

HEMEROTECA
RESERVA



LA

GACETA DE CUBA

Julio de 1962 / Año I / Precio: 10c



6-7

EDICION ESPECIAL

OSCAR NIEMEYER Forma y Función
de la Arquitectura

En el Noveno Aniversario
del Asalto al Moncada

José A. Baragaño / El Pueblo a la
Ofensiva

Ambrosio Fornet / Yo No Vi Na...

Manuel Díaz Martínez / Hora del 26
de Julio

Lisandro Otero / En el Ford Azul

Fayad Jamis / La Poesía

26 de Julio

FAULKNER

entrevistado por Jean Stein; analizado en su última novela por Irving Howe; su cuento "El Sol de la Tarde Ponerse"

CRITICA

Virgilio Piñera / Apuntes sobre la Poesía de
Heberto Padilla

Ramón Diamart / Un Libro para el 26 de Julio

José Rodríguez Feo / Cuentos de Aquí y de Allá

Guillermo Cabrera Infante / Esta es la Media
Vuelta, Esta es la Vuelta Entera

Calvert Casey / Santa Camila de La Habana Vieja

María A. Henríquez / Sobre la Crítica Musical

Mas allá del Horizonte, un cuento de José Manuel Otero
Notas de Samuel Feijóo, E. Desnoes y Roberto Branly.

BARAGAÑO

Homenaje a su obra poética en las páginas 21, 22 y 23

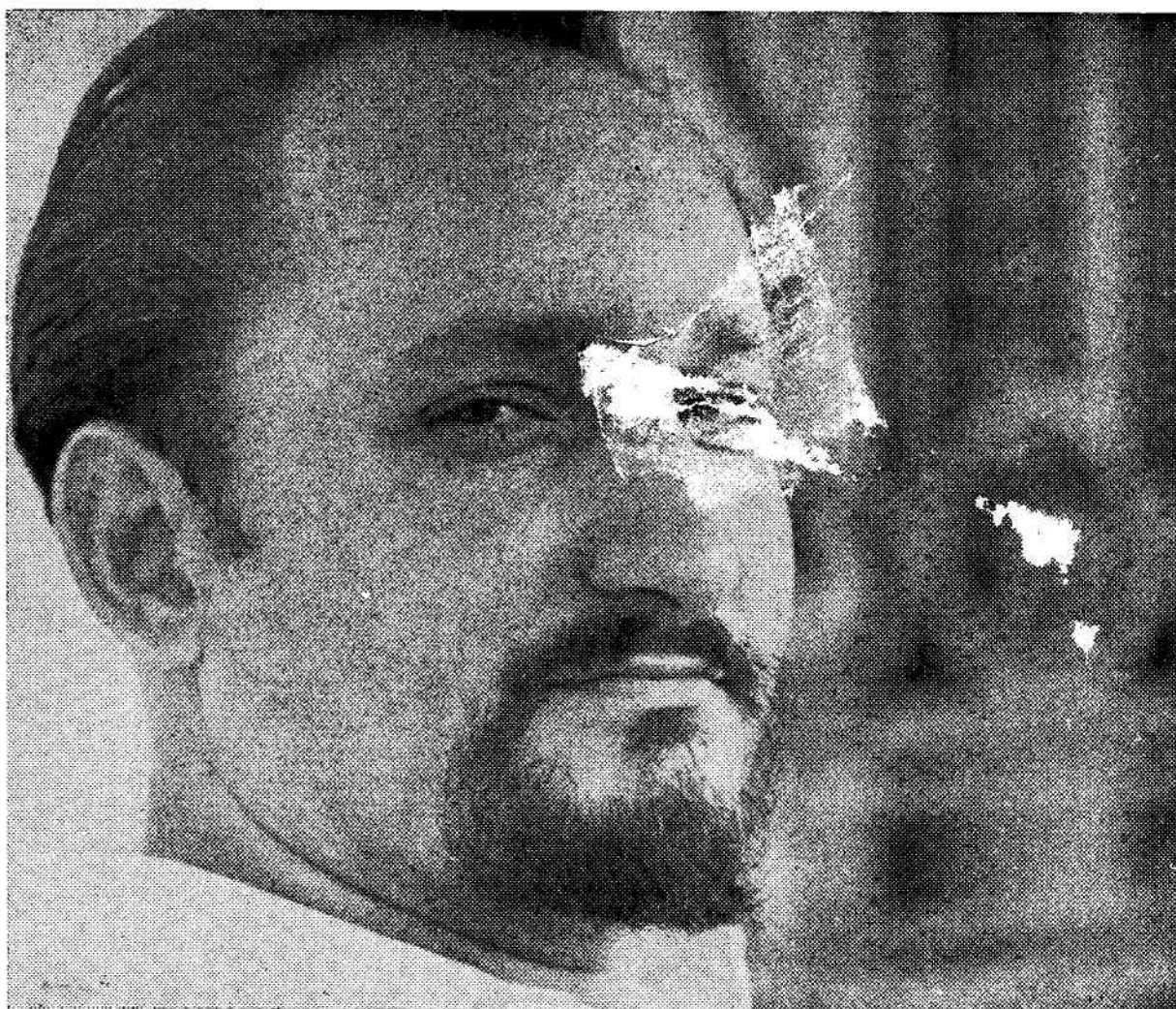


Foto Korda

26 DE JULIO: EL PUEBLO A LA OFENSIVA

* Este es el último artículo de José A. Baragano. Lo escribió unas semanas antes de su sorpresiva y lamentable muerte. Con su publicación rendimos homenaje a su memoria. En las páginas 21, 22 y 23 encontrará el lector otros testimonios y una breve visión panorámica de su trayectoria poética. La UNEAC editará próximamente un volumen con la Obra Poética de Baragano.

Quisiera comenzar este artículo diciendo: "para hablar de los héroes". Para hablar de los héroes, sí, esta frase que parece tan usada tiene su significado, y creo que es: para hablar de los héroes hubiera sido necesario estar junto a ellos en el momento tremendo del combate. Y se me dirá que es una actitud sentimental, que la acción de los combatientes resiste el relato, el análisis, la poesía y todas las formas de expresión posibles. Es cierto, y no es cierto. Es cierto si ya hemos oído de los que combatieron, las piernas abiertas en la justa tierra, los dientes apretados, y el crepitante fusil entre las manos el mensaje poderoso. Pero es que no todos los héroes han hablado, y cuando lo hicieron, como en el caso de Fidel Castro, cerraron con su palabra una totalidad de hechos tan grande, que es difícil encontrar algo que decir.

Quiero decir: están los que allí se encontraban, los combatientes, y los que no nos encontrábamos allí, los que ni siquiera pudimos observar. Que sentíamos lo mismo, que en un momento dado pudimos haber participado, que aquello es tan nuestro como de todo el pueblo. Es verdad. Pero también nos pertenece el derecho a decir: cuando se combatía en Santiago el 26 de julio de 1953, desgraciadamente, no estábamos allí, y consideramos que en cierta forma todos debimos haber estado allí.

Me encontraba lejos: no estaba en Cuba ni cuando el diez de marzo ni cuando el pueblo respondió: el 26 de julio. Esto desde un punto de vista colectivo tiene poca importancia, pero dentro de la moral individual de un hombre produce a veces agonías y sentimientos dolorosos. Esos han sido siempre los míos.

Ahora han pasado nueve años de guerra revolucionaria, de lucha total contra el imperialismo, en los que el pueblo de Cuba perdió miles de sus mejores hijos, para ganar, en definitiva, el derecho a combatir por el socialismo que se ha dado a construir.

Nueve años son 3,285 días. Tres mil doscientos ochenta y cinco días de combate. Tres mil doscientos ochenta y cinco días que son el mismo número de infatigables hazañas, de levantamientos del pueblo sobre sí mismo para defender todos sus derechos.

Parece fácil todo lo que ha pasado: quizás dentro de veinte años las nuevas generaciones puedan ver esto como un sólo movimiento, como una lucha sin diferencias, en un solo plano y a un mismo tiempo. Pero hoy, para nosotros, aquí, en el centro de la Revolución, ese tiempo ha sido difícil y numeroso, lleno de aspectos diferentes y siempre enrojecido por la sangre inolvidable de los caídos.

Aún más, los millones de latinoamericanos que en el futuro piensen en el veintiséis de julio de 1953, cuando analicen la fecha en que se inició la liberación de América, posiblemente no puedan entender lo que pasó en toda su dimensión, se encuentren ante algo desprovisto de asidero, porque el hecho habrá crecido tanto que únicamente la imaginación, como ya ocurre hoy, podrá reconstruirlo.



El pueblo en el poder
Debemos mantener la ofensiva.



Líderes del pueblo
El Moncada abrió la brecha.

¿Cómo es posible, se pregunta cualquiera, que un grupo de hombres, más de cien, se armara y dispusiera de un equipo dirigente para lanzar una operación militar dentro de un país bajo una tiranía policiaca sostenida por el imperialismo, en un período extraordinariamente breve?

Quizás como artista —y como tal escribo— no comprenda el arte de organizar a los hombres, y desconozca las leyes de ese tipo de acción. Pero lo que más me sorprende al comenzar a analizar el 26 de julio es el hecho de lograr reunir a un grupo humano tan valioso, tan extraordinariamente valioso, y llevarlo al combate, es decir al momento de las grandes definiciones, en condiciones tan precarias como lo hizo Fidel Castro.

Y si leemos *La Historia me Absolverá*, entramos en una nueva dimensión del problema: los atacantes del Moncada sabían muy bien lo que hacían y lo que querían; tenían previsto todo lo que sucedería después de la caída del tirano, y esto con un rigor intelectual e ideológico sorprendente. Porque siempre podríamos preguntarnos, ¿y tenían tiempo para pensar en el futuro los que estaban ante un presente tan denso de tareas?

Por otra parte el análisis del problema era correcto. ¿Se podía hacer algo en aquel momento que no fuera arremeter mediante la acción armada contra la estructura social en que descansaba la tiranía, atacándola allí donde era más fuerte: en el ejército? Al desarticular el aparato militar, los jóvenes revolucionarios pensaban con razón que el dominio de la burguesía, agente del imperialismo, se desmoronaría al no poseer el dispositivo de represión con el que se mantenía en el poder.

La estrategia del Moncada siguió la línea fundamental revolucionaria: la ofensiva. El pueblo a la conquista del poder político, para destruir la estructura capitalista y feudal, no puede sino estar a la ofensiva. La defensiva se convierte aquí en una situación en la que el espíritu ofensivo no puede realizarse, pero que permanece listo para desarrollarse en cuanto las condiciones lo permitan, provocando él mismo a través del combate esas circunstancias en que la ofensiva se hace posible.

El Moncada era el pueblo de Cuba que tomaba la ofensiva como forma de lucha, de manera impetuosa y absoluta. Decía Lenin: "la insurrección es un arte, y la principal regla de este arte es la ofensiva encarnizada audaz, implacablemente decidida". Esa verdad, esencialmente marxista, fue comprendida por Fidel Castro y sus compañeros, que el 26 de julio de 1953, se lanzaron al ataque en Santiago de Cuba, junto con su pueblo, y que hoy mantienen ese espíritu de combate cuando es necesario para conservar las conquistas obtenidas y extender la obra creadora de la Revolución.

El 26 de julio la Revolución sufrió una derrota aparente, pero no esencial. Allí quedaron muchos de los mejores hombres con que contaba Cuba. El precio del heroísmo y del inicio de la lucha fue caro. Pero todo indica que necesario. El Moncada originó la chispa que después se extendería por toda Cuba, despertó los espíritus y desató el deseo popular de pelear. El pueblo vio que era posible y necesaria la guerra contra la opresión burguesa e imperialista. En el mismo momento en que Fidel hablaba ante el tribunal que lo juzgó, la victoria era cierta, el hecho de que Fidel dijera, lo que dijo en Santiago, demostraba que la lucha había tomado un nuevo aspecto, y que los gallos orientales cantaban de nuevo

un himno de combate que atravesaría toda Cuba, y que aún nos despierta todos los días.

El ejército tradicional había sido vapuleado por un grupo de combatientes bisonos, y sólo pudo obtener una victoria gracias a su abrumadora superioridad numérica. Más tarde ni gracias a esa superioridad podría oponerse sin ser vencido a las guerrillas y columnas que operaron en la Sierra, primero, y a través de toda Cuba, después.

Se ha dicho algunas veces que la epopeya de la Sierra y del Moncada no poseía una literatura. Hace dos años, en un artículo sobre Camilo Cienfuegos, sostenía que la literatura de la Revolución —que no está lo bastante reproducida no se sabe por qué— había que buscarla en la *Historia me Absolverá*, la prosa de guerra y los discursos de Fidel, los diarios de campaña de Camilo, Raúl y Che Guevara. En esos documentos conmovedores se reúne, si no en todos sus detalles, por lo menos en lo fundamental de su espíritu, lo que fue la lucha revolucionaria en el Moncada y en la Sierra Maestra, en los llanos y en las montañas del Escambray.

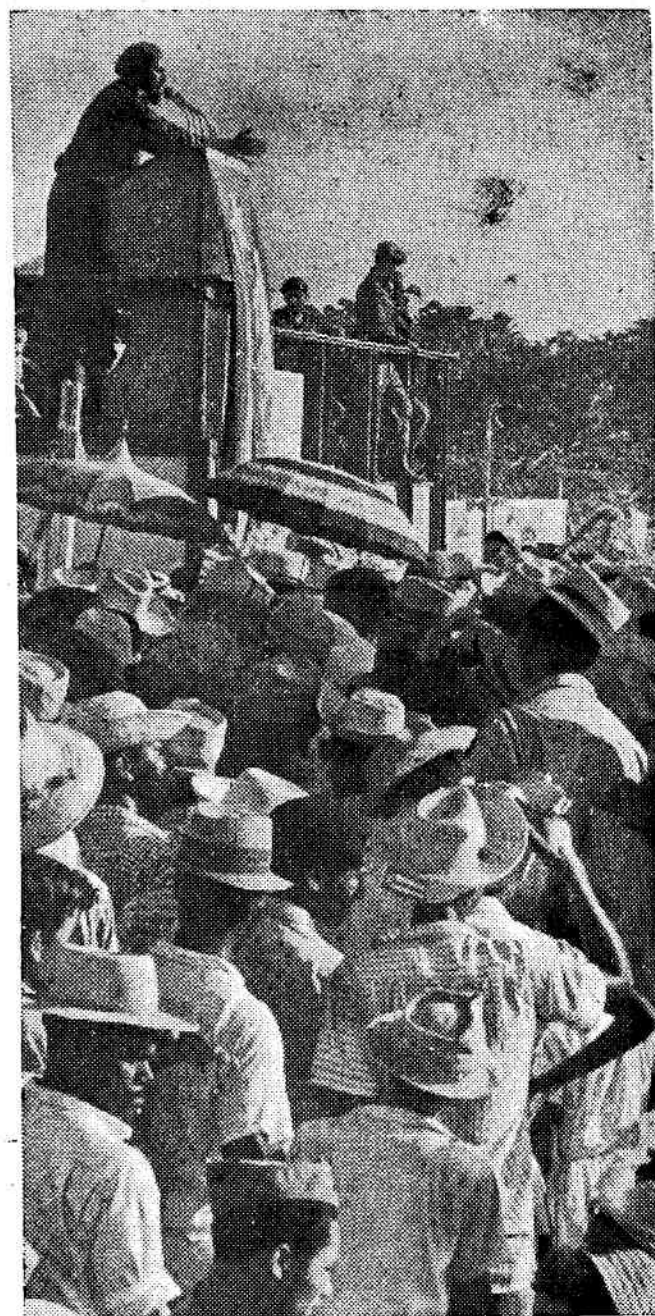
A través de esa literatura se puede ver cómo la ofensiva lanzada en el Moncada no se interrumpe, continúa a través de varios estadios hasta llegar al primero de enero de 1959, para superarse a sí misma continuamente, y derrotar directamente al imperialismo en Playa Girón, en la operación más importante de guerra moderna que se haya realizado en América.

Son casi diez años de guerra revolucionaria. Esta nueva guerra de independencia cubana es tan larga como el primer gran intento liberador, y tan llena de acontecimientos heroicos.

Hoy, cuando nos disponemos a construir el socialismo, con el cerco económico del imperialismo, el espíritu ofensivo del Moncada es tan importante como al principio. Todo combatiente sabe que el cerco sólo se rompe combatiendo. Si el imperialismo pretende rendirnos cerrando el cerco, nosotros tenemos que romper el frente por donde nos lo permitan las condiciones de la lucha, y para eso tenemos que mantener la iniciativa, continuar siempre a la ofensiva.

Nueve años después los hombres del Moncada siguen llamando a la lucha. La pequeña fuerza militar y política del 26 de julio, se ha convertido en una formidable organización combativa, que se dispone a luchar en todos los terrenos desde el poder, ahora en manos de los obreros y los campesinos.

Así han pasado las cosas. El 26 de julio de 1953 alguien podía confundirse con los objetivos de la



En Santiago
Un hombre nuevo nace en nuestra patria.

lucha, cuando Fidel apeló a las masas, no había confusión posible: en los tiempos modernos las masas no hacen revoluciones para la burguesía. Las masas hacen las revoluciones para sí mismas. El pueblo no derrama su sangre para poner en el poder a una clase vencida, a una clase descompuesta, que hace mucho tiempo dejó de ser revolucionaria.

El Moncada abrió la gran brecha por donde entraron las fuerzas del pueblo. Era vanguardia pequeña, pero audaz. Hoy los imperialistas saben —aunque traten de ocultárselo— que el 26 de julio de 1953 empezó para ellos la hora de su desaparición en América.

Al hablar al pueblo en Santiago de Cuba, donde se celebró significativamente el 26 de julio de este año, Fidel Castro advirtió de algo fundamental: el imperialismo no cede en sus intenciones de agredir directamente a Cuba. Nosotros estamos entre los que han pensado siempre en esa posibilidad. En estos momentos, dentro de sus cálculos, los yanquis no tienen otra posibilidad que lanzarse militarmente contra nosotros, y es nuestro deber para con la humanidad, para con el pueblo, para con América, estar preparados para el combate.

No podemos ilusionarnos. Para el imperialismo no hay otra posibilidad: Kennedy, que en este caso no es más que un agente de intereses feroces, tiene "entre ceja y ceja la agresión directa". De nosotros depende en gran parte que no se produzca, a medida que nuestro poderío militar se fortalezca y que la lucha ideológica penetre más aún en el pueblo, será más difícil para nuestros enemigos atacarnos.

Dentro de esta meditación. No creo sea el deber de un poeta hacer un artículo teórico o un planteamiento histórico, se me ocurre pensar en el papel importantísimo de la poesía, el arte y la literatura en esta batalla. En los últimos tiempos se ha producido un cambio fundamental en la realidad de nuestras artes y literatura: los artistas y escritores han respondido con ímpetu y entusiasmo al llamado de la Revolución. La poesía de la Revolución es hoy la de todos, o casi todos. Y en esta nueva etapa, en el nuevo momento histórico que vivimos, cuando quizás se haga más apremiante la definición que los hombres del Moncada iniciaron, los hombres de arte y pensamiento deberán estar con todas sus armas, no esperando que los acontecimientos se produzcan para cantarlos o darlos artísticamente, sino en la vanguardia de la Revolución, haciendo los acontecimientos, siendo parte activa y definidora en la lucha junto con los proletarios y los campesinos.

El Moncada se ha hecho nuestra sangre al entrar en todos nosotros, lo estamos viviendo día a día en las tareas de la Revolución. Su espíritu no ha muerto, se ha multiplicado hasta la totalidad de nuestro pueblo. Ese mismo espíritu debe presidir la labor literaria e intelectual. Un arte socialista, que emane de la vida, y la represente con todo su contenido y dirección revolucionaria es nuestro deber. No se trata de imponer esta o aquella forma, de presidir la creación artística con fórmulas, sino todo lo contrario, tener en arte el mismo espíritu revolucionario y ofensivo de los hombres del Moncada.

Creo que la mayor enseñanza del 26 de julio de 1953 es esa. Los revolucionarios tienen que lanzarse al ataque en todos los terrenos, mantenerse siempre a la vanguardia, y no poner por delante ningún juicio conservador ni derrotista. Eso vale también para el arte y la literatura. Un hombre nuevo nace, un hombre esencial comienza a crecer en nuestras patrias. Por la vida de ese hombre que surge del presente al futuro, debemos darle todo, a todas horas, huyendo de la quietud y el compromiso: junto a la Revolución a la ofensiva como en el Moncada.

AMBROSIO FORNET

YO NO VI NA...

Ya eran como las once y el sargento no pasaba. La vieja me había dicho: "No te muevas de aquí". Eso era peor. Le pregunté: "¿Por qué?" "Hazme caso, carajo —gritó—, que yo sé lo que digo". Así que estuve majaseando en la casa hasta que ella cogió la jaba y salió. "No le abras a nadie, ¿oíste?, a nadie", y yo dije "está bien" y me asomé por la rendija de la puerta. En cuanto la vi doblar por la algarroba hice así —rán— y saqué el cajón y me senté en la esquina como si ná.

Por García no pasaba ni un gato, pero por Cereña, sí. Guardias cantida y yo pensando mala suerte que ni siquiera traje unas postalitas, pa tener algo que mirar guillao, no fueran a creer que yo estaba allí na má que chequeándolos a ellos. Yo pa allá no miraba, pero en una de esas miré de reojo sin querer y me entró una tembladera que yo creí que me moría. Entonces no pude más y me rasqué el cocote pa mirar con disimulo y sentí que me volvía el alma al cuerpo. Había un yipi parqueao a la entrada y ni yo podía verlos a ellos, ni ellos podían verme a mí. Eso tampoco me convenía, la verdá, porque yo quería que ellos me miraran pa que vieran que yo no los estaba mirando a ellos.

En eso el yipi arrancó y yo apreté la quijá. Pero venía despacito y de pronto frenó y yo no abrí los ojos hasta que acabé de orinarme y oí la voz. Entonces vi al cabo con mucho casco y tó.

—¿Y tú qué haces aquí? —dijo.

—Quiay, cabo —dije yo.

—Ten cuidao no vayas a coger un planazo bobo.

—¿No quiere que le pase el paño? —dije yo.

—Vete al carajo —gritó, y le dijo algo a los que iban con él, que se empezaron a reir.

Cuando dobló la esquina me levanté un poquito y me sacudí los pantalones. La banqueta estaba mojada y abajo el suelo también y arriba el sol estaba como un tizón, encandelao. "Si me paro un ratico esto se seca" —pensé. Pero no quería estar parao allí y además sentía fresquecitas las nalgas, así que apoyé los brazos en las rodillas y la cabeza en los brazos y vi el charquito en la acera y escupí. Escupí y escupí otra vez y pensé así crearán que es saliva y volví a escupir, pero ya no tenía más y cerré los ojos. Entonces pensé que a lo mejor creían que me estaba haciendo el dormío y me enderecé, guillao.

Yo estaba en la esquina de Cereña y podía ver lo mismo a los que iban por la algarroba que a los que salían del cuartel. Toas las ventanas, hasta la de

Inesita, estaban cerrás, parecía que habían arrastrao muertos y me puse a silbar pa no pensar en eso, porque la vieja siempre dice que en la cara se le conoce a uno la mala idea.

Los yipis salían disparaos del cuartel. Cuando cogían la curva yo apretaba los dientes y... ¡qué clase de chillío pegaban las ruedas! Parecían un macho cuando le meten una puñalá. Pero lo peor no era eso. A cada rato —pac-pac-pac— una pareja a caballo doblaba por García, y el corazón —pum-pum-pum— se me quería salir del pecho. Pasaban cerquita y yo empezaba a sudar y me pegaba a la pared. A lo mejor se me echaban encima na má que por hacer la maldá. Y eran unos caballones que el que cogieran por alante lo hacían leña. ¡Yo a esos bichos sí que les tengo un respeto!... Uno mansito, digo, que parecía mansito, fue el que por nadita me arranca la pierna de una patá.

En eso veo acercarse a Cacha, que se me para alante y dice:

—¿Fela sabe que tú estás aquí?

Yo iba a decirle y a usted qué le importa, pero hice así y me metí el dedo en la nariz y no dija ná. Yo con ella no quería cuento. Un día yo estaba en el portal allí enfrente, y ella vino y me dio un manotazo en la cabeza que me dejó turulato y entonces me cogió por una guataca y me arrastró hasta casa gritando por to el camino puerco, puerco, puerco. Y la gente se paraba a mirarme y se reía. La vieja dijo: "¿Qué pasa, Cacha?" "Este, que estaba ahí asomado a la ventana de Inés, haciendo porquerías en plena calle" y la vieja empezó a gritar: "Te voy a matar, condenao, te voy a matar", y me golpeaba con los puños. "¡Ay, Cacha!, ¿qué habré hecho yo pa merecer esta prueba? Virgen Santísima, ¿qué voy a hacer con este maldito muchacho?" "No te ocupes. La próxima vez, ¿tú sabes lo que vamos a hacer?" —dijo Cacha y me miró—, le vamos a echar chapapote ahí, chapapote caliente, ¿oíste? y tú vas a ver cómo más nunca se vuelve a tocar". Era una mujer del cará.

—¿Fela sabe que tú estás aquí? —volvió a decir.

Yo iba a decirle no cuando en eso pasa un guardia y dice:

—A ver, vieja, circule.

—¿Circule de qué?

—No puede estar ahí.

