Lezama, como todos saben de sobra, nunca participó ni siquiera de pasada en la vida política cubana. En cambio Lezama participó de modo preponderante en la política intelectual del país. Hace veinte años Lezama era un nombre que causaba pavor entre la gente que se columpiaba cínicamente en las ramas del mamoncillo de la cultura oficial. Aquél que no haya perdido la memoria recordará la conferencia de Lezama sobre Julián del Casal en el Ateneo de La Habana, presidido en ese entonces por Chacón y Calvo. Aquél que no haya perdido la memoria recordará que la aparición de un poema de Lezama hacía sudar tinta (la de su poema) a los pavos reales de turno. Aquél que no haya perdido la memoria recordará a Lezama luchando a brazo partido por que la cultura en Cuba fuese algo más que unos perpetuos e idiotas Juegos Florales. Y sobre todo, aquél que no haya perdido la memoria recordará que Lezama subió la loma del Castillo del Príncipe por más de diez años (allí tenía un puesto miserablemente pagado) con tal de no perder su libertad de movimientos y poder cantar las cuarenta al más pintado. Si Lezama ahora está o no colgado de las ramas de ese mamoncillo, es cosa de denunciar por los jóvenes. Los franceses de la época

de Taine lo desenmascararon en el momento oportuno. El Taine, amigo de Zola, el Taine que profesaba en la Escuela de Bellas Artes, se convirtió con el tiempo en bandera de los amigos de Monseñor Dupanloup, mas no por ello se borró de la historia de la literatura francesa su primera posición de derribador de los ídolos de la metafísica oficial. ¿Por qué no reconocer entonces que Lezama, hace veinte años actuaba de buena fe y que a la postre sus gritos resultaron eficaces?

* * *

En un artículo aparecido en este periódico, el señor Ricardo Cardet anatematiza la pintura colgada en el recién inaugurado Salón Nacional. En dicho artículo titulado «Puntos Cubanos» dice, entre otras cosas. «Por este camino ‘falsario’ las exposiciones de arte ‘nuestro’ han devenido a ser una cosa repugnante: nadie se interesa porque sean artísticas ni porque sean cubanas. La preocupación es presentar bastantes ‘rarezas’».

Nos gustaría que Cardet, ampliando su apreciación sobre lo «repugnante» que es la plástica cubana, escribiera un ensayo fundamentando lo que, a juicio suyo, es sólo rareza y afán de exhibicionismo. ¡Caramba! A uno se le ponen los pelos de punta con tales noticias, ya que estimábamos que en su conjunto, los pintores y escultores cubanos no eran tan mezquinos. Es de todo punto necesario que se llegue al convencimiento de que nuestros artistas y sus producciones no valen nada para, sin pérdida de tiempo, mandar a los unos y las otras para los Fosos. Pero, ¿sería tan fácil probar que un cuadro por el hecho de ser abstracto, no es cubano? Y consecuentemente, ¿sería tan fácil probar que un cuadro figurativo tendría que ser, quiéralo o no, cubano?

(*Revolución*, 16 octubre 1959, p. 2)

La Revolución se fortalece

En la última comparecencia de Fidel en “Ante la Prensa”, todo el pueblo de Cuba tuvo la oportunidad de escuchar una emotiva defensa del *Diario de la Marina* de labios del Dr. Jorge Mañach. Ungido por esa suerte de admirable celo disciplinario que el ABC infundió a su vida; el sobrio animador de la cultura cubana no pudo menos de confesar que el *Diario de la Marina* fue su primera tribuna periodística y ésta nunca le ha limitado su libertad de pensamiento.

¡Hermoso panegírico! En él están expresadas una lealtad y una evidencia. Lealtad a la gente que aupó sus primeros balbuceos de orientador público y evidencia de que el

pensamiento del antaño revolucionario de la *Revista de Avance* ha carecido, durante largos años, de violencia revolucionaria; pues ¿no es de Martí la afirmación de que el *Diario de la Marina* representa las causas anti-cubanas? ¿No es de nuestras máximas figuras revolucionarias la denuncia de que la romántica tribuna de Mañach conspira todos los días contra el avance de nuestra revolución? ¿No es de nuestro pueblo el desprecio hacia el órgano que ha estado con cada uno de los gobiernos corruptos que hemos padecido? ¿No es una convicción general el hecho de que en las páginas del *Diario de la Marina* sólo es posible expresar un pensamiento político retrógrado?

Convicción de todos, menos del Dr. Mañach; porque el Dr. Mañach no ha sido limitado en su libertad de pensamiento; porque el pensamiento del Dr. Mañach no ha tenido ninguna discrepancia con la línea oficial del periódico *Diario de la Marina*; porque entre el profesor de Filosofía de nuestra Universidad y la filosofía del *Diario* no parecen existir antagonismos; porque los juicios del Dr. Mañach sobre la realidad cubana son sancionados por la empresa de los Rivero; porque el autor de la Biografía de José Martí (a quien la Marina calificara tan noblemente) carece de virtud operante cuando se transporta a las páginas del *Diario de la Marina*; porque Mañach y *La Marina* han insistido tanto en la nostalgia de las Primicias literarias, que han acabado por constituirse en una inconcebible unidad. Y sería curioso y hasta lindo tal fenómeno si el ensayista de *Historia y Estilo* no pretendiera reflejar un supuesto de objetividad periodística. Que un hombre viva de ciertos recuerdos y lealtades y los respete y ame y luche por eternizarlos, no puede molestar a nadie; pero que los use para legitimar la conducta de un instrumento de fechoría, es inadmisibile.

El estudioso de nuestra Historia, el que ocupó la vacante de Enrique José Varona en la Academia, ha olvidado el historial del *Diario de la Marina* para afirmar que éste nunca le ha coartado su libertad de pensamiento. Y ¿no es lamentable, Dr. Mañach, que su pensamiento carezca hasta tal punto de eficacia polémica, hasta tal punto de violencia, hasta tal punto de veracidad? ¿No es triste que, en treinta años de realidad cubana, cuando *La Marina* ha asumido las actitudes más vergonzantes, su libertad de expresión no se haya vuelto para condenar lo que las páginas editoriales del *Diario* defendían con un descaro inmedible? ¿No es lamentable que mientras vivía Batista entregaba los miles de dólares que el gobierno revolucionario ha señalado, para pagar la campaña de difamación a que su *Diario* se entregaba, su libertad de expresión tenía que buscar los canales de la revista *Bohemia*, en vez de su columna en el *Diario*?

¿Qué es lo que pasa? ¿Se nos quiere tomar el pelo?

Cuando en nuestras adolescencias queríamos designar esa zona intermedia de opinión que nuestro pueblo ha definido como “estar en la cerca”, nos gritábamos “eres un Mañach”. Y lo tomábamos a la diablo, sin otorgarle crédito sustancial, como una diatriba que las generaciones literarias inventan para mixtificar o enardecerse; pero Mañach ha

hecho suyo el estigma. El rostro enjuto, pálido que vimos en las pantallas de televisión volviéndose hacia Fidel para intentar su defensa del *Diario*, entregó esa noche sus últimas armas. Y fue un Mañach inmemorable. ¡Su tribuna es la cerca!

Que la Revolución está amenazada, que la Revolución vive una etapa difícil es cosa de sobra sabida. Sin embargo, de esas amenazas, de tales dificultades se van haciendo los cimientos incommovibles sobre los que descansará firmemente la estructura revolucionaria.

Si la Revolución está amenazada es porque la Revolución representa una fuerza arrolladora. Si la Revolución estuviera debilitada sus enemigos esperarían tranquilamente sus últimos estertores para agarrar ese poder que se les ha escapado para siempre de las manos.

Imaginemos por un momento que a Batista se le hubiera ocurrido repartir las tierras a los guajiros. A Fidel no le habría quedado otro remedio que abandonar la lucha. Pero como no fue así, como fue Fidel quien tocó en el corazón de esos guajiros como se toca a una puerta amiga, a Batista, a sus amigos o a los intereses extranjeros no queda otra cosa que reconocer ese hecho inconvertible. Por supuesto, como padecen el mal incurable que se llama “la nostalgia de la explotación del hombre”, hacen cuanto está en sus manos porque vuelvan los, para ellos, dorados días de la explotación. Pero hasta en eso tienen mala suerte y calculan mal sus disparos: el bombardeo de ayer, el atentado de mañana, los volantes insidiosos de pasado mañana... fortalecen la Revolución. Y mucho más que si se quedaran callados en sus casas.

Además, suponiendo que cayera Fidel, Raúl, Camilo, Guevara, Almeida, Ameijeiras, en fin, la flor y nata; suponiendo que cayera hasta el último soldado rebelde, las tierras seguirían en poder del campesinado. No estaría fuera de lugar apoyar tal afirmación en un hecho histórico: a la caída de Napoleón, en ese momento en que los Borbones se “meten” de nuevo en Francia, su rey (por supuesto ahora no absoluto mas constitucional), no se atreve a quitar las tierras repartidas por la Revolución. Piensen que todo eso sucedía en 1815, piensen que la realeza europea estaba intacta, piensen en la tremenda presión de los contrarrevolucionarios de ese entonces, pero piensen también que era imposible hacer volver al pueblo al pasado y mucho cortar las cabezas de toda una nación.

Igual pasaría en esta Isla de sólo seis millones de habitantes: sería preciso colgar, uno a uno, a todos los cubanos. A todos, porque no son los guajiros los únicos favorecidos por la Revolución. Son también los obreros, los empleados, los industriales, los profesionales, los intelectuales. Faltarían latifundistas para colgar a tanto pueblo. Por otra parte, no estamos ahora como en los tiempos de la Revolución Francesa. Hoy, por fortuna, son más los pueblos en estado de revolución permanente que los pueblos en estado de reacción permanente. Como dice nuestro dicho popular: “Hoy ya los mangos no están tan bajitos...” Cualquier herida que nos hicieren, repercutiría inmediatamente en el organismo revolucionario de los pueblos bajo su signo.

Y a propósito de fechas revolucionarias: En 1933 la reacción hizo su agosto... ¡Caramba! Machado cayó en agosto. Por una irónica contradicción, que se da con frecuencia en las luchas políticas el momento de la liberación fue el momento de la contrarrevolución. En 1933 Estados Unidos podía despacharse a su gusto. Hoy, ¿quién lo negaría? Las cosas han cambiado, al punto de que Estados Unidos no se atreve, so pena de alterar el equilibrio mundial, a proseguir despachándose a su gusto. Y esta limitación estadounidense, este freno que le ha puesto la actual circunstancia histórica, resulta para nosotros, pequeña nacionalidad, seguridad efectivísima. Dicho en dos palabras: ya no estamos solos ni aislados.

(*Lunes de Revolución*, 33, 2 noviembre 1959, p. 15)

El arte hecho revolución, la revolución hecha arte

Por El Escriba

Vuelvo a leer *El Barco Ebrio*. Entresaco esta estrofa: «He visto siderales archipiélagos e islas cuyos cielos delirantes están abiertos al que boga: ¿Es en esas noches donde tú duermes y te exilas. Millón de pájaros áureos. Oh futuro, Vigor?»

Sin forzar la interpretación me parece que esta estrofa de Rimbaud es perfectamente aplicable a nuestro momento revolucionario: *Cielos delirantes*... En efecto, estamos viviendo una etapa de sagrado delirio, y este delirio, como diría un técnico, es funcional, y en él se interrumpería el movimiento uniformemente acelerado de nuestra Revolución. Más adelante el poeta dice: *Cielos abiertos al que boga*... La consigna (si es que vamos a nombrarla, será aquella que no impone un partido mas el impacto mismo de los acontecimientos) es derivar hacia nuestras costas, en las que se integra nada menos que la libertad de toda Latinoamérica. Por último, ese *Futuro Vigor*... El acierto del adjetivo rimbaldiano radica en que ese futuro vigor que el poeta demanda, está como enraizado en el vigor mismo. Su exclamación no se fundamenta en una lamentación o añoranza: por el contrario, ahí están, el Vigor Presente y también Futuro. Y él es perfectamente aplicable a nuestra actual contingencia revolucionaria: en una palabra, Revolución y Vigor son una y la misma cosa.

¿Qué quiere, pues, la Revolución de nosotros, escritores, poetas, pintores, músicos, escultores? En suma, ¿qué quiere la Revolución de nuestros artistas? Pues quiere que todos ellos sean ese *Futuro Vigor*, y que mediante él la afirmen, la expresen, la hagan, cada vez más. Revolución plena. Revolución confirmada. Revolución permanente.

Todo esto parece lirismo, tirada sentimental. Las palabras, puestas en cierto orden, son susceptibles de apariencia vacua, pero en su fondo están gritando verdades. Cuando decimos que la Revolución espera de nosotros que la expresemos, no estamos haciendo otra cosa que esperando expresarnos nosotros mismos. Cuba estaba más o menos presente en nuestros escritos, en nuestras pinturas, en nuestras músicas, pero era una Cuba desvirtuada, o una Cuba pasada por París, o una Cuba plena de impotencias, o acaso una Cuba envenenada con el terrible tóxico de la frustración. Todo eso tiene su valor, y los que expresaron esa Cuba incompleta, que quieranlo o no, no era China o Ceilán... sino Cuba, éstos, digo, son acreedores al agradecimiento de la Patria.

En el caso específico de los escritores se ha hablado de torres de marfil... Lo que callaban esos fáciles detractores es que la torre marfileña estaba, a su vez, sumida en otra, que podríamos, sin ninguna exageración, calificar como torre de la inanidad, y que recibía el irónico título de República de Cuba, Libre y Soberana... Pues tal torre venía a ser, en realidad, un solo cuerpo de edificio; en sus pisos bajos se revolcaban todos aquellos que hacían con nuestra patria una babilonia grotesca adorando al Becerro de oro... En sus pisos altos, es decir, en la parte marfileña de la torre, buscaban refugio, como acorralados, aquellos que, tan cobardes como los de abajo, al menos preservaban el magro tesoro espiritual y cultural de la nación.

Ahora, todo eso ha caído por su base, y ya no hay abajo ni arriba: un ministro no es, potencialmente, más importante que un poeta, y éste no se estima cien toesas por arriba de un obrero. El Vigor rimbaldiano es patrimonio común: el político no es trontronante ni el escritor vive de la conmiseración de los amigos ni almacena en su alma las cien humillaciones cotidianas. La Revolución ha apartado de nuestros ojos la imagen atroz de una Cuba despedazada, fragmentada, reemplazándola con un organismo revolucionario intacto. Ni Ley, ni sanción, ni tratado internacional, programa educativo, plan de obras públicas, en fin, todo lo que constituye la vida nacional no sólo se parecerá a lo hecho por gobiernos anteriores sino que en sí mismo será absolutamente revolucionario. Y ahí están para confirmarlo las nuevas leyes: Reforma Agraria, Reforma Tributaria, Ley de Alquileres, Nuevo Plan de Ahorro y Viviendas.

Entonces, si la Revolución es el *Vigor Presente* y el *Futuro Vigor*, si por el uno y el otro esas leyes aludidas se plasman, en el sector de la cultura las cosas deben producirse al mismo compás. Nos parecería un habitante caído de Marte, o un espécimen anacrónico aquel escritor o artista que se empeñase en el marfil o en un cortejo pavorealesco de palabras supuestamente poéticas. O ese otro que, amparándose en no se sabe bien qué clase de hazañas, perviviría la cobardía en que hasta ahora estuvimos sumidos. Por el contrario, el nuevo escritor de nuestro momento debe y tiene que vivir en peligro, comprometerse mañana, tarde y noche, y si la Belleza sigue siendo, a lo que parece, el motor del Arte, expresar en su obra la hermosura viril de la Revolución. Esa hermosura está ahí, todavía

intocada, inexpresada. ¡Pero si es un cuerno de la abundancia!: nuevos mitos, nuevos símbolos, la montaña, el llano, las barbas, el clandestinaje, los héroes, las torturas, los chivatos, los planes de invasión, los contrarrevolucionarios, las asechanzas del exterior, las incursiones aéreas y hasta esos nuevos peligros y esas nuevas esperanzas que están aún por nacer. Todo esto es tremendamente serio, y el escritor que no quiera posar de payaso o de algo más incalificable, buscará en esa cantera ciclópea. Desde el simple artículo (y pienso ahora en la página dos de REVOLUCIÓN) hasta la obra de creación debe evitar cuidadosamente caer en la pura retórica o en el entreguismo del espíritu. ¿Sería concebible que a estas alturas nosotros, por pereza mental o por acomodaticia frivolidad traicionáramos la Revolución? ¿Es que su hermosura va a resolverse en ese infausto bla-bla-bla del irresponsable? Esperemos que no, y la fórmula –si es que hay alguna– sería ésta: El Arte hecho Revolución: la Revolución hecha Arte.

(*Revolución*, 5 noviembre 1959, p. 2)

La historia de la Revolución

Por El Escriba

Cuando el presente año toque a su fin lo que se ha escrito sobre la Revolución quedaría reducido a una novelette, algunos cuentos, una docena de poemas y centenares de artículos. A nadie se le ocurriría restar importancia a esa producción panorámica sobre la Revolución cubana. Ahora bien, el libro orgánico, la historia de la Revolución aún está por hacer.

Uno se pregunta: ¿Debió estar escrita ya? O por el contrario, ¿no ha habido tiempo material para escribirla? ¿Es que carecemos del historiador adecuado? ¿Lo tenemos, pero según él espera el momento oportuno? Este historiador ¿tiene sus «reservas»? O si no las tiene, ¿encuentra que todavía no hay «perspectiva» para ponerse a escribir dicha historia? Si se escribiera al fin, ¿quién sería más oportuno y servicial: el historiador de la vieja guardia o el de la nueva? Finalmente ¿está a disposición del estudioso de nuestra Revolución todo el material disponible sobre la misma?

No tengo la certeza, pero no creo que al año de nacida, la Revolución Francesa hubiera sido recogida en forma de historia. Testigos presenciales de la misma como Chateaubriand y Lamartine escribieron respectivamente, *Memorias de Ultratumba* y *Los Girondinos* mucho tiempo después de la caída de Napoleón. Digo esto porque no creo que tenga mayor importancia que todavía la nuestra no esté escrita. En cambio, será de

suma importancia saber si alguien se está ocupando ya de acumular los datos pertinentes para escribirla. Y no creo andar desacertado en el comentario, pues en país tan desorganizado culturalmente como el nuestro, a lo mejor este acopio de datos, esa búsqueda paciente y sobre todo la predisposición, la toma de conciencia para redactar nuestra historia revolucionaria en su primera etapa, no ha pasado por la cabeza de nadie. O si ha pasado, ha sido marginalmente, como esas cosas que uno se propone escribir, pero que jamás llegan a tomar una forma concreta. Se comprende que no es juego de niños escribir la historia de nuestra Revolución, pero al mismo tiempo hay que meditar que sería verdaderamente lamentable que dicha historia se le encargase a un escritor extranjero o que alguien de afuera se nos adelantase en el empeño. Por supuesto, estamos seguros que el Gobierno no tendrá la infortunada idea de encargar la biografía de Fidel o la historia de la Revolución al Emil Ludwig de turno... Pero al mismo tiempo no se puede llamar a uno de nuestros historiadores y encomendarle la tarea si dicho escritor no estuviese inspirado, si él mismo no se sintiera revolucionario. No es el caso escribir sobre la materia desde el simple punto de partida de un encargo. Si esta historia se va a escribir, tendrá que serlo de manera objetiva, pero al mismo tiempo plena de devoción, y algo todavía de mayor importancia: es decir, por la necesidad histórica de hacerlo. No importa al respecto que se escriba en caliente o en frío, es decir, en pleno remolino revolucionario o cuando el tiempo ha decantado hombres y acontecimientos. Todo cuanto el lector pide al historiador es que no le dé gato por liebre; en materia histórica las piezas de ese ingente ajedrez pueden ser colocadas según el genio del jugador, pero nunca se permitiría el escamoteo de las mismas.

Con esto no quiero decir que nuestro historiador se deba ceñir a un patrón, o algo peor aun: ser el historiador de la corte... Aunque Voltaire, cuando escribía *El Siglo de Luis XIV*, tratara de ser objetivo la sombra de ese monarca y la presencia de Luis XV lo obligaron a cierta parcialidad muy a tono con el absolutismo.

En cuanto a la llevada y traída perspectiva histórica, ésa que se pone como gran objeción para eludir el compromiso, uno no puede por menos que sonreír maliciosamente, para corresponder así con la malicia del que se escuda tras ella. Si no hay perspectiva entre el asalto al Moncada y la entrada de Fidel en La Habana, no nos quedará otro remedio que pensar que la historia del Mundo ha sido escrita inútilmente. Además, la verdadera perspectiva de ese interregno habría que buscarla en los cincuenta y tantos años anteriores más o menos republicanos. Tendrían así perspectiva para regalar.

Se me ocurre, en vista de que los equipos no están listos, y también en vista del temor a meter la pata, que lo más acertado sería recoger en tomo los sucesos revolucionarios de manera objetiva, dejando al historiador que los interprete a posterioridad. Con los albores de la República se hizo un libro titulado *Efemérides de la Revolución Cubana*, en donde se registraba día por día, los hechos y acciones de nuestras guerras

emancipadoras. En dichas *Efemérides* la conexión está en los hechos, no en las ideas, y esto sencillamente porque allí no se especula sino se registra. Si el gobierno actual editara sus *Efemérides* adelantaría notablemente y facilitaría la labor del futuro historiador de la Revolución. Sería como el primer ordenamiento de una verdadera montaña de documentos; por primera vez se tendría una imagen objetiva de lo que hasta el presente resulta un maremágnum de fechas y sucesos. En su última comparecencia ante la prensa, Fidel dijo al comentar los sucesos de Camagüey que la verdadera historia de la Revolución estaba por hacer y añadía que algunos se despachaban a su gusto y presentaban esta historia como mejor convenía a sus intereses. ¿Qué mejor cosa, pues, que el gobierno de una vez por todas presente su *Efemérides*? Aclararía el hecho histórico y daría un rotundo mentís a los oportunistas. Esperémoslas entonces, y en no lejana fecha.

(*Revolución*, 11 noviembre 1959, p. 2)

Cambio de frente político

Por El Escriba

En estos días revolucionarios, en estos días en que la Revolución en tanto se afirma también se defiende con dientes y uñas, me he preguntado: ¿Se va a seguir haciendo poesía en Cuba? Y si se va a seguir haciéndola, ¿Cómo hacerla? ¿Cómo antes? ¿O cómo no se ha hecho hasta el presente? Me imagino que no soy el único que se plantea tales cuestiones, y quiero pensar que primero que todos es el propio poeta quien se siente más interesado.

Ya uno no se pregunta: ¿Qué es la poesía? ¿Cómo es la poesía? ¿De qué vive la poesía? Esas exquisiteces se las dejamos a los amables abates Bremond de turno. Estos abates son de todos los tiempos, en realidad no hacen daño y nadie cuenta con ellos.

Por otra parte, no es el caso argumentar si la poesía funciona o no funciona en nuestra época. Cuando la gente tiene la mente en blanco (y ello pasa muy a menudo con cierta gente) hacen esa reflexión en... blanco. Todo es funcional a condición de que funcione. Una oda al tractor, o si prefieren algo más insólito, por ejemplo, una elegía a una tuerca, puede ser una explosión poética tan efectiva como una explosión poética tan efectiva. El poeta puede permitirse como una explosión nuclear todas las libertades, y de acuerdo con Rimbaud: todos los desórdenes. Ahora bien, lo único que el poeta no podría permitirse es darse el lujo de ser aburrido o gratuito.

Por cierto, hay infinidad de poetas aburridos y gratuitos. Creo que la proporción de los poetas magníficos y los poetas aburridos, es de uno por cien mil. En un artículo

titulado «Contra los Poetas», aparecido en la revista *Ciclón*, el escritor polaco Witold Gombrowicz, decía: «Otro hecho no menos comprometedor es la cantidad de poetas. A todos los excesos apuntados hay que añadir el del exceso de bardos. Esas ultrademocráticas cifras hacen estallar por dentro la aristocrática y orgullosa ciudadela poética, y en verdad resulta divertido verlos todos juntos en algún congreso: ¡Qué muchedumbre de seres excepcionales!»

En efecto, si nuestros poetas se decidieran a realizar un plebiscito no saldrían de su asombro. ¡Cómo! ¿Pero tantos somos? No hace mucho se publicó un libro «muy poético» que respondía al significativo título: *Colección de Poetas Camagüeyanos*. Ante título tal no puede por menos que pensarse en colegio, escuela... Veinticuatro poetas de la escuela poética. Bueno, abrimos el libro, y con alguna que otra excepción, todos estos oficianes se parecen como gotas de agua. Hay las eternas palabras pretendidamente poéticas, los eternos símbolos, las eternas metáforas, y el mismo eterno aburrimiento. Por otra parte, es posible que el número, imponiéndose sobre la calidad, termine por desenmascararlos a todos juntos. Me parece que hay que parar las máquinas, y ver si la producción está a la altura que las circunstancias exigen. A lo mejor son excelentes... ingenieros, y la Patria se está perdiendo sus auténticas aptitudes. Y como si esta fuera poco, media entre ese poeta porque sí y su metáfora porque sí nada menos que una Revolución; una Revolución con sus mártires, sus torturados, sus reformas y su nueva concepción de la vida nacional.

Cuando ésta terminó por triunfar, es decir, desde el primero de enero, algunos de nuestros poetas escribieron poemas pretendidamente revolucionarios. ¿Quería decir esto que ellos se revolucionaban en sí mismos? Parece que no pues prosiguieron con sus mismos «gaga», con su mismo mundito, con la misma enorme importancia que ellos creen tener y con los mismos aires de capilla.

Todo el mundo estaba enterado de esa nueva colección de poetas jóvenes que se dispone a lanzar el editor de los Festivales del Libro Cubano. Pues bien: nunca como en este caso se ha agitado tanto nuestro Parnaso. ¿Cómo –decía un poeta– pero han incluido a Fulano y a mí me dejan fuera? Y añadía: «¡Pero si yo soy muy superior!». Otro exclamaba: «Es inconcebible que pongan a Mengano que hace versos lezamianos...» Y no se daba cuenta, o se daba, que sus propios versos eran tan lezamianos como los de Mengano. Pónganse a pensar por un momento en Baudelaire o Rimbaud fajados por «caber» en una Antología o Colección de Poetas. Con semejante tesitura no hubieran ido muy lejos, es decir no habrían pasado de las mesitas de un café de París; *Las Flores del Mal* cambiadas en las Flores de la Amabilidad, y la *Temporada en el Infierno* en la Temporada en casa de la tía solterona...

¿Qué quiero decir con todo esto? Con todo esto que parece chiste pero que viene a ser como la negación del poeta. Pues utilizando una frase de Kafka: que de una vez por todas dejen lo accesorio por lo fundamental. Si la Revolución es grande, si la Revolución

ha puesto todo patas arriba, si la Revolución vive en permanente peligro, también sus poetas deberán estar a la altura de las circunstancias. Hasta ahora hemos tenido al poeta-profesor, el poeta-ensayista, el poeta-sacerdote, el poeta-saloné, el poeta-enciclopedia y el poeta-en la cerca... Hasta ahora la poesía ha sido entre nosotros un amable intercambio o un robo a mano armada de «recetas poéticas». No es un azar si todo eso calza admirablemente con el resto... es decir con los politiqueros, los paniaguados, y los insumergibles. La Revolución tiene necesidad de los poetas, pero de los poetas a secas. Si de verdad ellos son valientes empezarán por verse a sí mismos y obrarán en consecuencia. Si en Cuba las cosas han cambiado, dicho cambio es también para los poetas: un cambio que abarca de la expresión lezamiana a las plaquettes finamente editadas... ¿Y cómo entonces va a ser la nueva poesía cubana? –sentimos que nos pregunta el profesor de turno. ¡Caramba amigo mío! Eso pregúnteselo a los jóvenes.

(*Revolución*, 24 noviembre 1959, p. 2)

Aviso a los escritores

Por El Escriba

No vamos a recordar, en este aviso, el libro *La Traición de los Intelectuales* (Benda) ni tampoco *Moral para Intelectuales* (Vaz Ferreira) o acaso *El Opio de los Intelectuales* (Raymond Aron). Estos y otros libros sobre el intelectual no servirían al propósito de nuestro artículo de hoy. Lo peor que pueda ocurrirle a un escritor es ponerse a leer libros donde se le enjuicia, se le emplaza o ataca. Si él no sabe por sí mismo lo que tiene que hacer, por ejemplo, lo que debe hacer frente a la Revolución, no creo que ninguno de esos libritos pretenciosos pueda cambiarlo de reaccionario a revolucionario o de revolucionario a reaccionario. Una toma de conciencia no es cosa a aprender en libros; está, por el contrario dentro de cada cual, se manifiesta en actos concretos, y, sobre todo, se defiende con escritos. También nosotros tenemos nuestras bombas.

Si hablo de este modo se debe a que el intelectual cubano no debe demorar un minuto más su compromiso con la Revolución. Compromiso ciento por ciento. Nada de paños calientes... A la larga, hacen más daño que las tácticas no encubiertas de los contrarrevolucionarios. Por otra parte, se dice que la Revolución necesita de los intelectuales, pero no es menos cierto que ese intelectual, si no quiere negar su condición de tal, necesitará afirmarse en la Revolución.

En este punto hay que detenerse para plantear, de una vez por todas, ciertos escrúpulos, ciertos temores presentes en el ánimo de ciertos intelectuales. Algunos de ellos

preguntan: ¿Es que la Revolución no quiere ir demasiado lejos? Otros piensan: las «buenas formas de pensamientos» amenazan ser barridas por los vientos huracanados de la Revolución (en estos días Mañach se quejaba de eso). También se teme que si la Revolución fracasara sería muy tarde para dar marcha atrás, con lo cual ya la están dando de antemano. Por último, los hay que suspiran porque entre embestida y embestida de la Revolución no estaría mal una reverencia versallesca... Se dirá que todo esto es mala fe, y de hecho lo es, pero las cosas no son tan simples ni tan definidas. Si por largos años se ha vivido entre el reaccionarismo, sin duda algo se nos ha pegado del mismo. A unos mucho, a otros poco, pero de cualquier manera de cierto donaje no escapamos. No sería inoportuno hacer un breve recuento del papel desempeñado por nuestros escritores con anterioridad al primero de enero. Quiero decir el papel del escritor frente a la vida nacional y a su política. Cuando decimos papel, rol, misión, sobreentendemos clase, agrupación, entidad. No creo que puedan aplicarse estos términos a los intelectuales cubanos ya que nunca pudieron desempeñar un papel. Y tal contingencia no tiene por qué asombrarnos. Si la vida nacional era cosa informe, si proseguíamos siendo una semicolonía, si la consigna era el enriquecimiento de cada cual, si la vida de la nación se basaba en lo personal en detrimento de lo colectivo, entonces el intelectual, como clase, tampoco tenía razón de ser. Y así como ha habido individualidades en lo político, en lo económico y en lo laboral, así también las hemos tenido en el campo intelectual. Unas orientadas hacia el fortalecimiento de los valores humanos; otras hacia el debilitamiento de estos valores. Por supuesto, se comprenderá que las segundas definían el panorama nacional. Las primeras apenas si constituían una resistencia simbólica.

¿Cuál es el cuadro de la vida intelectual cubana en el momento en que Fidel desembarca en las costas de Oriente? Veamos primero la parte puramente mecánica de la cuestión. No existe una sociedad de escritores que, en un momento dado, pueda pronunciarse masivamente apoyando este desembarco. En segundo lugar, por el hecho mismo de esta acefalía, estamos aislados del resto pensante del mundo. ¿A qué agrupación de escritores pedir apoyo si empezamos nosotros mismos por la indeterminación? Otro aspecto mecánico sería la dependencia de este o aquel escritor frente al gobierno de ese entonces: «además de escritor soy burócrata, y burócrata tan a lo rata que si hago el menor movimiento me echan por la borda». Esta reflexión podrá parecer canallesca, pero si la examinamos desde la inmadurez política de nuestros escritores lo canallesco tendrá que ser substituido por lo irresponsable. Y ya es bastante. En cuanto al resto, pasaba las veinticuatro horas del día tratando de sobrevivir.

Si el aspecto mecánico se presentaba tan informe, qué decir de las convicciones. Ninguna. Se ha dicho con sobrada razón que ya era bastante para un escritor no aceptarle nada a Batista. Entre este no aceptar y una postura revolucionaria decidida, media el pavoroso abismo de la inanidad. Pues en ese abismo estábamos sumidos. He dicho nin-

guna convicción. ¿Qué nos pasamos viendo toda la vida? Pues que Fulano subía al poder para enriquecerse escandalosamente, que Estados Unidos nos esquilmbaba, que, en general, la prensa era una prensa vendida, que sólo con palancas «se llegaba» y que el hambre era mucha. Era como un esquema trágico que debía cumplirse fatalmente. La fórmula no podía fallar: pasaba de unas manos a las otras, y por eso, cuando Fidel desembarca, pensamos (¡pensamos, qué contrasentido!) que este desembarco está condenado al fracaso, pensamos que le ocurrirá lo mismo que a Chibás, y hasta pensamos más: pensamos que de triunfar podría derivar, por ejemplo, hacia un grausanmartinismo. Todo esto es duro declararlo, pero conviene decir la verdad, por amarga que sea. Y aclaro: la Revolución contó con algunos escritores. Todo el mundo conoce sus nombres y sus hechos revolucionarios, pero una golondrina no hace verano, y algo de mayor importancia: el hecho mismo de esa participación, por su carácter fragmentario, por su excepcionalidad, confirma la regla general a que me vengo refiriendo.

Pasando de golpe al primero de enero, nos encontramos en esta situación: los escritores se pelean entre ellos por si hiciste y si por si no hiciste... A diario vemos en los periódicos que Fulano saca los trapos sucios a Mengano; a diario se nos dice que no subimos a la Sierra, que no tenemos derecho a nada; a diario se rastrea en el pasado por si Mengano no dedicó un libro a tal o cual paniaguado o si Zutano no tenía un puestecito bajo Batista... Todo esto, y mucho más se dice, sin ver que esas argumentaciones se fundamentan en las eternas disputas de campanario y que a la postre sólo producen debilitamiento.

El asunto es muy otro. Hay que dejar las miserias a un lado y encarar la Revolución tal como quiere que la encaremos. Si es muy cierto que muy poco o nada hicimos por ello en su periodo contrabatistiano, también es muy cierto que ahora podemos fortalecerla. El problema a resolver es el de ponerse en compromiso abierto con la Revolución. Ella nos dice: «Me tomas o me dejas, pero acaba por definirte». Y no definirse, andar por las ramas, estar en la cerca y otras cositas, puede, y de hecho hace, grandísimo daño a la Revolución. Resumiendo: aviso a los escritores que concluyan por definirse, y a aquéllos que lo están que pongan en evidencia a los que coquetean con la Revolución y también con la Reacción. Será el único modo de saber cuántos somos, para qué luchamos y a qué enemigos debemos enfrentarnos.

(*Revolución*, 10 diciembre 1959, p. 2)

Pasado y presente de nuestra cultura

Demandas. —Más o menos después de haberse constituido el actual Gobierno Revolucionario, es decir, en los primeros días del mes de enero del pasado año los escritores y artistas cubanos empezaron a movilizarse. Esta movilización comenzó con un malentendido: encontrar una solución a los mil problemas de cada artista mediante el proteccionismo oficial.

A estos efectos tuvieron lugar varias reuniones, convocadas, no hay que aclararlo, con carácter urgente. Recuerdo, entre otras muchas, las dos o tres mantenidas en la sociedad cultural *Nuestro Tiempo*. Conjuntamente se celebró en los salones de la *Sociedad Lyceum* una asamblea magna de todos los sectores con vistas a presentar pliegos de demandas a la Dirección de Cultura, máximo organismo oficial responsabilizado con la función cultural.

Lo cierto es que en dichas reuniones y asambleas no se puso nada en claro. Cada gremio cultural se limitó a presentar su pliego de demandas, se consumieron numerosos turnos (en ellos se pronunciaron esos grandes nombres de Cultura, Arte, Derechos, Protección), y, por fin, cada cual se marchó a su casa con el íntimo convencimiento de que nada se pondría en claro.

Paralelamente a estas reuniones se venía librando una ruda batalla para la nominación de un Director de Cultura. Cada grupo empujaba para que su candidato saliera favorecido. Por la Dirección de Cultura pasaron, en poco más de dos meses, media docena de personas en calidad de delegados. Ese puesto era una brasa ardiente. Aunque la persona designada fuese dotada, no por ello su fracaso sería menos retumbante. De ese Director no sólo se esperaba que resolviera el problema económico de cada artista, sino que al mismo tiempo debería insuflar talento a ese artista. Claro está, exagero, pero la exageración da la medida de los imposibles que se pedían.

Asimismo, un grupo de escritores, utilizando la televisión, programaron dos Mesas Redondas cuyo objeto era la posición del escritor cubano. Tampoco salió nada de dichas Mesas. Entonces, ¿cuál era el fondo de la cuestión?

Los puestos, no; las ideas. —En Cuba se daba un caso de lo más curioso. Había triunfado la Revolución, la vida nacional comenzaba a establecerse sobre nuevas bases, la vieja política desaparecía de la noche a la mañana, los grandes terratenientes eran barridos, en una palabra, Cuba comenzaba un nuevo ciclo. Pues en los comienzos de tal renovación, es decir, en los primeros meses, nuestros artistas e intelectuales no sospecharon que esa Revolución esperaba de ellos un cambio de frente. En el primer momento estimaron que el problema a resolver consistía en presentar pliegos de demandas. Lo cultural y artístico se postuló en nombre de lo meramente personal. Esto es comprensible si se tiene en cuenta que todos y cada uno de esos artistas soportaban desde tiempos

casi inmemoriales una crisis económica rayana en la miseria. También se comprenderá el error si consideramos que ellos, desprovistos hasta ese momento de un status estaban ansiosos por procurarse uno a toda costa. Pensaron que la Revolución podía –y ello por haber pedido imposibles–, confirmarlos en sus destinos.

Ahora bien, si una Revolución se hace poder, el escritor, el artista, debe plantear-te estas preguntas, que necesariamente estarán en las antípodas de éstas que tocan a lo meramente personal: En vista del hecho consumado que es una Revolución triunfante, ¿tendré que revisar mis ideas?, ¿me dejará libertad de expresión?, ¿estoy preparado para servirla? Por el momento no se hicieron tales preguntas; sólo atinaron a presentar sus pliegos. Pensaron que bastaba con encasillarlos, pensaron que bastaba con la creación de una Imprenta Nacional, pensaron que un Director de Cultura sería una especie de tauturgo, pensaron que manifestarse por medio de discursos, abundando en los sagrados, imprescriptibles derechos del artista significaba un fortalecimiento de la clase. Todo eso pensaron, pero no pensaron –valga la redundancia– en sus ideas.

Caracterización del escritor del artista cubano antes de la Revolución. –Por otra parte, ¿se les podía exigir que pensarán en sus ideas? Veamos. No resultará difícil caracterizar al escritor, al artista cubano tal y como era antes del triunfo revolucionario. ¿Qué era, pues, en suma? Un frustrado en su vida literaria o artística, un frustrado en su economía, casi un paria ante la sociedad, finalmente un héroe sin programa. Se suele amonestar a nuestros artistas porque no se manifestaron masivamente frente a la tiranía, pero se olvida que si la Revolución ha dado hoy un sentido a sus vidas, los sucesivos tiranícidas que hemos tenido en el poder hacían de las mismas un sin sentido. Entonces, ¿qué quería decir Arte y Cultura en esos tiempos oscuros? Pues cualquier cosa menos Arte y Cultura.

Para empezar, el uno y la otra estaban limitados a la ciudad de La Habana. Viejos críticos (por lo demás, absolutamente incapaces) se eternizaban en sus puestos, viejos escritores (viejos porque nunca se sintieron jóvenes) se eternizaban; viejas tías culturales se eternizaban, y, por supuesto, viejos elogios mutuos se eternizaban. En medio de tantas eternidades, el artista era absorbido finalmente por tan sucio remolino. Pongamos también que si alguna tradición cultural habíamos tenido, su probable continuidad, quedó automáticamente hecha pedazos con el advenimiento de la República, y no porque la República fuese un mal augurio, mas por los monstruos que se apresuraron a tomar las riendas del poder.

Mentalidad imperante entre 1902 y 1958. –¿Cuál era la mentalidad imperante entre los años del novecientos dos al novecientos cincuenta y ocho? 1) Enviar los hijos de familia a colleges norteamericanos. 2) Estudiar porque sí una carrera universitaria. 3) Consecuentemente, recibirse de médico, abogado o dentista. 4) Doctorarse en Pedagogía o Filosofía y Letras para así profesar en un Instituto o Escuela Normal. 5) Hacerse periodista. 6) Escribir novelas para la radio y más tarde, para la televisión.

Se convendrá que lo estrictamente cultural o artístico poco o nada tiene que ver con tales actividades. Se entiende que un médico, abogado, profesor o dentista deberá ser persona culta, pero la amarga verdad es que nuestros profesionales, en su inmensa mayoría, eran personas absolutamente incultas. Todo ello conformaba una postura, mitad inercia, mitad utilitarismo, y en la cual el saber desinteresado estaba de antemano excluido. Por años se ha vivido en Cuba sin el menor asomo de pensamiento. Los jóvenes estudiaban para obtener, como se ha dicho acertadamente, una patente de corso. No otra cosa significaba el título universitario, ese título que facultaba (es la palabra exacta), para “hacer de las suyas”. ¿Cómo por entonces se estudiaba una carrera universitaria? Por ejemplo, en Filosofía y Letras –carrera que cursé–, los estudios se hacían a base de las llamadas conferencias de clase. ¿Qué eran estas conferencias? Pues refritos de refritos. Sólo en alguna que otra cátedra se ponía al estudiante en contacto con los textos. Debo confesar que a pesar de mis estudios de humanidades soy un autodidacta.

Otro aspecto negativo lo constituía el desgano por la lectura. Hoy se afirma que nuestro pueblo gusta de los libros. Hoy, quizás, pero en años anteriores llegamos al cero absoluto en materia de lectura. No ya el pueblo no leía nada de nada, sino que tampoco los propios estudiantes. Recuerdo que en mi curso José Antonio Portuondo pasaba por monstruo del saber humano: había leído a Balzac y a Proust. Asimismo es de sobra sabido que las pocas librerías de La Habana eran sitios de desolación. Todas llevaban una vida vegetativa. Recuerdo ahora *La Victoria*, en la calle Obispo. Entre 1938 y 1948 sobrellevó su dueño dignamente esa invitación a la lectura que es la meta de todo librero. Pero araba en el mar. Sin embargo, era el punto de reunión de la *intelligenza* cubana: por años Lezama hizo tarde en *La Victoria* y también por años vio las mismas caras y los mismos escasos compradores. Se puede afirmar, sin exagerar la nota, que las personas que compraban libros con cierta regularidad no pasaban de cien. Pero, ¿acaso no serían muchas menos?

