

Tientos, diferencias y otros ensayos

Alejo Carpentier



Plaza & Janés Editores, S.A.

Portada de
JORDI SANCHEZ



Primera edición: Enero, 1987

PQ7384
C26
AG
1987

© Andreu Esteban de Carpentier, 1984
Editado por PLAZA & JANES EDITORES, S. A.
Virgen de Guadalupe, 21-33. Esplugues de Llobregat (Barcelona)

Printed in Spain
ISBN: 84-01-38091-X

Impreso en España
Depósito Legal: B. 888 - 1987

TIENTOS Y DIFERENCIAS

PROBLEMÁTICA DE LA ACTUAL NOVELA LATINOAMERICANA

Acabamos de llegar y no sabemos cómo fue. No nos preguntéis de dónde venimos: bastos saber que aquí estamos.

GOETHE: *Segundo Fausto*

1

Puede producirse una gran novela en una época, en un país. Esto no significa que en esa época, en ese país, exista realmente la novela. Para hablarse de la novela es menester que haya una novelística. Y esto nos lleva muy lejos de la definición que, de la novela, nos da el *Diccionario de la Real Academia*: «Obra literaria en que se nos narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres.» Si aceptáramos tal definición, todo sería novela en cuanto tuviese el menor asomo de acción: la *Iliada* sería tan novela como *La canción de Rolando* o *El Criticón*. Recordemos, a propósito, que en un tomo de la *Biblioteca de La Pleiade* fueron reunidas, hace algunos años, nueve novelas griegas y latinas (desde el *Satiricón* hasta el magnífico logro de *science-fiction* que es la *Historia verdadera* de Luciano, pasándose por lo biográfico, tan gustado en nuestros días, de la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filostrato) dotadas de un real interés, destinadas a proporcionar un no mentido «placer estético» a sus lectores. Sin embargo, esas novelas aisladas, sin antecedentes ni consecuentes conocidos, dejan la

impresión de que el género de la novela no llegó a florecer realmente en el mundo grecolatino. Los relatos presentados resultan casos singulares que no acaban de crear arquetipos verdaderos ni nutren un movimiento. Son novelas sin novelística. Con sólo haberse escrito el *Werther* y *El hombre que ríe* no podría hablarse hoy de novela romántica. La novela romántica se define por el trabajo de varias generaciones de novelistas románticos. Con sólo haberse escrito *La bestia humana* y *La ramera Elisa* no hablaríamos hoy de la existencia pasada de una novela naturalista. Para que la novela naturalista existiera como tal, definida y útil, fueron necesarios los hombres de Medan y otros que, no por quedar al margen de Medan, dejaban de compartir las teorías, técnicas y métodos, del grupo. *El asno de oro*, en sí, no pasa de ser una encantadora rareza literaria —como el *Roman Comique* de Scarron, o, en su tiempo, *La princesa de Clèves*. El *Gil Blas* de Lesage, más logrado en lo literario que *La pícara Justina* y, acaso, que el mismo *Guzmán de Alfarache*, no dota la literatura francesa de una picaresca. Si Thomas Mann hubiese nacido, vivido y escrito en La Guadalupe, esto no significaría que hubiese una novela guadalupana, aunque la montaña mágica, en ese caso hipotético, se hubiese transformado en el monte de La Souffrière... Y no habremos de insistir en la cuestión, señalando tan sólo un hecho que viene a hacer resaltar una característica singular de la novela como género literario: un solo poema —el de *Choucoune* en Haití, caso típico— basta para dotar un país de una poesía propia; pero, para que un país tenga novela, hay que asistir a la labor de varios novelistas, en distinto escalafón de edades, empeñados en una labor paralela, semejante o antagónica, con un esfuerzo continuado y una constante experimentación de la técnica. De Balzac a Proust se prosigue la elaboración de una misma *comedia humana*, en la que Madame Bovary, las Hermanas Vatar y Germinie Lacerteux vienen a insertarse por derecho propio.

De ahí que la novela, como hoy la entendemos —la novela presente en una novelística definible— sea de invención española. Y esa invención española es la picaresca que, al cabo de una trayectoria de casi tres siglos —nunca hubo género literario más tenaz ni más dilatado— va a caer en América dando nacimiento aún, por operación de su energía, al *Periquillo Sarmiento*. Entretanto, a modo de producciones excepcionales, sin herencia previsible ni comprobable, podían producirse en Francia las *Astreas de Urfé*, o, más tarde, los casos aislados de *Manon Lescaut* o *La Nueva Heloisa*. La picaresca española, nacida sin saberlo del gracioso embrión del *Lazarillo de Tormes* y llevada hasta la premonitoria autobiografía de Torres Villarroel, cumplía con su función cabal de novelística, que consiste en violar constantemente el principio ingenuo de ser relato destinado a causar «placer estético a los lectores», para hacerse un instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas —modo de conocimiento que rebasa, en muchos casos, las intenciones de su autor. No sabía Rabelais lo que iba a salir de sus manos cuando empezó a escribir un remedo de almanaque popular en el cual se hablaba de un gigante llamado Gargantúa. No sabía Cervantes, al componer los primeros capítulos del *Quijote* (al margen pero no del todo fuera de la picaresca, puesto que se afina, como la

picaresca, en realidades contemporáneas), que iría a escribir una de las novelas más raras, más singulares, más originales, de todos los tiempos; novela donde llega a hablarse de la misma novela como si los personajes de *El rojo y el negro* hablaran de *El rojo y el negro*; novela donde se descubre (en el capítulo VI) que don Quijote había leído la *Galatea* de Cervantes; novela donde se ejerce la crítica literaria con un espíritu periodístico anterior a la invención de los periódicos; donde se parafrasea un texto de Hesíodo cuando viene al caso; donde se encajonan novelas dentro de la novela principal, y donde el autor no vacila en endilgarnos, a la manera del Settembrini de Thomas Mann, adquisiciones ajenas a la acción. En el aspecto insólito de la novela cervantina es donde veo inscrito, proféticamente, el futuro de la novela. La novela debe llegar *más allá de la narración*, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello que Jean-Paul Sartre llama «los contextos». En su época, Cervantes alcanzó los contextos de la materia novelística tan absolutamente como, en nuestra época, un Joyce o un Kafka. Y no hay que olvidar que hay mucho de kafkiano —con otra disposición de los materiales, desde luego, con otra categoría de prelación— en el personaje del Quijote, personaje que tiene más de una afinidad con el K de *El proceso* —puesto que no entiende la ordenación del mundo que se le entrega en aparente y usufructuable patrimonio— y hasta con el Gregorio Samsa de *La metamorfosis*, porque, al fin y al cabo, eso de tomar molinos de vientos por gigantes o de subir a la estratosfera en un caballo de madera no es peor que amanecer vestido de escarabajo. Pero trecho hay del yelmo de Mambrino a las escamas de un coleóptero.

La novela es género tardío. Países hay, actualmente, del Asia, del África, que poseyendo una poesía milenaria, apenas si empiezan a tener una novelística. Por eso hay el peligro de que las novelísticas incipientes, las que están naciendo hoy, se produzcan por proceso de imitación. Se toma el modelo francés —por lo general— y se adapta al ambiente propio con técnica ancilar y de remedo. La influencia del naturalismo francés, por lo mismo, se sintió en la novela latinoamericana hasta más allá de los años 20. En cuanto a nuestro copioso «nativismo», aún vigente en ciertos sectores retardados de la literatura continental —«nativismo» que, con su descripción de ambientes y pasajes poco explotados por la literatura, cobró momentáneos visos de originalidad— debemos admitir que sus mecanismos eran muy poco originales, respondiendo a una tendencia, una onda, que mucho se hacía sentir en Europa desde hacía algunos años. Fuera de casos excepcionales (tan excepcionales como lo fuera, en el siglo XIX, la muy lograda *Cecilia Valdés* del cubano Villaverde), nuestras novelas nativistas eran ecos de otras cosas que ya habían sonado en el Viejo Continente: la *Batuala* de René

Maran, novela olvidada pero que, con su Premio Goncourt, reveló a muchos, hacia los años 20, el color del mundo africano; *Los campesinos* de Ladislao Reymont, que habían valido un premio Nobel a su autor; *Germinación* de Knut Hamsun, novela del gran Norte; las novelas de Panait Istrati, que tratan montañas, vegetaciones, colores, bandidos de pistola al cinto, al mundo de una literatura parisiense, escrita para parisienses que empezaban a aburrirse de un París que de tanto parecerse a París se estaba haciendo provinciano frente al vasto mundo de quienes no exclamaban, como el personaje de Montesquieu: «Pero... ¿acaso alguien puede ser persa?» Eran los días de los hombres de Arán, de Nanook del Norte, de la hermosa Moana, en el cine. Y también del *Sombrero de tres picos* en la música. Eran los días, no hay que olvidarlo, en que las novelas regionalistas de Blasco Ibáñez todavía resultaban cosas recientes. Y las novelas de Blasco Ibáñez —muy eficientes en lo suyo— estaban construidas a base de los métodos preconizados por Zola en los ensayos de *Le Roman Experimental* de 1880: escoger un ámbito determinado; documentarse acerca de él, observarlo, vivirlo durante un tiempo, y ponerse a trabajar a base del material reunido. La debilidad de ese método está en que el escritor que a él se acoge confía demasiado en su poder de asimilación y entendimiento. Cree que con haber pasado quince días en un pueblo minero ha entendido todo lo que ocurría en ese pueblo minero. Cree que con haber asistido a una fiesta típica ha entendido los móviles, las razones remotas, de lo que ha visto. Y la verdad es que no ha entendido, acaso, que tal fase de un baile folklórico es el estado presente de un antiquísimo rito solar o de liturgias ctónicas que —como ha sido demostrado muy recientemente al estudiar prácticas de la «santería» cubana— habían viajado del Mediterráneo al Nuevo Continente pasando por el África. Tampoco se da cuenta, a menudo, que una copla campesina oída en la noche es nada menos que la cita casi textual de un viejísimo romance fronterizo. (Recientemente, un investigador ha recogido, de boca de campesinos cubanos de tierras adentro, apólogos indostánicos pasados al *Conde Lucanor* y hasta una versión criolla del *Rey Lear*.) No pretendo insinuar con ello que nuestros novelistas carecen de cultura suficiente para establecer ciertas relaciones de hechos ni para alcanzar ciertas verdades. Pero lo que sí afirmo es que el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana, nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo —a lo realmente trascendental— de las cosas. No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano (cuya vida no se ha compartido en lo cotidiano, además) como debe cumplir el novelista nuestro su tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras —aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias—. (Puesto ante un velorio aldeano, lo que habrá de interesar al novelista no son las prácticas exteriores de un velorio aldeano, sino el deber de desentrañar cuál es el concepto que se tiene, ahí, de la muerte. En un crimen pasional, menos importancia tiene el balazo conclusivo que los principios que rigieron al disparo del arma. La horrible historia de las

«Poquiánchis» mexicanas, las «hienas de San Francisco del Rincón», ya heroínas y asunto de corridos populares, rebasan, en mucho, la historia de una mera empresa de prostitución organizada a la manera de Boulevard Sebastó de París...) Pero lo anteriormente considerado no se aviene con el sistema consistente en «documentarse» pasando unas vacaciones a las orillas de la selva virgen, en una aldea minera, o en algún campo petrolero de Venezuela. Y para calzar esta convicción, me voy a referir a una experiencia personal. En una época caracterizada por un gran interés hacia el folklore afrocubano recién «descubierto» por los intelectuales de mi generación, escribí una novela —*Ecue-Yamba-O!*— cuyos personajes eran negros de la clase rural de entonces. Debo advertir que crecí en el campo de Cuba en contacto con campesinos negros e hijos de campesinos negros, que, más tarde, muy interesado por las prácticas de la *santería* y del «ñañiguismo», asistí a innumerables ceremonias rituales. Con esa «documentación» escribí una novela que fue publicada en Madrid, en 1932, en pleno auge del «nativismo» europeo. Pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación. Por ejemplo: el animismo del negro campesino de entonces; las relaciones del negro con el bosque; ciertas prácticas iniciáticas que me habían sido disimuladas por los oficiantes con una desconcertante habilidad. Desde entonces desconfío, de modo cada vez más fundado, de toda una literatura que solían presentarnos, hasta hace poco, como la más auténtica de América. Conozco a muchos de sus autores. Sé cómo reunieron su «documentación». Alguno hay que ha escrito una novela de la selva asomándose a ella durante un par de días. En cuanto a mí, creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido *nombradas*, exigen un largo, vasto, paciente, proceso de observación. Y que acaso nuestras ciudades, por no haber entrado aún en la literatura, son más difíciles de manejar que las selvas o las montañas. Dos años había vivido yo en Caracas y aún no entendía a Caracas. Para entender a Caracas no basta con pasear por sus calles. Hay que vivirla, tratar cotidianamente, durante años, con sus profesionales, sus negociantes, sus tenderos; hay que conocer a sus millonarios, tanto como a las gentes que viven en sus míseros cerros; hay que saber de los rejuergos y tratos de la clase castrense; hay que haber visitado el viejo palacio de Miraflores, descubriéndose, con asombro, que su decoración interior, entre Luis XV, pompeyana, y Beuve Clicquot (hay una pintura en el comedor que representa una botella de *champagne* despidiendo angelitos por el gollote) es obra de Vargas Vila. Al ver cuán pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la *esencia* de La Habana, me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos. (¿Y quién leería hoy en América, por lo demás, novelas de costumbres alsacianas, danesas, balcánicas?) Hay que fijar la fisonomía de las ciudades como fijó Joyce la de Dublín. Me dirán que esto se viene haciendo en el mundo desde los tiempos de Balzac. Es cierto. Pero como nuestras ciuda-

des están empezando a hablar ahora, no lo harán en el estilo de Balzac, sino en estilos que correspondan a sus esencias profundas, no olvidándose una realidad sumamente importante: la novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir: cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse —no siempre sucede— en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: «¡Esto no es una novela!»

3

La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades *no tienen estilo*. Más o menos extensas, más o menos gratas, son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables —remedos horribles, a veces, de ocurrencias arquitectónicas europeas—. Nunca he visto edificios tan feos como los que pueden contemplarse en ciertas ciudades nuestras. Hay casas como comprimidas por las casas vecinas, que suben, crecen, se escapan por sobre los tejados aledaños, acabando por cobrar, con sus ventanas torturadas por la estrechez, una ferocidad de ogro de dibujo animado, presto a desplomarse sobre quien la contemple con alguna ironía. En Itamaraty, barrio de Río de Janeiro, he visto caríatidas calcadas sobre las de Atenas —aunque eran vaciados en cemento— dando sombra a tiendas donde vendíanse inesperados animales embalsamados: boas del Amazonas, armadillos polvorientos, camaleones, onzas, y hasta un caballo erguido sobre el pedestal de madera verde. En Caracas se ven, en distintas edificaciones, muestras de un estilo Segundo Imperio —en este caso: imperio Guzmán Blanco— pero enanizado en grado increíble. En Valparaíso, ciudad portuaria, la vida se desenvuelve *verticalmente* mediante ascensores que trabajan, de modo paralelo y alternado, sin descanso, para trasladar una humanidad que sólo dispone de calles impracticables por lo empinadas para trasladarse de la zona marítima a los altos del anfiteatro natural, construido y muy poblado, que domina el puerto donde atracó, acaso, hace unas pocas horas, un barco venido de la isla de Pascua (en las esquinas unas recuas esperan el encargo de llevar alguna carga hacia lo alto, ostentando el gracioso nombre de «caballitos mudanceros»). En México, junto a las edificaciones cortesanas, hay calles que remedan la Rue de la Faisanderie, de París. En el Vedado de La Habana, zona urbana de la que soy transeúnte infatigable, se entremezclan todos los estilos imaginables: falso helénico, falso romano, falso Renacimiento, falso castillo de la Loire, falso rococó, falso *modern-style*, sin olvidar los grandes remedos, debidos a la ola de prosperidad traída por la Primera Guerra Mundial —remedos, a su vez, de otras cosas— de los que habían edificado en los Estados Unidos los

Cornelius Vanderbilt, Richard Gambrill, Stanford White o Charles Sprague. Notaba yo recientemente que el estilo románico no tenía representación en el Vedado. Pero hace poco tuve la alegría de tropezarme con una tintorería del más puro falso estilo románico, entre Ravena y San Zenón de Verona, que se armonizaba maravillosamente con el silbante movimiento de las máquinas planchadoras de vapor. La Habana colonial conserva edificios admirables, ejemplos de majestad y sobriedad arquitectónicas, de los siglos XVII y XVIII. Pero junto a ellos los años novecientos trajeron una arquitectura más o menos madrileña, más o menos catalana —remotas alusiones a Gaudí— que en otros días me parecían inadmisibles. Pues bien: desde hace poco esa arquitectura ha empezado a tener encanto y gracia. Va cobrando carácter y empaque. El tiempo le confirió una relativa vetustez, un aire de época, un tanto humilde, patinado y *demodé*, que las inscribe, poéticamente, dentro de los caracteres fisonómicos de la ciudad.

Montar el escenario de una novela en Brujas, Venecia, Roma, París o Toledo, es cosa fácil y socorrida. Los decorados se venden hechos. El espectáculo puede manejarse a distancia, si se quiere, con tantos libros, fotografías, Baedekers, visiones del Greco, de Guardi, de Monet, puestos a la disposición del escenógrafo. Incluso, jugándose con una transposición posible para el escritor, puede darse al escenario veneciano un estilo a lo Guardi, al escenario toledano un estilo a lo Greco, al escenario parisiense un estilo a lo Degas. Para Roma podría construirse a distancia una decoración que tuviera de Miguel Ángel, del Piranesi y de concilio ecuménico, con alguna pimienta de *Las noches de Cabiria* o *La dolce vita*. Todas estas ciudades tienen un estilo fijado para siempre. Las nuestras, en cambio, están desde hace mucho tiempo, en proceso de simbiosis, de amalgamas, de transmutaciones —tanto en lo arquitectónico como en lo humano—. Los objetos, las gentes, establecen nuevas escalas de valores entre sí, a medida que al hombre americano le van saliendo las muelas del juicio. Nuestras ciudades *no tienen estilo*. Y sin embargo empezamos a descubrir ahora que tienen lo que podríamos llamar un *tercer estilo*: el estilo de las cosas que no tienen estilo. O que comenzaron por no tener estilo, como las rocallas del rococó, los gabinetes de curiosidades del siglo XVIII, las entradas del *metro* de París, los caballos de tiiovivos, los negritos vieneses, barrocos, portadores de mesas o de hachones, los cuadros catastróficos de Monsú Desiderio, la pintura metafísica de Chirico, las arquitecturas de Gaudí o el actual *pop-art* norteamericano. Con el tiempo, esos desafíos a los estilos existentes se fueron haciendo estilos. No estilos serenos o clásicos por el alargamiento de un clasicismo anterior, sino por una nueva disposición de elementos, de texturas, de fealdades embellecidas por acercamientos fortuitos, de encrespamientos y metáforas, de alusiones de cosas a «otras cosas», que son, en suma, la fuente de todos los barroquismos conocidos. Lo que ocurre es que el *tercer estilo*, por lo mismo que desafía todo aquello que se ha tenido, hasta determinado momento, por *buen estilo* y *mal estilo* —sinónimos de *buen gusto* y *mal gusto*— suele ser ignorado por quienes lo contemplan cada día, hasta que un escritor, un fotógrafo mañoso, proceda a su revelación. Muy pocas ciudades nuestras han sido *reveladas* hasta ahora —a menos que se crea que una mera enumeración

de exterioridades, de apariencias, constituya la *revelación* de una ciudad—. Difícil es *revelar* algo que no ofrece información libresco preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias, de imágenes y enfoques personales; difícil es ver, definir, sopesar algo como fue La Habana, menospreciada durante siglos por sus propios habitantes, objeto de alegatos (Ramón Meza, Julián del Casal, Eça de Queiroz...) que expresan el tedio, el deseo de evasión, la incapacidad de entendimiento. Acaso, por lo difícil de la tarea, prefirieron nuestros novelistas, durante años, pintar montañas y llanos. Pero pintar montañas y llanos es más fácil que revelar una ciudad y establecer sus relaciones posibles —por afinidades o contrastes— con lo universal. Por ello, ésa es la tarea que se impone ahora al novelista latinoamericano. Por haberlo entendido así es que sus novelas empiezan a circular por el mundo, en tanto que la novela nativista nuestra, tenida por clásica en los liceos municipales, ni convence ya a las generaciones jóvenes, ni tiene lectores en el lugar de origen —cuando los tiene en el lugar de origen—. Mera cosa de andar por casa.