—¿Se puede saber por qué?

Porque no.

—¿Y por qué no, a ver?

—Porque a mí no me da la gana.

—La acera es pública.

—Mire, vieja, no arrugue, que no hay quien planche. Cruce pa allá.

Y la cogió por el brazo y se la llevó. Y yo gozando.

El guardia volvió.

—Y tú, ¿cuánto has hecho hoy?

Yo encogí los hombros y dije:

—Ná.

Entonces él dijo:

—Mira, recoge eso ya y vete pa la casa.

Yo sacudí la cabeza y dije:

—No, no.

El se quedó mirándome y suspiró.

—Ahora quisiera ser tú, por mi madre —dijo. Y se fue.

La sombra del poste daba en el borde de la acera: ya la vieja estaba al gotear. Y el sargento no aparecía por tó aquello. Sentí el ruido lejos y enseguida un poco más cerca y miré. El sol se había puesto



Ilustración de Tony Evora

HORA DEL 26 DE JULIO

blanco y me puse la mano en la frente y volví a mirar. Arriba de los pinos había unas nubes blancas, y atrás el cielo, y un poco más acá unas nubes blancas y ahí mismo... —fuiin— la tatagua pasó por encima del tanque de agua y siguió pal Almirante. Era la avioneta que fumigaba arroz, pero to el mundo le decía la tatagua y el dueño, Vázquez, le decía la tatagua también. Una vez yo le estaba limpiando los zapatos y sin que le dijera ná, me dijo: "Un día de estos te voy a dar un paseito en la tatagua". Yo levanté el paño y lo soné. "Cuando te quiten eso —yo todavía tenía la pierna enyesá. ¿Y sabes hasta dónde te voy a llevar? Hasta Cauto Embarcadero, para que veas todo el río".

Era buena gente y socio fuerte del cabo. El también estaba allí el día que el caballo me largó la patá. Estaba sentao en el murito y el cabo estaba cogiendo agua en la pluma de la caballeriza y me llamó. "¿Ya acabaste de trapear ahí atrás?" Yo dije: "Sí". "¿Te quieres ganar un níquel?" Yo dije: "Sí". "Oye, chico, no seas abusador —dijo Vázquez. Eso vale bien un real". "Una bomba, vaya" —dijo el cabo, y sacó una peseta y me la tiró. Yo la agarré al vuelo y me la metí en la oreja. El cabo se sentó al lao de Vázquez y dijo: "Dale un poco de rasqueta al potrigo ese, pero a conciencia, ¿eh?" "¿Y al rabo, no?" —dijo Vázquez. "El rabo, que se lo peine, claro —dijo el cabo. Ya que lo va a hacer, que lo haga completo". "¿A qué potrigo?" —dijo yo. "A ese, a ese rucio que está ahí" —dijo el cabo. Era un caballo que tenía por lo menos siete palmos de alzá. Cogí la rasqueta y me acerqué. El caballo estaba en el primer corral y siguió comiendo tan tranquilo. Fui a decir algo, pero Vázquez y el cabo me miraban tan serios que me acerqué un poco más. Hice así y le dí un pase suavecito, a ver si podía entrarle de costao, y después le pasé la mano por un lao y por el otro la rasqueta, despacito, hasta abajo, y ahí mismo fue. Desde ese día les tengo un respeto a esos bichos, que de verlos na má me dan sudores.

Eché un pie hasta casa y cerré la puerta rápido. Me asomé a la rendija, na, hice así y metí el cajón abajo de la cama y me volví a asomar. Entonces vi a la vieja con la jaba en una mano y un cartucho en la otra. Corrí pa la saleta y me senté, guillao. Estaba sofocao. ¡Toa la mañana al resistero del sol, total, pa ná! Yo lo único que quería era que el sargento viera que yo estaba allí como siempre. Lo otro no era culpa mía. Ya parecía que había pasao tó y yo no iba a seguir aguantando las ganas sin necesidad. La verdad es que al que gritaba "viva Cuba libre", "abajo Batista" y tó eso, yo no lo vi. Estaba en el suelo cuando el sargento le disparó, pero la rendija del excusao queda muy alta y yo no quise seguir mirando y además, tuve que sentarme otra vez.

La vieja tocó. Yo iba a abrir, pero en ese momento me di cuenta y pregunté:

—¿Quién es?

—Soy yo.

Entonces abrí. La vieja entró y volvió a cerrar enseguida, pero sin pestillo, y se quedó para atrás de la puerta. Traía la jaba en una mano y en la otra no traía ná. Al poquito rato sonaron unos golpecitos en la puerta y la vieja preguntó a toa voz:

—¿Quién es?

Al otro lao alguien gritó:

—Se te olvidó el cartucho. —Era Cacha.

Entonces la vieja abrió y fue y puso la jaba al pie de la mesa. Cacha entró, pasó el pestillo y dejó el cartucho en una silla. Ni siquiera me miró.

—No eran guardias — dijo la vieja.

—Razón tenía Tato — dijo Cacha.

—Baja la voz... Era que estaban disfrazados.

—Iba por el Almirante y vió a dos. Se escondieron atrás de unos matojos. El se hizo el que no los había visto y siguió de largo.

—Los ven desde arriba —dijo la vieja. Anda un avión en eso nada más.

—Dicen que en Santiago hubo algo también —dijo Cacha y bostezó. Estoy muerta.

—Los cogen — dijo la vieja.

—No he pegado los ojos en toda la noche — dijo Cacha.

—¡Los matan, Virgen Santísima! — dijo la vieja. Los matan como perros.

¡Y no se callaban, coño! La puerta de la cocina que daba al patio estaba abierta.

—No digas eso, Fela. A lo mejor no.

—¡Ay, mi hija! Ahí mismo, ahí atrás... Este lo vio.

—¿Lo vio? — dijo Cacha.

Yo di un salto y pregunté:

—¿Quién?, ¿yo?

—Los matan — dijo la vieja. Este salió un momento al patio, tempranito, y...

Entonces corrí a la cocina y tranqué la puerta.

—¡Mentira, coño! — grité. Yo no vi ná.

La noche moría en las puertas cerradas.

El pecho de los hombres era un horno.

Yo dormía con la sangre quieta,
y tú también,
y tú también,
y tú.

Santiago,

copa heroica,
copa del aire,
copa de la tormenta.

Tú no dormías con la sangre quieta.

Había un pájaro de pólvora en el cuello de los héroes,

y un ala de plomo

agitando la muerte,

persiguiendo la vida.

Era el tiempo majestuoso de la siembra,

la estación del celo,

cuando el hombre busca su sitio en la tierra

para crear,

para crecer;

cuando el hombre busca su trono entre las piedras

y su semilla

y la memoria de lo que será.

Era el tiempo mayor:

el tiempo de la entrega,

de la furia,

de la permanencia;

el tiempo del yo creo,

del yo amo,

del yo fundo.

Yo dormía con la sangre quieta,

y tú,

y tú también,

y tú también.



Ilustración de José Lucci



Ilustración de Antonio Eiriz

Al periódico "Revolución"

Tenían el automóvil que era lo importante. Para trasladar algo hacen falta cuatro ruedas y lo demás es secundario. El Movimiento les prestó el Ford azul que con una bujía defectuosa podía subir a ochenta en menos de cien metros.

Antonio lo parqueó en el garage y caminó hasta la casa.

- ¿Está bueno?
- Camina bien.
- ¿Pero... bueno?
- ¿Qué tú quieres? Camina. Hasta corre.
- Ayúdame a cargar.
- ¿Así en la calle?
- La casa no está quemada.
- ¿No hay chivatos?
- Casi seguro que no.

Entraron en la casa. La sala estaba vacía. En el primer cuarto había un catre de lona y una pistola en el piso. En el segundo cuarto, cubierta con un nailon, reposaba la multit. Junto a ella, cuatro paquetes.

- Lleva tú dos y yo dos — dijo Yoyi.
- Ponlos en el asiento de adelante.
- En el maletero es mejor.
- Es lo primero que registran. En el asiento es más inocente.

Al salir, Yoyi descansó sus paquetes en la baranda para cerrar la puerta con doble llave. Subieron al Ford y Antonio salió en marcha atrás. Pasaron del ensanche a Carlos III. Cruzaron frente a la Quinta de los Molinos.

- Ese es un buen lugar — dijo Yoyi.
- Está muy quemado. La F.E.U. lo quemó muy pronto

- No fue la F.E.U.
- Pero es un buen lugar.
- Sí, muy bueno.
- Hasta prácticas de tiro hacían ahí.
- Es muy bueno. ¡Qué lástima!
- Hay otros mejores.
- No tan buenos. No con tanto espacio.
- Ahora está muy vigilado.
- Es muy cerca de la Universidad.

Antonio aprovechó la luz roja del semáforo para encender un Regalías superfino, palpó los paquetes.

- ¿Está bueno este número?
- Trae noticias — respondió Yoyi.
- De todo.
- ¿De la Sierra?
- De todo.
- Debe estar bueno.

Con la luz verde continuaron. Antonio cuidaba no pasar de los cincuenta. El motor ronroneaba seguro. Cruzaron frente al Castillo del Príncipe. En lo alto de la loma, las almenas y la silueta de los guardias.

- Tico está ahí — dijo Antonio.
- Si fuera Tico nada más.
- Tico es el último.
- El último nunca existe. Puedo ser yo o tú.
- Tuvo suerte, está vivo.
- ¿Sabes cómo lo cogieron, Antonio?
- No, dime.

Iba en una Ruta 28 por la calle 23 y en la esquina de Paseo ve un señor que lo saluda desde la calle. Tico contestó el saludo. El señor sube a la guagua y siguen viaje. A Tico se le parecía un amigo de su padre. En la calle G se baja Tico y el señor también. Tico se le acerca y lo saluda. El señor le dice: "¿Cómo está tu mamá, Tico?" El contesta que muy bien y por decir algo le pregunta por su esposa.

"¿A dónde vas ahora?" Tico le dice que a casa de su primo al Edificio Chibás, que era donde realmente iba.

- ¿Y qué?
- A los diez minutos se presentó el tipo de la guagua con tres del Buró y se lo llevaron a él y al primo.
- ¿Qué idiota!
- A cualquiera le pasa.
- Sí, a cualquiera le pasa si está suave.
- En cualquier momento...

—No, cuando uno los tiene atrás camina con cuatro ojos, se cuida hasta de la sombra.

—Pero cuando uno los tiene atrás no se vive. No sabes si vas para el Príncipe o para aquí — dijo Yoyi señalando con un dedo hacia la monumental portada del Cementerio de Colón.

Habían bajado por toda la Calzada de Zapata y doblaron frente a Colón para tomar por la calle 12. En ese instante, con un chirriar de gomas, los interceptó la perseguidora.

—¡Arrímate ahí! — gritó el cabo bajándose con una ametralladora en la mano. Otro policía se bajó del lado opuesto y el cabo le entregó la ametralladora para que lo cubriera mientras se acercaba al Ford azul.

Antonio sintió que el estómago se le encogía como si fuese a disolverse.

El cabo se acodó en la ventanilla y vió los paquetes.

- ¿Qué llevan ahí?
- Medicinas — dijo Antonio.
- ¿Para los rebeldes? — dijo el cabo sonriendo.
- No juegue con eso, cabo, yo trabajo en un laboratorio.

- ¿De quién es este carro?
- Mío.
- Bueno, pues tienes la chapa vencida.
- ¿Vencida?
- Vencida.
- ¿Pero cómo es posible?
- Ya lo sabes.
- ¿Qué puede hacerse?
- Me tengo que llevar el carro.

—Por favor, cabo, déjemelo aunque sea un día más. Hoy mismo le saco la chapa. Es que he tenido mucho trabajo...

—De eso nada, me lo tengo que llevar.

El cabo disfrutaba obviamente el trastorno que le producía al muchacho y Antonio insistió para satisfacer el sadismo del policía en la negación.

—Déjemelo aunque sea un día más, cabo, aunque sea un día.

—No, no. "Ta" bueno ya. Vamos para la Novena Estación. ¿Sabes dónde es?

—Sí, ahí en Zapata

—Bueno, dale. Nosotros te seguimos.

Antonio encendió el motor y esperó a que los policías subieran a la perseguidora para poner la primera.

—¿Qué hacemos? — preguntó Yoyi.

—Te tienes que bajar — dijo Antonio. —Agarra los paquetes y apéate en 12 y 23. Hazlo natural. No te apures.

El Ford descendió por 12, seguido a corta distancia por la perseguidora. Se detuvieron en el semáforo de la calle 23. Yoyi tomó tres paquetes en sus brazos. Apenas podía. El último lo situó Antonio. Casi le tapaba la nariz. Antonio abrió la portezuela y Yoyi descendió haciendo equilibrios con los paquetes.

La perseguidora aceleró en seco para colocarse junto al Ford.

—¿Qué le pasa a ése? — preguntó el cabo.

—Tiene que seguir las diligencias, cabo. Si no, nos botan.

No contestó. El cabo había almorzado bien y fumaba un buen tabaco. Era feliz.

La luz verde. La perseguidora avanzó primero. Antonio la siguió. Al doblar por 23 miró a Yoyi por el retrovisor. En ese instante el cuarto paquete se balanceaba y Yoyi trataba de estabilizarlo pero no pudo y el paquete cayó sobre la acera y se deshizo.

Las hojas volaron, cubrieron la acera y el asfalto de la calle. Dos palabras gruesas, entintadas, podían leerse a distancia: HUELGA y más abajo, ASE-SINOS.

Yoyi echó a andar con los tres paquetes en dirección a la calle 25. Los peatones que esperaban en la esquina de 12 y 23 vieron los periódicos y leyeron las palabras. Una mujer comenzó a dar un paseito inquieto y corto. Un hombre caminó hasta la otra esquina para esperar la guagua allí. Nadie dijo nada. Yoyi desapareció doblando por 25.

En la Novena Estación de Policía Antonio entregó su cartera dactilar al sargento de guardia y la circulación del Ford.

- La circulación no está a su nombre.
- Ya lo sé — dijo Antonio.
- ¿Quién es esta María Ruiz?
- Mi tía.

—Bueno, tiene que ser ella la que recoja el carro cuando tenga la chapa nueva.

El sargento le devolvió los documentos.

- ¿Y yo?
- Puede irse.

Antonio iba llegando a la puerta cuando una voz gritó desde el fondo:

—¡Un momento!

El policía de guardia le impidió el paso con su Garand. Antonio se volvió. Era un hombre con un pantalón blanco y una camisa de colores que usaba con los faldones por fuera.

—Yo te conozco a tí.

Antonio distinguió en la cintura del hombre que se le acercaba el bulto de la cuarenta y cinco. Sintió que el estómago se le encogía de nuevo.

- Tú eres Ernestico Suárez. ¿No?
- No señor.
- ¿Cómo que no? ¿Yo soy un mentiroso acaso?
- No señor, usted no es mentiroso.
- A ver, Ramón ¿yo soy un mentiroso?
- No, mi teniente.
- Tú, Candela, ¿me conoces de mentiroso?
- No señor.
- Tú lo ves, Ernestico. Yo no miento.
- Eso se ve enseguida, teniente.
- ¿Cómo sabes que soy teniente?
- Porque lo han llamado aquí.
- ¿Tú eres Ernestico Suárez?

Antonio desabotonó el bolsillo superior de la camisa y extrajo la cartera dactilar.

—Mire, teniente, este soy yo.

El hombre de la camisa de colores examinó atento la identificación y se volvió hacia el sargento de guardia.

—¿Está limpio?

—Es una chapa vieja — respondió el sargento.

—Bueno, puedes irte, Ernestico... porque no eres Ernestico.

Le dió un manotazo a Antonio en el hombro.

—Es una lástima porque tú puedes aguantar unos cuantos mameyazos.

—Lo siento, teniente.

El teniente se rió y caminó, subiéndose el pantalón que se le corría por el peso de la pistola, hacia el bebedero.

Antonio salió contento de la Estación porque había pasado bien por todo, pero le mortificaba haber perdido un carro del Movimiento. Estaba cansado.

Fue a casa de Blanca que no tenía el teléfono chequeado. Hizo varias llamadas. Supo que Yoyi tomó un taxi, después que bajó del Ford azul, y no paró hasta el Cerro y que los periódicos estaban a salvo.

Blanca era agradable de ver, joven y todo lo demás. Le ofreció una limonada fría que Antonio bebió con una aspirina en el portal cruzado por la brisa.

Salió al anochecer. Fue hasta el Mercado Unico en una guagua y tomó una sopa china con mucho pan. Cruzó la calle y entró en una Casa de Dormir para Hombres Solos y pagó veinticinco centavos por su cama. Se acostó vestido para que no le robaran la ropa. Durmió doce horas seguidas porque el encuentro con la perseguidora lo había agotado.

Varadero, 26 de Julio de 1962

FAYAD JAMIS

LA POESIA

La poesía debe ser hecha por todos

LAUTREAMONT

Todos juntos estamos haciendo la poesía
de cada árbol plantado en una calle
de cada pared que se levanta para proteger
el sueño de un paria
de cada gota de sudor de un campesino
que mira con sus ojos de lágrimas oscuras
la tierra que tanto lo vio sufrir

De cada nueva victoria
está naciendo la poesía
ancha, encendida, fértil,
con voz de tierra que se raja
y de tractor que raja la tierra,
y de hombre que lleva el tractor cantando bajo el sol
La poesía
hecha por todos
en el río, en el taller,
en la casa, en la montaña,
en el filo del machete,
en los ojos del niño que aprende a leer,
en mis manos que aprenden a escribir
y en el puño de todos los que están aprendiendo
que se puede vivir sin sufrir.

La Habana, julio 30 de 1960.



Ilustración de Sergio Ruiz

DIALOGO CON WILLIAM FAULKNER*

Jean Stein: Señor Faulkner, usted decía hace un rato que no le gustan las entrevistas.

Faulkner: No me agradan las entrevistas porque me parece que reacciono violentamente a las preguntas personales. Si se refieren a mi trabajo, trato de contestarlas. Cuando se refieren a mí, puede que conteste o no; pero aunque lo haga, si se me hace la misma pregunta mañana, quizá la contestación sea diferente.

Jean Stein: ¿Qué nos dice usted, como escritor?

Faulkner: De no haber existido, alguien habría escrito lo mío, Hemingway, Dostovieski, todos nosotros. La prueba está en que hay tres candidatos a la paternidad literaria de las obras de Shakespeare. Pero lo importante es *Hamlet* y *Sueño de una noche de verano*, no quién los escribió; más bien que alguien lo hizo. El artista no importa. Sólo lo que él crea es importante, ya que nada hay nuevo que decir. Shakespeare, Balzac, Homero han escrito sobre las mismas cosas; de haber vivido mil o dos mil años más, los editores no habrían necesitado de más nadie.

Jean Stein: Pero aunque nada hay nuevo que decir, ¿no es la individualidad del escritor importante?

Faulkner: Muy importante para sí mismo. Todos los demás deben estar muy ocupados con el trabajo para preocuparse de la individualidad.

Jean Stein: Y ¿sus contemporáneos?

Faulkner: Todos nosotros fallamos en aproximarnos a nuestro sueño de perfección. De manera que nos medimos sobre la base del fracaso espléndido de lograr lo imposible. En mi opinión, si pudiera escribir otra vez toda mi obra, estoy convencido que la haría mejor, lo cual es la condición más saludable para un artista. Por eso sigue trabajando, intentando otra vez; cree cada momento que esta vez la hará, que le saldrá bien. Claro, no será así, por eso esta condición es saludable.

Una vez que la logre, una vez que haya aparejado la obra a la imagen, al sueño, nada le quedará por hacer sino cortarse la cabeza, saltar del otro lado del pináculo de la perfección al suicidio. Soy un poeta malogrado. Quizá todo novelista quiere escribir primero poesías, descubre que no puede, y entonces intenta escribir cuentos, que es la forma más exigente después de la poesía. Y, al fracasar, sólo entonces se dedica a escribir novelas.

Jean Stein: ¿Existe alguna fórmula razonable para ser un buen novelista?

Faulkner: Un 99 por ciento de talento... 99 por ciento de disciplina... 99 por ciento de trabajo. Nunca uno debe sentirse satisfecho con lo que ha hecho. Nunca es tan bueno como pudiera ser. Siempre sueña y dispare más que lo que usted sabe puede hacerse. No se preocupe por ser mejor que sus contemporáneos o predecesores. Trate de superarse a sí mismo. Un artista es una criatura empujada por demonios. No sabe por qué lo escogieron a él y casi siempre está muy atareado para preguntárselo. Es completamente amoral en el sentido de que pedirá prestado, mendigará o robará a todo el mundo con tal de terminar su trabajo.

Jean Stein: ¿Quiere usted decir que el escritor debe ser absolutamente despiadado?

Faulkner: El escritor sólo es responsable a su arte. Será completamente despiadado si es un buen escritor. Tiene un sueño. Lo angustia tanto, que tiene que librarse de él. No tendrá sosiego hasta que lo haya logrado. Todo lo tira por la borda: honor, orgullo, decencia, seguridad, felicidad, todo, con tal de escribir el libro. Si un escritor tiene que robarle a su madre no titubeará, la "Oda a una urna griega" vale un sin número de viejas.

Jean Stein: Entonces, ¿podría la falta de seguridad, felicidad, honor ser un factor importante en la facultad creadora del artista?

Faulkner: No. Sólo tienen importancia en relación a su satisfacción y tranquilidad y el arte no se ocupa de la tranquilidad y satisfacción.

Jean Stein: ¿Cuál sería el mejor ambiente para el escritor?

Faulkner: El arte tampoco tiene que preocuparse del ambiente; no le importa donde se halle. Si se refiere a mí, el mejor trabajo que jamás se me brindó fue el de propietario de un prostíbulo. En mi opinión es el mejor *milieu* para el trabajo de un artista. Le brinda libertad económica; lo libera del miedo y del hambre; tiene un techo y nada en que ocuparse, salvo algunas cuentas e ir todos los meses a pagar a la policía local. El lugar es tranquilo por la mañana, que son las mejores horas para trabajar. Hay suficiente vida social por la noche, si quiere participar para no aburrirse; le da cierto rango en su sociedad; nada tiene que hacer porque la madama se ocupa de la contabilidad; todos los inquilinos son mujeres que lo respetarán y le dirán "señor". Todos los contrabandistas de licores en el vecindario le dirán "señor". Y puede usted tutear a la policía.

De manera que el único ambiente que el artista requiere es aquel que le proporcione paz, soledad y placer sin grandes sacrificios. Un ambiente inapropiado contribuirá a que le suba la presión arterial; pasará más tiempo frustrado y enfurecido. Por experiencia propia sé que todas las herramientas que necesito para mi profesión son papel, tabaco, comida y un poco de whisky.

Jean Stein: Bourbon ¿no?

Faulkner: No, no soy exigente. Entre scotch y nada, prefiero scotch.

Jean Stein: ¿Usted mencionó la libertad económica? ¿La necesita el escritor?

Faulkner: No. El escritor no requiere libertad económica. Todo lo que necesita es lápiz y papel. Nunca he visto de nada bueno escrito que haya sido producto de un regalo de dinero aceptado. El buen escritor jamás apela a una fundación. Está muy atareado escribiendo. Si no es de primera, se engaña diciendo que no tiene tiempo o libertad económica. El buen arte puede ser obra de ladrones, contrabandistas de licores, o del robo de caballos. La gente tiene verdadero miedo de descubrir cuánta dificultad y pobreza es capaz de soportar. Tienen miedo de descubrir su propia resistencia. Nada puede destruir al buen escritor. Lo único que lo puede cambiar es la muerte. Los buenos escritores no tienen tiempo para preocuparse del éxito o del enriquecimiento. El éxito es femenino, como una mujer; si se humilla usted ante ella, le pasará por arriba. De manera que la forma de comportarse con ella es mostrándole la palma de la mano. Entonces, quizá ella sea la que se le arrodille.

Jean Stein: ¿Puede perjudicar su obra el trabajar para el cine?

Faulkner: Nada puede perjudicar la obra de un hombre si es un escritor de primera. Si no lo es, nada puede ayudarlo. El problema no tiene vigencia si no es un escritor de primera, porque ya ha vendido su alma por una piscina.

Jean Stein: ¿Se compromete un escritor al escribir para el cine?

Faulkner: Siempre, pues una película es por naturaleza una colaboración y cualquier colaboración es una transacción, ya que eso es lo que la palabra significa: dar y tomar.

Jean Stein: ¿Con cuáles actores le gusta trabajar.

Faulkner: Humphrey Bogart es con el que he trabajado mejor. Trabajamos juntos en *Tener y no tener* y en *Al borde del abismo*.

Jean Stein: ¿Le gustaría hacer otra película?

Faulkner: Sí, me gustaría hacer una sobre la obra "1984" de George Orwell. Tengo una idea para el final que confirmaría mi tesis de que el hombre es indestructible por su simple voluntad de ser libre.

Jean Stein: ¿Cómo obtiene usted los mejores resultados cuando trabaja para el cine?

Faulkner: El trabajo cinematográfico que me pareció mejor lo llevaron a cabo los actores cuando el escritor se deshizo del guión y fue inventando la escena en el ensayo mismo, poco antes de que empezara el rodaje. Si no tomara ese trabajo en serio o no creyese que podía hacerlo con honradez, no lo hubiera intentado. Pero ahora sé que nunca seré un buen escritor de guiones; de manera que ese trabajo nunca tendrá la urgencia que mi propio medio tiene.