Otro aspecto cultural eran las conferencias. A pesar de todo lo malo que se pueda decir de las mismas, venían a ser como el barómetro que aprecia la temperatura cultural del pueblo. En tiempos de la Hispano Cubana de Cultura pudo decirse que había un público de conferencias. ¿Quién no recuerda los abarrotos en el teatro Campoamor? Pero dicha sociedad cultural desapareció, y es revelador que desapareciera precisamente allá por los años cuarenta, o sea, en el momento en que nuestra baja cultural se hace más sensible.

Por otra parte, es de sobra sabido que esta baja cultural fue haciéndose cada vez más baja hasta llegar a extremos lamentables. Se puede afirmar que entre 1940 y 1958 –climax de nuestra atonía cultural–, artistas y escritores cubanos hacían más triste figura que nunca. No sólo era heroico ser lo uno y lo otro, pero además equivalía a pasar minuto a minuto como un habitante caído de otro planeta. A medida que nuestro pequeño organismo cultural se iba desintegrando, a medida que nuevas claudicaciones venían a sumarse a las viejas claudicaciones, a medida que la política, el mal periodismo ganaba

adaptos entre nuestros escritores, el resto de ellos iba perdiendo consistencia hasta ser tomados como un puro absurdo dentro del mareo de la vida nacional. Si bien es cierto que en ninguna etapa de nuestra historia conformamos realmente una literatura, una plástica y demás, con todo había un margen de hallazgos prometedores. Pero con la descomposición sufrida terminamos perdiendo toda consistencia, y por ende, toda realidad. De un escritor, de un pintor, de un poeta, de un músico se hablaba siempre, en el mejor de los casos, con miseria, cuando no en son de abierta burla. Lo menos que podía decirse de ellos es que estaban locos de remate o podían escucharse exclamaciones de este color: “¡Te enteraste: Fulano escribe...!” y lo decían como si se tratara de un bicho raro.

En cierta ocasión envié un cuento a un periódico. El jefe de redacción le dijo a la persona que me recomendaba (sin recomendaciones nada se podía obtener en Cuba, desde empleos hasta publicaciones): “Bueno, se lo voy a publicar porque usted lo recomienda, pero aquí entre nosotros, ese tipo está loco.”

Caciques culturales. —Veamos ahora la otra cara de la moneda. Si un país sufre una descomposición profunda, si la cultura es letra muerta, paralelamente se instaurará una cultura entre comillas. Dicha cultura será un medio, no un fin en sí misma. Así como había caciques en la vida política, los había en la vida cultural. Estos caciques se reclutaban entre escritores fracasados, entre críticos que hicieron sus primeras e infortunadas armas en las letras, entre profesores oportunistas, entre periodistas oportunistas, y, por supuesto, con la ayuda eficaz de un coro integrado por gente desprovista, se comprenderá, de toda honestidad intelectual.

¿A qué se dedicaban estos señores? Pues para empezar, a su propio medro personal. Eran los eternos elegidos para asistir a congresos en el exterior; al usufructo *per vita* de jugosos cargos; a tronar olímpicamente en los periódicos, a aniquilar al infeliz que osase enfrentárseles. Si el escritor o el artista no se comportaba como niño bueno, sería puesto en el Index. ¿Cuáles eran los límites férreos en los cuales podía moverse un escritor cubano? En primer lugar, el respeto. Ya dije en un artículo aparecido en REVOLUCIÓN que un escritor cubano debía ser tan respetuoso como respetuosa es la prostituta de la obra teatral de Sartre. Se comprenderá entonces a qué abismos de inanidad se llega con semejante respeto. En segundo lugar, nunca deberían ser dichas las cosas por su nombre. Eufemismo es el término exacto para designarlas. Si alguien se disponía a biografar a uno de nuestros héroes nacionales, a cualquiera de nuestros poetas, se vería forzado a efectuarlo con las reglas rígidas del patrón de la responsabilidad. Se sabía de antemano que las irregularidades de esas vidas (¿y qué vida humana no las tiene?), se echarían a un lado para sólo poner de manifiesto sus aspectos inofensivos y placenteros. En un ciclo de conferencias auspiciadas por el *Ateneo de La Habana*, ese amable señor y cacique de la cultura cubana, Chacón y Calvo, puso el grito en el cielo porque algunos de los poetas de ese entonces (1941), osaron enjuiciar duramente a los poetas del siglo pasado. Sufrieron

por ello las iras jupiterinas de Chacón y a tal punto llegaron las cosas que el Ateneo nunca recogió en volumen dichas conferencias. La comunidad del respeto mutuo les había impuesto su veto.

Claro está que esta cultura de compromiso era una de las tantas caras negativas de la vida nacional. Esta vida se hacía representar por una inmensa corrupción. Todo se compraba y todo se vendía, desde los palacetes hasta las conciencias. Se daba por descontado que cualquier ciudadano era vendible. Recuérdesse la célebre frase de Alfredo Zayas: “A mis enemigos los venzo con cheques...” Los jefes del gobierno juraban por los manes de la Patria; hacían grandes protestas de honestidad, de decoro, de civismo, y de estas grandes palabras se servían para dilapidar el tesoro nacional, para explotar al pueblo y para sembrar el terror y la humillación.

Pues si cultura de compromiso era, como acabo de decir, una de esas caras corrompidas, no nos extrañe que sus caciques utilizaran el mismo lenguaje que el utilizado por los políticos. Hay que tener bien presente que ninguno de ellos sentía el menor aprecio por la cultura. Por el contrario, eran personas resentidas unas; otras, que habiendo caído del lado de las letras se aprovechaban escandalosamente de una situación dada. Los primeros y los segundos contaban con armas de gran eficacia: astucia, disimulo, audacia, y, por supuesto, falta absoluta de escrúpulos.

Entre el treinta y el cuarenta, Francisco Ichaso publica un libro de ensayos que responde al significativo, comprometido título de *Defensa del Hombre*. Este libro, que no estaba mal en un hombre joven todavía, este libro, que es una defensa del humanismo, pertenece a ese mismo hombre que con el correr del tiempo serviría la política de Batista. Resulta estremecedor este pensamiento: ¿es posible que la defensa del hombre sea la antesala del asesinato del hombre? Aquí podría hablarse sin exageración de traición del intelectual. Ichaso, que había formado en las filas de la *Revista de Avance*; Ichaso, que tuvo las mejores oportunidades para mantenerse como escritor y nada más que como escritor; Ichaso, digo, lo echó todo por la borda para convertirse en uno de nuestros grandes caciques culturales. Negó a su raza, fue todo lo que no debió ser, es decir, fue periodista vendido al mejor postor, representante a la Cámara, “embajador cultural”, Director de Relaciones Culturales, y ejerció con todo el escándalo e impudor posibles el nefasto caciquismo cultural. Todo eso producía, una vez más, pingües ganancias.

Una reducción al absurdo. —En medio de esta traición, de otras traiciones; ¿cómo trabajaban los pocos que se dedicaban honestamente al quehacer cultural? En un plano de honestidad los resultados pueden ser tan negativos como en el plano de la desvergüenza.

Voy a enumerar los resultados negativos para cualquier artista al que haya tocado en suerte vivir en un país en abierta contradicción con la cultura: 1) Si escritor, debía pagarse él mismo la edición de sus obras, encima de eso regalarlas, y encima de regalarlas considerar favor señalado la promesa de una lectura. 2) Si pintor, vender sus cuadros al

más bajo precio (posiblemente a plazos). 3) En la mayor parte de los casos merecen la reprobación de los críticos-caciques. 4) Tener la molesta impresión de ser mirado como bicho raro. 5) Verse obligado a abandonar el país. 6) Amenaza constante, por hambre, de pasarse a las filas de los caciques. 7) Problemas de conciencia. Por ejemplo: ¿qué puedo hacer frente a un fraude semejante? En Cuba, ¿tiene sentido alguno ser escritor o artista?

Parece que dramatizo, sin embargo, me quedo corto. Lo poco que en el orden cultural se ha hecho en Cuba entre 1902 y 1958 tiene un precio elevadísimo, que supera con mucho a los resultados obtenidos. Algún día se contará la historia personal de todos y cada uno de los artistas y escritores que se inmolaron. Hoy pasamos frente a un cuadro o leemos un poema sin sospechar la larga historia de humillaciones que está detrás de los mismos. Que este poema, que este cuadro no hayan dado todo de sí, es perfectamente comprensible, aunque no sea perfectamente justificable. No es el caso decir que nuestros artistas respondían a una concepción burguesa de la vida. ¡Ojalá se les pudiera colgar ese sambenito! En cambio, no respondían a nada, es decir, respondían a un sistema social incalificable, cuyas bases habría que buscarlas en la explotación del hombre por el hombre y en el aniquilamiento de los valores morales.

Pero algunas gentes siempre dispuestas a los grandes paliativos, todo esto que digo parecerá un desmesuramiento del juicio. ¡Cómo –dirán– señor mío: usted miente! ¡Olvida que nuestros sucesivos gobiernos se han preocupado por la cultura? ¿Qué significan entonces los premios nacionales, los salones nacionales, las bolsas de viaje, y las publicaciones oficiales? Precisamente con estos paliativos el fraude hacía de las suyas. Repito que estos paliativos son el equivalente de lo que se hacía en el plano más vasto de la vida política. Por otra parte, se sabe que estos premios eran discernidos con manifiesta parcialidad, que esas becas recaerían en personas no aptas, y que esos salones eran una máscara más entre las muchas que padecíamos. Pero todo esto, con ser ampliamente negativo, sólo era un factor en lo que pudiéramos llamar, por razones de exposición, la batalla por la cultura. En otras palabras, de todos los culpables anticulturales es siempre el Estado el menos responsable. A menos que se trate de un Estado socialista –que incluye en su programa de gobierno lo mismo al intelectual que al obrero–, los Estados de tipo conservador consignan un programa cultural de mera rutina. En Cuba, donde además de ser uno de esos Estados conservadores, éramos, además un Estado corrompido, dicho programa cultural no sólo no era rutinario; pero ni siquiera podía dársele el nombre de programa. Es por ello que culpables capitales de la inanidad cultural en que nos hemos movido por años habrá que buscarlos entre aquellos de nuestros hombres públicos, que en un momento determinado y por miras personales, hicieron del arte y la cultura un vehículo para sus apetitos más bajos. He citado el caso de Ichaso como sintomático de un estado de cosas. Al mismo tiempo, es de sobra sabido que día a día veíamos “pasarse” a la conspiración contra la inteligencia a escritores que en su momento estuvieron rectamente inspirados.

Un círculo vicioso. —¿Qué decir ahora de los que no se pasaban? Cuando la situación es de círculo vicioso los resultados están viciados de antemano. Es ése todo el problema de la imputación de la famosa torre de marfil. Se daba el caso, insólito, en un país nuevo, que los jóvenes hacían el contradictorio papel de esos monjes medievales preservadores de la cultura griega y latina. Esos jóvenes hicieron lo único que puede hacer el que se defiende, esto es, replegarse, y desde allí, resistir hasta la muerte. Para no caer en la torre de los escarnios se atrincheraron en la de marfil. El precio a pagar, fue, se comprenderá, demasiado alto. Pero, ¿qué otra cosa podían hacer? Cada nueva generación literaria era traicionada, en parte por sus propios concurrentes, en parte por las fuerzas oscuras que conspiraban contra la cultura. Por si esto fuera poco, salíamos de una revolución traicionada para caer en otra igualmente traicionada. Por ejemplo, la que derribó a Machado se entregó, como quien dice, al día siguiente en brazos de la más escandalosa reacción. En 1933 mi generación oscilaba entre los veinte y los veinticinco años, y hacíamos nuestras primeras literarias. ¿Qué nos quedó de esa experiencia revolucionaria fallida? Asco, y sobre todo, una falta de seguridad que, a pesar de esta Revolución plenamente confirmada, todavía sentimos como una amenaza.

De la fundación de la República a nuestros días, en lo que respecta a la vida literaria, hemos podido ver que los grupos literarios —Grupo Minorista, de la *Revista de Avance*, Grupo Orígenes—, a pesar de representar, como he dicho, la preservación de la cultura, eran al mismo tiempo, un exponente más de la informidad cultural que padecíamos. Si los caciques conspiraban contra la inteligencia (éste era su papel), estos grupos, a la vez que oponían resistencia, iban reduciendo su radio de acción. Si por no revolcarse en el fango de los caciques, si por desempeñar el papel de víctimas, se plantaban en su espléndido aislamiento y en su magnífico silencio, no estaban haciendo otra cosa que conspirar contra esa misma inteligencia. Al mismo tiempo la degradación se fue haciendo más profunda (advierto que uso el término en su acepción de grado) a medida que la corrupción iba ganando terreno. El grupo Minorista tuvo, entre otras cosas, carácter político. En cambio, el grupo de la *Revista de Avance*, a pesar de traer al país las nuevas corrientes literarias, hizo dejación de lo político. Finalmente, el grupo Orígenes se encerró en el más categórico esteticismo. Si consigna hubo en este grupo no fue otra que “Arte por el Arte”. En un artículo titulado “La Otra Desintegración”, Lezama se manifestaba en estos términos: “Medio siglo es unidad de tiempo apreciable para cualquier conclusión. Lo que fue para nosotros integración y espiral ascensional en el siglo XIX, se trueca en desintegración en el XX. ¿Por qué acaeció así? Las conspiraciones bolivarianas, las guerras del 68 y del 95, Martí, la propaganda autonomista, eran proyecciones que no han tenido par en el medio siglo subsiguiente. Y en verdad que eran necesarias, pues su ausencia motivó el desplome y la intimidación en el siglo XX. Aún los jousser más optimistas, tendrán que reconocer que las fuerzas de desintegración han sido muy superiores a las que en un estado

marchan formando su contrapunto y la adecuación de sus respuestas.” Esto es correcto, esto es sencillamente verdad histórica, pero es sólo el preámbulo para la palinodia que sigue. Veamos: “Esa corriente, honda en lo negativo, indetenible casi, hubiera podido ser contrastada si en otros sectores del gusto y de la sensibilidad, se hubiera proyectado un deseo de crear, de mantener una búsqueda de lo capital y secreto. No es que intentemos paralelizar una situación y un remedio traído de la Francia del siglo XIX, de la que se decía que por ser potencia de creación intelectual, había creado el mito de que era una gran potencia militar, pero sí indicar que un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realce. Si una novela nuestra tocara en lo visible y más lejano, nuestro contrapunto y toque de realidades, muchas de esas pesadeces o lascivias, se desvanecerían al presentarse como cuerpo visto y tocado, como enemigo que va a ser reemplazado. Si una poesía de alguno de los nuestros alcanzase tal tejido que mostrase en su esbeltez una realidad aún intocada, aunque deseosa de su encarnación, por tal motivo cobraría su tiempo histórico, recogeríamos claridades y agudezas que despertarían advertencias fieles.”

Esto recibe el nombre de confesión de impotencia. Fijémonos en ese condicional: si tal cosa sucediese, si algo nos pasara... Ni esa novela ni ese poema que Lezama tan dramáticamente demanda, es posible, de logro, en un país pleno de corrupciones y de frustraciones. Esta es la eterna historia del muerto de hambre que pasa su vida diciendo: Si yo fuera millonario... Por lo demás es un estribillo entonado ya por hombres de la otra generación. En 1921 Andrés Núñez Olano escribía: “Nos desasimos de lo inmediato para buscar en la literatura, en el análisis propio, el refugio común, la evasión”... Pero la evasión se justifica en tanto que conduzca a la libertad; ahora bien, resulta absolutamente pueril escapar de una prisión para caer en otra, o para decirlo con mayor exactitud: es algo carente de sentido. Si los caciques culturales, fieles a su estrategia de las confusiones, hablaban en nombre de la cultura, por su parte los escritores honestos les hacían el juego con estas confesiones de impotencia. Tan negativo resultaba lo uno como lo otro, con el agravante para los honestos de que los caciques sabían muy bien dónde poner la flecha, en tanto que aquéllos sólo disparaban tiros al aire. La situación no era otra que la de círculo vicioso.

Hoy por hoy. –Fidel ha dicho: “¡A toda máquina!” Y añadió: “No demos cuartel a los retranqueros de la Revolución.” En un año hemos visto muchos retranqueros y también en un año hemos visto que han sido puestos en su sitio. Por otra parte, se sabe que dichos retranqueros no eran batistianos, por el contrario, habían luchado a brazo partido por derrocar al tirano, pero junto a eso le cogieron miedo a la Revolución hecha poder. ¡Eran dosis demasiado altas para ellos!

¿Cuál es, hoy por hoy, la situación en el plano cultural? Teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, convendremos: 1) Que han desaparecido los caciques culturales.

2) Que la comunidad del respeto mutuo sigue intacta. 3) Que la torre de marfil no tiene razón de ser. 4) Que lo cultural está íntimamente ligado con lo político. 5) Que la joven generación rechaza todo paliativo.

En un orden más amplio el problema se reduce a la lucha por el poder cultural entre la vieja guardia y la nueva. Los primeros, acordes con sus viejas tácticas, se defienden; los segundos, a tono con la Revolución, atacan.

Un año ha sido lapso suficiente para definirse y agruparse. Al principio de este artículo vimos cómo todos estábamos aparentemente unidos; unidos por pliegos de demandas. Pero vimos enseguida que si los pliegos nos ponían en nómina, no por ello quedaba zanjado el conflicto planteado. Un destino de escritor o de artista es algo más sutil que cuatro o cinco demandas. Se trata en suma de dar un sentido, y un sentido nacional a nuestra cultura; de barrer con los viejos tabús, de decir las cosas por su nombre, de terminar de una vez por todas con la comunidad del respeto mutuo, de liquidar y hacer el balance de la generación precedente. Y si todo esto es una falta de respeto, si todo esto es irreverencia, entonces la Revolución que acaba de hacerse no tiene sentido alguno.

Era inevitable pues, que se tomaran posiciones. La vieja guardia se atrincheró en su pasado, muerto para siempre; la nueva guardia, de la que se dice estúpidamente o de mala fe que no tiene derecho a exigir nada porque nada ha hecho todavía, se lanzó al ataque. Los viejos, en vista de que *Orígenes* no existía, se plegaron en la *Nueva Revista Cubana*; los jóvenes se agruparon en el Magazine LUNES DE REVOLUCIÓN. El tono de ambas publicaciones da la medida exacta del drama que se presenta. La *Nueva Revista Cubana* es todo mesura, respeto del pasado, en una palabra, es freno; LUNES DE REVOLUCIÓN es replanteo, examen de conciencia, emplazamiento, y en una palabra, es ímpetu. Mientras LUNES DE REVOLUCIÓN mantiene el tono polémico, la *Nueva Revista Cubana* se mantiene en los límites estrechos del conformismo cultural. Si no fuera por los jóvenes agrupados en torno de LUNES se pensaría que el sople de la Revolución no ha penetrado en la cultura. Los que siempre se espantan con los nuevos tiempos, piensan que estos jóvenes son unos difamadores y que es preciso ponerlos en su sitio. ¿Y por qué, según ellos, son difamadores? No se vive impunemente cincuenta años en un pensamiento cautivo, y cincuenta años de este pensamiento han conformado una segunda naturaleza: la del conformismo cultural. Por ejemplo, ese pensamiento estaba acostumbrado a un simulacro cultural que se hacía llamar Salón Nacional de Pintura y Escultura. Bastó pues que Baragaño, un escritor joven planteara, en un artículo aparecido en LUNES, la revisión de dicho Salón; bastó que señalara el fraude evidente de ese Salón, para que al momento fuese acusado de difamador. Si la cultura oficial no se sale de sus límites oficiales, y se limita a una exposición objetiva de dicho Salón (otra cosa no puede hacer), es al crítico, que no es un mero fanteche, el que toca poner las cosas en su punto. Si otro escritor joven, Heberto Padilla hace el enjuiciamiento de Lezama, no veo por qué tenga que ser

necesariamente un difamador; si un músico joven –Natalio Galán–, ataca los falsos valores de nuestra música, está en su pleno derecho, y no habrá que condenarlo a la malsana religión del silencio; si Antón Arrufat emplaza a Jorge Mañach, no por ello la Nación se va a tambalear. Todos estos jóvenes y otros muchos, a menos que no se convenga en que son unos idiotas, están en el deber de pronunciarse revolucionariamente. Y si la vieja guardia estima que están desacertados, pues deben salir al frente con ideas, pero nunca con vacuas acusaciones de irresponsabilidad y amarguísimos quejidos por el buen tiempo ido para siempre.

La vieja guardia se pregunta espantada: ¿Pero a dónde iremos a parar con estos jóvenes airados? Y yo les contesto: precisamente, una Revolución no es otra cosa que una falange perpetua de jóvenes airados. Los hombres que hicieron posible la nuestra son jóvenes, y nunca pensaron en los paños tibios para barrer con un estado de cosas altamente insufribles. Que los jóvenes escritores y artistas de esta Revolución manifiesten su ira es sólo la consecuencia natural de un hecho histórico aplastante: la Revolución Cubana. No hay otra verdad.

(Lunes de Revolución, 43, 18 enero 1960, pp. 10-12)

Votos y vates

En una primera reunión que tuvimos, Guillén me dijo: “No sé cuál será tu parecer, pero pienso que de acuerdo con el momento revolucionario cubano lo ideal sería encontrar un libro de poemas que exprese este momento. Además, como el Concurso ha sido convocado por la Casa de las Américas, ¿qué cosa mejor que premiar al poeta cuya obra tenga un contenido americano?”

Tal confidencia no me tomó por sorpresa; más todavía, la esperaba. Si Guillén hubiera manifestado otro parecer habría negado su propia obra, habría negado su filiación política, su ideología, e igualmente habría negado que es hijo de esta parte de Latinoamérica.

Me pareció atinado su punto de vista a condición de que el poema elegido reuniese lo revolucionario y lo artístico, como es el caso en los poemas, por ejemplo, de Maiakovski o Bertolt Bretch.

Benjamín Carrión (otro de los miembros del Jurado de Poesía) iba más allá: no sólo estaba de acuerdo con el parecer de Guillén sino que rechazaba toda poesía fundamentada en la poesía misma. Así llegó a proponer un libro que contenía un canto a Norteaméri-

ca, que no prosperó porque el propio Guillén le hizo ver el evidente fraude poético del mismo. Sin embargo, no se sintió defraudado. *Dios trajo la Sombra* –libro premiado– no sólo era de su gusto, no sólo respondía a su concepción política, social y económica de la poesía, pero además correspondía a un compatriota.

Por mi parte, este libro, el del Canto a Norteamérica y otros semejantes me parecieron sencillamente música de programa. Si es que necesariamente hay que servir a una causa, ¿qué causa servían ellos? Pienso que a ninguna: en definitiva rebajaban lo social y político a la pura gratuidad; lo americano a simple color local, y lo poético a puro derroche verbal.

En cuanto a lo del contenido americano es la eterna excusa que tenemos a flor de labios para justificar lo literariamente injustificable. Sin duda Latinoamérica es el continente de la amabilidad. Estos son los resabios de aquella época amable, vacua y de notable flojedad cultural que fue el Modernismo, y, sobre todo, el Post-Modernismo. En aquella época Latinoamérica comulgaba toda en el altar de los Juegos Florales. La literatura era tan sólo un amable pretexto para esos Juegos, y también para asistir a congresos, para darse grandes abrazos y para hacer todo género de cosas menos las dedicadas al pensamiento. Bastaba ensalzar a este continente para darse carta de naturaleza literaria. Sin exagerar la nota se puede decir que un escritor latinoamericano es tan sagrado como la vaca para los hindúes.

Con el decursar del tiempo se impuso la literatura social, lo cual está muy bien, pero conjuntamente el escritor que no participara en esta cruzada se veía tildado automáticamente de oveja negra del rebaño. Es decir que por ensalzar y preconizar los valores del arte dirigido se empalidecía todo aquello que no tuviera su fundamento en el mismo. Y si no se empalidecía, si se llegaba a reconocerlo era a base de una aplastante superioridad del arte dirigido sobre el arte sin consignas. En otras palabras, puestos a escoger entre un libro con “contenido americano” y otro sin ese contenido, la elección tendría que recaer forzosamente en el primero. Esto explica la elección de Guillén en el presente caso, a la vez que pone de manifiesto una contradicción de su parte. Me refiero a su elección para Accésit, de un libro situado en las antípodas de *Dios trajo la Sombra*, es decir el libro de Fayad Jamís –*La Cerveza del Viento*– que se emparenta sensiblemente con *Poesía. Revolución del Ser* (Baragaño) texto propuesto por mí para el primer premio, y que a Guillén le resulta poéticamente ineficaz.

Volviendo ahora al contenido americano; el autor del libro objeto del premio, desliza la siguiente nota: “*Dios trajo la Sombra* integra un ciclo de poemas que tratan de interpretar el espíritu americano, desde sus orígenes hasta hoy, a través de sus luchas y victorias por la libertad”.

Es decir, con esta declaración el autor nos mete de lleno en la música de programa. Al mismo tiempo nos pone por delante a la intocable Latinoamérica y, de hecho, se

convierte él mismo en un intocable. Esto recibe el nombre de golpe de efecto, y no otra cosa, juzgo yo, que puro efectismo es ese poema, hecho a base de lugares comunes, de largas y tediosas enumeraciones sobre la epopeya de los pueblos americanos, con palabras supuestamente poéticas y, sobre todo, de meter al lector por los ojos la exaltación de lo americano, extremo éste que por sí mismo representa una competencia desleal para los poetas que no recurren a expediente tan conmovedor.

No es un azar si toda música de programa juega siempre sus malas pasadas. Baudelaire las sufrió cuando por encargo de un norteamericano escribió ese poema detestable que se llama “Le Calumet de Paix”, que rompe la admirable unidad poética de *Las Flores del Mal*. Pero el pobre Charles estaba en aquellos días “à court d’argent”, y le podemos perdonar este pecadillo. En cambio, ¿podremos perdonar su música de programa a *Dios trajo la Sombra*?

Entonces propuse que el premio se declarase desierto. Si poetas como Baragaño, Fayad Jamís, Pablo Armando Fernández, si otros libros de poetas latinoamericanos eran dejados de lado, me pareció que premiar *Dios trajo la Sombra* significaba premiar precisamente la antipoesía. Se me dirá que soy un soberbio y que pretendo que mi verdad sea la única verdad. De acuerdo, pero con una sensible diferencia: que yo no postulo el hecho poético desde lo social y político, desde lo pretendidamente americano sino desde la poesía en sí misma, por sí misma y para sí misma.

Desde esta posición me pareció *Revolución del Ser* el libro de mayor eficacia poética entre los doscientos ochenta y tres presentados al Concurso. ¿Y por qué más eficazmente poético? Sin otros presupuestos que los de la poesía, Baragaño va integrando en los distintos poemas de su libro algo sin lo cual la Poesía, el Arte todo, no sería más que mero discurso. Es decir, una concepción del mundo –los hombres de su tiempo, los conflictos, las contradicciones, las posibles salidas a esas contradicciones– y lo que es de mayor importancia, asumida desde el delirio poético y sin conexión alguna con los modos lógicos de pensamiento. Acaso por ello es que Sartre en *Qué es la Literatura* excluye al poeta de la llamada literatura comprometida. Claro está, el poeta, como ser humano que es, también está comprometido, pero de ahí a estarlo con un programa, con una consigna a priori media una distancia verdaderamente astronómica.

No proponía yo a Baragaño basándome en esa ironía de poca monta que algunos me han mandado a decir, de que él es nuestro Rimbaud y su libro: *Las Iluminaciones*. Si creyera esto estaría formando en las filas de los que defienden lo americano porque sí: “es preciso a toda costa tener nuestro Rimbaud cubano y nuestras cubanas Iluminaciones”. En cambio, lo propuse por la sencilla razón de que me vi frente a un verdadero poeta. Cuando en 1955 Baragaño publicó su libro *El Amor Original* escribí que el poeta se limitaba a tocar irreprochablemente las obras del repertorio surrealista. Y añadía: “Claro que para leer y repetir al modo virtuoso a los grandes poetas, se necesita ese primer talento de

repetir bien que todo joven artista debe poseer como antesala del talento creador. Baragaño tiene este primer talento y creemos sinceramente que en no lejana fecha podrá tocar obras de su propia cosecha”.

Estas mismas palabras las reproduje en mi artículo “El Caso Baragaño” (*Lunes de Revolución*) con motivo de su poema *Himno a la Muerte*.

¿Qué me llamó la atención en este Himno? Pues que el poeta había dejado de mirarse en otros poetas para quedarse solo con él mismo. He ahí lo verdaderamente poético de *Revolución del Ser*: un hombre encontrándose a sí mismo, y, por tal encuentro con el resto de los hombres, que se reconocen en esa cara. En suma, ¿qué afirma Baragaño en su libro, por medios estrictamente poéticos y huyendo siempre del ditirambo como un barco huye de la tempestad? Pues la afirmación del hombre, la revolución del ser: las conquistas sociales, las salutíferas revoluciones, y también ese vertiginoso abismo sobre el cual siempre estamos suspendidos.

En una palabra, y si de utilidad hay que hablar, me pareció de mayor utilidad para Latinoamérica el libro de Baragaño. Admitiendo que *Dios trajo la Sombra* resulte útil siquiera sea por no ancilar de su contenido, *Revolución del Ser* por el hecho mismo de postular al hombre que vive en nuestro tiempo, por sacar a libre plática el alma de este hombre, resulta de mayor utilidad y eficacia poética. Estimo que ahí radica la importancia de dicho libro. Por eso lo voté.

(*Lunes de Revolución*, 47, 15 febrero 1960, p. 8)

VI. VIRGILIO TEATRAL

¿¿¿Teatro???

Después de más de un lustro de meritorios esfuerzos por parte de nuestros teatros experimentales –esfuerzos en que han tenido actuación destacada directores, actores, escenógrafos, técnicos de luz y sonido, maquillistas, etc., etc.– debemos rendirnos a la evidencia de que todo ello no se asienta ni fundamenta en un teatro nacional propio; que todo ese movimiento escénico no se enlaza con algo más esencial que la mera representación de obras. Lo que debió ser efecto de causa se produjo, en lo que respecta al teatro entre nosotros, como causa misma: es decir, que faltándonos producción propia, expresión dramática, nos entregamos a la agradable pero secundaria labor de la escena.

Todo ello no resultaría tan postizo como aparece si estuviera respaldado por una verdadera producción, un verdadero público, una verdadera crítica. De otra parte, las manifestaciones ulteriores de este movimiento de minorías siempre serán, en el coso nuestro, de existencia efímera. Así, la escasísima producción que se escriba bajo el influjo de estos grupos experimentales ofrecerá un aspecto raquítico. Su primer y principal error será el haber sido engendrado como una resonancia de obras de arte puestas en escena y no por los problemas reales y palpitanes de un grupo humano. Es ya un lugar común que las obras surgidas de esta guisa son casi siempre perfectas en técnica y vacuas en esencias; por lo general se observa en las mismas una profunda disociación entre la mera parte formal y el contenido. Se está seguro que el diálogo será correcto, que los personajes han sido debidamente balanceados, pero al final de todo ello, y a pesar de tantas excelencias, advertimos que la obra es aburrida, teórica, que huele a retorta y que no va a pasar de la segunda representación.

Es que no puede forzarse un proceso histórico, y el mero hecho de ponerse a escribir un drama o rodearse de decorados, máscaras, libretos, diabladas y todo ese heteróclito mundo de la escena no va a adelantar ni una pulgada lo que está inmaduro todavía. El fracaso de la obra va a hacer que todos se pregunten, un tanto ofendidos y extrañados, el por qué de tanta indiferencia. Sin embargo, la cosa es muy sencilla: el teatro, ante todo, debe reflejar el devenir humano; ahora bien, los medios que se arbitren para reflejarlo serán siempre serviciales a condición de que ellos no empañen u oscurezcan tal devenir. Quiero decir muy concretamente que la gran mayoría de las piezas inspiradas en el trabajo de los grupos experimentales ha sido concebida más como realización técnica que como una

exigencia del espíritu. Dudo mucho que lo tomado a la “escena por la escena misma”, a la moda literaria, a la atmósfera de esteticismo que fatalmente se forma alrededor de estos grupos sea materia apta para reflejar dicho devenir.

No se dan cuenta que un teatro propio, con autores y obras propios, sólo surge de la colectividad y por la colectividad; es ella quien va formando al futuro autor dramático, que un buen día surge para expresarla, y ella, reconociéndose ampliamente en tal espejo se constituye en reconocido público de la misma. Entonces, y volviendo a nuestra tesis, si no hay público es precisamente porque no hay obra, y si no hay obra es precisamente porque no hay público. Creo que esto se llama un problema de círculo vicioso.

Pero sigo insistiendo sobre las mal dirigidas resonancias de los teatros experimentales, en medio como el nuestro asaz inmaduro en lo que respecta a la expresión dramática. A poco que examinemos lo que de teatro se escribe en Cuba nos vamos a encontrar con dos tipos de obra, que idénticas en lo que se refiere a una impotencia de expresar los verdaderos problemas, se diferencian en cuanto a la “cantidad” intelectual que las informa. Hay un tipo de obra escrita por el joven autor no muy culto, ingenuo pero también ambicioso, en donde la dialéctica resulta tan casera que llega a parar en simplismo. La reacción del público ante tal simplismo tiene la misma fuerza de rechazo que la que dicho mismo público experimentaría ante el esoterismo del exquisito. Y ¡cosa singular! Este tipo de autor opera por lo general con los auténticos problemas humanos: dichas obras aparecen bajo el motto inexpreso de forjadas “hombro con hombro con la vida”, pero no se sabe por qué secretas frustraciones la “vida” se convierte en ellas en una eterna frase, en una solución puramente verbal. Son esas piezas en donde tememos a cada momento que el actor diga, por ejemplo:...”el dolor de la vida”, o la actriz exclame:...“esas angustias del erotismo”, sin que tal dolor o tal erotismo estén implícitos en la acción del drama. ¡Por favor, tanto verbalismo resulta bien simple y en nada ayuda a la problemática de la pieza!

Nosotros tenemos muchas obras de este tipo. Por el momento recuerdo una, por cierto premio del Patronato del Teatro. Me refiero a la obrita titulada *La Comedia de la Vida*... Todavía no he podido *situar* los elementos que inspiraron dicha pieza. La cantidad verbal es tan densa que impide ver lo que el autor se propuso, y en el momento del *denouement* nos preguntamos si es que hubo nudo previo. Pero una falla más grave aún se advierte de entrada: la obra no logra ningún punto de referencia con ninguna realidad; al menos, si hubiera sido chata pero con una referencia precisa y concreta, por ejemplo, a la pasión que experimentan dos hermanos por la misma mujer o a las astucias del asesino para envenenar a la vieja marquesa... Si cualquiera de estos dos problemas se hubiese planteado lisa y llanamente tendríamos desarrollada y cumplida una trama; podríamos haber criticado la pieza desde cualquier ángulo pero nunca le hubiéramos cargado el tremendo fallo de la gratuidad. Creo haber puesto el dedo en la llaga: se trata de obras

concebidas gratuitamente de las que se apartará cualquier audiencia –tanto la élite como el gran público– por la sencilla razón de que en ningún momento ni una u otro van a reconocerse a través de esos personajes y esas situaciones.

El otro tipo de obra es la escrita por el autor repleto de cultura, de arte, de “altura”: quien problematiza y especula hasta la demencia, que por lo común utiliza una lengua hermética y que se aparta, lo más que puede de la “vida”. Él está informado de lo último que se escribe y hace en materia de teatro, está mojado aún del agua dramática más notoria del siglo, y sobre todo ello, cree a pie juntillas que la obra que se ha dado a escribir será una revelación universal. Bueno, yo quiero que me digan si con tal handicap se va a lograr algo que al menos ofrezca puntos de contacto con la propia vida y el propio tiempo del autor.

A fin de ser lo más sincero posible pondré aquí, para ejemplo de lo que sostengo, una obra dramática mía. Me refiero a una farsa titulada *En esa Helada Zona*, escrita allá por 1943. Trataré de exponer a qué se debió el nacimiento de la farsa... Claro, siempre me sedujo la idea de hacer teatro, pero un buen día reparé que esta idea, mansa y expectante, se había convertido en impetuoso león que exigía cumplimiento inmediato. ¡Eran los teatros de experimentación los que me sacaban de mis casillas! Y si ellos existían era precisamente para que hiciésemos teatro los escritores. ¿Cómo puede caer un ser sensato en tanto absurdo? Ocurría también un fenómeno de lo más divertido: eran estos grupos los que galvanizaban mi cabeza, y no tal cual compañía extranjera que hacía por acá su presentación. Asimismo sucedía algo muy sintomático: a cada “salida” de estos grupos con una obra de autor nacional, del primer tipo que vengo de describir, mi cabeza protestaba y juraba sobre la sangre de la tragedia vengar tales orgías de simplismo. Todo ello, y además y sobre todo, los telones, los ensayos, las luces y los actores me excitaban hasta la locura, me llevaban de la mano a escribir una pieza. Eso sí: “seria”, “profunda”, “auténtica”. De entrada cometía un error insalvable: quería que la obra fuese perfecta, pero tan perfecta resultó que acabé extraviándome en su aparente perfección. ¿Puedo decir aquí, hondamente, que amén de fabricarme un tema en la soledad de mi cuarto lo oscurecí al extremo de perderlo de vista? Creo, si no me equivoco, que el tema de mi obra era algo así como la aparente locura de dos hermanos que uno al otro se ofrecen como locos reales, y cuyo objetivo en la vida es aparecer insanos a fin de escapar a la cordura de la existencia, que es una suerte de locura invertida. En sí la cosa no era disparatada y me parece que es éste un viejo tema del teatro. Pero al modo como lo asumí yo, es decir, llenándolo de complicaciones intelectualistas, con lenguaje hermético, concebido desde esa dudosa forma que es todo esquema, se convertía en esto que les pongo aquí ahora. Perdonen lo gráfico de mi ejemplo. Supongamos que mi pieza, escrita en condiciones normales, hubiera sido la frase siguiente: “Póngase el sombrero en la cabeza...” Tal proposición, sencilla e inocente, no puede no operar frente al mundo, y en su

medida, el mundo reaccionará ante ella. Pues bien, yo hacía todo lo contrario y escribía: “El cabeza en póngase sombrero...” No tengo que decir que los espectadores, amén de quedarse en ayunas se aburrían soberanamente. ¡Es que yo había experimentado más de lo permitido!

Y ahora caigo en la cuenta de que estas consideraciones pueden crear una situación de lo más chistosa. Como nadie se va a sentir encasillado ni en la gaveta del simplista ni en la del hermético, como todos van a negar –¡no faltaba más, caramba!– que su teatro nazca de otras resonancias que no sean las de sus equilibradas mentes, ocurrirá que ellos van a apoyar enérgicamente estas consideraciones. Dirán que yo no me refiero a *ellos* sino a *otros*, dirán que sus obras forman una apretada y deslumbrante dramática nacional, y por último, que he procedido muy bien al poner las cosas en su punto. Bien, celebremos chiste tan original y enseguida pongamos esto: si es que tenemos esa dramática nacional ¿Por qué y justamente, se carga todo el acento sobre la escena? ¿Por qué y justamente, las piezas surgidas de estos grupos son olvidadas la misma noche de su estreno? Si algunos de *esos* que no son los *otros* pueden salvar tales antinomias sepa desde ahora que ostenta el sobrenombre de Shakespeare de la localidad.

Todo lo expuesto hasta aquí lleva a una conclusión general. Que no podemos forzar una inmadurez dramática por la acción de una madurez de tipo técnico, Es decir, que las incitaciones provenientes de los grupos de experimentación dramática sólo procuran en los posibles autores una reacción mínima, cuando no nula. Y de otra parte, estas mismas incitaciones casi siempre llevarán a dichos autores a una producción meramente técnica y formal, estéril en que sólo se refiere a expresar los problemas tal y como se presentan a su consideración; y por último, a desembocar en un esoterismo o simplismo cuya consecuencia será una completa parálisis de la creación. Pongamos, pues, justos límites a la agradable pero secundaria labor de escena, y reconozcamos, a fin de no caer en el exceso que, en lo que respecta al teatro, hemos comenzado a caminar sin pies. Será el único modo de no lucir tan absurdos, y lo que todavía es más inteligente: saber que gateamos.

(*Prometeo*, Año I, Núm. 5, abril-mayo, pp. 1 y 27-28)

¡Ojo con el Crítico...!

No, por supuesto, jamás escribiría un ensayo sobre la crítica... Sí, estoy enterado que constituye suprema elegancia, prueba de alta cultura ocuparse de la Crítica... ¡Hasta sé que existen especialistas!, evanescentes especialistas, ayos y ayas de la Crítica.

No, yo me ocuparé del Crítico; me siento en terreno más seguro, piso en firme si lo que examino es el Crítico y no sus consecuencias; esto es, la Crítica. Se sabe que todos los que, dejando a un lado al Crítico, se enfrentan con la Crítica, les ocurre lo mismo que a niños haciendo pompas de jabón... Al final, un levísimo estallido y, ¡nada entre las manos! En cambio, si echamos a un lado la Crítica y nos reducimos estrictamente al Crítico, advertiremos que nos enfrentamos con algo palpable; con algo que tiene historia, que se nos mueve, que nos va a dar la pauta y la cifra de sus críticas...

Pues a la Crítica en general y a las Críticas en particular se puede referir felizmente ese viejo latiguillo del derecho francés: “*Cherchez la femme...*” En efecto, cada vez que una crítica caiga bajo nuestros ojos, apartémosla enérgicamente y busquemos al crítico que la escribió. Será él, y nada más, lo que nos proporcionará la clave de ella... Crítica.

Y a tal punto es ello exacto que podemos decir que ya poseemos una infalible “brújula de marear críticos”. Sí, son ya tantos los “casos” estudiados, estudiados minuciosamente, que se cuenta por decirlo así, con un paradigma del crítico, como se cuenta por ejemplo, con un paradigma del verbo. Porque (y ruego no olvidarlo) la Crítica no es sino una excrecencia del crítico y no, como erróneamente se asumiría, el Crítico una excrecencia de la Crítica.

Así, auscultando al Crítico, sabremos el porqué de sus Críticas; sabremos que tal o más cual de ellas es verde o amarilla, porque su crítico es verde o amarillo; las sorpresas, las interrogaciones, los movimientos de terror, de cólera, los accesos de risa o de llanto que la Crítica nos depare encontrarán explicación pertinente mediante un vigoroso buceo en la persona del Crítico.

Conocí un crítico musical que tenía la manía de repetir a través de todas sus críticas que el “color” de las trompas estaba mal concebido. Pues bien, rastreando en su vida pasada me enteré de algunos extremos muy reveladores. En primer lugar, dicho crítico era un músico fracasado; en segundo lugar, su talón de Aquiles éranlo precisamente los instrumentos de viento; en tercer lugar, de tales instrumentos eran las dichas trompas su terror. ¡Nunca pudo hacer nada con las trompas! Resulta bien lógico entonces que atacara sin piedad en lo que respecta a trompas y a su colorido... Esto se llama, en términos de psicología elemental, una “descarga”.