4

No hace mucho, Jean-Paul Sartre me señalaba las crecientes dificultades que hallaba el novelista actual en su quehacer. Los primeros años de este siglo fueron, en Europa, los de la novela psicológica, de la *novela de análisis*. Análisis de un adulterio («donde no hay novela», decía Bourget); novela de una resistencia o de una entrega femenina; novelas de Claudinas, novelas del Demonio de Mediodía, de idilios en las islas Borromeas, de «corazones pensativos que no saben a dónde van» [sic]. Eran los días en que las *personas* decentes se apartaban de la política como de algo nauseabundo; en que las animadoras de salones literarios o mundanos prohibían las conversaciones acerca de política a sus invitados, no mucho después de que D'Annunzio hablara, en una de sus novelas, «del lodo socialista que todo lo invade». Pero, en un número de años tan corto que parece increíble que tantos acontecimientos hayan cabido en él, la vida del hombre quedó transformada. Enumerar los factores de esa transformación sería hacer un recuerdo de Perogrullo. Pero es evidente que, en menos de tres décadas, el hombre se ha visto brutalmente relacionado, imperativamente relacionado, con lo que Jean-Paul Sartre llamaba los *contextos*. Contextos políticos, contextos científicos, contextos materiales, contextos colectivos; contextos relacionados con una disminución constante de ciertas nociones de duración y de distancia (en los viajes, en las comunicaciones, en la información, en los señalamientos...); contextos debidos a la *praxis* de nuestro tiempo. El hombre, además, ha remontado la escala del tiempo; ha hecho retroceder vertiginosamente los orígenes de la humanidad con sus investigaciones arqueológicas; ha encontrado *constantés* que relacionan al hombre de hoy con el hombre que vivía hace varios milenios; ha trastocado viejas nociones históricas tradicionales; ha creado una conciencia econó-

mica que no existía en tiempos muy recientes —cuando se consideraba que la economía era una engorrosa ciencia cultivada por unos cuantos especialistas interesados por el árido mundo de los números y de las estadísticas—. ¿Cómo, en un mundo semejante, van a tener vigencia las novelas de análisis de comienzos del siglo, ni aquellas que todavía las remedan de modo aparentemente novedoso? Hay boletines informativos de grandes casas editoras contemporáneas que suelen resumir, en pocas líneas, el contenido de ciertas *novedades* —novedades que son novelas o diarios llevados a modo de novela, con su consiguiente lastre de máximas y aforismos como los de Monsieur Godeau—. Acaso esos libros estén bien escritos, sean muy poéticos, tengan un cierto encanto: lo que los anula, en sus resúmenes de veinte líneas, es lo que llamaríamos el argumento: *l'affabulation*, diría un francés. Cuenta éste las miserias de que la víctima por el mal carácter de su esposa, bailarina fracasada; habla aquél de Paul Valéry, las nubes y las «piernas de los hombres» [sic]; cuenta el de más allá cómo, prendado de una mujer a quien creía muy mujer, descubrió un buen día que no era tan mujer. Y el otro que hace una biografía imaginaria de Luis de Baviera para mirarse en el espejo de su propio narcisismo. Y el otro, que descubre el genio de Brahms; y el otro, que se remonta al rey Malherido de Parsifal. Y las mujeres que practican una suerte de *strep-tease* literario para ascender a la fama en desnudez y esplendor de carne propia... Muy inteligente todo. Muy fino, muy bien hilvanado. Todo muy bien escrito. *Salve Tristitia* con su *automática birota* —versión latina de la palabra motocicleta hecha por un humorista erudito...—. Pero... ¿dónde están los contextos reales de la época en todo eso? ¿Dónde vive, palpita, resuella, sangra, gime, clama, la época tremebunda, hecha de contextos, que es la nuestra...? Como decía Epitecto: *los deberes* —las tareas por cumplir, aclararíamos nosotros— *derivan de un orden establecido por las relaciones.*

5

Dicen algunos que la psicología del latinoamericano no está definida —y ahí están los premiosos, vacilantes, vergonzantes ensayos de ubicación que se acercan a la realidad de esa psicología sin alcanzar una definición válida—. Podríamos opinar, por el contrario, que donde está más definida la psicología de las gentes es en América latina. Basta leer una novela de Carlos Fuentes para ver que ha dado, certeramente, con la psicología del mexicano de México. El chileno es chileno y el venezolano es venezolano por razones y características más operantes y vigorosas que aquellos factores somáticos y mentales que diferencian a un napolitano de un piamontés, sin olvidar que hay diferencias más sensibles entre el francés y el belga, recordándose, al respecto, la broma de Alfred Jarry (en el *Docteur Faustroll*) del mono a quien se intenta enseñar a hablar el francés y sale hablando el belga... Hay, además de un ligero acento que en nada daña un castellano realmente muy bien hablado en

nuestro continente, un concepto de la vida, del amor, de la alimentación —una filosofía del vivir cotidiano— que no es la del cubano si se es boliviano, que no es la del mexicano si se es peruano o ecuatoriano. Nunca he entendido por qué el novelista tiene tantos malestares de creación cuando trata de situar al hombre nuestro en un paisaje nuestro, de centrar, de cercar, ubicar, relacionar su psicología. Todo lo que hay que hacer es dejarlo actuar. «¿Qué sabe usted hacer?», pregunta a Chaplin el empresario de *El circo*. «Soy como soy y no como tú quieres», reza una canción cubana que viene a servirle de respuesta. Dejar los personajes en libertad, con sus virtudes, sus vicios, sus inhibiciones —y cuidado que los hay, en América latina— partiéndose de la verdad profunda que es la del escritor mismo, nacido, amamantado, criado, educado en el ámbito propio, pero lúcido únicamente a condición de que desentrafie los móviles de la *praxis* circundante. *Praxis* que, en este caso, se identifica con los contextos de Sartre. Contextos que cabe enumerar aquí, aunque la enumeración tenga mucho de Catálogo de naves, de Catálogo de caballos de la Conquista; pero contextos que, por repercusión y eco, por operación de *afuera-adentro*, habrá de definirnos al hombre americano, en sus ciudades donde hay que verlo ahora —y verlo ahora en sus ciudades es realizar una labor de definición, de ubicación, que es la de Adán nombrando las cosas—. Vayamos ahora a la importante cuestión de los contextos cabalmente latinoamericanos que puede contribuir a una definición de los hombres latinoamericanos, en espera de una síntesis —aún distante, situada más allá del término de las vidas de quienes ahora escriben— del hombre americano.

CONTEXTOS RACIALES

Convivencia de hombres de una misma nacionalidad pertenecientes a distintas razas. Indios, negros y blancos, de distinto nivel cultural que, a menudo, viven contemporáneamente en épocas distintas, si se considera su grado de desarrollo cultural. Asimilación, en ciertos países, de una enorme masa de portugueses e italianos, o españoles dotados de características regionales en cuanto a los dialectos y las costumbres (Cuba) como los oriundos de Galicia y Asturias. En otros lugares, de japoneses (Brasil) o de alemanes (Chile). Evidencia de discriminaciones raciales, activas aunque sin formulación legal, imposibles de concebir en Europa.

CONTEXTOS ECONÓMICOS

Inestabilidad de una economía regida por intereses foráneos, o que puede pasar, por el descubrimiento de un yacimiento de petróleo, por un encuentro de mineral de hierro (Puerto Ordaz), por el estallido de una guerra en Europa, a una opulencia que los hace, durante cinco, diez, veinte años, el país más rico del mundo, más favorecido por la inmigración (lo hemos visto en Cuba, lo hemos visto en Venezuela) sin que esto los ponga a cubierto de una repentina bancarota que transforma, en horas, la vida de sus habitantes.

CONTEXTOS CTÓNICOS

Supervivencias de animismo, creencias, prácticas, muy antiguas, a veces de un origen cultural sumamente respetable, que nos ayudan a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas, cuya existencia nos vincula con lo universal-sin-tiempo. (Su captación por el novelista debe ser ajena a todo intento de valerse de sus elementos con fines pintorescos.) En la portada de una iglesia de Misiones aparece, dentro de un clásico *conciertos celestial*, un ángel tocando las maracas. Eso es lo importante: un *ángel tocando las maracas*. El bajo medievo americanizado. Como cuando, ejemplo extraordinario, Héctor Villa-Lobos, impresionado por el movimiento continuo de ciertas músicas del folklore brasileño, pensó en Bach, escribiendo sus admirables *bacchianas*. Como cuando, cierta vez, descubrí con asombro que en *La Guantamamera* cubana (especie de canción-gaceta de sucesos muy usada por la radio cubana) perduraban los elementos melódicos del viejísimo *Romance de Cerineldo* en su versión extremeña. Como cuando oí a un trovador popular, analfabeto, en Barlovento de Venezuela, cantando, sombrero en mano, de cara al mar, con fervor de oficiante, las historias de Carlomagno y de la ruina de Troya. Es decir, que, en vez de buscar el *autoctonismo* americano a toda costa (en países que no se llaman México ni Bolivia, donde sí se puede hablar de lo autóctono), los novelistas nuestros de generaciones pasadas llegaron a ignorar, frente a lo pintoresco presente (fiesta, recitación, contrapunteo, reto de cantadores...) lo que de alta tradición cultural había en lo que miraban. Significativo es el hecho de que el arpa, instrumento fundamental de la música de muchas regiones de América, sale de un arpa sola: la de un maceo Pedro que llegó a América en los albores de la conquista, después de haber pasado por Cuba. ¿Se exige acaso, con ello, a nuestros novelistas, que sean eruditos, siempre dispuestos a endilgar a sus lectores alguna monserga informativa acerca de esto o aquello? No, ciertamente. Pero el conocimiento de determinadas cosas; la conciencia de los contextos ctónicos ayuda al novelista a entender el comportamiento del hombre americano ante ciertos hechos. (Obsérvese que en Francia, por ejemplo, cuna de *La canción de Rolando*, no quedará nadie —me refiero a quien no sea letrado o erudito— capaz de recitar de memoria algunas de sus estrofas. Como Maurice Chevalier, seguramente, jamás cantó la ruina de Troya. En Europa se ha perdido de modo evidente una tradición oral que nosotros hemos recogido y conservado. Alta tradición que forma parte de los contextos ctónicos.)

CONTEXTOS POLÍTICOS

A nadie se le ocurriría pensar que, una buena mañana, la *Home Fleet* se insubordinara para derrocar al gobierno de Inglaterra. Pero, en América latina, nuestras flotas nacionales, como nuestros fieles ejércitos nacionales, se han alzado muchas veces para derrocar un gobierno. En los países de Europa los ejércitos regulares sirven para defender una nación

ante la agresión de otra nación. En América latina hay países prácticamente sin fronteras defendibles (por imperativos telúricos que impiden el avance y acción de las armas modernas) donde los ejércitos regulares son meros instrumentos de represión interna —y así lo han reconocido cínicamente, en estos últimos años, algunos de sus jefes—. Hay países nuestros cuya historia totaliza más de ciento cincuenta asonadas militares en el transcurso de un siglo. Nuestras pocas guerras de nación a nación fueron promovidas y utilizadas por potencias foráneas, interesadas en conservar algo o arrebatarse algo. El contexto político-militar latinoamericano es de implicaciones inagotables. Hay que tenerlo en cuenta, aunque con el cuidado de no caer en una fácil y declamatoria literatura de denuncia.

CONTEXTOS BURGUESES

«La conciencia de clase empieza a tenerse cuando se empieza a entender que no se puede salir de una clase para entrar en otra», me decía, cierta vez, Jean-Paul Sartre. Pero el pequeñísimo burgués latinoamericano, zarandeado o aupado por la versatilidad de su economía, favorecido a veces por los juegos y rejugos del capital extranjero, tiene el poder, a veces, de pasar con sorprendente rapidez a las esferas de una gran burguesía que lo adopta con tal de que traiga influencias políticas o militares, posibilidades electorales, contactos útiles, o bienes explotables por vías de asociación. No hay distingos de orden cualitativo dentro de esa burguesía, sino de orden cuantitativo. «Tanto tienes, tanto vales», reza un abyecto adagio, muy usado en nuestro continente. Pero ocurre que el mínimo burgués ascendido a gran burgués, por unos años, se desploma y es dejado a su suerte apenas apunta una moratoria o cierran sus puertas algunos bancos.

CONTEXTOS DE DISTANCIA Y PROPORCIÓN

Goethe, contemplando un día la representación de un amable paisaje donde tenía la intención de hacerse construir una casa de campo, escribía, en 1831,

...ahora que puedo contemplar de vez en cuando la imagen del paisaje situado en lugar tan razonable y hasta me atrevería a decir *sosegado*, me alienta la esperanza de que también la buena naturaleza se haya apaciguado y abandonado para siempre sus locas y febriles conmociones, afianzando con ello, por toda la eternidad, tanto la belleza *circumspecta* y *complaciente*, como también el bienestar que de ella deriva, para que, en medio de problemáticas ruinas del pasado...

Etcétera. Puede usted, señor arquitecto, gran arquitecto, arquitecto del Siglo de las Luces —añadiría yo— edificar mi casa en funciones de propiedad y conveniencia... Pero nuestro continente es continente de huracanes (la primera palabra americana que pasó al idioma universal, aga-

rrada por los naucheros del descubrimiento, es la de *huracán*), de ciclones, de terremotos, de maremotos, de inundaciones, que imponen un tremebundo pulso, por sus periodicidades, a una naturaleza muy poco domada, muy sometida aún, a sus conmociones primeras. Esto no es materia que puedan aprovechar fácilmente los novelistas de lo típico, de lo nativo, de lo pintoresco. Hay que establecer relaciones válidas entre el hombre de América y los contextos céntricos, independiente de una explotación —desacreditada, por lo demás— de los colorines del rebozo, de la gracia del sarape, la blusa bordada o la flor llevada en la oreja. La distancia es otro contexto importante, como la escala de proporciones. Las dimensiones de lo que circunda al hombre americano. Esas montañas, esos volcanes que aplastarían, si allá se trasladaran por operación de magia, los panoramas montañosos de Suiza o de los Pirineos... Pero la distancia y la desproporción no son elementos pintorescos —como querían nuestros buenos escritores nativistas, empeñados en ver América como un francés pudiese ver su Normandía—. Pintoresco es lo que por definición puede caber en una pintura, en un cuadro. Y jamás he visto que los Andes, ni siquiera una fracción de los Andes, quepan en un cuadro. Como la *taigá* siberiana, que mucho me seduce por la americana desmesura de su telúrica monotonía, jamás engendrará «paisajes» válidos. La distancia es dura y tantállica por lo mismo que crea imágenes —espejismos que están fuera de los alcances musculares del contemplador—. La desproporción es cruel por cuanto se opone al módulo, a la curritmia pitagórica, a la belleza del número, a la sección de oro. Visitar la casa de Goethe, en Weimar, es conocer una casa consustanciada con el hombre que la habita y la ciudad donde estaba integrada —integrada, a la vez, con las campiñas circundantes, la suave redondez de colinas que apenas si aventajan, en altura, los techos, más empinados, de la casa de Schiller, o del teatro donde el poeta actuara como alto «intendente de espectáculos». Pero yo quisiera imaginar escalas de proporciones posibles entre un Goethe viviendo en Amecameca de México —su levita gris en primer plano— y el volcán que hace de telón de fondo. Como siempre soñé que Wagner hubiese aceptado la oferta que se le hiciera de estrenar *Tristán e Isolda* en Río de Janeiro, con una Brangaena, un Kurneval, parados entre los altos de Tijuca y el Pan de Azúcar.

CONTEXTOS DE DESAJUSTE CRONOLÓGICO

El cubismo empieza a ser entendido en América cuando ya ha cumplido su trayectoria en Europa; el surrealismo es imitado en América, cuando, en la fuente primera, se halla en proceso de desintegración. Esto, contemplado con la ironía de quien nada ha arriesgado en una empresa ideológica o política, puede alimentar fáciles disquisiciones de tipo crítico. Pero el drama, suscitado por un desajuste cronológico, se halla en actividades que en mucho rebasan las del arte y la literatura; en un retraso en el actual que puede tener tremendas consecuencias. «Todavía no ha llegado el momento», se dice, cuando, precisamente, *estamos en el momento*. Prueba nuestro pintor sus primeros escarceos cubistas (hacia el año 1925), cuando ya el cubismo es cosa del pasado. Aceptan ciertos

jóvenes determinadas realidades políticas, cuando estas realidades políticas se han afirmado en tal grado que ya rebasaron sus metas iniciales. Hay ahí lo que Valéry Larbaud llamaba «un problema de balística».

CONTEXTOS CULTURALES

Charles Péguy se jactó, en cierta ocasión, de no haber leído jamás a un autor que no fuese francés. Podría decirlo Charles Péguy: la literatura francesa basta para alimentar, con una aportación de siglos, a quien quiera permanecer en su órbita sin salir de ella. Pero la posición del hombre latinoamericano le veda semejante exclusivismo intelectual. Habla un castellano nacido en una Castilla cuya hegemonía cultural se ha terminado hace siglos, especie de lenguaje arameo que le permite pasarse por su continente, cruzándose veinte fronteras, expresándose en un esperanto, un volapuk, que sólo difiere, de país a país, por una cuestión de acento o la imposibilidad de hablar de *conchas* en ciertos lugares, de *coger* un poco más allá, o de referirse a *reatas* en esta u otra ciudad. Y aunque la afirmación pueda parecer osada, el latinoamericano habla, por lo general, un castellano mejor que el que se habla en España. Cierta pureza de forma se ha conservado en el continente —en el Perú, en Colombia, en Costa Rica, en Chile— por la misma ley que preserva, en el Canadá, determinadas expresiones añejas, pascalianas, del idioma francés del siglo XVII, o, en Haití, exquisitos giros franceses del XVIII. La mayoría de los vocablos que consideramos como *localismos* son, en realidad, palabras de muy buen castellano, conservadas y usadas muy cabalmente por nuestras gentes. El «salcocho» o «sancocho» de Cuba y de Venezuela se remonta al medieval español. El «gafó» venezolano figura en el *Cantar de las mocedades del Cid*, así como el «perol», tenido por tan típicamente venezolano, aparece en una novela de Castillo Solórzano. El hecho de «estar bravo» está definido por autoridades españolas de los primeros años del siglo XVII. El «juraco» es palabra tradicional y castiza, y en cuanto al «flux», para designar un traje enterizo en el color, es simple trasposición metafórica de una voz lúbrica usada por Cervantes. Quien relea la picaresca española hallará todas estas palabras colocadas en su buen sitio. Por lo demás, ningún acento latinoamericano es tan marcado, en cuanto al habla castellana, como el rocalloso acento gallego, el engolado acento catalán, el zarzuelero acento andaluz. Hoy nos encontramos con el gracioso problema de que los oyentes nuestros de radio y televisión no toleran ya los acentos españoles cuando se deben a la nacionalidad española de los actores. Les parece algo exótico, molesto, que resta placer a su condición de oyentes. Y recientemente, en Cuba, hicimos un experimento determinativo: nuestros actores, que en el escenario parecían siempre engolados —en lo verbal—, forzados, actuando en falso, se volvieron excelentes intérpretes, sueltos, movidos, eficientes —incluso en Bertolt Brecht— cuando se les dejó hablar como cubanos... Nuestra herencia española ha sido recogida con fervor, a pesar de todo, y bastaría con citar a Martí, en testimonio de ello, aunque a veces la manejemos con cierto desparpajo, pero sin negar sus invalorables aportaciones. Alfonso Reyes ha dicho, acerca de esto, más de lo que podría-