Jean Stein: ¿Le gustaría a usted comentar sobre su legendaria experiencia en Hollywood?

Faulkner: Acababa de terminar un contrato con MGM y estaba a punto de regresar a mi hogar. El director con quien había trabajado, me dijo: "Si quiere otro trabajo aquí, dígamelo y hablaré con el estudio sobre otro contrato". Le di las gracias y regresé. Seis meses más tarde le telegrafí al director amigo mío que me gustaría trabajar otra vez. Poco más tarde, recibí una carta de mi agente en Hollywood con el cheque de la primera semana. Me sorprendí porque esperaba una notificación oficial, o un contrato del estudio. Pensé que el contrato se había demorado y que llegaría próximamente por correo.

En su lugar, recibí otra carta de mi agente a la semana siguiente con el cheque de la segunda semana. Eso comenzó en noviembre de 1932 y continuó hasta mayo de 1933. Entonces recibí un telegrama del estudio que decía: *William Faulkner, Oxford, Miss. ¿Dónde está usted? Estudios MGM.* Escribí un telegrama: *Estudios MGM, Culver City, California. William Faulkner.*

La joven operadora, me dijo, "¿Cuál es el mensaje, señor Faulkner?" Yo le dije, "Ese". Dijo ella, "El reglamento dice que no puedo enviarlo sin un mensaje, así que tiene que decir algo". Examinamos los modelos y seleccioné no recuerdo cuál, una de esas fórmulas hechas para los aniversarios. Lo envié. Después tuve una llamada de larga distancia desde el estudio aconsejándome que tomara el primer avión, y fuera a Nueva Orleans a presentarme al director Browning. Pude haber tomado el tren en Oxford y llegar a Nueva Orleans ocho horas más tarde. Pero obedecí y fui a Memphis, de donde sale ocasionalmente un avión para Nueva Orleans. Tres días más tarde salió uno.

Llegué al hotel del señor Browning a las seis de la tarde y me presenté a él. Estaba celebrando una fiesta. Me dijo que descansara esa noche para estar preparado para comenzar bien temprano a la mañana siguiente. Le pregunté por la historia. Me dijo, "Oh, sí. Vaya al cuarto tal. Ahí está el escritor de Continuidad. Le dirá cuál es la historia".

Fui al cuarto que me indicó. El escritor de Continuidad estaba sentado allí, solo. Le dije quien yo era y le pregunté por la historia. Me dijo, "Cuando haya escrito el diálogo, le permitiré ver la historia". Volví al cuarto de Browning y le comuniqué lo que había ocurrido. "Vuelva allá y dile a ese hijo de... ¡olvíde eso! Descanse esta noche para empezar mañana bien temprano".

Así que la mañana siguiente salimos en una lancha muy vistosa que habíamos alquilado, menos el escritor de Continuidad, para la Isla Grande, a unas cien millas de allí, donde se iba a filmar la película. Llegamos a tiempo para almorzar y volver a Nueva Orleans antes del anochecer.

Esto continuó durante tres semanas. De vez en cuando me preocupaba por la historia, pero Browning siempre decía, "No se preocupe. Duerma bien esta noche para empezar bien temprano mañana".

Una noche, al volver, cuando apenas había entrado en mi habitación, sonó el timbre del teléfono. Era Browning. Me dijo que fuera a su habitación inmediatamente. Así lo hice. Tenía un telegrama. Decía: *Faulkner está despedido. Estudios MGM.* "No se preocupe", dijo Browning, "llamaré a ese tal y más cual ahora mismo y no solamente lo obligaré a que lo reponga sino que le escriba una nota excusándose". Tocaron a la puerta. Era un mensajero con otro telegrama. Este decía: *Browning está despedido. Estudios MGM.* Así que volví a casa. Me imagino que Browning se fue a otra parte. Me imagino que el escritor de continuidad sigue sentado tranquilo en alguna habitación con su cheque semanal firmemente en la mano. Nunca terminaron aquella película. Pero sí construyeron una aldea de pescadores de mariscos —una larga plataforma sobre pilares, con cabinas semejantes a un embarcadero. El estudio pudo haber adquirido docenas de ellas por cuarenta o cincuenta dólares cada una. En su lugar, fabricaron una, que era falsa. Es decir, una plataforma con una pared, de manera que si usted abría una puerta, podía caerse en el mismo océano.

Cuando la estaban construyendo, el primer día, un pescador de la tribu de los Cajun fue remando hasta allí en su pequeña piragua, hecha del tronco de un árbol. Se estuvo sentado, todo el día, bajo el sol abrasador observando a aquella extraña gente blanca que construía aquella extraña plataforma de imitación. Al día siguiente, estaba de vuelta en su piragua con toda la familia, incluyendo a su esposa que cuidaba del bebé, todos los niños, y la suegra. Se sentaron bajo el ardiente sol a observar aquella actividad incomprensible y tonta. Estuve en Nueva Orleans durante dos o tres años más tarde y me enteré de que los indios Cajun seguían acudiendo al lugar desde los puntos más remotos a ver la plataforma que un grupo de gente blanca se habían apresurado a construir y después abandonaron.

Jean Stein: Usted dice que el escritor tiene que transigir al escribir para el cine. ¿Qué me dice de su obra? ¿Tiene alguna obligación con su público lector?

Faulkner: Su obligación es hacer su trabajo de la mejor manera posible; cualquiera obligación que tenga después, puede cumplirla como mejor le plazca. Yo estoy demasiado ocupado para preocuparme del público. No tengo tiempo para preocuparme de quien está leyendo mis libros. No me preocupa la opinión de Juan Pérez, o de ninguna otra persona. Mi meta es la que tengo que cumplir, que es algo parecido a lo que siento cuando leo *La Tentación de San Antonio* o el *Viejo Testamento*. Me hacen sentir bien.

Así como ver a un pájaro volando me hace sentir bien. No sé, si volviera a la vida en una reencarnación.

* Esta entrevista fue realizada en New York, en el verano de 1956, para la revista "The Paris Review".

si me gustaría ser un aura tiñosa. Nadie la odia, la envidia, la desea ni la necesita. Nunca la molestan ni se encuentra en peligro y puede comer cualquier cosa.

Jean Stein: ¿Qué técnica emplea para lograr su meta?

Faulkner: Que el escritor se dedique a la cirugía o a poner ladrillos si está interesado en la técnica. No hay una forma mecánica para llevar a cabo la tarea de escribir; ningún atajo. El joven escritor sería un tonto en seguir una teoría, usted aprende con sus propios errores; la gente sólo aprende cometiendo errores. El buen artista cree que nadie es tan perfecto como para darle consejos. Tiene una vanidad suprema. No importa cuánto admire al viejo escritor; quiere superarlo.

Jean Stein: Entonces, ¿negaría usted la validez de la técnica?

Faulkner: De ninguna manera. A veces la técnica ataca y se posesiona del sueño antes de que el escritor mismo lo tome en sus manos. Es un *tour de force* y la obra terminada consiste sencillamente en ordenar los ladrillos puesto que el escritor se sabe probablemente todas las palabras, hasta al final, antes de escribir la primera. Esto ocurrió con *Mientras agonizo*. No fue fácil. Ningún trabajo honrado lo es. Se debió sencillamente a que todo el material estaba a mano. Me tomó alrededor de seis semanas, en mis horas de ocio, después de un trabajo manual de doce horas diarias. Me imaginé a un grupo de personas y las sometí a sencillas catástrofes naturales, como inundaciones y fuego, con una motivación natural sencilla que encauzara su desarrollo. Pero, sin embargo, cuando la técnica no interviene, escribir, en otro sentido, es más fácil. En lo que a mí se refiere, siempre hay un momento en el libro en que los personajes mismos se rebelan, asumen la dirección y terminan el trabajo; digamos en algún punto de la página 275. Claro que no sé lo que ocurría si terminase el libro en la página 274. La calidad que el artista requiere es objetividad para juzgar su obra, además de honestidad y coraje para no engañarse sobre ella. Como ninguna de mis obras ha llegado a satisfacer mis normas, tengo que juzgarlas sobre la base de aquella que más dolor y angustia me ocasionó, así como la madre ama al hijo que se convierte en asesino o ladrón más que al que le salió cura.

Jean Stein: ¿Cuál es esa obra?

Faulkner: *El sonido y la furia*. La escribí cinco veces por separado, tratando de narrar la historia, de liberarme del sueño que seguía angustiándome, hasta que lo logré. Es la tragedia de dos mujeres perdidas: Caddy y su hija. Dilsey es uno de mis personajes favoritos, porque es valiente, generosa, honrada y bondadosa. Ella es más valiente, honrada y generosa que yo.

Jean Stein: ¿Cómo comenzó a escribir *El sonido y la furia*?

Faulkner: Empezó con una representación de los pantaloncitos sucios de una niña encaramada en un peral, desde el que ella veía a través de una ventana el entierro de su abuela y le comunicaba a sus hermanos abajo lo que estaba ocurriendo. Cuando llegué a explicar quiénes eran, lo que hacían y por qué ella se había manchado los pantaloncitos, me di cuenta de que era imposible encuadrarlo todo en un cuento y que abarcaría un libro.

Entonces comprendí el simbolismo de los pantaloncitos y la imagen fue reemplazada por la de la muchacha huérfana, de padre y madre, que trepa por un alero para escapar del único hogar que había conocido, y en el cual nunca recibió amor, afecto o comprensión.

Ya había comenzado a narrar la historia a través del niño idiota, pues me pareció que era más efectivo describirla a través de alguien que sólo fuera capaz de saber lo que ocurría, pero no la razón. Me di cuenta de que no había acertado esa vez. Intenté contar la misma historia de nuevo a través del otro hermano. Tampoco dio resultado. La volví a contar a través de un tercer hermano. Tampoco dio resultado. Traté de recoger los pedazos y llenar los vacíos, haciendo de narrador. No la logré hasta quince años más tarde cuando escribí un apéndice a otro libro. Hasta entonces no tuve paz. Es el libro por el cual siento más ternura. No podía dejarlo tranquilo. Nunca pude contarlos bien si bien traté muy duro y me gustaría insistir, aunque probablemente no lo lograría.

Jean Stein: ¿Qué emoción suscita Benjy en usted?

Faulkner: La única emoción que puedo sentir ante Benjy es dolor y compasión por toda la humanidad. Usted no puede sentir nada por Benjy porque él no siente nada. Lo único que puedo sentir por él, personalmente, es preocupación sobre si resulta verosímil en la forma en que está creado. Fué un prólogo, como el enterrador en los dramas isabelinos. Cumple su finalidad y desaparece. Benjy es incapaz de obrar bien o mal porque no conoce lo que es el bien o el mal.

Jean Stein: ¿Podía Benjy experimentar el amor?

Faulkner: Benjy no era suficientemente racional para ser egoísta. Era un animal. Reconocía la ter-

nura y el amor aunque no podía nombrarlos y fue la amenaza a la ternura y al amor lo que lo hizo gritar cuando sintió el cambio habido en Caddy. Ya no tenía a Caddy; porque era un idiota no tenía conciencia de que Caddy estaba ausente. Sólo comprendía que algo andaba mal, que le dejaba un vacío en el que sufría. Trató de llenar ese vacío. Lo único que tenía era una de las pantuflas que Caddy había botado. La pantufla representaba la ternura y el amor que no podía nombrar; sólo sabía que estaba perdida. Andaba sucio porque no podía coordinar las cosas y la suciedad no significaba nada para él. Era tan incapaz de distinguir entre la suciedad y la limpieza como entre el bien y el mal. La pantufla lo consolaba aunque no recordara a quién había pertenecido, como tampoco recordaba por qué sufría. De haber vuelto Caddy, probablemente no la habría reconocido.

Jean Stein: ¿Qué significación tiene el narciso que le entregan a Benjy?

Faulkner: El narciso se lo entregan a Benjy para distraerlo. Era una flor que estaba a mano, ese día cinco de abril. No fue un hecho deliberado.

Jean Stein: ¿Hay alguna ventaja artística en presentar la novela en forma alegórica, como en el caso de la alegoría cristiana empleada en *Una fábula*?

Faulkner: La misma ventaja que obtiene el carpintero al fabricar cornisas cuadradas para edificar una casa cuadrada. En *Una fábula* la alegoría cristiana era la correcta a emplear en esa historia, como una cornisa rectangular para edificar un edificio rectangular.

Jean Stein: ¿Quiere usted decir que el artista puede emplear el cristianismo como otro instrumento más, de la misma manera que un carpintero pide prestado un martillo?

Faulkner: El carpintero al que nos referimos nunca carece de ese martillo. A nadie le falta el cristianismo, si nos ponemos de acuerdo sobre lo que queremos decir con esa palabra. Es el código de conducta individual de todo individuo que quiere convertirse en ser humano mejor que lo que le permite su naturaleza, si él fuera a seguir solamente los dictados de su naturaleza. Sea cual fuera el símbolo, una cruz, una media luna o lo que sea, ese símbolo es un recordatorio de su deber con la raza humana. Las distintas alegorías son mapas por los cuales él se mide y aprende a comprender lo que es. No pueden enseñar al hombre a ser bueno como el libro de texto nos enseña las matemáticas. Le enseñan a uno a descubrirse a sí mismo, a hacerse de un código moral dentro de sus capacidades y aspiraciones, al ofrecernos un ejemplo incomparable del sufrimiento y del sacrificio y la promesa de paz. Los escritores se han valido, y siempre se valdrán, de las alegorías de la conciencia moral porque las alegorías son incomparables —los tres hombres en *Moby Dick* representan la trinidad de la conciencia: no saber nada, saber pero no preocuparse, saber y preocuparse. La misma trinidad está representada en *Una fábula* por el joven oficial judío que dice, "Esto es terrible. Me niego a aceptarlo aunque tenga que negar la vida para hacerlo"; el viejo general francés que dice, "Esto es terrible, pero lloraremos y aguantaremos"; y el corredor inglés del batallón que dice, "Esto es terrible, voy a hacer algo."

Jean Stein: ¿Hay alguna significación simbólica en el hecho de que los dos temas de las palmeras salvajes, que no guardan relación alguna entre sí, se reconcilien en ese libro? ¿Se trata, como algunos críticos han sugerido, de una especie de contrapunto estético, o, fue algo casual?

Faulkner: No, no. Esa era una historia: la historia de Charlotte Rittenmeyer y Harry Wilbourne, quienes lo sacrificaron todo en aras del amor y después perdieron ese amor. No sabía que eran dos historias separadas hasta después que había comenzado el libro. Cuando llegué al final de lo que constituye la primera parte de *Las palmeras salvajes*, me di cuenta, de pronto, que faltaba algo que había que subrayar, algo que lo elevase como el contrapunto en la música. De manera que escribí la historia *El viejo* hasta que *Las palmeras salvajes* alcanzó otra vez su punto culminante. Entonces interrumpí la historia de *El viejo* en lo que es la primera sección y volví a la historia de *Las palmeras salvajes*, hasta que ésta empezó a decaer de nuevo. Después subí otra vez el tono con otra sección de su antítesis, que es la historia del hombre que encuentra un amor y se pasa el resto del libro huyendo de este amor, al extremo que vuelve voluntariamente a la cárcel para sentirse seguro. Sólo por casualidad, hay dos historias quizá por necesidad. La historia se refiere a Charlotte y Harry.

Jean Stein: ¿En qué medida está basada su obra, en su experiencia personal?

Faulkner: No puedo decirle. Nunca lo calculé. Porque "en qué medida" no tiene importancia. Un escritor requiere tres cosas: experiencia, observación e imaginación; cualesquiera de las tres, a veces una de ellas, puede suplantar la ausencia de las otras. En lo que a mí se refiere, una historia comienza general-



El escritor
99% talento, 99% disciplina, 99% trabajo

mente con una idea única, un recuerdo o una representación mental. Escribir la historia es sencillamente elaborar las cosas hasta ese momento; explicar por qué ocurrió o qué fue lo que motivó que siguieran las cosas ocurriendo. Un escritor trata de presentar personajes verosímiles en situaciones verosímiles conmovedoras en la forma más conmovedora posible. Evidentemente tiene que emplear, como uno de sus instrumentos, el ambiente que conoce. Yo diría que la música es uno de los medios más fáciles para expresarse, ya que surgió primero en la experiencia y la historia del hombre. Pero como mi talento son las palabras, tengo que tratar de expresar torpemente con palabras lo que la música pura haría mucho mejor. Es decir, la música lo expresaría mejor y más simplemente, pero prefiero emplear palabras así como prefiero leer a escuchar. Prefiero el silencio al sonido, y la imagen producida por las palabras se da en el silencio. Es decir, el trueno y la música de la prosa se dan en el silencio.

Jean Stein: Algunas personas dicen no entender lo que usted escribe, aún después de leer su obra dos o tres veces. ¿Qué les propondría?

Faulkner: Que la lean cuatro veces.

Jean Stein: Usted mencionó la experiencia, la observación y la imaginación como algo importante para el escritor. ¿Incluiría a la inspiración?

Faulkner: No sé nada de inspiración, porque no sé qué es la inspiración. He oído hablar de ella, pero nunca la he visto.

Jean Stein: Dicen que como escritor usted está obsesionado con la violencia.

Faulkner: Eso es como decir que el carpintero está obsesionado con su martillo. La violencia es simplemente uno de los instrumentos del carpintero. Para el escritor resulta tan difícil construir con un sólo instrumento como para el carpintero.

Jean Stein: ¿Podría decirnos cuándo comenzó a escribir?

Faulkner: Estaba viviendo en Nueva Orleans y trabajaba en lo que podía para ganarme un poco de dinero de vez en cuando. Conocí a Sherwood Anderson. Por la tarde solíamos caminar por la ciudad y hablar con la gente. Por la noche, nos encontrábamos otra vez y nos sentábamos a beber, mientras él hablaba y yo lo escuchaba. Por la mañana, nunca lo veía. Estaba recluso, trabajando. Al otro día, repetíamos la misma rutina. Decidí que si esa era la vida del escritor, entonces lo que quería era hacerme escritor. De manera que empecé a escribir mi primer libro. Inmediatamente descubrí lo divertido que era escribir. Me olvidé que no había visto al señor Sherwood Anderson en tres semanas hasta que entró por la puerta. Era la primera vez que me visitaba, y me dijo: "¿Qué pasa?, ¿Estás enojado conmigo?"

Le dije que estaba escribiendo un libro. Exclamó, "Dios mío" y salió caminando. Cuando terminé el libro —era *La paga del soldado*— me encontré con la señora Anderson por la calle. Me preguntó cómo iba el libro y le dije que estaba terminado. Ella me dijo: "Sherwood dice que hará un cambio contigo. Si no tiene que leer tu manuscrito, le dirá a su editor que lo acepte". Le dije, "Trato hecho"; y así fue como me convertí en escritor.

Jean Stein: ¿Qué tipo de trabajo hacía para "ganar un poco de dinero de vez en cuando"?

Faulkner: Lo que se me presentaba. Podía hacer cualquier cosa, manejar botes, pintar casas, volar. Nunca necesité de mucho dinero porque la vida era barata en Nueva Orleans, por aquel entonces y todo lo que necesitaba era un lugar donde dormir, un poco de comida, tabaco y whisky. Había muchas cosas en que podía ocuparme por dos o tres días para ganar suficiente dinero e ir tirando el resto del mes. Por temperamento soy vagabundo y vago. No necesito dinero con tanta urgencia como para trabajar. En mi opinión, es una lástima que haya tanto trabajo que hacer en el mundo. Una de las cosas más tristes es que lo único que puede hacer el hombre durante ocho horas, todos los días, es trabajar. Usted no puede comer o beber ocho horas diarias ni hacer el amor durante ocho horas; todo lo que podemos hacer durante ocho horas es trabajar. Por eso el hombre es, y hace a los demás, tan miserable e infeliz.

Jean Stein: Usted debe sentirse agradecido a Sherwood Anderson, pero ¿qué opina de él como escritor?

Faulkner: Era el padre de mi generación de escritores norteamericanos y de la tradición literaria que nuestros sucesores continuarán. Nunca ha recibido una valoración adecuada. Dreiser es su hermano mayor y Mark Twain es el padre de ambos.

Jean Stein: ¿Qué me dice de los escritores europeos de aquel período?

Faulkner: Los dos hombres grandes de mi tiempo eran Mann y Joyce. Usted debe leer el *Ulises* de Joyce como el predicador bautista analfabeto lee al Viejo Testamento: con fe.

Jean Stein: ¿Cómo obtuvo usted su aprendizaje en la Biblia?

Faulkner: Mi bisabuelo Murry era un hombre bondadoso y dulce, por lo menos con nosotros, los muchachos. Es decir, aunque era escocés, no era con nosotros ni muy piadoso ni muy severo; era sencillamente un hombre de principios inflexibles. Uno de éstos consistía en que todos, desde los muchachos hasta los mayores presentes, tenían que saberse un versículo de la Biblia y tenerlo en la punta de la lengua cuando nos reuníamos para desayunar por las mañanas. Si uno no tenía el versículo preparado, no se desayunaba; se le permitía retirarse de la habitación por el tiempo que requería aprenderse. (Había una tía solterona, una especie de sargento mayor, para este servicio, quien se retiraba con el reo y le daba un examen breve que le permitía dar el salto la próxima vez).

Tenía que ser un versículo auténtico, exacto. Mientras éramos pequeños podía ser el mismo (una vez que se lo había aprendido bien), día tras día, hasta que crecíamos y nos poníamos más viejos de pronto una mañana (por esta época ya estábamos bastante sueltos de lengua, y lo recitábamos de corrido sin oír lo que decíamos, pues nos adelantábamos cinco o diez minutos y estábamos ya comiendo jamón, bistec, pollo frito, boniato y dos o tres tipos de pan) descubríamos que nos estaba mirando con sus ojos muy azules, bondadosos y dulces y todavía no tan severos como inflexibles. A la mañana siguiente teníamos un versículo nuevo. En cierta manera, era ese el momento en que descubríamos que la niñez había terminado; la habíamos sobrepasado y penetrado en el mundo.

Jean Stein: ¿Lee Ud. a sus contemporáneos?

Faulkner: No, los libros que leo son los que conocía y amaba en mi juventud y a los que vuelvo como a mis viejos amigos: el Viejo Testamento, Dickens, Conrad, Cervantes —*Don Quijote*, que leo todos los años como algunos leen la Biblia. Flaubert, Balzac —él creó un mundo intacto propio, una corriente de sangre que corre a través de veinte libros— Dostoyevski, Tolstoi, Shakespeare. A veces leo a Melville, y de los poetas, a Marlowe, Campion, Jonson, Herrick, Donne, Keats, y Shelley. Todavía leo a Housman. He leído estos libros tan a menudo que no siempre comienzo en la primera página y sigo hasta el final. Solamente leo una escena, o algo sobre un personaje, igual que usted se encuentra y habla con un amigo durante unos minutos.

Jean Stein: ¿Y Freud?

Faulkner: Todos hablaban de Freud cuando yo estaba en Nueva Orleans, pero nunca lo he leído. Tampoco lo leyó Shakespeare. Dudo que Melville lo leyera y estoy seguro de que Moby Dick no lo hizo.

Jean Stein: ¿Lee usted novelas de misterio?

Faulkner: Leo a Simenon porque me recuerda en algo a Chejov.

Jean Stein: ¿Cuáles son sus personajes favoritos?

Faulkner: Mis personajes favoritos son Sara Gamp —una mujer cruel y despiadada, borracha, oportunista, en la que no se puede confiar; casi todo su carácter es malo, pero por lo menos es un personaje; la señora Harris, Falstaff, el príncipe Hal, Don Quijote, y por supuesto Sancho.

Siempre admiré a lady Macbeth. Y Bottom, Ofelia y Mercurio —él y la señora Gamp se enfrentaban a la vida, nunca pedían favores, nunca se quejaban. Claro, Huck Finn y Jim. Nunca me gustó mucho Tom Sawyer — es un presumido terrible. Y me gusta Sut Lovingood, que aparece en un libro de George Harris escrito por 1840, ó 1850 en las montañas de Tennessee. No se hizo ilusiones; hizo lo mejor que pudo. A veces era un cobarde y lo sabía y no se avergonzaba; nunca culpó a nadie de sus infortunios y nunca maldijo a Dios por ellos.

Jean Stein: ¿Le gustaría hacer algún comentario sobre el futuro de la novela?

Faulkner: Me imagino que en la medida en que la gente siga leyendo novelas, la gente seguirá escribiéndolas o a la inversa; a menos que las revistas de muñequitos y de fotografías terminen por atrofiar al hombre la capacidad de leer. La literatura, en realidad, está volviendo a la escritura pictórica de la cueva neandertaliana.

Jean Stein: ¿Y qué opina de la función de la crítica?

Faulkner: El escritor no tiene tiempo para oír al crítico. Los que quieren ser escritores leen las críticas; los que quieren escribir no tienen tiempo para leerlas. El crítico también está tratando de decir: "Yo estuve aquí". Su función no va dirigida al artista mismo. El artista está por encima del crítico, porque el artista está escribiendo algo que conmoverá al crítico. El crítico está escribiendo algo que conmoverá a todo el mundo, menos al artista.

Jean Stein: ¿De manera que usted nunca siente la necesidad de discutir su trabajo con alguien?