Fundamentalmente existen tres clases de críticos sobre los cuales es preciso asestar un ojo vigilante. El crítico bien intencionado pero inculto (parece absurdo que la incultura case con la crítica, pero es una de tantas realidades a aceptar); en segundo término, el crítico filisteo; por último, el crítico que es artista fracasado. De estos tres tipos resulta el más nocivo el del artista fracasado. La palabra “resentimiento” es su motto, y de ella parten todos los radios de ese monumento de impiedad que es el resentimiento.

Pero procedamos según un orden. Antes digamos que la diferencia que los determina es sólo de grado y no de sustancia... como diría un neo-escolástico; se distinguen

por la intensidad, en cuanto a la materia, son idénticos, es decir, son críticas concebidas por críticos desorientados.

El crítico inculto opera, por lo común, a base de adjetivo seguido de nombre. En este rasgo lo reconoceréis. Y si habla es la misma cosa. Dirijámosle la palabra. ¡Ya está! ¿Qué hemos escuchado? Adjetivos seguidos de nombres... En segundo término, lo veremos usar fatalmente una palabra que resulta elegante y de moda en el milieu cultural. Por ejemplo, “formidable”, o “encantador”, o “fantástico”. Él sabe que “está bien” usarlas, que sus críticas “ganarán” derrochando esas voces de actualidad. Además, no importa si la tal palabra resulta un absurdo o contrasentido dentro de sus críticas. Se sabe de uno de estos críticos cuarto-analfabetos que usaba, porque estaba en moda, la palabra “anaerobio”. Así, sembraba sus escritos de anaerobios, y leímos frases como ésta: “Muy poco anaerobio el movimiento de masas en el pintor X...”

Es como para morir de risa. Sin embargo, no lo despreciemos porque es dañino con todo y conviene no perderlo de vista. Representa una casta y es el “protegé” de otra casta no menos dañina: la de los escritores que no son escritores... ¡Se conllevan formidablemente! Finalmente, constituyen un peligro nacional cuando el país sólo cuenta con unos y con otros...

Y el grado de peligrosidad aumenta con el crítico filisteo. Este es más duro de pelar. Ha arrojado toda honestidad intelectual por la borda y se vende al mejor postor. Representa en las letras el papel de mercenario: si funge de crítico en la revista A atacando a B, le veremos pasado mañana vendido a la revista C que ampara ese mismo B objeto de sus diatribas. Pero —y ésta es su *marca*— elogia más que ataca; como su objeto es confundir, confunde desde el elogio, y así elude enojosas cuestiones. A poco que se examinen los textos del filisteo se caerá en la cuenta que el tipo es culto y que se maneja con fluidez y elegancia; que constantemente perifrasea; que retoriza y jamás “entra” profundamente en la crítica. Es el método del mariposeo. ¡Qué definición, entonces, más exacta de que él mismo es una mariposa!

Y arribamos enseguida al caso más monstruoso y patético de estos críticos: el de artista fracasado. Podría ejemplificar con todas las artes, pues en todas se nos ofrecen ejemplos arquetípicos, pero en la imposibilidad de entregar todos los casos y atendiendo a que escribo estas líneas en una revista dedicada a la divulgación teatral voy, en consecuencia, a ocuparme del autor teatral fracasado que ha devenido, por fuerza de sus fracasos dramáticos, crítico teatral.

Su “constante” (perdonad el término) —como expresara más arriba— es el resentimiento; un profundo resentimiento que lo lleva, sistemáticamente, a negarlo todo en materia de teatro; desde la simple colocación de una bambalina hasta la obra misma que se estrena. Su fracaso le cabalga psíquicamente y se ve constreñido al tipo de descarga más onerosa, es decir, a la “descarga incoercible”. Nada puede contra ella; en momen-

tos de la representación, cuando, en cierto momento de la misma está gozando con un acierto, con una situación dramática bien concebida, salta la liebre del resentimiento; le vemos agitarse en la butaca, un rictus le aflora en los labios; constata que el acierto visto es el mismo que él no pudo acertar en la pieza X, y entonces, ¡oh señores!, entonces la razón se pierde, el ánimo se dobliga y contemplamos a una fierecilla, que forja in mente los más sombríos proyectos de venganza. En efecto, al día siguiente, o al otro, ¡que más da!, aparece, en tinta negrísima, una catilinaria contra el autor, contra los actores, contra las luces, contra el director, contra las diablitas y bambalinas, contra el traspunte, contra... ¡Por favor!

Así, cada obra a la que asiste se presenta a sus ojos como una terrible Némesis de sus fracasos como dramaturgo; ella es implacable y le va señalando con su fría mirada todos sus errores y sus insulceses en materia teatral. ¡Eso sí!: si la obra a enjuiciar es de un raté como él o una “postalita” bonachona de un adolescente sin nada en la cabeza, entonces bate palmas y afirma que la dramática nacional está salvada. Su objeto es impedir que surja nada que pueda poner en evidencia su propio fracaso; si él no logró expresarse dramáticamente, que tampoco nadie logre hacerlo. Al menos, conseguirá con ello no ser confrontado con nada. Piensa, con típico resentimiento, que la producción dramática está bien muerta y que nadie podría resucitarla.

¿Qué salida le queda a dicho crítico? Si me viera compelido a usar una *figura* para poner de manifiesto la violencia de sus procedimientos, echaría mano a la forma “suicidio”. No otra cosa nos ofrece ese autor dramático que por fuerza de sus fracasos, ha devenido crítico teatral. Como lo niega todo sistemáticamente, va, al propio tiempo, fundamentando en sus lectores un escepticismo que, al fin y a la postre, acaba por volverse contra sí mismo. Las andanadas se hacen tan frecuentes, las jeremiadas tan inoportunas que leyendo la crítica 268, creemos que estamos leyendo la número 1; vemos entonces que sus propias andanadas, sus terribles bombas, sus estruendosos varapalos se vuelven contra él y le contemplamos, como a Acteón, devorado por los perros de una Diana que son sus propias palabras. Pero, como en el interregno entre su resentimiento y su suicidio, puede causar grandes daños, conviene vigilarlo con ojos de Argos y poner sobre su mesa de trabajo el servicial cartelito: ¡Ojo con el crítico!...

(*Prometeo*, Año 2, Núm. 11, 23 noviembre, pp. 2-3 y 23)

Alfred Jarry o un «joven airado» de 1896...

Ubú Rey: un personaje altamente inquietante

PADRE UBÚ. ¡Mierdra!⁴³

MADRE UBÚ. ¡Oh! qué bonito, Padre Ubú; sois un grandísimo granuja.

PADRE UBÚ. ¡Que os mato a palos, Madre Ubú!

MADRE UBÚ. No es a mí, Padre Ubú, sino a otro a quien habría que asesinar.

PADRE UBÚ. Por mi candela verde⁴⁴, no comprendo.

MADRE UBÚ. ¿Cómo, Padre Ubú, estáis contento con vuestra suerte?

PADRE UBÚ. Por mi candela verde, mierdra, señora, por cierto que sí, estoy contento. No es para menos: capitán de dragones, oficial de confianza del rey Venceslao, condecorado con la orden del Águila Roja de Polonia y ex rey de Aragón, ¿qué más queréis?

MADRE UBÚ. ¡Cómo! ¿Luego de haber sido rey de Aragón, os contentáis con llevar a los desfiles una cincuentena de rufianes armados de machetes, cuando podríais hacer que la corona de Polonia sucediera sobre vuestra cabeza a la de Aragón?

PADRE UBÚ. ¡Ah!, Madre Ubú, no comprendo nada de lo que dices.

MADRE UBÚ. ¡Eres tan tonto!

PADRE UBÚ. ¡Por mi candela verde, el rey Venceslao está todavía bien vivo! Y aun admitiendo que muera, ¿acaso no tiene legiones de hijos?

MADRE UBÚ. ¿Quién te impide asesinar a toda la familia y ponerte en su lugar?

PADRE UBÚ. ¡Ah!, Madre Ubú, me injuriáis y vais a pasar inmediatamente por la cacerola.

MADRE UBÚ. ¡Eh!, pobre desgraciado, si yo pasara por la cacerola, ¿quién te recordaría los fondillos?

PADRE UBÚ. ¡Bueno!, ¿y a mí qué? ¿Acaso no tengo un culo como los demás?

MADRE UBÚ. Yo, en tu lugar, desearía instalar ese culo sobre un trono. Podrías aumentar indefinidamente tus riquezas, comer butifarras muy a menudo y pasearte en carroza por las calles.

⁴³ A esta primera palabra del primer acto –la palabra esencial de la parla francesa, enriquecida por una consonante, según Laurent Thailhade–, a menudo repetida en el curso de la pieza, se debe gran parte del escándalo de *Ubú Rey*.

⁴⁴ Charles Mourin reivindica el castillo de Mondragón (acto V, escena 4) como vecino a Arlés, donde pasó su infancia, y la candela verde, porque en su pieza *Los Herederos* servía de señal a Hebé, pero olvida que Mondragón es también una ciudad de su cara Iberia y que la candela verde era un rito de la Inquisición española. En *Ubú Cornudo* el padre Ubú enciende su vela verde, «llama de hidrógeno, en el vapor de azufre que, construida según el principio de Órgano filosófico, emite un continuo sonido de flauta».

PADRE UBÚ. *Si yo fuera rey, me encargaría una gran capellina, como la que tenía en Aragón y que esos bribones de españoles me han robado impúdicamente.*

MADRE UBÚ. *Podrías procurarte también un paraguas y un gran gabán que te cayera hasta los talones.*

PADRE UBÚ. *¡Ah!, cedo a la tentación. Tunante de mierdra, mierdra de tunante, si alguna vez llego a encontrarlo a solas, en un bosque, pasará un mal cuarto de hora.*

MADRE UBÚ. *¡Ah!, bravo, Padre Ubú; hete aquí hecho un verdadero hombre.*

PADRE UBÚ. *¡Oh, no! ¡Yo, capitán de dragones, asesinar al rey de Polonia! ¡Antes morir!*

MADRE UBÚ. (Aparte.) *¡Oh, mierdra! (En voz alta.) Entonces, ¿seguirás siendo pobre como una rata, Padre Ubú?*

PADRE UBÚ. *Voto a bríos, por mi candela verde, prefiero ser pobre como una flaca y buena rata y no rico como un gato gordo y malvado.*

MADRE UBÚ. *¿Y la capellina?, ¿y el paraguas?, ¿y el gran gabán?*

PADRE UBÚ. *¿Y bien, qué, Madre Ubú? (Se va, dando un portazo.)*

MADRE UBÚ. (Sola.) *¡Puah, mierdra!, ha sido duro de pelar; pero, puah, mierdra, creo sin embargo haberlo conmovido. Gracias a Dios y a mí misma, dentro de ocho días seré quizá reina de Polonia.*

Esta es la Escena Primera del Acto Primero de *Ubú Rey (Ubu Roi)* de Alfred Jarry, un «joven airado» allá por los finales del siglo XIX. ¿Habrás que decir que la literatura ha conocido muchos jóvenes airados? Hoy, en Inglaterra es Osborne y Cía., pero antes fueron Byron, Shelley; en Francia, Rimbaud, Lautréamont, los surrealistas en su momento; en nuestros días el triunvirato Ionesco-Beckett-Adamov.

En materia de ira, Jarry lo era hasta la exacerbación, hasta el pistoletazo (sic.). Breton ha podido decir de él: «Jarry, el que revoltee...» En cierta ocasión Jarry se divierte en destapar a balazos una botella de champán en un jardín público. Las balas salen por uno y otro lado. De pronto irrumpe una señora, cuyos niños han estado a punto de ser heridos:

—¿Y si esas balas alcanzaran a mis hijos, se da cuenta?

—¡Eh! —le dice Jarry—, por eso no se preocupe, señora; ya le haremos otros...

Y el año de su muerte escribía a su gran amiga Rachilde: «Es gran alegría de propietario poder disparar mi revólver en mi dormitorio...»

Pero Jarry, que lo prevé todo, se encarga de declarar en el artículo titulado «Cuestiones de Teatro» (publicado en la *Revue Blanche*, 1897):

«Nos convertiremos a nuestra vez en hombres graves y gordos y Ubúes, y tras haber publicado libros que serán muy clásicos, seremos todos probablemente alcaldes de aldeas donde, cuando seamos académicos, los bomberos nos ofrecerán vasos de Sèvres, y a nuestros hijos sus bigotes en un almohadón de terciopelo; y llegarán nuevos jóvenes

que nos encontrarán muy atrasados y compondrán baladas para abominar de nosotros; y no hay razón para que ello concluya.»

Jarry, nacido en Laval (Mayenne) en 1873, muere prematuramente en París en 1906. Queda por saber si habría llegado a ser alcalde de aldea y escritor de libros clásicos, pero lo que importa de su paradójica declaración es que conocía perfectamente los límites de su ira. De estas furias jupiterinas, cambiadas más tarde en delicias de Capua, hay precedentes. Hay el Hugo de *Hernani* –airado, impetuoso, intransigente– y el Hugo *post-Hernani* –Par de Francia, Conde bajo Luis Felipe, Roseta de la Legión de Honor, sillón de la Academia Francesa y autor de obras clásicas; verbigracia: *El Arte de ser Abuelo*.

¿Quién es *Ubú Rey*? En primera instancia *Ubú* es el resultado de una broma de colegiales: cuando Jarry entra en las aulas del liceo de Rennes, allá por 1888, encuentra que el prototipo de *Ubú* es un tal Hebert, profesor de Física, y cuyo nombre los estudiantes han ido deformando en Hebon, Hébance, Ebouille, Eb, Ebé, Hebé, Pere Ebé. Sobre este profesor, inspirándose en lecturas de Voltaire, Rabelais y Le Sage, estos estudiantes se divertían enormemente componiendo atrevidas farsas. Todo ello dio origen más tarde a enconadas polémicas sobre la paternidad literaria de *Ubú*. Según el crítico y profesor de inglés Charles Chassé, Jarry se habría limitado a introducir algunas variantes en el texto y, sobre todo, era el verdadero autor del nombre de la pieza teatral, es decir, *Ubú*. Chassé daba como únicos autores a los hermanos Charles y Henry Morin. Esto es verdad, pero con una reserva fundamental: nunca se encontró el cuaderno de los hermanos Morin en el que supone estaba escrito el texto de *Ubú*. Es innegable que Jarry se había adueñado de situaciones, incidentes y hasta de frases de la farsa úbica de los Morin, pero fue él y sólo él quien puso todo eso sobre un plano literario. Jean de Gourmont aclaró las cosas en un artículo aparecido en el *Mercure* en 1922. Decía, entre otras cosas: «Una obra literaria, por la colaboración de los lectores o del público, supera a veces la significación que quiso darle el autor. Jarry y sus admiradores han hecho de esta comedia de colegio, simple sátira de un viejo profesor, el símbolo de la ferocidad burguesa. *Ubú* se ha transformado en un tipo eterno que es ciertamente creación de Jarry, porque Jarry no solamente lo ha sintetizado en la palabra *Ubú*, sino que también ha vivido y encarnado este tipo del Padre *Ubú*. Lo verdaderamente divertido de esta historia es que los hermanos Morin, que aún no ven en 'su' héroe más que a un viejo profesor, no comprenden ni comprenderán nada. Y a pesar de todas las pruebas materiales, de todos los manuscritos y los dibujos firmados Ch. M., *Ubú* es, continúa y continuará siendo la obra de Alfred Jarry, aun cuando éste no hubiera escrito más que su título.»

¿Qué ha querido encarnar Jarry en *Ubú*? A este respecto se han propuesto hipótesis atrevidas, tesis extremistas. Es natural que un personaje inquietante provoque grandes derramamientos de tinta. Se ha querido encontrar la filiación de *Ubú* en personajes tan disímiles como Calibán, Thiers, Napoleón, Polichinela, el general Boulanger, Punch, etc,

etc. Max Jacobo ha llegado a compararlo con Jesucristo. Según Breton, *Ubú* es el burgués de su tiempo y, más todavía, de nuestro tiempo. Para Maurice Nadeau, *Ubú* «contiene en sí la cobardía, la ferocidad, el cinismo, el desdén por el espíritu y sus valores, la prepotencia de la vulgaridad. Prototipo de una clase de tiranos y de parásitos cuya acción Jarry no pudo contemplar en toda su extensión por su temprana muerte».

Sin duda hay un poco de todo esto en *Ubú*. La noche del estreno diferentes capas de la sociedad francesa se vieron retratadas en *Ubú*: el burgués, la casta militar, los políticos, los reyes... De ahí el escándalo con que fuera acogida su puesta en escena. Pero no hay que exagerar en cuanto al mensaje úbico. Jarry puso las cosas en claro al referirse al espíritu de su genial creación en un pasaje de sus *Paralipómenos de Ubú*. Dice así: «Ubú no es exactamente el señor Thiers, ni el burgués, ni el fariseo; sería más bien el anarquista perfecto: que es un hombre, de donde: cobardía, falsedad, etcétera. De las tres almas que distingue Platón: de la cabeza, del corazón y de la panza, sólo esta última no es en él embrionaria.»

Para mayor abundamiento, en el programa confeccionado para la noche del estreno, Jarry declaraba: «Como el señor Ubú es un ser innoble, se asemeja (por lo bajo) a todos nosotros. Asesina al rey de Polonia (derroca al tirano –el asesinato parece justo a la gente, pues es un aparente acto de justicia–); luego, ya rey, mata a los nobles, luego a los funcionarios, luego a los campesinos. Y así, habiendo matado a todo el mundo, ha expurgado con seguridad a algunos culpables y se manifiesta como hombre moral y normal. Por fin, semejante a un anarquista, ejecuta él mismo sus decretos, destroza a la gente porque así le place y ruega a los soldados rusos que no tiren contra él, porque eso no le gusta. Es un poco niño terrible y nada lo contraría tanto como no herir al Zar, que es lo que todos respetamos. El Zar hace justicia: le quita el trono del que ha abusado, restablece a Bugrelao (; valía la pena?) y expulsa a Ubú de Polonia.»

La gente se solivianta ante declaraciones tan corrosivas y por una reacción muy natural corren a refugiarse en sus bellos sentimientos, que no tienen. Es muy comprensible que cuando vemos al Lobo Feroz dispuesto a devorar a la infeliz Caperucita nos sintamos a nuestra vez muy desamparados y compadezcamos a la pobre niña. Ahora bien, nunca nos detendremos a pensar que también somos un poco ese Lobo Feroz, y nos sentiríamos desagradablemente sorprendidos si alguien nos demuestra que además de nuestros brazos y de nuestros dientes también poseemos pezuñas y afilados colmillos.

Tal cosa ocurrió con esos «buenos burgueses de París», que se sentaron plácidamente en sus butacas la noche del 9 de diciembre de 1896. Digamos de paso que esos burgueses estaban más que hechos a las convencionales, insípidas producciones de Alejandro Dumas hijo, de Augier, de Labiche, de Victorian Sardou. Todos ellos escribían un teatro basado en un compromiso con la sociedad de su tiempo. Por eso, cuando empezaron los primeros parlamentos entre el Padre Ubú y su señora, la Madre Ubú, el escándalo estalló

en la sala. Antes de descorrer la cortina Jarry había salido a escena a leer la Presentación de *Ubú* cosa que hizo dirigiéndose a un saco de carbón, que estaba situado frente a él. El público se limitó a escucharlo fríamente. Este prelude de *Ubú* –insolente, desafiador, grotesco– puso en guardia al público contra la obra. Y no bien el actor Gemier pronunció la primera palabra de la pieza, esto es, «Mierdra», la audiencia protestó vigorosamente. Como el escándalo subía de punto y color, Lugné-Poe, el director, ordenaba desde bastidores iluminar la sala, lo cual calmaba de momento los ánimos. Gemier se vio obligado a bailar una giga, que no estaba indicada en el texto, con el propósito de volver la atención de los espectadores hacia el escenario. Fue un escándalo mayúsculo. Al día siguiente la opinión parisiense estaba dividida. Si vamos a decir verdad, contra este joven airado se elevaron más protestas airadas que alabanzas. Después de todo, era lo justo, y Jarry, que así lo comprendió, se mostraba encantado con tales explosiones. Por ejemplo, el crítico Sarcey escribía en *Le Temps*: «¿Hablaré de *Ubú Rey* que nos ha ofrecido L'OEuvre con una increíble y estruendosa propaganda? Es una sucia bufonada que sólo merece el silencio del desprecio... se ha colmado la medida». Por su parte, Catulle Mendès, en *Le Journal*, decía: «*Ubú* existe de hoy en adelante, inolvidable... Jarry... habrá creado una máscara infame». Por supuesto, *Le Figaro* no se quedó atrás y su crítico, Henri Fouquier, tronó: «En cuanto a la acción, es una grosera parodia de *Macbeth*... Una imitación superficial de la lengua de Rabelais, de la que se retienen sobre todo las suciedades y se las repite con amor...». En cuanto a *La République Française* declaró por boca de su crítico Robert Vallier: «La fantasía en *Ubú Rey* es pobre y laboriosa en su truculencia indecente. Todo o casi todo me ha parecido más pueril y presuntuoso que sucio y chocante».

Algunos críticos vieron más allá de sus narices... Para ellos *Ubú* era algo más que «una sucia bufonada». En *L'Écho de Paris*, Henry Bauer precisaba: «Es una farsa extraordinaria, de verbo excesivo, de grosería enorme, con una truculenta fantasía que recubre una inspiración mordaz y agresiva, desbordante de altanero desprecio por los hombres y las cosas; es un panfleto filosófico-político de aspecto desvergonzado, que escupe al rostro de las quimeras de la tradición y de los maestros inventados por el respeto de los pueblos». Pero quien puso las cosas en su lugar, aunque con error de cálculo, fue Romain Coolus, de la famosa *Revue Blanche*. Se expresó en estos términos: «Es cierto que a título de excepción y presentado como una cosa 'única', *Ubú Rey* constituía un espectáculo curioso al que se ha dispensado una acogida un poco tonta. Por lo general se han sentido desengañados, como si Jarry hubiera prometido al mundo el evangelio del arte futuro. No es culpa suya, por cierto, y han sido injustos con él. Que yo sepa, Jarry no ha pretendido nunca que su pieza fuera una iniciación ni que dentro de cuatro años el teatro universal, francés y extranjero, dependiera de sus fórmulas. ¿Entonces?»

Pues entonces... pasaron cincuenta años y las piezas con mensaje úbico –esas piezas de las cuales decimos ahora, quizá si para no comprometernos demasiado con ellas,

que es teatro del absurdo— han dado ciento y raya a *Ubú Rey*. En *La Lección*, de Ionesco, el humor negro, la ferocidad y el desprecio son de un color más subido que en la pieza jarriana. Sin embargo, nadie se escandaliza; es más, el público piensa: «Eso está en el orden natural de las cosas». Si esta pieza se hubiera dado en el París de *La Belle Époque* de seguro que los espectadores al escuchar la famosa frase: «¡Cochina!», que el profesor dice al cadáver de la que fue su alumna, habrían vomitado en sus asientos. Pero ocurre que hoy, no; hoy una parte del público sonreiría, por supuesto, «filosóficamente», y la otra parte diría: «¡Qué ocurrente es Ionesco...!». Y si al día siguiente volvieran al teatro para ver *Fin de Partida*, de Beckett, los tachos de basura en que terminan su perra vida esos tristes fracasados les parecerían tan familiares e inofensivos como las confortables «africanas» de sus funcionales moradas.

Jarry, quien como hemos visto, tuvo que medirse con un público hostil y con una crítica todavía más hostil, defendió el terreno palmo a palmo. En el ya citado artículo «Cuestiones de Teatro», puntualizaba: «Hubiera sido fácil adaptar *Ubú* al gusto del público parisiense con ligeras modificaciones: que la palabra inicial fuera ¡Uf! (o ¡Ufr!); la escoba que no puede nombrarse, la ropa de cama de una damita; los uniformes del ejército, del primer Imperio. *Ubú* hubiera dado el espaldarazo al Zar y hubiera habido varios encornudados, pero esto hubiera resultado más sucio. He querido que una vez levantado el telón la escena se hallara frente al público como ese espejo de los cuentos de la señora Leprince de Beaumont donde el vicioso se ve con cuernos de toro y cuerpo de dragón, según la exageración de sus vicios; y no es asombroso que el público haya quedado estupefacto ante la vista de su innoble doble, que aún no le habían presentado del todo; formado, como lo ha dicho excelentemente Catulle Mendès, ‘de la eterna imbecilidad humana, de la eterna lujuria, de la eterna glotonería, de la bajeza del instinto erigida en tiranía; de los pudores, de las virtudes, del patriotismo y del ideal de la gente que ha comido bien’. En realidad, no hay por qué esperar una pieza chusca y las máscaras explican que lo cómico debe ser a lo sumo lo cómico macabro de un clown inglés o de una danza de los muertos. Antes de contar con Gemier, Lugné-Poe conocía el papel y quería ensayarlo a lo trágico. Y sobre todo no se ha comprendido —sin embargo, era bastante claro y las réplicas de la Madre Ubú lo recordaban constantemente: ‘Qué hombre tonto [...] Qué pobre imbécil’— que Ubú no habría de decir ‘frases ingeniosas’, como diversos ubúculos reclamaban, sino frases estúpidas, con toda la autoridad del fariseo. Por otra parte, el vulgo, que exclama con simulado desdén: ‘No hay en todo esto una sola frase ingeniosa’, comprende mucho menos todavía una frase profunda.»

No creo que pueda darse un análisis más agudo de la psicología del público que suele frecuentar los teatros: vedlos dispuestos a aceptar una situación escabrosa, frases de doble y hasta cuádruple sentido, pero eso sí, que al autor no se le ocurra introducir en su texto una palabra o una frase del lenguaje coprológico. El «¡Cochina!» de *La Lección*

es infinitamente más nauseoso y fétido que el «¡Mierdra!» de *Ubú Rey*. Sin embargo, el público no protesta porque «cochino» o «cochina» es un adjetivo aceptado; verdad que un poco duro, pero con todo, inofensivo. Sobre esta imposibilidad por parte del público de «tragar» ciertas palabras y ciertas situaciones, Jarry, en un artículo famoso, titulado «De la inutilidad del Teatro en el Teatro» (*Mercure de France*, 1896), puso los puntos sobre las íes: «Creo definitivamente zanjada la cuestión de si el teatro debe adaptarse al vulgo o el vulgo al teatro. Aquél, antiguamente, sólo pudo comprender (o aparentar comprender) a los trágicos y cómicos, porque las fábulas de éstos eran universales y se las volvía a explicar cuatro veces en un drama, siendo muy frecuentemente anticipados por un personaje prologal. Tal como hoy va a la Comedia Francesa para escuchar Molière y Racine porque son continuamente representados. Es por otra parte seguro que su sustancia se le escapa. Como no se ha adquirido aún en el teatro el derecho a expulsar violentamente a quien no comprende y a evacuar la sala en cada entreacto, antes de las roturas y los gritos, podemos contentarnos con la verdad demostrada de que nos batiremos en la sala (si nos batimos), por una obra de vulgarización (por consiguiente nada original), anterior a la original accesible, que se beneficiará, al menos el primer día, con un público atontado y, por lo tanto, mudo. Y el primer día vienen los que saben comprender.»

¿Qué se desprende de todo esto? Que Jarry defendió a *Ubú* a brazo partido; que, por su parte, *Ubú* mismo se defendió por sí solo. De aquel estreno memorable a la fecha, *Ubú* ha seguido subiendo a escena, siempre con éxito creciente: París, Londres, Roma, Bruselas, Varsovia han aplaudido esta gran farsa trágica. ¿Y por qué no en La Habana? Sería un acontecimiento, y un gran honor que *Ubú* nos haría.

(*Nueva Revista Cubana*, 1, abril-mayo-junio 1959, pp. 156-162)

Teatro y traductores...

Los malos traductores poseen facultades de taumaturgo. Un pasaje trágico puede ser cambiado a cómico, mediante el empleo de una palabra que no ha sido tomada en su recto sentido. Una vez me ref a carcajadas con la lectura de una biografía de la Castiglioni (belleza del Segundo Imperio). En dicho texto, vertido del francés al español, se podía leer lo que sigue: «La Condesa se acercó a la mesa y cogió un espejo...» Ocurre que el traductor hubo de tomar la palabra *glace* por espejo olvidando que dicha palabra también significa en francés «helado». Ese pasaje era de gran fuerza dramática: la Condesa estaba en situación desesperada. De nada le valió, y el mal traductor la convirtió en sujeto de risa.

Podrían multiplicarse estas historias, y hasta confeccionar una antología de obras traducidas al... idioma de la ignorancia. La mala traducción de un libro obedece a una gama muy variada: puede ser, como en el caso de la infortunada Condesa, cuestión de palabras tomadas en distinta acepción; puede deberse a que el traductor conoce bien el idioma del cual traduce, pero ignora el abc de la lengua en la que debe efectuar su versión. En tales casos el lector se atasca en la lectura como un automóvil en el fango. Ese traductor incompleto puede, pongamos por caso poner «júbilo» donde deberá ponerse «alegría». Ha olvidado sencillamente que entre palabras del mismo sentido existen matices. O puede ocurrir algo peor: que la composición sintáctica del periodo sea tan confusa que le resulte ininteligible al lector. Igualmente tenemos el traductor-innovador. A éste, frente a un pasaje difícil le resulta muy cómodo corregir la plana al autor, con lo cual el texto queda innecesariamente alargado o reducido a su mínima expresión.

Pero todo ello, con ser muy grave, no lo es tanto como las pretendidas traducciones de obras teatrales que se vienen haciendo a diario en La Habana. No hay noche que no vayamos al teatro que no salgamos diciendo pestes contra la traducción. Ya es sabido que si la obra a escuchar ha sido vertida al español por un cubano, y en cubano, nos revolveremos furiosamente en la luneta... Salvo contadas excepciones (por ejemplo recuerdo la excelente traducción de Eva Fréjaville de *Los pájaros de Luna* y la de *El mal corre*, efectuada por Graziella Pogolotti) las obras traducidas por cubanos y en cubano, son un verdadero horror. Me acuerdo ahora de la «puesta» en buen español que debió hacerse sobre una pretendida traducción de *La Petite Hutte*, de Roussin. En dicha primera versión había de todo: palabras mal interpretadas; pésima puntuación; interpretación errónea de largos pasajes, etc. Éste es el triste resultado de un trabajo hecho a la diablo por personas que no sólo saben imperfectamente el idioma extranjero si no que desconocen ampliamente el suyo propio. Me parece que un director de teatro está en la obligación de examinar o dar a examinar el texto traducido antes de ofrecerlo como bueno al público.

Entre nosotros los buenos traductores nunca han faltado. Diría que es una tradición. En el siglo pasado los tuvimos excelentes. ¿Quién no recuerda las traducciones de piezas de D'Annunzio hechas por Aurelia Castillo? Magníficos traductores fueron Del Perojo (que tradujo a Kant y a Hegel), Zenea, Martí, Mendive (traductor impecable) y muchos más. En nuestros días un traductor como Lino Novás Calvo se cita con elogio en Buenos Aires; asimismo Mañach traduce a Santayana como Dios manda. Y aunque si bien es cierto que Cuba, por razones de sobra conocidas, no cuenta entre los países que hablan y escriben lenguas, al menos estábamos acostumbrados que las pocas cosas traducidas por cubanos estuvieran hechas a conciencia.

Hoy el panorama ha cambiado sensiblemente. Nuestros escritores del XIX no traducían «por commande», lo cual significa que sus versiones no corrían los peligros de la precipitación y el plazo fijo. En cambio, lo poquísimo que se traduce en La Habana es

por encargo y dilatorio. Para agravar las cosas, los textos a traducir se ponen en manos de principiantes en la materia. Estos principiantes tratan de salir al paso con el menor esfuerzo. Para ello le resulta infinitamente más fácil y cómodo traducir la obra a ellos encomendada en «cubano». Aquí conviene dilucidar qué entienden ellos por traducción al cubano. Pues usar, sin medida alguna, el lenguaje coloquial, abundar sin ton ni son en las expresiones populares las más «terre a terre» y, si les parece oportuno, matizar, aquí y allá con giros y expresiones del léxico chuchero. Hace unos meses escuché la versión al cubano del drama de O'Neil: *Largo viaje de un día hacia la noche*. A cada momento saltaba en mi asiento como sacudido por una corriente eléctrica: frases chabacanas; periodos amazacotados; lenguaje chuchero; falta de fluidez. Escuchándola, y sugestionado por ese lenguaje balbuciente, uno llegaba a pensar si O'Neil no sería un malísimo escritor. Es indudable que una obra de teatro, pésimamente traducida, termina por restar efectividad específica a los actores, y lo que es más grave: la obra misma va perdiendo su eficacia dramática. Al final, no se sabe si uno asiste a la representación de una tragedia o lo que está viendo es tan sólo un sainete.

No me parece objetable que si la obra de teatro a traducir tolera cubanismos y localismos no se eche mano a los mismos. Pero en cambio resulta muy sospechoso que el noventa por ciento de las piezas de teatro que se traducen en La Habana, lo sean a base del lenguaje más cotidiano. Además, todo buen escritor, aunque utilice un lenguaje popular, por el hecho mismo de expresarlo artísticamente cambia la estructura de dicho lenguaje. Si esto no es cierto entonces tendrían razón esos tontos que dicen que Picasso no sabe pintar y que ellos son capaces de pintar un cuadro moderno. Si el traductor es inculto, principiante, si su irresponsabilidad lo lleva a enfrentarse con una labor que le resulta insuperable, entonces tendremos esos horrores de que hablaba al principio. Y van siendo demasiados horrores. En días pasados escuché *La buena alma de Se Chuan*. Volví a comprobar los mismos errores, las mismas negligencias. Ya sé que Bertolt Brecht no utiliza en esta pieza un lenguaje complicado, pero seguimos en las mismas; Brecht es ante todo un artista, y su lenguaje siempre será culto. De rato en rato se escuchaban giros y frases populacheras (no populares) que sonaban como petardos. Ignoro si se trata de una traducción argentina o española aderezada a posteriori con lenguaje cubano o si fue traducida enteramente por alguien del patio. De una forma u otra, *Se Chuan*, en tal tesitura sonaba a falso. Natalio Galán, que la vio en Nueva York, me dice que al verla por segunda vez aquí en La Habana le parecía estar escuchando otro texto. Por estas y otras razones que podrían acumularse, ¿podremos esperar que en lo sucesivo nuestros «traductores de teatro» sean más cuidadosos? Ellos tienen la palabra.

Un crítico que se las trae

Por El Escriba

¿Es posible que en este año, revolucionario en todos los aspectos de nuestra nacionalidad, la crítica literaria siga resultando «espesa y municipal»? ¿Es posible que a estas alturas nos encontremos con críticos que utilizan el tono protector y hasta hacen de perdonavidas? ¿Es posible que ciertos críticos sigan considerando a los jóvenes intelectuales como a muchachitos descarriados, a los que se recuerda con tono admonitorio que deben reintegrarse al redil? ¿Es posible que siga en pie el escandaloso esquema: «úkases inapelables y ciega sumisión»? en una palabra, ¿es posible que el crítico continúe siendo un sujeto de terror para sus enjuiciados?

Hago esas preguntas a propósito de la carta abierta del crítico teatral Luis Amado Blanco en respuesta a la que le dirigiera el director de teatro Julio Matas. Mientras la leía me parecía estar escuchando la reprimenda de un maestro de escuela a un niño malcriado «...Y ahora vas a quedarte de penitencia y copiarás mil veces: 'Prometo ser un niño obediente'». Pero mejor que todo esto será que el lector juzgue por sí mismo. He aquí como trata Amado Blanco al señorito Julio Matas: «He dado en pensar que usted no deja de poseer en grado superfluo esa condición dinámica del fuego, el humo y la chimenea, ya que confunde, a sabiendas, los hechos en aras de una interpretación, en la que se nos aparece como sorpresivo deshollinador fascinante». «En fin, nada entre dos platos, mejor dicho muy poco en el suyo. Váyase usted al extranjero, estudie con cálido fervor, vuelva pronto ya sin urgencia, y ya verá cómo sus anhelos se logran. La prisa, querido amigo, es muy mala consejera. Y el resentirse sin motivo, una disposición anímica extremadamente peligrosa».

Todo esto es sencillamente irritante. Cualquier lector que no conozca a Matas pensará que se trata de un improvisado, de ese típico arrivista que se mete donde no le llaman, en fin, de alguien carente de todo valor intelectual y que ha tenido la osadía de posarse en la cola del león...

Ahora bien no es la primera vez que Amado Blanco se permite estas expresiones de una ira mal contenida. Hace sus buenos diez años implantó el terror con motivo de un artículo de Virgilio Piñera encaminado a refutar los puntos de vista de Amado Blanco a propósito del estreno de *Electra Garrigó*. Pues en aquella ocasión, a Amado Blanco, a tono con su condición de Júpiter trontronante, le resultó insufrible que Piñera le saliera al paso. ¿Qué hizo entonces? ¿Agotar el debate? ¿Abrir la polémica? En suma ¿proceder como escritor y nada más que como escritor? No, por cierto. Consideró osadía imperdonable que Piñera objetase sus fallos inapelables. En consecuencia puso el grito en el cielo por lo que consideraba atentado incalificable a su persona. Y tanto ruido hizo que

el asunto fue llevado a junta en la Asociación de Artistas Teatrales y Cinematográficos (ARTYC). Se decidió castigar severamente a Piñera. No voy a hacer la historia detallada de este lamentable incidente porque es de sobra conocido de la gente de teatro y del público en general, pero sí recordaré que a Piñera se negó, desde ese momento, la sal y el agua.

Uno de los acuerdos de ARTYC fue la publicación, en todos los periódicos y revistas de La Habana, de la repuesta de Amado Blanco («Los Intocables» 15 de diciembre 1948). Piñera, que se consideraba con el derecho a contestar, acudió inútilmente a los diarios: en todos ellos se le expresó que era acuerdo firme de ARTYC su irradicación⁴⁵ total de todo cuenta tuviera relación con las actividades teatrales. En una palabra, Piñera se vio convertido, por las iras de Amado Blanco, en un apestado. Y tanto fue así que su pieza *Falsa Alarma*, anunciada en la revista *Prometeo* para ser llevada a escena por el grupo teatral de ese nombre, fue precipitadamente retirada del cartel. Se me ocurre ahora que en un país medianamente culto, el señor Amado Blanco contestaría a Piñera, y éste volvería a contestar hasta agotar el tema, y paralelamente a ese cambio de notas –como se diría en lenguaje diplomático– Piñera seguiría estrenando y Amado Blanco proseguiría enjuiciando como mejor le pareciera.

Por cierto que Amado Blanco alude a Piñera en su lamentable carta a Julio Matas, y lo alude elogiándolo. Pero ¿se puede tomar por sincero tal elogio? En modo alguno. En su respuesta a Matas, al referirse a *Jesús* pieza propuesta por Matas para ser representada en el teatro de la Dirección de Cultura, expresa lo que sigue: «Se apareció usted con un nuevo cambio bajo el brazo, nada menos que *Jesús* de Virgilio Piñera. Y digo nada menos, porque todo el mundo sabe en Cuba que si difícil es llevar dignamente una obra clásica a la gloria de un escenario, tan difícil es la pieza de Piñera». ¿De modo que ahora *Jesús* es tan difícil como una pieza clásica? Y este «como» implica que *Jesús* vale la pena como obra de teatro. Pero, ¿cómo armoniza Amado Blanco este su nuevo parecer con la crítica que de dicha obra hiciera con motivo de su estreno? Oigamos su enjuiciamiento en aquella ocasión:... «La actualidad pública, hemos dicho, y como quiera que la expresión se presta a equívocos séanos permitido explicar que la actualidad queda periodísticamente modificada por la afluencia de público a tales actos, por el interés mostrado por el respetable hacia la obra teatral de este pícaro e ingenioso Piñera y como se celebró ante una inmensa y dispersa minoría, sin caracteres de selección, su actualidad o su importancia, para ser más categóricos, se reduce a cero bajo cero, a cero absoluto». Y termina: «Un gran asunto, pero nada más que un gran asunto, ya que los asuntos importan o no importan según se les trate, según se les dirija hacia el dulce puerto de salvación más o menos eterna. Un gran asunto, echado a perder, con sólo dos cuadros discretos de los cinco habidos. Indudablemente no están todos los que son, ni son todos los que están. Así es la vida».

⁴⁵ Errata tipográfica en el original, pone “irradiación” por “erradicación” (Nota del Editor).

Al lector le bastará para hacer su composición de lugar. Lo que en 1952 resultaba un gran asunto pero echado a perder, lo que era cero bajo cero, hoy es nada menos que *Jesús* tan difícil como una obra clásica. Y este señor cuya parcialidad es evidente, cuya mala fe quedó demostrada con el «affaire» Electra –asunto del que se hizo eco La Habana entera durante años–, este señor, digo, es nada menos que el Presidente de la Comisión de Teatro, Música y Danza de la Dirección de Cultura. Y por si fuera poco todo esto, he recibido una carta del señor Dumé (la que he pasado al Director de *REVOLUCIÓN* para su publicación, si lo estima pertinente) en que se queja de incumplimiento de palabra por parte de Amado Blanco.

Nos parece que tales incidentes habidos durante una larga década van conformando a un personaje que hasta ahora ha campeado por su respeto en el inseguro terreno de nuestras letras. Hablaba hace poco de las «plumas respetuosas» y consecuentemente del tribunal que juzgaba si la respetuosidad era poca o mucha la irrespetuosidad. Amado Blanco, que también ni «ha olvidado nada ni aprendido nada», cree estar todavía en los tiempos felices para él del terror literario. Por eso se permite decirle a Matas «deshonillador fascinante» y que «tiene urgencia de irse a medrar fuera». Esto se llama sencillamente falta de respeto, y lo que es peor: penitencia a sufrir por «manifiesta irrespetuosidad». El alumno ante el maestro debe inclinarse... Por fortuna, los tiempos no son los mismos. Hace diez años las mordazas apretaban las bocas hasta hacerlas sangrar: hoy los complots son denunciados y aplastados por la mano vigorosa de la Revolución. Los políticos y los literarios, como en este caso.