mos decir aquí. Pero cuando el Quijote dirige a los cabreros el discurso famoso, reconocemos en sus palabras un fragmento de *Los trabajos y los días*, de Hesíodo. Sentimos la presencia greco-mediterránea en su verbo de muy añejas resonancias —como don Fernando Ortiz halló en el Changó de la *santería* cubana una auténtica repercusión mítica y formal del *Labrii* de Creta (cabeza coronada por un hacha doble, atributos metálicos, semejantes funciones) sincretizados con la Santa Bárbara del santoral cristiano, ejerciendo oficios que son los mismos del Tláloc mexicano—. Pero con la tradición hispano-greco-mediterránea no nos bastaba. Necesitábamos que se manifestase, en castellano, una sensibilidad nuestra. Y llegaron los Bernal Díaz del Castillo, los Incas Garcilaso, los Silvestre de Balboa, los Lizardi, los Rubén Darfo, por citar tan sólo unos nombres recapitulativos. A la cultura hispano-greco-mediterránea, añadimos la nuestra. Pero, como el Siglo de las Luces y la Revolución Francesa, Rousseau, la Enciclopedia y Robespierre y Saint-Just y *La declaración de los derechos del hombre* y las constituciones francesas del 91 y 93 también hacían de las suyas en un continente revoltoso, propiciador de una perpetua germinación de *praxis*, añadimos la cultura francesa a nuestra cultura hispano-greco-mediterránea. Andando el tiempo, fuimos más o menos colonizados por Inglaterra y los Estados Unidos. Esto nos llevó a aprender el inglés y a conocer, en el idioma original, literaturas importantes. Hemingway y Faulkner se nos hicieron comensales cotidianos antes de ser conocidos en Francia. A la vez nos llegaban malas o buenas traducciones debidas a casas editoras españolas (que en ello se anticiparon a las francesas) de obras de literatura alemana (Herman Broch), escandinavas, italianas (todo Pirandello, desde los años 22), soviéticas (la *Revista de Occidente* publicaba ya a Vsevolod Ivanov, Leonov, Lydia Seifúlina, a partir de 1925). El conocimiento de todo ello nos dio una visión del mundo mucho más amplia que la que tienen, por lo general, ciertos intelectuales europeos. Y no se trata de alentar, con esta afirmación, un vano complejo de superioridad que sería socavado, de inmediato, por un recuento de torpes imitaciones. Mal uso hemos hecho, en muchos casos, de ese vasto enfoque —asimilación— de culturas en el cual han querido hallar, algunos, una prueba de *subdesarrollo* intelectual, parejo al económico. Pero entender, conocer, no es equivalente a *dejarse colonizar*. Informarse no es sinónimo de someterse. Soy de los que creen que la ausencia de formación filosófica hizo mucho daño a nuestra literatura. La incultura filosófica, literaria, enciclopédica, de casi todos nuestros grandes *nativistas* es notoria. Muchos de ellos hubieran sido incapaces de dialogar, en plano profesional, con sus colegas de Francia, Inglaterra o España. De ahí que el enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado, lejos de significar un *subdesarrollo intelectual*, sea, por el contrario, una posibilidad de *universalización* para el escritor latinoamericano. Quienes sean lo bastante fuertes para tocar a las puertas de la gran cultura universal, serán capaces de abrir sus batientes y de entrar en la gran casa. La actitud de Charles Péguy, en cuanto a lo francés, no cabe en el escritor latinoamericano. Somos un producto de varias culturas, dominamos varias lenguas y respondemos a distintos procesos, legítimos, de transculturación. Ha llegado, para nosotros, el momento de hallar soluciones a este vasto y apasionante proble-

ma que no se resuelve con una *Doña Bárbara* más o menos. En fin de cuentas, son los mismos problemas que contemplaron los pueblos de lenguas romances en los inicios de sus literaturas fundamentales.

CONTEXTOS CULINARIOS

Tienen su importancia en cuanto a sus particulares contextos históricos. El ajíaco cubano, por ejemplo, plato nacional de la cocina criolla, reúne, en una misma cazuela, la cocina de los españoles —la que trajo Colón en sus naves—, con productos (las «viandas» llaman todavía a eso) de la primera tierra avistada por los descubridores. Después la cocina española se llamó el *bucán* porque unos aventureros franceses, por ello llamados *bucaneros*, se dieron a sistematizar en Cuba la industria elemental consistente en solear, ahumar y salar carnes de venado y de cerdos jíbaros. La cocina mexicana es, con la china y la francesa, una de las tres grandes cocinas existentes en el mundo. Toledo huele a aceite y mazapán; Nankín huele a salsa de soya como el Asia Central huele a grasa de carnero y pan sin levadura, en tanto que muchas ciudades mexicanas huelen a chile, mole y tortilla de maíz (esto último, sobre todo, que llega a hacerse obsesante para el forastero recién llegado), porque la cocina mexicana responde a una filosofía, a un sistema, a un discurso del método, del tratamiento de los manjares, que, como la cocina francesa y la cocina china, no resulta una mera repetición, inamovible, de veinte platos regionales, tradicionales, siempre semejantes a sí mismos (como el viejo *alcuzcuz* de los árabes o la *fondue helvética*), agotados en sus sabores al cabo de una semana de residencia en el país de su elaboración y alabanza. Es cocina que permanece fiel a sus raíces primeras.

CONTEXTOS DE ILUMINACIÓN

La luz, ciertas peculiaridades de la luz, modifican las perspectivas, los valores de distancia, la colocación de los planos, en cuanto al ángulo de observación del novelista latinoamericano. La luz de La Habana no es la de México (hay una enorme diferencia entre ambas: en México la luz aproxima las lejanías, en tanto que, en La Habana, pone evanescencias en lo próximo), ni la de Río de Janeiro, ni la de Santiago de Chile —ni la de Port-au-Prince, siquiera, donde la presencia de montañas que detienen el viento y las nubes modifica los valores de iluminación—. Hablar de la bruma de Río de Janeiro, pesante en ciertas épocas, casi negra a mediodía, no es hablar de la neblina de Caracas, leve, fugitiva, bajada de los cerros por accidente. En La Habana existe una iluminación de verano y una iluminación de invierno. Lo portentoso está en que el cambio de luces se realiza en un solo día. Y cuando adviene la luz de invierno, todas las cosas, las edificaciones cobran un aspecto nuevo, escueto, geométrico, preciso. Los valores de distancia se modifican. Y, para quien se mueve en automóvil, los edificios empiezan a girar unos en torno de otros por el hecho de que las perspectivas reciben, en primeros planos o en planos distantes, una iluminación pareja dentro de una *atmósfera sin aire*, aparentemente, que hace pensar en los fondos de los cuadros

de Balthus o de ciertos expresionistas alemanes. Todo novelista latinoamericano debería estudiar cuidadosamente la *iluminación de sus ciudades*. Es un elemento de identificación y de definición.

CONTEXTOS IDEOLÓGICOS

Poderosos y presentes, aunque nunca debe permitirse que transformen la novela en tribuna o púlpito. Chéjov dijo, cierta vez, que la obra literaria nada tenía que demostrar; que con *mostrar*, con *plantear*, cumplía su misión. Además, no debemos olvidar que las grandes ideologías políticas de la época siempre nos llegaron con algún retraso (como el cubismo o el surrealismo) acompañándose, a donde llegaban, de una cierta ingenuidad en los métodos de aplicación práctica. En muchos países las ideologías no progresaron eficazmente a causa de la mediocridad intelectual o de la incapacidad organizativa de quienes trataron de inculcarlas a las masas. Algunos novelistas, por lo mismo, tomando sus anhelos por realidades, se dieron a escribir relatos de huelgas que no tuvieron lugar, de rebeliones que no estallaron, de revoluciones imaginarias, con sus consabidos incendios apocalípticos de haciendas y latifundios. *Contenido social* atribuían ellos a esas novelas que también se jactaban de ejercer una función de *denuncia*. Pero la denuncia no se hace de mampos, a través de personajes imaginarios. La denuncia no se hace por medio de trujamanes. La denuncia no acepta la confusión de los géneros. Denunciar, movilizándolo para ello personajes de novela, es entablar nuevamente el diálogo medieval de don Carnaval y doña Cuaresma. Un buen trabajo de economista acerca de la tragedia del estaño en América, con cifras, con fotografías, es mucho más útil que una novela sobre el estaño. Un ensayo documentado y severo acerca de ciertas explotaciones mineras en América es mucho más útil que una novela sobre lo mismo —novela que sólo será leída, además, en caso de serlo, por los dueños del estaño y de las minas o por quienes viven a su sombra—. *Contenido social* puede tener la novela, desde luego. Pero a partir del momento en que hay un *contexto épico* verdadero; a partir del momento en que el suceso *ha sido*. Hoy, por tomar un ejemplo inmediato, la Revolución Cubana, la épica de Playa Girón, ofrecen al escritor cubano un *contenido social*, épico-social, que puede eximirse de toda prédica personal por la veracidad y elocuencia de los hechos presentados. Ahí hay *denuncia* de hechos que ocurrieron de verdad y de las razones por qué de verdad ocurrieron los hechos.

Por lo demás, en países donde los hechos no ocurrieron —o están un poco lejos de ocurrir— la denuncia novelística es poco eficiente. Conocemos un solo caso de novela cuya denuncia haya surtido un verdadero efecto: *La cabaña del tío Tom*. Porque, a pesar de su enorme éxito, *Los miserables* no contribuyó a la reforma del régimen penal francés, como *La casa de los muertos* tampoco suavizó el presidio siberiano —acaso más eficientemente denunciado para nosotros, en lo que se refiere al fácil acceso del lector al libro, por *Los horrores de la Siberia* de Emilio

Salgari, que por el testimonio de Dostoievski...— Los libros que *conmueven al mundo*, por emplear un *slogan* de buena ley, no son novelas: se titulan *El contrato social* o *El capital*.

6

DEL ESTILO

«La cocina de Combernon, estancia vasta con una gran chimenea de derrame armoriado, larga mesa al centro y todos los enseres, como en un cuadro de Breughel», nos dice Paul Claudel al comienzo del acto primero de *La Anunciación a María*, para situar el lugar de acción... «Como en un cuadro de Breughel», dice Paul Claudel. Con eso está dicho todo. Conocemos las cocinas de Breughel, las llevamos en la mente, forman parte de nuestra cultura heredada (como conocemos, aunque no la hayamos visto sino en fotografías, la chimenea de la sala de guardia del castillo de Blois). Pero no tenemos imaginación de alta factura para hablarnos de lo que fueron, durante siglos, las cocinas de La Paz, de Bahía de Todos los Santos, de Chillán, de Guanajuato. Y esas cocinas tienen un interés que alcanza a mucho más allá de lo pintoresco: desempeñan un papel complementario y social dentro de los contextos culinarios que caracterizan las grandes culturas, trabajando con la oliva y el trigo en algún lugar, con el maíz y el cazabe, más generalmente, en nuestras latitudes. De la oliva y del trigo se nos viene hablando desde la *Biblia*. Del maíz, desde el *Popol Vuh* y los libros de los Chilam Balam. Por lo mismo, las cocinas se diferenciaron y cobraron estilos propios. Pero si las cocinas de la oliva y del trigo pasaron a la alta pintura, las cocinas del maíz quedaron marginadas, anónimas, en cuanto a la plástica universal... Enrique Heine nos habla, de repente, de un pino y una palmera, árboles por siempre plantados en la gran cultura universal —en lo conocido por todos—. La palabra *pino* basta para mostrarnos el pino; la palabra *palmera* basta para definir, pintar, mostrar la palmera. Pero la palabra *ceiba* —nombre de un árbol americano al que los negros cubanos llaman «la madre de los árboles»— no basta para que las gentes de otras latitudes vean el aspecto de columna rostral de ese árbol gigantesco, adusto y solitario, como sacado de otras edades, sagrado por linaje, cuyas ramas horizontales, casi paralelas, ofrecen al viento unos puñados de hojas tan inalcanzables para el hombre como incapaces de todo mecimiento. Allí está, en lo alto de una ladera, solo, silencioso, inmóvil, sin aves que lo habiten, rompiendo el suelo con sus enormes raíces escamosas... A centenares de metros de allí (porque la ceiba no es árbol de asociación ni de compañía) crecen unos papayos, herbáceas salidas de los primeros pantanos de la creación, con sus cuerpos blandos, cubiertos de medallones grises, sus hojas abiertas como manos de mendigos, sus ubres-frutas colgadas del cuello... Esos árboles existen. Son árboles americanos que forman parte, por derecho y presencia, de la novelística americana. Pero

no tienen la ventura de llamarse *pino*, ni *palmera*, ni *nogal*, ni *castaño*, ni *abedul*. San Luis de Francia no se sentó a su sombra, ni Pushkin les ha dedicado uno que otro verso. Por lo tanto, hay que hablar de la ceiba, hay que hablar del papayo. Pero aquí interviene un problema de escritura que me hace evocar la gran voz de Léon-Paul Fargue, el más barroco de los poetas franceses de este siglo (*Vulturene*, obra maestra cuyas implicaciones no están agotadas, como tampoco están agotadas las de Raymond Roussel —como están surgiendo ahora, y sólo *ahora*, ciertas implicaciones alusivas a nuestra sensibilidad, de St-John Perse)—, cuando me decía:

Pintar la batalla de Waterloo es trabajo fácil para un escritor que sabe trabajar. Es conocido el escenario. Son conocidos los personajes. Tiene usted todos los recursos del vocabulario militar para dar veracidad al cuadro. Esas cargas... Esos combates de cuerpo a cuerpo... Grouchy que no llega... Las baterías que se quedan sin parque... El apóstrofe de Cambronne, para arrancar los aplausos de la galería... Pero agarre usted un objeto cualquiera que yo no haya visto antes. Puede ser un pisapapel puesto sobre su mesa. Puede ser una muestra de algún mineral hermoso. Puede ser una mariposa rara, una baratija exótica, un trozo de cristal tallado, un caracol. Si usted logra, con pocas palabras, que yo tenga la sensación del color, la densidad, el peso, el tamaño, la textura, el aspecto del objeto, habrá usted cumplido la máxima tarea que incumbe a todo escritor verdadero. *Muéstreme* el objeto; haga que, con sus palabras, yo pueda *palparlo*, *valorarlo*, *sopesarlo*.

Esto sólo se logra mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, para eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. Si se anda con suerte —literariamente hablando, en este caso— el propósito se logra. El objetivo vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo. Obsérvese cuán barroca resulta, en la obra de Durero, maestro de parquedad, la estampa del rinoceronte. Es porque el rinoceronte era, en su época, un animal nuevo, forastero, salido de lo desconocido, perteneciente a una heráldica de selvas ignotas, de paisajes inimaginables. Por lo tanto, había que detallarlo, que mostrarlo, con todas sus armaduras y costros, aún emparentado, vagamente, con el dragón, la tarasca de las mascaradas medievales. Alberto Durero, en su magistral grabado, *nombraba* plásticamente el Rinoceronte, como el Adán de William Blake, mucho más tarde *nombrarla*, de acuerdo con los versículos bíblicos, los animales de la creación. Pero resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo —todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de *contexto*— para situarlo en lo universal. Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son *curiaras*, *polleras*, *arepas* o *cachazas*. Termináronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página para explicarnos

que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal. Bien se las arreglaron los románticos alemanes para hacer saber a un latinoamericano lo que era un pino nevado cuando aquel latinoamericano jamás había visto un pino ni tenía noción de cómo era la nieve que lo nevara. Nadie, en nuestros países, toleraría la lectura de diez páginas de diálogos en *lengua verde* francesa —sabrosa, sin embargo, y lo suficientemente rica para que Pierre Devaulx hubiese podido traducir a ella una *Oración fúnebre* de Bossuet— con veinte llamadas a pie de página explicando lo que significan el *afnaf*, la *daronne* o *les nougats*, expresión de una germanía actual, viva, característica, del hampa parisiense.

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasando por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encespada obscenidad del *guaco* peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo cósmico, metida en el increíble concierzo angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, revesados, contrapuntos inauditos, derrota de lo pitagórico) que puede verse en Puebla de México, o de un desconcertante, enigmático árbol de la vida, florecido de imágenes y de símbolos, en Oaxaca. No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejamos de las técnicas en boga: las del *nouveau roman* francés, por ejemplo, que es, si se mira bien, pasando de lo grande a lo menudo, cerrando el foco en vez de abrirlo, un intento de búsqueda de contextos dentro del objeto, del tenedor, del cuchillo, del pan, de lo cotidiano y palpable, del mueble al parecer ausente por lo tanto que se la ha visto, aunque tan presente que, como en una comedia de Ionesco, acabe por determinar el espacio vital del hombre que lo adquirió para valerse de él. El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.

7

DE LA DIMENSION EPICA

Para el novelista hay materia dotada de dimensión épica donde hay estratos humanos, bloques humanos, distintos y caracterizados, que presentan peculiaridades anímicas, psicológicas, de acción colectiva, diferenciadas de otros bloques humanos, coterráneos, dotados de la misma nacionalidad. Y no vaya a creerse que, con este planteamiento, pretendemos preconizar una literatura de denuncia —ya hemos hablado de ello—

o de contenido social forzado. Puede ser que en novelas más o menos logradas, más o menos célebres en el continente, el contenido social haya logrado algún vuelo gracias al talento de un escritor, o la denuncia se haya acompañado de un cabal sentido de lo dramático literario, sin alcanzar los fines propuestos —ya que en San Fernando del Atabapo, según he podido comprobarlo, las gentes hablan de los tiempos de Funes, denunciados por José Eustasio Rivera, como de los *buenos tiempos* [sic] del caucho bien pagado y del agua de Colonia traída de París en bombonas para bañar a las indias—. Lo cierto es que si ayer hubo verdades que señalar, hay, en nuestros días, nuevas verdades, mucho más complejas, que toca al novelista nuestro apuntar en dimensión mayor. En Europa hay grupos humanos, bloques, que presentan diferencias entre sí: no es lo mismo un checo que un eslovaco; no es lo mismo un bretón que un provenzal; no es lo mismo un catalán que un andaluz. Pero entre el checo y el eslovaco, entre el auvernés de Francia y el wallon de Bélgica, entre el prusiano y el pomeranio, hay un plano de contemporaneidad efectiva: no existen, ahí, las tremendas distancias idiomáticas (contéplense los países andinos), sociales, cronológicas, discriminatorias, que se observan y aun se abundan en América latina, entre el indio y el blanco, el blanco y el negro, y hasta el blanco, el negro y el mulato (origen de muchas revoluciones haitianas) y aun entre castas y estratos sociales. Hay países nuestros donde la clase militar dominante no tiene ni quiere tener relaciones con las castas civiles. Hay bloques aristocráticos ajenos a toda convivencia posible con la clase media. Hay países donde el intelectual es altamente estimado por la burguesía; hay países, en cambio, donde la burguesía lo ignora, cuando no lo menosprecia. Hay países donde una fuerte colonia extranjera viene a constituirse en Estado dentro del Estado —como ocurrió en Cuba, en épocas en que el *American Club* impartía directivas al palacio presidencial—. Los ejemplos podían multiplicarse en un inacabable recuento de derrotas y elaudicaciones. Y es evidente, por lo mismo, que donde hay bloques humanos en presencia, en pugna, en ascenso o descenso, en miseria u opulencia, en quiebra o en encumbramiento, la materia a tratar, para el novelista, se torna una materia épica. Difícil es tomar un personaje como un caso aislado —esto ocurría en la novela psicológica francesa— donde ese personaje representa, en sí, las frustraciones, anhelos, sufrimientos o regocios de un cuerpo colectivo. Hay países nuestros donde los factores de la religiosidad, la superstición, la sexualidad o la inhibición sexual, la categoría de apetencias posibles, el descontento latente o el anhelo apocalíptico, desempeñan —de modo general o solamente sobre ciertos estratos— un papel de enorme importancia. Cabe al novelista nuestro, según el medio en que le haya tocado vivir, hacer una valoración de fuerzas, un estimado de las energías en presencia, de las voliciones en pugna, y entrar de lleno en el *agon*.