Faulkner: No, estoy demasiado atareado en escribir. Tiene que ser algo que me complazca y si me complace, no tengo necesidad de hablar de ello. Si no me place, hablar del asunto no va a mejorar la cosa, ya que lo único que va a mejorarla es trabajar más. No soy un hombre literario; solamente un escritor. No me divierto con habladurías del oficio.

Jean Stein: Los críticos alegan que los parentescos de sangre son un tema central en sus novelas.

Faulkner: Esa es una opinión, y, como le dije, no leo a los críticos. Dudo que un hombre que esté tratando de escribir sobre alguna persona tenga más interés en los parentescos de sangre que en la forma de sus narices, a menos que sean necesarias para ayudarlo a continuar la narración. Si un escritor se concentra en lo que él necesita estar interesado, que es la verdad y el corazón humano, no tendrá mucho tiempo para otras cosas, como las ideas y los hechos relacionados, con la forma de las narices y los parentescos de sangre. En mi opinión las ideas y los hechos tienen poco que ver con la verdad.

Jean Stein: Los críticos también sugieren que sus personajes nunca deciden conscientemente entre el bien y el mal.

Faulkner: A la vida no le interesa el bien o el mal. Don Quijote estaba constantemente escogiendo entre el bien y el mal, pero lo hacía en un estado de sueño. Estaba loco. Entraba en la realidad solamente cuando estaba tan atareado en habérselas con la gente que no tenía tiempo para distinguir entre el bien y el mal. Como las personas sólo existen en la vida, tienen que dedicar su tiempo sencillamente a estar vivas. La vida es movimiento y el movimiento está relacionado con aquello que mueve al hombre, que es la ambición, el poder, el placer. El tiempo que el hombre le dedica a la moral, tiene forzosamente que tomarlo del movimiento, del cual es él una parte. Está obligado tarde o temprano a escoger entre el bien y el mal, porque la conciencia moral se lo exige para poder vivir en el mañana. La conciencia moral es la maldición que tiene que aceptarle a los dioses para obtener de ellos el derecho a soñar.

Jean Stein: ¿Podría explicarnos mejor lo que usted quiere decir por movimiento, en relación al artista?

Faulkner: El objetivo de todo artista es detener el movimiento (que es vida) por medios artificiales y mantenerlo fijo de manera que dentro de cien años, cuando un extraño lo contemple, vuelva a cobrar movimiento, ya que es vida. Como el hombre es mortal, la única inmortalidad que le es permitida es dejar algo detrás que sea inmortal pues siempre estará en movimiento. Es la manera que tiene el artista de escribir: "Yo estuve aquí" sobre la pared del olvido final e irrevocable sobre el que debe pasar algún día.

Jean Stein: Malcom Cowley ha dicho que sus personajes experimentan un sentimiento de sumisión frente a su destino.

Faulkner: Esa es su opinión. Diría que algunos de ellos lo experimentan y otros no, como ocurre con los

personajes de otros escritores. Diría que Lena Grove en *Luz de agosto* se enfrentó bastante bien con su destino. En su destino no significó gran cosa el que el hombre de su vida fue Lucas Birch o no. Era su destino tener marido e hijos y ella lo sabía. Ella salió y se enfrentó a su destino no sin pedir ayuda. Era la capitana de su alma. Una de las cosas más sanas y serenas que he oído es cuando ella le dice a Byron Bunch en el momento de rechazar su último y más desesperado intento de violarla: "¿No te da pena? Podías haber despertado al bebé". Nunca estuvo por un momento confusa, aterrada, sobresaltada. Ni comprendió que no necesitaba compasión alguna. Sus últimas palabras: "Apenas he viajado un mes y ya estoy en Tennessee. ¡Caramba, caramba, cómo se mueve un cuerpo!"

La familia Bundren en *Mientras agonizo* se enfrentó bastante bien a su destino. Al perder a su esposa, el padre naturalmente necesita otra, de manera que se busca otra. De un golpe, no solamente reemplaza a la cocinera de la familia, también quiere un fonógrafo que los divierte mientras descansa. La hija encinta falla de salir de su estado, pero no se siente desconsolada. Lo intenta otra vez, y aunque



En Yoknapatawpha

La técnica ataca y se posesiona del sueño.

todos fallan hasta el último momento, la cosa no tiene mayor consecuencia que la llegada de otro bebé.

Jean Stein: Ud. dio un comunicado a la prensa cuando el asesinato de Emmet Till. ¿Tiene algo que agregar?

Faulkner: No, solamente repetir lo que dije con anterioridad: que si nosotros, los norteamericanos, vamos a sobrevivir será porque hemos decidido, escogido y defendido el primero de los norteamericanos y presentado al mundo un frente unido y homogéneo, ya sea de blancos, negros, morados, azules o verdes. Quizá el propósito de este error trágico y triste, que dos blancos adultos cometieron con un niño negro desamparado, es demostrarnos si merecemos o no sobrevivir. Porque si nosotros en Norteamérica hemos llegado a un punto en nuestra cultura desesperada en que tenemos que asesinar a los niños, no importa por qué razón o color, no merecemos sobrevivir, y probablemente no sobreviviremos.

Jean Stein: ¿Qué le ocurrió a usted entre *La paga del soldado* y *Sartoris*? Es decir, ¿qué lo indujo a comenzar la saga de Yoknapatawpha?

Faulkner: Con *La paga del soldado* descubrí que escribir era divertido. Más tarde descubrí que cada libro no solamente debía tener una configuración sino que toda la producción o la suma del trabajo del artista tenía que tener una configuración. En el caso de *La paga del soldado* y *Mosquitos* escribí por escribir, porque me divertía. Comenzando con *Sartoris* descubrí que valía la pena describir mi pequeño terruño y que nunca viviría lo suficiente para agotarlo; que sublimando lo actual con lo apócrifo tendría absoluta libertad para emplear el talento de que dispusiera a su máxima capacidad. Me abrió una mina de oro de personajes, de manera que fui creando un cosmo propio. Puedo mover a esta gente para aquí y para allá como un Dios, no sólo en el tiempo sino en el espacio. El hecho de que haya movido a mis personajes en el tiempo con éxito, por lo menos en mi opinión, confirmó mi teoría de que el tiempo es una condición fluida que no existe sino en las encarnaciones de los individuos. No existe el era, solamente el es.

Si el era existiese, no habría sufrimiento o dolor. Me gusta pensar en el mundo que he creado como en una especie de arco en el universo; sin el cual, por pequeño como sea este arco, el universo se vendría abajo. Mi último libro será el Libro del Gran Catastro (*) el Libro Dorado, del Distrito de Yoknapatawpha. Entonces romperé el lápiz y tendré que parar.

Traducción de J. Rodríguez Feo.

(*) *Doomsday Book* (en el original) fue el registro del gran catastro hecho por orden del rey Guillermo el Conquistador de Inglaterra. Pero Faulkner probablemente quiere decir, aquí también el libro del juicio final, pues *doomsday* quiere decir "el día del juicio".

LA ULTIMA NOVELA DE FAULKNER*

Durante los últimos diez o quince años a William Faulkner lo ha rodeado una aureola de solemnidad que en nada favorece a sus novelas o a su persona. Se ha ido estableciendo la falsa impresión de que sus libros son fragmentos nítidamente planificados de un mosaico simbólico y moralista, cuando debemos considerarlos más bien como actos traviesos de pasión creadora y de desorden. Faulkner, en algunas de sus últimas novelas, resulta bastante tedioso, como si estuviese agobiado por la idea de su propia sabiduría. Hemos experimentado una verdadera fruición buscando connotaciones a su obra y olvidado que Faulkner es ante todo un *ejecutante* literario, un virtuoso autodidacta empeñado en deslumbrarnos, incitarnos y entretenernos. Pasamos por alto que puede ser un brillante escritor cómico, dotado de un repertorio de aptitudes para presentarnos extravagancias folklóricas, humorismo y trucos surrealistas.

La nueva novela de Faulkner, *The Reivers*** (*Los saqueadores*) aclara lo que afirmamos. Es una obra deliberadamente menor, donde no se esfuerza como en novelas recientes por componer una visión general de la existencia humana. Quizás debido a esto logra su finalidad. Por su tono narrativo y estrategia fáciles, su dicción diáfana, llena de entretenimiento ante la fuerza que despliegan los seres humanos para enredarse en traviesas situaciones interminables, *Los saqueadores* resulta una novela cómica de las más encantadoras escritas por Faulkner en muchos años. En parte sigue el modelo tradicional de la "novela de educación", en la que un joven sin experiencia se abre camino en el mundo y a través del choque con la vida va conociendo sus múltiples peligros; y, por otra, ofrece una parodia de ese mismo modelo.

La novela tiene un comienzo pobre, con una de esas anécdotas aburridas y con algunos reflejos de ese lenguaje retumbante que aparece en las últimas obras de Faulkner. Mas pronto las cosas empiezan a moverse con rapidez y desenvoltura como si Faulkner hubiera logrado finalmente librarse del peso cósmico que lo ha agobiado en sus años de fama y estuviese encantado de volver a la tarea básica del novelista. La novela sigue el modelo de sus obras anteriores: una fábula sencilla, de transparente significación, adornada con complicaciones oscuras, violentas y, a ratos, de difícil argumento.

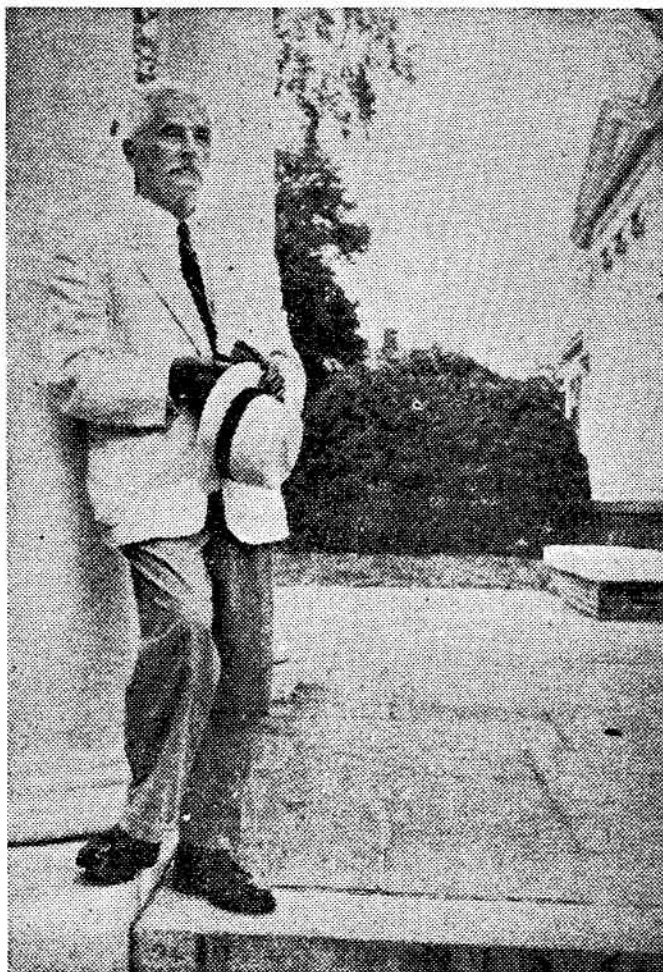
Es la narración de una aventura ocurrida en 1905, cuando tres inocentes de Mississippi —Lucius Priest, un muchacho blanco de once años; Boon Hogganbeck, un indio mestizo toscó y Ned McCaslin, un negro viejo y tacaño— "piden prestado" al abuelo de Lucius uno de esos juguetes encantadores que llamamos automóviles y se van directamente a Memphis. No es que el abuelo Priest haya aceptado la utilidad o la posibilidad del automóvil. Se trata de que el otro banquero de Jefferson ha adquirido una de esas "boberías" y así el abuelo no tiene más alternativa que comprarse otro auto, el cual guarda en el establo donde Boon lo cuida esmeradamente y en ocasiones solemnes le es permitido manejarlo.

Las aventuras de Lucius, Boon y Ned pronto le dan a Faulkner la oportunidad de sacar a relucir uno de sus temas favoritos: el relajamiento del sentido del deber social, o, para decirlo de manera más coloquial, la necesidad de darse una escapadita para hacer más soportable la vuelta al tedio y la miseria de la vida cotidiana. Este tema tiene su expresión más profunda en la novelette, *El oso* (donde también aparece Bon de manera prominente). Ahora en *Los saqueadores* surge el tema como astuto análisis de la indocilidad obstinada y la tunantería identitaria de la naturaleza humana. La relación entre *Los saqueadores* y *El oso* se asemeja — pero tomada esta comparación con cautela — a la que existe entre *Tom Sawyer* y *Huckleberry Finn*.

A medida que Faulkner va dibujando placenteramente el cuadro de la campaña del viejo Mississippi, el trío de viajeros termina la jornada del primer día y paran en casa de la señorita Ballenbaugh, "una pequeña tienda, con un piso alto, repleto de colchones

con sus sábanas perfectamente limpias, almohadas, fundas y colchas para acomodar a los cazadores de mapaches y zorros y a los "pescadores". A la mañana siguiente, refrescados todos, se ponen en camino de Hell Creek, en el lecho de un río. Aquí Faulkner nos sorprende con uno de esos relatos campesinos que les recordará a algunos lectores el humor del "viejo sudoeste" de la Norteamérica del siglo XIX.

En el lecho del río de Hell Creek un astuto pelirrojo ha instituido su versión particular de la caseta de peaje feudal. Cultiva lo que el tío Ned McCaslin denomina "un hoyo de fango bien circulado" donde los escasos automóviles de aquellos tiempos se atascaban siempre, mientras él se quedaba esperando pacientemente, con una yunta de mulos, para rescatar a los conductores por una gratificación fantásticamente inmerecida. Sigue una discusión y regateo en la cual Boon trata de argüir que la cuota por los "pasajeros" es excesiva ya que uno de ellos no "es



William Faulkner

Una evasión de los problemas morales y literarios.

ni siquiera blanco". Impávido ante esta lógica sureña, el guardián del hoyo de fondo contesta: "Hijo, estos dos mulos son daltónicos".

Una vez en Memphis, los viajeros se dedican a un saqueo de fantasía. Se alojan —es una idea brillante de Boon— en el prostíbulo de la elegante señorita Reba, una dama que los lectores de Faulkner recordarán de "Santuario". El tío Ned, bastante cauteloso hasta ahora, se suelta de pronto, hablando con gran colorido y exponiendo grandes planes, con gran astucia y enjuiciando la vida de Memphis. Todo lo cual revela que se siente a sus anchas en este submundo negro medio visible. Cambia el automóvil del abuelo por un caballo de carrera medio destruido, pues considera que cualquier persona sensible puede percatarse de la superioridad de la carne viva de caballo sobre el metal muerto. Cuando Lucius y Boon saltan de pánico al pensar que tendrán que explicar esta transacción al abuelo Priest, Ned aparece como un maestro de la jugada arriesgada. A través de una confusa serie de negociaciones y maniobras, arregla una carrera, en la que el caballo —un perdedor con experiencia con el nombre de Relámpago— competirá contra un caballo propiedad del hombre que ahora es dueño del automóvil. Así, calcula, volverá a ganar el automóvil, se quedará con el caballo y además se hará de algún dinero extra con otras apuestas.

Lo que sigue nos recuerda lo que dijo Einstein de una novela de Kafka: nada puede ser tan complicado. El tío Ned gana la carrera por medio de unos pases de taumaturgia con una sardina; se pasa, locuaz y sereno, varias horas en la prisión; Boon se enreda en una bronca con el sheriff quien ha estado molestando a una de las niñas más decentes de la señorita Reba; Lucius, en un intermedio idílico, visita a una familia de negros en el campo (uno de esos retiros al descanso moral que ocurren a menudo en las novelas de Faulkner); y, finalmente, aparecen los parientes de Lucius, conllevando más apuestas, habladurías picantes y tragos, una boda para Boon, un escondite para Lucius y todo tipo de gloria para Ned.

A través de todas estas escapatorias, Faulkner, divirtiéndose evidentemente, actúa como una especie de maestro de ceremonia que presenta un acto nuevo cuando hay señal de aburrimiento entre los espectadores. Un grupo animado de figuras de fondo —algunos son personajes; otros caricaturas— entra y sale de la narrativa: el señor Binford, amante y arrendador de la señorita Reba, ejemplo de respetabilidad, cuyo "único vicio es los caballos que compiten y sobre los que se pueden hacer apuestas"; la señorita Corrie, el amor de Boon a pesar de los inconvenientes que le causa cuando se vuelve honesta en el último instante; Minnie, la sirvienta negra de la señorita Reba, una muchacha "de mentalidad natural" con un diente de oro maligno en medio de la boca; y Otis, un enano con un corazón de hiel, que se las arregla para robarle a Minnie su codiciado diente. Dominando a todos estos personajes aparece Ned, buen ejemplar masculino, que combina sentimientos de tal inocencia, que lo hacen un compañero apropiado para un niño de once años, con una sutileza penetrante que es testigo de esos poderes humanos que ha preservado bajo la máscara del negro obediente.

Quizá lo más sobresaliente de *Los saqueadores* sean los momentos en que se despliega la conversación idiomática, fresca y picante. Oigamos a Reba quejándose de los muchachos que perversamente llenan su establecimiento: "Sabes tan bien como yo que el señor Binford condena como al mismo infierno esos chicos que usan las casas para pasar sus vacaciones; ya lo oíste el verano pasado cuando Corrie trajo a ese h.d.p. (el insoportable Otis) aquí por primera vez, porque dice ella que no recibe suficiente refinamiento en esa granja de Arkansas. Como dice el señor Binford, estarán aquí pronto de todas maneras, así que para qué apurarlos, esperemos hasta que tengan un poco de plata y puedan gastársela".

Y aquí tenemos a Ned contestando la queja de Boon al comienzo de la jornada porque Ned, al esconderse bajo el lienzo detrás del automóvil, no se presta para ayudar a Boon a sacar el auto del fango: "¡Y hacia un calor allí!... No veo cómo lo aguanté. Para no hablar de que tuve que sostener esta plancha de acero para que no me rompiera la cabeza cada vez que tú dabas un tropezón, y de tener que esperar para que la gasolina, o como tú la llamas, se mezclara toda hasta que decidiera explotar también".

Otis lloriqueando al descubrir las ventajas de la ciudad; "cada vez que pienso en todos los años que me pasé en esa granja de Arkansas, con Memphis aquí mismo... y ni lo sabía. Si llego a saber cuando tenía cuatro o cinco años que iba a tener que esperar hasta el año pasado para enterarme; a veces me dan ganas de dejarlo todo y largarme. Pero creo que no. Creo que quizás puedo aprovecharme".

Inevitablemente surgirán discusiones sobre el significado de *Los saqueadores*. Haciendo la advertencia de que se trata de una novela ligera, un despliegue de frivolidad campesina, que muy bien puede estropear un análisis profundo, creo que vale la pena sugerir que la idea más interesante del libro está relacionada con el papel que desempeña el tío Ned. En el fondo, *Los saqueadores* es una excursión en el mundo placentero de la fantasía, un acto que elogia en forma cómica lo refrescante que son todas las travesuras. Para Faulkner el mundo oficial de los negocios, el poder, el dinero y las mujeres ha sido siempre el mundo de los hombres blancos: un escenario de frustración, vanidad y dolor. Pero cuando llega el tiempo del placer, entonces Ned, el negro, toma la batuta como el empresario de lo vital. Insistir sobre esto sería una tontería; ignorarlo como una clave del concepto que tiene Faulkner de la vida norteamericana sería una negligencia.

Inevitablemente, también habrá discusiones sobre la relación entre *Los Saqueadores* y las últimas obras de Faulkner. Las últimas novelas verdaderamente importantes que escribió, *The Hamlet* y *Goodwyn, Moses*, aparecieron en los primeros años de la década del cuarenta. Desde entonces ha estado atrapado en una crisis severa de fe y percepción, que es, en parte, el resultado de su lenta salida de los trabajos y comodidades de su distrito imaginario de Yoknapatawpha. Su sentido del desorden radical, de lo insoportable de la existencia humana, se ha ido agudizando; pero no ha hallado los medios de darle forma a ese sentimiento en sus últimas novelas. A veces, en *La fábula*, se ha forzado a una portentosidad histórica; otras veces, ha caído en una jocosidad de tienda campesina. *Los saqueadores* no representa una solución, sino una evasión de los problemas morales y literarios que acechan la obra reciente de Faulkner. Mas si los problemas no tienen solución, quizá sea mejor descartarlos o evadirlos, especialmente cuando el resultado es una obra tan agradable como *Los Saqueadores*.

Traducción de J. Rodríguez Poo.

* Tomado del New York Times Book Review del 3 de Junio de 1962.

** "The Reivers". 305 pp. Random House, New York para \$5.

UN LIBRO PARA EL 26 DE JULIO

Vamos a comentar el último libro editado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba: "Para el 26 de Julio". Se trata de una colección de poesía revolucionaria, fundamentada, en general, en episodios y temas de nuestra Revolución. Cuarenta y tres poetas —sólo seis extranjeros, latinoamericanos— tienen poemas en este libro.

Frente a "Para el 26 de Julio" nos hacemos dos preguntas fundamentales: ¿cuál es su importancia? y ¿qué nos muestra?

En la solapa se nos dice: "...este libro tiene un gran valor al presentar de un golpe y bajo una misma luz un poderoso proceso de nuestra poesía, que es sin duda testimonio de la presencia de los poetas en la lucha revolucionaria". Efectivamente; para responder a la primera de nuestras preguntas podemos decir que "Para el 26 de Julio" tiene la importancia de enseñarnos que la inmensa mayoría de los poetas cubanos —mayoría compuesta especialmente de jóvenes— está alineada junto a la Revolución; tiene en la Revolución la cantera de materiales para su trabajo de creación.

Para responder a nuestra segunda pregunta podemos decir que esta compilación nos da fe de que la poesía cubana ha entrado en una fase de humanización; y esto lo decimos teniendo en cuenta la fase

que la precedió, marcada por el signo del formalismo y el interés metafísico. La generación poética que comienza a crecer desde la Revolución sitúa a la poesía cubana en la corriente humanística que domina la gran poesía mundial de nuestros días, y la rescata, por tanto, del pozo metafísico en que había caído por razones políticas y culturales que no vamos a repetir a hora.

Después de leer los poemas que integran "Para el 26 de Julio", comprendemos que nuestros poetas de hoy tienen, como principio de creación, el hombre y sus problemas; y, como finalidad, la exaltación de la fuerza creadora del proletariado y la defensa del amor y la fraternidad. Y es que, partiendo de la Revolución, a la nueva poesía cubana no le está dado poseer otras fuentes y otros objetivos. Lo que nos presenta, pues, este libro sobre todo, es la primera prueba de la nueva poesía revolucionaria cubana. Revolucionaria, naturalmente, porque sin la Revolución no hubiera podido hacerse esta poesía, que no es de uno o de dos o de tres poetas, sino de toda una generación, cuyos poetas se destacan por dos características primordiales: la llaneza de lenguaje y la toma del motivo revolucionario desde el ángulo lírico.

La confección de este libro —compilado y prolongado por José A. Baragaño— presentaba una disyuntiva: se seleccionaban los poemas— todos de tema revolucionario— atendiendo a la calidad, o se incluían, sin miramientos estéticos, los que los poetas presentaran. Si se seleccionaba, es decir, si se hacía una antología, el libro tenía asegurada una mayor importancia artística, pero podía dañarse la unidad —resquemores, celos, malas interpretaciones, etc.—; si se hacía lo que se hizo, es decir, se incluía todo, pues entonces se aseguraba la ausencia de cualquier tipo de malestar entre los poetas, puesto que no habría poemas rechazados, pero sucedía lo que sucedió: el libro ha quedado lastrado por poemas francamente malos. Por tanto, si vamos a ver en este libro algo más que un homenaje de todos los poetas cubanos revolucionarios —de más o menos calidad— a la fecha heroica del 26 de julio, nos desilusionaremos.

PARA
EL 26
DE
JULIO

Poesía revolucionaria

Tener en cuenta al hombre y sus problemas.

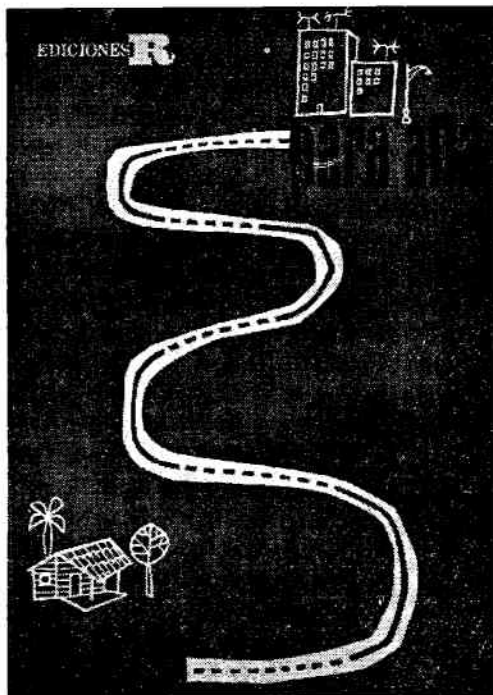
Sin embargo, por ese mismo carácter incluyente que el mismo tiene, entendemos que "Para el 26 de Julio" es un documento que nos facilita una visión panorámica, bastante amplia, de la poesía que se está haciendo actualmente en Cuba, con sus zonas de luz y sus zonas de sombra.