(*Revolución*, 13 agosto 1959, p. 9)

Piñera teatral

No creo que el autor teatral pueda disponerse a comentar lo que él considera su teatro, sin “hacer un poco de teatro” y ocultando lo mucho o lo poco de teatral que tenga su persona. Confieso que soy altamente teatral. Si no hubiera sido por la maldita imaginación que ha hecho de mí nada más que un escritor, a estas horas el mundo estaría asombrado con mis golpes de efecto. Por ejemplo, la literatura me ha impedido hacer en la vida dos o tres “salidas teatrales”, de gran aparato, con las cuales habría gozado de lo lindo. La triste, limitada, y caricaturesca literatura me jugó la mala pasada de encerrarme en su cárcel, dejándome paralizado para la comisión de esos actos en donde uno es el eje, el punto de mira; para esos actos en que la multitud lo mismo puede aclamarnos que

lapidamos. Siempre pensé asombrar al mundo con una salida teatral. Envidio al hombre que salió desnudo por la calle, envidio a ese otro que asombró a La Habana con sus bigotes de gato, envidio al que se hizo el muerto para burlar al sacerdote, y por supuesto, a Fidel Castro entrando en La Habana. Es la eterna historia de los literatos... El marqués de Sade –un libertino de poca monta– se vio reducido al triste papel de escribiente de su propia sexualidad. Si excluimos dos o tres desarreglos bien inocentes, el pobre marqués no hizo otra cosa que escribir y volver a escribir sobre la vida sexual del hombre. Y éste es el precio que se paga. Por otra parte, ha sido necesario tener, personalmente una vida blanca para dar color y dramatismo a los personajes creados. Maldigo mil veces mi timidez, o lo que sea, que me impidió salir por las calles remedando a un jefe griego, vestido con una sábana y llevando una palangana en la cabeza a modo de casco. Todo lo más que pude hacer fue sublimarlo –¡qué palabra inútil– en Agamenón Garrigó personaje de mi tragedia *Electra*. Dirán que transpuesto de ese modo, mi acto queda para la eternidad –¡qué palabra dudosa!–

¿Qué maldita limitación me impidió salir, real efectivamente, vestido con una sábana? Entonces, ¿hay dos clases de teatralidad? ¿Una en la vida y otra en las letras? Dirán que aquél que la realiza en acto no puede realizarla en palabra. Pero, ¿qué le importa? En el peor de los casos siempre será el héroe de sus hazañas, en tanto que el escritor nunca es el héroe de sus héroes. Sus personajes lo han superado.

Pero con todo, y a pesar de todo, soy teatral. Es por ello que no he podido resistir al título de efecto, Piñera teatral y, lo que es de mayor importancia, hablar de mi teatro (perdón, de mi casi teatro, ya volveremos sobre esto) un poco a lo clown. Nada como mostrar a tiempo la parte clownesca para que la parte seria quede bien a la vista. Además, no puedo negarme, (es decir, a tono con mi sentido teatral de la vida), a exhibir el clown que llevo dentro. Ya se ve en mi obra: soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco.

En tal pivote descansa mi obra teatral. Y tanto es así, que ya en 1948 –fecha del estreno de *Electra Garrigó*– escribí en las Notas al Programa: “Los personajes de mi tragedia oscilan perpetuamente entre un lenguaje altisonante y un humorismo y banalidad, que entre otras razones, se ha utilizado para equilibrar y limitar tanto lo doloroso como lo placentero, según ese saludable principio de que no existe nada verdaderamente doloroso o absolutamente placentero”.

Cuando fui atacado por el “bacilo griego” (este bacilo griego continúa desempeñando función de violín obligato en la gran orquesta de la dramaturgia occidental: Hoffmannthal, O’Neill, Racine, Shakespeare y tutti quanti), es decir, cuando me sentí tentado por los héroes de la tragedia griega, me pareció que todo resultaría soporífero si me limitaba a presentarlos en escena más o menos enmascarados con el ropaje y los pensamientos de nuestra época. No por ello dejarían de seguir siendo irremediamente trágicos a

la griega. Para mí no tenía sentido alguno repetir de cabo a rabo a Sófocles o a Eurípides. Y digo de cabo a rabo pues el autor moderno, aunque no lo quiera, si echa mano a los trágicos griegos, tendrá irremediamente que repetirlos en cierta medida. Bueno, me dije, Electra, Agamenón, Clitemnestra tendrán que seguir siendo ellos mismos. Va para dos mil años que fueron creados por unos autores que conocían muy bien a su pueblo. Pero también me dije: a propósito del pueblo, es decir, de mi pueblo, ¿no sería posible cubanizarlos? Pero, ¿cubanizarlos en lo externo, esto es, en el traje, en los símbolos, en el lenguaje? Tal aporte no sería negativo; sin embargo, no resolvería la legitimidad y la justificación de mi tragedia. Para que *Electra* no cayera en la repetición absoluta, para que el público no se durmiese, tenía que encontrar el elemento, el imponderable que, como se dice en argot de teatro “sacara al espectador de su luneta”. ¿Y cuál es dicho imponderable? Aquí tocamos con aquello de cómo es el cubano. A mi entender un cubano se define por sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico. Lo ha demostrado precisamente con la Insurrección que acaba de cumplir, con esta Revolución que no es juego de niños. Pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita cualquier imposición de la solemnidad. Aquello que nos diferencia del resto de los pueblos de América es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. Se dice que el cubano bromea, hace chistes con lo más sagrado. A primera vista tal contingencia acusaría superficialidad en el carácter de nuestro pueblo. Mañana podrá cambiar ese carácter, pero creo firmemente que dicha condición es, en el momento presente, eso que el griego Sócrates definía en el “conócete a ti mismo”, es decir saber cómo eres. Nosotros somos trágicos y cómicos a la vez. Por otra parte, puede muy bien ocurrir que esta Revolución cambie ese carácter. Porque, en definitiva, y en gran medida, ese chiste, esa broma perpetua no es otra cosa que evasión ante una realidad, ante una circunstancia que no se puede afrontar. Frente a una frustración, que se venía dando en nuestro pueblo como a perpetuidad, había dos modos de reaccionar: por lo trágico o por lo cómico. Por ejemplo, un alemán frustrado se pasaría toda la vida lamentándose y diciéndose desdichado; en cambio, el cubano, frente a esa misma frustración –¡y qué frustración, hemos sido uno de los pueblos más frustrados del mundo!– elegía el chiste como método evasivo. Y he ahí nuestra asombrosa vitalidad, gracias a ella hemos sobrevivido, y a diferencia de los alemanes no hemos parado en el fatídico nazismo. Entre nosotros un Hitler, con sus teatralerías y su wagnerismo, sería desinflado al minuto. Por más de cincuenta años nos hemos defendido con el chiste. Si no podíamos enfrentarnos con los expoliadores del patrimonio nacional, al menos los ridiculizábamos. Por ejemplo, ¿qué hizo el pueblo cuando el gobierno de Grau construyó la fuente luminosa en la Avenida de Rancho Boyeros? Pues sencillamente ridiculizó a Grau bautizando dicha fuente con la frase feliz de “el bidet de Paulina”. Esta frase, y otras mil eran algo más que un chiste, eran, digo, la resistencia de un pueblo fren-

te a sus expoliadores. Esta resistencia impidió que, como decían los propios batistianos, este pueblo estuviera definitivamente podrido; esta resistencia hizo posible que Fidel Castro encontrara intacto a su pueblo para la gran empresa de la Revolución.

Pero esta hazaña se cumplió en el 59. En cambio, yo escribí *Electra* en 1941. En dicho año estábamos bien metidos en la frustración, nada anunciaba la gesta revolucionaria. En ese año Fidel tenía quince, Batista era presidente, y la malversación, material y moral, daba su “re” sobregado. Se ha dicho, y con justa razón, que mi teatro lo es de evasión. Como todos los cubanos yo evadía la realidad, y no tanto la evadía como le hacía resistencia a través del elemento cómico apuntado. Precisamente en ese elemento me detuve para escribir *Electra*. Si algo positivo tiene esta obra es el haber captado el carácter del cubano. ¿Qué se plantea en fin de cuentas en *Electra*? Pues la educación sentimental que nuestros padres nos han dado. Como yo no escapaba a esta ley general, como sentía en carne propia esa limitación terrible que nos imponía un respeto a ciegas, me pareció que tocar ese tema sería una saludable lección. ¿Que por qué lo hice a través del mito griego? Aquí hace falta decir la verdad, y la verdad es, que a semejanza de todos los escritores de mi generación, tenía un gusto marcado por los modelos extranjeros. Lo que pudo haber sido cubano de uno al otro extremo, lo falseé con unos griegos exhumados por que sí. Pero en esa época yo no podía hacer otra cosa, la literatura me dominaba, lo libresco me encantaba y el nivel me fascinaba... Pero al menos, no pequé en toda la línea, porque después de todo lo malo que pueda decirse de *Electra*, también podrá decirse que no es aburrida. No lo digo yo, sino la reacción del público en 1948 y la del público de 1958 y del 60. Como se dice, la gente sale encantada. Creo en buena medida que este encantamiento es posible por esa alternancia de lo trágico y lo cómico, porque el cubano se reconoce en las chulerías de Egisto Don, en la sensualidad de Clitemnestra, y en la ironía del Pedagogo. Por ejemplo, cuando el público escucha los temores de Clitemnestra por la seguridad de su hijo Orestes, parecería que ella mantendrá el tono altisonante. Dice: “Pero mi cariño me hace ver los cuadros más sombríos: Orestes expuesto al viento, Orestes a merced de las olas, Orestes azotado por un ciclón”. Y de pronto, como para desinflar la tirada dramática, la frase cómica, que alivia la tensión, y desternilla al público: “Orestes picado por los mosquitos...”

Pondré otro ejemplo. *Electra* ha empujado al crimen a Clitemnestra. Egisto, el amante, acaba de asesinar a Agamenón. Clitemnestra, espantada se da cuenta que su propia muerte no ha de tardar. Esa muerte forma parte de la conjura de *Electra*, es decir, librar a Orestes de la tiranía sentimental de su madre. Hay un momento en la pieza en que Clitemnestra está sola en escena. Se le ve el cuello protegido con un adorno de plata maciza. Teme ser estrangulada como lo fue su marido. Este insoportable pensamiento se ha convertido en una idea fija, y no pierde ocasión para hablar consigo misma, en voz alta, de sus tristes presentimientos. Dice: “*Electra* me tiene desesperada, no puedo disfru-

tar mi crimen tranquilamente. Me mira, y con esos bovinos ojos que tiene, me dice: No te cargo de remordimientos, pero morirás como el muerto que produjiste. He ahí el motivo de esta pieza de plata”. Es decir, Clitemnestra se siente acorralada, lo cual no impedirá, que rompa la tensión dramática, añadiendo: “Sin embargo, no me cae mal, y me hace el cuello más flexible”.

En la tragedia griega los personajes creen en los dioses. Sin ellos no hay tragedia. Así como no podían vivir sin respirar, los griegos no podían pasarse sin los dioses. Todo depende de la divinidad. En cambio, esta *Electra* (¿cubana?) prescinde de ellos. En esa aria di bravura (lo digo burlonamente) que es el monólogo del Acto II, Electra dice: “¿Dónde, estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Dónde, estáis repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre? Electra os conmina, no-dioses, que nunca naceréis para no haceros tampoco nunca divinos”. He aquí la diferencia: Electra no depende de los dioses, por el contrario, depende sólo de sí misma. Ahora yo pregunto, en esos años ominosos que hemos atravesado desde la fundación de la República, ¿qué otra cosa hemos podido hacer sino depender más que de nosotros mismos? ¿Y por qué dependíamos de nosotros? Pues por sucesivas eliminaciones de los hombres públicos que pudieron dar un sentido a nuestra vida. Si el griego podía basarlo todo en la divinidad se debe al hecho de que no fue traicionado por sus prohombres. En cambio, ¿podíamos nosotros tener dioses cuando empezábamos por no tener hombres probos? No soy filósofo, pero con todo no rehuyo la meditación, y las que yo hacía eran, en verdad bien amargas. En la época en que escribí *Electra*, meditaba a diario en esto: en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo, está atado de pies y manos. No cabe duda que si al nuevo escritor surgido de esta Revolución se le ocurriera revivir una vez más la tragedia de Sófocles, lo haría muy diferentemente a como yo lo hice. Como que partiría de una afirmación, en tanto que yo partí, tuve que partir, de una negación. Uno no es otra cosa que el testigo de su época, y la mía, representaba la frustración del ser en toda la línea. Y sin embargo... Electra no es derrotista. Cuando el Pedagogo sale a escena, sostiene el siguiente diálogo con Electra: Pedagogo: “¿Declamas?” Electra: “Declamo”. Pedagogo: “Sigues la tradición, y eso no me gusta” (Electra declama al modo de nuestros políticos, que se pasaban la vida diciendo discursos de vacía retórica, método infalible para adormecer al pueblo) Pues el Pedagogo prosigue: “¿No te he dicho que hay que hacer la revolución?” Electra: “Ya clamaré”. Si Electra fuera derrotista, tanto Agamenón como Clitemnestra proseguirían tiranizando a sus hijos. Ahora bien: Electra no es una revolucionaria como Dios manda. ¿Y por qué? Tras haber eliminado a sus padres y conseguido que Orestes abandone el hogar, es decir que tenga propia determinación, Electra se queda –dice ella: “por el resto de mis días”– en ese hogar. Hay un círculo vicioso. Ella dice: “He ahí mi puerta, la puerta de no partir”. ¿Y cuáles serán sus motivos para quedarse? La falta de

alegría, la falta de convicciones, la falta de fe. Ya en el Monólogo, ella nos dice que todo en la vida es sólo hechos.

En resumen. ¿Qué pienso de *Electra Garrigó*? Tenía 29 años cuando la escribí, es la tercera de mis piezas de teatro (las dos anteriores las considero infortunados intentos) no me planteo si puede igualarse a Sófocles o a Shakespeare, ni tampoco me planteo si puesta al lado de esas cumbres, *Electra* es enana. El escritor que haga tales consideraciones está frustrado de antemano. En cambio, pienso que puede ser vista por cualquier espectador en cualquier teatro del mundo sin que la gente se sienta mordida por el aburrimiento.

Y vayamos ahora a la etiqueta filosófica que se debe poner a *Electra*. ¿Es existencialista? ¿Es teatro del absurdo como se acostumbra a decir ahora para estar a la moda? En un ciclo de conferencias ofrecido por el Sr. Escarpenter en la Sociedad Nuestro Tiempo, he visto que una de las lecciones se titula: “Teatro del Absurdo: Virgilio Piñera”. Pero no sólo lo dice este crítico, hace rato que se viene diciendo en La Habana que pertenezco a dicha escuela. Acaso tengan razón, se supone que los críticos son personas penetrantes, que están informadas y que uno no se libra de los encasillamientos. Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí *Electra* antes que *Las Moscas*, de Sartre, apareciera en libro, y escribí *Falsa Alarma* antes que Ionesco publicara y representara su *Soprano Calva*. Más bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos. Además, y a reserva de que Cuba cambie con el soplo vivificador de la Revolución, yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso. Por ahí corre un chiste que dice: “Ionesco se acercaba a las costas cubanas, y sólo de verlas, dijo: Aquí, no tengo nada que hacer, esta gente es más absurda que mi teatro...” Entonces, si así es, yo soy absurdo y existencialista, pero a la cubana... Porque más que todo, mi teatro es cubano, y ya esto se verá algún día.

Además, *Electra* tiene la virtud de gustar, tanto al público de élite como al gran público, y no creo que haya mejor prueba de fuego que pasar por gustos tan opuestos. Si a esto añadimos que mi pieza, en el momento de su estreno hace once años, fue nuestra batalla de Hernani (lo han dicho algunos críticos, yo no creo tanto), si repuesta en 1958 constituyó la atracción del Mes del Teatro Cubano, no puedo menos que sentirme satisfecho, es decir, satisfecho en lo posible.

Por otra parte, no puedo decir, aunque quisiera llenarme la boca: mi teatro. Lo escribo desde 1938 (de esa época data mi primera obra *Clamor en el Penal*) es decir, han pasado veinte años, y mi catálogo es como sigue: *Electra Garrigó*, *Jesús*, *Falsa Alarma*, *La Boda*, *El Flaco* y *el Gordo*, *Aire Frío*, *El Filántropo*, es decir solo siete obras en veinte años. La proporción entre veinte años y siete obras es irrisoria.

Entonces, ¿he sido moroso? Aquí será necesario decir que la morosidad se origina, no en mi cabeza sino en las tablas. Veamos: escribo *Electra* en 1941. Llega a las tablas siete años más tarde. Si es cierto que un autor teatral aumenta sus comedias por la demanda del público, entonces, como yo no tenía ninguno, como en Cuba, por esa época no había movimiento teatral, se comprenderá que no estuviese muy animado que digamos, muy estimulado a proseguir escribiéndolo. Igual cosa me ocurrió con *Jesús*. El estreno de *Electra* (1948) me animó a escribir *Jesús*. Pues su estreno tuvo lugar sólo tres años más tarde. Y claro, como *handicap* obligado, que hace veinte años las obras se ponían una sola vez. Ahora se llega a las cien, a las doscientas representaciones, pero en mi época no pasábamos de la noche del estreno. Y prosigo: Entre 1950 y 1957 no tuve chance alguno. En esos otros siete años sólo alcancé a estrenar, en el Lyceum, y para el reducido círculo de mis amistades, la pieza en un acto *Falsa Alarma*. Es decir que soy un autor que efectúa sus estrenos por lustros o hasta décadas. Nadie se sorprenderá, pues, cuando me llamo “un casi autor teatral”. A mi edad, cualquier autor europeo o norteamericano tiene en su haber veinte obras. Esto en cuanto a la pura cantidad. ¿Qué decir entonces, no de la calidad, como podrían presuponer ustedes ante la inevitable comparación entre una y la otra? Y digo la calidad, porque el problema de calidades más o menos aclararía bien poco lo que mi teatro tiene de casi teatro. Más bien me refiero a esa consideración que se haría el lector culto frente a mis obras: ¿Estoy frente a un autor teatral que es un autor teatral del todo? Aquí puedo contestar que como yo no ando por un lado, y por el otro marcha nuestro inexistente teatro; como yo, en tanto que cubano no marchó solo, y no marcha sola la nación cubana, se comprenderá perfectamente que mi inmadurez teatral se corresponde, se ensambla, con la inmadurez del teatro cubano y con la inmadurez de la nación cubana hasta el presente. Otra cosa es si las pocas piezas que he escrito son aburridas o distraídas, buenas o malas, tediosas o excitantes, teatrales o antiteatrales. Pero ésta es respuesta a dar por el público y la crítica. No invadamos terreno tan sagrado. Sería una usurpación de poder.

Jesús. Voy a comenzar el análisis de *Jesús* con una pregunta inquietante. ¿Qué representa el personaje Jesús en mi obra? Pues el anti-Fidel.

Y a pesar de ser el anti-Fidel siente la nostalgia de no haber podido ser Fidel. Porque esto representa *Jesús*: la nostalgia del paraíso, no perdido (lo cual sería infinitamente más cómodo) sino la nostalgia del paraíso por alcanzar. Si se vive en el infierno se suspirará por el anti-infierno; si uno es la imagen de la frustración, si no se avizora en el cielo de la Patria la venida de nuestro Mesías político (y en el año 48 ningún cubano tenía la más remota esperanza de la llegada de dicho Mesías) entonces, a tono con la circunstancia histórica en que vivimos, sólo nos queda el poder de la sinceridad, de reconocernos como negación, como nostalgia, como frustración: ¡Caramba, es triste confesar todo esto, pero al menos es histórico, y es verdadero, y es sincero! Tengo el defecto o la virtud

(nunca se sabrá) de ser un escritor antiprofético. Mis fuerzas alcanzan (si de fuerzas se trata) a aquello que me rodea en el momento que vivo. Y el que yo vivía en el momento de escribir *Jesús* era, si cabe, más negativo que aquél en que escribiera *Electra*. En pocas palabras, ¿qué pasa en *Jesús*? De la noche a la mañana, sin previo aviso, un barbero de barrio se entera: que él hace milagros; que, por si esto fuera poco, es el nuevo Mesías. Jesús, que así se llama el barbero tras la natural sorpresa, se pone en guardia. ¿Cómo? Niega esos pretendidos milagros. Pero no basta la negación, pues si el pueblo se empeña en que los obra, difícil será escapar a esa conjura de la fe. ¿Qué hace entonces Jesús? Pues se erige en el No-Jesús. En un pasaje del segundo Acto, dice: “No se me escapa que toda mi fuerza, y hasta me atrevería a decir que mi posible santidad, se encierra en la negación: sistemática, cerrada, rotunda de que yo no soy el nuevo Mesías”. Ahora bien, lo que este barbero no comprende es que el pueblo, ya en los lindes de la desesperación, clama por alguien que lo salve.

Pero al mismo tiempo, si el pueblo está desesperado, si el pueblo, por esa misma reducción al absurdo de que hablaba hace un momento, plantea una salida absurda, necesariamente, paralelamente, el barbero tendrá que producirse también por la vía del absurdo. En resumidas cuentas, este barbero no es un ser de excepción, mucho menos un santo, es, por el contrario, un frustrado más, un desesperado más y un absurdizado más en lo que formaba el conglomerado cubano de 1948. Entonces, este barbero no podrá elegir libremente su papel. El suyo es único, prefijado, impuesto: será el No-Jesús para así hacer el juego trágico que las circunstancias imponen: si estamos atados de pies y manos, si la inanidad nos domina, sólo nos quedan los tristes goces de bucear en lo absurdo. Supongamos por un momento que el barbero aceptara ser Jesús. Entonces mi pieza no habría tenido ningún sentido, porque vamos a decir las cosas como son, si nada en él prefiguraba a Fidel Castro, ¿cómo yo iba a añadir irrisión a la irrisión, burla a la burla, mentira a la mentira? Prefería pasar por cínico, por escéptico (si es que de eso me acusarían a la vuelta de los años) que pasar por mendaz y por amable componedor, esos amables componedores, que tanto daño le han hecho a nuestro país, con sus productos para aletargar al pueblo, con su falta absoluta de sinceridad, y con ese descaro con que han tomado la literatura y todo lo demás.

Y claro está, Jesús acaba por ser asesinado. No diré que no lo merezca. Su muerte forma parte de la inmensa farsa trágica en que nos hemos movido por docenas de años. ¿Y por qué muere? Nada menos que por no hacer el juego al Gobierno. Es decir que Jesús se ha convertido en un problema de orden público. Digo que es un problema de orden público porque ese mismo pueblo, (que lo único que puede vivir con amplitud es su propio absurdo) ha terminado por aceptar a Jesús como No-Jesús. Para el caso es lo mismo, y Mesías o no Mesías, ni él ni el pueblo podrá cambiar en ese momento el estado de cosas imperante. Pero el Gobierno, para el que este barbero no es otra cosa que la pulga molesta

que el perro se saca del lomo, no está dispuesto a tolerar, como diría uno de esos tristemente célebres jefes de nuestra pasada policía, la menor infracción del orden. El arresto de Jesús no se hace esperar, y efectivamente lo cazan en el Prado.

Jesús: “Voy a contarles cómo escapé. Casi desvanecido por la pedrada, caí en el fondo de la perseguidora. A toda velocidad fui llevado a la Oncena Estación. Una vez allí, el Capitán, expeditivo, me dijo: Señor García, ya usted constituye un problema de orden público. Le doy a escoger entre estos dos extremos: o hace unas declaraciones por la prensa y radio aceptando ser Cristo, o lo meto de cabeza en el Príncipe por tiempo indefinido. Hubiera podido argumentar con sutilezas hasta cansarlo pero preferí decirle, lisa y llanamente, que escogía la prisión. El Capitán lanzó cuatro ajos y dio órdenes para que se me condujese inmediatamente a la cárcel”.

Pero antes de proseguir con Jesús García y su asesinato a manos de un esbirro del Gobierno, deberé salvar lo que parece contradicción formal en el texto, esto es, según se desprende de lo dicho hace un momento, que el pueblo acepta al barbero como la negación de Jesús. Ese pueblo no tiene, se comprenderá, propia determinación. Como náufrago que es, se ha agarrado desesperadamente a una tabla, que él quiere que sea de salvación. Todo náufrago siempre procede así. Pues bien: como el barbero sólo acepta ser el No-Jesús, y como, según acabo de decir, el pueblo-náufrago se agarra a la tabla de salvación, hace entonces lo más disparatado, entre tanto disparate. Sigue creyendo en el barbero como nuevo Mesías, pero al mismo tiempo lo acepta como No-Mesías, confirmando con esa salida desesperada, la situación desesperada en que se vive.

Y como he dicho, el propio Jesús García no se queda rezagado en esta carrera frenética hacia la descomposición del ser.

Por eso su muerte era merecida. Quien vive de rodillas merece morir como un perro. Y Jesús García muere como tal. Veamos ahora qué lenguaje utiliza, sacado por cierto del fondo de su inanidad, de su escepticismo. Es en el Acto Tercero. El acto se abre con la representación de la Última Cena. Sentado a la mesa, está el barbero, en su personificación de No-Jesús acompañado de sus No-Apóstoles. Jesús se levanta y exclama: “¡Comed de este pan porque él es mi carne” (arroja afectadamente panecillos a diestra y siniestra) “y bebed de este vino porque él es mi sangre!” (Todos beben en silencio). Y prosigue: “Poco o nada me place tomar al Cristo sus frases de gran efecto, pero, os confieso, es tan absurdo todo cuanto me sucede que bien puedo permitirme plagio tan inocente”. Es decir, por fin se ha pronunciado la palabra que quemaba todos los labios, por fin apareció en la pared de la existencia el fatídico Mane, Thecel Phares... Cualquiera cosa que se añada será válida, terriblemente válida, por efecto de la negación. Pero seguid escuchándolo: “Por que en verdad, en verdad os digo que ni ese pan es mi carne, ni ese vino es mi sangre. ¿Y si la situación se tornase más absurda y me viese obligado a decir” (fíjense bien, dice: obligado, no lo olviden, porque en esa palabra está el verdadero dra-

ma que hemos vivido): “Bebed de este pan porque él es mi sangre, y comed de este vino porque él es mi cuerpo”...

(Ahora el texto apostilla con exaltación): “¿Y si más absurda y más absurda se tornase, no se me trabaría la lengua y confundiría más y más la oración? Oíd: Comed de esta carne porque ella es mi pan, y bebed de esta sangre porque ella es mi vino.” (De nuevo el texto apostilla: lanza una sonora carcajada). Y termina y ya podemos imaginar cuáles serán sus palabras: “Los límites se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta! ¡Brindo por la muerte eterna!”

Cuando se brinda por la muerte eterna se está perdido de antemano; cuando se reconoce que la razón se oscurece y que la lógica se quebranta, sólo queda meter la cabeza bajo el ala, y esperar resignadamente la muerte. El gobierno estimaba que nuestro barbero constituía un problema de orden público, Ahora bien, este problema hubiera podido llegar a la categoría de muy grave para ese mismo gobierno si Jesús García hubiera sabido explotar la situación. Pero habiendo logrado escapar por un golpe de suerte, se reúne en un sótano con sus fieles. ¿Y se reúne para qué? ¿Para conspirar? En modo alguno, se reúne para anunciar su inminente asesinato, que se cumple inexorablemente a los pocos días de esa entrevista.

Mi Jesús plantea la paradoja en que vivíamos: ese barbero, y también sus prosélitos, es gente honesta, no aceptan hacer el juego al Gobierno, y para ello están dispuestos al sacrificio de la vida, pero tienen la falla de no saber cómo actuar. Los definiría con el título de una película, conocida: los llamaría “Rebeldes sin causa...” He ahí la falla: son rebeldes, pero no saben qué hacer con su rebeldía; son rebeldes gratuitos, y la única salida que se les ocurre es el sacrificio de la vida, sacrificio perfectamente inútil por cuanto no produce fruto alguno.

Escribí la obra en el 48. Salíamos del grausato y entrábamos en el priato. La figura –noble por todos conceptos– que se oponía en esos momentos al continuismo, era Eddy Chibás. Es revelador que Eddy Chibás, metido en un callejón sin salida, tuviese que apelar al suicidio. Chibás, revolucionario en toda la línea, se vio forzado a pelear en un frente hecho de inanidades, y no le quedó otro remedio que el sacrificio de la vida. Me resulta bien doloroso hablar de estas cosas, pero lo hago para mostrar en toda su crudeza y en todo su dramatismo el estado de descomposición moral en que vivimos los cubanos hasta el triunfo de la Revolución. Aclaro que no establezco paralelismo alguno entre Chibás y mi barbero. En primer lugar, mi pieza no es teatro político; en segundo lugar, Chibás era un líder, con plena conciencia de su misión histórico-política, en tanto que Jesús García representa sólo la oposición sin objeto ni contenido. He traído a colación a Chibás sólo como síntoma, como tipo representativo que, dadas las circunstancias especiales en que se debatía, sólo le quedó el sacrificio fructuoso de su propia vida.

Como pieza de teatro en sí, ¿qué pienso de ella? Para empezar, nunca la vi sobre la escena. *Jesús* se estrenó en 1950, año en que yo me encontraba en Buenos Aires. Nunca

puedo precisar si mis obras me parecen buenas o malas hasta que no las veo representadas. Entre el texto escrito y la puesta en escena, media la ingenuidad del autor, que, con su imaginación representa su propia pieza, y, por supuesto, le parece excelente. Entonces, ¿diremos que tengo la impresión que *Jesús* es representable? Para mí sí; pero, ¿será lo mismo para el público? Me parece que *Jesús* no aburriría al espectador, pero de esta obra, si algún día sube de nuevo a un escenario, me ocuparé de reescribir el Monólogo, que tengo la seguridad que es perfectamente tedioso. En cuanto a cierta discontinuidad en el diálogo, en cuanto a esos sucesivos frenazos –comunes a cualquier obra de autor cubano–, frenazos que atascan el carro, habrá que achacar todo eso a la absoluta falta de continuidad en los estrenos.

La Boda: Se ha dicho de esta obra que es sensacionalista, que ha sido escrita como un divertimento, que es altamente pornográfica. Vayamos por partes. Precisamente, de todas mis obras es *La Boda* la única que tiene su origen en un incidente personal. ¿Cuál es el tema principal de esta obra? Contestaré con el refrán: “Las paredes tienen oídos”. Hace dos años las paredes recogieron unas frases mías; esas frases me costaron la pérdida de una gran amistad. Se me planteó entonces una situación curiosa: ¿por qué estupidez, sin sentido como todas las estupideces, yo había, como se dice, hablado mal de un amigo, a quien sin embargo estimaba y estimo grandemente? Paralelamente me preguntaba: Ese amigo ha roto la amistad, sin embargo, me estima, entonces, ¿por qué lo hizo? Mi respuesta no se hizo demorar: por amor propio. Además, me hice mil preguntas más –unas que me parecía contestar acertadamente, otras, que no lograba superar–. Resultado: escribí una obra de teatro. ¿Catarsis? Para darle gusto al psiquiatra, diré que catarsis; para darme el gusto yo, diré que pasión de la escritura. La frase que dice: Y el resto es literatura, yo la hago mía, pero la cambio, diciendo: Para mí todo es literatura... No adopto con tal declaración una postura cómoda, ésa que dice: Bueno, tuve un problema, pero me sirvió para escribir una obra; he perdido un amigo, pero he ganado una obra. Eso sería demasiado fácil, demasiado simple, y también, miserable. Si no que, en la imposibilidad de acudir al psiquiatra o al sacerdote, no me quedaba otra salida que dar fe de mi imprudencia a través de la letra escrita.

En *La Boda*, a fin de dar mayor dramatismo a la obra –mejor sería decir: más eficacia– suplanté a la amistad por el amor. Flora, que tiene un defecto físico, escucha, la noche de su boda cómo su propio prometido la traiciona haciendo a un amigo la confidencia de dicho defecto. Ella quiere a Alberto, pero su amor propio puede más que su amor de mujer. Por su parte, Alberto quiere a Flora, pero la estupidez, que nunca se sospechará bien qué poderoso motor es del alma humana, le juega una mala pasada. Resultado: rompimiento del compromiso, y eterna separación de los amantes. ¿Cómo? ¿Es posible que por amor propio y por estupidez se sacrifique la felicidad de dos personas? ¿Es posible que el amor pueda ser anulado? Nos pasamos la vida perdiendo lo “fundamental por lo accesorio”. Si no fuese así la condición humana quedaría desmentida.

En un momento de esta pieza, Alberto, que ha dicho que se darán explicaciones, contesta a uno de los personajes que le pregunta qué género de explicaciones él piensa ofrecer: “Pues explicaciones que no explican nada, explicaciones formales, explicaciones que se tienen entre gente bien nacida”.

Es decir, que ante el rompimiento, ante el fracaso de las más caras ilusiones, –su origen como decía habría que ir a buscarlo en el amor propio y la estupidez– sólo quedan esas explicaciones formales que no explican nada.

Cuando la gente pierde el control, cuando las amarras de la razón se sueltan, los peores dislates pueden esperarse. Desde el momento en que Flora escucha, a través de un biombo, que Alberto confía a su amigo su defecto físico, desde ese momento, la obra se convierte en puro absurdo. Esas personas de carne y hueso, esas personas con corazón y sentimientos, se convierten en su propio e implacable torcedor de conciencia. Ese castigo no les ha caído del cielo; por el contrario, es su misma naturaleza humana quien se lo impone, y lo único que les queda por hacer es seguir desmesurándose en dicho absurdo. Veamos un pasaje: Alberto: “Cumplamos con las formalidades”. Flora: “¿Formalidades?” Alberto: “Las mismas que se tienen con un cadáver. Se lava al difunto, se le afeita, se le pone su mejor traje, podría ser un frac” (alusión al frac que él mismo lleva puesto y con el cual se casaría) “se cuelgan en su pecho las condecoraciones –si las tiene– se le mete en la caja, se le vela durante veinticuatro horas, y por último, al día siguiente se le lleva al lugar de su eterno descanso”. Y concluye: “Como el cadáver, toda formalidad es glacial. Hace castañetear los dientes, helarse las manos, enrojecer la nariz y encogerse el corazón”.

Se me planteó un problema formal al estructurar la obra: para que el amor propio de una mujer pase por encima de la lógica, de la razón, y hasta del amor mismo, es preciso que aquello que la haga sentirse herida sea de naturaleza tan especial que lo femenino quede sacudido en sus repliegues más secretos.

De una mujer se puede decir que es tonta, que es fría, que es egoísta, que es celosa, etc., etc. Por supuesto, se considerará ofendida pero estará dispuesta a perdonar. Ahora bien, si se menoscaba su condición de mujer a través de un defecto físico, entonces no habrá arreglo posible, y el amor propio herido se sobrepondrá a cualquier otro sentimiento. Es por ello que me vi obligado a dotar a Flora con un defecto físico –en este caso la flojedad de sus pechos–. Cuando una mujer joven tiene un defecto físico de tal naturaleza, lo oculta celosamente; por otra parte, vive acomplejada y traumatizada. Si a esto añadimos, que con exclusión de su madre, es su novio el único ser en el mundo que está enterado de dicho defecto, se comprenderá que propalarlo equivaldrá a un rompimiento. Ahora bien, sabía que dotar a Flora con un par de pechos caídos levantaría una ola de indignación, pero confieso que me encantan tales marejadas...

Por otra parte, si recurría al eufemismo para que ciertos oídos no se soliviantaran, corría el más grave peligro de caer en la afectación y el preciosismo. Entonces recurrí a

la expresión directa, de mayor eficacia. Y a propósito de absurdo, nunca se sospechará bastante lo absurda que resulta la gente. Lo digo porque, como en el caso de *La Boda*, estaban dispuestas a tapan sus oídos y a sentirse heridas en su pudor por una palabra que pudiendo ser detonante no es de ningún modo atentatoria a la moral, en tanto que no les parece inmoral escuchar ciertas obras teatrales donde lo escabroso no está en las palabras y sí en las situaciones. Por lo demás, *La Boda* es la asepsia hecho teatro, acaso por eso resulte decepcionante. El espectador, no bien ha oído la palabra “tetas”, no obstante sentirse “ofendido”, (por ancestralismo tiene que ponerse en guardia), se arrellana en su luneta en espera del banquete lúbrico que no tardará en ofrecérselo. Pero he ahí que llega el final, y los sentidos no se han despertado. Aún en lo que se dio en llamar “el plato fuerte de la obra”, esto es, la escena en que Flora cuenta la historia detallada de su defecto físico, el espectador tiene la impresión de estar asistiendo a una lección de anatomía o a una clase universitaria sobre el imperativo categórico... Por otra parte, también se ha dicho que *La Boda* es nada más que un golpe de efecto. Bueno, aquí podría decirse que la historia del teatro está llena de golpes de efecto. Sin pretender la comparación, el teatro de Shakespeare abunda en golpes de efecto. Golpe de efecto es la calavera de Hamlet y es la escena en que Hamlet, mientras conversa con su madre da muerte a Polonio a través de la cortina. Es decir, *La Boda* es efectista en la medida en que el efectismo, dado funcionalmente, sirve de carrilera a la trama. Pero el espectador inteligente, no bien ha escuchado cuatro veces la palabra “tetas”, se desentiende de ella, y atiende solamente al problema que la pieza plantea. Y poniendo punto final a *La Boda*, diré que me gusta esta obra, pero con una reserva: no volvería a escribirla.

Aire Frío. Los críticos, que pasan las tres cuartas partes de tiempo buscando parecidos a los autores, han dicho que *Aire Frío* está inspirado en *Largo Viaje hacia la Noche*. Me habría encantado inspirarme en O’Neill; O’Neill, premio Nobel, sería un honor tomar su pieza autobiográfica por modelo, pero yo, no pude... Antes que O’Neill estaba mi propia casa, que no es premio Nobel, que no ha escrito *Largo Viaje*, pero a la que cuarenta años de miserias, de frustraciones, de hambre, le daban el derecho de inspirarme. Fue, pues, mi casa y no el señor Eugene O’Neill la inspiradora de *Aire Frío*, y nunca se lo agradeceré bastante, y sería un mal nacido, si por preferir a O’Neill la olvidase a ella.

Había regresado de Buenos Aires a finales de septiembre del 58. Volvía a mi casa de Ayestarán, sita en Panchito Gómez 257. Allí vivíamos desde 1947, pero antes habíamos vivido en el Hotel Andino, y antes del hotel Andino en Gervasio 121 altos, y si prosigo con la enumeración de las casas, llegaré a la casa que me vio nacer. Pero si cito estas tres casas, es a causa de los muebles que mis ojos venían viendo desde veinte años atrás. Pues habiendo vuelto a mi casa en Ayestarán me encontré con los mismos muebles. Si a esto añado que mi vuelta a esa casa en septiembre era la quinta vuelta, se comprenderá

que ya estaba bien maduro para escribir una pieza teatral con el asunto de mi casa. Así, pues, no fue O'Neill, y lo siento, pues los críticos estarían encantados, y me encanta que los críticos se encanten, pero yo, por un elemental principio de cortesía y de precedencias no podía postergar a mi casa.

¿Y qué encontré en ella además de los muebles? Pues todo eso que, con mano temblorosa, con lágrimas en los ojos, huyendo del papel como bestia acorralada he puesto en *Aire Frío*, es decir, la historia de mi familia, que en resumidas cuentas es la historia de cualquier familia cubana de la clase media. ¡Clase media! Decirlo es casi una irrisión: nosotros hemos conocido desde las estrecheces de un cuarto para ocho hasta los pies descalzos y toda la gama y los matices del hambre. Somos clase media, pero también somos clase cuarta o décima... y cuando llegué de la Argentina, aunque mi hermano es profesor universitario, aunque mi hermana es maestra, aunque otro hermano es profesor en una Granja Escuela y otro Contador Público, no obstante esos títulos y esos empleos, mi casa de Ayestarán proseguía como cuando nos instalamos en la capital, allá por el 38 procedentes de Camagüey. Quiero aclarar que al escribir *Aire Frío* no traté de hacer enjuiciamiento moral, ni tampoco pedir cuentas a ninguno de los miembros de mi familia. En esta obra no se plantea ningún conflicto, y los que puedan aparecer en ella son los naturales y esperados en una familia. Por otra parte, no sólo tomé a la mía por modelo. En *Aire Frío* hay episodios tomados a familias de mi amistad, y a familiares de la nuestra. Por ejemplo, en *Aire Frío* se dice que a Ángel, el *pater familiae*, le gusta beber. Mi padre odia la bebida, pero yo utilicé a un borracho, padre de un gran amigo mío.

Aire Frío es una pieza sin argumento, sin tema, sin trama, y sin desenlace. A pesar de ello la unidad dramática no se pierde, me parece, porque la obra acaba con lo mismo que empieza, es decir, con la vida de todos los días, pero no de la vida con saltos de la fortuna –hoy pobres, mañana ricos; hoy optimistas mañana pesimistas–, sino con la pobreza, la frustración, y también con algunas ilusiones, por cierto muy conmovedoras.

Decía hace un momento que como no podía acudir al psiquiatra ni al confesor, me refugiaba en brazos de la madre literatura. Ahora bien, también hablé de catarsis, pero añadí que me quedaba con la literatura y dejaba al psiquiatra la catarsis. Con *Aire Frío* me sigo quedando, pero al mismo tiempo, debo confesar, que esta pieza es más que todo una inmensa catarsis. ¡Cuántas cosas he tenido que sacrificar, cuántos pareceres, la oposición de mi familia; sobre todo, esos escrúpulos de conciencia que nos asaltan cuando uno se decide a poner sobre el papel a otras personas, y esas personas son mis padres y mis hermanos! Porque yo tengo el justificativo de ser escritor, pero ellos son personas privadas, y de acuerdo con un elemental código de honor, no tengo el derecho a levantar el velo del templo familiar. Pero... Este pero me decidió a escribir la obra. Y este pero es nada menos que yo, por mi pasión literaria, por mi condición de escritor, he sacrificado cualquier escrúpulo, por sagrado que sea.

Formalmente hablando ahora, diré que *Aire Frío* me parece mi mejor obra de teatro. ¿Por qué será? Creo haber dejado muy atrás muchas gratuidades, muchos libros, muchas exquisiteces y muchos “tours de force”. De pronto me encontré frente a un páramo, desnudo y solo, y supe, como una revelación, que sólo podía partir de mí mismo, en mí mismo y para mí mismo. Mis obras anteriores me sirvieron en lo que se refiere al oficio; ese oficio me permitió una seguridad de mano, un mover con facilidad los personajes, y algo de mayor importancia: me permitió usar un lenguaje coloquial sin caer en la chabacanería.

Admitamos que mi teatro anterior es teatro más o menos del absurdo. Ya dije que no era absurdo del todo ni existencial del todo. Con *Aire Frío* me ha pasado algo muy curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo. Es por eso que me apresuré a declarar en un Prólogo:⁴⁶ “En *Aire Frío* me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable”.

La duración de esta obra en escena es de unas tres horas y media. ¿Las soportará el público sin revolverse en sus asientos? No veo las santas horas de verla representada. Me serviría de mucho, y, sobre todo, me facultaría para una nueva obra. No puedo dejar de inquietarme ante la posibilidad que, como en el caso de *Electra* o de *Jesús*, transcurran seis u ocho años antes que *Aire Frío* suba a un escenario: Y digo que me inquieta porque si a la edad que tengo soy un casi autor teatral, francamente no me queda mucho tiempo para esperar. Es hartó sabido que un autor teatral se hace en gran medida con el agrado o desagrado con que el público acoge sus obras. Por otra parte no se me oculta que la gente joven que escribe hoy teatro hará obras mucho mejores que las mías. Esto es lo normal, lo lógico. No hay ninguna razón para que no produzcamos nuestro Shakespeare. Ahora las condiciones son inmejorables. De todos modos, y para ir al seguro, yo les diría; poniéndoles mis obras por delante: ¡Mírense en este espejo!⁴⁷

(*Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, Diciembre 1960, pp. 7-30)

⁴⁶ AIRE FRÍO. Ediciones Pagran, La Habana, 1959.