Para ello, cada cual ha de estar en su sitio. Grandes acontecimientos se avecinan —habría que estar ciego para no verlo, aunque los acontecimientos, favorables, mediatizadores o desfavorables, posibles todos, estuviesen fuera del ángulo de visión de quien no estuviese ciego— y debe colocarse el novelista en la primera fila de espectadores. Los acontecimientos traen transformaciones, simbiosis, trastrueques, movilizaciones de bloques humanos y de estratos sociales. Un país nuestro puede cam-

biar de fisonomía en muy pocos años. En tales conmociones se ven mezclados, entremezclados, los que entendieron y los que no entendieron, los que se adaptaron y no se adaptaron, los de la *praxis* y los que permanecieron sentados, los vacilantes, los que marchan y los cogitantes eremitas, los arrastrados, los sectarios y los actuantes por convicción filosófica. Ahí, en la expresión del hervor de ese plasma humano, está la auténtica materia épica para el novelista nuestro. Bien lo entendieron aquellos que pudieron seguir de cerca el proceso de la Revolución Cubana y comienzan, ahora que ciertas trayectorias se dibujan claramente desde el lugar de alzada al lugar de parábola cumplida, ahora que ciertos procesos están culminados, ahora que el *agon*, para muchos, ya ha tenido lugar, a escribir novelas que resulten épicas aunque el autor no haya pensado, siquiera, en una épica novelesca o en definir sus características. Para nosotros se ha abierto, en América latina, la etapa de la novela épica —de un *epos* que ya es y será nuestro en función de los contextos que nos incumben.

DEL FOLKLORISMO MUSICAL

I

Folklore es palabra que, en América latina, debe pronunciarse con tono grave y fervoroso, desde hace cuarenta años —pues antes no interesaba a nadie—. «Hay que remontarse a las fuentes del folklore», dice éste. «El folklore es la base de todo arte», dice el de más allá. «Lo que viene del pueblo tiene que ser devuelto al pueblo», afirma el otro, usando de un argumento que un eminente compositor soviético calificaba, no hace mucho, en un pronunciamiento famoso, de «razonamiento de ropavejero». El compositor soviético pertenecía, sin embargo, a un país poseedor de un auténtico folklore musical, activo, viviente, en proceso de constante evolución por cuanto hay creación musical, continua, espontánea, en el inmenso territorio de la Unión Soviética, debida a la presencia de grupos étnicos dotados de un fuerte sentido musical que conservan sus tradiciones casi intactas. En Tashkent *se hace música* —una música regional, desde luego— como *se hace música* en Brasil, porque existe una energía musical activa que engendra música por medios propios. Pero la presencia de ricos veneros folklóricos —en las Antillas, por ejemplo— no debe hacernos olvidar que en muchos países (y que no son de los menos importantes del mundo) el folklore musical y danzario se halla totalmente extinto. Esto es lo que no entienden algunos alentadores de *lo popular* cuando, por espíritu de imitación, pretenden exaltar, explotar, valorizar folklores nacionales donde los folklores nacionales son casi nulos, pertenecen al pasado o tienen, en sus manifestaciones actuales, un escasísimo valor. Países hay, en Europa y América, donde se alimenta un folklore ficticio a base de festivales orga-

nizados por especialistas en folklore, de grabaciones eruditas, de interrogatorios impuestos a *informadores* muy ancianos, cuya memoria conserva las palabras de alguna copla de otros días; o, lo que es peor, se pretende mantener un folklore campesino donde una industrialización intensa, la formación de comunidades tecnificadas puestas en contacto diario con la opereta, con la música profesionalmente producida, hace absurda la misma palabra de *folklore*. A la vez, cabe considerar que en los países donde subsiste, realmente, un folklore vivo, activo, en manifestación actual, sería ingenuo el compositor que pretendiera atraer la atención del campesino —es decir: del conocedor del folklore sonoro— escribiendo sinfonías, conciertos o sonatas, a base de temas folklóricos. La característica fundamental del auténtico tema folklórico, de la auténtica danza folklórica, de la sonoridad cabal de una música folklórica, es *la de parecerse a sí misma* —la de ser fiel a su propia tradición, la de aceptar dictados remotos—. El verdadero *tocador* (del tambor *mina* en Venezuela, por ejemplo) es aquel que *conoce los toques*, el carácter de los toques, las normas dentro de las cuales deben producirse los toques. Esto no excluye la existencia de un virtuosismo personal. El *arpista* del llano venezolano puede manifestar una cierta libertad, una cierta invención propia, en sus improvisaciones; pero es menester que esas improvisaciones respondan a una estética, a normas ancestrales, de ejecución. El *arpista*, el *tocador* barloventino, el percusionista «Brazo fuerte» cubano que asombraba con su técnica a Erich Kleiber, deben comportarse, en cuanto a invención propia, como el pianista que añade una *cadencia* de propia cosecha, demostración de virtuosismo, a un concierto clásico o romántico. Se tolera la fantasía cuando viene al caso. Pero el texto fundamental debe ser respetado en cuanto al estilo, los giros, la rítmica y el *tempo*. Por ello, el sinfonista —valga decir: el músico culto— que pretende acercarse al pueblo, *ir hacia el pueblo*, trabajando temas populares con armonías propias, *realizando o enderezando* esto o aquello, enmendando un bárbaro *discantus* popular (como los hallamos en el llano de Venezuela...), escribiendo movimientos sinfónicos con lo que nunca pasó de ser tonada de holgorio, se muestra ante sus improbables oyentes populares como un falsificador de cosas que no aspiraban a salir de donde estaban por derecho propio. Ninguna *Kamarińska*, ningún *Batuque* sinfónico, llevaron los campesinos de un país a las salas de conciertos. Los que irán a las salas de conciertos serán los hijos y nietos de los campesinos actuales, cuando hayan sido enviados a los colegios desde la primera infancia y, desde esa primera infancia, habrán tenido un tocadiscos al alcance de los oídos cuya aguja hiciera sonar, durante varias horas del día, sinfonías de Beethoven o Brahms, y hasta música de Schoenberg y de Pierre Boulez. No estoy promoviendo aquí una formulación hipotética. Hablo en nombre de experiencias propias: la percepción musical no se infunde por vías de la *divulgación*. Ningún campesino nuestro, adulto, se siente traspasado, flechado por la gracia de Beethoven luego de que una orquesta sinfónica haya hecho sonar la *Sinfonía pastoral* en su pueblo o caserío. Son sus hijos quienes, acostumbrados desde la niñez a oír música (ni siquiera pienso en la facultad de *escuchar* ordenadamente), irán solos hacia el vasto y maravilloso mundo de la música. Y para ello

no hace falta ninguna imposición de tipo didáctico. No hacen falta los clásicos libros norteamericanos de *How to Hear Music* o aquellos otros que tratan en vano de explicar la *forma composicional* (el primer tema que oye usted en las cuerdas es el tema A, luego viene el tema B en las maderas; pero el lector, desgraciadamente, ignora dónde terminan las cuerdas y dónde empiezan las maderas, y cuando le hablan de los *cobres* se siente extraviado, perdido, en un universo de calderos...) a quienes ignoran lo que significa el ya insuficiente pentagrama musical para la notación de una música actual que recurre, de poco tiempo a esta parte, a notaciones nuevas, dibujadas, plásticas, puestas bajo escalas de duración cronométricas que muchos evocan, por la gráfica, ciertos sistemas de notación medieval que admitía notas cuadrilongas en sus modos de mensuración... Lo cierto es que hay que dejar actuar el sonido por cuenta propia; dejarlo penetrar en la cera sensible del oído infantil donde, no hay que olvidarlo, existe un arpa minúscula y prodigiosa que percibe energías sonoras situadas más allá del *temperamento* o de los fraccionamientos posibles e infinitos del tono. Será posible que dentro de treinta años exista una vasta y universal cultura musical en América latina. Pero esto, desde luego, rebasa los límites de las buenas intenciones. Entra, de lleno, en el terreno de las voliciones de orden político.

«El folklore soy yo», decía Héctor Villa-Lobos, con expresión que desde entonces se hizo famosa, a quien lo entrevistaba en 1928 y es el mismo que hoy se aventura en los espinosos caminos del presente ensayo. Villa-Lobos, en esa afirmación desde entonces bastante debatida —y no en terrenos que fuesen del estricto dominio de la música— explicaba con esa declaración de principios el acento profundamente brasileño de su música por una proyección de *adentro-afuera*, por una operación exteriorizante, expresiva, de su espíritu de brasileño formado en Brasil, heredero de todas las tradiciones culturales —autóctonas, africanas, canto llano, barroquismo, clasicismo, romanticismo, batucadas, pianistas de cine de la avenida de Río Branco...— que se entremezclan hoy en su país. «El folklore soy yo», es decir: *sum qui sum*, soy quien soy, por los frutos conocerás el árbol, por mi voz hablarán los míos. Bastaría esta solución por ser la más sencilla y recta. Pero como tanto se ha debatido esta cuestión del folklore en música —sobre todo en nuestras latitudes—; como tanto se ha hablado del nacionalismo sonoro en estas últimas décadas como elemento necesariamente identificador del compositor latinoamericano, valdría la pena considerar la cuestión con algún detenimiento cuidando de no caer en los argumentos de uso generalizado, responsables de ciertas limitaciones estético-ideológicas que por largo tiempo fueron nocivas a las obras —muy bien recuperadas desde entonces— de Bela Bartok o de Franz Kafka —argumentos *ad usum delphini* que resultaron, para muchos, una justificación de la pobreza imaginativa o del miedo al riesgo que implica toda búsqueda técnica o formal.

El folklorismo tiene ya una larga trayectoria entre nosotros. Pero su aparición en la historia de la música es bastante reciente, ya que data de los albores del romanticismo... Me dirán algunos que, muy anteriormente, los maestros de la Escuela Neerlandesa habían trabajado con temas de canciones populares. Pero no convendría introducir un elemento de confusión inicial en nuestro examen: el polifonista del siglo XVI que construyó una misa con el tema de «El hombre armado» o de la «Balada del asno», no tenía conciencia de proceder a la manera de los folkloristas futuros. Tomaba un motivo popular donde lo hallaba porque se prestaba a un tratamiento polifónico determinado. El *qué* tenía mucho menos importancia que el *cómo*, ya que en la elección de un tema sencillo, demostraba el músico que era capaz de escribir páginas monumentales con cualquier material. En época de *cánones enigmáticos*, de *cánones recurrentes*, de juegos contrapuntísticos inacabables, transformar un tema cualquiera en una suntuosa arquitectura sonora, era prueba de maestría, del dominio del oficio. Algo semejante a lo que hace hoy Raymond Queneau, cuando se entretiene en narrar una anécdota anodina de diecisiete maneras distintas, estableciendo un principio de *variación verbal*... Partiendo de un elemento popular, la «Misa del hombre armado» es lo contrario, precisamente, de una expresión popular. Además de que la idea de *nacionalismo*, tal como hoy la entendemos, era ajena al hombre del siglo XVI. Lo que caracterizaba el Renacimiento, fundamentalmente, era el anhelo de universalidad. *No hay empresa vedada al hombre*, claman, orgullosamente, los coristas del *Orfeo* de Monteverdi.

Con Herder y los prerrománticos alemanes; con los recopiladores de baladas escocesas y canciones renanas; con Gerard de Nerval, que se jactaba en un poema famoso de «preferir una simple canción popular a toda la música de Weber», nace la palabra *folk-lore*, y, con ella, la idea de *folklorismo*. Y es Weber, precisamente, quien será el primero en hablar de una *ópera alemana*, buscando el acento nacional en el empleo de giros folklóricos. Pero a pesar de la atención creciente prestada a la canción popular, a la copla, la balada, la danza aldeana, esos elementos son poco usados en composiciones trascendentales —en aquellas que realmente hacen avanzar la técnica musical de la época. Nada deben las sinfonías, las misas, las grandes sonatas, los últimos cuartetos de Beethoven, a la expresión popular. Casi nada la obra de Schumann —aunque suele valerse de *géneros* populares, que le ofrecen algún esquema rítmico—. Se me citará el nombre de Schubert. Pero el *lied* de Schubert escrito sobre poesías cultísimas, responde a una sensibilidad sumamente personal. Muy rara vez se vale de un tema ajeno. El acento nacional le surge, le brota, como debe ocurrirle al músico de raza: le viene de *dentro para fuera*, como le vendrá el acento francés a Debussy. En cuanto a sus admirables sonatas de los últimos años, difícil sería hallar en ellos un elemento folklórico, fuera de ciertos giros rítmicos muy libremente in-

terpretados... En cuanto a Liszt, tenemos las *Rapsodias húngaras*, las *Fantasías sobre temas húngaros*, ciertamente —creadoras de esquemas, fácilmente imitables por su carácter de improvisación, de discurso, donde lo pintoresco prima sobre la forma, que tuvieron, por lo mismo, un éxito enorme en una América latina muy pobre en centros de una verdadera enseñanza composicional—. Cabe preguntarse ahora si lo mejor de la obra de Liszt está en la sexta *Rapsodia húngara* o en la *Gran sonata* o la *Sinfonía de Fausto*. Igual nos ocurre con el *nacionalismo* atribuido a Chopin porque escribió «polonesas» (aunque la más extraordinaria de todas, la *Polonesa-fantasia* que asombraba a Ravel, nada tiene que ver con rejugos folklóricos). En la obra de Chopin resulta evidente que lo más trascendental se encuentra en los veinticuatro preludios, en los estudios, en los *scherzi* —ejemplos de una música pura, sin nada ajeno a sus propias voliciones, cuyo carácter excepcional y agorero destacó André Gide en un polémico ensayo—. Quedan los vales. Pero una valoración folklórica de esos vales sería trasunto del error que condujo a tantos compositores nuestros —y de otros países— a la defensa apasionada de un rapsodismo pintoresco. No son los *temas* los que deben interesar a un compositor de entendimiento avezado —y acaso escaldado— cuando estudia actualmente una música popular. Sin que ignoremos los aciertos de un Bela Bartók —para quien la recopilación constituyó, por cierto tiempo, un método de trabajo— debemos tener conciencia de que *el tema*, *el melos*, no es lo más importante ni lo más valioso en una música popular, sino los elementos que se constituyen en *elementos de estilo* —la rítmica, la sonoridad, las variaciones especiales...— que pueda presentar. Y ahí también estaba Chopin desempeñando su cabal función al escribir sus vales. Estos eran, en realidad, personalísimas especulaciones sobre esquemas rítmicos, esquemas de *uso común en toda Europa* —como lo serían en América, más tarde, donde floreció un tipo de vals venezolano, por ejemplo, que no se parece a ninguno—. Para Chopin el vals, como la mazurca, eran *géneros* de composición. De lo popular —que no lo era tanto, ya que el vals salió, originalmente, de la inventiva de músicos sumamente cultos— sólo recogía ciertas características rítmicas, cierta atmósfera, cierto impulso. Por ello, entre los vales de Chopin y la música popular de su época, había la misma distancia que pudo existir, en la década de 1910-1920, entre el *Rag Time para once instrumentos* de Stravinsky y el *Alexander Rag Time Band* de Irving Berlin.

Cuando un partidario de la música de inspiración folklórica se siente acorralado por los argumentos de un contrario, pronuncia un nombre salvador, que tiene el poder inmediato de inclinar la balanza en su favor: *Boris Godunov*... El *Boris* es una obra maestra; una de las cumbres del teatro lírico universal. No todo es folklore en *Boris*, evidentemente: Mussorgsky se valió de muchos elementos tomados al canto litúrgico ruso —o sea, a una música culta, cultísima, cuya tradición se

remontaba a la liturgia bizantina—. En el dúo de Marina y el falso Demetrio, adopta voluntariamente el lenguaje de la ópera romántica italiana. Las grandes escenas trágicas —las más hermosas, acaso, de la partitura— son de una inspiración sumamente personal. Pero no puede negarse que el folklore regresa constantemente por sus fueros, caracterizando a ciertos personajes y animando las escenas populares. Por lo mismo, los defensores de la inspiración folklórica se afincan siempre en el *Boris*, convincente pieza de convicción.

Pero es difícil, sin embargo, establecer una regla a base de un logro excepcional. En toda la historia de la ópera rusa, no hallamos una sola partitura que pueda colocarse al lado de *Boris* —ni siquiera la *Kovanchina* del propio Mussorgsky—. Técnico deficiente, Mussorgsky estaba dotado de una intuición genial, extraordinaria, única, que le permitía superar todos sus problemas de instrumentación, de expresión, de estructura. No así sus contemporáneos del grupo de los Cinco —con excepción de Rimsky-Korsakov, cuya solidísima técnica solía realzar, en muchos casos, una limitada inspiración...—. Boris de Schoolezer estudió, hace años, el fenómeno de la aparición, en el siglo XIX, de una *música rusa inesperada*, llena de bríos, que, a falta de una tradición técnica, *halló un acento propio en la utilización del canto popular*. El acento fue indiscutiblemente hallado. Pero hoy debemos reconocer, con toda justicia, que los logros fueron escasos, si nos situamos en el plano de la verdadera creación musical. No es una *boutade* afirmar que, si bien conocemos los títulos de casi todas las óperas rusas escritas en el siglo pasado, son muy pocas las que hemos escuchado en realidad. Pasan los años, y no vemos aparecer los títulos de *Ruslán y Ludmila*, de *El príncipe Igor*, de *Iván el Terrible*, en las carteleras de los teatros líricos de Europa y de América. Y es por que, si bien pueden interesar y emocionar al público depositario de ciertas tradiciones sonoras, puestas en el terreno de la música universal, son óperas muy endeables, que no resisten la comparación con *Othello*, o *Falstaff*, en cuanto a la eficiencia dramática; ni con *Tristán* o *Los maestros cantores*, en cuanto a la riqueza del contenido. Y es que, en ellas, el hallazgo del *acento nacional* mediante el uso del folklore, se logró en detrimento de la expresión universal y del desarrollo orgánico del drama lírico. La ópera de Glinka se ajusta todavía a los patrones de la ópera prerromántica italiana. Las óperas de Rimsky-Korsakov están construidas como podrían estarlo las de Gounod o de Verdi (y tan cierto es esto que en sus últimos años, sintiendo la necesidad imperiosa de una renovación del estilo, Rimsky se orienta súbitamente hacia el wagnerismo, con *La ciudad invisible de Kitege*, su testamento musical). Hoy descubrimos, a través del disco, que *El príncipe Igor* es una ópera deshilvanada, hecha de trozos colocados en sucesión, que resultaría de una irremediable monotonía si no incluyera una linda obertura y el magnífico ballet. Por lo demás, habría que recordar que la grabación soviética de esa ópera omite un acto entero, ya que —según se nos explica en el prospecto adjunto— «se parece tanto al anterior, que sin los recursos de la escenografía y el movimiento teatral, su interés es escaso» [sic]. Y en cuanto a la obra sinfónica de los Cinco... ¿qué queda de Mily Balakirew?, ¿qué queda de César Cui?

Fuera del *Boris*, el folklorismo preconizado por los Cinco como tablas

de una nueva ley, aún activo en el sintonismo de Glazunov —muy ausente, en cambio, del *Eugenio Oneguín* de Tchaikowsky, ópera magistral por el contenido y el estilo— (1) el folklorismo frenó el desarrollo formal, conceptual, de la música rusa. En el siglo XIX se escribe mucha música atrayente en Rusia. Pero no se inventa casi nada en el plano evolutivo de la expresión profunda. En momentos en que los Cinco, más o menos concertados, debatían problemas de *acento nacional*, escribiendo éste una ópera que sería terminada por el otro (con errores frecuentes como el que llevó a Rimsky-Korsakov a enmendar *errores de instrumentación* que eran, en el texto original de Mussorgsky, intuiciones geniales...), un Claudio Debussy creaba una nueva sonoridad orquestal para el mundo entero. Del mismo modo, bastante más tarde, el máximo afán de rapsodismo latinoamericano coincidiría con la invención, por Alban Berg, de una ópera escrita sobre el *Wozzeck* de George Bücher —«única ópera con pies y cabeza escrita en este siglo», afirmaba recientemente Pierre Boulez, con voz tan polémica que se olvidaba de los logros singulares del *Erwartung* y del *Moisés y Aaron* de Schoenberg, única ópera, esta última, que soporta victoriosamente la prueba de una inconclusión. Y en cuanto a lo que se refiere a lo *nacional*, es indudable, sin embargo, que una asimilación de giros, de elementos de estilo, de dinámica primigenia, puede trascender del folklore a la partitura artísticamente concebida. Ejemplos: *Las bodas*, algunos pasajes de *Petrushka*, los *Priabutki*, la troika de *El zorro*, la primera de las *Tres piezas para cuarteto*, de Stravinsky. Pero obsérvese que aquí no se trabaja con materia directamente captada y arreglada, sino con una *transposición metafórica de lo popular*. Como transposición metafórica de lo primitivo es el tema inicial de *La consagración de la primavera* o las famosas acentuaciones rítmicas de *Los augurios primaverales*.