Lógicamente, si se hubiera hecho una antología entonces tendríamos, casi con seguridad, tan sólo muestras de las zonas de luz de nuestra poesía actual. Y esa antología es ya necesaria, como era también necesario, en cierta medida, un libro como el que hemos comentado en este breve artículo.

JOSE RODRIGUEZ FEO

CUENTOS DE AQUI Y DE ALLA

Ediciones R continúa en su labor, digna de los más altos elogios, de presentarnos la nueva literatura cubana. Justamente acaba de publicar un tomo que recoge los cuentos de Luis Agüero, más conocido por sus artículos sobre la radio y la televisión bajo el nombre de Luis Orticon. Como una especie de presentación a los cuentos *De aquí para Allá*, leemos que "este libro ofrece una visión de la Cuba de ayer. El machismo, la violencia, el egoísmo, la politiquería y algún otro mal particular, aparecen y reaparecen una y otra vez en estos cuentos, llevados siempre de la mano amable del humor". Como ejemplo del concepto falso de hombría, que en Cuba responde más bien a un complejo de inferioridad, está *Mi tío Pablo*, donde se capta con fino oído ese lenguaje peculiar que emplea ese tipo popular que llamamos aquí "chuchero". Algún día habría que estudiar este lenguaje popular que en sus mejores momentos ha enriquecido de manera determinante el habla del cubano. La violencia tiene en *Cuando termina la noche* como marco los recuerdos de un joven revolucionario que es asesinado por la tiranía. Nunca se menciona el nombre de la víctima aunque por los pensamientos que pasan por la mente del joven nos enteramos de que era un simple cocinero que quería hacerse abogado para defender a la gente explotada como él. Esto está visto a través del recuerdo hasta el instante en que el joven muere. Esta forma introspectiva y vaga, en que la realidad se diluye como en un sueño o una pesadilla, le resta verosimilitud a los hechos narrados y me parece que evidencia más bien la inseguridad con que el autor se enfrenta al tema. El ambiente violento que imperaba en la Habana durante la lucha contra Batista también está presentado en forma inconsecuente, por no decir superficial, en *Amor en la tarde*, donde se narra los



Recuerdos de un joven
Frescura, humorismo, confusión.

amorios de un joven y una muchacha sobre el trasfondo de esos tiempos de lucha. Toda la acción del cuento tiene como propósito revelar la valentía de la muchacha y la falta de decisión del joven. Pero uno se pregunta por qué precisamente se escogió esa época cuando se pudo hablar de otras o no mencionar inclusive lo que estaba pasando fuera del mundo subjetivo de los personajes. Estos hombres y mujeres de Agüero viven de una manera tan particular sus vidas, tan encerrados en sus conciencias, que la realidad casi no parece tocarlos. Claro, que el estilo de presentarlos contribuye a crear esa atmósfera asfixiante en que se mueven como sombras. Como se aclara en un pasaje, esa dimensión de la vida del joven se da así porque "esa era la pequeña diferencia que existía entre los dos: él nunca supo enfrentarse a la realidad: la esquivaba en la forma menos violenta".

Quizá por esto los mejores cuentos de la colección son aquellos que tienen como fondo el campo y no la ciudad. Quiero decir que Agüero está más a sus anchas cuando nos habla de los recuerdos de su niñez. Aquí sus narraciones alcanzan una frescura y un humorismo encantadores. En los cuentos que tienen como fondo la ciudad, sus personajes casi siempre aparecen reflejados a través de un estilo na-



Luis Agüero
Justificada su aparición.

rrativo menos realista, en el que mezcla la descripción objetiva con un intento de presentarnos algo parecido al monólogo interior. Agüero gusta mucho de situarse dentro de la mente de sus personajes para desde allí presentar los hechos exteriores. Pero como no domina muy bien esta técnica cae casi siempre en cierta confusión narrativa. Sin embargo, lo que intenta es sumamente interesante y vale la pena examinarlo. También se evidencia en estos cuentos las influencias de Hemingway, Faulkner; más remotamente, la de James Joyce. Pero parece que es un intento de hacer lo que estos escritores lograron con una precisión y una disciplina que hablan en Agüero de manera notable. Claro, hay que tener en cuenta que Agüero es muy joven y que lo que quiere llevar a cabo es sumamente difícil.

En el cuento, *Un martes trece*, hay un ejemplo de lo que vengo analizando someramente: la transposición literaria de los pensamientos de un personaje. Empieza así: "Y Sergio que estaba encaramado en la estatua de Martí. Y un anciano que sonreía con su risa desnuda. Y un grupo de muchachos que bajaban corriendo calle abajo. Y Sergio que seguía encaramado en la estatua de Martí. Y una sirena que sonaba con su sonido agudo y cortante. Y Sergio que hablaba y hablaba y hablaba. Y un yanqui verde epi-

estaba encaramado en la estatua de Martí. Y un mu-
chacho que estaba tirado en medio de la calle con la
boca llena de sangre". Hay que observar que antes de
transcribir este pasaje, que es mucho más largo,
Agüero aclara que fué Luis quien "recordó" todo
esto; pero es indudable que su intención es ofrecernos
un monólogo interior como se desprende también de
las asociaciones de ideas. Así, Sergio encaramado en
la estatua de Martí trae a su mente la otra imagen
del "yanqui verde", que hacía lo mismo, y después
el recuerdo del joven asesinado en medio de la calle;
más adelante la imagen de "un hombre con un yan-
qui verde" que contrasta ya simbólicamente con el
"yanqui verde". Entonces se ha logrado la ecuación
dramática de *yanqui* y *yanqui* verdes. Todo el monó-
logo tiene gran efectividad dramática dentro del re-
lato, y viene a demostrarnos cómo nuestros jóve-
nes escritores han asimilado las nuevas técnicas de
la ficción contemporánea. Pues en este relato Agüero
intercala con su monólogo interior, retazos de con-
versaciones y descripciones realistas. No sé si Agüero
ha leído *Les lauriers sont coupés* de Edouard Du-
jardin, donde se emplea por vez primera esta técnica
estilística que más tarde Joyce perfeccionaría en el
Ulises. Al reseñar el libro de Dujardin, Valéry Lar-
baud bautizó esta nueva forma de narrar como *Le*
monologue intérieur. Más tarde, Rémy y de Gourmont
dejó caer otra observación interesante a propósito de
la novelita de Dujardin cuando dice que era "una no-
vela que parece en literatura una anticipación trans-
puesta del cine". También en los cuentos de Agüero
encontramos pasajes en que la realidad parece
estar vista a través del ojo de la cámara, como ocurre
con anterioridad en las obras de Dos Passos y Joyce.
Pero Agüero nunca llega a presentarnos el monó-
logo interior en sus últimas y definitivas consecuen-
cias. En "Un martes trece" tiene que aclarar que lo
que presenta como monólogo, que es en verdad un
monólogo, son los recuerdos. Y dice "recordó". En
"Un poquito de tu amor", donde se entrelaza la téc-
nica cinematográfica con algo semejante al monó-
logo interior, subraya que el personaje "pensó". Esto
responde a cierta inseguridad y a que nunca alcanza
a darnos la impresión de que estamos realmente
dentro de la conciencia de sus personajes.

Este problema que Agüero no llega a resolver en
estos relatos fue una de las mayores obsesiones de
los escritores del siglo pasado. Cuando Balzac quiere
presentar los datos mentales de Eugène de Rastignac,
que a él le parecía cosa imposible e inverosímil,
subraya que "estas palabras representan en breve los

mil y un pensamientos que flotaban en su mente".
Mas tarde, Henry James vuelve a insistir sobre el
peligro de semejante hazaña: "Como he considerado
hasta aquí que lo mejor, por temor a invadir el te-
rreno de la ficción, es narrarles lo que esta pobre
dama hizo y dijo, en vez de lo que pensaba, puedo
ahora revelar lo que pasaba por su mente". Es decir,
los grandes novelistas del XIX comprendieron lo ab-
surdos que era intentar presentar los pensamientos
íntimos de sus personajes; se limitaban a describir
lo que éste o aquél personaje "hizo y dijo". Cuando
presentaban los pensamientos de alguien, lo hacían
con reserva y disculpándose. El análisis de los pro-
cesos de la conciencia que caracteriza a la novela
moderna está relacionado con los descubrimientos de
la psicología y con los estudios de Freud. Responde
también a una tendencia cada vez más pronunciada
en los artistas burgueses de alejarse de una realidad
social que le era cada día más hostil e incompre-
sible. Aunque Joyce, por ejemplo, expone en sus
obras una crítica del capitalismo y de la religión ca-
tólica, su método tiende a encerrarnos en un mundo
subjetivo donde la realidad social está examinada
sólo en función de los procesos de la conciencia in-
dividual.

En los cuentos de Luis Agüero no se ensaya nada
tan ambicioso, pero la técnica a que vengo aludiendo
está dada y es curioso que también sus personajes
aparezcan muchas veces como atrapados dentro de
un mundo subjetivo en que se reflejan solamente los
vagos y espectrales sucesos de la realidad. El hecho
de que el empleo de ciertas técnicas narrativas, como
el monólogo interior, lo arrastre siempre a estas en-
crucijadas lo confirmamos cuando leemos los cuentos
de ambiente campesino donde emplea un estilo rea-
lista. Observamos que la realidad está vista en forma
más directa; sus personajes se mueven con soltura
y más en armonía con la vida real. Cuando ensaya
temas sencillos, donde casi siempre emplea el relato
en primera persona singular, nos ofrece sus mejores
cuentos. Como ya dije, en su mayoría son recuerdos
de su niñez como "La pequeña historia de Bartolo
Mendoza", "En nombre de Dios y Roque Cifuentes",
"Cero en conducta", etc. En los cuentos más ambi-
ciosos, donde intenta barajar variados estilos, casi
siempre se queda a medias. Por ejemplo, en "Amor
en la tarde", la condición valerosa de la muchacha
es más bien una afirmación del joven que una con-
secuencia lógica de los sucesos presentados. Su vi-
sión de la Cuba revolucionaria peca de superficial y
no rebasa lo anecdótico.

Su prosa a veces es demasiado rebuscada aunque
también tiene no pocos aciertos, especialmente en los
cuentos de ambiente campesino donde su humorismo
se perfila con mayor eficacia. Pero el empleo gratui-
to del estilo a que me referí antes se hace eviden-
temente chocante en pasajes como éste: "Cuando
llegó a la esquina miró a la calle que era una larga
franja de asfalto brillante. Había luces en todas
partes: las luces de mercurio y las luces de los autos
y las luces de las guaguas y las luces de los edificios
y las luces de los anuncios luminicos". Aquí tenemos
la impresión de que debió guardarse esas luces para
un momento más dramático en que la narración jus-
tificara esta reiteración efectista. Es la malsana in-
fluencia del señor Hemingway en nuestra literatura,
que lo mismo aparece en éste que en aquel conte-
nido. En "El agua bendita de Santa Rita" Agüero
repite la descripción de los ojos del cura "esos ojos
azules que se habrá de comer la tierra" — cuatro
veces. Quizás hay una intención irónica, pero el
efecto me parece más bien contraproducente. En
"Padrino", por ejemplo, se repite este procedimiento.
Aquí ya parece entrañar algún simbolismo, oculto
para mí. Al comienzo, en la línea 9, dice "El hombre
de la chaqueta verde y el pantalón negro, el cama-
rero, corrió cuando lo vió". En la línea 24 insiste:
"El hombre de la chaqueta verde y el pantalón ne-
gro, el camarero, pasó otra vez el paño húmedo sobre
la mesa y se fue". Ya antes había dicho lo mismo;
"Entonces el viejo y la muchacha se sentaron, y el
camarero pasó el paño húmedo sobre la mesa". (Lí-
nea 12). Al final, surge otra vez el misterioso cama-
rero (ya ahora nos estamos preguntando quien será
el tipo), quien otra vez "pasó el paño húmedo sobre
la mesa y se fue". En estos momentos, en que Agüero
exhibe ciertos manierismos sin justificación dentro de
la narración, comprendemos a lo que puede con-
ducir la elaboración de semejantes trucos. Solamente
a la confusión o a un despliegue de virtuosismo es-
tético sin propósito alguno.

Pero no queda la menor duda de que Luis Agüero
ha tratado de darnos lo mejor de sus esfuerzos como
cuentista. Su lectura suscita una serie de interroga-
ntes sobre la situación actual de nuestros narradores
y se perfila en estos relatos el gran progreso que ha
logrado nuestra literatura de ficción. Ya esto justi-
fica, aparte del valor innegable de sus cuentos, la
aparición de este nuevo libro en Ediciones R.

GUILLERMO CABRERA INFANTE

ESTA ES LA MEDIA VUELTA ESTA ES LA VUELTA ENTERA

"Esta es la media vuelta,
ésta es la vuelta entera.
Esta es la de un costado
y ésta la del otro lado.
Contigo sí, contigo no,
contigo sí, contigo no".

Canción de niños.

La cosa es que yo venía leyendo el libro de Hum-
berto, de Arenal, de Humberto Arenal, el libro de
Humberto Arenal, éste, este mismo libro lo venía
leyendo yo por la carretera. No que yo viniera ca-
minando por la carretera como un bobo y leyendo,
y toda esa bobería: no, porque entonces ustedes no
estarían leyendo esta nota, sino que estarían leyendo
una noticia en el periódico que diría, "Convertido su-
puesto escritor cubano en calcomanía en la Carretera
Central por un ómnibus de la ruta Bala de Plata.
El laso se investiga"; y si me hubiera librado de la
máquina letal, pues esta GACETA no estaría publi-
cando esta crítica o crónica o como se llame, porque
un tipo que anda leyendo libros por la carretera o
es un morón (curiosamente, iba leyendo el libro cerca
de Morón) o es un tipo tan loco que lo mejor es no
publicarle nada, no sea que después se lo encuentren
a bordo del yate *Pilar* o en Santa María del Rosario
pará, el *Floridita*, de barbas, en *shorts*, con la mano

metida dentro de la camisa y diciendo que él es
William Faulkner. A propósito, una vez un amigo
mío lo detuvo un policía de tránsito y por poco carga
con él para el precinto o para Mazorra, porque lo vió
con la mano izquierda dentro del saco y cuando le
preguntó su nombre, este amigo mío dijo que él era
Napoleón y ya iba a llevárselo cuando este amigo mío
sacó la cartera dactilar del bolsillo interior del saco
y el policía vió que en la licencia había un retrato de
este amigo mío con bicornio y que decía Napoleón
Arjona y lo dejó ir; luego el policía contaba que
él había sospechado que aquel no era Napoleón,
porque Napoleón la mano que se metía dentro de la
chaqueta era la mano derecha y se dijo, "O este es
zurdo o..." Pero esta es la vereda tropical de otra
historia y más vale seguir por mi camino, que no
quiero piedras.

La cosa es que yo iba por la carretera, en un ómni-
bus por la carretera de Camagüey, y venía leyendo
desde que salí de Camagüey y me quité el saco por-
que había mucho calor dentro del ómnibus y no se
puede viajar fuera del ómnibus por más que uno diga
que hace más fresco afuera. Resignado (en realidad
éste es mi segundo nombre: yo me llamo Guillermo
Resignado), me senté cómodo en mi asiento y cogí
el manuscrito — me sorprendí de mi lucidez, porque
en otras ocasiones había hecho exactamente lo con-
trario: me había sentado cómodo sobre el manus-
crito y cogido el asiento entre las manos. Empecé a
leerlo con cuidado con el frente del ojo, mientras con
el rabo del ojo veía cómo las cercas de púas, de es-
tacas, de júpiter (había algunas de saturno y otras de
neptuno, pero mejor es no mencionarlas, porque se-
ría escapar del campo gravitacional de esta nota y
caer en la astrobotánica); los campos de caña, los
campos de pasto, la sabana (no la *sábana*, como es-
cribía siempre un linotipista muy dormilón que se
llamaba Mergen Taler); las vacas blancas, las vacas
negras, las pacas blancas y negras; los toros cebú;
las auras, las nubes, las treinta caballerías de cielo
que cubrían aquel campo; cómo todo el paisaje se
iba hacia atrás a sesenta, a ochenta, a noventa, a cien,
ciento diez, ciento veinte kilómetros por hora, muy
apurado el paisaje por irse por el borde de la ven-
tanilla, porque venía detrás el resto del paisaje em-
pujando a este mismo paisaje que yo estuve viendo
ahora, a sesenta, ochenta, etcétera kilómetros por
hora. Así, empecé a leer *La vuelta en redondo*.

Leí el libro en dos horas. lo leí entre Camagüey
y Ciego de Avila. Cuando se estaba poniendo el
sol, más allá de Ciego y entre las palmeras, acabé
el cuento que es el último cuento del libro y que
se llama, también, *La vuelta en redondo*. El ómnibus
había salido un poco más tarde de las cuatro de la
tarde y el sol debía estarse poniendo cerca de las
seis y media o quizás un poco más tarde. De todas
maneras, el que quiera saber mi tiempo exacto de
lectura no tiene más que conocer la distancia que hay
entre Camagüey y Ciego y preguntar al chofer un
tipo él gordo, calvo, más bien viejo, que se habría
parecido a Rodolfo Valentino de haber sido más alto,
más esbelto y más joven, y de haberse parecido real-
mente a Valentino, que no le vi yo el parecido
nunca, a qué velocidad iba y recordar aquel viejo



Un mensaje de rebelde
Sus personajes buscan una Arcadia perdida.

problema de aritmética: "Si un móvil se mueve a tal velocidad entre los puntos A y B, qué distancia... etc." Solamente que ahora la incógnita es el chofer que, según creo, viajaba de incógnito. Bueno, para hacer largo un cuento corto, a mí me parece que fueron dos horas y me parece que es un tiempo bastante bueno para leer un libro: si un libro se lee pronto y con agrado y con interés, el libro ha ganado no la pelea, pero sí un round decisivo. En Ciego de Avila terminó mi bojeo al libro, mi vuelta de La vuelta.

La vuelta empieza con *La pérdida de un amigo* —espero, con el favor de Dios, que mi vuelta entera no termine con la pérdida de un amigo, de mi amigo Humberto, Arenal, Humberto Arenal. Esta primera narración parece ser una experiencia infantil, una vigencia que persigue al autor —o más bien, al hombre— durante años: un niño encuentra en un árbol el amigo eterno que todo niño busca en las ajetreadas idas y venidas de la infancia, para saber que esa amistad se transforma, como muchas amistades, casi en una relación pecaminosa. El hostil mundo adulto aparece convocado por una mujer: más tarde, en los relatos del tiempo de la hombría, Arenal volverá a este tema con una solicitud recurrente, casi obsesiva. En lo alto de un hilo sigue al primer cuento, por lo que es el segundo del libro, y tiene que ver de nuevo con el mundo pueril que se enfrenta o elude al mundo "razonable" del adulto. Más trabajado —¿qué querrá decir realmente esta palabra?, ¿cómo sé yo que Arenal escribió con más cuidado este cuento que el otro?, ¿por qué aunque el escritor no quiera, tiene que recurrir a la jerga del crítico?— que el anterior, *En lo alto* lo cuenta una sensibilidad que toca los bordes de la sensiblería. Cuando Arenal encara el orbe del hombre o del niño crecido, la extrema emotividad, la susceptibilidad, deviene un naturalismo implacable, escrutador; una vez más, como en gran parte de la literatura moderna (y cuando digo moderna quiero decir la literatura a partir de Antón Chéjov y Henry James y Marcel Proust) la sensibilidad hostigada se desborda hasta hacerse una mirada, un saber y una técnica. En la casa blanca hay una tragedia menor, pero tan conmovedora como la de Medea; y digo tragedia porque los actos, el vivir se configura como un destino y me parece adivinar que una mirada extendida más allá del fin del cuento, revelaría que la protagonista, la antagonista más bien, esta pobre criatura desdichada, terminará sus días con un suicidio pavoroso: la pasta eléctrica, la tinta rápida o la candela. miserable. En un leve toque de ironía actual, Arenal descubre que la lúvida puertorriqueña teme la primera visión de la Casa Blanca, en Washington, por el recuerdo temeroso de una casita blanca de la niñez.

Leo una nota escrita de mi mano al margen del manuscrito —¿por qué no *maquinoscrito*?— de Arenal: "Arner, q. s. casa my joven cn. colombo. Después regresa EU, divorcia y dedica fornicar en pasión". Pero recuerdo que la lectura del cuento (interrumpida por el conductor que reclamaba el billete, el pasaje, el tique, como él decía con una voz a la que parecía faltarle techo: el hombre no tenía velo del paladar o padecía pólipos nasales me dejó hundido en el asiento: hay esa clase de horror contemporáneo que

hace de la vida de ciudad o de la vida moderna o de la vida civilizada o de la vida capitalista, como cada uno de ustedes quiera, una orfandad: la alevosa muerte del papagayo, un inocente catalizador, se revela con una crueldad inusitada, sorprendente. Un buen americano es la crónica, que no se puede llamar banal, de la vida sin importancia de un *clean american boy*, mientras que Chamaco, los tres cuentos en la mitad del libro, es el testimonio de la nostalgia y la obsesión con el pasado.

Debo decir que gran parte del libro de Arenal tiene que ver con la vida de los emigrantes y sus asociados en las grandes, pequeñas ciudades de Norteamérica. Estos cuentos, más que los cuentos cubanos (con la sola excepción de *La vuelta en redondo*), descifran o quieren descifrar el magno rompecabezas de la angustia y la soledad y la ajenación —los términos pueden alterarse, separarse, fundirse, pues forman parte de un diseño total, de una trama trágica —de la vida neoyorquina o francisquena o floridana y lo disponen en la inalterable, coordenada topografía de un esquema: "Estamos todos enfermos", dice un personaje urbano de Tennessee Williams en *De repente en el verano* y Humberto Arenal parece tomar la palabra al poeta de la conciencia enferma y hacer de esta frase un *motto*.

No se me escapa que los personajes de Arenal buscan, parecen buscar (y no encuentran nunca) una Arcadia perdida. En *desde el fondo de un sueño* ese hombre moribundo no quiere buscar el pasado, ya perdido para siempre: se conforma con encontrar un sueño querido y doloroso recurrente. En *Chamaco*, que es una de las narraciones más viejas del libro, el protagonista, más bien el hipócrita (*), regresa a casa, persiguiendo (perseguido por) un remordimiento. En *La llamada*, con el azorado ojo de John O'Hara por maestro, con su mismo oído fonográfico, casi con su escenografía vernácula, Arenal destruye una a una todas las posibles fugas de este Casanova de utilería, este Don Juan Lanás, para quien el amor es una desesperada ocasión de saber que se está vivo, por el mero expediente de mirarse en el espejo erótico que es la hembra de la especie.

La vuelta en redondo completa la vuelta y es, quizás, el mejor, más rico cuento del libro. No conozco en la literatura cubana otro intento de narrar un momento de la vida del artista. Arenal hizo un inútil, azaroso ejercicio en domesticar la más salvaje vanidad y lo hizo bien. Leyendo este cuento pienso en *La boca del caballo*, de Joyce Cary, en las regocijadas venturas y desventuras de Gully Jimson, emprendedor maestro del estupro de muros virginales. Pero contrariamente a Cary, Arenal no teje su trama con una aguja humorística, sino que cocina un caldo brutal, de vapores de humo verde, en el que se cuece al fuego infernal esta extraña, feral criatura. Por momento pienso, y sobre ese pensamiento pienso en el violento rechazo de Humberto (repugnado con la idea), en las impensadas connotaciones de *La vuelta en redondo*, el cuento, con *Fresas silvestres*, el film

* ¿Será necesario especificar que los términos *protagonista*, *antagonista*, *hipócrita* están usados según la acepción aristotélica?



Humberto Arenal
Mirarse en el espejo erótico.

de Ingmar Bergman, donde un mismo viejo egoísta y moribundo quiere atrapar ferozmente la vida que pasa con el mismo insentato, sensato egoísmo con que la ha vivido hasta el final. *Sic ut vita finis ita*.

"¡Ciego de Avila!", grita con su voz indirecta el conductor y el viaje en ómnibus de la ficción se confunde por un momento con el real viaje en ómnibus. La asociación deja paso a una reflexión voluntaria: hay que hablar de este libro, hay que hacer que se lea, hay que conseguir que lo atiendan: pienso, sucesivamente, en la dulce modestia de Humberto Arenal, pienso que es un pionero cubano de la televisión inteligente, pienso que es un capaz, dedicado director teatral, pienso que su primer libro, la novela *El sol a plomo* (1958), dijo, en el momento que tenía que decirlo, su mensaje de rebelde contra las tiranías, piensa que ha sido publicado en dondequiera, traducido al italiano y al inglés y al ruso y pienso que pocas gentes lo saben en Cuba. Pienso asimismo que su libro es un libro inocente, que trata del mal y no se contamina del mal, que es acusador y no levanta jamás un índice director, que es implacable y sabe también ser misericorde. Pienso en lo que Chéjov llamó la "terrible objetividad". Pienso, finalmente, en Stevenson. El conductor me interrumpe este manso *stream of consciousness*. Me alarga un papel.

—Esta nota se la manda Stevenson— me dice y señala al chofer y se marcha. La leo.

"Los libros más influyentes, y los más verdaderos en su influencia, son los libros de ficción. Ellos no clavan al lector a un dogma, que luego tiene éste que descubrir inexacto; no enseñan una lección que el lector debe olvidar. Por el contrario, repiten, arreglan de nuevo, clasifican las lecciones de la vida; nos liberan de nosotros mismos, nos obligan al conocimiento del otro; y nos muestran la trama de la experiencia, no como la podemos ver nosotros, sino singularmente cambiada".