⁴⁷ Este artículo fue publicado en *Lunes de Revolución* antes de la puesta en escena de *El Filántropo*.

Prólogo a *Teatro de la crueldad*

El 9 de diciembre de 1896 tuvo lugar en París el estreno de *Ubú Rey (Ubu-Roi)* de Alfred Jarry. Cuando comenzaron los primeros parlamentos entre el Padre Ubú y su señora la Madre Ubú el escándalo estalló en la sala. Antes de descender el telón Jarry había salido a escena a leer la presentación de Ubú, cosa que hizo dirigiéndose a un saco de carbón que estaba situado frente a él. El público se limitó a escucharlo fríamente. Este preludio de Ubú –insolente, desafiante, grotesco– puso en guardia al público contra la obra. Y no bien el actor Gemier pronunció la palabra de la pieza –mierda– la audiencia protestó vigorosamente. Como el escándalo subía de punto y color, Lugné-Poe, el director, ordenaba desde bastidores iluminar la sala, lo cual calmó de momento los ánimos. Gemier se vio obligado a bailar una giga, que no estaba indicada en el texto, con el propósito de dirigir la atención de los espectadores hacia el escenario. En una palabra, el estreno fue un escándalo mayúsculo.

Todo eso era un antecedente de lo que hoy se conoce bajo la denominación de Teatro de la Crueldad. En *Ubú Rey* están sus bases, que treinta seis años más tarde Antonin Artaud iba a exponer en un famoso Manifiesto aparecido en la *Nouvelle Revue Française*. Tres años más tarde, o sea, en 1935, Artaud, pasando de la teoría a la práctica estrenaba en la escena del Folie-Wagran *Los harapos*. Había nacido definitivamente el Teatro de la Crueldad. Su influencia ha sido decisiva sobre el llamado Teatro de Vanguardia surgido después de la Segunda Guerra Mundial. Artaud y su Teatro de la Crueldad están insertos en la obra de Ionesco, Beckett, de Adamov y de Genet.

¿Qué significa Teatro de la Crueldad? A este respecto Artaud se expresaba en su Primer Manifiesto:

Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en «vouyeur» (mirón), no será raro que las minorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones.

Nuestra afición a los espectáculos divertidos nos ha hecho olvidar la idea de un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como un terapeuta espiritual de imborrable efecto.

Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro.

Convencido de que el público piensa ante todo con sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario, el Teatro de la Crueldad compone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles.

Para poder alcanzar la sensibilidad del espectador en todas sus caras, preconizamos un espectáculo giratorio, que en vez de transformar la escena y la sala en dos mundos cerrados, sin posible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores.

En 1933 Artaud lanza su segundo Manifiesto, que amplía el primero y sienta las bases definitivas de su concepción del teatro:

Propongo un Teatro de la Crueldad. Con esa manía de rebajarlo todo que hoy es nuestro patrimonio común, tan pronto como dije «crueldad» el mundo entero entendió «sangre». Pero «teatro de la crueldad» significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros.

O nos mostramos capaces de retornar por medios modernos y actuales a esa idea superior de la poesía, y de la poesía por el teatro que alienta en los mitos de los grandes trágicos antiguos, capaces de revivir una idea religiosa del teatro (sin meditación, contemplación inútil, y vagos sueños), de cobrar conciencia y dominio de ciertas fuerzas dominantes, ciertas ideas que todo lo dirigen; y (pues las ideas cuando son eficaces llevan su energía consigo) de recobrar en nosotros esas energías que al fin y al cabo crean el orden y elevan el valor de la vida; o sólo nos resta abandonarnos a nosotros mismos sin protestas e inmediatamente, reconociendo que sólo seríamos para el desorden, el hambre, la sangre, la guerra y las epidemias.

Propongo devolver al teatro esa idea elemental mágica, retomada por el psicoanálisis moderno, que consiste en curar a un enfermo haciéndole adoptar la actitud exterior aparente del estado que se quiere resucitar.

Propongo renunciar a ese empirismo de imágenes que el inconsciente proporciona casualmente, llamándolas imágenes poéticas, y herméticas por lo tanto, como si la especie de trance que provoca la poesía no resonara en la sensibilidad entera, en todos los nervios, y como si la poesía fuese una fuerza vaga de movimientos invariables.

Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como la medicina china que sabe qué puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones.

Quien haya olvidado el poder de comunicación y el mimetismo mágico de un gesto puede instruirse otra vez en el teatro, pues un gesto lleva su fuerza consigo, y porque hay además seres humanos en el teatro para manifestar la fuerza de un gesto.

Hacer arte es quitarle al gesto su poder de resonancia en el organismo; resonancia que (si el gesto se hace en las condiciones y con la fuerza requerida) incita al organismo, y por medio de él a la individualidad entera a adoptar actitudes en armonía con ese gesto.

El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y, en los períodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esta sensualidad con medios físicos irresistibles.

La música afecta a las serpientes no porque les proporcione nociones espirituales, sino porque las serpientes son largas y se enroscan largamente en la tierra, porque tocan la tierra con casi todos los puntos del cuerpo, y porque las vibraciones musicales que se comunican a la tierra las afectan como un masaje muy sutil y muy largo; y bien, propongo tratar a los espectadores como trata el encantador a las serpientes, llevarlos por medio del organismo a las nociones más sutiles.

Primero por medios groseros, que se refinarán gradualmente. Esos medios groseros inmediatos retendrán al principio la atención del espectador.

Por eso en el Teatro de la Crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor. En ese espectáculo la sonorización es constante: los sonidos, los ruidos, los gritos son escogidos ante todo por su calidad vibratoria, y luego por lo que ellos representan.

Entre esos medios que se refinan gradualmente interviene en su momento la luz. La luz que no sólo colorea o ilumina, pues también tiene fuerza, influencia, sugestión. Y la luz de una caverna verde no comunica al organismo la misma disposición sensual que la luz de un día ventoso.

Tras el sonido y la luz, llega la acción, y el dinamismo de la acción: aquí el teatro, lejos de copiar la vida, intenta comunicarse con las fuerzas puras. Y ya se las acepte o se las niegue, hay sin embargo un lenguaje que llama «fuerzas» a cuanto hace nacer imágenes de energía en el inconsciente, y crímenes gratuitos en la superficie.

Una acción violenta y concentrada es una especie de lirismo: excita imágenes sobrenaturales, una corriente sanguínea de imágenes, un chorro sangriento de imágenes en la cabeza del poeta, y en la cabeza del espectador.

Cualesquiera sean los conflictos que obsesionen la mentalidad de una época, desafío al espectador que haya conocido la sangre de esas escenas violentas, que haya sentido íntimamente el tránsito de una acción superior, que haya visto a la luz de esos hechos extraordinarios los movimientos extraordinarios y esenciales de su propio pensamiento –la violencia y la sangre puestas al servicio de la violencia del pensamiento–, desafío a esos espectadores a entregarse fuera del teatro a ideas de guerra, de motines, y de asesinatos casuales.

Así expresada esta idea parece atrevida y pueril. Se pretenderá que el ejemplo crea ejemplos, que si la actitud de la curación induce a la curación la actitud del crimen induce al crimen. Todo depende de la manera y la pureza con que se hagan las cosas. Hay un riesgo, pero no se olvide de que aunque el gesto teatral sea violento es también desinteresado, y que el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse, y la utilidad superior del estado inutilizado por la acción, que una vez restaurado produce la sublimación.

Propongo pues un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores.

Bien en claro queda en ambos Manifiestos que Artaud no se proponía ni el asesinato en masa ni el suicidio colectivo. Por el contrario, su idea del Teatro de la Crueldad es totalmente humanitarista. Hay que retener de dichos Manifiestos una frase: «Tan pronto como dije ‘crueldad’ todo el mundo entendió ‘sangre’». Aunque Artaud formaba parte del hábitat capitalista, arremetía de lleno contra la concepción burguesa de la vida y en

la esfera de un arte para burguesías estaba contra el montón de concesiones y bajezas exigidas por dicha clase. A semejanza de Brecht –aunque con la diferencia capital de que su teatro no aporta soluciones ni asume la alienación– pone «a pensar» al público.

Se ha dicho que el Teatro de la Crueldad es tan sólo espectáculo, sensacionalismo, cerebralismo y como una especie de «prensa amarilla» de la escena. Nada más falso. Bastaría citar la última pieza de Genet –*Los Biombos*, una vibrante denuncia del colonialismo– para disipar todo mal entendido.

En el artículo inicial de la revista teatral italiana *Siparios* (un número dedicado al Teatro de la Crueldad) sus editores aclaran:

Advertimos, en prevención de posibles equívocos, que con el Teatro de la Crueldad no se pretende de nuevo una especie de grand-guignol modernizado. El viejo grand-guignol, extremo resultante del naturalismo, *tranches de vie* para coleccionistas de atrocidades y de gritos (sueños paráliticos que en el momento recobraban movimiento y estrangulaban a la nuera traidora, puentes que se hundían, trenes que descarrilaban, etc.), no entra aquí. Se trataba de situaciones externas, áridamente realistas y efectistas; piénsese en los dibujos y carteles de colores chillones sobre temas de la crónica negra.

Este Teatro de la Crueldad –también llamado Teatro total, Teatro dentro del teatro, Teatro pánico– es, hoy por hoy, la expresión dramática de mayor prestigio y la vanguardia más avanzada de la escena. Ha alcanzado su punto alto en el *Marat-Sade* del alemán Weiss, que incluimos en este volumen. Dicha pieza fue estrenada en el teatro Schiller de Berlín Occidental y fue tal su éxito que colocó a su autor entre los grandes dramaturgos del momento.

Pero donde se ha dado a este movimiento gran importancia ha sido en Inglaterra. En 1962 Peter Brook y Charles Marowitz montaron tres espectáculos de Teatro de la Crueldad (*Theatre of Cruelty*). El primero tenía la forma de un collage y se componía de una serie de piezas breves entre las cuales se contaba una adaptación de un cuento del escritor francés Robbe-Grillet, de varios *sketch* de Paul Ableman, de dos escenas de *Los biombos* (Jean Genet) y de una reducción de *Hamlet* (Shakespeare) del citado Peter Weiss bajo la dirección del propio Peter Brook.

En Alemania se destacan Günter Grass y Peter Weiss. El primero estrenó en 1961 un drama titulado *Los cocineros malvados* (*Die bösen Köche*). (Véase nota al final de este volumen). Por su parte Weiss presentó en el teatro Schiller *Noche con huéspedes* (*Nacht mit Gästen*).

En Francia su cultivador más destacado es Jean Genet. Desde *Las criadas* (*Les Bonnes*), pasando por *Los negros* (*Les Nègres*) y *El balcón* (*Le balcon*) hasta *Los biombos* (*Les paravents*) Genet ha insistido en esta nueva modalidad de la escena.

En Estados Unidos hacen Teatro de la crueldad, Jack Gelber con sus piezas *La conexión* (*The connection*) incluida en este volumen y *La manzana* (*The apple*); Edward

Albee con *El cuento del zoológico* (*The Zoo story*) incluido en este volumen, *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Wolf?*); Le Roy Jones con *El holandés* (*Dutchman*) y Kenneth H. Brown con *La bartolina* (*The brig*).

Como resumen diremos que este Teatro de la Crueldad es el máximo exponente de la sociedad capitalista. Es un teatro que, como decíamos más arriba, no aporta soluciones, pero al mismo tiempo es una denuncia de esa sociedad. Nos ha parecido oportuno ofrecer a nuestros lectores un volumen que de cierta manera contribuya a darlo a conocer.

Finalmente expresamos nuestra gratitud a las personas que nos ayudaron a tal tarea. Entre ellas a La Casa del Teatro que nos facilitó las notas biobibliográficas de los autores incluidos en el presente volumen; a Edmundo Desnoes por su traducción del Prefacio al *Marat-Sade* de Peter Brook; a José Triana que ha participado activamente en la preparación de este volumen, así como en la del Teatro del Absurdo.

(“Prólogo” a *Gelber. Dürrenmatt. Albee. Weiss. Teatro de la crueldad*,
La Habana, Instituto del Libro, 1967, pp. VII-XV)

Notas sobre el teatro cubano

Es de todos conocido que en 1959, es decir en el momento del triunfo de la Revolución, nuestro teatro languidecía, que su vida era vegetativa y que arrastraba un peso muerto. Cómo no hacer esta afirmación frente a hechos que hablaban por sí solos. Autores los había, pero en número escaso, sin dependencia alguna entre ellos, a manera de islotes enclavados en un mar de frustraciones. Además, autores de qué. Sí, de teatro, mas ahí terminaba su condición de tales. Un autor teatral, de todos es sabido, se compone de algo más que escribir un drama o una comedia. Escribir el uno o la otra es tan solo el principio de una serie de acciones que desembocarán en una dramaturgia. Escrita esa obra se la pasa a un director, a los actores encargados de representarla y finalmente al público. Pero cosa extraña: en Cuba sólo se cumplía la primera de dichas tres acciones. Precisemos: se cumplía de modo relativo. Añadamos: harto relativo. Pongamos un ejemplo. En 1948 llevé a escena *Electra Garrigó*, escrita en 1941; en 1950 *Jesús*, escrita en 1948; y en 1957 *Falsa alarma*, escrita en 1948. Para colmo de males –diría mejor, para colmo de absurdos– estas obras mías (y lo mismo sucedía con las de mis colegas) sólo se daban una noche, o dos a lo sumo. El público que acudía a escucharlas no era verdaderamente el gran público y ni siquiera el público que representa a la inteligencia; era más bien el público de los amigos del autor, del director y de los actores y al que se sumaban unos

cuantos suspirantes del teatro, unos pocos pichones de autor teatral y unas docenas de balas perdidas caídas en el patio de lunetas de modo puramente accidental. Es decir un ochenta por ciento de público obligado y un veinte por ciento de público espontáneo. Ahora bien, ni estos espontáneos ni aquellos obligados eran, en modo alguno, el público. ¿Qué eran pues? Pues sólo islotes en el mar de las frustraciones, y esto porque una cosa iba con la otra y si el autor se quedaba en la primera de las acciones mencionadas era inevitable que ese público se quedara en aborto de público, ya que sólo será tal cuando por sucesivas oleadas confluyentes hacia el palco escénico esté consciente de que él es un elemento determinante en la carrera del autor, del director y de los actores.

Para alejar malentendidos diré de pasada que al hablar de público me estoy refiriendo al que acudía a las salas de teatro experimental. Ya sabemos que el Martí tenía en ese entonces (como lo tiene ahora) su público. El mérito de los autores vernáculos es que supieron dar en el blanco, y al hacerlo se hicieron de un público. No es el caso analizar ahora si esta victoria se debió a que el nivel de sus producciones estaba en razón directa con el nivel de ese público. Ello en gran parte es cierto, pero no lo es menos que una larga tradición asentada en la eficacia de sus obras dio por resultado un público fervoroso.

Y a propósito de niveles culturales en relación con el público. Nunca se despejará la incógnita de la eficacia o ineficacia de nuestras obras de teatro. En este sentido hay dos aspectos esenciales: el primero es real, esto es histórico; el segundo es hipotético, es decir, infame. De obras llevadas a escena una sola noche, dos a lo sumo, nunca podremos saber si son o no eficaces; si van a merecer el favor del público o su rechazo. Y esta era la realidad del teatro cubano por ese entonces, y por haberlo sido es historia, documento, asunto archivado. Vayamos ahora a la hipótesis. De haber habido antes de 1959 un público espectador hubiéramos sabido si nuestras obras tendrían su aceptación o su rechazo, pero como no tuvo ello cumplimiento, jamás sabremos si estábamos en condiciones de crear un público gracias a la eficacia de dichas obras.

Se me objetará: de qué vale argumentar en hipótesis. Sin embargo, el argumento tendrá su razón de ser si lo utilizamos para poner de manifiesto la inconexión entre autor y público y también para relacionar nuestro pasado teatral más inmediato con nuestro presente teatral, también más inmediato. Sospecho que piezas como *Capricho en rojo* de Carlos Felipe, *Lila la mariposa* de Rolando Ferrer, y *Electro Garrigó* pudieran haber constituido verdaderos triunfos escénicos. ¿Quién puede asegurar que de haber existido las condiciones requeridas esas piezas no se hubieran mantenido a teatro lleno durante meses? ¿Quién puede asegurar que de haberse mantenido en cartelera dichas piezas nadie acudiría a verlas? ¿Es demasiado insensato pensar que esas balas perdidas habrían llevado al teatro a otras balas perdidas, y que tanto unas como las otras, alabando o maldiciendo irían formando insensiblemente un asomo de público y por último el verdadero público, el gran público? ¿Sería arriesgar en exceso la cordura si dijéramos que por falta

de un público quedará siempre en la duda si estas piezas hubieran podido ser eficaces en su momento?

Y aunque parezca paradójico el gran público que hoy asegura los llenos en nuestros teatros es una resultante de aquella ausencia de público en las efímeras puestas en escena. Tratemos de explicar la aparente paradoja. Pero hagamos antes un poco de historia. En 1910 se funda la sociedad Fomento del Teatro Cubano y en 1915 la sociedad Pro-Teatro Cubano. Más tarde, en 1927 el profesor universitario Salvador Salazar funda la Institución Pro-Arte Dramático. En 1935 se creó una agrupación dramática dirigida por Luis Baralt. Todas estas actividades dramáticas tuvieron vida efímera, pero fueron un fermento que despertaría inquietudes mayores. Con la fundación de La Cueva en 1936 se pisa un terreno más firme, al punto de que la actividad teatral aparece ya un tanto organizada. Al calor de La Cueva surgen otras agrupaciones teatrales: La Academia de Artes Dramáticas, Teatro Universitario, Patronato del Teatro, Teatralia.

Al crear el órgano se crea la función. Aparte de otros fines, tales como dar a conocer lo mejor del teatro extranjero, formar actores, crear un público (aunque en gran parte no se consiguiera), ¿cuál era el fin esencial? O para decirlo con mayor fundamento, ¿cuál fue su óptimo resultado? Pues despertar el interés en los escritores –jóvenes o viejos– hacia el teatro. Todos los dramaturgos anteriores a este momento, desde José Antonio Ramos, pasando por Sánchez Galarraga, César Rodríguez Expósito, Paco Alfonso, Marcelo Salinas, José Montes López, José Cid, Salvador Salazar, hasta llegar a Luis Baralt habían padecido de un mayor desamparo que el de la generación teatral iniciada en La Cueva. Eran un poco autores ocasionales y su producción dramática era, en muchos casos, marginal. En cambio, hacia el año cuarenta empieza a perfilarse en Cuba la imagen de hombres dedicados por entero al teatro, afectados de igual desamparo que sus predecesores pero ya con algo muy importante en la cabeza: una meta a cumplir, consecuencia directa de una vocación firme.

He dicho meta pero no diré plan. Plan definido no existía. Más bien las cosas se iban haciendo en el camino. Para que haya un plan de trabajo es necesario el apoyo en planes anteriores, y éstos, en lo que respecta a nuestro teatro nunca los hubo. Todo lo más que había eran unos nombres, unas cuantas obras y dos o tres efímeras instituciones calorizando en lo que podían nuestra raquílica escena de ese entonces. Los que iban a ser dramaturgos *per vita* trabajaban dando palos de ciego y un tanto sacando las obras *ex nihilo*. Se comenzaba una batalla sin las armas requeridas para emprenderla, pero así y todo era cuestión de vida o muerte librarla.

¿Cómo alcanzar esa meta? ¿Cómo alcanzarla si no disponíamos de un plan de trabajo? La meta sería llegar al gran público, es decir llegar de manera gradual, primero el reducido público que gira en la órbita de los autores y los directores; después el gran público. Mas ninguno de estos dos tipos de público se capta de la noche a la mañana.

Y muchísimo menos poniendo las obras una sola noche. Era preciso tener un teatro en donde la obra se diera digamos un mes, de manera consecutiva. Todo ello implica alquiler de ese teatro, gastos de montaje, pago de actores, etc. Imposible encontrar el empresario comercial dispuesto a arriesgar dinero en un teatro de experimentación y a base de nombres totalmente desconocidos del público. Otro aspecto difícil aunque no insalvable consistía en encontrar el director que se interesara por la obra que pondríamos en sus manos. Por ejemplo, escribí *Electro Garrigó* en 1941. Como todo autor, y más si se trata de un escritor de teatro, mi impaciencia por «ver» mi obra en escena no conocía límites. Corrí, por así decirlo, a ver a Schajowicz, un austríaco establecido en La Habana desde 1940 y director por ese entonces del Teatro Universitario. Leyó la obra, me dijo que le había gustado, pero no la puso. No creo sinceramente que lo asustaran la frutabomba, los gallos y la Guantanamera. Schajowicz es un teatrista de vanguardia. Acaso pensó en objeciones de parte de las autoridades universitarias, muy complacidas por cierto de presenciar sus puestas en escena de Sófocles, Esquilo y Eurípides, pero no tan complacidas si llegaran a ver a Agamenón disfrazado con una sábana y una palangana. Y a lo mejor no es como digo y quizá sí les hubiera complacido, pero lo cierto es que *Electra* no subió a escena. Todo contrito la engaveté. Pasó un año. Entonces supe que en la sociedad cultural de los españoles refugiados se iba a hacer teatro. Pues hablé con Martínez Allende, el director artístico de esa sociedad. Leyó la obra, me dijo también que le había gustado, pero me expresó que el montaje de *Electra* era difícil y además costoso. Todo esto sucedía en el año de 1943. Volví a engavetarla y mientras lo hacía me preguntaba: ¿cuando sabré por fin si mi pieza es verdaderamente una obra teatral? Transcurrieron seis largos años y por fin encontré a Morín, al héroe del teatro cubano Francisco Morín, que me dijo después de leer *Electra* y respondiendo a mis temores de un nuevo fracaso: «No te preocupes, *Electra* va, yo la pongo».

Se entenderá que mi caso no era una excepción. Cosa igual que a mí le sucedía a Carlos Felipe, a Rolando Ferrer, a René Buch, a Eduardo Manet, a Bourbakis, en fin a todos cuantos se habían lanzado a hacer un teatro experimental. Y todo ello sucedía por existir una tremenda disociación entre los medios y los fines. En una sociedad culta y desarrollada existen esos medios y son consecuentes con los fines. En la nuestra, con un evidente subdesarrollo cultural, el autor teatral deseoso de trasponer las fronteras del teatro de boulevard se encontraba con la barrera infranqueable de que sus fines chocaban con los medios precarios que esa sociedad subdesarrollada podía ofrecerle. ¿Cómo hacer la oferta de una pieza si no había una demanda previa? Y entre la oferta y la demanda, en el hipotético caso de que tal contingencia se diera, ¿no había el inmenso, insalvable hiato de no disponer de un director resuelto a estrenarnos?

Frente a tales condiciones había, como queda dicho más arriba, que persistir por un problema de supervivencia cultural. Habría sido muy fácil y también altamente des-

tractivo hacer el teatro de boulevard, o escribir comedias radiales; también hubiera sido muy acomodaticio colgar la pluma y dedicarse a otras actividades. Sin embargo, estos malos pensamientos y estas soluciones fáciles las rechazábamos enérgicamente. Morir al pie del cañón, he ahí nuestra divisa; además intuíamos que el tiempo venidero nos daría la razón, y nos la daría porque no estábamos arando en el mar. Todo ello era la hermosa futuridad, esa que llega a descubrir que dentro del llamado loco, raro y extraño hay un ente pleno de juicio y de dones.

Mientras, en espera de la hermosura, nos movíamos en un mar de frustraciones. ¿Cómo no calificar de frustración el hecho de escribir una obra que no será estrenada (y si llegara a serlo) sino varios años después? ¿Cómo ignorar que de haber existido una demanda seríamos autores de muchas más obras que las pocas que escribimos efectivamente? Y algo de mayor importancia: que esas pocas obras no fueron ni son todo lo eficaces que deberían haber sido.

Pero el escaso número de piezas escritas y su moderada eficacia, ¿se debió tan solo a la ausencia de directores y a la falta de un público? ¿Era tan solo el subdesarrollo cultural apuntado el causante? Aquí nos enfrentamos con algo más sutil y más determinante, a mi juicio. Para empezar a examinar el problema tendré que decir una verdad de Perogrullo, un lugar común, y es que todo artista opera con vivencias; éstas dan paso a las ideas y las ideas llevan a la obra. Bien. Y si operamos con vivencias es sencillamente por estar inmersos en lo vital. Lo vital, es decir lo que alienta y se mueve es la gente, a cuyo conglomerado damos el nombre de pueblo o comunidad. Es decir se vive en comunidad y al vivir se está automáticamente comprometido con dicha comunidad: mi vida es su vida, mis problemas son los de ella y los de ella los míos. Sin esta interrelación vital la vida pasaría a ser vida compartida. Tal tipo de vida, cuando tiene ocurrencia, da pie a la incomunicación y esta a la ausencia de expresión. No podemos expresarnos si estamos incomunicados, y al no expresarnos como es debido nuestra obra se resiente, es decir se desvitaliza; puede ser eficaz formalmente hablando pero su contenido también será meramente formal. Es entonces que el escritor se queda en proyecto, pero no accederá al estadio siguiente que es realizarse.

Nosotros nos quedamos un tanto en proyecto. ¿Por que?

Hacia el mencionado año 40 la Republica atravesaba uno de los periodos de mayor descomposición moral. La ley general era la del más fuerte, la del que tenía mayores influencias, las palancas más decisivas para la obtención de sus nada confesables fines. El agio, la especulación, el peculado, el nepotismo, las *botellas*, el amiguismo, la guapería (que subiendo de punto y color llegó al asesinato organizado, recuérdense las pandillas) era moneda de uso frecuente. En una sociedad dividida en clases altas y bajas, en donde las altas sofocan a las bajas, la comunicación entre los seres humanos es meramente mecánica; no hay modo de entenderse en tal sociedad. Esta era la nuestra,

tan egoísta que llegó a acuñar una frase bien siniestra: «quítate tú para ponerme yo». En este quitar a uno para poner a otro se iba formando todo un ejército de «quitados», con el escritor ocupando el extremo de la cola. Aunque situado en escala tan baja tenía que elegir entre dar el salto hacia la clase corrompida con pérdida de su honestidad de escritor, o encerrarse en sí mismo para preservar dicha dignidad. Cualquiera de estas dos soluciones era mala. La primera lo destruiría en tanto que escritor; la segunda lo salvaría a medias, es decir le permitiría escribir pero su obra se iba a resentir a causa de su espléndido aislamiento.

No digo que las piezas de teatro producidas por esta época no hayan tenido su eficacia. Para empezar, ellas son nada menos que las bases echadas de nuestro actual teatro. Como ahora se acostumbra decir, significaron, en su momento, un salto de calidad sobre el teatro vernáculo, pero a semejanza de este eran obras de evasión. Toda evasión es escamoteo frente a los problemas reales. Este escamoteo puede producirse de dos maneras: o fingiendo que asumimos el problema, como es el caso del teatro vernáculo, en donde se hace burla de la vida ciudadana y de sus malos gobernantes, pero expresado en forma de chanza (la chanza neutraliza las tensiones, que son las que confrontarían al público que escucha la obra con las amargas verdades), o evadiéndose en absoluto del problema mediante temas y situaciones que en nada se relacionan con la realidad presente. Y era esta nuestra evasión. No digo que nuestras obras fueran gratuitas; nosotros no operábamos con marcianos o lunáticos; operábamos con seres humanos y el resultado era humano, pero al mismo tiempo nuestras obras se resentían por no poner en escena esa parte de la humanidad que es el pueblo cubano y sus problemas, y con la que nos había tocado vivir.

Es en este sentido que nuestras obras de ese período son inmaduras y me atrevería a decir que ahistóricas en el sentido que vengo hablando. Como nuestra realidad era bien negra, un poco nos recostábamos en otras realidades, que por no ser la nuestra, nos aparecían como puros limbos. Estas realidades foráneas se hacían representar por los dramaturgos de fama de nuestro momento. ¿Que será mejor? ¿Hacer teatro a lo Giraudoux o a lo O'Neill? ¿A lo Strindberg o a lo Claudel? ¿A lo Pirandello o a lo Sartre? Es legítimo, es permisible sufrir influencias, pero estas son deformantes cuando el fondo último de la obra no está asentado en las vivencias del que escribe.

Todo ello fue conformando una obra fragmentaria, vacilante, que aparte de las naturales búsquedas no era totalmente auténtica. Este es el precio a pagar cuando las condiciones han sido subvertidas. Tanto es así que nuestras obras de teatro escritas en los veinte años que van de 1939 a 1959 dejan ver claramente lo que no puso en ellas, y que otros teatristas como Paco Alfonso, Benicio Rodríguez, Oscar Valdés Hernández (todos ellos colaboradores de la agrupación conocida por Teatro Popular) pusieron en sus obras. Al mismo tiempo esas obras se resienten de un bajo nivel, ya que en su momento

dichos autores no estaban preparados para producir una pieza de sátira social a la altura de los grandes nombres europeos. Estaban preocupados por la denuncia social, y ponían «en lenguaje de teatro» esas preocupaciones, pero no se planteaban seriamente los otros problemas de estructura, técnica y forma. Escribían un poco al correr de la pluma con el consiguiente resultado de reducir la pieza al tema y a la anécdota.

Además, esa subversión de las condiciones no permitía, como queda dicho, el estreno sucesivo de lo producido. En esos veinte años nuestra producción fue bien escasa. Será interesante hacer un recuento de las piezas escritas entre 1939 y 1959. Carlos Felipe, cinco; Rolando Ferrer, cuatro; José Luis de La Torre, cuatro; René Buch, cuatro; Roberto Bourbakis, seis; Eduardo Manet, tres; Jorge Antonio González, siete; Benicio Rodríguez, cinco; Oscar Valdés, diez; Piñera, cinco. Esta lista es reveladora: arroja un promedio de cuatro obras en veinte años, es decir que cada obra estaría separada de la siguiente por un espacio de cinco años. De estos diez autores seis abandonaron el teatro, y el resto, esto es, Felipe, Ferrer, González y Piñera se preguntó todos esos años: ¿Dónde estoy parado? Producción escasa, estrenos esporádicos, obras engavetadas, imposibilidad de lograr un público, influencias de los grandes nombres del teatro, imitaciones conscientes o inconscientes, desubicación, inseguridad, inmadurez cultural e histórica. Es esta la imagen de un autor teatral entre los años 1939-1959. ¿Quiere ello decir que sólo habíamos sacado agua con canastos? No lo creo. Todos estos autores, tanto los que hemos proseguido en el quehacer dramático, así como los que abandonaron el campo, cada uno, en la medida de sus fuerzas, contribuyó a echar las bases de nuestro teatro. Era nuestro destino histórico desempeñar el papel de precursores. Por eso he dicho en el Prólogo a mi *Teatro Completo* que en lo que a mí respecta soy casi un autor teatral. Si mis colegas piensan otra cosa de ellos mismos, allá ellos. Pero sería conveniente que lo demostraran.

Sin embargo, la batalla por el teatro seguía empeñada. Los años que promedian entre 1954 y 1959 significan un impulso bastante apreciable en lo que se refiere a calentar la puesta en escena de obras cubanas. En 1957 se celebra el primer festival de teatro cubano; ya en 1951 se había fundado el grupo *Teatro* al calor de la sociedad Nuestro Tiempo y en 1953 dicha sociedad funda el Círculo de Estudios Teatrales bajo la dirección de Vicente Revuelta y de Nora Badía. José Gelada dicta un cursillo sobre el método Stanislavski, se funda el grupo Teda y la Asociación Cubana de las Naciones Unidas creó un Seminario de arte dramático bajo la dirección de Irma de la Vega.

Al mismo tiempo surgen nuevos autores: Fermín Borges, Manuel Reguera Saumell, Matías Montes Huidobro, Raúl González de Cascorro, Ramón Ferreira, Raúl Egueren, Enrique Barnet, José Montoro Agüero y Antón Arrufat, el más joven de ese grupo, que estrena su primera obra *—El caso se investiga—* en la sociedad Lyceum bajo la dirección de Julio Matas en 1957. Abelardo Estorino y José Triana aunque nacidos entre 1925 y 1930 hacen su primer estreno después del triunfo de la Revolución.

Es decir que en el momento de este triunfo el movimiento teatral cuenta con unos diez nuevos autores. A estos añadiremos los que en los cinco primeros años a contar del 59 han venido a engrosar las filas de nuestro teatro. Son ellos: Raúl Milián, Mario Balmaseda, Tomás González, Eugenio Hernández, Gloria Parrado, José R. Brene, Nicolás Dorr, Gerardo Fullea León, Roberto Anaya, José Corrales, Antonio Álvarez, David Camps, Enrique Capablanca, Jesús Fernández, José Soler Puig, Bebo Ruiz, Hernández Savio, Eduardo Robreño y Héctor Quintero.

Entremos ahora en la segunda parte de este estudio, o sea, a) si estamos en posesión de una dramática nacional; b) qué clase o tipo de teatro se ha hecho en Cuba y se hace hasta el momento presente a partir del triunfo de la Revolución; c) qué teatro se hará de ahora en adelante.

La Revolución tocó a todas las puertas y entre ellas a la del teatro. Esa puerta, que se mantuvo entornada por más de cuarenta años, se abrió de golpe, y automáticamente se puso en movimiento toda una complicada maquinaria. De las exiguas salitas-teatro se pasó a ocupar grandes teatros; de las puestas en escena de una sola noche se fue a una profusión de puestas y a su permanencia en los teatros durante semanas; de precarios montajes se pasó a los grandes montajes; del autor que nunca antes pudo editar una sola de sus piezas se fue a las ediciones costeadas por el Estado y al pago de los derechos de autor sobre dichas ediciones; se hizo lo que jamás se había hecho: dar una cantidad de dinero al autor que estrenara una obra. Al mismo tiempo se crearon los grupos de teatro, formados por actores profesionales; nacieron las Brigadas Teatrales, la Escuela de Instructores de Arte y el Movimiento de Aficionados.

En una palabra, fueron creadas las condiciones. El resto, o sea la producción, quedaba a cargo de los autores. Es en este punto que llegamos a la primera de las tres preguntas antedichas, a saber: si estamos en posesión de una dramática nacional.

De una nación que cuenta con una tradición teatral de más de un siglo, que en el siglo actual ha producido en los diferentes géneros teatrales cientos de obras y ha contado con docenas de autores, se puede decir que está en dicha posesión. Es decir, numéricamente expresado tenemos una dramática nacional. Ya esto es algo, pues el número tiene su importancia y su lugar en el terreno del arte. El número quiere decir que un país ha producido, además de técnicos, de obreros, de soldados, de profesores, en fin de todas las fuerzas vivas, escritores de teatro y por consiguiente también ha producido obras teatrales. Además, el número nos va diciendo que ha habido generaciones y al haberlas el número de sus componentes ha ido aumentando; asimismo el número nos informa que la actual generación de teatristas es más importante que la anterior, pues en un orden numérico ocupa una cifra mayor; que no es lo mismo ser, digamos, el número 100 que el número 10; que si por ejemplo, Antón Arrufat es el 100 y yo soy el 10, él tiene por la fuerza mayor del número una mayor importancia que yo.

Por otra parte el número permite establecer las comparaciones, con lo cual nos deslizamos de un simple orden volumétrico hacia la noción de calidad. Nunca se daría el caso de que todas las obras fueran igualmente malas o igualmente buenas, de modo que en todo momento el número nos permitirá la comparación. En este sentido poseemos el suficiente número de obras de teatro como para permitirnos, por comparación, hacer balance con ellas, estado de cuenta, liquidación y archivar las que juzguemos definitivamente fallidas. Ello significa que estas operaciones de teneduría de libros teatral van a permitir establecer los distintos niveles de calidad dentro de nuestra dramática nacional.

No me compete establecer dichos niveles ya que formo parte de lo llevado a enjuiciar. Compete a los críticos en la materia y ya es hora, puesto que contamos con un número apreciable de piezas de teatro, realizar esa operación de teneduría de libros teatral.

En cambio, nos creemos facultados para dar un corte transversal a lo producido (digamos desde mi generación hasta la presente) y ver qué hay. Pues hay dos grandes estratos que son como los óvulos fecundantes de toda nuestra dramática. Al primer estrato corresponde un residuo apreciable del llamado teatro naturalista de fines del siglo pasado y que pudiéramos llamar neo-naturalismo; en seguida observamos la presencia masiva de obras que tienen su fundamento en el llamado realismo y en su variante del neorealismo, y por último, siempre dentro de este mismo estrato, el llamado teatro psicológico. En el otro estrato advertimos a los cultivadores de una expresión teatral fundamentada en lo que pudiéramos, *grosso modo*, llamar teatro intelectualista y el cual abarcaría teatro del absurdo, teatro surrealista y teatro de la crueldad.

En el primer estrato se ubican Carlos Felipe, José Luis de la Torre, Benicio Rodríguez, Oscar Valdés, René Buch en el segundo, Roberto Bourbakis, Eduardo Manet y Piñera. En el grupo de teatristas surgidos hacia el 1950 ocupan el primer estrato Fermín Borges, Abelardo Estorino, Raúl González de Cascorro, Ramón Ferreira, José Montoro Agüero, Enrique Barnet, Manuel Reguera Saumell. En el segundo, Antón Arrufat y José Triana.

En el grupo de los surgidos con la Revolución ocupan el primer estrato Héctor Quintero, José Soler Puig, Eduardo Robreño, Roberto Anaya; del resto conozco muy poco, sólo he visto *La pequeña defensa de los enterradores* (Milián) y *Yago tiene feeling* (Tomás González), pero sospecho que más bien ocupan este segundo estrato.

Así, pues, tenemos unos cincuenta autores con un total aproximado de 200 obras; algunos definitivamente anclados en el primer estrato, otros en el segundo; algunos que abandonan el primer estrato y pasan al segundo; otros que van de uno a otro estrato, y naturalmente unos cuantos que abandonaron definitivamente el teatro.

¿Qué conclusión se obtiene de todo esto? A mi parecer, que hasta el momento presente nuestro teatro lo es de experimentación. Por ejemplo, Gloria Parrado, al hablar de

su teatro expresa que sus obras son el resultado de búsquedas, de tanteos, de abandono de una línea para tomar otra que le ha parecido de mayor eficacia. Cuando leemos la tragedia, el drama, la comedia, la farsa, el sainete de un autor cubano, o cuando presenciamos su puesta en escena nos preguntamos *in continentis* ¿qué le falta? ¿O qué le sobra? Si pertenecen al primer estrato sentimos que se han quedado un poco en el color local, o que la anécdota se va por arriba del problema que la pieza plantea; o que los personajes, al no haber podido ser profundizados por su autor, no reflejan la parte de humanidad común que hay en cada hombre respecto de los demás hombres y que por tanto no podrían ser asumidos por los espectadores de otras latitudes.

De otra parte, los que se ubican en el segundo estrato están aquejados del mismo mal. Como sus obras no se apoyan en la anécdota, como no se echa mano al «suceso», al hecho cotidiano, o si se echa, es mediante una generalización, sus autores están librados de esa arma de doble filo. Pero al librarse caen en lo que llamaría esquematismo: o sea una cadena de motivaciones que no responden a un encadenamiento lógico dentro de lo absurdo de la situación planteada. Son obras que no habiendo sido bien pensadas, se abandonan un tanto a la improvisación, o que si bien pensadas fallan, en la profundización y por tanto la parte de humanidad común a que me refería hace un momento se encuentra ausente. Yo diría que a nuestras obras, tanto las asentadas en el realismo como las basadas en el absurdo, les falta ese imponderable que las hace al mismo tiempo que nacionales, universales; que por faltarles ese punto de perfección no han logrado esa alta esfera del arte que es la síntesis. Es sabido que toda obra se compone de texto y contexto y que este último es el que deja ver el verdadero fondo de ella. Sí, nuestras obras tienen un contexto pero en él no está aún esa síntesis. Al mismo tiempo que el espectador escucha las palabras del texto, el contexto le hace escuchar otras que son las que el autor no ha escrito con su mano, pero que están detrás de la letra escrita. Todo esto ocurre por muchísimos factores. Apuntemos los más importantes. En primer lugar la inmadurez, tanto cultural como política y económica en que nos movimos hasta el triunfo de la Revolución. El hecho lastimoso de haber sido Cuba una isleta perdida en el trópico, sin contacto efectivo con la cultura, sin pensamiento político que se respetara y con una economía deficiente. Después, el hecho de ser autodidactas, que es el peor método para adquirir una verdadera cultura, y por último el divorcio, impuesto por la mala conciencia de los gobernantes, entre el escritor y la ciudadanía.

Ahora pondré una imagen: nuestro teatro, el que hemos producido hasta el momento, se me asemeja a una mesa a la que faltaría una pata. Puesta con cuidado sobre el piso se lograría mantenerla en equilibrio, pero bastaría apoyarse en el extremo falto de esa pata para que tal equilibrio se perdiera. Creo firmemente que estamos empezando a ponerle la pata a la mesa, o sea que rápidamente estamos ganando madurez contra inmadurez. Tanto es así, y para citar

un ejemplo concreto, que José Triana⁴⁸ porque *La noche*, no obstante sus calidades, se queda un tanto todavía en pata de la mesa teatral cubana. Digo que ha empezado y no terminado porque *La noche*, no obstante sus calidades se queda un tanto todavía en lo literario o intelectual. Todavía en su contexto se esconde cierto esquematismo que no permite aprehender las vivencias en su totalidad.

Estas consideraciones sobre las obras escritas antes de la Revolución nos llevan como de la mano al punto c): ¿qué teatro se hará de ahora en adelante?

¿El que se basa en el realismo o neorealismo? ¿El épico? ¿El del absurdo? ¿El de la crueldad? No, por favor, ninguno de ellos, sino el que refleje nuestra realidad nacional y que por tanto pueda ser llamado teatro cubano con la misma propiedad que se dice teatro inglés, francés o polaco. Otra cosa es que se utilicen las técnicas de dichos tipos de teatro. Esto es lo que ha hecho sabiamente el autor alemán Peter Weiss con su obra *La persecución y el asesinato de Jean Paul Marat representados por los locos del asilo de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade*. En esta obra, Weiss mezcla el método preconizado por Antonin Artaud en su Manifiesto 1 y 2 de Teatro de la Crueldad y al mismo tiempo utiliza el método brechteano, así como introduce el teatro de mimos y por sí esto fuera poco utiliza elementos del teatro expresionista.

Resumiendo, tenemos que hacer un teatro en donde al mismo tiempo que nos afirmamos políticamente no se pueda decir que nos desafirmamos dramáticamente. Tenemos que hacer un teatro que partiendo de la Revolución política la muestre en todos sus aspectos y al mismo tiempo rechace el panfleto. Sólo así nuestras obras serán verdaderamente revolucionarias en el terreno del arte.