4

Mientras el sintonismo alemán prosigue su evolución lógica, orgánica, a través de Brahms, Bruckner, Ricardo Strauss y Mahler; mientras Francia despierta de un prolongado letargo, encaminándose hacia el impresionismo, la música rusa, de inspiración folklórica, se va revelando, poco a poco, a los públicos de Occidente. Rimsky-Korsakov, por la brillantez y la eficiencia de su instrumentación, conquista oyentes en todas partes, mientras Mussorgsky, por rara paradoja, permanece prácticamente ignorado fuera de Rusia, hasta que Diaghilef, en 1909, presenta el *Boris Godinov* en París, con Chaliapine a la cabeza del reparto, en tanto que

1. Una noche, en Leipzig, se me reveló esa partitura tenida a menos como una de las más originales del repertorio lírico universal. La estructura vocal del primer acto es de un rigor que evoca la cantata, rebasando los mecanismos románticos de la ópera. A la vez, el acto del baile se inicia con un vigor, salonesco y auténtico, que hace pensar en lo mejor del *Fledermaus*.

Tschaikowsky comienza a ser muy escuchado en Alemania, donde Nikisch estrena sus sinfonías. Claro está que, a pesar de trabajar frecuentemente con materiales populares, Tschaikowsky estaba en franca reacción contra el espíritu de los Cinco, a quienes criticaba sus miramientos. Pero el público se iba aficionando a la *música rusa*, sin establecer diferencias. Era una novedad; algo exótico, inesperado, que había irrumpido en el ámbito sonoro de Europa, sin que muchos observaran que sus innovaciones eran meramente superficiales, operando casi siempre en los dominios del timbre y del ritmo. En cuanto a la forma, al concepto de la tonalidad, a la estructura, a la expresión personal, los compositores rusos eran tradicionalistas —fenómeno que se observa frecuentemente en las escuelas musicales de muy corta historia—. Una sinfonía de Glazunov no pasaba de ser una sinfonía conservadora en su forma, pero realizada con temas rusos. Las sinfonías-poemas sinfónicos de Rimsky (Anzotar) estaban muy lejos de aventajar a las de Strauss, en cuanto a audacias conceptuales. Es decir, que, bajo una aparente novedad, debida a los temas populares, la música rusa permanecía estática, sin participar de la formidable transformación que se iba operando, después de Wagner, en todos los sectores de la música occidental... Sólo con Scriabine, antifolklorista por excelencia, daría la música rusa un verdadero paso adelante.

Pero el nacionalismo ruso constituía un ejemplo, ahora, para los países huérfanos de una larga tradición musical. Donde los siglos XVII y XVIII habían sido nulos, en cuanto a la creación sonora, la exaltación de los valores vernáculos podía constituir una fácil solución. Smetana y Dvorak seguían caminos paralelos a los del nacionalismo ruso —el segundo, con la ventaja de su vasto dominio técnico—. En los países escandinavos, Grieg, Swendsen, Sinding, se afincaban en el folklore nacional. En España, Granados y Albéniz no tardarían en seguir un rumbo semejante... Fuera de Alemania, Francia, Italia, Austria e Inglaterra —que no era poco decir— soplaban vientos de nacionalismo. Pero el nacionalismo —salvo en el caso de un Dvorak, músico universal— se afianzaba en detrimento de lo técnico, ocurriendo el hecho curioso de que, en muchos casos, el folklorismo, con todas sus buenas intenciones, se transformara en una excusa. Pero las grandes obras de arte no se hacen solamente con buenas intenciones. Hoy vemos a Grieg como un músico muy deficiente, incapaz de construir cabalmente una sonata instrumental, cuya imaginación, como orquestador, era de gran pobreza. Tampoco era fuerte Albéniz en los dominios de la orquesta, si bien escribía magistralmente para el piano. Swendsen y Sinding, meros músicos de salón, eran sobreestimados a causa de la nobleza primigenia de sus melodías populares. Una vez más, el folklorismo ejercía una función encubridora, propiciando una cómoda desatención de cuanto ocurría en terrenos donde realmente evolucionaba la música en cuanto se refería a su contenido orgánico y formal. La evolución de la música universal era confiada, en aquellos años, a hombres como Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky (el de *La consagración de la primavera*) y el joven Schoenberg.

Quedaba Falla, el último gran nacionalista europeo, en un continente que aún ignoraba a Bartok. Pero... ¿qué nos muestra la obra entera de

Manuel de Falla, sino el proceso de una liberación gradual del folklorismo? Superándose de partitura en partitura, el maestro español se libera de los giros folkloricos de *El amor brujo* y las *Siete canciones*, para buscar el españolismo más profundo de *El sombrero de tres picos* —cuya danza del Corregidor se elimina de la partitura, por cierto, a la hora del estreno, por vérsela poco hispánica en el conjunto, cuando respondía, en realidad, a la tradición neoclásica-scarlatina-hispánica del padre Soler. En *El retablo* Falla se inspira en el romance, la tonadilla, la sonata clásica española, erigiéndose en heredero de una tradición culta. Con el *Concierto* —acaso su obra capital— aparece ya totalmente liberado del folklore, en espera de *La Atlántida*, que habrá de constituir algo, según se dice, como un *Parsifal* hispánico... Manuel de Falla constituye, tal vez, el ejemplo que mejor deberíamos meditar.

La corriente nacionalista folklorica que se afirma en nuestro continente en los alrededores del año 1920 —fecha en que Villa-Lobos se halla ya en plena producción— respondió a un proceso lógico, que expuse ya, hace años, en mi libro *La música en Cuba*. Si Rusia, España, Noruega, Europa Central, habían dado el ejemplo de un nacionalismo alimentado de esencias populares, el problema de afirmación de la personalidad que se planteaba en nuestros países era el mismo. Huérfanos de una tradición técnica propia, buscábamos el acento nacional en la utilización —estilización— de nuestros folklores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal, de la instrumentación, buscábamos, al menos, una música que tuviera un aspecto *distinto* de la de Europa —y acaso, por ese camino, un aspecto propio—. Lo que los rusos, los escandinavos, los españoles, habían hecho con sus temas, lo hacíamos nosotros con ritmos, melodías y giros americanos.

De ahí que, durante veinte años, nuestra música estuviese dominada por lo rapsódico. Hacia el año 1940, sin embargo, nos dimos cuenta de que lo rapsódico nos apartaba de los verdaderos problemas de la composición. Hubo entonces un movimiento general, en todo el continente, tendente a integrar el material folklorico dentro de las grandes formas tradicionales. Desaparecieron las rapsodias, los cuadros típicos, las fiestas aldeanas, los poemas sinfónicos localistas, para dejar el espacio libre a composiciones que ahora se denominaban sinfonías, sonatas, conciertos, serenatas, etc. Salimos ganando en seriedad, en conciencia profesional, en conocimiento de las formas. Pero en aquel momento, precisamente, comenzaron los compositores europeos a no considerar la correcta realización de una sinfonía como un problema apremiante. El dominio de las formas tradicionales era tan corriente para el compositor recién salido de las aulas de cualquier conservatorio europeo o norteamericano, que dejó esto de considerarse como un mérito en sí. Había, de inmediato, el urgente problema de la tonalidad, cuyos principios eran defendidos por un Hindemith o impugnados por los seguidores de la escuela vienesa. Había posibilidades nuevas, en el dominio de la especulación rítmica. Había búsqueda, en el campo de la estructuración, tendente a encontrar nuevas maneras de ordenar una composición sonora. Había búsqueda también —coronada por sensacionales logros— en el camino de la instrumentación. En 1950, el nacionalismo estaba en crisis.

Se admitía, sí, que el compositor tuviera un acento nacional; pero a condición de que ese acento se debiera a su idiosincrasia, a su modo peculiar de hablar, de expresarse; a la acción de sus herencias culturales. No a una utilización de elementos popularse, captados fuera de sí mismo, a menudo ajenos a su verdadera personalidad.

Treinta años de trayectoria folklórica nos habían flexibilizado, ciertamente. En la aventura habíamos adquirido oficio y prestancia. Pero los huapangos mexicanos, el *cinquillo* cubano, las cuecas chilenas, las chacareras argentinas, los candombes brasileños, habían dado todo lo que podían dar. Una reunión internacional de compositores latinoamericanos no podía transformarse en una mera confrontación de emblemas locales. Era menester que el artista americano hiciera escuchar su voz propia, profunda, auténtica, recordando acaso —y acaso dolorosamente— que los grandes monumentos musicales, aquellos que transformaron la fisonomía de la música en distintas épocas, poco o nada debían al folklore, sino a la expresión personal, síntesis de herencias culturales y raciales. Ni *El arte de la fuga*, ni el *Don Juan* de Mozart, ni la *Novena sinfonia* de Beethoven, ni *Tristán e Isolda*, ni *Peleas y Melisenda*, ni la *Sinfonia de los Salmos*, ni *Wozzeck*, ni *Matias el pintor*, se debieron al folklore alemán, francés o ruso, aunque, sin embargo, pueden ser calificadas estas obras de *nacionales* porque reflejan las características profundas, entrañables, de determinados hombres definidos por una nacionalidad. (Bücher, romántico alemán, concibe un drama insólito, en un acto, recortado en escenas brevísimas, esquemáticas, cinematográficas antes del cine, para narrarnos la historia del pobre soldado Wozzeck; Alban Berg escribe, casi cien años después, con ese texto, una ópera en tres actos, que jamás hubiesen concebido un francés o un italiano, en cuanto al estilo, la técnica, la expresión...) Del mismo modo, quienes aceptan que el *Boris* es una concepción de carácter excepcional que no puede darse como ejemplo universalmente válido, se agarran de *Los maestros cantores* para hablarnos de una inspiración afincada en lo popular, sin recordar que los elementos *populares* que se usan en la portentosa comedia musical de Wagner eran lo más culto, lo más elaborado, lo menos anónimo, del compositonalismo alemán de la época evocada. Trabajo de maestros cantores: corales majestuosos, giros técnicos, amagos de fugas, melodías llegadas, a través de normas técnicas, a la madurez total de su sentido. Cuando Wagner agarra un coral como el que canta David en un pasaje del tercer acto de su ópera, procede como cuando Mussorgsky cita, en *Boris*, temas de liturgia ortodoxo-bizantina. Música de siglos: música *de compositores*, como los que Juan Sebastián, con su aparente autosuficiencia compositonal (véase, al respecto, el texto exegético del doctor Schweitzer) sacaría de cultísimas tradiciones nacionales, decantadas, pulidas, por cantores que, no por haber permanecido en un anonimato a que los condena alguna pereza en la investigación presente, eran menos cantores —aunque no con tanto genio, desde luego— que el gran cantor de Santo Tomás.

Decía Gerard de Nerval que renunciaría a todo Weber (en su poema lo llama *Webre* y parece ignorar que ese *Webre* es el autor de *Freyschutz*,

padre del nacionalismo musical alemán) por una canción popular. Lo que cabría preguntar retrospectivamente a Gerard de Nerval es si conocía alguna melodía folklórica semejante, en majestad, recogimiento y alcance de resonancia humana, a la del aria de la *Suite en Re* de Juan Sebastián Bach.

LA CIUDAD DE LAS COLUMNAS *

1

El aspecto de La Habana, cuando se entra en su puerto (escribía Alejandro de Humboldt en los primerísimos años del siglo pasado) es uno de los más rientes y de los más pintorescos que puedan gozarse en el litoral de la América equinoccial, al norte del Ecuador. Este lugar, celebrado por los viajeros de todas las naciones, no tiene el lujo de vegetación que adorna las orillas del río Guayaquil, ni la salvaje majestad de las costas rocosas de Río de Janeiro, puertos del hemisferio austral, pero la gracia que, en nuestros climas, embellece los paisajes de naturaleza culta, se mezcla aquí a la majestad de las formas vegetales, al vigor orgánico que caracteriza la zona tórrida. Solicitado por tan suaves impresiones, el europeo se olvida del peligro que le amenaza en el seno de las ciudades populosas de las Antillas; trata de entender los elementos diversos de un vasto paisaje, contemplar esas fortalezas que coronan las rocas al este del puerto, ese lago interior, rodeado de poblados y de haciendas, esas palmeras que se elevan a una prodigiosa altura; esta ciudad, medio oculta por una selva de mástiles y los velámenes de las naves...

Pero añade el amigo de Goethe, dos páginas más adelante, al referirse a la calle de los mercaderes: «Aquí, como en nuestras más anti-

* Texto escrito para acompañar un álbum de ciento veinte fotografías de Paolo Gasparini en torno a motivos estilísticos de la arquitectura cubana.

guas ciudades de Europa, sólo con suma lentitud se logra enmendar el mal trazado de las calles.»

Urbanismo, urbanistas, ciencia de la urbanización. Todavía recordamos las conjugaciones que de la palabra *urbanismo* se daban, con espesos caracteres entintados, en los ya clásicos artículos que publicaba Le Corbusier, hace más de cuarenta años, en las páginas del *Esprit Nouveau*. Tanto se viene hablando de urbanismo, desde entonces, que hemos acabado por creer que jamás ha existido, antes, una visión urbanística, o al menos, un instinto del urbanismo. Humboldt se quejaba, en su tiempo, del mal trazado de las calles habaneras. Pero llega uno a preguntarse, hoy, si no se ocultaba una gran sabiduría en ese *mal trazado* que aún parece dictado por la necesidad primordial —tropical— de jugar al escondite con el sol, burlándole superficies, arrancándole sombras, huyendo de sus tórridos anuncios de crepúsculos, con una ingeniosa multiplicación de aquellas *esquinas de fraile* que tanto se siguen cotizando, aun ahora, en la vieja ciudad de lo que fuera *intramuros* hasta comienzos del siglo. Hubo además mucho embadurno —en azafrán oscuro, azul sepia, castaños claros, verdes de oliva— hasta los comienzos de este siglo. Pero ahora que esos embadurnos se han quedado en los pueblos de provincia, entendemos, acaso, que eran una forma del *brise-soleil*, neutralizador de reverberaciones, como lo fueron también, durante tanto tiempo, los *medios puntos* de policroma cristalería criolla que volvemos a encontrar, como constantes plásticas definidoras, en la pintura de Amelia Petáez o René Portocarrero. Mal trazadas estarían, acaso, las calles de La Habana visitadas por Humboldt. Pero las que nos quedan, con todo y mal trazadas como pudieron estar, nos brindan una impresión de paz y de frescor que difícilmente hallaríamos en donde los urbanistas conscientes ejercieron su ciencia.

La vieja ciudad antaño llamada *de intramuros* es ciudad de sombras, hecha para la explotación de las sombras —sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo, hacia el oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. Porque, poco a poco, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue a La Habana de otras ciudades del continente.

2

Al principio fue el alarife, el hombre de la plomada y del mortero, de cuyo temprano paso al Nuevo Mundo queda constancia en los asientos de *Pasajeros a Indias de la Casa de la Contratación de Sevilla*. (Seis ha-

bían pasado ya a la Isla Española, antes de que se iniciara la colonización de Cuba.) De ahí que, independientemente de aquella Habana anterior a La Habana que —según se dice— alzaron unos cuantos colonos en las orillas del río Almendares, hemos de buscar el verdadero núcleo generador de la ciudad en aquellos humildes y graciosos vestigios que aún perduran en uno de los patios del antiguo convento de Santa Clara, cerca de las clásicas tabernas pecaminosas del puerto, bajo la presencia de un pequeño mercado, de un baño público y de una fuente municipal que, a pesar de su modestia, ofrece una evidente nobleza de factura. Trabajo todo, de alarifes, como aquella «Casa del Marino», más ambiciosa, que aún puede verse a una escasa distancia de lo que fuera, en un tiempo, ágora entre manglares, plaza entre malezas, y que al ser revelada al público, en días de nuestra adolescencia, tras la larga reclusión impuesta por el envolvente crecimiento de un monasterio de clarisas, ostentaba todavía un borroso letrero que la identificaba como la «Casa del Pan».

No es nuestro propósito —y temprano debemos advertirlo— hacer un bosquejo histórico de la arquitectura cubana, obra que requeriría todo un aparato erudito, sino llevar al lector, de la mano, hacia algunas de las *constant*es que han contribuido a comunicar un estilo propio, inconfundible, a la ciudad aparentemente *sin estilo* (si nos atenemos a las nociones académicas que al estilo se refieren) que es La Habana, para pasar luego a la visión de *constant*es que pueden ser consideradas como específicamente cubanas, en todo lo que significa el ámbito de la isla. Al principio fue el alarife. Pero las casas empezaron a crecer, mansiones mayores cerraron el trazado de las plazas, y la columna —que no era ya el mero horcón de los conquistadores— apareció en la urbe. Pero era una columna interior, grácilmente nacida en patios umbrosos, guarnecidos de vegetaciones, donde el tronco de palmera —véase cuán elocuentemente queda ilustrada la imagen en el soberbio patio del convento de San Francisco— convivió con el fuste dórico. En un principio, en casas de sólida traza, un tanto toscas en su aspecto exterior, como la que se encuentra frente a la Catedral de La Habana, pareció la columna cosa de refinamiento íntimo, destinada a sostener las arcadas de soportales interiores. Y era lógico que así fuera —salvo en lo que se refería a la misma plaza de la Catedral, a la plaza Vieja, a la plaza donde se alzaban los edificios destinados a la administración de la isla— en ciudad cuyas calles eran tenidas en voluntaria angostura, propiciadora de sombras, donde ni los crepúsculos ni los amaneceres enceguecían a los transeúntes, arrojándoles demasiado sol en la cara. Así, en muchos viejos palacios habaneros, en algunas ricas mansiones que aún han conservado su traza original, la columna es elemento de decoración interior, lujo y adorno, antes de los días del siglo XIX, en que la columna se arrojara a la calle y creara —aun en días de decadencia arquitectónica evidente— una de las más singulares *constant*es del estilo habanero: la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita, urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales, han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades. No hace falta recordar aquí que, en La Habana, podría un tran-

seúnte salir del ámbito de las fortalezas del puerto, y andar hasta las afueras de la ciudad, atravesando todo el centro de la población, recorriendo las antiguas calzadas de Monte o de la Reina, tramontando las calzadas del Cerro o de Jesús del Monte, siguiendo una misma y siempre renovada columnata, en la que todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta el infinito. Columnas de medio cuerpo dórico y medio cuerpo corintio; jónicos enanos, cariátides de cemento, tímidas ilustraciones o degeneraciones de un Viñola compulsado por cuanto maestro de obra contribuyera a extender la ciudad, desde fines del siglo pasado, sin ignorar a veces la existencia de cierto *modern-style* parisiense de comienzos del siglo, ciertas ocurrencias de arquitectos catalanes, y, para quienes, en los barrios primeros, querían sustituir las ruinosas casonas de antaño por edificaciones más *modernas* (hay dos de este tipo, notables, casi hermosos al cabo del tiempo, en ángulos de la antigua plaza Vieja), remedaron las reposterías innovaciones del «estilo Gran Vía» de Madrid.

3

En todos los tiempos fue la calle cubana bulliciosa y parlera, con sus responsos de pregones, sus buhoneros entrometidos, sus dulceros anunciados por campanas mayores que el propio tablado de las pulpas, sus carros de frutas, empenachados de palmeras como procesión en Domingo de Ramos, sus vendedores de cuanto cosa pudieron hallar los hombres, todo en una atmósfera de salnete a lo Ramón de la Cruz antes de que las mismas ciudades engendraran sus arquetipos criollos, tan activos ayer en los escenarios de bufos, como, más tarde, en la vasta imaginaria —mitología— de mulatas barrocas en genio y figura, negras ocurrentes y comadres presumidas, pintiparadas, culiparadas, trabadas en regatos de lucimiento con el viandero de las cestas, el carbonero de carro entoldado a la manera goyesca, el heladero que no trae sorbetes de fresa el día en que le sobran los mangos, o aquel otro que eleva, como el Santísimo, un mástil erizado de caramelos verdes y rojos para cambiarlos por botellas. Y, por lo mismo que la calle cubana es parlera, indiscreta, fisonomía, la casa cubana multiplicó los medios de aislarse, de defender, en lo posible, la intimidad de sus moradores. La casa criolla tradicional —y esto es más visible aún en las provincias— es una casa cerrada sobre sus propias penumbras, como la casa andaluza, árabe, de donde mucho procede. Al portón claveteado sólo asoma el semblante llamado por la mano del aldabón. Rara vez aparecen abiertas —entornadas, siquiera— las ventanas que dan a la calle. Y, para guardar mayores distancias, la reja afirma su presencia, con increíble prodigalidad, en la arquitectura cubana.