No dice más. En el reverso hay unas líneas impresas en tinta roja y fugaz: "El portador está obligado a mostrar este pasaje de Robert Louis Stevenson a los funcionarios de la empresa cuantas veces ellos así lo soliciten".

CALVERT CASEY

SANTA CAMILA DE LA HABANA VIEJA

José R. Brene ha empleado la forma del sainete de actualidad, de vieja tradición, para tratar el presente cubano. Se trata de un sainete diluido en una forma mayor en la que Brene mantiene las escenas secundarias de rigor frente al telón de boca, pero disminuye mucho la importancia tradicional de la música en el sainete criollo. Aunque con engañosa modestia el autor llama a su obra "sainete de solar", lo que se ha propuesto es un corte profundo en el conflicto que en este mismo instante está ocurriendo en Cuba entre lo nuevo y lo tradicional, llevando a escena para ello la realidad parcial e inmediata que le es conocida.

Resumiendo: Camila, santera de la Habana Vieja, que desde hace años sostiene una relación amorosa

con Nico, al que mantiene, ve su mundo en peligro. Por primera vez en su vida, Nico trabaja, un poco por imitación, por falta del antiguo ambiente, y por seguir a sus amigos, gente del hampa reformada por la Revolución. El contacto con el trabajo a su vez reforma a Nico. Sus hábitos cambian. Camila siente que algo nuevo y poderoso amenaza la relación entre los dos. Leonor, una miliciana, ofrece a Nico un fuerte contraste con Camila y con su vida anterior. En un momento de crisis con Leonor, Camila y la fuerza de lo tradicional parece llevarse la mejor parte, pero sólo transitoriamente. Un viaje por mar y el contacto directo con la necesidad de romper el bloque para traer alimentos a la población, agudiza de nuevo el conflicto. Esta vez gana la Revolución. Nico se transforma. Su relación con Camila también se modifica, pero continúa, más fuerte que todo.

Brene, autor comprometido, con una percepción muy aguda del conflicto entre tradición y formas nuevas que se debate en Cuba, toma partido a favor de lo nuevo. Pero se guarda muy bien de incurrir en la propaganda. Hace que el tema de la Revolución penetre en la obra de modo gradual. Primero es algo que sus personajes oyen de lejos, después lo invade todo. Aunque sus personajes son figuras de todos los días que utilizan un lenguaje popular de frases y chistes conocidos, no hablan un lenguaje hecho.

El diálogo popular en *Santa Camila* merece atención especial. Sólo Reguera Saumell en *Recuerdos de Tulipa* lo ha utilizado con más talento, le ha dado un mayor empleo dramático. Pero Brene sigue muy de cerca a Saumell. El primer acto de *Santa Camila* es una joya de diálogo, veracidad, planteamiento y movimiento. Como Saumell, Brene realiza una apren-

sión directa de la realidad por medio del diálogo del pueblo, en un *tour de force* paralelo al de Saumell.

Por eso la decepción es tan aguda cuando Brene, a diferencia de Saumell no persiste, para resolver su obra en el diálogo que tan bien supo emplear para plantearla, y hace una transición desafortunada a un diálogo discursivo. Inmediatamente los personajes y la situación pierden realidad. Personajes tan verídicos como Camila, Nico, Pirey y Madrina, ceden el paso a preconcepciones como Leonor y Teodoro. Y no es que no tengan los personajes derecho a discursar, ni que todo tenga que ser en broma. Es que nosotros en Cuba, discurremos en medio de la broma y el dicharacho, de un modo muy peculiar que rechaza instintivamente lo sentimental y lo dramático apenas surge, y el autor que ignore esto a la hora de construir una situación realista cubana está perdido. ¿Por qué, si Brene lo comprendió tan bien en el primer acto, lo olvidó en el vital segundo?

Para ser miliciana, Leonor no tiene que ser el modelo sin humor y sin vida que Brene logra a fuerza de "ennoblecerla" como una heroína radial cualquiera. Bastaba con que observara a su Pirey, mezcla de seriedad y chacota, que con tanto talento consigue. Teodoro, después de un increíble dúo de guitarra con Nico, un pésimo momento en la obra, cae en el discurso. Además de atenerse al diálogo auténtico del primer acto, el autor debió mostrar la transformación de Nico en escena, no fuera de escena. Es fácil enviar a un personaje a un largo viaje por mar para que reaparezca, transformado dos escenas después.

Concretando más aún: si bien la mutación de Nico descansa en una situación realísima (un viaje a Terranova para traer alimentos a la población), el epi-

sodio está trabajado con poco sentido dramático, y como está movido por un personaje débil y metido en la pieza un poco a la fuerza (Teodoro) su poder de convicción disminuye. No basta que Brene esté seguro de que Níco ha aceptado las nuevas ideas y de la bondad de las mismas; tiene que convencer al público de que el hombre se ha transformado de veras y, de paso, de que las ideas que ha aceptado son realmente superiores. ¿Cómo lograr esto? Mediante un episodio dramático poderoso y visible que no admita la menor discusión.

El episodio persuasivo no debió fallar dramáticamente porque (y esto lo ve Brene perfectamente con una idea muy clara de la situación) es en él donde se plantea claramente que, llegado un momento, los intereses privados de la santera y su clientela se oponen al interés de la sociedad, y ahí está nada menos que el nudo de todo el conflicto en que, en su pequeño mundo, se debaten Níco y Camila, y con ellos la humanidad.

En general, no obstante, *Santa Camila* mantiene casi siempre a pesar de sus caídas, un nivel respetable. Como artista que es, Brene sabe que el arte rechaza lo obvio. Siente por sus personajes una fuerte simpatía, una compasión por sus debilidades, sus pasiones, e incluso por su ignorancia, que le impide mirarlos desde arriba y revelan al buen dramaturgo. Lo que lleva a escena es el debate de una nación mediante personajes reales, no un discurso político. Deja intactas las creencias de la santera porque sabe que morirá con ellas. Es demasiado hábil para pretender que Camila se transforme. Sabe que el sexo en un estado casi primitivo es lo que une a los dos amantes, y lo que acaba por eliminar a Leonor. Brene respeta ese misterio y lo utiliza de mano maestra en la escena final.

Las subescenas, que en el sainete sustituyeron a los comentarios del coro griego, no añaden nada a *Santa Camila*. Pueden mantenerse *pro forma*, pero a condición de que se elimine la caída lamentable en la vulgaridad que Brene se permite en el lance del orinal.

El autor de *Santa Camila* ha tenido la suerte de contar con un director y un elenco extremadamente sensibles. A pesar de una solución escenográfica de Matilla que tiende a encajonar la acción en un marco mínimo (la inmensidad del "Mella", antítesis de lo íntimo, siempre exigirá soluciones gigantes), Adolfo de Luis conduce hábilmente la pieza y consigue actuaciones excelentes. Es de lamentar que en las invocaciones iniciales al "santo" y en la escena de la rogativa, donde Brene se dejó tentar por un folclorismo fatigoso (interesan poco las muchas maneras distintas de preparar un "amarre"), De Luis, lejos de atenuarla, incurriera en la debilidad del autor. Sin embargo, De Luis termina el primer acto con un gran despliegue de buen sentido teatral, muy característico en él, y tiene el buen talento de realizar la acción no con música folklórica, lo que hubiera sido tan obvio, sino con la Rítmica de Roldán, lo que estiliza y profundiza la escena y la hace consciente.

Las actuaciones de Verónica Lynn y Julio Martínez son extremadamente inteligentes. La señora Lynn muestra la versatilidad de la actriz verdadera, de sensibilidad muy amplia, abrazando el papel de la primitiva y compleja Camila, totalmente nuevo en su carrera. Hasta el final, su Camila es creíble, conflictiva, vital. Vence perfectamente el escollo del acento popular, tan peligroso en nuestros actores de "estudio". Martínez tiene una profunda intuición, una especie de sabiduría de las cosas del genio cubano, que no admite la tensión sostenida, que rechaza lo sentimental y lo rompe. Sus transiciones y su dominio de sí mismo son sencillamente perfectos. Violeta Vergara, Reinaldo Miravalles, Alden Knight y Celina Reynoso rivalizan en buena actuación, aprovechando al máximo papeles muy bien escritos. Dania Miró, Videlia Rivero, Carlos Badías y Juana González sacan lo mejor posible de papeles menos afortunados. La señora Miró logra superar una tendencia a la sobreactuación, muy visible en ella en otras ocasiones, y consigue algo muy bueno en la escena de la partida de Níco de casa de Camila. María Cristina Lacret y Rudy Fernández manejan bien sus pequeños



Santa Camila
El hombre se ha transformado

papeles, Fernández con un delicioso tono zumbón de "vive bien". Maseda y Cobas cooperan con luz y sonido a una buena puesta en escena. El Grupo Milanes, en suma, se revela sensible e inteligente en su primera salida a escena.

MARIA ANTONIETA HENRIQUEZ*

SOBRE LA CRÍTICA MUSICAL*

La crítica ha constituido, por siempre, uno de los aspectos más polémicos en el desarrollo de la historia del arte. El crítico ha tenido la facultad de crear reputaciones o destruirlas. Pero desde los días de Sainte-Beuve a los nuestros, esa función ha sufrido un amplio cambio. Ayer era el crítico mismo el que otorgaba o disminuía los valores del artista. Bajo el capitalismo ese papel fue pasando más y más a la empresa. No es ya tanto el prestigio del Olin Downes o John Martin el que juega el papel decisivo, sino la circunstancia de ser "el crítico del New York Times" la que pone en sus manos el destino de un espectáculo. Y, por eso mismo, en ese destino influyen, además, los intereses empresariales, las rivalidades y —en la mayor parte de la prensa yanki— hasta los bajos fondos.

Por eso, al iniciar la construcción del socialismo, es preciso que discutamos, con el interés que aquí se ha empezado a hacer, la función de la crítica. Desde la primera etapa de este Fórum, la disparidad y la polémica —aunque ha habido criterios coincidentes— han tenido que surgir. Y es que, en efecto, la crítica "objetiva" tal como la entienden muchos, ni existe ni puede existir. Porque toda crítica supone un punto de vista, un punto de partida. El objetivismo que puede pedírsele al crítico consiste a mi juicio en ejercitar ese enfoque sin distorsionarlo con pasiones secundarias, concesiones subalternas, rivalidades y otros vicios de los que nos resulta tan difícil librarnos. Por ello suscribimos el reclamo de José Antonio Portuondo cuando excitaba a los críticos a ser los compañeros del creador, a formarse y orientar al público consumidor. Pero es indudable que tal actitud

tiene que partir del hecho de que el crítico actual no puede crearse un ente aislado que expone sus propias ideas sin sentirse partícipe de este momento, sin entenderlo o tratar de entenderlo. Creo, por tanto, esencial que nuestros críticos comprendan que su función está vinculada al proceso transformador que vive nuestro país. Y lo creo por estimar que es fenómeno bastante habitual en las situaciones de cambio revolucionario, que los intelectuales escritores y artistas, olviden inconscientemente en su inicio, que las bases han sido removidas, trastocadas y que esas bases nuevas, demandan orientaciones nuevas.

Claro está que esa orientación no es siempre fácil. Mantenerse al ritmo de los tiempos no resulta, a veces, hacedero para todos. Por eso a menudo y por colocarse en actitudes sectarias, el crítico cae en ese "sociologismo vulgar" —señalado correctamente en este Fórum— que somete a los creadores a casilleros predeterminados y los juzga por el hecho de pertenecer a una clase social cualquiera, olvidándose de los ya clásicos ejemplos de Balzac y Tolstoi y añadiendo a Marcel Proust —como certeramente señalara Carpentier en la primera eunión. Este vicio hay que desterrarlo de la crítica y con él, los conceptos superficiales, mecánicos y ligeros tan nocivos en el tratamiento de las cuestiones que atañen al arte.

En lo que a la música concierne, ya han quedado atrás como obra saludable de la depuración natural del alud revolucionario, los días en que críticas pretendidamente serias, mezclaban juicios musicales con alusiones a la vestimenta de las patrocinadoras de sociedades exclusivistas. Los críticos musicales de esta etapa, pese a que son pocos y están sometidos a las restricciones muy explicables de espacio periodístico que los limitan, tienen en su mayoría, una actitud seria y responsable —aunque a veces el tono no sea el más adecuado.

En este sentido hay cuestiones que debemos considerar. De una parte la crítica misma y de la otra el público nuevo en este caso. Estamos a favor de una crítica veraz, honesta, sin concesiones. Y a la vez, como señalara Fidel en sus "Palabras a los Intelectuales", dentro de un espíritu positivo, constructivo y nunca destructor. Baste añadir, aunque puede parecer obvio, que la crítica y aún menos la crítica musical, no puede estar en manos de simples "dilettanti" que hagan mal uso de nuestras revistas, periódicos, televisión y radio. De ahí la necesidad de que nuestros mejores críticos tengan una formación musical sólida sustentada, conjuntamente, con el conocimiento y análisis de los estudios marxistas. Sobre estas bases, difícil le será olvidar que la orientación al público adquiere hoy un nuevo tamaño. Ese tamaño está determinado, no hay duda, por el público que asiste a nuestros conciertos y festivales. Y bien

merece ese público que se incorpora por vez primera a los hechos de la cultura, que se le oriente, que se le eduque. La doble tarea no es sencilla. Porque no es sencillo conciliar conceptos estéticos con razones de otra índole y ello sin caer en el peligroso didactismo de la crítica. Sin embargo, repito, sin hacer concesiones de ningún tipo, el crítico debería estudiar cuál sería la mejor fórmula para formar al público.

Quiero referirme por último a las palabras de Fernández Retamar dichas en la primera reunión. Fue muy sincero al expresar abiertamente que aún desconocía a qué se refieren los conceptos de forma y contenido en el arte. Somos muchos los que tenemos que confesar que aún hacemos esfuerzos por asimilarlos, después de habernos desvelados con ellos. Sin embargo, el tema no es exclusivo de la estética marxista. El desconcierto aumenta cuando sabemos que a fines del siglo XIX, Hanslick los debatía apasionadamente al escribir su obra "De lo bello en la música". Es indudable que es un asunto polémico, especialmente en la música, ya que algunos entienden forma por contenido y a la inversa. Pero ninguna discusión sobre este aspecto resultó más apasionada que la iniciada en la Unión Soviética en 1948 a raíz de la intervención de Zdanov. Allí se vertieron términos duros sobre muchas de las obras de figuras representativas de la Unión de Compositores como eran, en ese momento, Shostakovich, Prokofieff, Kabalevsky, Shebalin y otros. Hoy comprendemos que todo aquello fue parte de un proceso y estamos convencidos de que el arte no puede ser tratado desde posiciones administrativas y con métodos administrativos. Muchos años han transcurrido; las autoridades soviéticas del presente rehúsan convertirse en jueces de sus creadores artísticos y ello no obsta para que la condena del dodecafonismo, de la música electrónica, de la música concreta, surja de creadores como el mismo Shostakovich considerándolas como música decadente, intelectual, alejada de las sanas expresiones populares. En 1950, Camargo Guarnieri, en un llamado a los compositores brasileños, hacía consideraciones similares y finalizaba el manifiesto en tono patriótico.

Creo que una crítica musical seria no puede desdeñar el estudio y práctica de ninguno de los aportes surgidos en nuestro siglo. De hacerlo así, sería una crítica estrecha y limitadora. No es posible olvidar que en Chopin —para citar un ejemplo saliente del romanticismo pianístico— su audacia, su inventiva en el tratamiento armónico, constituye su mejor aporte. Es peligro pues, desdeñar los recursos del creador y eliminarlos con sólo calificarlos de "cerebralistas" o "decadentes". En definitiva surgen del hombre mismo y sólo el tiempo, aquellos "jueces de la posteridad" de que hablara Fidel, serán los encargados de pronunciar el veredicto definitivo.

* Leído en la cuarta sesión del Fórum sobre la Crítica que, organizado por la UNEAC, viene trabajando en la Biblioteca Nacional.

FORMA Y FUNCION EN LA ARQUITECTURA*

Comprendo la crítica de arte, muchas veces justa y honesta, pero entiendo que el arquitecto debe dirigir su trabajo de acuerdo con las propias tendencias y posibilidades, aceptándola sin enojo o sumisión, sabiéndola no pocas veces justa y constructiva, pero siempre sujeta a una comprobación que solamente el tiempo puede establecer.

Son innumerables los ejemplos que justifican ese punto de vista, y las obras que antes pasan incomprendidas, posteriormente, merecen el respeto y la admiración de todos.

El artículo que presento, aborda el asunto y especula sobre los problemas de la forma en la arquitectura. Es la afirmación de un arquitecto, sin ninguna pretensión teórica o erudita, apoyada apenas en su trabajo y en su experiencia profesional.

Considero que una obra de arquitectura, para asumir categoría de la obra de arte propiamente dicha, precisa, como condición básica, presentar un contenido mínimo de creación, o sea, una contribución personal del arquitecto. Sin eso, la obra se limita a una repetición de formas y soluciones ya conocidas, de escuelas que poco a poco se van tornando clásicas y superadas.

Estoy a favor de una libertad plástica casi ilimitada, libertad que no se subordine servilmente a las razones de determinadas técnicas o del funcionalismo, sino que constituya, en primer lugar, una invitación a la imaginación, a las cosas nuevas y bellas, capaces de sorprender y emocionar por lo que representan de nuevo, creador; libertad que posibilite —siempre que sea deseable— las atmósferas de éxtasis, de sueño y poesía. Claro está que esa libertad no puede ser usada libremente. En los locales urbanos, por ejemplo, me inclino al contrario, a favor de su limitación, o mejor dicho, por la preservación de la unidad y armonía de los conjuntos, con la omisión de soluciones que no se integran plásticamente a dichos locales, a pesar de que sean bellas, a pesar de que tengan un alto grado arquitectónico. Y con ese objetivo, en Brasilia, en los sectores urbanos a que me he referido, fijamos volúmenes, espacios libres, alturas, materiales de acabado externo, etc., tratando de impedir que la ciudad crezca, como las demás ciudades modernas, en un régimen de desarmonía y confusión, pero en las casas individuales, en los edificios apartados rodeados de áreas libres, garantizamos una total libertad de concepción, dentro, es lógico, de las reglas de proporción que siempre exigió la arquitectura.

Por otro lado, ciertos sectores de la arquitectura contemporánea se levantan en contra de ese criterio

* De la revista *Módulo*, número 21.

de libertad plástica. Son los tímidos, los que se sienten mejor y más seguros dentro de reglas y limitaciones, limitaciones que no les permiten una fantasía, un compromiso, una contradicción con los principios funcionalistas que adoptan y que los llevan, pasivamente, a las soluciones a veces vulgares de tan repetidas. Y para argumentar, defienden intransigentemente el funcionalismo, las razones constructivas, las conveniencias de censo, etc., argumentos que no se sostienen cuando se trata de obras especiales para las cuales el problema económico es secundario. Apelan aún a razones sociales que juzgan exigir obras sencillas y económicas, como si ese argumento no estuviese ya superado, por lo menos para aquellos que se interesan realmente por el aspecto social y saben que su solución huye a las atribuciones del arquitecto o de la arquitectura, reclamando, fuera de la profesión, una actitud coherente, de apoyo a los movimientos progresistas. Y reaccionan adoptando una posición de defensa contra la especulación plástica de los elementos de las estructuras, que desean rigurosamente funcionales, especulación que consideran formalista y contraria a las razones técnicas, olvidándose de que también asumen compromisos de ese orden sin duda más graves y para ellos más difíciles de explicar.

Exigen, por ejemplo, que las soluciones se comprendan en plantas sencillas y compactas, buscando la consecución de volúmenes puros y geométricos —solución que a veces adopto, pero que no acepto como un dogma— y para eso aplican, dentro de esas formas preestablecidas, programas complejos, que exigiera, justamente para atender las razones funcionales que tanto defienden, partidos diferentes y recortados. Y así, para mantener el purismo deseado, el purismo aparente, crean el verdadero formalismo, el formalismo más grave e inconcluso, porque no se resume en la especulación plástica de elementos estructurales de la arquitectura, sino en su propia desvirtuación, en lo que la misma presenta de básico y funcional por excelencia. Y, sin sentir, fijan detalles arquitectónicos que se repiten y se imponen como característica de una nueva escuela, escuela que tiende hacia el formalismo y la monotonía, haciendo que los edificios pierdan el carácter indispensable que su finalidad y sus conveniencias pragmáticas deberían sugerir. Y así, edificios públicos, escuelas, teatros, museos, residencias, etc., vienen a tener aspectos idénticos, a pesar de sus programas tan diversos, programas que, bien aprovechados, deberían conducir a soluciones de mayor interés con la utilización de la técnica moderna en toda su plenitud.

Con estos comentarios no pretendo asumir una posición de combate a la corriente en apreciación, sino demostrar solamente la inconsistencia de los argumentos con que sus adeptos y los críticos que la apoyan procuran subestimar la arquitectura más libre y creadora, que prefiero, y que en verdad a algunos arquitectos apenas asusta e intimida.

Dentro de esa arquitectura, procuro orientar mis proyectos, caracterizándolos siempre que es posible por su propia estructura. Nunca con bases en las imposiciones radicales de una arquitectura funcional, y sí, en la búsqueda de soluciones nuevas y variadas, siendo posible lógicas dentro del sistema estático. Y eso, sin temer las contradicciones de forma con la técnica y la función, seguro de que permanecen, únicamente, las soluciones bellas, inesperadas y armoniosas. Con ese objetivo, acepto todos los artificios,

todos los compromisos, convencido de que la arquitectura no constituye una simple cuestión de ingeniería, sino una manifestación del espíritu, de la imaginación y de la poesía.

En el Palacio del Congreso, por ejemplo, la composición se formuló de acuerdo con ese criterio, de las conveniencias de la arquitectura y del urbanismo, de los volúmenes, de los espacios libres, de la profundidad visual y de las perspectivas, y, especialmente, de la intención de darle un carácter de elevada monumentalidad, con la simplificación de sus elementos y la adopción de formas puras y geométricas. De aquí devino todo el proyecto del Palacio y el aprovechamiento de la conformación local, para crear asimismo en el nivel de las avenidas que lo bordean una monumental explanada y sobre ella situar las cúpulas que debían caracterizarlo jerárquicamente. De haber estudiado el Palacio con espíritu académico, o preocupado con las críticas, en vez de esa explanada, que sorprende a muchos por su imponente, tendríamos una construcción en altura, cortando la vista que hoy se extiende con profundidad, más allá del edificio, encima de la explanada, entre las cúpulas, abarcando la Plaza de los Tres Poderes y los demás elementos arquitectónicos que la componen, sumándolos plásticamente y tornando, así, la perspectiva del conjunto mucho más rica y variada.

Ya en el Palacio del Planalto (Gobierno), del Supremo (Justicia) y de la Alborada (Presidencial), me limito a especular sobre la forma de los soportes o de las columnas propiamente dichas. No tenía deseos de adoptar las secciones usuales —columnas cilíndricas o rectangulares, más sencillas y económicas, sino procurar otras formas que, incluso contrariando ciertas exigencias funcionalistas, caracterizaran los edificios, dándoles mayor agilidad, apareciendo como sueltos o levemente apoyados en el suelo. Eso justifica las formas adoptadas y las extremidades en vértice, formas que ofrecen a los visitantes aspectos nuevos e inesperados; ya una secuencia de líneas armoniosas, ya cuando el mismo se sitúa en el centro de la Plaza de los Tres Poderes —como comentó Jean Paul Sartre— como envolviendo en abanico con su juego plástico; ya modificándose, asumiendo aspectos diferentes, como si no fuera una cosa inerte y estática. Y me agrada sentir que esas formas garantizaron a los Palacios, por modestas que sean, características propias e inéditas —y lo que es importante para mí— una unión con la vieja arquitectura del Brasil colonial. No con la utilización simplista de elementos de aquella época, sino exprimiendo la misma intención plástica, el mismo amor por la curva y por las formas ricas y apuradas que tan bien la caracterizaron.

Pero en la concepción de esos Palacios, me preocupó también el ambiente que darian a la Plaza de los Tres Poderes. No la pretendía fría y técnica, con la pureza clásica, dura, ya esperada de las líneas rectas. Deseaba verla, al contrario, plena de formas, sueño y poesía, como las misteriosas pinturas de Garzou. Formas nuevas que sorprendiesen por su levedad y libertad de creación. Formas que no se apoyasen en el suelo rígidas y estáticas, como una imposición de la técnica sino que mantuvieran los Palacios como si estuvieran suspendidos, leves y blancos, en las noches sin fin del Planalto. Formas de sorpresa y emoción que, principalmente, alejasen al visitante —aunque solo fuera por algunos instantes— de los problemas difíciles, a veces insuperables, que la vida a todos nos ofrece.

JOSE MANUEL OTERO

MAS ALLA DEL HORIZONTE

El sol estaba en lo alto como prendido. Y las sombras de los cuatro hombres marchaban bajo los pies entre el polvo del camino. Hacía rato caminaban "porque a pie se veía más", había dicho el cosechero "Tato", el recomendado, por llevar tiempo en aquellos lugares y conocer a la gente por sus nombres y sus vidas pasadas como el que mira al fondo de un río claro.