La gente puede preguntarse, ¿cuál es el camino? ¿Triana o Brene? ¿Arrufat o Quintero? Estas son las preguntas ociosas y que no van al fondo del problema. Lo mismo podrá ser Brene que Triana, que Quintero o Arrufat si se cumplen las premisas que acabo de apuntar. Otra cosa es el anacronismo. Mala suerte para el que resulte anacrónico. El teatro como cualquier otra actividad, es un proceso de desarrollo. A nadie se le ocurriría hoy escribir como Racine o como Calderón. Si se quiere revolucionar hay que estar muy atento a ese proceso en desarrollo, lo cual no quiere decir que no podamos utilizar recursos del teatro de Racine o de Calderón, pero siempre que logremos transformarlos en el lenguaje que hoy hablamos, es decir en el lenguaje teatral que hoy hablamos. No se olvide que hay que empezar por ser modernos para llegar a ser clásicos. Por supuesto, clásicos de altura.

(*Unión*, Año IV, Núm 2, abril-junio 1967, pp. 130-142)

⁴⁸ Error en el original desde Triana hasta “lo literario o intelectual” (Nota del Editor).

Artaud, fundador de una nueva vanguardia

La vida de Artaud fue relativamente corta. Nacido en Marsella en 1896, muere en París en 1948. Es decir, un poco más de cincuenta años. Y vida aún más breve si descontamos de ella los siete años (1937-1946) de reclusión en los hospitales de Ruán, París y Rodez. Toda su actividad creadora se desarrolla en un corto período que va de 1920 –fecha de su llegada a París– a 1936, momento de su viaje a México.

A los 24 años Artaud llega a París para ser actor. ¿Pero serlo tan sólo como *modus vivendi*? ¿Ser actor de cualquier compañía o serlo de acuerdo con su concepción del teatro? En una carta a Max Jacob dice:

Hice una Prueba ante Gemier, quien después de escucharme ha pensado que lo que hago puede interesarle a Dullin. Éste me oyó e inmediatamente me contrató. Estoy entusiasmado con el trabajo de Dullin. Me parece con mucho la iniciativa teatral más interesante del momento. Todo su trabajo se basa en una tal voluntad de limpieza moral –tanto desde el punto de vista de las costumbres como del oficio del actor, y sobre principios artísticos muy meditados y estudiados– que dicha iniciativa puede ser considerada como una innovación. Oyendo las enseñanzas de Dullin tenemos la impresión de haber reencontrado viejos secretos y toda una mística olvidada de la puesta en escena. Es a la vez un teatro y una escuela. Cada actor es también un alumno. Entre ellos algunos han alcanzado un grado de desarrollo capaz de excitar la envidia de muchos actores famosos. Estos alumnos de Dullin actúan con lo más recóndito de su ser, con las manos, con los pies, con todos sus músculos, con todos sus miembros. Se siente el objeto, se olfatea, se palpa, se ve, se oye y, sin embargo, no hay trastos sobre el escenario. Los japoneses son nuestros maestros y nuestros inspiradores. También Edgar Allan Poe. Es algo admirable.

La vida de Artaud ha sido una lucha agónica. Lucha por su existencia como hombre de teatro, lucha por la subsistencia diaria, lucha contra su propia personalidad. Artaud mismo nos habla de esta lucha. En una carta a Max Jacob, le dice:

Todavía vivo de lo que mi familia me manda y no sé hasta cuándo va a durar. No crea usted que mi propósito ha sido el de pedirle dinero; sé el trabajo que le cuesta vivir. Lo que yo quiero es, fuera de mis horas de trabajo en el teatro, encontrar algo que me permita aumentar mis pocos ingresos.

Ésta era su situación económica en 1921. Diez años más tarde era, poco más o menos, la misma. En 1931 le escribe a Louis Jouvet pidiéndole ayuda:

Si el *Teatro Alfred Jarry* ya no existe, en cambio yo sigo viviendo, desdichadamente para mí, y en la actualidad me encuentro en una situación penosa. Tengo una urgente necesidad de trabajo y pienso que usted podría socorrerme.

Veamos ahora a Artaud encarnando el papel de anatematizador de un teatro obsoleto. Le escribe al administrador de la Comedia Francesa en estos términos terribles:

Basta ya de infestar la crónica. Su burdel es muy glotón. Es preciso que los representantes de un arte muerto nos rompan un poco menos los tímpanos. La tragedia no necesita Rolls Royce ni la putería bisutera. Basta de idas y venidas en tu casa de citas. Picamos más alto que la tragedia, piedra angular de tu venenosa casa, y el Molière que ustedes hacen no es otra cosa que un cretino. Pero no se trata de la tragedia. Le negamos a su organismo alimenticio el derecho a representar cualquier cosa del teatro del pasado, del presente y del porvenir. Con Piérat, Sorel, Segond-Weber, Alexandr y el resto, la Comedia Francesa no ha sido más que la casa de los sexos, ¡y qué sexos!, sin que la idea de un teatro, ni siquiera prepucial, haya tenido algo que ver con ustedes.

De su lucha con su propia personalidad da testimonio la correspondencia sostenida con Jacques Rivière. Artaud se confiesa (es ésta la palabra) ante Rivière:

Sufro de una espantosa enfermedad del espíritu. Mi pensamiento me abandona en todos los grados. Desde el hecho simple del pensamiento hasta el hecho exterior de su materialización en la palabra. Palabras, formas de la frase, direcciones interiores del pensamiento, reacciones simples del espíritu, estoy constantemente en la persecución de mi ser intelectual. Así, por ello, cuando puedo asir una forma, por imperfecta que sea, la fijo por temor a perder todo pensamiento. Sé que soy un ser indigno: esto me hace sufrir, pero acepto el hecho por temor a no morir enteramente.

En otra carta del 29 de enero de 1924, vuelve a insistir en «su espantosa enfermedad»:

El carácter dispersivo de mis poemas, sus defectos formales, el constante decaimiento de mi pensamiento deben ser atribuidos, no a una falta de práctica, de dominio del instrumento que manejo, de mi *desarrollo intelectual*, sino a un desplome interior de la mente, a una especie de erosión, tanto esencial como transitoria de mi pensamiento, a la no-poseción efímera de los logros materiales de mi desarrollo, a la anormal separación de los elementos del pensamiento: el impulso a pensar, en cada una de las estratificaciones extremas del pensamiento, incluyendo todos los estados, todas las bifurcaciones del pensamiento y de la forma. Existe, por tanto, algo que está destruyendo mi pensamiento, algo que no me impide ser lo que podría ser, pero que me deja, si me permite decirlo así, en suspenso. Algo que me priva de las palabras que había descubierto, que disminuye mi tensión mental, que destruye sustancialmente la masa de mi pensamiento según éste evoluciona, que me roba incluso el recuerdo de los recursos con que nos expresamos y que traduce con precisión las modulaciones más inseparables, localizadas y existentes. No insistiré sobre este punto. No es necesario describir mi estado mental.

Este hombre Artaud está en contradicción con el medio social en que vive, con el teatro que se hace en ese medio social, con su propio ser. Aclaremos que esta última

contradicción, lejos de debilitarlo, lo fortalece. A diferencia de muchos otros hombres, él ha asumido su vida dramáticamente, y al asumirla, automáticamente está asumiendo la de sus semejantes. De Artaud se ha dicho con gran exactitud «que ha vivido su vida como un drama, a tal extremo que podemos preguntarnos si eso que llaman su locura no será más que una consecuencia de su dramatización de la vida».

Al mismo tiempo, y como un resultado de la contradicción, Artaud está en estado de protesta permanente: contra ese medio social burgués, contra ese teatro para burgueses, contra sí mismo al asumir su propia vida como un drama.

La «canción-protesta» de Artaud se manifestaba a través de sus cartas-protesta. Cuando los surrealistas le confiaron la dirección del número tres de la revista *La revolución surrealista*, en el sumario aparecían esas cartas-protesta: *Carta a los Rectores de las Universidades de Europa, Mensaje al Papa, Mensaje al Dalai-Lama, Carta a las Escuelas del Buda, Carta a los Médicos-Jefes de los manicomios...* Nuevas cartas-protesta a los surrealistas (con los que en un momento estuvo asociado) por la difamación que hacen del *Teatro Alfred Jarry*. Es asombroso que en una Europa apenas salida de la Primera Guerra Mundial, en una sociedad capitalista, Artaud, que no fue precisamente un teórico del marxismo, haya escrito a Jovet esta carta-protesta de un fuerte sabor revolucionario:

Usted piensa que el orden capitalista y burgués en el cual vivimos puede resistir todavía y que resistirá frente a los acontecimientos. Yo pienso en cambio que ese orden está a punto de reventar: y, efectivamente, son los acontecimientos los que van a permitir que nos desembarcemos de dicho orden.

Pienso que va a reventar:

1. Porque ya no queda nada en ese orden para hacer frente a las necesidades catastróficas del momento.

2. Porque es inmoral, pues se asienta exclusivamente sobre la ganancia y sobre el dinero.

No es justo, es odioso que el dinero cierre el camino a las ideas y que usted, por ejemplo, se vea en la imposibilidad de hacer el teatro que le gusta porque es imprescindible que una pieza dé ganancias y para que las dé tendrán que ser piezas de un nivel mediocre y que no choquen con nadie. En todo caso, vivimos en un período de tensión, y creo que en este momento sería conveniente dar al público una pieza que lo sacuda y que rompa en él algo para obligarlo a soltar sus centavos.

En 1926, Artaud, en el estado de protesta permanente en que vive frente a todo cuanto signifique explotación –tanto material como en el orden del espíritu y la cultura– funda, en compañía de Roger Vitrac y de Robert Aron, el *Teatro Alfred Jarry*. Bautizarlo con este nombre era un homenaje a otro gran provocador, el autor de *Ubu Roi*. Y era una provocación más por parte de Artaud. El 13 de noviembre de 1926 Artaud lanzaba su famoso *Manifiesto para un Teatro Abortado*. He aquí sus comienzos:

En la época de confusión en que vivimos, época sobrecargada de blasfemias y de fosforescencias, de una negación infinita, en que todos los valores, tanto artísticos como morales, parecen fundirse en un abismo del que nada, en ninguna de las épocas del espíritu, puede dar una idea, he tenido la debilidad de pensar que podría hacer un teatro que, al menos, pudiera esbozar esa tentativa de volver a dar vida al valor universalmente menospreciado del teatro. Pero la estupidez de unos, la mala fe y la innoble canallada de otros me disuadieron para siempre de la idea.

No para siempre; era tan sólo un modo de hablar, un modo de reflejar las inmensas dificultades que tuvo que enfrentar. El *Teatro Alfred Jarry* dio su primera representación –*Los misterios del amor*– el día 2 de junio de 1927, en el Teatro de Grenlle.

En una carta de ese mismo año a Jean Paulban, dice Artaud:

Me asombra que Benjamín Crémieux, al hacer el recuento del movimiento teatral en estos benditos años de 1926-1927, se ocupe todavía de esas podredumbres vacilantes, de esos fantasmas antirrepresentativos que son Jovet, Pitoef, Dullin y hasta Gemier. ¿Cuándo se dejará de remover la porquería? Esté tranquilo. No trato de insinuar que en el momento actual sólo existe el *Teatro Alfred Jarry*. El *Teatro Jarry* está muy enfermo por falta de fondos y no sabemos a ciencia cierta si podremos continuar. Soy el primero en darme cuenta de las lagunas de nuestra primera tentativa.

Pero continuaron. Como ha dicho el propio Artaud, «a despecho de las peores dificultades» se ofrecieron cuatro espectáculos⁴⁹. La crítica estuvo dividida. En general la impresión era de perplejidad. Desde la representación famosa de *Ubu Roi* en 1896 por el teatro de L'Oeuvre, París no había vuelto a presenciar una representación tan virulenta e insolente como *Los misterios del amor*, de Roger Vitrac. La «hostilidad pública», los ataques de los surrealistas, la dificultad para encontrar dinero, el déficit dejado por cada puesta en escena dieron buena cuenta del *Teatro Jarry*. Ya a comienzos de 1931 Artaud le confiaba a Paulhan: «El *Teatro Jarry* me ha traído mala suerte y no estoy dispuesto a que me enemiste con los pocos amigos que me quedan.»

¿Cuál era el balance de estos cuatro años de tentativas, de experimentaciones, de arriesgadas puestas en escena, de polémicas, de enfrentamientos con la crítica y con el público? Artaud cerraba sus libros de *teneduría teatral* sin déficit, es decir, sin déficit en el sentido del logro artístico. Había echado nada menos que las bases del «teatro de la Crueldad», del que saldrían treinta años más tarde Genet, Beckett, Ionesco, Arrabal, Jodorowski, el *Living Theatre*, Grotowski, las denominaciones Teatro pánico, Teatro total, Anti-teatro, en una palabra, el Teatro que hoy día representa la vanguardia más avanzada. En 1933 el propio Artaud escribía estas palabras proféticas:

⁴⁹ Véase «El Teatro Alfred Jarry», en esta edición.

No es por gusto que todos los jóvenes entre veinte y veinticinco años, y que piensan, han sentido que el *Teatro de la Crueldad* entronca con el teatro primitivo y lo han escrito. Aunque lo impugnen o lo nieguen, sería bueno que las gentes con una posición acabaran de reconocer que el *Teatro de la Crueldad* tiene el futuro de su parte.

¿Qué es, en suma, *Teatro de la Crueldad*? Artaud contesta la pregunta:

Quiero alcanzar, más allá del bien y del mal, esa noción de la vida universal que comunicaba tanta fuerza a los Misterios de Eleusis. La Crueldad –que nadie se llame a engaño sobre ella– es para mí algo totalmente diferente de un caso sangriento, de un asunto de dureza... La Crueldad es ir hasta el límite extremo de todo lo que puede el director de escena sobre la sensibilidad del actor y del espectador.

Esta aclaración sobre el sentido y el uso dado por Artaud a «Crueldad», y que es parte de un artículo publicado en 1935 en *Le Petit Parisien*, coincide con los argumentos expuestos en 1932 en la «Primera carta sobre la Crueldad»:

No hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva. No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio y no en el sentido material y rapaz que se le da habitualmente.

Cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. Y filosóficamente hablando, ¿qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, absoluta.

Se da erróneamente a la palabra crueldad un sentido de rigor sangriento.

Se ha dicho, por otra parte, que Artaud era un metafísico porque para él el teatro tenía un sentido mágico y ritual. A esta falsa interpretación de su pensamiento, opongamos su propia idea del teatro:

Del teatro me hago una idea religiosa y metafísica, pero en el sentido de una acción mágica, real, absolutamente efectiva. Y debe entenderse que tomo las palabras «religioso» y «metafísico» en un sentido que nada tiene que ver ni con la religión ni con la metafísica tales como habitualmente se las toma⁵⁰.

En su libro *Las grandes aventuras del Teatro*, el crítico Guy Leclerc dice a propósito de Bertolt Brecht:

El hombre se siente fascinado por la representación dramática que sufre pasivamente: Brecht quiere que sea libre y ejerza su libertad de crítica. El Hombre está solo frente a su «Destino»: Brecht quiere que lo coloquen frente a la Historia. En nuestra época científica, el teatro debe

⁵⁰ Véase *El Teatro y su Doble*.

utilizar métodos científicos, ser un arte de descripción y de crítica social que contribuya a la liberación del hombre mediante la libre crítica de lo que ve. La lección no está en el escenario: son los espectadores los que deben obtenerla del espectáculo.

Por caminos diferentes, Artaud buscaba en el teatro algo similar a Brecht:

Mi teatro aspira a la búsqueda de un nuevo lenguaje escénico a base de signos o gestos activos y dinámicos, y no de palabras. De cualquier manera, si el teatro quiere seguir viviendo no puede seguir presentándose como una especie de recreación digestiva o una distracción de literato inteligente y culto. Creo que la finalidad del verdadero teatro es reconciliarnos con una cierta idea de la acción, de la eficacia inmediata (algunos piensan que dicha eficacia debe desarrollarse sobre el plano utilitario de la vida y de la actualidad), que en mi sentir debe tratar de tocar las regiones profundas del individuo y crear en él una especie de alteración real, aunque oculta, cuyas consecuencias sólo percibirá más tarde. Esto equivale a poner al Teatro, sobre el plano de la magia. Sin embargo, no debemos creer que el Teatro, de acuerdo con esta concepción, esté reservado a una minoría de espíritus religiosos y místicos y de iniciados.

Claro está que entre Brecht y Artaud hay una diferencia esencial y de procedimiento: Brecht quería la liberación inmediata del hombre, su realización como ser social; Artaud quería esta liberación, pero sobre el plano más dilatado de lo existencial. Lo que ambos ponían en juego era nada menos que la rebeldía del hombre: Brecht, la rebeldía contra los procedimientos opresivos y represivos de otros hombres; Artaud, la rebeldía contra las propias fuerzas oscuras que cada hombre lleva en su propio ser.

Finalmente, dos palabras sobre el contenido de esta edición: en un principio había pensado recoger tan sólo el texto de Artaud: *El Teatro y su Doble*, con sus notas correspondientes. Luego vimos la conveniencia de enriquecer dicho texto con otros no menos importantes de Artaud. Es así que hemos antepuesto al mencionado texto el que se refiere al *Teatro Alfred Jarry*, por considerar que es una anticipación de aquél. De igual manera, decidimos complementar *El Teatro y su Doble* con el trabajo titulado «En torno a ‘El Teatro y su Doble’», en el que Artaud aclara algunos conceptos, planteamientos y posiciones. Al mismo tiempo, y como una ilustración de la capacidad de Artaud como dramaturgo, hemos incluido una pieza corta y dos pantomimas. Por último, una cronología que incluye la relación pormenorizada de todo lo escrito por él, así como de su labor como actor de teatro y de cine.

(En Antonin Artaud, *El teatro y su doble*,
La Habana, Instituto del Libro, 1969, pp. VII-XVIII)

Se habla mucho...⁵¹

Se habla mucho sobre el teatro; en realidad, nadie sabe lo que, en esencia, es el teatro. Como sabemos todos, teatro procede de la palabra griega *zeatron*, que significa mirar, pero en relación con una comprensión y aprehensión del teatro, podríamos decir que “el que más mira menos ve”. Y entre los interesados por el teatro y entre los que más miran y menos ven, están los que lo hacen, y entre ellos, yo, sumido por así decir en las tinieblas de la escena.

Las tinieblas de la escena... Esta frase no es una mera metáfora; por el contrario, quiero expresar con ella que todo autor teatral se mueve en las tinieblas y que es solamente tanteado en ellas que podrá desempeñarse. Ya que el teatro es sinónimo de Magia; hay que adivinar por medio de la percepción mágica esas cuantas verdades que habitan en el cuerpo-teatro.

Puesto que, al igual que todo cuerpo humano, el teatro es, él también, un cuerpo, con brazos, piernas, cara y un carácter. Es decir que el teatro es nosotros mismos y sólo eso. La única diferencia entre nuestro cuerpo de carne y huesos y nuestro cuerpo-teatro es que el primero es un sujeto pasivo y el segundo un sujeto activo. Si lográramos hacer que nuestra pasividad se inserte en aquella actividad, podremos realizarnos en tanto que personas sin su máscara.

He ahí el problema planteado para todos. Una máscara o varias máscaras, tanto da, siempre será cuestión de que esa máscara o máscaras nos impide, en tanto que hombres, ser auténticos. Esa máscara o máscaras es a manera de bastión –flojo y falso– que nos cosifica. Y esta cosificación nos torna en títeres que se ven a ellos mismos actuando por intermedio de su máscara. Ahora bien, cuando un hombre actúa en la vida por medio de su máscara, es, ya, una cosa, y como tal, ya no se puede expresar genuinamente. Todo cuanto dice suena a falso, todo cuanto hace es inauténtico. Sólo el encuentro con su cuerpo-teatro puede sacarlo de esa trampa mortal en que está cogido. ¿Cómo lograr esta fusión?

En la vida diaria lo que esencialmente hace todo hombre es desempeñar un papel; desde los papeles más encumbrados a los más humildes, todos los hombres desempeñan el suyo, pero, con muy raras excepciones, saben que están actuando. Y al no saberlo, uno está en la coyuntura de convertirse en una cosa, es decir se cosifica. Pero es que ese hombre tiene, ante todo, si es que quiere preservar su existencia, que saber que todo está parado, y está parado, nada menos, que en el teatro de la vida. Volviendo al origen de la palabra teatro, esto es, mirar, todo hombre tiene que saber mirar y mirarse a sí mismo,

⁵¹ Este texto fue concebido originalmente para servir de introducción de la pieza *El trac* (Nota de los Editores en la revista *Conjunto*).

en medio de las tinieblas que lo rodean. Su cuerpo de carne y huesos se quedará en única pasividad si él no logra, como decía hace un momento, hacerlo sujeto activo en medio de su cuerpo-teatro. Sé que estoy representando en la vida un papel, y al saberlo, estoy en condiciones de valorar mi acto, y si lo valoro le doy un sentido moral, y al dárselo, me estoy salvando y justificando en tanto que hombre. Esta religiosidad de ambos cuerpos –en sí misma una unidad existencial– opera una doble función: ese cuerpo-teatro nuestro al despojarnos de las máscaras encajadas en nuestro cuerpo de sangre y huesos nos convierte en otro, en ese *Je suis un autre* que decía Rimbaud. Ya no soy más el que avanza enmascarado (*larvatus prode*o, según el decir de Descartes) sino el que avanza a cara descubierta, sé lo que soy y soy otro que es yo mismo, pero desenmascarado, es decir justificado existencialmente. Y contrariamente, nuestro cuerpo de sangre y huesos, enmascarado y pasivo hace de modo que funcionando teatralmente, esa pasividad se torne actividad.

En la presente pieza que ustedes van a escuchar inmediatamente se plantea esta cuestión. Un hombre empeñado en encontrarse consigo mismo mediante la fusión de su cuerpo de carne y huesos con su cuerpo-teatro; un hombre, sujeto pasivo de sus actos empeñado en devenir sujeto activo de esos mismos actos. Desempeñar un papel en la vida equivale a jugar. En algunas lenguas, la palabra actuar, en su localización teatral, equivale a jugar. Así en francés, *jouer*, en inglés *to play*. Por ello este hombre de nuestra pieza inventa un juego (ya veremos qué juego). Él juega, *il joue, he plays*. ¿Y a qué? Pues a ser otro a través de sí mismo, en una palabra a realizarse como ser humano.

En relación a esto, y finalmente, y consecuentemente, el teatro como tradicionalmente se ha asumido hasta ahora, es algo limitado. Ahora se trata de que ya no vamos más al teatro para seguirnos enmascarando, sino que somos nosotros mismos teatro, es decir ese segundo cuerpo que nos habita, y que yo, no teniendo una expresión más adecuada o técnica, llamo cuerpo-teatro. Y cuando el hombre de hoy va al teatro, es decir va a un teatro, él es uno más entre personas-teatro; no es un mero espectador, un sujeto pasivo; él, también, está en el juego y allí se juega y él juega su propia existencia. Sólo así el teatro cobra su profundo y único sentido: saber quiénes somos y qué somos.

(*Conjunto*, julio-diciembre 1984, pp. 57-59)

VI. OTRAS LECTURAS

Plástica de la expresión poética ovidiana

En la carga poética contenida en las *Metamorfosis* la expresión plástica resulta a tal punto riquísima que podemos ampliamente establecer un paralelo con la fastuosa pintura parietaria romana y pompeyana. Todos aquellos supuestos mitológicos, que en ambas pinturas constituían precioso material a la ideación del artista, son cabalmente cumplidos por Ovidio merced a la fuerza plástica de su palabra poética en los Cantos de su poema mitologizante.

Ovidio, poeta esencialmente dinámico y mágico, es consecuentemente un objetivador de su motivo poético y por ende, en contraposición al poeta estático que subjetiviza todos los estados de su gracia poética. Así, observemos que la condición esencial de esta «objetivación de estados» tendrá que ser necesariamente la cabal pintura de los mismos. El poeta necesita comunicar a sus estados metamórficos una fuerza expresiva que los haga aparecer reales y permanentes después del desdoblamiento y su recurso esencial será la fuerza plástica que los anime de un soplo vital. Además este poeta dinámico no pinta los andamiajes del alma sino más bien las formas físicas que a estos andamiaje contienen, o sea, que el poeta virtualiza los estados corpóreos sin acercarse al análisis de las humanas pasiones. Lo interesante es la física movilidad que en constante transposición nos ofrezca siempre nuevo un mundo que, con facilidad suma, se nos antoja soberanamente monótono. Física movilidad que sólo puede lograrse con el recurso de una paleta, que colores vivísimos contenga; obligado complemento a la variedad formal que se nos presenta, ya que el empleo de sombras desvirtuaría toda sensación de movimiento abundando por tanto en un análisis de la conciencia humana que el poeta no se ha propuesto.

Y esta policromía de la palabra poética, éste, pudiéramos aventurar «procedimiento parnasiano», constituye para Ovidio empresa de dignísima realización. La intensidad de su gama cromática será victoriosamente sostenida a través de la totalidad de su vasto universo en cambiantes. Y casi en el comienzo nos ofrece un primer gesto de esta plasticidad animadora: Deucalión y Pirra han lanzado las piedras, las que al chocar con la tierra van tomando forma humana. Entonces recurre el poeta a su poder plástico y al momento surge el milagro: nos ofrece la física sensación de asistir al nacimiento del hombre por su maravillosa comparación que establece, entre la imperfecta forma de éste y aquélla de las estatuas de mármol aun no surgidas enteramente de sus bloques sin desbatar.

...Y luego que natura dio incremento
 en ellas de blandura y de grandeza,
 bien que figuras de hombres al momento

Parezcan, mas parecen de rudeza
 como estatuas marmóreas comenzadas
 de imperfecta figura y gentileza.

Las partes que más blandas son halladas,
 en carne se convierten; las ajenas
 de la disposición a ser dobladas,

En huesos, y las venas quedan venas,
 y donde antes vacías se hallaban
 se ven agora estar de sangre llenas.

Cada metamorfosis, cada fábula es una obra pictórica, a tal extremo que el malagueño Pablo Picasso ha pintado los cartones de estas *Metamorfosis* ovidianas. Esta intensidad del color, esta pujanza del relieve constituye el otro gran polo por donde discurre toda la sutilísima trama poética del sulmonense. Podríamos multiplicar los ejemplos; en el Canto IV al ser narrada la fábula de Hermafrodito y Salmacis el poeta no encuentra otro modo expresivo de más fuerza para significar el rubor del adolescente ante las ardorosas palabras de la ninfa, que recurrir al procedimiento grato de las comparaciones, obrando así por esta sucesiva exposición de cambiantes y reflejos toda la pudibundez que posee al tímido Hermafrodito:

...Un tal color se nota en la manzana
 del árbol donde el sol continuo hiere,
 o en el marfil teñido, o en Diana,
 si el blanco en colorado mudar quiere.

Y en el mismo Capítulo IV, Perseo, el del corvo alfanje, al volar por los aires de Etiopía divisa a la bella Andrómeda expuesta a la voracidad del marino monstruo, mas tan inmóvil que si el viento no hiciera ondular su cabellera se creería tener a la vista una estatua de mármol,

...La cual, luego que vio en la roca puesta
 atada con durísima atadura,
 que a un momento de la mar estaba expuesta.

Tanta era su beldad, tal su hermosura,
 que si el cabello el viento se moviera,
 creyera estatua ser de piedra pura.

Todo este Canto IV es un derroche de color en movimiento, algo así como si al pasar estas «estatuas de palabras» al cerebro nuestro se trasmutaran en estatuas de piedra que pudiéramos concretamente palpar con nuestros dedos y mirar con nuestros ojos. Tal parece, en efecto, que el viejo Atlante al ser convertido en montaña se nos echara encima con toda la fuerza de su tectónica avasalladora:

...Y de la parte izquierda en el momento,
vuelta la cara atrás, le manifiesta
el rostro de Medusa muy sangriento.

Cuán grande es Atlas hecho monte resta;
los hombres se convierten en collados;
las barbas y cabellos en floresta.

Los huesos son en piedra transformados,
y lo que cabeza era es ahora cumbre
y son allí sus miembros aumentados.

Con estos pocos ejemplos se evidencia cabalmente el triunfo cerrado que en su tiempo y en todas las épocas posteriores obtuvieron estas *Metamorfosis*; triunfo logrado por el empleo constante de la móvil sensibilidad, por la expresiva fuerza plástica y por la pujanza de una fiesta de colores. Y más que todo, insinuaríamos, por la plena posesión y derecho del genio poético.

(*Grafos*, 80-82, enero-marzo 1940, p. 51)

Pretexto a unos ángeles

Ordene al ángel para el ángel
el vencimiento de los cielos;
lleve su vuelo tumultuoso
la seca línea que lo crea.

Los ángeles de Portocarrero plantean categóricamente el problema que deja entrever André Breton en una de esas grandes frases suyas: «La beauté sera convulsive ou ne sera pas»... Ángeles convulsos, –no despeñados, como pensaría algún superficial– que llegan de otro cielo para sostener con el hombre el necesario diálogo de la muerte. El hombre contempla cómo de su aliento toma forma uno de estos ángeles, después otro, y

pronto el espacio que lo circunda vese poblado por tales extrañas criaturas que anuncian la secreta destrucción de la persona y esa invisible presencia pneumática que todo batir de alas procura.

Porque del vuelo, del volar, puede mirar la figura en vuelo, mas no el vuelo mismo que es esa invisible presencia pneumática; pero no es menos cierto que en ella habrá de buscarse la manera que hizo posible la forma en el espacio.

¿Cómo vuelan estos ángeles de Portocarrero? Su mano y lo que a ella mueve, solicita para el ángel «la seca línea que lo crea», que llevada, conducida por «el tumultuoso vuelo», ofrecerá más que la razón vulgar de la figura en vuelo la inefable duración del vuelo mismo. Aquel mismo superficial aludido declararía que preferir a la figura el vuelo de la figura, significaba, nada menos, que suprimir la razón esencial del pintor. Pero he aquí que nada es suprimido y la figura permanece; sólo que para hacerse razón esencial se ha incorporado ella misma la invisible presencia pneumática.

Cuestión del artista y su cosmos resuelto. Hasta ahora nuestra pintura había sido todo lo que se le quiera adjudicar, menos eso precisamente que se llama un «cosmos resuelto». Pudo ser, por ejemplo, pez, venado, o el mismo ángel, pero no su aérea ligereza. Lo que debería mostrarse como sinfónico movimiento de la composición –cola del pez, pezuñas del venado o alas del ángel: atributos de ligereza y marcha– quedaba bruscamente detenido en esa irritante línea de los primeros planos: recortados de no sé qué imposible figurín eran pegados con un pegamento imposible a la sacrificada tela.

Con Portocarrero estas ridículas categorías del «primer plano» y «la figura central» quedan referidas a sus justos límites de plano y figura sin más. Y no porque éste y aquella no tengan razón de ser, si no porque jugando en nuestra pintura casi el único papel, presentaban un mundo, no ya detenido, –que esto de detenido supone buena suma demoníaca– mas sí un mundo que no conocía ni del movimiento ni del rumor. ¿Y no son movimiento y rumor los que amorosamente mueven el mundo?

Así, el ángel de Portocarrero lleva movimiento y rumor. En el vuelo de la figura el rumor de la figura, –coloquios entre el ángel y la criatura– pero no aquí la criatura que pregunta y el ángel que responde. Como en el verso de Guillén; «Todo en el aire es pájaro»... aquí, según el cosmos de Portocarrero «Todo en la tela es ángel»... Pecado original para todos, o lo que es más afinado, necesidad para todos del pecado. Véase, por ejemplo, la acuarela que presenta al ángel frente a la mujer. Primer descubrimiento: ansiosa necesidad de diálogo; se dialoga furiosamente. Segundo descubrimiento: el detenido vuelo del ángel frente al vuelo convulso de la mujer: mundo detenido y mundo movido. Aquella «seca línea» –y seca por no decorativa– siendo del vuelo conducida anuncia que, de figura a figura, una invisible línea salva el aparente vacío que las separa, procurando la visión de una deslumbrante unidad que, como en la mística rosa de ángeles descrita por Dante, asume la indefinible forma del vuelo mismo. Tercer descubrimiento: esa misma

línea, participando en el vuelo de las manos y en el vuelo de ambas cabelleras, cierra la figura y presenta con los sosegados o furiosos cabellos, con la inefable o trémula actitud de las manos, el inevitable contrapunto, que es, sobre todo, la figura misma. Cuarto descubrimiento: tratamiento de las alas y la vegetación. No interesa a qué puedan semejarse estas alas; baste saber que son un símbolo más en el convulsivo mundo de Portocarrero. Alguno diría que la fuerza –la fuerza sexual más que nada–, «anda volando» en tal mundo: alas de... mariposa, o de ave cualquiera; temas gaseosos: tenuidades olvidadas de la fuerte y sorda tierra... Sin embargo, hay una tremenda fuerza sexual en esas figuras, pero que contrariamente a la fuerza sexual integradora, que busca el sentido de la tierra, busca esta otra el sentido del aire para de este mismo aire obtener sus solicitadas destrucciones ¿Olvidan que el acto de morir es tan genético como el acto de nacer?

Después esa vegetación. ¿De dónde? Empieza en la movida muerte y sigue moviéndose con rumor dentro de ella. No se habla de esta vegetación como fondo o complemento, que participa ella como acto: no se pierda el ojo frente a esta floración tumultuosa, creyendo que penetrarla será cuestión de ojeadas porque allí predique lo decorativo. Si esta floración avanza, como las inundaciones para ahogar a la figura, –Mujer sentada tomando sus cabellos y oliendo las flores– o se dispara hacia el aire airadamente, –grupo implorante–, proporcionará a este mismo ojo la extraña sensación de un cuerpo extraño que golpea su pupila hasta destruirla; así distinta, así convulsa preséntase; así abundante, así ansiosa participa.

Complicación y necesidad de complicar; cosmos, no figurilla para distraer al primer aburrido que se presenta. Necesidad de estos ángeles estallantes y aquellas floraciones monstruosas. Pintura y poesía comienzan, en buena hora, entre nosotros, a complicarse: complicarse es el más seguro método para explicarse. Sin olvidar que las complicaciones llevan a esa ingenua manera que explica el mundo por su desoladora ausencia de complicaciones. Los ángeles de Portocarrero han bajado, como ya de antiguo reza, hasta los infiernos para desde allí contemplar mejor a las estrellas.

La Habana 1941

(*El Nuevo Mundo*, 21 septiembre 1941, p. 35)

La pintura de René Portocarrero

Pictores lucernam olentia optime olent...

Nos seducía aquella crítica servida a manera de un vasto poema sinfónico, pero siempre seguía siendo el geométrico desarrollo de un «tema fugado» el orden imperial. Nos seducía el monólogo a tempo proustiano pero siempre seguía siendo el codificado monólogo sthendaliano el orden imperial. Si el monólogo era la medusa, esto primero y después aquello y en todas sus partes la sana locura, justamente neutralizada por el código y la cifra.

Habíamos hablado, primero, de lo neumático en Portocarrero⁵² y después –ahora– de lo cromático. Muchos inquietáronse a causa de lo que ellos decían «dejar un tema en el aire»... ¿Acaso ignoraban que la Suite consta de courande, zarabande, giga, etc., y que un riguroso método impone primero esto y después aquello? Sí, es verdad, cierta rigidez, ese ceder del oído a fragmentos no tan deleitables; la sensual impaciencia que aguarda las precisas revelaciones, paradisiacas o diabólicas; en fin, pequeñas molestias compensadas por el delicioso método de la cifra y el código. Se llegaba a saber que todo concluía en sala hipóstila después de haber colocado columna tras columna en su inevitable espacio.

Y exigíase antes el estudio de lo neumático a fin de explorar con fruto el dominio de lo cromático. Portocarrero planteaba el problema de pintar con la lucidez más que con la luz. Si en otros pintores de su generación la luz y sus descomposiciones era «causa cognoscendi», en él la lucidez complicaba esa «secreta labor de topo» que es el pintor ordenando los deslumbramientos de la luz. Si en estos pintores era el color su demonio familiar, en él era la lucidez este demonio. Su espíritu dialéctico y literario debía primero resolver su concepción del mundo, dialéctica y literaria, y sus interminables series de dibujos son la respuesta a lo abrumadora pregunta que le mordía. Esos dibujos son la prueba del fuego de la lucidez; se dibujaba todo: desde las «puras ideas» hasta las infinitas variaciones de esas puras ideas. Pero así como en otros la varia operación de agrupar y ordenar venía a ser realizada «a fuerza de masas», en él todo era agrupado «a fuerza de líneas». ¿A fuerza de masas de color o a fuerza de masas de líneas? Seguía en pie la vieja cuestión renacentista: «pintar con la línea» o «pintar con el color». Cualquier óleo de Portocarrero acusaría siempre, –no lo que zanjaba salomónicamente una crítica ligera: riqueza de dibujo y pobreza de color– sino realización y composición por la línea y, en un orden total, por el dibujo.

Es decir, lo que podríamos por razones de exposición, llamar el «diseño melódico» de este o aquel cuadro suyo, obedecía esencialmente a un ritmo lineal, Seguía el ojo la

⁵² “Pretexto a unos ángeles”.

peripezia de este diseño melódico y podía ir comprobando que habíase procedido, no por un ritmo originado de «las prolongaciones de la primera mancha» –como acertadamente señalaba Lezama de Mariano⁵³– sino por un ritmo originado de las prolongaciones de la primera línea, que siendo en verdad una sola línea acusábase en infinitas variaciones, que al fin justificarían la existencia y el orden de ese ritmo lineal que proponíamos. En la definitiva aventura que es la pintura al aceite, dicha línea no sería eclipsada por las embriagueces de «la primera mancha»: todo el color iría regido por el dibujo; los diversos tonos al ser ordenados, dispuestos por dicho dibujo y sus líneas, fijarían su calidad final, su definitiva elaboración.

Pero antes del color ya había ganado el dibujo una batalla decisiva y fatal, y además, no lo olvidemos, había salvado un estadio en esa inverosímil «carrera de la tortuga» que es su pintura. Se había ganado la batalla de la lucidez. Portocarrero comprobaba en sí al hombre que ve y al hombre que habla; vale decir, al hombre cuyo espíritu tanto habla por su boca como por sus ojos. Comprobaba que una buena dosis de esa terrible especie que es la persona literaria corría pareja con esa otra entidad que era su «persona plástica», pero siempre, –y esto es definitivo para una cabal comprensión de su pintura– en un dualismo dado puramente como un modo del ser, como una vía para el conocer, y nunca como prevalecimiento de una fuerza sobre la otra engendrando las contradicciones.

Si se decía que había sido poeta antes de ser pintor, declarábase que ya no era poeta; que la condición de poeta, por tanto, era anterior a la de pintor y que durante cierto tiempo tuvieron lugar vacilaciones y conflictos entre el poeta que aun era y el pintor que aun no era. Es así que las cosas puestas en distintos planos dan imágenes desviadas. Dichas imágenes nos interesan más que en aquella medida que hablamos de los «finos dibujos de Cocteau» o de los «sonetos autobiográficos» de Miguel Ángel. Es decir, que ni los unos ni los otros son la Obra sino pequeñas, inocentes fugas a ese cerco de hierro que es dicha Obra. Pero no se trataba por nuestra parte de clasificar a un Portocarrero transformista que había cometido el pecado de escribir unos cuantos versos, y al que en todo caso aludiríamos, –siempre con mayor dignidad–, por sus dibujos comentados de la historia del hombre, vale decir una suerte de antropología ilustrada. Nuestro propósito era más austero, como que pretendía explicar la real participación de esa persona literaria en su pintura; persona que ordenaba y clasificaba en igual medida que su persona plástica; con esa misma capacidad salvadora que refiere Shelley de «a spirit within him at enmity with nothingness and dissolution».

Pues contra la nada y la disolución se luchaba –prima ratio del arte– partiendo de éstas era que se obtendría una concepción del mundo. La suya, queda dicho, era dialéctica y literaria. Claro que no se habla aquí de la pintura como folletín o en un campo de mayor

⁵³ “Todos los colores de Mariano”.

honestidad, de la «pintura literaria» de los prerrafaelitas, pongamos por caso. Era dialéctica y literaria en el sentido que hablamos, pongamos por caso también, de una plástica dialéctica en el Greco o en Van Gogh. El color puede darse dialéctico o no; si dialéctico podría hablarse enseguida de tensión; si no dialéctico de plenitud. ¿Acaso se insinuaría un estado de tensión en Rubens? ¿Se insinuaría contrariamente un estado de plenitud en Matías Grunewald? Color más pecado original, o si se prefiere, más conocimiento. Estamos sobre una tradición de pintores del pecado original o de la teoría del conocimiento.

De la teoría del conocimiento o de la lucidez. Él venía de expresar el mundo de las acciones y el mundo de las visiones por un ritmo lineal en tensión dialéctica. Quizás si por dicha circunstancia se ha dicho sin ir más allá de la línea barroca en Portocarrero; pero contra los que creían que dicha línea era dialéctica por ser barroca se oponía que era barroca por ser dialéctica. Lo barroco era pura, simple consecuencia de lo dialéctico y no como podría suponerse una etapa de influencias o una elegante distorsión del canon. ¿Qué mucho puede importarnos esa *ingenuità di professor* que había del barroco como distorsión o retorcimiento? ¿Acaso distorsionar o retorcer no trasluce una imperiosa cuestión de metamorfosis? ¿Acaso su proposición subterránea no radica en huir de lo arquitectónico limitado-congelado?

De lo arquitectónico así y también en lo nuestro local de una socorrida, y peligrosa por socorrida, tradición de los pintores antes que él. Si en el ensayo anterior decíamos: «Lo que debería mostrarse como sinfónico movimiento de la composición –cola del pez, pezuñas del venado o alas del ángel: atributos de ligereza y marcha– quedaba brusca y detenidamente en esa irritante línea de los primeros planos; recortados de no sé qué imposible figurín eran pegados con un pegamento imposible la sacrificada tela»... (después Lezama confirmaba nuestro punto de vista: «la decoración mantenida les parecía deliciosa y la pintura nueva se iba convirtiendo entre nosotros en una vista fija, elaborada fijamente, con cumplida fijeza...»), aludíamos con toda claridad a una pintura cuya suerte era «recortar y pegar» a fin de producir «una vista fija»; una congelada arquitectura. Si hablábamos de un cosmos resuelto en Portocarrero, era, precisamente, porque despreciando esas almibaradas conquistas comunicaba a nuestra pintura una necesaria tensión dialéctica, que operando diestramente sobre la multiplicidad y los enlaces, desembarazábales esa odiosa postura que es el plano de fondo, para presentarles como una destellante metamorfosis más de esa incesante transformación dinámica que es su composición toda.

No era que sus flores, su vegetación, –disparándose a lo alto o avanzando como las inundaciones– propusiesen el elegante e impuro pasatiempo de la cuadratura del círculo...; una complicada necesidad no un decorativo pretexto eran estas flores. Participaban en esa medida que el ojo frente al cuadro no podría separarlas, o de una figura cualquiera en la composición o de un cielo que se extiende como una memoria comunicativa. Cada elemento conducía partes de un estado dialéctico animador, que a semejanza de las voces

en una masa coral, no podría decirse dónde comenzaba una y concluía otra; cuál lleva el canto o quién pone más color en un compás que se prolonga.