Decíamos que La Habana es ciudad que posee columnas en número tal que ninguna población del continente, en eso, podría aventajarla. Pero también tendríamos que hacer un inmenso recuento de rejas, un

inacabable catálogo de los hierros, para definir del todo los barroquismos siempre implícitos, presentes, en la urbe urbana. Es, en las casas del Vedado, de Cienfuegos, de Santiago, de Remedios, la reja blanca, enrevesada, casi vegetal por la abundancia y los enredos de sus cintas de metal, con dibujos de lirias, de flores, de vasos vagamente romanos, en medio de infinitas volutas que enmarcan, por lo general, las letras del nombre de mujer dado a la villa por ella señoreada, o una fecha, una historicista sucesión de cifras, que es frecuentemente —en el Vedado— de algún año de los 70, aunque, en algunas, se remonta la cronología del herraje a los tiempos que coinciden con los años iniciales de la Revolución Francesa. Es también la reja residencial de rosetones, de colas de pavo real, de arabescos entremezclados, o en las carnicerías prodigiosas —de la calzada del Cerro— enormemente lujosa en este ostentar de metales trabados, entrecruzados, enredados en sí mismos, en busca de un frescor que, durante siglos, hubo de solicitarse a las brisas y terrales. Y es también la reja severa, apenas ornamentada, que se encaja en la fachada de madera de alguna cuartería, o es la que pretende singularizarse por una gótica estampa, adornarse de floreos nunca vistos, o derivar hacia un estilo sorprendentemente sulpiciano. A veces la reja se acompaña de mármoleos leones vigilantes, de barandales que multiplican un motivo de cisnes wagnerianos, de esfinges que —como unas que pueden verse en Cienfuegos— responden a la más pura estética de Mucha y la Exposición de 1900, con un indefinible sabor entre prerrafaelista y wiliano. Puede la reja cubana remedar el motivo caprino de las rejas de la Casa del Greco, evocar alguna morada de Aranjuez, o alojarse en ventanas que imitan las de algún castillo de la Loira (y no faltan, en Cuba, los alcázares moriscos de reciente edificación, ni los castillos medievales de remozada factura, ni las más inesperadas alusiones a Blois o Chambord), lo peculiar es que esa reja sabe enderezarse en todos los peldaños de la escala arquitectónico-social (palacio, cuartería, residencia, solar, cocacha) sin perder una gracia que le es propia, y que puede manifestarse, de modo inesperado, en la sola voluta de forja que cierra el rastrillo de una puerta de pobrísima y despintada tabla.

Cuando, con este siglo, empezaron a crecer balcones en las fachadas —obsérvese que en las viejas mansiones coloniales los balcones, por lo general, son escasos y exiguos, salvo en las que los tienen de sobradillo y balastrada de madera— enlazándose, en proceso de continuidad, de una esquina a otra, aparecieron esos elementos inseparables de la rejería cubana que son los *guardavecinos*, puestos para deslindar las porciones del aéreo mundo destinado a los altos municipales de éste o aquél. El *guardavecinos* fue como una frontera decorativa, puesta en el límite de una casa, o, en todo caso, de un piso, repitiéndose en él —multiplicándose, por lo tanto— toda la temática decorativa que ya había nacido en las rejas puestas al nivel de las calles, aupándose, elevándose, con ello, el barroquismo de los elementos arquitectónicos acumulados por la ciudad criolla al nivel de la calle. Nacieron allí, en lo alto, nuevas lirias, nuevas claves de sol, nuevos rosetones, remozándose un arte de la forja que estaba en peligro de desaparecer con los últimos *portafaroles* (todavía quedan algunos, muy hermosos y ocurrentes, en La Habana) que solían sacar el brazo propicio sobre el arco de la puerta mayor cuyos *guarda-*

cantones, por lo demás, se integraban en un mundo peculiar, contemporáneo de los coches con calces de metal.

Todavía quedan algunos *guardacantones*, en las ciudades cubanas, verdecidos por el salitre, empastados de herrumbres, entre cuyos arabescos decorativos ha descubierto la cámara reveladora de Pablo Gasparini, un inesperado mundo poblado de signos solares, de toscos motivos ornamentales que pueden tomarse por figuraciones de estrellas —vagos petroglifos que añaden su personalidad a cuanto se les integra en lo exterior—. Con la columna, la reja, el *guardavecinos*, el *guardacantón* —a veces un motivo de adorno, en el remate de una ventana; un encaje de madera calada; un mascarón; una boca de gárgola en la esquina de un tejado— el estilo cubano se ha definido para la calle. Nos falta, ahora, conocer los barroquismos interiores.

4

Así como los alarifes españoles trataron, en los días de la temprana Colonia, que las urbes de esta *llave y antesala del Nuevo Mundo*, tuviesen el mayor número posible de *esquinas de fraile* —hasta el punto de anhelar el imposible de que todas lo fuesen y, para ello, recurrieron, más de una vez, al ardid de la encrucijada de cinco calles— el interior de la casa cubana fue durante siglos, tradicionalmente, *guardador de penumbras e invitación a la brisa*, con un *juicioso aprovechamiento de sus rumbos*. No había casa, en los días de mi infancia, donde no estuviese perfectamente localizado el *lugar del fresco*, que solía desplazarse de primaveras a otoños cuyo ámbito era juiciosamente aprovechado por los moradores, quienes, en prueba de amistad, revelaban sus arcanos a algunos visitantes escogidos. El *lugar del fresco* rompía, por lo demás, con las reglas de la urbanidad al uso. Si el *lugar del fresco* estaba allí, en un rincón del traspatio, o en la proximidad de las cocinas, no tardaban los habitantes, luego de una conversación protocolaria en un gran salón que era siempre, como por casualidad, el lugar menos fresco de la casa, a trasladar sillones y butacas a donde empezara a descender el terral de las nueve, o, en ciertos meses, una «brisa de Cojímar» que, por encima del puerto, traía sus alientos de lluvias lejanas. De ahí que la obsesión de tener amaestrado algún *lugar del fresco* originara la multiplicación de las mamparas.

Si acudiésemos a las definiciones de un diccionario corriente, tendríamos de la mampara —«cancel movable hecho de un bastidor de madera, de tela o cuero...», etc.— una idea muy distinta, en verdad, del importantísimo elemento decorativo y arquitectónico que se inscribió en la residencia cubana hace siglos, desempeñando una función que fue determinante del estilo de la vivienda. Porque la mampara, puerta trunca a la altura del hombre, fue la verdadera puerta interior de la casa criolla, durante centenares de años, creando un concepto peculiar de las relaciones familiares y, en general, de la vida en común. La mampara clásica

de la clase media cubana era todavía, en días de nuestra adolescencia, una puerta superpuesta —en cuanto a la colocación de los goznes— a la puerta real, que nunca se cerraba o abría sino en casos de enfermedad o muerte del morador de una estancia o cuando soplaban *los nortes* del invierno. Su parte inferior era de madera en las casas de vivienda —no así en las oficinas— y se adornaba en la parte superior, por lo general, de dos piezas de cristal opaco a menudo adornadas de calcomanías, rematadas, en lo alto, por una moldura de madera de diseño un tanto ojival, cuyos dos cuerpos eran cerrados por una borla de madera semejante a una granada. Las calcomanías decorativas, según fuese el gusto del morador, representaban manojos de flores, pequeños paisajes, o escenas humorísticas de tipo callejero —el requiebro a la mulata, al marinero de juerga, al asno empecinado— cuando no conjugaban el tema geométrico (greca, astrágalos, arabescos...) comprados al metro en alguna locería bien surtida. La mampara, que aislaba a los moradores lo suficientemente para que no pudiesen verse unos a otros, originaba, en las casas de mucha prole y mucha parentela, el hábito de conversar a gritos, de un extremo a otro de la vivienda, para mejor información al vecino de menudos conflictos familiares. El problema de la «incomunicabilidad», tantas veces planteado por los novelistas recientes, no se planteaba en casas de mamparas, vibrantes de cristales que transmitían cualquier pregón hasta las íntimas penumbras del patio de las arecas y albahacas. En la morada señorial, en cambio, la mampara era majestuosa y maciza. Se adornaba de espesas tallas inspiradas en motivos vegetales que en mucho evocaban los encrespamientos del Borromini.

En los días de mamparas vivas, expresivas, obra de artesanías presentes, no era lo mismo una mampara de casa-vivienda, una mampara de colegio —las había que ostentaban un JHC o un Santiago Apóstol— que una mampara recortadísima, en lo bajo, donde deseábase que los transeúntes, al pasar ante una taberna, vieses que alguna mujer del rumbo estaba sentada allí, de ligas bien puestas, con las piernas al desgaire. Por el empaque de la mampara, se sabía dónde se estaba, quiénes eran los amos y qué comportamiento había que adoptar. La mampara participaba del mobiliaje, de la decoración interior, de la heráldica, y hasta de la ética de la mansión. Estaba a medio camino entre las vegetaciones del patio y aquella policroma frontera entre lo que era de la penumbra y lo que era del sol, que era el medio punto, elemento fundamental del barroquismo cubano.

5

El medio punto cubano —enorme abanico de cristales abierto sobre la puerta interior, el patio, el vestíbulo, de casas acostilladas de persianas, y solamente presentado con iluminación interna, palaciega, en las ventanas señeras de edificaciones de mucho empaque— es el *brise-soleil* inteligente y plástico que inventaron los alarifes coloniales de Cuba, por

seguro razonamiento, mucho antes de que ciertos problemas relacionados con la luz y la penetración de la luz preocuparan, en Río de Janeiro, a un famoso arquitecto francés. Pero cabe señalar aquí, de paso, que el *brise-soleil* de Le Corbusier no colabora con el sol, quiebra el sol, rompe el sol, aliena el sol, cuando el sol es, en nuestras latitudes, una presencia suntuosa, a menudo molesta y tiránica, desde luego, pero que ha de tolerarse en plano de entendimiento mutuo, tratando de acomodarse con él, de domesticarlo en cuanto sea posible. Pero, para entablar un diálogo con el sol, hay que brindarle los espejuelos adecuados. Espejuelos que sirvan al sol para ser más clemente con los hombres. De ahí que el medio punto cubano haya sido el intérprete entre el sol y el hombre —el *Discurso del Método* en plano de inteligibilidad recíproca—. Si el sol estaba presente, tan presente que a las diez de la mañana su realidad se hacía harto deslumbrante para las mujeres de la casa, había que modificar, atenuar, repartir sus fulgores: había que instalar, en la casa, un enorme abanico de cristales que quebraran los impulsos fulgentes, pasando lo demasiado amarillo, lo demasiado áureo, del incendio sideral, a un azul profundo, un verde de agua, un anaranjado clemente, un rojo de granadina, un blanco opalescente, que diesen sosiego al ser acosado por tanto sol y resol de sol. Crecieron las mamparas cubanas. Se abrieron, en su remate, los abanicos de cristales y supo el sol que, para entrar en las viejas mansiones —nuevas entonces— había que empezar por tratar con la aduana de los medios puntos. Ahí estaban los almojarifazgos de la luz. Ahí se pagaban, en atenuaciones, los derechos de alcabala de lo solar.

Pero el medio punto cubano, visto de modo crítico, no pasa de ser un vitral de fraccionamientos amplios, inapto a las detallísticas del historiar, que no se hace propicio a la narración de algo. A veces, en el medio punto se insinúa la figuración de una flor, de un motivo de heráldica, de algún penacho barroco. Pero nunca se llega ahí a la figuración. La construcción plana, de cristales trasapados por un sol mitigado, amaestrado, es de composición abstracta antes de que alguien pensara en alguna posibilidad de abstraccionismo sistemático. Triángulos combinados, ojivas entrelazadas, despliegues de colores puros, manos de enormes cartas, definidos y barajados en cien casas de La Habana, que explican, por su presencia a la vez añeja y activa, ciertas características de la pintura cubana contemporánea. La luz, en los cuadros que esa pintura representa, les viene de adentro. Es decir: de fuera. Del sol colocado detrás de la tela. Puesto atrás del caballete.

En cuanto a los millares de columnas que modulan —es decir: que determinan módulos y medidas: un *modulor*...— en el ámbito habanero, habría que buscar en su insólita proliferación una expresión singular del barroquismo americano. Cuba no es barroca como México, como Quito, como Lima. La Habana está más cerca, arquitectónicamente, de Segovia y de Cádiz, que de la prodigiosa policromía del San Francisco Ecatepec de Cholula. Fuera de uno que otro altar o retablo de comienzos del siglo XVIII donde asoman los San Jorges alanceando dragones, presentados con el juboncillo festoneado y el coturno a media pierna que Louis Jouvett identificaba con los trajes de los héroes de Racine, Cuba no llegó a propiciar un barroquismo válido en la talla, la imagen o la

edificación. Pero Cuba, por suerte, fue mestiza —como México o el alto Perú—. Y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar columnas y columnatas en tal demasia de dóricos y de corintios, de jónicos y de compuestos, que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, que era acompañado por columnas, era vigilado por columnas que le medían el tranco y lo protegían del sol y de la lluvia, y hasta que era velado por columnas en las noches de sus sueños. La multiplicación de las columnas fue la resultante de un espíritu barroco que no se manifestó —salvo excepciones— en el atirabuzonamiento de pilastras salomónicas vestidas de enredaderas doradas, sombreadoras de sacras hornacinas. Espíritu barroco, legítimamente antillano, mestizo de cuanto se transculturizó en estas islas del Mediterráneo americano, que se tradujo en un irreverente y desacom-pasado rejuego de entablamentos clásicos, para crear ciudades aparentemente ordenadas y serenas donde los vientos de ciclones estaban siempre al acecho del mucho orden para desordenar el orden apenas los veranos, pasados a octubres, empezaran a bajar sus nubes sobre las azoteas y tejados. Las columnatas de La Habana, escoltando sus Carlos III de mármol, sus leones emblemáticos, su India reinante sobre una fuente de delfines griegos, me hacen pensar —troncos de selvas posibles, fustes de columnas rostrales, foros inimaginables— en los versos de Baudelaire que se refieren al «temple où de vivants piliers / laissaient entendre parfois de confuses paroles».

LITERATURA Y CONCIENCIA POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA *

No puede decirse que en el siglo pasado se haya observado el menor intento de un establecimiento de relaciones —ni siquiera de una discusión de principios estéticos— entre los artistas plásticos y los músicos de nuestro continente, por la sencilla razón de que apenas si contábamos con unos pocos pintores en América y que cuando, en música (tal un Carlos Gómez, tal una Teresa Carreño) un artista rebasaba la medida de un amateurismo harto generalizado, tanto en la interpretación como en la creación, sólo podía someter su actividad al juicio responsable del público de Europa, ya que los públicos nuestros, hasta hace muy poco aún, no vacilaban en otorgar el título de *genio* a cualquier amable inventor de joropos, canciones o valsos de salón... Pero muy distinta ha sido, en cambio, la situación de los escritores. Desde los inicios del siglo XIX se observa en ellos una apremiante necesidad de buscarse unos a otros; de encontrarse; de sentirse latir el pulso de un extremo a otro del continente —y me refiero, desde luego, a un continente que tuviese sus hiperbóreos en México—. Así como los humanistas de la Edad Media se conocían unos a otros, intercambiando sus manuscritos, sus tratados, por encima de los feudos y de las selvas, sabiendo dónde un sabio latinista, un conocedor de Horacio, vivía rodeado de multitudes analfabetas, nuestros escritores, apenas tomaron conciencia de sus nacionalidades —es decir, de su criollismo y de las voliciones de ese criollismo— trataron de intercambiar mensajes, de trabar el coloquio, unidos de antemano por una unidad de conceptos esenciales. Bien sabía Sarmiento, al pasar por La Habana, dónde dar con Antonio Bachiller y Morales, del

* Discurso pronunciado en el Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos. La Habana, agosto de 1961.

mismo modo que José Martí sabía, al llegar a Caracas, dónde encontrarse con Cecilio Acosta.

Más aún: no podemos sino contemplar con alguna nostalgia la solidez de un humanismo latinoamericano que, en años a menudo terribles por la proliferación de los dictadores, el encumbramiento de los caudillos bárbaros y la frecuencia de las asonadas militares, propiciaba los más fecundos y generosos intercambios de hombres valiosos, nacidos en vecinos países del continente, a los cuales se confiaban las más altas responsabilidades culturales. Recordemos el caso del camagüeyano Francisco Javier Yanes, presidente del Tribunal Supremo de Caracas, quien, en 1811, muy consciente de las realidades americanas, libró una memorable batalla contra la discriminación racial con palabras que, más de un siglo después, hubiese podido recoger un José Carlos Mariátegui. Recordemos al cubano Heredia, juez de la Suprema Corte de México, y el otro cubano, Pedro de Santacilía, secretario de Benito Juárez. Recordemos al venezolano Andrés Bello, rector de la Universidad de Santiago de Chile, y al argentino Domingo Sarmiento, director de la Escuela Normal de Maestros de Chile, quien entabla con el anterior, por cierto, una polémica que constituye, a mi parecer, el primer debate importante en torno a cuestiones de una importancia trascendental para el escritor latinoamericano. Ahora que en este congreso habrán de abordarse cuestiones análogas, relacionadas con nuestro oficio de escribir, no podemos sino evocar aquella apasionada y apasionante discusión del año 1842, entablada desde las páginas del *Semanario Literario* y del *Mercurio* de Santiago de Chile, donde Bello defendía un concepto aristocrático del arte y por encima de todo *el respeto de la forma*, amén de la pureza del idioma, en tanto que Sarmiento decía a los escritores jóvenes: «Escribid lo que os alcance, lo que se os antoje; que eso será bueno en el fondo, aunque la forma sea incorrecta; no se parecerá a lo de nadie; pero, bueno o malo, será vuestro y nadie os lo disputará.»

Todos estos hombres se conocían y, aunque a veces discutieron públicamente, se estimaban. Y se estimaban porque todos eran hombres comprometidos. Contra España o ya libres de España, luchaban, más allá de las contingencias inmediatas, por las mismas ideas. Un gran quehacer común incluía en la misma órbita al precursor Pablo de Olavide, peruano amigo de Voltaire, con Sarmiento, con Juárez, con Martí. Cuando eran contemporáneos, cada cual sabía con quiénes andaban los otros, y, por lo tanto —para hacer válido el refrán— sabían quiénes eran los otros. Todos eran hombres políticos. Y hubiera bastado que uno de ellos hubiese tenido una flaqueza en lo político; hubiese tenido una duda, una vacilación, en cuanto al discernimiento maniqueísta del bien y del mal —de la barbarie o de la civilización, del progreso o de la reacción— para que sus semejantes en espíritu le volvieran las espaldas, después de haberlo condenado. Nadie, en el siglo XIX americano, hubiese podido decir lo que se ha llegado a repetir en nuestro ámbito, tanto y tan falsamente, que la frase ha cobrado categoría de lugar común: «No nos conocemos.» Todo el mundo, en aquel tiempo, se conocía.