Cada hombre de aquellos, doblado sobre el surco como si estuviera hablando a la tierra, tenía mucho que contar. Porque los hombres tienen mucho que contar cuando han llevado una vida de trabajo, de sudor, trabajando para otros. Todos esos hombres ahora tienen mejores caras. Hasta las arrugas a los viejos les quedan mejor. Arrugas, como surcos hay en la tierra.

—¡Aquel es "Chenco"! —indicó el cosechero, y los tres hombres con sombreros de yarey miraron a un mismo tiempo.

Un hombre llevaba un saco de posturas sobre los recios hombros. Era un hombre fuerte; el cuerpo no tenía nada que ver con la cara, pues mientras ésta tenía las huellas del tiempo, contra el cuerpo se habían estrellado todas las marejadas pasadas. Andaba por entre los surcos con habilidad, sin estropear las matas que estaban recostadas contra la tierra asomando la punta por entre las aberturas recién removidas, hundidas sus raíces en lo hondo del surco lleno de agua.

Los hombres doblados, con las cabezas inclinadas sobre la tierra, sembraban las posturas de tabaco. A un tiempo se doblaban como si hubieran ensayado muchas veces. Sujetas las posturas por las raíces las llevaban hasta lo hondo del surco y sin soltarlas las empujaban en la tierra húmeda.

—¡Nos falta mucho! —"Chenco" soltaba el saco y lo ponía sobre la tierra con cuidado. Hay que traer más posturas, compañeros —y lanzaba la vista lejos hasta donde los árboles empezaban a perderse en la distancia, como si la tierra se los estuviera tragando.

—¡Hay diez mil!

—¡Hacen falta muchas más!

Y "Chenco" decía:

—Hay que ir las a comprar y pronto. Un poco lejos, pero es mejor. Antes estaban cerca... —y "Chenco" se reía mirando a lo lejos.

—Estaban en la casa grande —añadió Remigio.

—Nos daban las posturas para después esperar el tabaco sabroso, sentao en su casa.

Se incorporaron aquellos cuerpos y las risas sonaron y llegaron lejos como si fueran empujadas por una corriente fuerte. Y el tractorista detuvo el tractor y también se rió. Y miró la tierra que le faltaba por picar. El tractor volvió a echar a andar con su sonido rápido. Pasó en varias direcciones. Se detuvo y se tiró de su asiento para revisar el motor y miró hacia otro lugar después de echarle una ojeada rápida al tractor.

Una yunta de bueyes arrastrando un rastrillo recoge la "greña" que luego será quemada, de noche, como antorchas gigantes que alumbran las fachadas de las casas y las amplias avenidas y el parque.

—Cuando no hay tractor, hay bueyes —"Chenco" sostiene un mazo de posturas en la mano sin dejar de mirar hacia la yunta de bueyes.

Un niño hace equilibrios sobre el rastrillo y los bueyes marchan sin detenerse recorriendo la tierra y llevándose la "greña". El niño de vez en cuando hace amagos con la mano como si saludara. Apoyado en la cerca está Ramiro, el padre. Es un hombre alto, fuerte, que mira con los ojos casi cerrados. Mira la

tierra como se mira un hijo. Y va estudiando cada pulgada de surco, de tierra arada, moviendo la cabeza lentamente hasta que la levanta para mirar hacia lo lejos, hasta donde llega su pedazo.

—Tienes que ir para el colegio —le dice al niño cuando pasa cerca de él.

—Hoy no voy. Tengo...

—Tengo nada... No se cargó la arena y la cal pa eso. Ahora hay que estudiar.

—Mamá me dijo... —el niño agacha la cabeza y los bueyes se detienen.

—¡Mamá no puede decir na!

Los bueyes comienzan a andar de nuevo. Ramiro le hace una indicación para que los detenga.

—Le falta un gancho al rastrillo. ¡Cuéntalos!

El niño apoya las rodillas en la tierra.

—Están completos. Hay veintiocho.

—Cuando lo cogimos en la casa tenía treinta... Agáchate má y mira si están partíos.

—¡Es verdad, papá! ¡Están partíos!

—Desengánchalos... Llévalo pá que lo arreglen.

Ramiro vio alejarse al niño levantando el polvo de la tierra con los zapatos nuevos. Y le gritó poniéndose la mano en la boca:

—¡Oyeee, y pá la escuela! Tengo que apurarme yo también. Quiero dejar terminao esto antes de las cinco.

—¡Adiós, Ramiro!

—Adiós, muchacha, ahora mismito estaba pensando en usté...

—Eso es bueno, Ramiro... A las cinco estoy en su casa. No falte...

—¡Qué va, muchacha, qué va!

La muchacha se alejó con sus botas y su uniforme. Ramiro se quedó mirándola hasta que la ceiba grande tapó su figura para volver a verse un momento en el recodo del camino. Ahora su voz era tranquila como si estuviera hablando a los bueyes:

—Ya sé poner números y hasta saco cuentecitas. Las letras me salen jorobadas como el garabato de coger la yerba. La muchacha me dice que las letras me salen retorcidas que cualquiera diría que los pensamientos también están retorcidos. Tanto hago letras y letras hasta que me salen derechas. La casa de tío Ramón estaba jorobá y tanto le pusimos horquetas por toos laos hasta que se puso derecha. La muchacha es de La Habana y dice palabras bonitas... Aquel condenao se reía, se reía. "Pon una crucesita aquí". Y me daba un lápiz. Yo no sabía cómo agarrarlo. "Con esto te basta". Y se reía como si me viera monos en la cara.

La cola de un buey le dio en una mano como si aprobara a su conversación. Un coro de voces venía de lejos arrastrado por el viento. Ramiro levantó la cabeza y miró por sobre el lomo de los bueyes. Muchachos jóvenes rodeaban al tractorista.

—¡Y allí está el mío! —sus ojos se cerraron mucho más y su boca se abrió para dejar ver los dientes prietos por el uso del tabaco. Un buey viró la cabeza como si fuera a mirar a Ramiro, que reía.

Los muchachos miran atentos la mano del tractorista que se mueve en todas direcciones.

—Esta pieza mueve a aquella otra. Es necesaria porque si no fuera así el tractor se pararía. Fijense cómo la palanca de arranque está cogida con la pieza ésta... Con ésta se arranca y con aquélla se para... Aquí están las velocidades y allá en el círculo que se parece a un reloj se sabe cuándo falta el combustible. Miren aquí, muchachos, atiendan bien esto: este conducto es por donde va el combustible para alimentar el tractor. El que maneja tiene que saber todo esto. El que me enseñó me dijo que lo cuidara como si fuera la niña de mis ojos.

El tractorista se alisa el pelo con la mano derecha y después la pone sobre el hombro de uno de los muchacho que atiende la clase improvisada. El tractor no deja de andar y los muchachos figonean por todos los resquicios. Allá a lo lejos las figuras de los hombres se inclinan sobre el surco y las sombras de sus cuerpos se alargan tomando las formas de los accidentes del terreno.

—¡Mañana acabamos de sembrar...!

—¡Si hace buen tiempo, "Chenco"!

—El tiempo es necesario, es verdá...

Unas nubes descarriadas viajaban a toda prisa rumbo a la costa norte. Y unas tiñosas daban vueltas allá lejos guiándose por su agudo olfato.

—Pa diciembre está ya...

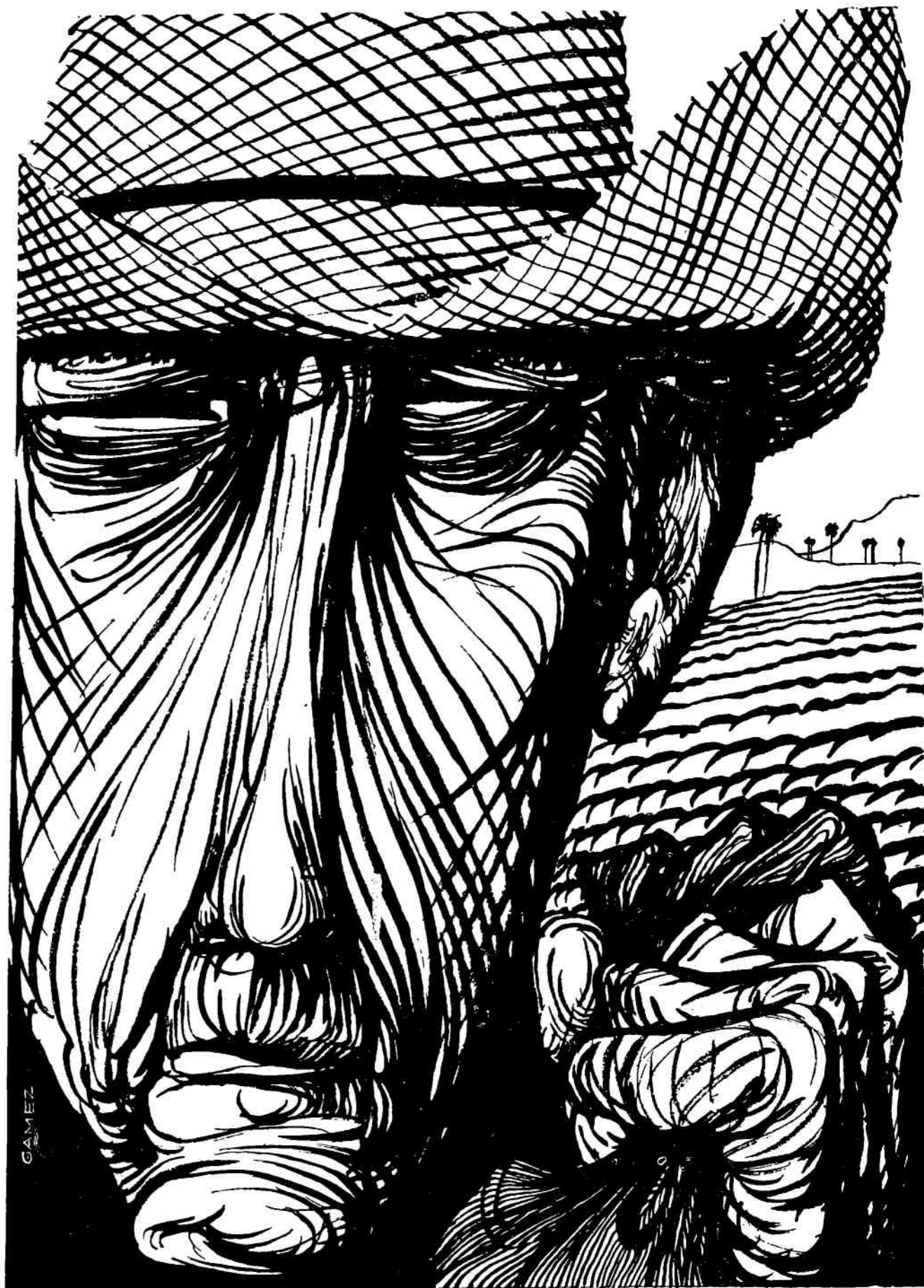
—Hay que traer hombres pa recogerlos porque se "vuela" si se deja más días.

—Hay que pensar ya en eso. Hacen falta hombres.

—Camilo, Ambrosio, Armando y no sé cuántos más están trabajando en Cooperativas y Granjas del Pueblo.

—Y los muchachos jóvenes estudiando —agregó "Chenco". "Tinito" ahoritica mismo es un técnico.

—Y Carlitos...



—Pero Carlitos estuvo con las Milicias en la costa.

—Sí, pero está ahora en una escuela.

—Esta postura no quiere meterse en la tierra. Le doy, le doy, y na...

—A mi me pasa igual con ésta... Ya está, ahora sí.

—Hasta nosotros los viejos estamos aprendiendo.

—Yo me estoy alfabetizando. Una buena maestra —y mueve la cabeza.

—Ahí va "Tato" con esa gente.

—Too los días tenemos visitas extranjeras por acá —y "Chenco" se ríe surcando la cara de alegres arrugas.

Una voz conocida le vino por entre el ruido del tractor, el canto de un compañero y el suave viento que soplaba del sur.

—¡"Chenco"!

—¿Qué pasa ahora?

Una mujer venía por el camino arrastrando los pies que levantaban el polvo a nivel de la rodilla.

—¿Qué pasa, Aurora?

—Na, "Chenco", na malo... El doctor reconoció al niño.

—¿Y qué dice el doctor?

—Na malo.

—Está bien, pero dilo...

—Que está bien. Ya está curao de la solitaria y le mandó vitamina y má vitamina. Los otros están bien.

"Chenco" levantó su cuerpo porque estaba hablando contra el surco como si quisiera que las palabras también quedaran sembradas como semillas. Y lo preguntó de repente:

—Bota toa esa porquería del curandero. ¡Ese tipo se va a buscar un lío conmigo!

—¡Ya está botá!

—¡Se le acabó el aire de doctor!

El sol alumbraba bajito, alargando las sombras de los postes y la de los hombres y el tractor parecía de lejos un animal comiendo los gusanos de la tierra. En algunos lugares ya el tabaco empezaba a levantarse de la tierra, con sus grandes hojas amarillitas y brillantes ahora por el reflejo del sol.

—¡Cómo hay que cuidar a estas niñas! —decía "Chenco" como hablando consigo mismo. Hay que preparar la tierra con mucho cuidado. Pasar el arado o el tractor hasta que esté buena para empezar a sembrar. No puede quedar un pegote de tierra. Pa quitar eso hay que pasar el picador hasta que no haiga na.

—"Chenco", ta bueno ya —le decían.

"Chenco" reía con toda la cara llena de arrugas.

—Trabajo le costó ablandar esas arrugas. Estaban duras de no reír.

—¿Tiene como noventa años?...

—Por ahí, por ahí. Pero siempre fue "guapo". Se fajaba por cualquier cosa. Con la cara seria le metía la mano al más jaquetón. Ahora está aprendiendo a leer y escribir. Too los nietos están estudiando.

—¿Se destupió el inodoro, Aurora?
—Sí, parece que el niño le echó un trapo.
—Un trapo na má —le interrumpió la hija.
—Está bien, un pedazo de tela de mi vestido.
—¡Cómo aprenden estos muchachos! — soltó "Chenco".
—¡Ya ésta le saca brillo al piso! ¡Y hasta le dice a María, la vecina, cómo tiene que limpiar para sacarle también brillo al piso de ella!

Aurora alzó la vista hacia el horizonte, hasta donde la tierra parecía hundirse. Cojeando de un pie se alejó mientras era seguida por los ojos de "Chenco" que la miraba con los recuerdos del pasado.

—Una trilladora infestó la dejó coja. No pude llevarla al médico a tiempo, y ya ven... —"Chenco" botaba las palabras, hundidas en el tiempo, como a empujones.

Ya el sol estaba casi oculto cuando los hombres seguidos de "Tato" montaban en el automóvil. Las

manos se movían en apretones y "Tato" las estrechaba todas.

—¿Antes qué había?... —"Tato" se preparaba a contestar:

—¡Too de un solo hombre, de uno solo...!

"De un solo hombre", repetían los visitantes mientras el automóvil avanzaba por la carretera que huía hacia atrás, rápida, como si el carro se la estuviera tragando. La noche era ya espesa y una luna grande y redonda empezaba a asomarse por entre las palmas.

De un gran amor por las cosas puede surgir el deseo de destruirlas. Baragaño —Romántico a la terrible manera del siglo XX— aspira a la destrucción de nuestro siglo. ¿Quién no recuerda los versos de Valery en "La Joven Parca"?: "Pienso, desde la orilla dorada del universo en ese gusto de perecer que asume la Pitonisa en quien muge la esperanza de que el mundo se acabe..." Y tanto es así que no es por casualidad que aparecen estos versos al final del HIMNO: "Mientras la libertad y el amor se me dispersan/Tengo una cita informal y constante con la Muerte". Es decir, dos de las varias columnas del templo de la vida se le dispersan, o mejor dicho, las dispersa él mismo para que no le falle su cita con la muerte. Sin embargo, todo el mundo tiene cita con ella, pero Baragaño la tiene a su modo: cita informal y constante, ésa precisamente, que por el hecho mismo de su imprecisión, puede hacer saltar al mundo en pedazos. Claro, el mundo nunca salta del todo, pero constantemente está saltando (he ahí la suprema aspiración del Hombre). Baragaño, en "Himno a la Muerte" se suma a la universal convulsión, y mientras lo leemos sentimos un poco los pedazos del mundo entre las manos.

Sin embargo, aún antes de que la UNEAC surgiera, —aún antes del Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba —ya José Álvarez Baragaño poeta y miliciano— había dado a conocer su "Himno a las Milicias".

En fino cuaderno con dibujo y diseño tipográfico de Tony Evora, "Himno a las Milicias", en sus 36 páginas, fija la posición del autor en el severo trayecto de cuatro poemas.

Ellos son, el "Himno...", "En el Pentágono", "Caídos entre el Mar y el Pantano" y "Arsenal".

Poesía de militancia miliciana y antimperialista, esta obra de Baragaño, no obstante la voluntad expansiva de sus imágenes y la violenta fuerza vital que impulsan sus versos, no es directa en su totalidad, ni, por tanto, asequible al lector no avezado.

Porque sucede que en Baragaño, cuya poesía desde 1952 procede de la órbita surrealista, si bien la realidad material se ha ido abriendo paso desde la instauración del poder revolucionario, aún el verso entabla su furia hermética, alucinante y a veces inconexa.

Es decir: "Himno a las Milicias" habla de las milicias, pero no está escrito para la pupila serena y sencilla del miliciano. En otras palabras: Baragaño aún no se plantea totalmente en este cuaderno la comunicación con el lector.

Pero eso, claro está, es una cosa, y otra la calidad del libro. El calibre de los poemas.

Pues bien: en Baragaño —en su obra anterior: "Cambiar la Vida", "El Amor Original" y "Poesía: Revolución del Ser", y en su actual "Himno..."— coexiste el verso logrado, pleno, con frases en la que decae la tensión de la imagen. Más que poemas cerrados, ceñidos en unicidad firme, hay columnas de fiebre, ascenso vertical y luego, la carga poética que se despliega a ras de suelo.

Por otra parte, el mecanismo con que edifica sus strofas y con el que arguye metáforas se evidencia al primer golpe de vista. ¿Un estilo fiel a sí mismo? Es posible. Pero la caravana de siluetas galopa velozmente en las páginas de los libros de Baragaño.

En todos. Aun en su "Himno...", donde el cerco de palabras surge enajenado. Donde la realidad de pronto parece que va a cantar a duro aire para luego sumergirse en andanadas de una cólera que el poeta guía por yacimientos increíbles.

A Baragaño, por eso, hay que escarbarle el poema. Decantarle la imagen pura de óxidos antiguos, adheridos desde su quizás aún reciente posición surrealista.

Mas, a veces, no. En su poema "En el Pentágono" hay fluencia de voces aceras y con un sentido expresivo bastante inteligible. Sólo su endemoniada manera de puntuar lo registra en lo hermético.

Por eso, lo que el poeta quiere decir, lo que trata de decir en ocasiones lo filtra por la alquimia y los ritos automáticos, y, en definitiva, no lo deja decir.

la amistad, en el compañerismo, acaso en el amor—. Y cuán legítima es esa postura lo advertimos en la contrapartida que él hace a sus furores y a sus insanias. Con ligereza se afirma que es un desvergonzado porque tras una rebeldía le da por arrastrarse. Pero, ¿es realmente así? ¿Sería tan simple el problema? No lo creo. Es, por el contrario, una compensación, pues también se ama la vida, los amigos, la literatura y el amor.

Si la poesía fuera objeto de premio yo se lo daría a *Himno a la Muerte*. Me parece el mejor poema cubano en lo que va de este año de 1959. Y no lo digo para que Baragaño me lo agradezca; tampoco le hago un favor, y aceptaré tranquilamente, que de acuerdo con sus furores, me fulmine por haber osado elogiar su magnífico HIMNO. En "La Cartuja de Parma" se mueve esa figura inolvidable que es el poeta salvaje Ferrante Palla, quien, por descontento, era odiado por Ranuccio IV y los poetastros de su Corte. Baragaño me lo recuerda: insolente, taimado, odioso, terrorista a su modo; también, por qué no, un poco bufón (marca de garantía de la gran poesía) y, claro está, mixtificador.

ROBERTO BRANLY

BARAGAÑO: HIMNO A LAS MILICIAS

Las tareas cotidianas de nuestras milicias, sus gestas hondas y palpitantes, son tema continuo de poetas, escritores y artistas que han puesto sus armas creadoras al lado de nuestra revolución.

De ahí que no haya sido el azar lo que motivase que el primer libro editado por la Unión fuera el justo relato-reportaje de César Leante "Con las Milicias".



El Poeta
Nuestras manos detienen la noche.

EL ESCRIBA

EL "CASO" BARAGAÑO*

La gente, que las más de las veces prefiere pasar por tonta antes que reconocer el talento de su enemigo, ha dado en decir que Baragaño es "un caso". En este sambenito están implicados patología, neurosis, locura, anarquismo, cinismo; en una palabra, todos esos términos con los cuales se trata de rebajar al ser humano, olvidando que muchos seres humanos han sido una u otra de estas denominaciones y que, a pesar de ellas, procuraron a otros seres momentos de éxtasis.

Para decirlo de una vez: Baragaño es un apesadado. Por una necesidad de su ser él se ha apesadado a sí mismo. Autopestación legítima, a pesar de su *deus ex machina* y de todo el funambulismo que ello trae aparejado. Por ejemplo, la Nota que aparece en LUNES DE REVOLUCION en la que se habla de su personalidad poética ha sido escrita por el propio Baragaño, y es típica de su funambulismo: "En la poesía prefiere la soledad, en la crítica la hostia apuñalada, y en la pintura la violencia. Prefiere el ruido de las carnicerías al silencio de los sepulcros".

Cuando en los tiempos primitivos de la fotografía éstas se tomaban al magnesio, la deflagración producida y el humo que seguía, hacían pensar en un cataclismo. Ahora bien, tan pronto el humo se disipaba uno sonreía plácidamente. Pues bien, esas explosiones de Baragaño hay que tomarlas como la fotografía al magnesio. Pero una vez dicho esto, aclaremos, que como en la foto, la deflagración en Baragaño es lo accesorio, y al final uno se queda con lo sustancial de él, es decir, con su poesía.

De ésta quiero hablar. En 1955 escribí en la revista *Ciclón* una nota acerca de su libro de poemas "El Amor Original". En dos palabras, decía allí que dicho libro no era otra cosa que un residuo de la poesía surrealista. En aquella ocasión me expresé en estos términos: "Claro que para leer y repetir, al modo virtuoso, a grandes poetas, se necesita ese primer talento de repetir bien, que todo joven artista debe poseer como antesala del talento creador. Baragaño tiene ese primer talento y creemos sinceramente que en no lejana fecha podrá tocar obras de su propia cosecha".

Pues ahora ha tocado la cuerda requerida, la suya, ésa que es resultado de una experiencia vivida y no la mera incorporación o el calco de otros poetas. En el número 21 de LUNES DE REVOLUCION, Baragaño publica cuatro poemas. Tres de ellos —*Hablan los Muertos, Hablan los Combatientes, Habla el Pueblo de Cuba*— son nada más que poemas fabricados, con todos los elementos comunes a la poesía dirigida o de consigna. De vez en cuando hay un resabio de la escuela surrealista. Por ejemplo: "Quemamos nuestra vida como el tungsteno del ser en la gran lámpara de la libertad". En definitiva, estos tres poemas ni quitan ni añaden nada a la poesía de Baragaño. Pero en cambio, el cuarto poema —*Himno a la Muerte*— (del cual me dispongo a hablar y que es fundamento de este artículo) es, totalmente, palabra por palabra, de su autor. Aquí estamos bien lejos de influencias, de ismos, de ecos, de tanteos y de copias. Dirán que Baragaño ha tocado la flauta por casualidad. ¡Tonterías! En arte nada se hace casualmente. Este poema son los pedazos, armados sabiamente, de un rompecabezas llamado Muerte y que Baragaño lleva pegada a sus costillas como un flagelo. Baragaño está traumatizado por la muerte: "Te siento en todas mis resoluciones, en todos mis oficios tenebrosos". ¿Cómo ha sido su niñez? ¿Cuál la historia de su familia? Baragaño es un Ángel Exterminador —en literatura, en

* Este artículo de Virgilio Piñera, firmado con el seudónimo El Escriba, apareció originalmente en el periódico *Revolución* el miércoles 2 de Septiembre de 1959.

Entretanto, el verso radiante se instala, así de pronto, de modo fijo:

"El hombre no es un adjetivo
En el lenguaje de la guerra
Los que quieren matar
¿Saben lo que es la muerte?"

Y, también:

"El pueblo es la medida de todas las cosas
En él me mido nos medimos
Como un campo arado
O la cuerda de una lira tremenda

Obreros campesinos son la medida del pueblo
De los que viajan y atraviesan la noche
De los que rompen la piedra de su corazón
En las canteras
De los que calculan la medida de la Historia".

Pero, además:

"Para ellos
La nada allí donde termina el pueblo"

Esos, los versos anchos y seguros. Pero, asimismo, la imagen dislocada y torcida:

"Ardiendo el hilo incandescente del amor"
"Un sol de frutas reventadas"
"Al que se arrastra entre un polvo de ojos"
"La blanca de carne y argollas"
"Las arenas de vigor", etc.

Si Baragaño avanza y se dirige hacia la comunicación con el lector, su obra ganará en profundidad verdadera, y será genuina herramienta en manos de la revolución.