Todo ello iba ganando, con esta técnica de la tortuga, la batalla de la lucidez. Aquel ritmo lineal en tensión dialéctica concluiría presentándonos una proposición resuelta: para entonces ya asistíamos al embracement de esos mundos aludidos de las acciones y las visiones. ¿No queda declarado al aludir a sus ángeles que, según el cosmos de Portocarrero, «todo en la tela es ángel»...; que, «pecado original para todos, o lo que es más afinado, necesidad para todos del pecado»? El mundo de las acciones –el hombre y su pecado– y el mundo de las visiones –el hombre purificado–, se reunirían, se resolverían adecuadamente en esa tensión que los concebía, para incorporar por vez primera a nuestra pintura lo que se ha definido un cosmos resuelto.

Pero he ahí que se decía que tal cosmos no planteaba la batalla del aceite. Se decía, entre otras cosas, que este pintor no veía el color; que la embriaguez de su dibujo oponía una muralla de líneas a las nobles invasiones del color. Después de todo, ¿para qué tener en cuenta tales juicios, si, por una parte, zanjaban acerca de su pintura con el mismo desconocimiento con que enjuiciarían a un autor sólo conocido por esa familiaridad que un nombre glorioso deja entrever, y por otra, se empeñaban en tomar como torpeza de aprehendimiento lo que era sólo su lentísima técnica de la tortuga?

Porque mientras, y siempre fiel a dicha técnica, él concluía que esto primero y después aquello. Así, durante cierto tiempo (a muchos desesperó esta actitud) se le vio moverse lentamente del creyón a la acuarela en una suerte que parecía prometer el círculo vicioso, engendrado por un punto de partida que lo era igualmente de regreso. Que parecía, pero que era en verdad esa regalada función de un cuerpo que se ordena a fin de saltar, o de una mano que nos desespera por detenida en ciertas zonas que nos aparecen de efímera duración. Claro, que llevaban razón al proponer que las batallas definitivas y definidas habrían de sostenerse en el óleo, pero no llevaban razón al dirimir ligeramente que él era sólo un maravilloso dibujante al que horrorizaba la prueba del aceite,

Detenida la mano en ciertas zonas aguardaba el preciso momento del salto y comenzaba la etapa de oleoficar lo que la misma mano había realizado por el dibujo. Pera siempre se entenderá que entre estas dos etapas aludidas algunos óleos aparecían y desaparecían procurando al no avisado la impresión de cosa fragmentaria, no resuelta por parte del pintor, y que por lo demás sólo contaban como preciso índice para una historia del pintor, de la evolución de su pintura, si se tiene en cuenta que en su caso el problema se agudizaba pues el color iría regido por el dibujo y sus líneas, y que como arriba queda expresado, sería por dicho dibujo que éste fijaría su calidad final, su definitiva elaboración.

Si para él quedaba descartada la solución que impulsa, extiende y compensa los colores merced a las «prolongaciones de la primera mancha», indudablemente tendría que resolver el problema mediante el procedimiento opuesto que impulsa, extiende y

compensa cada tono por manera aislada; es decir, que cada mancha se engendraría de sí propia, con propia autonomía, ofreciendo la sensación final, no de artificiosas e innecesarias zonas aisladas, sino el imperio del dibujo sobre estos tonos que se fijarían en el mismo al delimitarse sutilmente. Una ardua cuestión porque bajo este imperio del dibujo vería Portocarrero el color con todas sus secretas posibilidades; y resolverla significaba tanto como ganar la batalla del aceite.

Tras unos pocos ejercicios, en todo caso siempre serviciales, se comenzaba a administrar rectamente la luz y sus descomposiciones. Serían principalmente los ocre amarillos y los tonos blancos de *Casa en Viñales*, y los amarillos y morados de la *Pomarosa* sobre los que este pintor puede afirmar que sostuvo su batalla del color, y esto precisamente por ser dichos colores los que mejor veía. Con estos colores, pues, conseguiría su primer óleo de importancia, *Amantes*, donde el hirviente amarillo de la *Pomarosa* quedaba suavemente neutralizado por un tono rojo que extiende sobre la frente de la figura masculina su mancha sangrienta, mientras que los blancos aun imprecisos de *Casa en Viñales* se fijaban, —aunque un tanto bruscamente por la tensión comunicada—, a la camisa de la propia figura masculina. El dibujo, siempre rector, obligándole, como se ha dicho, a extender y compensar por manera aislada los tonos requeridos, era causante en este óleo de cierta disrupción en la carga tonal, lo que hacía, por ejemplo, que aquel tono rosado del brazo femenino quedase limitado secamente a pesar de sus recursos, o que el azul de su vestido apareciese un tanto rígido en la composición, sin posible elasticidad que lo incorporase al movimiento de los demás tonos.

Si estos se daban por manera aislada sería necesario que llevasen en sí dicha elasticidad a fin de comunicar a la composición una equilibrada distribución rítmica, razón por la que veíanse obligados a fijar esos invisibles enlaces mediante el ritmo particular de cada mancha, la que limitada por el ritmo lineal no podría prolongarse o continuarse en las otras manchas de la tela. Era, pues, a causa de esos enlaces no resueltos totalmente, que encontrábamos para *Amantes*, cierto interposición disociadora en las gamas requeridas; no sería hasta *El Ángel Dormido* que tal disociación fuese cambiada en sociedad: allí cada mancha, compensándose en las otras merced a esos invisibles enlaces; cada mancha encerrada en la tensión lineal, pero a su vez invitando a las demás a ese impresionante movimiento de lo inmóvil nos iba recordando noblemente aquellas palabras de Van Gogh a Gauguin respecto de *Cuarto en Arlés*: «Verás, yo quiero expresar un reposo absoluto con todos estos tonos diferentes, entre los cuales el espejo, con el marco negro es la única nota en blanco»... Tal reposo absoluto de los tonos era lo que iba ganando Portocarrero en su *Ángel Dormido*, allí el ángel reposado venía a ser expresado cabalmente en la región de las alas, plegadas en suave desgaire sobre la curva de la espalda y como para propiciar esa característica fijación de sus manchas; detenidas en una tensión que no era esa nerviosa fatiga de un músculo provocado sino ese elástico reposo de un galgo que se tiende.

Así *El Ángel Dormido* marca un momento decisivo en la batalla del aceite; más decisivo, porque tonos hasta entonces no vislumbrados se darían allí decisivamente, o porque igualmente, tonos hasta entonces parcialmente obtenidos, como por ejemplo, los tajantes y monótonos verdes de *Mujer Sentada*, y aún aquellos de *Amantes*, se adelgazarían hasta adquirir ciertas vetas del amarillo o se oscurecerían para tomar una dimensión más severa.

Pero el reposo podía ser también la inercia o la muerte; un reposo sin ciertos intervalos desvelados podía concluir en un falso nirvana colocado entre el fango y la piedra; sucesivos acentos de un mismo reposo, utilizados como único recurso, irían recortando trágicamente sus minas a medida que se prolongase la regalada inercia, Si *El Ángel Dormido* era el repaso de todos los tonos era igualmente, no hay que olvidarlo, el movimiento de todos los tonos, al fin, tonos que reposaban en su movimiento, pero que igualmente podían ser presentados moviéndose en su reposo; que podrían si el pintor llegaba a satisfacer el esquema; que el esquema quedaba resuelto en *La Cena*, donde contrariamente a las soluciones ofrecidas en *El Ángel Dormido*, los tonos se daban en un reposo movido que alejaba los peligros de una siesta interminable de los mismos.

Aquí todo se presentaba diversamente a lo que el pintor nos tenía acostumbrados, porque si el dibujo continuaba su imperio, no menos imperial presentábase el color. Cuatro figuras presentaban cuatro manchas en un reposo movido, que al propio tiempo que las unía al resto de la composición, asumía para las mismas una dramática sensación de aislamiento; un cerrado espacio sin posible salida a los objetos que las circundaban. Eran cuatro manchas que cada una por sí sola podría haber sido ella misma un cuadro dentro del cuadro, dos cabezas que eran, una tierra de siena y una tierra de sombra; un blanco, un amarillo, y, sobre otras dos figuras un rosa que teñía sus rostros como un fuego que se aproxima. Pero lo que hacía de estas figuras una dolorosa tensión, un salto, en ese reposo logrado por el aparente aislamiento, era, sin duda, la «inclemencia» del color, su absoluta, desnuda sequedad; la premeditada sobriedad de sus recursos, en fin, el reposo de los colores, movidos, conmovidos por un desvelo que era precisamente esa inclemencia en el tratamiento de la gama, esa áspera sequedad que se desnudaba en los tonos.

A estas cuatro manchas seguíanse otras no menos impresionantes: dos peces al centro de la mesa destacaban su rojo tostado sobre el blanco agrisado de los manteles; eran éstos unos peces estratégicos ya que se presentaban a manera de llave final y maestra que cerraba la composición toda, y de la que partían todos los demás puntos de referencia plástica: así, establecían punto de referencia o enlace respecto de otras pequeñas manchas que se seguían inmediata y anexamente de su colocación y que a su vez se ofrecían como felices enlaces a las cuatro figuras aludidas. Estas pequeñas manchas, –copas y huevo u hostia que la mano de la figura masculina sostiene– funcionaban a manera de un perfecto círculo; la vista podía seguir las en una sosegada persecución que ellas entre sí asumían,

al propio tiempo que los tonos requeridos, –un blanco agrisado, un azul oscuro, un rojo– atenuaba un punto el choque de las masas a la vez que equilibraba los planos formados por las cuatro figuras sentadas. Entonces se advertía que aquel blando morado de *La Pomarosa* se contenía en el reducido dominio de una copa, pero ahora de tono tan «inclemente» y severo, que el ojo tropezaba en su *chiaroscuro* sin obtener a primera ojeada una relación simpática con la mano que la aprisionaba, mientras que los rojos y amarillos de ciertas frutas sobre los grises y azules del frutero que las contenía reunía en una pequeña zona los tonos utilizados para las figuras y objetos referidos.

Sobre todos estos tonos, sobre aquellas manchas, finalmente, una extraña luz extendía su desvelo; era más bien la lucidez, esa enfermedad de la luz, quien permeaba o empapaba de melancólica humedad a esos seres de una cena. Era, sí, la lucidez, porque allí no se trataba de denunciar la presencia de la luz a causa del sabio empleo de los tonos blancos y grises; o por otras razones que un conocedor del *métier* podría haber-nos sugerido, sino que esta luz radicaba en una razón secreta e indefinible; inapresable como el entendimiento que la movía y transportaba, resumía en sí, en su acompañante lucidez esa tensión dialéctica que informaría toda la razón y pasión de la pintura de este pintor.

He ahí que Portocarrero nos proponía el tema de la cena distintamente; nos lo proponía desde ese aludido clima de tensión dialéctica. Una suerte difícil, nada familiar iban resultando estos colores. Si frente a otras pinturas el ojo resbalaba dichosamente de una mancha a la otra, de un tono que se engendraba como una espiral resulta de otra, aquí se exigía una distinta toma de posición a causa de una economía de los colores; a causa de una luz tratada lúcidamente, de suerte tal, que éstos, huyendo de lo brillante o lo que centellea, reverbera o hierve se daban en ese clima de tensión dialéctica, desdeñando la voluptuosidad, desoyendo a la plenitud. Tan desoída quedaba la plenitud que la tensión ofreciase poderosa, por modo tal, que podría decirse de los comensales y de los objetos que les rodeaban, que obligados por no se sabe qué fuerzas saldrían del cuadro a un espacio que no podría definirse como una piel que se limita.

Pero conviene subrayar que no era su intención el «acto de fuerza» de una pirueta demoníaca, sino que dicha tensión resolvía eso que Michael Leiris propone para la obra de arte: «*Tout se passera toujours entre ces des poles agissant comme des forces vivantes: d'un part l'element 'droit' de beauté immortelle, souveraine, plastique; d'autre part, l'element 'gauche', sinistre, situé du cote du malheur, de l'accident, du péché.*»

Así, esta Cena y las próximas (las anuncian sus cartones al óleo sobre este tema); sus óleos todos, no son ni una plenitud del éxtasis místico ni tampoco una tensión de ángeles despeñados; no son ni una salvación ni un pecado; una solución ni un conflicto. Son, sí, todas esas cosas reunidas armoniosamente, siempre resueltas con el instrumento de la tensión dialéctica, jamás dogmáticas en su ordenamiento, que nos invitan a mirarlas,

a disfrutarlas con esa misma melancolía que asumen los dioses después de sus convivios de ambrosía.

La Habana, 1942.

(La Habana, Editorial Guerrero, 27 mayo 1942)

Erística sobre Valéry

El mayor acontecimiento de mi vida fue una curación.
Wagner es una de mis enfermedades (NIETZSCHE)

Añadir un elogio más a la obra de Valéry sería una profanación. Valéry es ya un caso, y en este sentido, sólo en este sentido debe importarnos. Como el caso Wagner el caso Valéry. De una parte los peligros del encantamiento, del sortilegio; de otra parte, las agudas razones de Valéry: la consciencia de la poesía, el método, las purezas... ¿Cómo luchar contra un espíritu tan bien defendido? Tanto, que nos entrega sus propias armas y esto significa no poder atacarle ya. Nacíamos y como la prehensión o la sonrisa, ya la idea del héroe nos funcionaba. Así la circunstancia del héroe Valéry nos aparecía como el inevitable fenómeno natural. Teníamos consciencia, como de los héroes de la *Iliada* o de Simbad, del héroe Valéry. ¡Ah!, pero la consciencia... He aquí algo que forma parte del caso Valéry.

Más que nunca era la poesía una operación culta, y arribados a la edad de poetizar comenzábamos la obra, sabiendo, por vía vagamente sospechosa, aquello de una consciencia del acto poético. Yo no sé las dudas, los terrores, esas altas atmósferas a que estuvieron sometidos, por ejemplo, los jóvenes del Simbolismo. Entonces esa teoría: “la de recobrar de la música lo nuestro” (cito al propio Valéry) hacía de cada poeta partes iguales de duda y confianza, de olímpica deidad y ridículo guignol. Y de todo esto se seguía que el hacer poético cada vez más era objeto de análisis, de investigación cuidadosa, que contaba ya —¿definitivamente?— como ciencia exacta. La llegada de Valéry trajo para la nueva religión el método y la moda. Hay el método Valéry y la moda Valéry. ¿Recordáis aquellos versos?: “Et mon triangle d'émeraude/ Tire sa langue à double fil...” La serpiente valeriana tiene la lengua bífida, ¿y cómo podría ser de otra manera? Todo método entrega su parte deleznable, esto es, todo método deviene después moda; y así como el método es el único responsable de la aparición de la moda del método, Valéry es el único responsable del método Valéry. Se sabe diáfano lo que ello quiere decir y lo que ello implica. Se sabe, por ejemplo, que la astucia de este zorro erige un método que, por

inconsútil, resiste al ojo más fino que intenta, sobre la lupa más fina, descubrir la puntada final en la inmutable tela. ¿Dónde las costuras? ¿Dónde la trama? Y a nuestra desesperación, a nuestra avidez, a nuestra ebriedad propone Valéry el inconsútil consciente. Fijar este consciente –suerte de éfida, de doxa, personaje huidizo como la misma sombra de la caverna platónica– devenía desesperada empresa; y así las más extrañas situaciones se produjeron entre los poetas. Si el humor pudiera ser introducido en estas reflexiones sería posible decir que hasta hubo poeta que no dio salida a la poesía porque aguardaba la necesaria hipóstasis con el inconsútil consciente.

Pero Valéry, –“Une intelligence adultère/ Exerce un corps qu’elle a compris”– no da tregua. ¡Cuidado con las profecías de la Pitia! Es, a, veces, cruel y hasta burlón como un enano de corte: “Como ni el objeto propio de la poesía ni los métodos para alcanzarla se hallan dilucidados y como quienes los conocen se callan y quienes los ignoran disertan...” ¿Queréis burla más donosa? Se calla lo que conoce y el efecto de este silencio hace disertar a los que ignoran la doxa que él sabe. Desconfiad de ese hombre que hace preguntas magníficas pero también ya perfectamente respondidas por su parte. Es después de haber aprendido a perecer que Valéry os preguntará “¿Cómo perder, oh camaradas?” Mirad: “Sur le jardin se risque et rôde...” Imposible aprehender a la serpiente Valéry.

Un deliberado “apparatus” crítico, una ecuación sin igualdades, un juego bizantino nos proponía Valéry. Se erigía una problemática sobre lo menos problemático que existe: la poesía. Y Valéry lo sabía tan estratégicamente bien, que nada en su poesía constituye, es, problema. Lo que son sus esencias poéticas es tan gratuito, tan inefable, tan del azar como la metáfora que escapa por boca del salvaje. Sino que la problemática radicaba en ese vano esfuerzo, por parte suya, de hacer la poesía bajo especie “químicamente pura”, como acto “deliberadamente consciente”. He aquí el juego de Valéry, muy pronto vendría método y un poco más tarde, sólo un poco más tarde, moda. ¿Imagináis su larga voluptuosidad al contemplarnos en lucha abierta con un inconsútil consciente, con una poesía químicamente pura? ¡Qué risa de su parte! Él, sentado entre lo inconsciente y las ricas impurezas...

No se sabe nunca qué pensar de un hombre que enseña el camino a la vez que lo oculta. Porque si declara que la “pureza última de nuestro arte exige a quienes la conciben, tan largas y tan rudas sujeciones que absorben toda la alegría natural de ser poetas...”, también declara que: “Atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama...” Se advierte una evidente contradicción, y que siéndola sólo para los demás, descubre una vez más el juego de Valéry. Muy rectamente sabe él que todo rigor, toda ruda sujeción, toda severidad serían entidades negativas para la empresa de “cortar la llama” o “cortar la poesía”, que sólo podrían ser cortadas, así como él declara, impunemente. Que todos los matraces, todas las retortas, todas las

mezclas se estrellarían ruidosamente frente a esa última impunidad fatal que es la poesía o la llama.

No se ha insistido, no se ha vuelto bastante sobre esa frase suya: “Pero los poetas aun no están seguros de la imposibilidad de cuadrar todo pensamiento en una forma poética...” Tales palabras descubren el vivísimo anhelo, la “*idée fixe*” de Valéry: cuadrar la poesía. Su largo silencio de veinte años no fue entre muchas otra cosa que la impresionante meditación del ser de la palabra en cuanto sujeto moldeable a voluntad, o si lo preferís, conscientemente. De todo esto quedó una victoria de la poesía y una refinada venganza de Valéry. Una victoria de la poesía; porque su poeta obtenía sus mejores palmas del lado del azar (yo no sugiero el delirio); una venganza de Valéry porque a la vista, al orden mental o a lo que queráis, la poesía de Valéry adopta, sin serlo, la extraña, espejeante forma de una cuadratura de la poesía, Y sus poemas exigieron la hermenéutica; así, *Le Cimetière Marine* fue disecado hasta el verso final, labor de disección que mostraba cómo puede ser desmontado un cuerpo de poesía sólo para constatar, en concluyendo la operación, que la poesía resiste a esas pruebas por nueve, a esas vivisecciones. Que ella jamás podría ser o aislada o desmontada. No será necesario recordárselo a Valéry: “Hélas! ô roses, toute lyre/ Contient la modulation!” Pero Valéry ha querido y obtenido, como Mallarmé lo quiso y obtuvo en otra medida, que su poesía aparezca acto deliberadamente consciente; suerte de espejismo, en que el objeto real es suplantado, por acción del meteoro, en objeto meramente aparental, Añadid a todo esto la sutilísima dialéctica que funda toda una teórica del acto poético y habréis completado el paradigma de Valéry.

¿Por qué no aplicar a Valéry las mismas palabras de Nietzsche a Wagner? “Comprendo perfectamente que un músico de hoy día nos diga: detesto a Wagner, pero no puedo soportar otra música”. Pero comprendería igualmente a un filósofo que declarase: “Wagner resume la modernidad. Se procederá bien comenzando necesariamente por ser wagneriano”. Ya lo habéis oído: “Se procederá bien comenzando necesariamente por ser valeriano”.

(*Poeta*, 1, noviembre 1942, p. 7)

El secreto de Kafka

El secreto de Kafka –el de su arte– consiste exclusivamente en que él no es otra cosa que un literato. El mundo se divide en dos grandes mitades si lo miramos desde el ángulo de la personalidad: el de los que tienen fe y el de los “que dan fe...” Los primeros,

por su condición de creyentes, no pueden dar fe de esta fe (la limitación para esto es su fe misma), que sería dar cuenta de la marcha del mundo; los segundos no podrían tenerla porque precisamente sólo sirven para dar fe de esa marcha del mundo. Los primeros reciben el nombre de seres humanos; los segundos el de artistas. Por eso los primeros gozan tanto cuando se ven transformados por el artista en entes imaginarios, en personas imaginadas.

Es por esto que importa sobremedida concluir que Kafka no es otra cosa que un literato que da fe de la marcha del mundo. Ahora bien, este dar fe no se verifica a base de teología alguna, ética o filosofía. Se verifica estrictamente por medios puramente literarios, es decir, mediante enormes arquitecturas de imágenes. De ahí que deba tenerse sumo cuidado, al practicar una disección de la obra kafkiana, de no caer en lamentables tautologías. Todo el mundo reconoce que uno de los pilares esenciales del arte de Kafka es su lúcido olvido del individuo (aisladamente considerado) y su énfasis absoluto sobre lo objetivo del mundo. Pero con la virtud erigen el error: al practicar la disección de su obra le atribuyen todos los supuestos subjetivos imaginables y olvidan su única razón objetiva, esto es, la razón literaria, la invención literaria.

Por este método queda automáticamente falseada su concepción del mundo literario y ocultos sus resortes funcionales, que aparecen ante los ojos del crítico como simple envoltura que recubriría fundamentos extraliterarios. Y no se trata aquí de exponer una vez más esa ofensiva teoría del “arte por el arte” ni tampoco aquella verdad perogrullasca de que si la forma no es artística la obra no vale como tal. Se trata, por el contrario, de demostrar que en el campo de lo estrictamente literario el único móvil del artista es producir, a través de una *expresión nueva*, ese imponderable que espera todo lector y que se llama “la sorpresa literaria”; la sorpresa por invención, lo mismo que un asesino que conseguiría su objetivo mediante la muerte por envenenamiento, o del espía por traición. Ofreced a alguien que no la haya leído la *Divina Comedia*. Le sucederá lo mismo que le ocurriera al primero de los lectores de Dante: se sentirá colmado, inundado mediante el extraño método de la sorpresa por invención (en este caso literaria). Y no será por cierto esta sorpresa: ni el fondo ético de la *Commedia* o el platonismo que alienta en ella o la asombrosa erudición que la recorre. Se verá, sí, sorprendido por la invención de Dante de un infierno que se proyecta en embudos, de un purgatorio en rampas y un paraíso movido por esferas. Se llenará de estupor con sus invenciones de los tormentos infernales o aquélla de la rosa de ángeles girando eternamente, y no se detendrá ni un momento en las ideas que dichas metáforas sustentan —o que dicen, ¡ay! sustentar sus hermeneutas de seis siglos— de pecado o salvación. Ésta será la prueba más correcta de que el móvil último que moviera a su autor fue el de una invención estrictamente literaria, producto de una enfermedad que se llama literatura, como la de la seda del gusano o la de la perla de la ostra.

Sería interesante si pudiera ser escuchada la reacción de un lector de Kafka para el año 2045. De cierto que a este lector no se le vería aplastado por las ineludibles *cargas* de actualidad, es decir, por los conflictos del siglo, que toda obra sobrelleva como “obra muerta”, como “peso muerto”, y que nosotros, personas del siglo, tenemos que comprobar y sufrir al leerla. Ese lector de dentro de un siglo estará en mejores condiciones estéticas que nosotros para la recepción de la obra, como que recibirá íntegra su médula, esto es, la invención literaria, y tendrá oportunidad de comprobar –placer supremo– que Kafka es solo un literato, un creador de imágenes, de juguetes de imaginación; y todavía más, se verá acometido del mismo delicioso temblor de que se viera el pobre Kafka acometido cuando “dio en el clavo” al crear –recrear– a Gregorio Samsa bajo especie de enorme insecto (nada más que de enorme insecto, sin trascenderlo, como harían los críticos, a una alegoría de la crisis de la juventud alemana de la primera guerra mundial o a un anhelo feroz de salvar las contradicciones de la personalidad) o al *encontrar* esos juguetes metafóricos que son, o los corredores interminables y cambiantes de la mansión de Klara (*América*) o las “chiquillas guardianes” del cuarto del pintor (*El Proceso*).

¿Comprobación infalible de esta hipótesis? Por ejemplo, nuestra reacción de lectores del siglo XX ante el *Gulliver's Travels* de Swift. Todo el mundo está de acuerdo que dicha obra es una amarga sátira contra el Estado inglés de esa época, pero no es menos cierto que esta sátira no funciona hoy, que todas las implicaciones políticas del Gulliver son peso muerto que nada podría levantar. ¿Qué permanece, pues? Nada menos que la invención genial de Swift, que nosotros, alejados por tres siglos de su carga de actualidad, podemos gustar por ella misma, nada más que como invención. Sólo entonces podremos apreciar la obra desde las patéticas nadas con que fuera elaborada; es decir, que aquella dulce gigante del país de Brondignag, protectora de Gulliver, no será otra que eso: una dulce gigante o si se prefiere una expresión más aséptica: una invención. No podemos reducirla a nuestra escala humana, vestirla con nuestras ropas o hacerla tomar agua en una de nuestras copas. No, ella no sería una hipertrofia cruel e innecesaria de la reina Isabel y el gigantismo del estado inglés; al leerla sentiremos el mismo terror o la misma risa del niño que lee estos *Viajes*, sin la menor necesidad de una lectura entre líneas.

Dos versos de Mallarmé podrían ser como la clave de este secreto: “Ne crois pas qu’au magique espoir du corridor/ J’offre ma coupe vide où souffre un monstre d’or”. No hay otra cosa que invención: el “monstruo de oro” ha sido posible gracias a la invención e inmediatamente va a desaparecer. Ha surtido su efecto. Un efecto: he ahí el quid de la cuestión. Bien claro lo vio Novalis (quizá el espíritu poético más poético con Holderlin de toda la Alemania) en su novela *Heinrich von Ofterdingen*. A mi modo de ver es una de las pocas veces que se ha utilizado la tosca realidad cotidiana como un fondo, como unas bambalinas, para que sobre él sucedan esas cosas de la verdadera realidad que se oculta

tan celosamente. Es el mismo método de Kafka, su mismo secreto, pero obstinadamente vuelto de espaldas a las contracciones de la personalidad.

Es en este punto donde cabe hacerse la tremenda pregunta. ¿Era Kafka más literario todavía que Novalis, que recubrió sus patéticas nadas con las apariencias? ¿Contrariamente al método de Novalis, él no las utilizó como un fondo sino que verificó la operación inversa de presentar a sus nadas como ese fondo, como esas bambalinas? De ser así, podríamos leer ahora mismo –como ese lector para 2045, como se leería el mismo Kafka– sus crípticas “salidas”, que nos hacen perdernos por interminables y cambiantes corredores, bien sea aquélla de “una jaula fue en busca de un pájaro” o aquella otra más interminable que se desliza al sesgo en “El Cazador”, “ahora soy una mariposa”, sin que sus cargas de actualidad vengan a turbar la pura ficción que arma el edificio de estas salidas kafkeanas.

Pero igualmente no olvidemos que estas cargas de actualidad forman uno de los pilares de estas novelas y esos relatos que venimos comentando. También el lector de ahora es tan importante como el lector para 2045. Jean Paul Sartre ha dicho muy acertadamente que la perspectiva de futuro para el hombre no puede ser en modo alguno la de los mil años por venir sino los que integran la época que le ha tocado vivir. Así para este lector será muy importante esta carga de actualidad que la obra conlleva; para este lector la obra no puede ser exclusivamente ficción o sorpresa literaria. Entre la numerosa bibliografía acerca de Kafka nada más revelador para el que lea sus novelas y relatos que la interpretación de la ensayista alemana Hannah Arendt. Ella precisamente quita a la obra su parte de invención, su *deus ex machina* y la presenta en su realidad social: “la burocracia como el Leviatán de la época”; como lo fuera el Papado o los sacerdotes caldeos en otras. Sobre esta burocracia puso Kafka su mirada genial y advirtió de sus peligros. Hannah Arendt desentraña todo ello cuando dice: “Para el público del 20 la burocracia no parecía un mal suficiente para explicar el horror y terror expresado en la novela. La gente se atemorizó más con el cuento que con la cosa real. El lector moderno, o al menos el lector del 20, fascinado por las paradojas como tales paradojas y atraído por meros contrastes, no estaba mucho más dispuesto a entrar en razón”⁵⁴.

Pero precisamente esta reacción del público era una prueba concluyente de la capital importancia que en la obra de Kafka tiene el elemento ficción e invención. Gravita, planea por modo tal en su obra que arrastra al lector al delirio de la ensoñación, del sueño a ojos abiertos, de la pesadilla despierto; y por otra parte es tan saludable que tiene el poder de apartar ese “horror de la actualidad” y transmutarlo en “horror delicioso de lo intemporal”. He ahí precisamente el error o la falla de un Dostoiévsky, por ejemplo. En la obra de éste la invención está por debajo de cero y la complicación psicológica alcanza

⁵⁴ Frank Kafka: A Revaluation. Partisan Review. Fall, 1944.

cifras astronómicas. Ello explica muy bien esa fatiga que nos invade cuando queremos recorrer de principio a fin *Los Hermanos Karamazov*; no nos ofrece la novela para este viaje ningún “tapiz volador” y debemos vernos la piel durante todo el recorrido. Kafka, en cambio, nos lo ofrece ampliamente. En él ficción e invención adquieren proporciones infinitas, de modo tal que las cargas de actualidad se hacen también ficción e invención. He ahí todo su secreto.

(*Orígenes*, Año II, Núm. 8, invierno, 1945, pp. 42-45)

Freud y Freud

Al cumplirse cien años del nacimiento de Freud, el psicoanálisis está en pleno florecimiento, goza de amplio crédito. El enfermo lo mira como ánora de salvación, el médico percibe buenas entradas, el público en general lo afirma. Pues bien, es muy probable que pasados cien años más los enfermos y los médicos de esa época futura no reciban beneficio alguno del psicoanálisis.

Como la ciencia es experimentación, ocurre que toda ciencia tiene fatalmente un carácter transitorio. Por supuesto, está de más decirlo, la experiencia nunca se pierde, pero el método de ella, al cambiar por los avances incesantes de esa misma ciencia, cualquiera que ésta sea, se sustituye por otro, resultado de la nueva experiencia. Veremos entonces tachar de anticuado e ineficaz a un método que trajo alivio y dinero a una parte de la humanidad.

Y si la experiencia científica es objetable también lo será su experimentador. Puede ocurrir que al cumplirse otro centenario del nacimiento de Freud parezca anacrónico su método, que se descubran sorprendentes falsedades y hasta flagrantes supercherías. Incluso podría haber algo más grave: ese método —en 1956 sésamo ábrete de las puertas del subconsciente— sería reputado en 2056 de poco serio y poco científico.

Quedarían así al descubierto los artificios del psicoanálisis: ahora bien, esta ganga, al ser puesta de lado, dejaría ver en toda su magnitud a Freud gran artista. Entendámonos. No quiero decir que Freud va a quedar como destacado autor de obras de ficción y tampoco que su interés para dentro de cien años radicará en su elevado estilo literario. Como un paliativo, esto siempre se dice del pseudo científico, y ya sabemos que Freud fue un científico en toda la acepción del término. Se trata, en cambio, de algo infinitamente más valioso y profundo. Freud es gran artista en tanto que intérprete de la oscura vida psíquica del hombre. Su fantasía poderosa, que lo sitúa entre los grandes artistas de todas las épo-

cas, lo lleva, con poderes de brujo a la construcción de un mundo que al par que implacablemente lógico es también implacablemente ilógico. Como si Freud se hubiera visto constreñido por el material psíquico con el cual operaba a recubrir sus hallazgos con el polvillo *fabuloso* desprendido de ese mismo material. ¿Quién no recuerda, por ejemplo, su celeberrima interpretación de los sueños? Si un sueño ya es de por sí pasmoso, mucho más pasmosa será la interpretación que Freud nos da del mismo. Es decir, que a medida que vamos leyendo la interpretación freudeana de este o aquel sueño, al mismo tiempo que Freud nos descubre el mecanismo de la vida onírica va desplegando ante nuestra vista otro sueño, esto es, la interpretación del sueño por él estudiado, y dicha interpretación por el hecho de haber sido presentada como sueño exige a su vez ser interpretada. Aquí, como sucede en el arte, la estatua es más acabada y compleja que el modelo. Pero dejemos que el propio Freud nos interprete el sueño tenido por una mujer casada con un agente de policía⁵⁵:

Recordaréis aquí sin esfuerzo alguno los símbolos empleados. Los órganos genitales masculinos se hallan representados por la reunión de tres personas, y los femeninos, por un paisaje compuesto de una capilla, una montaña y un bosque. Los escalones que dan acceso a la iglesia constituyen un símbolo del acto sexual, y aquello que en el sueño aparece como una montaña lleva en Anatomía el mismo nombre: Monte de Venus.

Esto es lógico, es científico, es serio; hay que tener muy en cuenta que Freud no llegó a descifrar los sueños sino después de haber elaborado un método riguroso. Sin embargo, que esos ladrones y ese policía representen los órganos masculinos, que capilla, bosque y montaña sean los femeninos, que los escalones que conducen a la iglesia sean el símbolo del acto sexual, es tan onírico y pesadillesco que no puedo menos que sentirme enredado en una nueva maraña. Y aquí no hace al caso que Freud tenga o no razón, que su interpretación sea o no sea la verdadera y única. Lo que importa es que la estatua por él modelada resulta más inquietante, extraña y misteriosa que el modelo, que la misma nos sume en los vericuetos de un doble sueño y que fatalmente nos llevará a otros sueños, a otras inquietudes, a otros misterios. Y es de presumir que en cien años más la gente seguirá soñando y seguirá interesándose en lo que sueña, a despecho de la posible inanidad del método psicoanalítico para ese entonces, Freud, con su mundo onírico surgido de la interpretación de los sueños y de tantos y tantos aspectos de la personalidad, será lectura inquietante y plena de misterio.

(*Ciclón*, Vol. 2, Núm. 4, noviembre 1956, pp. 48-49)

⁵⁵ *Introducción al Psicoanálisis (Los Sueños)*, pág. 156. Sigmund Freud, *Obras Completas*. Edit. Biblioteca Nueva, Madrid, 1948.

Después de la novela social

Por El Escriba

En días pasados, Miguel Ángel Asturias –escritor guatemalteco– tuvo un cambio de impresiones con los escritores cubanos jóvenes –Jaime Sarusky, René Jordán, Adrián García Hernández y César Leante– en un acto publico organizado por La Casa de las Américas. Tema en discusión.: la novela social en Latinoamérica.

No hay que aclarar que Asturias es el autor de *Hombres de Maíz*, de *El Señor Presidente*, de *Week end en Guatemala*, y tampoco habrá que aclarar que es el cultivador más distinguido de la llamada novela social; en una palabra, es Asturias el defensor acérrimo de este tipo de literatura.

Es por ello que se refirió extensamente a los cultivadores del género en Latinoamérica, para lo cual citó nombres y obras profusamente en apoyo de su defensa, y digo defensa, pues no otra que defender a la novela social, tratando de justificarla, fue lo que hizo Asturias. Entre otras cosas dijo que después del interregno europeizante de Latinoamérica, cuyo cultor más destacado se significa en Gómez Carrillo, los escritores latinoamericanos habían tomado plena conciencia de la tierra, del hombre, de los problemas sociales, para expresarlos finalmente en la novela y en el cuento. Acorde con este pensamiento expresó el señor Asturias que este género de la novela social era el único que convenía a la expresión literaria americana; más todavía, insistió en lo social hasta el punto de sobreponerlo a problemas de forma, es decir, a lo meramente artístico. En otras palabras, Latinoamérica no puede demorar su redención económica y social, y según Asturias, el escritor latinoamericano debe servir esta causa. ¿Y cómo, según Asturias, debe ser esta novela social? Habló entonces de realismo mágico, de rechazo absoluto de la forma europea, de la necesidad de crear un idioma literario exclusivo de Latinoamérica, y por supuesto, de barroquismo, pues a lo que parece, América es barroca del Cabo de Hornos al Mar de las Antillas: Uno de los panelistas objetó el exceso de verbalismo en dichas novelas: Asturias lo aceptó, pero al mismo tiempo se encargó de puntualizar que en cuanto a la novela guatemalteca, la objeción no era válida por cuanto él y los otros novelistas de Guatemala utilizaban la palabra exacta, estando por ello situados en las antípodas del derroche verbal.

Preguntado sobre Proust, Asturias rechazó terminantemente que la obra de dicho autor lo fuera de contenido social: «No, expresó, *En busca del tiempo perdido* es en modo alguno novela social». Sin embargo, se me ocurre que Proust también se refería a los hombres, y dentro del hombre a ese que se llama el francés. Entonces la obra de Proust es también novela social, es decir, refleja la agonizante sociedad francesa, que termina precisamente con el estallido de la Primera Guerra Mundial. Pero Asturias afirma que la

novela proustiana no es social, ¿Cómo salvar la contradicción? Ocurre que para Asturias será novela social la que se ocupe de una sociedad no podrida, es decir, aquélla que está en trance de liberación, aquella que el escritor refleja en su obra como protesta y como reclamo de soberanía. Esto se llama partir los cabellos en cuatro... Proust, como Balzac, como Dickens, como Stendhal, es también el reflector de su tiempo, por tanto, es el comentador de la sociedad de su tiempo, y su novela será tan social como *Hombres de Maíz* o como *Los de Abajo*.

Claro está, a la altura del debate tenía que surgir necesariamente el nombre de Jorge Luis Borges. Alguien del público pronunció ese nombre, por supuesto, con timidez, pues en medio de tanta novela social, ¿qué papel pintaría Borges? Es harto sabido que Borges carga desde hace tiempo con una leyenda negra: la de escritor anglizante, y con otra leyenda no menos negra: la del erudito. No nos sorprendió entonces que Asturias aprovechara estas leyendas para negar todo contenido social a la obra borgiana. Pero, ¿es realmente así? Para empezar diré que en la Argentina nadie cree ya en tales leyendas; por el contrario, hoy Borges resulta ser el autor argentino más representativo de lo que pudiera ser llamado «lo porteño». ¿Quién si no Borges ha expresado con mayor precisión, fantasía y arte (sí, con arte, a pesar de que el arte como ingrediente, ¿es posible?, entre por muy poco en el dosaje de la obra literaria) el babilonismo de Buenos Aires? ¿Quién si no Borges para reflejar esa constante problematización que es un argentino? ¿Quién si no Borges para poner sobre el plano artístico ese mosaico de razas que es la ciudad de Buenos Aires, de la República Argentina toda? Y todo ello es social a menos que se convenga en que Borges se ocupa de los marcianos o los venusinos... En este punto se impone hablar de la literatura como medio y como fin. Pero Asturias quiere la redención de su pueblo y de los pueblos de América; Borges no se plantea tal liberación, pero, por otros caminos refleja la sociedad de su tiempo. Asturias protesta con vistas a un mejoramiento de las condiciones sociales existentes; Borges hace abstracción de dichas condiciones sociales y toma al hombre en el punto en que Asturias lo abandona, es decir en su pura interrogación metafísica.

Aquí convendría recordar el viejo dicho: «muchos caminos conducen a Roma...» Uno sería el ya aludido de la novela social; el otro el de la novela de contenido metafísico. Hoy por hoy es evidente que se pretende restar importancia al segundo. En otro debate sostenido en la propia Casa de las Américas se pronunciaron los nombres de Alain Roble-Grillet, de Nathalie Sarraute, de Butor. El señor Benítez –escritor invitado y eje del debate– rechazó enérgicamente ese tipo de literatura por considerarlo nocivo para Latinoamérica. ¿Es posible? ¿Cómo saber tan exactamente lo nocivo y lo saludable? Si en Latinoamérica se dieran escritores de ese tipo, pues a lo sumo podría decirse que si bien es verdad que son nocivos son también grandes artistas, con la cual la nocividad quedaría anulada automáticamente. Por otra parte, cuando América se libere de una vez por

todas de los tutelajes y de las explotaciones la novela social, habiendo cumplido su ciclo, no tendrá razón de ser. Entonces tendremos que pasar necesariamente a ocuparnos del hombre en sí mismo, de uno mismo y de todos los hombres, ya liberados, bien comidos y bien vestidos pero con sus mil problemas de existencia que ninguna «novela social» podrá resolver, ya que la palabra solución no está en la base de los mismos.

(*Revolución*, 5 febrero 1960, p. 2)

¿Ya leyó el Quijote?

No bien se anunció que la Imprenta Nacional editaría *Don Quijote de la Mancha* los exquisitos enfilaron sus cañones: ¡Aparecerse a estas alturas con el Quijote! ¡Estos clásicos resultan soporíferos! ¿Qué tiene que ver el mundo de Cervantes con lo que está pasando ahora en el mundo? Y en seguida presentaban lo que ellos estimaban argumento irrefutable: ¿Quién se ha leído completo el Quijote?

Al escuchar estos argumentos casi estábamos por admitirlos. Para empezar no era la primera vez que los oíamos. Es sabido que entre los “avisados e informados” de nuestra América se hace este comentario respecto de las obras clásicas, sobre todo si se trata de las que tienen uno o varios siglos y si alcanzan la respetable cifra de las mil páginas. Estoy por creer que no lo dicen con mucha convicción y que eso forma parte de un enfoque desviado de la crítica literaria en América, que por desgracia es transmisible como los catarros.

Se da por sentado y se viene repitiendo que Dumas es sólo un folletinista, que Hugo es farragoso, que Latinoamérica es indolente, que Darío resulta anacrónico y que los clásicos son aburridos. Tales aseveraciones han pasado a formar parte de eso que se llama “verdades admitidas”. Por ello cuando volví al cabo de los años a escucharlas, con motivo de la inminente aparición del Quijote, sentí que escuchaba una vieja canción y estuve tentado de hacerle coro.

Por otra parte, mi última lectura de este libro databa de veinte años. Mi primer Quijote lo había leído en forma fragmentaria en el *Tesoro de la Juventud*; el segundo, cuando, en mi último año de escuela pública, me lo dieron por premio. En esa ocasión, como apenas tenía doce años y todavía no estaba entre literatos, no sólo lo leí de cabo a rabo sino que me pareció fascinante, y más que todo eso, perfectamente ensamblado en nuestro tiempo. Me resultó tan “moderno” como mis lecturas de esos años, es decir las de Búfalo Bill, de Salgari y de Manuel García, Rey de los Campos de Cuba.