Adviene el siglo XX —ya anunciado antes del término del anterior por una modificación de giros y técnicas— y ocurre un fenómeno que se hace merecedor de algún examen. Una extraña amoralidad se instala en el

mundo de las letras americanas —sin que esto, por ventura, nos prive de la posibilidad de hacer una buena lista de quienes no se dejaron contaminar—. Algunos de los mejores poetas y prosistas del momento se ven aquejados de una dolencia que, recordando el personaje famoso de la novela de Gontcharov, calificaríamos de *oblomovismo*; reconocen muchos que la condición de vida de los pueblos latinoamericanos es lamentable; reconocen todos que algo habría de hacerse por esos pueblos. Pero todo queda en la vaga espera de un suceso mesiánico, apocalíptico, cuya ausencia parece justificar cualquier inacción. Como el *Oblomov* de Gontcharov, tal intelectual está lleno, en el fondo, de buenas intenciones; pero su repugnancia ante toda actividad sistemática, ante toda afirmación comprometedoras, le hace contemplar sin moverse las peores injusticias o aceptar, con increíble irresponsabilidad, cualquier dádiva o prebenda. Reléanse las *Memorias* de Rubén Darío. Resulta asombroso observar que el gran poeta acepta los regalos de un tiranuelo centroamericano, calificándolo de «benefactor», pero advirtiéndole, a la vez, a quienes pudieran echarle en cara su flaqueza, que él —Darío— «no es juez de historia en este mundo». En San Salvador asume gustosamente la dirección de un diario que le es confiada por un hombre que —cítase aquí su propio testimonio— «era un presidente voluntarioso y tiránico como lo han sido casi todos los presidentes de América Central». Conviene con políticos tarados, reaccionarios, generales de bochinchas, hallándolos simpáticos y hasta interesantes. Y, cuando hace el elogio de la ciudad de San José de Costa Rica, apunta, como mérito notable, que «su sociedad era una de las más europeizantes y norteamericanizadas...». Pero la irresponsabilidad de Darío no constituye una excepción. Hubo otro gran poeta (1) en América —y mucho anduvo por La Habana— cuyo oficio consistía en ofrecer su «periodismo de combate» —y era brillante, y era eficiente— dondequiera que se lo remuneraran con largueza, sin preocuparse por ahondar en lo legítimo u honorable de la causa defendida. Y no olvidemos a Santos Chocano, que lo mismo pudo oficiar de ministro de Pancho Villa que de consejero del dictador Estrada Cabrera —el *Señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias—. Otros aceptaban cargos diplomáticos, puestos oficiales, dirigían revistas y periódicos, sin detenerse en reflexionar si vendían su alma al diablo —y ya sabemos por Thomas Mann que para vender el alma al diablo no siempre es preciso rubricar un grimorio mojando la pluma de oca en sangre propia—. Basta con prestarse alegremente a ciertas contaminaciones.

Y no vaya a creerse que hacemos aquí un recuento de lamentables flaquezas para erigirnos en jueces póstumos de una generación pasada. Los hechos citados sólo habrán de servirnos para establecer un contraste. Porque si bien el *oblomovismo* de la generación del novecientos lo alejó de toda contingencia política verdadera, sus hombres fueron, acaso, los que más parecieron preocuparse por el porvenir de América en cuanto a continente. No hablemos de los rugidos del puma lírico Santos Chocano, aquel que se jactaba de «poseer el sur» del Nuevo Mundo en tanto que Walt Whitman «tenía el norte». No hablemos de la indudable americanidad verbal y poética de un Porfirio Barba-Jacob. Evoque-

1. Porfirio Barba-Jacob.

mos tan sólo el fiero responso arrojado por Rubén Darío a la cara de Teddy Roosevelt, y la dramática pregunta que lo acompaña: «¿Seremos entregados a los bárbaros fieros? / ¿Tantos millones de hombres hablarán inglés?», poniendo de nuestra parte a Moctezuma, el lecho de rosas de Cuauhémoc, la poesía de Netzahualcóyotl, y hasta el Dios de Cristóbal Colón... Nunca se usó tanto y tan líricamente la palabra «América» como a comienzos de este siglo. Lo de «Nuestra América» llegó a transformarse —bien lo apuntó cierta vez Alfonso Reyes— en un verdadero «nuestroamericanismo». Pero ese «nuestroamericanismo» estaba bastante lejos, en verdad, de la *América nuestra* de José Martí que, en su nombre, para su defensa y grandeza, había trazado una verdadera ética del hombre americano. Bien había señalado Martí que «el peligro mayor de nuestra América» era «el desdén del vecino formidable que la desconoce». Había calificado de sietemesinos a quienes no tenían fe en su tierra; había señalado con dedo acusador a «los delicados que eran hombres y no querían hacer el trabajo de hombres», y, profético como lo fuera muchas veces, vislumbró la abyecta traza de «los desertores que piden fusil en los ejércitos de la América del Norte». La «Nuestra América» de Martí cargaba con sus indios y con sus negros, con la «sangre natural del país», con todas sus realidades buenas o malas, en espera del día en que «los hombres nuevos americanos» pudiesen saludarse, de un pueblo a otro, con «los ojos alegres de los trabajadores»... Años después, Rubén Darío habría de declarar que no era un poeta para muchedumbres, y que aborrecía «la mulatez intelectual». Y en ese mismo segundo prólogo de los *Cantos de vida y esperanza*, explicaba —o excusaba— la presencia en el tomo de su ya famoso poema a Roosevelt y de otros que le siguen, con estas palabras: «Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras, mi protesta queda inscrita sobre las alas de los immaculados cisnes, tan ilustres como Júpiter.»

Pero muy pronto se darían cuenta los intelectuales de nuestro continente que, cuando en él se ha nacido, cuando en él se vive —y bien insistió José Martí, más de una vez, en esta necesidad de *vivir la vida de nuestras naciones*— las protestas contra los yanquis no se escriben sobre las alas de los cisnes immaculados, aunque sean tan ilustres como Júpiter. Si la preocupación de orden político, muy dejada por el modernismo literario del novecientos, había sido un factor de entendimiento entre los grandes latinoamericanos del siglo XIX, la preocupación de orden político no tardaría en restablecer un vínculo entre los intelectuales de América Latina, a partir de los años 20. Muy grandes acontecimientos habían tenido lugar en el mundo. Ciertos dilemas se hacían apremiantes. Los escritores, por lo demás, ya no estaban a solas con sus propios medios de expresión. La pintura de nuestro continente comenzaba a manifestarse en una dimensión mayor. Había continuidad de esfuerzos: en México podía hablarse ya de «un movimiento» —cosa desconocida, hasta entonces, en la plástica americana—. Algo semejante ocurría en el mundo de la música, donde el compositor dejaba de ser el personaje aislado, sin intérpretes ni orquestas, que había sido durante el siglo XIX. Por otra parte, México —y en esto se anticipó a otros muchos países— nos mostraba cuantas riquezas podía aportar al espíritu del hombre latinoamericano el entendimiento y estudio de su ámbito propio. Nuestros ar-

tistas seguían yendo a Europa, desde luego. Pero no iban ya al otro continente con el ánimo de expatriarse —de no regresar si hallaban los modos de vivir en París o en Madrid—. Pese a que la situación política de muchos de nuestros países fuese lamentable, sus intelectuales se ausentaban de ellos, ahora con la firme voluntad de regresar. Teníamos que hacer algo por nosotros mismos. Lo sabíamos. Vislumbrábamos las próximas voliciones de una *praxis* latinoamericana. En todas partes se asistía a un renacer de la conciencia nacional. La necesidad de comunicación entre intelectuales de distintos países era cada vez mayor. No porque leyéramos las grandes revistas europeas del momento, dejábamos de esperar con impaciencia las entregas del *Repertorio Americano* de García Monge —de ciertas revistas de Buenos Aires, México—. Pero pronto dos publicaciones empezaron a interesarnos muy particularmente: *Amauta*, donde a veces aparecía un ensayo de José Carlos Mariátegui, y *El Machete*, de Diego Rivera, de la que sería colaborador Julio Antonio Mella.

Si la generación del novecientos había sido *oblimovista* y apolítica (sólo la «política universal» interesaba a Darío, hombre de la pequeña Nicaragua que tanto habría de universalizar un Sandino), la generación que aparece en nuestro continente hacia los años 20 es una generación sumamente preocupada por el destino político y social de América latina. (¿Acaso hay que recordar que los hombres de Rubén Martínez Villena, de Julio Antonio Mella, de Juan Marinello, de Nicolás Guillén, en lo que se refiere a Cuba, empiezan a sonar entre los años 1920 y 1930?) Hay reagrupación de fuerzas. Volvemos a conocernos cabalmente. Sabemos quién es quién y nos basta con saber con quién anda aquél para saber quién es. Pronto empiezan algunos, sin embargo, a entender que la política no es un juego. Que el comprometimiento entraña muchas molestias. Y entonces es cuando resurge, con un falso barniz de novedad, con un sentido aparentemente modificado, el «nuestroamericanismo»... Para desentenderse de una tremendísima realidad que se está afirmando al este de Europa, comienzan algunos a hablar del porvenir de «Nuestra América» con lenguaje de magos y de profetas, dando por mucho más inmediato, más próximo, lo que daban todavía por remoto los soñadores de comienzos del siglo. «Algo» va a ocurrir muy pronto. «Algo» cuya índole no se conoce aún. Pero se trata de un suceso inminente que, por el mero genio de la raza, por su «latinidad» (por aquella «latinidad» de la que ya se burlaba José Carlos Mariátegui en 1923), habrá de transfigurar la faz del continente. Surgirá una solución distinta de todas las imaginadas o imaginables: algo americano, americanismo, situado acaso entre el estado neoincaico de Miranda y la Heliópolis de Campanella, con mucho folklore por fondo. En todo ello hay Eldorados y hay Potosíes, cuando no se invocan las veneras de Santiago y los mitos de una Atlántida aparentemente manifiesta en las ruinas mayas. Todo parece indicar que cuando este continente despierte, se apoderará de lo que queda del siglo XX. Tiene los medios de hacerlo, además. Miren esas selvas inmensas; esos ríos inacabables; esa abundancia de tierras vírgenes. Y luego, los recursos naturales. El mismo petróleo... Y el pueblo: ese pueblo latinoamericano, tan buen cantor de décimas, tan inventivo en su música, tan artista cuando se manifiesta su sentido plástico. «Tengo una fe absoluta en el pueblo.» Cien veces hemos oído esta exclamación

en boca de personas bien intencionadas, sinceras, cultivadas. Pero esas personas que manifestaban una fe absoluta en el poder creador, en la inteligencia, en la energía de sus pueblos, ignoraban totalmente el estado en que vivían esos pueblos, y los males que debían al petróleo, a los metales, a los Eldorados y Potosíes que, en sus tierras, explotaban las empresas norteamericanas, o los capitalistas nacionales «asociados» —como ahora suele decirse— con esas empresas... Y debe señalarse algo sumamente importante: todas las revistas publicadas en los Estados Unidos, en nuestro idioma, para uso de los lectores latinoamericanos, no han cesado de alentar el «nuestramericanismo» a que me refiero. No el concepto de que «Nuestra América» tenía un Martí, desde luego, sino el «nuestramericanismo» vagamente apocalíptico, impreciso, proyectado hacia un futuro *sine die*, apoyado en referencias amañadamente bolivarianas, que aún cultivan, en nuestro continente, quienes rehúyen la perspectiva de un comprometimiento cada vez más ineludible y que, desde luego, entraña el seguro peligro de tener que renunciar a toda visa para ir a los Estados Unidos.

Otro burladero inventado por quienes se niegan a encararse con el Gran Dilema es el de la *hispanidad*. No crean que son poco numerosos. Son muchos y si bien no tienen la ingenuidad de invocar ciertos textos de Giménez-Caballero para defender su posición, han encontrado sus biblias donde menos puede imaginarse. Según ellos, la comunidad en el idioma habrá de darnos un destino particular en el planeta, ajeno a las leyes económicas que rigen el mundo moderno. El hecho de haber recibido el *Quijote* en patrimonio, de poseer un folklore que mucho debe al canto y a la poesía populares de España; de entender a Quevedo y de amar a Góngora, ha de bastar para llevar nuestra historia por caminos negados a continentes donde reina la confusión de las lenguas. Laboriosamente trabajan los defensores de la *hispanidad* —y donde menos trabajan, acaso, es en un Madrid que ha dejado, desde hace tiempo, de confiar en sí mismo—. Es en América latina donde más se afanan algunos en demoler la «leyenda negra» de la conquista; en alabar exageradamente las instituciones religiosas y jurídicas traídas a este continente por adelantados y encomenderos; en demostrar que más hizo el burrito hispánico por dignificar la condición del indio que todas las ideas liberales o democráticas del siglo pasado... En nombre de la *hispanidad* —e invocándose a veces la generosidad de Martí hacia España— se procede a un revisionismo histórico que tiene sus visos de «malinchismo». Los yanquis tienen una escasa simpatía por el culto de la *hispanidad*, si bien no entraña para ellos el menor peligro de orden político. Pero es, en realidad, la doctrina que con más gusto aceptarían si nos alejáramos del «nuestramericanismo» vigoroso y apocalíptico que les otorga cada año nuevas concesiones petroleras, monopolios y exenciones de impuestos. Y digo que es la doctrina que con más gusto aceptarían, porque tras de la *hispanidad* se oculta un racismo solapado; se acepta que el negro, el indio, aquí, allá, hayan añadido su acento, su genio rítmico, al romancero de los conquistadores. Pero lo universal americano, lo ecuménico, sigue siendo lo que trajeron los conquistadores. Tanto montaba Isabel como Fernando. Pero más monta indudablemente, para lo que se quiere demostrar, el Alfonso de las *Cantigas* y de las *Partidas* que Kankán Muza,

emperador del reino de Aradá, de donde sacamos no pocos esclavos... Ni el «nuestramericanismo» astutamente explotador de citas de Bolívar, de Rivadavia, de un Martí leído a retazo —«nuestramericanismo» que aún parece creer en la posibilidad de un istmo de Corinto donde acamparan los «marines» del canal de Panamá—, ni el mito de una latinidad, de una hispanidad que ninguna falta nos hace para entender cabalmente el *Quijote*, vendrán a resolver nuestros problemas agrarios, políticos, sociales. Meras artimañas para zafar el cuerpo a la única realidad universal del siglo xx. Y aun quienes cultivan tales mitos con alguna buena fe, no pasan de ser los quietistas, los molinistas, y don Tancredos de la realidad americana... Maneras de irse por los cerros de Ubeda, de buscar Omeguas y páisces de Jauja donde no los hay; maneras de soslayar, de esquivar el Gran Dilema —ese mismo que trae consigo la imposibilidad de viajar a los Estados Unidos, a menos que sea, por supuesto, uno de aquellos desertores de quienes hablara Martí «que piden fusiles a los ejércitos de la América del Norte».

No es en vagas teorías de gabinete, de tertulias de café, de coloquios eruditos, donde se encuentran las soluciones de los problemas fundamentales; vitales, de este continente —continente cuya unidad indudable, en ciertos aspectos, no ha de buscarse en el uso de un idioma común a muchos países, sino en la existencia de idénticos o parecidos problemas—. Esto, sin olvidar que las mismas problemáticas son compartidas por un inmenso país donde se habla el portugués, y en no pocos donde se habla el inglés, el francés, el guaraní o el papiamentu. Los grandes latinoamericanos que, en el siglo pasado, supieron identificarse en función de los mismos principios, compartían, en el fondo, ideas muy claras, muy prácticas, de emancipación política, de educación de las masas, de toma de conciencia de lo propio y de dignificación del hombre. Pensamiento llano, cabal, sacado de experiencias que por el momento eran válidas, en espera de experiencias más científicas, más sistemáticas, más afinadas en un análisis profundo del desarrollo histórico y económico de las sociedades... Hubo más tarde —y es interesante señalarlo en esta oportunidad— tanto en Europa como en América, algunos hombres que no compartían la insensibilidad de muchos colegas suyos —poetas laureados, pintores favorecidos por alguna contrata oficial, músicos autores de algún himno escrito por encargo...— ante los hechos sociales. Algo se preocuparon por el destino de los pueblos. Pensaron en sus males, se angustiaron ante la realidad, y buscaron el modo de aportar algún remedio a las angustias que contemplaban. Y, sin darse cuenta del peligro de la empresa, empezaron a «socializar por la libre», ignorando los fundamentos científicos del socialismo. Esto dio lugar a una florescencia, tanto en Europa como en América, de libros muy bien intencionados que, en fin de cuentas, ni explicaron nada ni sirvieron para resolver problema alguno. Para que el *Ariel* de Rodó significara algo más que una grácil divagación en torno a la democracia y el utilitarismo, «la nivelación por lo mediocre», «los procesos de selección» y «los intereses del alma», hubiese sido preciso sencillamente, que Rodó estudiase un poco de economía política... Lo de «socializar por la libre», además de ofrecer el riesgo de conducirnos a los atolladeros de las «razas cósmicas», de la «latinidad», y otras musarañas muy bien vistas hace unos treinta años,

tiene el peligro de hacer caer a quien lo hace en errores sumamente graves... Lo de «socializar por la libre», a su manera, desentendido de quienes habían consagrado sus existencias al estudio científico del socialismo, pudo conducir a un escritor tan bien intencionado, tan noble en sus propósitos, como Zola, a trazar, en *Fecundidad*, un verdadero evangelio de la colonización del África, con un ditirámico elogio al imperio francés. (Incluso, el Zola que había escrito *Germinial* y *La taberna*, llega a justificar, en ese libro, alguna necesidad de disparar sobre los indígenas, entorpecedores, «por fanatismo», de la gloriosa obra de la colonización...) Lo de «socializar por la libre» pudo conducir a un Tolstoi, cuya obra fue útil, en general, a la Revolución de Octubre de 1917 —y así lo reconocía Lenin— a inventar, en la vejez, las doctrinas negativas, nocivas —así las calificaba también Lenin— de la «no resistencia al mal», de un bucólico e inoperante «regreso a la tierra» que el mismo maestro de Yasnia Poliana no pudo realizar por cuenta propia... También Romain Rolland, tan certeramente ubicado durante los últimos años de su vida, se equivocó cuando, en 1914, queriendo situarse *au desus de la mêlée*, creyó que era posible conciliar en Europa, el pensamiento de escritores incapaces de vincular un hecho como el incendio de la Biblioteca de Lovaina con un proceso histórico mucho más vasto y universal que aquel que podía manifestarse, en dolorosas ruinas, ante sus ojos presentes.

La historia contemporánea nos ha demostrado —y acaso más elocuentemente en esta América latina que en otras partes— que un simple cuadro estadístico, un simple informe económico —a veces, incluso, un artículo publicado en la revista *Fortune* de Nueva York— nos ofrece lecciones de historia contemporánea, mucho más útiles que las especulaciones de los pensadores «de cámara» que se ponen a opinar, según el color del cristal con que miran, sobre el destino, el presente y el futuro de América. Desde que el Gran Almirante, en sus admirables cartas de relación, viese el continente nuevamente descubierto como un remedio universal «para librarnos de la maldición del oro», hay una tendencia a *mitificar* esta América, tendencia a *mitificar*, sumamente fecunda y recomendable en lo poético, en lo artístico, pero que, en el caso que nos interesa, ha servido demasiadas veces para ocultar el molinismo, el dontancredismo de quienes, por cobardía o por conveniencia, trataron de olvidar que sólo una acción decididamente revolucionaria podía librarnos de los males que venimos arrastrando desde los días de la conquista.

La Revolución Cubana, con los medios de expresión que pone y pondrá en nuestras manos —ya hemos visto lo que se ha logrado, en tan poco tiempo, en los dominios de la música y del ballet—, ha dado un sentido nuevo a nuestros destinos. Muchos, en el continente y en el mundo, lo entienden así. Y, por lo mismo, hemos vuelto a ser como los intelectuales del siglo pasado, evocando al comienzo de esta exposición que, por compartir un mismo sentimiento revolucionario, sabían muy bien con quiénes podían entenderse. Nos entendemos con los latinoamericanos todos que como nosotros piensan en el verdadero porvenir de América —así esos «latinos» de América hablen el portugués, el francés, el inglés, el maya o el «creole»—. Nos entendemos con los intelectuales

todos de los países socialistas. Y nos entendemos con los franceses todos que —fieles a su vieja tradición revolucionaria— nos entienden. Y hasta con muchos norteamericanos —cada vez más numerosos en los círculos intelectuales— que interpretan correctamente los principios de nuestra Revolución y el pensamiento revolucionario de Fidel Castro... ¿Acaso nos hemos entendido mejor, alguna vez, con los intelectuales de América latina y del mundo? Es acaso porque ellos comienzan a ver cumplida en nosotros una realidad vislumbrada por la «inmensa impaciencia americana» de José Martí. En 1928, con motivo de una conmemoración del «Día de la Raza» que se valía de la fecha del 12 de octubre para encubrir un racismo más o menos oficial, escribía José Carlos Mariátegui estas proféticas palabras:

Hispanoamérica, Latinoamérica, o como se prefiera, no encontrará su unidad en el orden burgués. Ese orden nos divide, forzosamente, en pequeños nacionalismos. Los únicos que trabajamos por la comunidad de esos pueblos somos, en verdad, los revolucionarios. A Norteamérica sajona toca coronar y cerrar la civilización capitalista. Pero el porvenir de América latina es socialista.