Ahora su "Himno a las Milicias" es un tantear de voz aproximada, y un logro dentro del trayecto de su quehacer poético.

POEMAS DE

BARAGAÑO

Iluminación

Cuando la golondrina se le escapa al cerezo,
Te me vas, vida mía, a incluirte en todos los viajes,
En las velas retóricas de los puertos alumbrados,
Soplando el polvo enamorado de los atardeceres
Y tendida como un cristal en olvido.
Ya tú sabes la fragancia del amor y corcel de primavera,
Tú has vivido el color de oro viejo de las antiguas
Lenguas y las declinaciones recientes de la rosa,
Ya no te queda nada que tocar ni ver
Y sólo te hacen falta unos ojos teológicos
que levanten sobre la cáscara de tu piel
Las antiguas creencias, como uno de esos ácidos
Que reviven las letras y las cifras en los cristales antiguos.

De "Cambiar la Vida", 1952

Analogías de mi lengua

Mi lengua de alas sujetadas
Bebe trajes de cristal escapa a la precisión
Su sentido límite su tórax iluminado
Hace el amor con bestias desiguales
Su delito de pulpa y pez sonámbulo
La condena entre dimensiones de relojes crecidos
Mi lengua de cal en la horca
Habla desde abajo y para arriba
La golpeo contra el paladar endurecido
Como un murciélago perdido por la boca
El agua de la ciudad la ama eternamente
Se inicia en decir muerte y viola por momentos
Si la pongo entre pechos movidos con lentitud de aurora
Reflejará un salto de color hacia el abismo
Puede paladear la canción nacida del secreto
El mito que se oscurece oscuro y en la sombra
El salto de diamante la trenzada leche
La leche cortada por un salto diamante
La caída de mi vacío hacia el absoluto
El mundo policías policías como escobas
Buscando un grano de amor para tirarlo contra el polvo
Mi lengua se ha unido a otras lenguas con sabor de pantano
Ha florecido días ciudades y programas
Se ha cubierto de una herida larga como un cuchillo
Asalta y ama los ardores remotos
Bebe mi lengua a saltos de mármol de tus labios
Extingue de pronto tu espalda de río roto
El agua de las ciudades que viene amiga
Si la pongo entre pájaros crimen o cisterna
Nacerá la desarmonía
El caos expansivo
Luego la sangre de algunos pequeños insectos
Desmayadas arterias
Un viento frío derribando castillos de huesos
Me levanta sobre los cuernos del ídolo
Hierde la velocidad al encuentro con Venus
Desciende antílopes de una posesión aérea
Regala a los poetas una caja de llamas
Que repite la existencia de rodillas como cerraduras
Cerraduras de un metal invisible
Un olor a peces desciende del alto árbol
Circula por un astro con un hueco de hígado
Pasa una arteria de perfume que señala la vida
El corazón es una araña que trabaja entre latidos
Que no salta por horror de caer entre pies
O la bestia que se encelda en el cráneo
Siempre siempre aquella rosada tumba de amor
Donde esqueletos hacen nudos de polvo
O la soledad de las estrellas sobre el desierto
Cuando mi angustia se seca como dientes de yeso

Por mi lengua de piedra filosofal y piel de amor
Bajan transparentes corceles fieras manos
Un cordel podrido hecho de trenzas
Descendiendo
Con movimiento de pulpo o ave sueño
Modulándose
Húmedo de alcohol distante
Su piel de poros de sangre y alimentos bábilmente ingeridos
Su piel hecha para lamer la piel de muros
Huertas perdidas entre miembros
Para subir como ave sonora o cometa reposado
Con sensualidad de abeja o crimen
Mi lengua a veces abanico casi siempre corcel
Mi lengua para ocultar el traje de la novia sin vida
Mi lengua como un límite de rabia atado a alguna cosa
Desmentida en sus ranuras términos orígenes
Paladea un material como del color del llanto
Si dijera que mi lengua ha chupado el cuerpo de los astros
Que ha viajado de boca en boca
Que ha servido para decir alto a diez muertes distintas
Que ha besado cadáveres de rapidez preciosa
Cadáveres lindos como flores en cualquier mes
Que ha conocido la tiza húmeda y mezclado su sangre a toros de perfume

Esa savia escrita en metales antiguos
En fieras colgadas de paredes de vidrio
No sabe necesita mecarse entre la espuma llena de asco
Relámpagos y un escudo desgarrado de muerte
Donde golpes de lenguas difíciles y extrañas
pululan como hormigas o estatuas negras
En el cuerpo pequeñas y entregadas al miedo
La lengua un día despojada de ancestro
Paladeará la ropa extinta del misterio
Las verdaderas quijadas de húmedas doncellas
El secreto del tigre el cordero y el viento
Seguido de un pájaro oliendo a dormitorio
Lo cruel con su falda de miedo con su hombría de bestia
No sabrá ser nunca del iluminado ni del remo
Que cruza entre vapores cubiertos de ceniza
Desde mí la noche florece como un seno
Paladea tú
Piedra zodiacal manzanas astros malheridos
Amantes o el infinito cerrado como fruta
Déjame beber un rostro arrastrarme baldado
Hacia el único altar donde reposa la piedra
Por mi lengua su luz resbalará como sobre espada
Enfriando sus alas su cálida cintura
En un distrito pesado de sentidos.

De "El Amor Original", 1955

Himno a la muerte

¡Nunca más dispuesta mi cabeza para la guillotina!
Para esa nave no soy el último elegido
Que corten las mariposas de mis ojos
El lenguaje cifrado en sus cristales
Adentrándome
No hay adjetivo
Todo es un nombre glorioso como la nada
Queda ahora
Mi único compromiso eterno con la muerte
Como es ella y nada más
Ni alegrías ni auroras triunfales
Sólo el agua es su máximo atributo
Habríale con mi lenguaje todo suyo
A su oído levantado
Donde es dulce perder nuestras palabras
Si le buscara un color sería el de los collares de la cobra
Si le buscara un elemento entregaríale el agua
Si le buscara un nombre sería el puro innominado
Oh, muerte, tú el único misterio efectivo
El único corte pesado
Lástima que no palpite en tu abismo
Mi ser un hueso más en tu blanco esqueleto
Porque no volveré nunca más
A sentir la vida como fresca
Te siento en todas mis resoluciones
En todos mis oficios tenebrosos
Porque eres la muralla civil de la libertad
El privilegio central de todo hombre
Nadie podría morir por mí, tú y yo lo sabemos
Y eres la garantía férrea de mi ser
No temo ni adulo tus dones
Te veo esplendente en tu situación de elegida
Morir no significa nada
Porque muerte no significa
Más que la pura y sonora anulación
Morir es caminar por tus abismos
Es consolar la palidez de nuestro rostro
En el único cambio verdadero
Educados para la parda muerte
En tiempos oscuros de miedo y de locura
En que no crecen los árboles ni las llamas
Arrendaremos este campo sembrado de vituperios
Qué somos
A una única potencia su vacío visceral
No sé qué rectitud ideal me la recuerda
Que reposo innombrable
Que peso que no pesa
Pero en el fondo de ese espejo
Mientras la libertad y el amor se me dispersan
Tengo una cita informal y constante con la muerte
¡Bello aún el tiempo nada ordena!

De "Poesía, Revolución del Ser", 1960

Mi patria es Cuba

Mi patria es Cuba. No en vano
En mi mañana el ónix
Con la espuma se confunde, archipiélagos
De dolor me hincharon la frente
Y vi por los gritos desolados
Correr mis cantos de esperanza.
Mi patria es Cuba. Contra sus flancos
El mar apoya y destruye vientos
Salvajes. Flecas de color y sonido
Sus tres famosos generales: junio, julio y agosto.
Aquí no vació el Mediterráneo sus ánforas
De sangre: en las ensenadas del azúcar
Y el fósforo anclaron los piratas;
En sus ciudades perdieron las armas,
Las manos y las piernas. El material humano
Fue convertido en combustible
Para triturar las cañas y los hombres.
El extranjero golpeó
Nuestras espaldas con su látigo sin nombre.
Mi patria es la dulce y firme Cuba
Que al extranjero echó de sus provincias
Y no quiso enterrarlo en su sagrada tierra.
Mi patria es Cuba, los ópalos de carbón
Y sangre la reproducen en los ojos del tiempo,
Y las manos fuertes, fundamentales golpean
El tambor como un corazón de seda.
Siempre lejano o en su interior
De piedra en movimiento, en su tierra cavada por mis manos,
Contra su nombre sonoro protegí mi edad y mi distancia.
En ella encuentran todos los hombres sus ejemplos;
La muerte fue desterrada, abolida la tumefacta
Raíz de la miseria. Su valiente mineral nos enciende
Los animales pechos y los cursos de la vida
Bajo el inmenso arco de toda la alegría.

De "Para el 26 de Julio", 1962

Arsenal

Estoy aquí de más y siempre vuelvo
(Las casas negras, la piedra que trabajo,
El contrafuerte óseo en que descansa
Mi voz incandescente, miro, y digo, Avila,
Madrid, Oradour, no sé donde cayeron mis hermanos
Un león invertido en las puertas de la banca
Bebe el oro de los amos del mundo.
Me siento renacer, tremendo bajo este viento norte
Que mece la hierba, las torres, los del oeste.
Mi nombre se pierde como algo muy repetido.
El hambre es tierra refractaria,
Abre en dos los pulmones,
Hace una interrogación en las espaldas.
Enciendo la pipa ahora.
No somos parte de un drama
Sino de una gran explosión.
Escribo.
No estamos sobre una escena
Acariciamos un polvorín.
Nuestro nombre lo empujan de un lado del mapa,
Lo borran y lo ensucian.
No estamos en una batalla
Sino sobre un campo arado y renaciente.
Tengo una palabra en el Ebro,
Rodeo las bases del mangle y del basalto,
Me hundo en la tiñosa, conozco el rito,
Un paso más:
Las torres de luz solar cayeron en mis arterias.
Arsenal de palabras, ¡arsenal! ¡arsenal!
Cuba arsenal de diamantes forrados de fósforos,
Arsenal del pueblo, depósito del alba y de la noche.
No hablen de la sogá en Wall Street
La casa del ahorcado.
Los figurantes declaman.
Una amenaza es una amenaza.
Nuestro arsenal es subterráneo.
Entre el mangle manchado de sangre,
El pantano, la montaña de fiebre verde olivo,
El dardo de platino en la boca del héroe.
Arsenal de relámpagos sin perecer,
Piedra del rayo,
Sol del arsenal,
Golpeando la tierra fría.
No somos parte de un drama
Sino de un gran combate.
(He visto hombres perseguidos por la metralla,
Los niños reventados y las osamentas del tigre
En la boca del cordero)
Nuestras manos se agarran a la boca
Resuenan como un metal ardiente
En la cabellera que abrazamos.
Nuestras manos detienen la noche,
Se rompen contra un sol.
Atravesamos, la sabana, repito, el combate,
Tú lo sabes, compañero, entre la provincia y el ciclón,
La patria herida es la estación más viva de la naturaleza,
La patria es la tierra en que nos entierran sin tristeza.
Nuestras gargantas son buenas para cantar;
Nuestras gargantas al rojo vivo,
A la virulencia de la libertad,
El gas radioactivo inunda la unión.
Se hace ferrocarril. Navega los grandes ríos
Entre zargazos y excrementos. El polvo radioactivo
Quema la Casa Blanca. El polvo radioactivo arde en la calle
del muro.
Pero es mejor la tierra dura del trabajo.
Es mejor el pan blanco y el hueso duro.
Es mejor la espuma articulada, el himno de los rectos
Quemado contra las torres de sangre del pueblo,
En la primera edad de la alegría.
El fuego entra por Wall Street.
Sino de un gran combate.
Señoras con nombre de insecto
y ancas de madrépora,
Odio vuestros guantes que se pulverizan.
Los Alpes Marítimos son buenos para degustar nuestra sangre
En París, Londres, Sicilia, habéis bebido nuestra sangre
Con vuestros cabellos tenues de vampiro.
Pero este es vuestro exilio.
El mangle, la piedra, la ceiba
Y el temblor se unen en un cielo de fuego.
El polvo radioactivo entierra Wall Street.
No está de más morir.
El pueblo también es un arsenal de poetas.
Cada hombre se cristaliza en su combate,
Una fuerza sin centro
Hacia el límite del fuego.
Arde la Unión.
¡Arsenal! ¡Arsenal! ¡Arsenal!
Un millón, dos millones, tres.
El polvo radioactivo.
No estamos en un teatro.
Somos un gran combate.
El viento del este y del oeste
Arde a la altura de Cuba
En un incendio de púrpura y sonido.

De "Himno a las Milicias", 1961

NOTAS

Perdón, PERdOn... peer-dón

LA GACETA DE CUBA se excusa y se acusa. Nuestro último número salió... ¡ay, quién recuerda! hace unas seis semanas. Debió haber salido hace cuatro. O sea, que este número debió ser el ocho y no el que es. En fin, que el asunto es que no hay zinc. Sí, zinc para hacer grabados.

¿Causas? El bloqueo del imperialismo yanqui. De eso nos reímos y seguimos trabajando y en guardia. Errores en el cálculo de nuestras necesidades de materia prima, cometidos por el organismo revolucionario correspondiente; eso tratamos de enmendarlo.

¿Quién nos sacó del apuro? El periódico EL MUNDO, a cuyo colectivo agradecemos el material que nos suministró, suficiente para tener este número en la calle.

Para recuperar el tiempo perdido hacemos de este un número especial y aumentamos sus páginas a veinticuatro. No hay mucho grabado que siempre es la pausa que refresca, y el lector se verá obligado a atravesar, en ocasiones, un arrenal de texto sin el oasis de la imagen.

Y ya. Lo imprimimos, lo sacamos a la calle y mal que bien, anda circulando. Con los ojos llenos de lágrimas pedimos humildemente a nuestros lectores su generoso perdón.

La Redacción.

ARTE en los Ministerios

La noticia es de verdadero interés y sobre todo cuando esta no ha tenido precursores. Para adornar las salas y corredores del nuevo edificio en que quedará ubicado el Ministerio de Transporte acaba de adquirir cuadros y esculturas comprados a través de Sección de Artes Plásticas de la UNEAC.

Esta es la primera noticia de tal índole pero sabemos —oportunamente se comentará— de otros casos semejantes con los que el Gobierno Revolucionario muestra su preocupación por las cosas del arte.

Evora en órbita

El inmenso Tony Evora, grande en calidad y en tamaño físico, como dijera Nicolás Guillén, se marcha a Praga.

Por allá estudiará tipografía, ilustración de libros y diseño del cartel. También, esperamos, estudiará los matices de las variedades de la Pilsen. En total, un año. Después hará breves escalas en Varsovia y Moscú antes de retornar a La Habana a principios de 1964.

En los últimos años los diseños de Tony Evora han dejado su marca registrada en la propaganda revolucionaria, los libros, carteles, ilustraciones de nuestra industria gráfica. Director Artístico de Ediciones Unión y de la La Gaceta de Cuba ha realizado un notable trabajo en el establecimiento de nuestra personalidad gráfica.

Ahora lo perdemos temporalmente. Eso quiere decir que Raúl González, nuestro cajista, no continuará esperando, durante una mañana entera ante una plana en blanco, por un Tony que no llega. O que llega blandiendo un temible grabado que faltaba para cerrar: "Es que estuve en Intercomunicaciones..."

Prometemos solemnemente que nuestro próximo Director Artístico será puntual. En cuanto a Tony, sólo su retorno nos consuela de su partida. Sabemos que su calidad como artista, como creador, como revolucionario, grande ya que es, será perfeccionada por este provechoso periplo.

Cuando esté en circulación este número de La Gaceta, Tony Evora estará volando rumbo a Praga. Si es que logra llegar a tiempo al aeropuerto.

Distinguido visitante

La Sección de Artes Plásticas de la UNEAC se sintió muy complacida con los cambios de impresiones celebrados con Marko Celebonovic, notable pintor yugoslavo que es, además, Vice-presidente de la Asociación Internacional de Artes Plásticas organismo consultivo, no gubernamental, ante la UNESCO. Marko Celebonovic hizo de La Habana su primera etapa de una larga jira por Latino América con el propósito de promover la formación de nuevas Comisiones Nacionales de Artes Plásticas en los países donde aún no existen y renovar las relaciones con las ya constituidas. También se discutieron las posibilidades de la concurrencia de Cuba al próximo Congreso de Artes Plásticas que se planea celebrar en New York en el año de 1963.

El Consejo Nacional de Cultura, la Comisión Cubana de la UNESCO, la Comisión Nacional de la Asociación Internacional de Artes Plásticas organizó la Sección de Artes Plásticas de la UNEAC colaboraron en las atenciones al destacado promotor de la cultura.

Historia vs. paneles

El entusiasmo de los trabajadores y de la clase obrera en particular por el noveno aniversario del 26 de Julio ha hallado, también, su expresión en paneles y murales frente a fábricas, talleres y establecimientos.

La intención, por supuesto, es correcta y digna del propio entusiasmo desplegado en colores súbitos y directos. Sobre todo, porque gente de pueblo se da al quehacer de estrenarse en formas, luces y espacio. Eso, en cuanto a la intención.

Pero, a veces —quizás demasiadas veces— la expresión artística no es todo lo certera que debiera ser.

Cosa lógica. Porque ello es parte de la antiherencia que nos dejase el capitalismo, donde arte y cultura eran privilegio de unos pocos.

Sin embargo, eso no es todo. La mayoría de estos paneles murales —llamémosle así— transportan el estilo panfletario de "afiches" y carteles a una superficie que precisa un tratamiento más pulcro y sensible.

Y, claro está sus realizadores dejan de tener en cuenta que una cosa es un mural y otra un cartel.

Pero hay más. Algo que no atañe a la cuestión formal, sino al contenido.

Expliquémonos:

En 23 y P, en "La rampa", han edificado uno de esos paneles murales dedicado al 26 de Julio. Al asalto al Moncada.

¿Cómo? Pues, entre otras cosas, con unos combatientes uniformados con el verde olivo del victorioso Ejército Rebelde.

Y, además, mostrando en el brazo derecho un brazalete del 26 de Julio. Exactamente: las franjas rojas y negras con un radiante "26".

¿Olvido? ¿Insapientia?

El caso es que la historia queda vulnerada.

Porque la realidad de los hechos señalan que el 26 de julio de 1953, los "Jóvenes del Centenario" —así fue nombrada la organización que comandase Fidel— no vistieron el verde olivo. Y menos el propio día del asalto iban a ostentar los brazaletes de un movimiento que surgió más tarde.

Por eso no estaría de más que en próximos aniversarios, el entusiasmo pictórico de las masas fuese encauzado y orientado por diversos organismos.

Tales, por ejemplo, el Consejo Nacional de Cultura, el Departamento de Integración de Artes Plásticas del Ministerio de Obras Públicas y la Sección de Artes Plásticas de la UNEAC.

Con ello, no sólo la Historia, sino la sensibilidad y el buen gusto, no serían vulnerados.

Eso es todo.

Roberto Branly.

Sorpresas aun, de todo frente

Los elementos "sorpresa" se mantienen en la composición artística. Responden a la "condición humana", hasta hoy...

¿Pruebas aún? Al cantío del letrero de abajo:

1): Narración de un caficolerero: Un cochino especulador (1962) anda por Cienfuegos con un guanajo a cuestas; vendiéndolo. Se le acerca un gordo, macilento él: "¿cuánto vale ese guanajo?" "¡Treinta "caballos"!"

¿Qué hace el exgordino? Jala por los treinta toldos y le "suelta el gallo" al del guanajo. El tipo coge los treinta caballos y el gordo fallido su guanajo. Y entonces le partió el guanajo vivo en la espalda y cabeza del puerco especulador. Palabras textuales: "¡el guanajo soltó el moco en la frente del puerco bicho!"

Resumen: una corriente de sorpresas, de acción, de lenguaje, en un simple suceso en la calle. He ahí un mundo, para el que puede verlo.

2): Todo esto concuerda con el relato de la granada campesina Evarista sobre el isleño chulampín cuya mujer celosa lo velaba. Lo velaba hasta que lo cogió. Dejó que llevara de madrugada la querindanga al rancho que escogido se tenía. Jaló por un bastón de espinazo de manatí, y de puntillas en la sombra fragorosa, llegó y (palabras textuales) "le dejó el bastón ripiao en el lomo". (Evarista calló ahí, paso a otro tema). Final sorpresa en el lenguaje nuevo. Creación de sorpresa por el verbo.

3): Relatín. A un hombre serio y con bigote, bien vestido, muy serio (relato de Nene Cachón) le llega un especulador porque lo ve serio y de bigote. "¿Quiere comprar un lechoncito medio averiaito que tengo aquí?" ¿Qué hizo el hombre?... (Nadie se movió en el parquecín de Caonao. Se podían ir todas las guaguas solas que ningún chofer se movía, ni nadie). Pues le dijo al tipo: "se lo cambio por este". Y el especulador del ñaero (lechón) le dijo: "¿Por qué?" Y el hombre serio y con bigotes le dijo: "Por esto". Y le sacó del bolsillo, muy enrollaíto, y aceitaíto, un pisajo de buey "y del primer fuetazo le ponchó el coco".

¿Naderías? esto es un sinfín que corta siglos, y ríngleras de ellos.

Samuel Feijóo.

Requiem para Faulkner

La muerte de William Faulkner me ha dejado un poco más solo. Muchas veces lo he repudiado; otras me he recostado bajo su sombra. Estaba ahí en el paisaje de la literatura de nuestra época; y ya no está. Nuestros primeros pasos en el mundo de la literatura tienen la inseguridad y la rebeldía del adolescente. Sabemos que los grandes escritores, como nuestros padres, estarán ahí para protegernos aunque a veces discutamos furiosamente durante horas para demostrar que valen muy poco como escritores. Tal vez los golpeemos para saber hasta qué punto son fuertes y están arraigados en la literatura. Yo, Faulkner, te he acusado de ser un imitador de James Joyce, he insistido que eras un truquero que pretende abrumarnos con la catarata de sus oraciones interminables y oscuras. Pero supiste encontrarle tu sentido al sonido y la furia. ¡Sabías que el mundo de los hombres es complicado y alucinante!

Ahora estoy más solo y siento como si un poco de la responsabilidad que soportaban sus hombros ha caído sobre los míos. Como si ahora que los árboles viejos, nuestros padres literarios, abandonan el paisaje, los escritores jóvenes de todo el mundo tuvieran una mayor responsabilidad con la vida. La muerte de Baroja y Hemingway me produjeron el mismo efecto. Ya va pasando la hora de retozar con la literatura; nosotros, que tenemos treinta años, debemos escribir ahora con seriedad, o nunca.

De toda la novelística norteamericana —la más democrática en lo que va de siglo—, Faulkner fue el único que decidió sembrarse en Mississippi, en su vieja mansión destaralada de Oxford, en lugar de viajar de Este a Oeste y de Norte a Sur sobre la geografía norteamericana. Los demás han sido nombrados —Thomas Wolfe, Hemingway, Sherwood Anderson, Caldwell, Henry Miller—, creyeron que encontrarían la verdad huyendo del provincianismo, de la crueldad capitalista, viajando... sólo Faulkner creyó en circunscribir su mundo para profundizar y comprenderlo a fondo. (Mucho le enseñó al narrador más duro de Hispanoamérica: Juan Rulfo). Muchos escritores cubanos de mi generación vivieron durante años en Estados Unidos o Europa. ¡Ha llegado el momento de afincarnos en la Isla y entender la brevedad concentrada de su sufrimiento y la estrepitosa alegría de su existencia! Tenemos que prestar una minuciosa atención a la vida que nos rodea, a la Revolución, y a lo que dicen y callan los hombres.

Por ello tenemos que sembrarnos en nuestra Isla, como Faulkner en un insignificante pueblo del sur de Estados Unidos.

Padre Faulkner que estás muerto, trataremos de asumir aunque sólo sea un poco de la responsabilidad que sentiste hacia tus semejantes.

Edmundo Desnoes

Pintura Viajera

La exposición de pintura cubana que recorre los países socialistas continuó su itinerario por Hungría, Bulgaria, Rumanía y la Unión Soviética. De acuerdo con las noticias que nos llegan la muestra ha sido muy visitada por un público comprensivo, en tanto que la crítica dedicó juicios muy objetivos pero sin negar elogios merecidos. Obras de Hugo Consuegra, Orlando Yanes y Servando Cabrera fueron adquiridas por compradores búlgaros.

Primer Salón Nacional

El 24 de Julio pasado se inauguró en el Palacio de Bellas Artes el Primer Salón Nacional de la Unión de Artistas y Escritores, organizado por la Sección de Artes Plásticas como contribución de nuestros artistas a los festejos de la fecha nacional del 26 de Julio.

El entusiasmo de los expositores no pudo vencer las dificultades que se le presentaron impidiendo que la exposición luciera en toda su calidad, pero de ella dejó las necesarias enseñanzas que servirán para mejorar, progresivamente, las futuras muestras.

LA GACETA DE CUBA
Periódico quincenal de arte y literatura
Publicado por la
UNIÓN DE ESCRITORES Y ARTISTAS
DE CUBA

Nicolás Guillén/Director
Lisandro Otero/Redactor Jefe
Tony Evora/Director Artístico

Redacción y Administración: 17 y H. Vedado,
La Habana — Teléfono: 32-4551
Editado en los talleres de Seoane & Fernández.
Julio, 1962 — Año 1 — Números 6-7