Más tarde, ya en la Universidad, tuve mi tercer Quijote. Ahora bien, en ese entonces, como ya era acólito en una capilla literaria y empezaba a officiar en sus misas, juzgué oportuno que a mí también me pareciera Cervantes pasado de moda. Fue así que por exquisitez me pareció intragable a los veintisiete lo que me había resultado encantador a los doce. Estos prejuicios marcharon junto con el tiempo, de modo que a la vuelta de los años escuchando de nuevo esas “verdades admitidas” casi estuve por decir: ¡Ah, el Quijote...! ¡Que me lo quiten de delante!

Más a pesar de todo subsistía la grata impresión de la niñez. ¿Qué había significado para mis doce años este libro? Pues una serie de aventuras maravillosas. El héroe de las mismas, Alonso Quijano, me resultaba, más que todo, un explorador. Y no es un azar si en la gran literatura casi siempre se trata de una gran “cacería, de una ingente exploración”: el Capitán Ahab navega los mares en busca de una ballena blanca; en la *Comedia* Dante explora el Infierno a la caza de almas; en *Hamlet* se busca a un asesino, y en el *Fausto*, el Poder. Esto trae como consecuencia que al héroe, en su afán exploratorio, le ocurran las aventuras más peregrinas, y por dicha vía mantiene al lector en esa tensión que no es otra cosa que su incorporación sentimental a ese mismo héroe.

Con el Quijote las cosas se complican: los datos de la realidad se tornan irreales, unos molinos de viento se cambian en ejércitos, una venta es un castillo, unas monjas son princesas, frailes son cambiados en encantadores y pellejos de vino en gigantes. Esta contingencia, que al principio nos hace morir de risa, termina por dominarnos de tal manera, que no bien llevamos leídos unos capítulos nos sentimos tan quijotescos, tan serios y patéticos que hacemos volar las páginas como esperando que al final de las mismas se nos descubra el misterio que en cada una de ellas el autor se encargó de acumular.

Es decir, estamos en presencia de la doble aventura: por un lado se opera con lo conocido, el mundo tal cual lo conocemos; por el otro se parte de lo conocido hacia lo desconocido, lo cotidiano substituido por lo mágico. Entonces si en un libro de aventuras que, por ejemplo, trata de la cacería de elefantes en África nos limitamos al mundo conocido, ocurrirá que en otro libro como el Quijote no sólo nos moveremos en ese mundo pero también en el otro, lo que, por simple resultado aritmético, arroja un saldo mayor de apasionada curiosidad.

Claro que no hay que plantearse demasiadas preguntas. Esas y otras más herméticas, se las hacen los escoliastas. Ya Kafka dijo que las glosas no son sino la desesperación de los escoliastas. Por mi parte, y entiendo que el lector sensato estará de acuerdo conmigo, me basta con lo que dice el libro.

¿Y qué dice? Pues que un hidalgo de pueblo, llamado Alonso Quijano, ha decidido, porque le da su real gana, salir por los caminos a “desfazer entuertos”. Hacer tal cosa, significa, en otras palabras, salir de correrías, y las correrías, ¿qué significan? Pues aventuras. Pero aventura es tanto como decir interrogación, es decir curiosidad, he aquí el arte

del gran novelista: despertar la curiosidad. ¿Qué pasará? ¿Cómo le irá en la aventura? ¿Lo matarán? ¿Vivirá?

Por otro lado, aventura es también acción: el héroe liberta a cautivos, pone en fuga a raptos de una princesa, se enreda con unos cabreros, se enfrenta a gigantes. Si hacemos la transposición, advertiremos que Don Quijote no es otra cosa que el Superman del siglo XVII español y europeo. No se trata, por supuesto, de que Superman se empareje en grandeza con Don Quijote, pero referido a la acción, al correr de acá para allá, a realizar hazañas sobrehumanas resultan idénticos. No se hace difícil pensar que los niños españoles de la época de Cervantes se apasionaran por las aventuras del caballero de la Triste Figura.

¿Cómo hablar entonces de aburrimiento? Las aventuras se suceden tan vertiginosamente, son, por su esencia misma, tan imprevistas que no hay tiempo material para levantar la vista del libro. Aventuras apasionantes, misteriosas, provocadoras de carcajadas y de accesos de melancolía. ¿Se puede pedir mayor amenidad a un libro?

Cervantes mismo sabía que el suyo era la viviente antítesis del aburrimiento. Si no estuviera seguro de ello, ¿se habría arriesgado a deslizarse en el Prólogo al Lector estas palabras?: “Porque, ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina?”

Esto se llama recurso literario y saludable ironía de gran artista. Dice que “seca como esparto”, pero si el lector quiere tomarse el trabajo que busque ese pasaje que comienza: “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados...” Hay en él la frescura de todas las fuentes del mundo. Añade que “ajena de invención”. Remite, por ejemplo, al lector a la escena en casa de los duques. En fantasmagoría no ha sido superada por Monk, Walpole, Mrs. Radcliffe, Poe, Swift y tantos otros. Afirma que “menguada de estilo”. Sin deslizarse el lugar común de que es Cervantes el padre de la prosa española, que el lector se tome el trabajo de buscar el discurso de Marcela en ocasión del suicidio del pastor Crisóstomo. Aduce que es “pobre de concetos”, pero digo que son tantos que una vez más constituyen la desesperación de los glosadores.

Tenemos, pues, que Don Quijote es la antítesis del aburrimiento. Este libro sólo perdería su tremenda actualidad, y sus aventuras no tendrían sentido, si llegamos a convertir nuestra época en lo que el Quijote quería la caridad. Y en esto estamos. Pero aún cuando la maldad del hombre se impusiera sobre la bondad de otros hombres, quedaría, a mi juicio, el noble designio que hizo salir por tierras de España al Caballero de la Triste Figura. Y aún más que ese noble designio, ese supremo sacrificio que es no esperar recompensa alguna.

En este sentido hay un capítulo en el cual Cervantes, de modo claro y preciso –tan preciso que no hay espacio para los glosadores– hace la exposición de la filosofía de su héroe. Me refiero al Capítulo XXII, intitulado: *De la libertad que dio Don Quijote a muchos desdichados que, mal de su grado, los llevaban donde no quisieran ir*. Se trata de la sonada aventura con los guardias del rey que custodiaban a unos galeotes, y de cómo Don Quijote arremetiendo contra aquéllos los dispersó y dio la libertad a los forzados, los cuales, una vez que se vieron libres de sus cadenas la emprendieron a pedradas con él hasta dejarlo en el suelo por muerto.

Don Quijote, pues, sabe de sobra que los galeotes son criminales, y, sin embargo, a Sancho, que le explica que esa gente debe servir por fuerza al rey, le responde: “En resolución, como quiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza y no de su voluntad.” Y en su interior decide darles la libertad, y en efecto, los liberta, y sabe de sobra que una vez que esos galeotes estén sueltos puede muy bien ocurrir que no tengan la suficiente alteza de miras y que, como pasa en realidad, la emprendan contra él y contra Sancho. Pero un héroe, un libertador de pueblos oprimidos, un salvador de los hombres, jamás va a plantearse el toma y daca, ni el ojo por ojo ni la gratitud de sus emancipados. Si se detuviera a pensar sobre la maldad o bondad del hombre invalidaría automáticamente su apostolado.

Hoy por hoy Don Quijote es un ejemplo vivo, porque al leerlo desfila ante nuestra vista la miseria del pobre, la soberbia del rico, la mansedumbre de Sancho, la imagen de la opresión en los corchetes de la Santa Hermandad, y por sobre todo eso, el supremo ideal de la justicia humana. Si a ello se añade, como hemos expuesto, que el libro se deja leer sin esfuerzo, que hay en sus páginas para todos los gustos, que el eco de sus aventuras –trágicas o cómicas– nos ensanchan el corazón y nos hacen afirmar los valores vitales; será cuestión de preguntarnos unos a otros: ¿Ya leyó el Quijote?

(*Lunes de Revolución*, 71, 8 agosto 1960, pp. 7-8)

Una lección de amor

No era nada fácil sacar de las bocas el regusto de un gran poema de amor que se venía diciendo en Latinoamérica por más de cincuenta años. Me refiero al “Nocturno” de José Asunción Silva. Este poema –la más acabada muestra del amor-pasión, alcanzada por un poeta de estas latitudes– seguía siendo la Biblia de los enamorados, el arrobamiento de un público estremecido que lo escuchaba de labios de una recitadora, y el solilo-

quiu obligado de los jóvenes poetas en sus paseos meditativos. Este poema –genialmente cursi: “Una noche, una, noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de alas...”– había disparado su flecha con tanta precisión que atravesó el corazón de todo aquel que tenía uno en el pecho. Es como si, al producirse el encuentro entre el “Nocturno” y su lector, este último se hubiera dicho: “Hay lucha y violencia, el trabajo es duro, soy un explotado, o gano mucho, pero en un vacío de insatisfacciones, el día es largo y la noche aún más interminable, hay envidia y melancolía, pero hay también este poema que es como un bálsamo, un Santo Grial. Puedo echarme a la calle con él para que la vida descubra su hermosura”.

Porque el “Nocturno”, a diferencia, por ejemplo, de un poema similar –“Una mártir” (Baudelaire)– no enjuiciaba, a la luz de resplandores infernales, el amor-pasión. Ante versos como: “¿Contesta, cadáver impuro! Y por tus trenzas rígidas/ incorporándote con brazo afiebrado,/ dime pavorosa cabeza, ¿en tus labios helados/ pegó tu amante sus supremos adioses?”, el lector, al mismo tiempo que fascinado, huía despavorido. Este poema, con ser de una rara perfección, venía a añadir angustia a la angustia. No era posible llegar a la casa con el corazón deshecho por esos golpes que nos lo deshacen minuto a minuto, para encontrarnos *Las Flores del Mal* abiertas en ese poema. Queríamos, por el contrario, un poco de paz y una buena dosis de saludable sentimentalismo; deslizarnos en los versos de Silva como si los pies no tocaran la tierra, como si fuéramos ése que gime –es la palabra– en las palabras que se conduelen por la pérdida de la mujer amada.

Todo esto es, según se mire, cursi y hasta ramplón, pero así, pasado por el tamiz diez veces más fino del Arte, tenía la virtud de mitigar nuestras penas. Gracias al “Nocturno”, la vida, en el tiempo que duraba su lectura o su simple musitación, salvaba sus íntimas contradicciones y nos reconciliaba con ella.

Por todo ello le iba a ser muy difícil a cualquier poeta americano “cambiar el gusto” que tiene que ver con las cosas del corazón. Si se habrán escrito poemas de amor después de la aparición del “Nocturno”... Y en manera alguna malos poemas, pero el “Nocturno” seguía invencible y servicial.

De pronto, un buen día, aparecieron los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Eran de un poeta prácticamente desconocido, que firmaba Pablo Neruda, más conocido en su barrio y entre sus familiares con el nombre de Neftalí Reyes. Este título –tan anodino como una receta de cocina o una fórmula de boticario–, “saltó inmediatamente a la vista”. Inexplicable pero no menos convincente. ¿Saltaba a la vista por la contraposición entre el amor y la desesperación? De cualquier modo, dejaba entrever que todo el amor era el objeto de su canto.

Pero no un amor, como decía más arriba, hecho para destrozarnos el corazón, o más aún, para inducirnos a los análisis implacables y de los cuales salimos maldiciéndolo. Por el contrario, estos poemas, a semejanza del “Nocturno”, eran la queja sin protesta, la

reminiscencia sin venas cortadas o llaves del gas abiertas, y la plenitud del amor sin el lastre del odio:

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
 Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.
 Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
 mi alma no se contenta con haberla perdido.
 Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
 y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

¿Qué se pone en ellos de manifiesto? Pues que en cierto momento de nuestra vida hemos sido amados, es decir, salvados, y también, que aunque el “amor sea corto y largo el olvido”, ese interregno feliz sigue contando. El poeta necesitaba recordar a los que están a punto de maldecir el fracaso de sus amores que la parte que éste les concedió basta y sobra para reverenciarlo mañana, tarde y noche. Este librito –primer *Ars Amandi* americana– venía muy a punto: por América había pasado (como siempre ocurre, un poco atrasado) el maquinismo, el futurismo y el escepticismo del corazón. Los poetas tenían cierto pudor de “abrirse el pecho”. Pues entonces Neruda devolvió sus fueros al sentimiento y recordó a cada lector: 1) que tenía un corazón, 2) que podía llorar sin ruborizarse.

Se necesitaba un enorme poder persuasivo para atreverse a utilizar un lenguaje poético lindante con el mal llamado “mal gusto”. Cada palabra que Neruda utilizara, cada giro y cada frase tenían por delante la enorme tarea de convencer sólo mediante el sentimiento. Constituyó, sin duda, un “tour de force” comenzar un poema de esta manera: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche”. El poeta que escribe esta primera línea está como ante el abismo de la ramplonería. Si su brújula de la emoción le falla, su barco se perderá en un remolino de ridiculeces. Y ya sabemos cuán felizmente fue desarrollando su poema hasta dejarnos en la orilla del asombro...

Quisiera, aunque de pasada, poner de manifiesto el método de este poeta en lo que respecta a la exacta dosificación de lo cursi y la contrapartida que le hace merced a imágenes de gran aliento poético. Por ejemplo, tomemos la estrofa tercera del poema que abre el libro (“Cuerpo de Mujer”):

Pero cae la hora de la venganza, y te amo.
 Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
 ¡Ah, los vasos del pecho! ¡Ah, los ojos de ausencia!
 ¡Ah, las rosas del pubis! ¡Ah, tu voz lenta y triste!

Se necesita una gran audacia y más que eso, se necesita un pulso poético muy seguro para deslizarse, sin que choque y sin que el lector rompa en risa burlona, la palabra “pubis”; de igual modo “los vasos del pecho” en cualquier otra circunstancia resultarían

insoportables. Pero no bien el poeta los ha mentado, ya los neutraliza con “los ojos de ausencia”, y no bien ha pronunciado la palabra “pubis” la sublima en la frase: “tu voz lenta y triste”.

Todo ello hizo posible que *Veinte poemas de amor* resultara libro comunicativo lo mismo para los letrados que para los iletrados; para las cocineras que para las “bas bleus”, para el obrero que para el estudiante. Sin proponérselo, Neruda resultaba así comunista primero en la poesía que en la política. Esa voz que más tarde apelaría al “corazón político” de los hombres amantes de la libertad, enemigos de la opresión —*Oda a Stalingrado, Canto General*, etc.— comenzó ganándose los con el ofrecimiento generoso del amor. De uno a otro extremo de América la gente lloraba con esta nueva *Ars Amandi*. ¿Quién no sabe de memoria: “Te recuerdo como eras en el último otoño./ Eras la boina gris y el corazón en calma./ En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo./ Y las hojas caían en el agua de tu alma”. Y ese joven, que ha roto con su novia, ¿acaso no dice una y otra vez: “Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:/ boina gris, voz de pájaro y corazón de casa/ hacia donde emigraban mis profundos anhelos/ y caían mis besos alegres como brasas”. Y aquel otro, que maravillado ante el silencio repentino de la mujer que está a su lado, se pone a decir mentalmente: “Me gustas cuando callas porque estás como ausente,/ y me oyes desde lejos y mi voz no te toca./ Parece que los ojos se te hubieran volado/ y parece que un beso te cerrara la boca”.

Así, pues, este libro puso a los americanos en situación emocional: les recordó que somos un continente esencialmente romántico y sentimental, que no dejamos de lado el análisis, pero tampoco lo superponemos al sentimiento. Más tarde el nerudismo haría estragos entre los poetas; más tarde vendría *Residencia en la tierra* y las otras *Residencias* (un gran poeta sigue su marcha ascensional) con todo el inventario fosco y las miserias del siglo, pero al solo recuerdo de *Veinte poemas* todo eso quedaba justificado. Es decir, justificado por el Amor.

(*Lunes de Revolución*, 88, 26 diciembre 1960, pp. 8-9)

1960. Reseña de la poesía

El acontecimiento más destacado de 1960, fue, sin duda, la visita de Pablo Neruda. Por supuesto, vinieron todos los Pablos que hay en Neruda —el de *Crepusculario*, el de *Veinte poemas de amor*, el de *Residencia en la tierra*, el de *Tentativa del hombre infinito*, el de *El Hondero entusiasta*, el del *Canto General*, el del *Canto de amor a Stalingrado* y

el de *Estravagario*. Por otra parte, la presencia de este gran poeta —que nos había visitado en anteriores ocasiones— adquiriría especial significación. Neruda venía esta vez, en persona y en poesía, para decir bien alto que estaba en todo y por todo con la Revolución Cubana, Él, como un ciclotrón atómico que generara poesía, ha puesto ésta al servicio de nuestra causa: recitales de todo tipo, conversaciones sobre poesía, publicación de un libro, viajes al interior de la Isla, hasta culminar en el poema leído en Plaza Cívica el pasado dos de enero con motivo del desfile de las milicias. Todo esto hay que agradecerse a Neruda: se lo agradece el gobierno revolucionario, y se lo agradecen los poetas. Neruda, sin haberse propuesto dar pauta alguna en lo referente a la poesía, ha impuesto, con su sola presencia, con el prestigio inmenso de su obra y con su militancia revolucionaria, una suerte de brújula poética para navegar en la poesía sin caer en la gratuidad. Es indudable que el mapa poético cubano, por efecto de la Revolución, ha borrado sus líneas y se apresta a dibujar otras. Ahora bien, salir de los antiguos moldes no es empresa fácil; meterse de lleno en los nuevos supone riesgos y gratuidades. Nadie sabe todavía cómo va a ser la poesía en Cuba para los próximos diez años. Una cosa sí está clara: que será totalmente distinta a la que se ha venido haciendo por cincuenta años. Y la que ya no se nos echa encima, contrariamente a lo que pueda pensarse, será, aunque modelada en la Revolución y por ella, más elaborada y exigente que la precedente. Esta presencia, pues, de Neruda viene a ser como una clarinada o toque de alerta a los jóvenes poetas. Decir entonces que Pablo Neruda 1960 en Cuba es un acontecimiento equivale a resumir en un solo hecho el año poético cubano.

Su libro *Canción de gesta* es uno de esos libros con que todo gran poeta ayuda a una causa justa. Hay numerosos precedentes y nadie tiene por qué hacer aspavientos y muecas de disgusto si no encuentra en el mismo a la poesía bajo forma de elixir. Existen, por otra parte, numerosos precedentes, desde los poetas griegos hasta Byron y Hugo. Ya sabemos que *Canción de gesta* es un libro de batalla, escrito con esa misma intención enardecedora que el himno bélico que anima a los soldados. El mismo Neruda, como adelantándose a posibles objeciones, dice en el poema XXIX:

Piden algunos que este asunto humano
con nombres, apellidos y lamentos
no lo trate en las hojas de mis libros,
no le dé la escritura de mis versos:
dicen que aquí murió la poesía,
dicen algunos que no debo hacerlo:
la verdad es que siento no agradecerles,
los saludo y les saco mi sombrero
y los dejo viajando en el Parnaso
como ratas alegres en el queso.

Ha sido pues una suerte que Neruda haya dedicado *Canción de gesta* al pueblo de Cuba y que la Imprenta Nacional se apresurara a editarlo. Nadie negará, que su factura obedece a la llamada “música de programa”, que obedece a una consigna (a una consigna del propio poeta) y que parte de un esquema previamente establecido. Pero como todo eso está escrito por un gran poeta ocurre que los resultados son excelentes y están a la vista. Podremos preferir al Neruda de las *Residencias* o al de *Estravagario* y podremos añadir que como hallazgos poéticos esos libros son más importantes, que marcan rumbos y todas las cosas de teoría literaria y poética que se endilgan en estos casos. Sin embargo, *Canción de gesta* sirve a un propósito bien definido, no equivoca sus voces, va recto a su objetivo y da en el blanco.

Otro acontecimiento poético de 1960 fue la exaltación oficial y pública de Nicolás Guillén al rango de Poeta Nacional. Éste era un reconocimiento que el pueblo cubano debía a este poeta. Por más de treinta años Guillén ha venido sirviendo con su poesía la causa revolucionaria cubana desde *Sóngoro Cosongo* y *West Indies LTD* hasta *La paloma de vuelo popular*. Hay que declarar sin reservas que Guillén es el primer poeta cubano conocido universalmente. Esto es un hecho y los hechos no pueden ser negados. No creo que sea el momento para hacer una exégesis de su poesía pero puedo adelantar que su poesía ha ganado más lectores que los que puedan tener el resto de los poetas cubanos. Además, como Guillén ha cantado los sufrimientos de nuestro pueblo, como ha puesto de manifiesto la discriminación en que hasta ahora vivió el negro cubano, como su canto ha sido una constante incitación a rebelarse contra cualquier tipo de imperialismo, y como eso es justamente lo que, con el triunfo de la Revolución, estamos dándole cumplida reparación y repulsa cumplida, no es de extrañar que la Patria, reconocida, le otorgue el honroso título de Poeta Nacional. Y para aquellos que arteramente dicen que Nicolás Guillén no gusta de exquisiteces, los remito a la exquisita edición de su poema *¿Puedes?* editado por la librería La Tertulia. Además, es muy natural, está en las antípodas de lo forzado que el pueblo se reconozca en Guillén y que lo reconozca como a su poeta nacional: él no ha escrito sino para ese pueblo, se ha pasado años dando recitales públicos, se ha puesto en contacto con la masa y ha cantado todas las aspiraciones y sueños de ella. Por tanto, 1960 tuvo señalado acontecimiento con Guillén Poeta Nacional 1960.

Justo en la mitad de dicho año un joven poeta publicaba en Ediciones R un libro que respondía al significativo título *Poesía revolución del ser*. Este libro se destacaba del conjunto de los otros. ¿Por qué? Baragaño (producto de muchas influencias, todos las sabemos) al triunfar la Revolución estaba en esa situación especial de un “caldo de cultivo” que debe pasar del tubo de ensayo en que está a otro tubo de ensayo. Su libro anterior *—El amor original—* más o menos respondía, para decirlo con la frase consabida, a la sensibilidad en boga. Aunque él, cuidadosamente, se apartaba de la generación

de los poetas de *Orígenes*, con todo, compartía el mismo tubo de dichos poetas. No los imitaba, pero al mismo tiempo era un familiar de la corriente poética cubana de los años cuarenta al sesenta. Tratar de nadar hacia otras aguas es la demostración poética de Baragaño con *Poesía revolución del ser*. Ahora bien, como sucede con el pichón, que vuela y no vuela, que se lanza al aire y vuelve a refugiarse, en las alas de la madre, Baragaño, en este libro, seguía beneficiando con hallazgos de la poesía en boga, al mismo tiempo que se aventuraba para prefigurar la nueva voz poética. Eso es *Poesía revolución del ser*: una amalgama y una tentativa. Feliz, por cierto, pues no reconozco otro libro poético de 1960 con la misma intención y los mismos resultados. Baragaño, confirmando nuestro juicio, declara en la solapa de su libro: “*Poesía revolución del ser* cierra el ciclo comenzado con *Cambiar la vida* y prepara el terreno para nuevas obras poéticas. La superación de la realidad, como se presentaba en los años del terror, está dada como fue posible para el autor, acorralado por un mundo apocalíptico que quería presentarse como eterno. La nueva poesía del autor, esperamos, dará la superación definitiva de esa etapa”.

Pues ya empezó. Recientemente ha publicado en la revista *Bohemia* (¿imaginaban ustedes a Baragaño hace cinco años publicando en *Bohemia* su poesía “para los happy few”?) “Himno a las milicias”. Este poema es el “caldo de cultivo” de que hablaba hace un momento: hay la nueva manera y hay la conocida, hay naturalidad y al mismo tiempo se advierte que las ruedas no están bien engrasadas. Por supuesto, es una “salida” sincera –Baragaño es miliciano, con toda la gloria y todas las fatigas que supone serlo–. Se puede decir que su lenguaje poético evoluciona al mismo ritmo de nuestros días revolucionarios. Podemos esperar, por tanto, que Baragaño nos entregue en fecha no lejana un libro de poemas donde ninguna mixtificación por pálida, encubierta que sea no asome la cara; un libro en que junto a la sinceridad y la convicción se encuentre la poesía cómodamente instalada, repartiendo a todos sus dones.

El año poético vio tres muestras ofrecidas con distinta tensión. Una plaquette de la joven poeta Isel –*La marcha de los hurones*– me ha sorprendido. El libro esté dividido en tres cantos. Del primero les doy una muestra:

Quietos
estáticos
soportamos nuestra lanza sin atormentarnos inútilmente
alzamos nuestros ojos hacia una solución
un alivio vinculado al presente
y tomamos la mano a otros de la misma especie
y desvanecemos ante una ventana de cristal
rodeados del suave coro que forman
las máquinas calculadoras.

A pesar de que Isel tiene sólo veinte años esto es una muestra de buena poesía. Todo el libro es de la misma calidad. Por supuesto, está metido de lleno en la corriente poética de esos años 1940-1960. Isel tiene que dar el salto mortal y caer de pie. Si ella reconoce las señales de los tiempos, de seguro que lo dará. El problema poético de los nuevos poetas consiste en resolver la ecuación: exquisitez más poesía para todos. El resultado es comunicación.

El otro libro es *La palabra invocada*. Su autor: Raimundo Fernández Bonilla. Son seis poemas muy bien escritos, que me parece pretenden sólo eso. Bonilla no arriesgó nada al escribirlos. Tomó simplemente de la citada corriente, se zambulló y estos poemas tomaron la forma de la misma corriente. Se leen con agrado y al final uno dice: aquí pasa lo pasado. Por cierto, él anuncia un libro en forma. Esperemos para dar un juicio total sobre este joven poeta.

El grito –de José Mario– es el libro tipo –ex abrupto–; el autor pone en la primera página: “Negación de los poetas teóricos abstractos deshumanizados. Palabras empatadas con cola. Métodos: mismas armas. Edicto: La sogá, la sogá. ¿Dónde está la sogá? Consejo: que sigan comiendo porquería”.

¡Caramba! Después de tal andanada uno espera que los poemas a leer sean por lo menos de la calidad, digamos, de los poemas de Maiakowski, de Neruda o de Bertolt Bretch. Pero no, son la misma cosa que docenas de poetas hacen los trescientos sesenta y cinco días del año, Si José Mario no hubiera cometido la ligereza de ese ex abrupto conminador sus poemas podrían ser leídos sin esa angustiada sensación de tener que alcanzar el vellocino de oro de la poesía. Además, aquí las palabras dominan al poeta y salen y entran por su libro sin ningún equilibrio.

Y vayamos a los poetas llamados populares. Ellos también hicieron su zafra. Tengo a la vista tres libros: *Amor: 365 días* (Francisco Riverón), *De Hatuey a Fidel* (Jesús Orta Ruiz, “Naborí”), y un enjambre de decimistas agrupados en un grueso tomo bajo el título *Los trovadores del pueblo* (Dirección de Publicaciones Folklóricas, Universidad Central de Las Villas). Este libro acoge a trescientos ochenta y siete decimistas, todos los cuales resultan muy graciosos, ingenuos e inspirados. No me resisto a reproducir una décima, que es como una especie de Arte Poética a lo Boileau:

No critiques al que escribe
con estilo modernista
o clásico, que el artista
crea el momento que vive.
Cuando en lo que se concibe
la belleza resplandece,
poco importa si se ofrece
en molde antiguo o moderno

porque lo bello es eterno
y lo bello no envejece.

El poeta popular y el niño que dice cosas maravillosas son como dos gotas de agua, es decir: iguales. Un niño dice mil boberías y de pronto nos asombra con una “salida altamente filosófica y poética”. Lo mismo hace un poeta popular. En este decimario el lector encontrará esas boberías y también esas salidas magnificas.

Amor: 365 días está escrito de la misma manera que Riverón habla. Es como si la prosa de su conversación hubiera sido alineada para dar el efecto de la poesía. Riverón no se ocupa –y no le importa– de los grandes problemas que plantea –como el Arte todo– la Poesía. El goza escribiendo sus versos, y de seguro que tendrá muchos lectores y lectoras. Si alguien se queja de que yo lo incluyo en esta Reseña, siento mucho decirle que su queja es infundada. *Amor: 365 días* está dentro del año poético 1960, sólo que está en el sitio que le pertenece. Ocurre que Riverón no es leído por habitantes de otros planetas sino por cubanos, que son hombres de este planeta. De acuerdo con esta humanidad que lee a Riverón no podíamos dejar de mencionar su libro. Lo mismo diremos *De Hatuey a Fidel*. “Nabori” tiene su público y ese público se siente hechizado con sus poemas. Si usted no gusta de ellos pues no los lea, pero no me coaccione a excluirlo.

Y éste ha sido el Año Poético 1960. ¿Cómo lo encuentran ustedes? Lo resumiría, por mi parte, en una palabra: discreto, con tendencia a mejorar. De cualquier manera no es un año poético malogrado.

(*Lunes de Revolución*, 90, 9 enero 1961, pp. 19-20)

FUENTES

I. VIDA LITERARIA

- “Mis 25 años de vida literaria”, *Revolución*, 3 febrero 1961, p. 3
- “De mi autobiografía ‘La vida tal cual...’”, *Lunes de Revolución*, 100, 27 marzo 1961, pp. 44-47.
- “La vida tal cual”, *Unión*, Especial “Virgilio, tal cual”, Año III, Núm. 10, abril-mayo-junio 1990, pp. 22-35.

II. EDITORIALES

- “Terribilia meditans”, *Poeta*, 1, noviembre 1942, p. 1.
- “Terribilia meditans...(II)”, *Poeta*, 2, mayo 1943, p. 1.
- “Borrón y cuenta nueva”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 1, enero 1955, s.p.

III. LITERATURA CUBANA

- “Dos poetas, dos poemas, dos modos de poesía”, *Espuela de Plata*, H, agosto 1941, pp. 16-19.
- “Los valores más jóvenes de la literatura cubana”, *La Nación*, 22 diciembre 1946, p. 2.
- “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de poesía”, *Universidad de La Habana*, 100-103, enero-diciembre 1952, pp. 7-38.
- “Cuba y la literatura”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 2, marzo 1955, pp. 51-55.
- “Ballagas en persona”, *Ciclón*, Vol. 1, Núm. 5, septiembre 1955, pp. 41-50.
- ¿Casal...o Martí?, *Revolución*, 16 junio 1959, p. 2.
- *“Exhortación a Rodríguez Feo”⁵⁶, *Revolución*, 9 septiembre 1959, p. 2.
- “Permanencia de Ballagas”, *Lunes de Revolución*, 26, 14 septiembre 1959, pp. 3-5.
- *“Veinte años atrás”, *Revolución*, 9 octubre 1959, p. 2.
- “Cada cosa en su lugar”, *Lunes de Revolución*, 39, 14 diciembre 1959, pp. 11-12.
- “La poesía”, *Lunes de Revolución*, 84, 28 noviembre 1960, pp. 28-29.
- “Opciones de Lezama”, en Pedro Simón (ed.), *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, pp. 294-297 [Se terminó de imprimir en noviembre de 1970].

IV. VIRGILIO PIÑERA EN ARGENTINA

- En la solapa de la portada del *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, Buenos Aires, Argos, 1947. [Se terminó de imprimir el 26 de abril de 1947].
- “Nota sobre literatura argentina de hoy”, *Orígenes*, Año IV, Núm. 13, primavera 1947, pp. 40-45.
- “Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*, Editorial Argos, Buenos Aires, 1947”, *Realidad. Revista de Ideas*, Vol. 1, Núm. 3, mayo-junio 1947, pp. 469-471.
- “El país del arte”, *Orígenes*, Año IV, Núm. 16, invierno 1947, pp. 34-38.
- Prólogo a *Cuentos fríos*, Buenos Aires, Losada, 1956, p. 7. [Se terminó de imprimir el 24 de septiembre de 1956].
- “Gombrowicz en Argentina”, *Cuadernos*, 45, noviembre-diciembre 1960, pp. 60-62.
- “Gombrowicz por él mismo”, *Unión*, Año VI, Núm. 1, marzo 1968, pp. 115-126.
- “Al lector argentino”, *Panorama*, diciembre 1970, pp. 56-57.

⁵⁶ Todos los ensayos con asterisco fueron publicados bajo el pseudónimo de El Escriba.

V. LA REVOLUCIÓN Y EL ESCRITOR

- “La inundación”, *Ciclón*, Vol. 4, Núm. 1, enero-marzo 1959, pp. 10-14.
- “Nubes amenazadoras”, *Revolución*, 15 enero 1959, p. 4.
- “La Reforma Literaria”, *Revolución*, 12 junio 1959, p. 2.
- “Literatura y Revolución”, *Revolución*, 18 junio 1959, p. 2.
- “La Nueva Revista Cubana”, *Revolución*, 27 junio 1959, p. 2.
- *“Las plumas respetuosas”, *Revolución*, 13 julio 1959, p. 2.
- *“El baquerismo literario”, *Revolución*, 27 julio 1959, pp. 21-23.
- *“Balance cultural de seis meses”, *Revolución*, 31 agosto 1959, p. 18.
- *“Miscelánea”, *Revolución*, 5 octubre de 1959, p. 18.
- *“Más miscelánea”, *Revolución*, 16 octubre 1959, p. 2.
- “La Revolución se fortalece”, *Lunes de Revolución*, 33, 2 noviembre de 1959, p. 15.
- *“El arte hecho revolución, la revolución hecha arte”, *Revolución*, 5 noviembre 1959, p. 2.
- *“La historia de la Revolución”, *Revolución*, 11 noviembre 1959, p. 2.
- *“Cambio de frente político”, *Revolución*, 24 noviembre 1959, p. 2.
- *“Aviso a los escritores”, *Revolución*, 10 diciembre 1959, p. 2.
- “Pasado y presente de nuestra cultura”, *Lunes de Revolución*, 43, 18 enero de 1960, pp. 10-12.
- “Votos y vates”, *Lunes de Revolución*, 47, 15 febrero 1960, p. 8.

VI. PIÑERA TEATRAL

- “¿¿Teatro??”, *Prometeo*, Año 1, Núm. 5, abril-mayo 1948, p. 1 y 27-28.
- “¡Ojo con el Crítico!”, *Prometeo*, Año 2, Núm. 11, 23 noviembre 1948, pp. 2-3. y 23.
- “Alfred Jarry o un ‘joven airado’ de 1896...”, *Nueva Revista Cubana*, 1, abril-mayo-junio 1959, pp. 156-162.
- “Teatro y traductores...”, *Revolución*, 23 de junio 1959, p. 15.
- *“Un crítico que se las trae”, *Revolución*, 13 agosto de 1959, p. 9.
- “Piñera teatral”, *Lunes de Revolución*, 52, 28 marzo de 1960, pp. 10-11; y 53, 4 abril 1960, pp. 18-19. También en *Teatro completo*, La Habana, Ediciones R, Diciembre 1960, pp. 7-30. [Se terminó de imprimir el 31 de enero 1961]. Hemos cotejado ambas ediciones.
- “Prólogo” a *Gelber. Dürrenmatt. Albee. Weiss. Teatro de la crueldad*, La Habana, Instituto del Libro, 1967, pp. VII-XV. [Se terminó de imprimir el 25 de noviembre de 1967].
- “Notas sobre el teatro cubano”, *Unión*, Año VI, Núm. 2, abril-junio 1967, pp. 130-142.
- “Artaud, fundador de una nueva vanguardia”, en Antonin Artaud *El teatro y su doble*, La Habana, Instituto del Libro, 1969, pp. VII-XVIII. [Se terminó de imprimir el 18 de julio de 1969].
- “Se habla mucho...”, *Conjunto*, 61-62, julio-diciembre, 1984, pp. 57-59.

VII. OTRAS LECTURAS

- “Plástica de la expresión poética ovidiana”, *Grafos*, 80-82, enero-marzo 1940, p. 51.
- “Pretexto a unos ángeles”, *El Nuevo Mundo*, 21 septiembre 1941, p. 35.
- La pintura de René Portocarrero*, La Habana, Editorial Guerrero, 27 de mayo 1942, s.p.
- “Erística sobre Valéry”, *Poeta*, 1, noviembre 1942, p. 7.
- “El secreto de Kafka”, *Orígenes*, Año II, Núm. 8, invierno 1945, pp. 42-45.
- “Freud y Freud”, *Ciclón*, Vol. 2, Núm. 4, noviembre 1956, pp. 48-49.

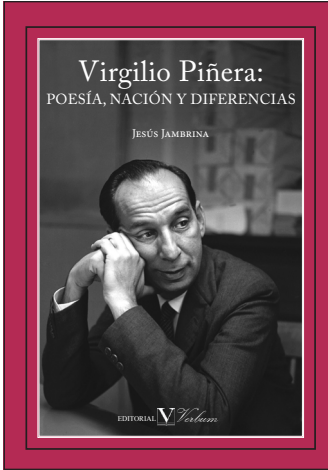
- *"Después de la novela social", *Revolución*, 5 febrero 1960, p. 2.
- "¿Ya leyó el Quijote?", *Lunes de Revolución*, 71, 8 agosto 1960, pp. 7-8.
- "Una lección de amor", *Lunes de Revolución*, 88, 26 diciembre 1960, pp. 8-9.
- "1960. Reseña de la poesía", *Lunes de Revolución*, 90, 9 enero 1961, pp. 19-20.

JESÚS JAMBRINA

Virgilio Piñera: Poesía, nación y diferencias



I.S.B.N.: 978-84-7962-806-2

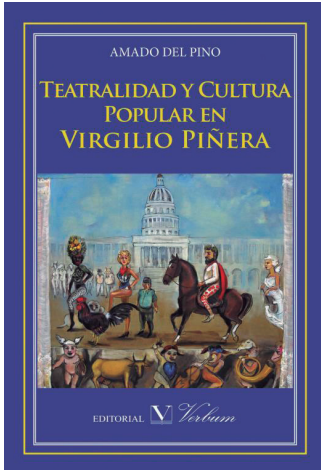


El estudio que presentamos explora la poética de Virgilio Piñera (1912-1979) en diálogo con las tensiones culturales e históricas del contexto en el cual vivió el autor de *La isla en peso* (1943). Jambрина subraya la relación crítica que Piñera sostuvo con definiciones acerca de la literatura, el concepto de nación y dentro de ella el protagonismo de las subjetividades marginales. Se trata de un acercamiento a la escritura piñeriana desde los estudios culturales, la perspectiva *queer* y el nuevo historicismo, preguntando por el contenido de lo que Cintio Vitier llamó el vacío en la poesía piñeriana. El resultado es un análisis donde Jesús Jambрина deconstruye los mitos negativos sobre Piñera y propone leer la obra del autor de *La vida entera* (1969) como un todo en movimiento.

“Jesús Jambрина ha investigado a fondo la obra de Virgilio Piñera. No es posible dudar que no sea un entendido en la materia; sus juicios críticos y conclusiones previas sobre la poética de Piñera conducen al lector hacia una singularidad que tiene que ser tomada en consideración. El compendio que ahora nos entrega es algo más que un análisis literario. Jambрина apunta, además, a las consecuencias de la poesía de Piñera dentro del entorno en que se desarrolló el que fuera llamado poeta maldito. Este rastreo literario-social-histórico llevado a cabo por el autor contribuirá a fomentar nuevos enfrentamientos críticos con la obra de un escritor cubano del que desde siempre ha sido imprescindible su lectura”.

HUMBERTO LÓPEZ CRUZ
(Universidad Central de la Florida)

AMADO DEL PINO



Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera



I.S.B.N.: 978-84-7962-852-9

En esta indagación Amado del Pino ahonda -con un lenguaje que se mueve entre el rigor del ensayo y el desenfado de la crónica- en dos universos esenciales para Virgilio Piñera. Está aquí el compromiso del autor de *Aire frío* con el resultado escénico de sus textos; se aprecia además la sabiduría teatral de Piñera que transmite a algunos de sus cuentos y poemas.

Del Pino se centra también en la poco estudiada pasión de Piñera por la espiritualidad popular; las creencias, costumbres, el consumo de cultura (de la décima cantada al cine de barrio), la riqueza de la voz y el gesto del cubano de a pie. Aunque se aborda casi toda la producción dramática piñeriana, el análisis más detallado se consagra a las obras menos conocidas o tardíamente publicadas, escritas buena parte de ellas en los años de exclusión y silencio que no lograron doblegar la tenacidad creadora de uno de los escritores esenciales del siglo XX cubano.

“El libro que el lector tiene ahora entre sus manos es una sustancial aproximación a la teatralidad y las raíces populares en la obra de Virgilio Piñera. A cien años del nacimiento de uno de los escritores más importantes de Cuba y de Latinoamérica, este libro enfoca, revela, una zona importante y aún desconocida de una obra importante y todavía bastante desconocida. [...] Alguien ha dicho que a Del Pino “le obsesionan las frases populares y la psicología del hombre común”. No sé si sea cierto. Hablar de obsesión quizá signifique hablar de una inquietud, de la exploración de algo que parece ajeno. Instalado en esa “poesía de la crudeza”, donde “de lo ridículo a lo sublime no hay más que un paso”, Amado del Pino se encuentra en su lugar adecuado para percibir ese lado “cultura popular” (¿por oposición a Alta Cultura?) en la obra de un hombre para quien estas categorías parecían carecer de sentido”.

ABILIO ESTÉVEZ (Prólogo)

Verbum * ENSAYO

La vida de Virgilio Piñera (Cárdenas 1912-La Habana 1979) parece aproximarse a la de Antonin Artaud: una lucha agónica, “lucha por la subsistencia diaria, lucha contra su propia personalidad”. El primer combate forja al escritor, el segundo una subjetividad dialéctica que utilizará el dinamismo de las formas literarias (poesía, teatro, cuento y novela) para expresarse, en un delirio de relaciones donde sobresale la espada del pensamiento. El ensayo sería en Virgilio Piñera parte de la mirada crítica de ese gigante de múltiples ojos y fiel guardián llamado Argos, por ello sus ejercicios ensayísticos se encuentran enraizados en el entramado cognoscitivo que sostiene toda su obra, y donde la argumentación adquiere (más allá de los géneros) diferentes concreciones que incluyen artículos periodísticos, páginas autobiográficas, cartas, editoriales de revistas, prólogos, solapas, reseñas, conferencias, entrevistas, reportajes, etc.

Gema Areta Marigó (Sevilla, 1961). Doctora en Filología por la Universidad de Sevilla. Especialista en la obra de José Lezama Lima de la que ha publicado en edición facsimilar sus tres primeras revistas: *Verbum* (Sevilla, Renacimiento, 2001), *Espuela de Plata* (Sevilla, Renacimiento, 2002) y *Nadie Parecía. Cuaderno de lo Bello con Dios* (Sevilla, Renacimiento, 2006). Coordinó también el conjunto de trabajos *José Lezama Lima. La palabra extensiva* (Madrid, Verbum, 2011).

Su vinculación con Virgilio Piñera, el maestro número dos, comenzó con la edición del *Orígenes. Revista de Literatura. Números 35 y 36* (Sevilla, Renacimiento, 2008) de José Rodríguez Feo.



9 788490 741436 E