Quienes tengan el sentido de lo que Jules Romain llamaba *la montagne des peril*; quienes sepan ver y escuchar con ojos que vean y oídos que oigan; quienes entiendan las activas criptografías de nuestra historia continental; quienes saben leer entre líneas después de haber visitado —burlando la hostilidad de los administradores— algunas minas de allá o de más allá donde siguen existiendo las «camas calientes» y donde los «silicosos» hablan ya de la fecha de sus muertes próximas; quienes han dejado lo lírico local, las retóricas mesiánicas que tantas veces nos burlaron a nosotros mismos, cobrando una conciencia ecuménica, universal, de los problemas sociales latinoamericanos, saben que, al pronunciar sus premonitorias palabras, José Carlos Mariátegui estaba en hora de verdad.

SER Y ESTAR

Tales son los días útiles al hombre.

Hesfodo

ROBERT DESNOS, EL HOMBRE-POETA

Cumplióse un nuevo aniversario de la muerte de un extraordinario hombre-poeta llamado Robert Desnos... Hombre-poeta lo he llamado porque, en él, la facultad de expresarse en términos de poesía, de percibir la poesía en todo lo circundante y contingente, y de traducirla a lenguaje claro; de transcribirla, de descifrar la criptografía de lo aparentemente ajeno a la poesía, era inseparable de su sencilla capacidad de existir, de consumir su cotidiana ración de oxígeno, de andar por las calles de la ciudad ganando los francos necesarios para alcanzar rumbosamente (para Desnos, dinero ganado era dinero gastado) la siempre renovada aventura al día siguiente. El hombre Desnos era, en lo exterior, semejante a cualquier buen francés de clase media. Hijo de un concesionario en hortalizas del Mercado Central de París, observaba una divertida corrección vestimentaria que no excluía, cuando algún luto agobiaba repentinamente a su numerosa parentela, la transformación de un traje deportivo en atuendo de luctuosa estampa, merced a los buenos oficios de alguna empresa de *Deuil en 24 heures*, de las que ennegrecen cualquier paño con notable diligencia para lucirlo, con fúnebres guantes y crespones de buen ver, en funerales y despedidas de duelos. Cuando asistía a una cena familiar era muy dado a cantar alguna romanza sentimental a la hora de los postres —la de *Los rigos de oro*, por ejemplo—. Trabajaba el hombre Desnos, concien-

zudamente, en oficinas de ventas de terrenos, en agencias de publicidad, entendiéndose a las mil maravillas —para ello tenía de normando— con lo contencioso y lo administrativo, dictando, de paso, algún slogan de muy buen estilo para anunciar el vino reconstituyente de Frileuse o el Vermífugo Luna —cuyo fabricante era, dicho sea de paso, el padre del dramaturgo Armando Salacrou—. El hombre Desnos transitaba su jornada de cumplido oficinista hasta la puesta del sol, hora en que el hombre se hacía uno con el poeta, iniciando una suntuosa videncia nocturna, siempre llevada hacia alguna mujer en espera. Fue, en un tiempo, Yvonne Georges, al «estrellamar» de sus poemas de adolescencia; fue Betsy, la mulata que cantaba con voz sacada de las entrañas *I can't give you anything but love* y el blues de la Batalla de Jericó; fue Yuki, finalmente, la compañera cuyo recuerdo habita el último poema escrito por Roberto, a poco de salir del campo de concentración de Terezin, cuando el tifus derribó absolutamente a quien, ya libre de la Gestapo, aún animoso, aún optimista, había emprendido *a pie* el camino de París al no hallar camiones ni ferrocarriles donde montar su esmirriada y piojosa humanidad —tan esmirriada y piojosa que a veces, cuando trataba de subirse a algún jeep del ejército norteamericano, era apartado a culatazos por las acogedoras gentes de los *Yunitedsteits*—.

Cuando Roberto salía de sus oficinas administrativas, de sus agencias de publicidad, donde era capaz de aportar magníficas soluciones por el absurdo a los problemas más engorrosos, estaba tan cargado de poesía ansiosa por brotar, por tomar vuelo, que me decía a menudo, mientras íbamos hacia su casa: «¿Te molesta que *hable* un poco?» Y se daba a hablar, a cantar, a clamar, a improvisar inspiradamente, en versículos que obedecían a sus propias leyes rítmicas, o en compás de canción popular, o en alejandrinos clásicos (para Desnos, el metro, la escansión, nacían con la frase misma), inventando, respirando, declamando poemas que nunca se escribieron, que quedaron en palpito y vocalización, en juego de premonición y videncia, pasmosas adivinaciones de cuanto habría de ocurrirle en lo futuro, sin que le arredraran ciertas imágenes sombrías que regresaban a su mente en obsesionante persistencia. «El porvenir está escrito en el presente —decía—; basta con tener alguna lucidez para entender que estamos rodeados de mensajes y advertencias.» Tenía un presentimiento del trágico destino que troncharía su existencia a la edad de cuarenta y cinco años. Pero nada hacía por contrariar los signos que tan bien descifraba. Estaba hecho para la lucha, la pelea, la *bagarre*. Adolescente, había sido soldado en el norte de África —batallón de suavos—, aventura que alentaba, en él, un antimilitarismo tenaz. Había tomado parte en tumultuarias manifestaciones en favor de Sacco y Vanzetti; había ayudado, con notable eficiencia, a la lucha de los cubanos contra la tiranía de Machado, llenando la prensa francesa de informaciones utilísimas. Admirador de Silvestre Revueltas, soñaba escribir, con él, una cantata sobre la nacionalización de los petróleos mexicanos. Amigo de Miguel Ángel Asturias, de Vallejo, de Nicolás Guillén, de Pablo Neruda, apuntaba en páginas de diarios —que sólo han venido a publicarse ahora— sus conversaciones con David Alfaro Siqueiros. Había estado en Cuba en 1928, y, desde entonces, le apasionaba las cuestiones relacionadas con el arte y la política de América

latina... La Segunda Guerra Mundial lo llevó a la Línea Maginot, desde donde me escribió cartas que recuerdan sorprendentemente, por el tono, ciertas cartas de guerra de Apollinaire. Pronto regresaría a París, después de la *drôle de guerre*; pero sería para actuar de lleno en la resistencia, hasta el día de febrero de 1944 en que fue arrestado, en su casa de la Rue Mazarine, donde una tarja rememora hoy el odioso acontecimiento. Bajo el seudónimo de Valentin Guillois, usado durante la ocupación alemana, había publicado poemas de lucha, cuya pieza antológica es el —desde entonces mil veces recitado— de «Le Veilleur du Pont-au-Change», con su famosa estrofa:

*Yo saludo a los que duermen
después del duro trabajo clandestino...*

Surrealista por temperamento, por vocación —porque todo, en el surrealismo, coincidía con su modo de entender la poesía—, Roberto se apartó tempranamente, sin embargo, de André Breton. En 1928, las relaciones entre ambos escritores eran muy tensas. Desnos no admitía que un movimiento nacido de la magnífica iconoclasia de Dadá se fuese transformando en una suerte de «carbonarismo» poético, sociedad secreta y exclusiva, dotada de consignas y santos y señas, donde un investido de poderes tuviese facultad plena para dictar exclusiones y usar de un permanente derecho de excomunión. El poeta de choque que, cuando lo creía necesario, acababa con una función teatral a bofetadas (como lo hizo con un *Sueño* de Strindberg representado por Artaud, merced a los subsidios de una embajada); el sonámbulo lúcido que, en estado de sueño hubiese dictado los sorprendentes poemas-refranes-sentencias de «Rose Selavy» (logro único en su género), no aceptaba que el surrealismo se poblara de retóricas de nuevo cuño, dando un carácter de preceptiva a los *Cantos de Maldoror*. «¡Lautréamont ha muerto: malhaya de su cadáver!», clamaba Desnos en un artículo publicado en 1931, denunciando la explotación cazurra de un academicismo de lo maravilloso. Se burlaba ya de quien, como Chirico, cargaba todavía con espejitos usados a modo de «detectores de fantasmas» o, ante un guante de mujer encerrado en un bote de mermelada, exclamaba: «¡Qué objeto tan misterioso!...» A lo largo de «Luto por luto», «La libertad o el amor», «The night of loveless nights», «Cuerpos y bienes», su obra se iba despojando de «encuentros fortuitos», de objetos disparatados en una mesa de disecciones, para alcanzar los mecanismos profundos de un idioma popular, esencialmente francés, que tanto debía a la copla callejera, al pregón del vendedor de berros o del ropavejero (*Cresson de fontaine; la santé du corps...; ...chand d'habits... chand d'habits...*) como a las imprecaciones de Agrippa d'Aubigné o a las baladas de Villon, sin olvidar el caballero de Aquitania de Nerval, siempre presente en alguno de sus versos. No significaba esto que se orientara hacia una poesía afinada en los recursos, siempre válidos para un buen poeta, de lo tradicional renovado, puesto al ritmo de la época. Pero nada era más ajeno a su temperamento que el verso hartó trabajado, donde una aparente profundidad se alcanza por una extremada purificación y economía de vocablos capaz de dar visos de metafísica a lo que no pasa,

a veces, de ser mero pensamiento para adorno de almanaques. Para Desnos, la poesía debía *fluir*, partiendo del objeto más concreto —en muchos casos, de una palabra— hasta lograr, mediante enfoques sucesivos del objeto, de la palabra, una transmutación, un hallazgo de sus relaciones posibles con los mundos ilimitados. «Poeta no será nunca quien compare al mar con un marino —decía—, sino aquel que compare a un marino con el mar.»

Hallada la madurez creadora, Roberto consideraba que todo poema no era sino fragmento de un poema mayor en estado de perpetua gestación:

Un gran poema, desde el nacimiento hasta la muerte, se elabora en el subconsciente del poeta que sólo logra revelar, de él, fragmentos arbitrarios... Hay que unir el lenguaje popular, el más popular, a una atmósfera inexpresable, a una imaginaria aguda; anexionarse dominios que, aún hoy, parecen incompatibles con el maldito lenguaje noble que sin tregua renace de las lenguas arrancadas al cancerbero sarnoso que defiende la entrada del dominio poético... Este misterioso dominio, lo siento detrás de Nerval, de quien tendremos que partir nuevamente para librarnos de Mallarmé, de Rimbaud, de Lautréamont. Pero las puertas de ese dominio sólo se abrirán, acaso, con una palabra encontrada en las baladas en jerga¹ de Villon... Me parece que más allá del surrealismo hay algo sumamente misterioso que debe conquistarse; más allá del automatismo, está lo deliberado; más allá de la poesía, está el poema; más allá de la poesía padecida, está la poesía impuesta; más allá de la poesía libre, está el poeta libre.

Iba el poeta hacia ese «más allá de la poesía», buscando, esperando siempre, promoviendo siempre la entrega de «fragmentos arbitrarios» que a veces le venían por auténtico proceso de inspiración (como el vasto canto de «The night of loveless nights» recibido por él, sin una enmienda, durante el transcurso de una noche transfigurada) cuando, una tarde de febrero de 1944, la mano de la Gestapo tocó en su puerta. Y el 8 de junio de 1945, al apuntar el alba, sus ojos cobraron la fría fiijeza de un vidrio verde. Yacía sobre un lecho de hospital donde por fin, identificado por un interno, admirador de su obra, había hallado algún descanso. Sobre su cuerpo martirizado por las miserias, las plagas, los tormentos morales padecidos en el campo de concentración de Terezin, hallaron los enfermos su testamento: era un poema de amor, escrito con el pensamiento puesto en Yuki, su mujer.

CUEVAS Y KAFKA²

«Una mañana al despertar Gregorio Samsa, tras de un sueño intranquilo, se encontró en su cama convertido en un insecto monstruoso...»

1. Se refiere al *jargon des coquillards*, estudiado por Marcel Schowb.
2. Publicado en *México en la Cultura*, abril de 1960.

¿Habrá que decir de quién es esta frase, tan sabida por los hombres de mi generación, como lo fue, para los de otras muchas generaciones, la de: «Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados...»? Despiértase Gregorio Samsa, «echado sobre el duro caparazón de su espalda», iniciando su antológica aventura de escarabajo, y encuentra, frente al moverse inútil de su «multitud de patas», un testigo impar: José Luis Cuevas, el artista mexicano a quien debemos por vez primera una satisfactoria transposición al terreno plástico del mundo de Franz Kafka. Dije «transposición», evitando adrede el término ancilar de «ilustración». Porque Cuevas, en este caso, trascendiendo lo hecho —con escasa fortuna además—, por otros dibujantes, no ha tratado de «mostrarnos» la humanidad de Kafka ajustándose a los lineamientos de textos que son, por lo pronto, suficientemente descriptivos, sino que ha penetrado en los trasfondos del universo kafkiano, alcanzando la arcana zona de sus mitos.

En un asombroso libro, publicado por la Falcon Press de Filadelfia, con el título de *El mundo de Kafka y Cuevas*, se nos ofrecen veinte dibujos del artista que con la expresión cimera de una larga búsqueda de formas, de figuras, de símbolos, esbozados, desechados, aceptados, desarrollados, al margen de la prosa de *La metamorfosis*, de *El proceso*, de *América*, de la *Carta a mi padre*, y también de la *Biografía*, de Max Brod. Y no vacilaría en decir que se logro magistral nos pone en presencia, no solamente del artista en estado de madurez plástica (¿por qué me molestará tanto el inevitable término de «plástica» cuando pienso en el arte de Cuevas, arte que va mucho más allá de la plástica), sino del visionario, del «intérprete» —tomándose la palabra de Beethoven— de la cabal visión kafkiana. Porque Cuevas, situando el problema de la interpretación sobre un plano insólito, no se empeña en ilustrar lo que Kafka, por lo demás, nos ha mostrado de manera bastante explícita, sino que se aplica a revelarnos lo que habría que descifrar, que ver, que entender, fuera, dentro, por encima y al margen de los párrafos de su prosa.

Rara vez —y en esto el cuadro inicial de *La metamorfosis* constituye una excepción— sigue Cuevas el curso del relato, añadiendo la expresión de su entendimiento a lo que ya sabíamos. Cuando, en *El proceso*, habla el protagonista de los «grandes abogados», de quienes «ha oído hablar», pero a quienes «no ha podido ver», es precisamente la figura del «grande abogado» la que, en términos de alucinante representación, nos muestra Cuevas. Es decir, que complementa lo «no descrito» con su visión de lo que Joseph K. tenía por la figura de abogado grande. Igualmente, cuando el Gran Teatro de Oklahoma (América) lanza su llamado «a todos los que quieren ser artistas», lo que nos muestra Cuevas es la humanidad monstruosa y larvaria de los solicitantes, aspirantes y comparecientes. Gracias a él contemplamos, cara a cara, al sacerdote que gritara a «K»: «Pero ¿no entiende usted nada?». Y contemplamos cara a cara, sobre todo —¡qué terrible, qué tremenda, qué escalofriante cara, la de quien contemplamos cara a cara!— al padre, de quien nos diría el hijo, en términos tan desgarrados que alcanzan el diapason del *Eclesiastés*: «Desde tu sillón gobernabas el mundo... Cobraste para mí todo lo enigmático que poseen todos los tiranos,

cuya razón se funda en su persona y no en su pensamiento.» El padre, para Cuevas, trasciende su propia unicidad para hacerse metamorfosis de sí mismo. Cambia de formas para adoptar las figuras que corresponderán, por siempre, a las visiones —a las iluminaciones— del hijo. Es, en dibujo de aplastante factura, digna de los grandes maestros del pasado, un personaje tremebundo, arrellanado en un sillón bajo el cual, como faldero, parpadea un saurio fiel, de cuyo enorme cuello almidonado brota una cabeza que cobra la forma del escarabajo que fuera, en un despertar harto memorable, Gregorio Samsa... Es, en otra imagen, el inquietante y arrugado transeúnte de alguna calleja de Praga, cubierto por un sombrero de copa en cuyas alas, alargadas como teja de dómine, descansa la manzana del pecado mortal original... Aquí, Cuevas va a las mismas raíces del genio kafkiano; alcanza el mundo del Golem, de las juderías milenarias del teatro yiddisch, al que tantas alusiones hace en su diario, y acaso el mundo del Zohar, libro en el cual se estampa la inquietante advertencia que podría servir de epígrafe y glosa a toda la creación del autor de *El proceso*: «Las palabras no caen en el vacío.»

Hacía mucho tiempo que la obra de un artista no me removía tan profundamente como la que en este libro se nos brinda. No me canso de enseñarlo a mis amigos, quienes quedan absortos, pasmados, ante su grandeza. ¿Por qué misterioso encadenamiento de confidencias inauditas, de revelaciones, de entendimientos secretos, habría de haber sido un artista de América —un mexicano— el más extraordinario exégeta gráfico de una obra que, según voluntad de su creador, debía arrojarse al fuego y ha llegado a ser, salvada del fuego, una de las interpretaciones más válidas del mundo en que vivimos?... Es signo de los tiempos que las gentes de acá, heredada el patrimonio de allá, empiecen a contemplar, a expresarse, a interpretar, en plano de universalidad. Me enorgullece, en carne propia, hallar al checo Franz Kafka y al mexicano José Luis Cuevas consustanciados, en textos y figuras, al hojear el admirable libro que hoy une sus nombres.

CALDER, CALDERERO PRODIGIOSO¹

«Este es mi cincel», dice Calder, blandiendo un alicate. Y en esa metafórica verdad se encuentra la clave de un arte sin precedente que escribe la palabra «movimiento» donde los siglos exigieron una suprema inmovilidad. Del cincel de los hacedores de alegorías salían cuadrigas puestas en las altas cornisas, con los cascos eternamente detenidos en el vacío; del alicate de Calder nacen Clavileños, criaturas del espacio, que organizan rondas sobre nuestras cabezas; ajenas, sin embargo, a toda engorrosa mecánica celestial. Ni «música de las esferas», con sus consabidas relojerías, ni péndulos de Galileo. Poesía del árbol trabado con la brisa que lo abraza y lo despeina. Poesía de un arte que pone los metales a volar.

En los manos potentes de Calder, el hierro se hace materia dócil, in-

3. Prólogo a su exposición presentada en Caracas, en setiembre de 1955.

grávida, sin peso, hermana de la pluma y de la hoja —de lo que gira y gorjea, de lo que baila en el viento—. Deja la forma de estar detenida desde el instante de su fijación, para volver a crearse a sí misma, siempre distinta, en un ámbito que le pertenece. Siempre nueva, vive con el tiempo que transcurre, lejos de su creador, libre hasta donde le permiten sus ataduras —sus leyes—, semejante, por su condición activa, por su poder de renovarse dentro de la unidad, al ser viviente.

Quien evoca el taller de escultura, piensa en ceras perdidas, en torsos truncos, en sonrisas inmóviles, en cabezas arrinconadas, en miradas que el cincel no acabó nunca de sacar de la piedra. Quien recuerda a Calder, piensa en el hierro, el soplete y la llama —en el caldero prodigioso que se afana en el resplandor de las fraguas—. Es el hombre del cuento de hadas que arrojó al cielo una piedra que nunca caerá. Hace volar lo que yace; organiza armonías de formas, enjambres, florescencias, gravitaciones, juegos de apariencias, rotaciones de sombras, con las materias más oscuras e intratables de la tierra. «Duro como el hierro», suele decirse. «Aéreo como el hierro», decimos, al contemplar un móvil de Calder erguido, desde el pequeño como avecilla hasta el alto y duro signo perfilado por discos, cabillas, saetas y eslabones, en el aire liviano y claro de esta tierra firme que ahora lo envuelve.

En los campanarios de viejas catedrales suelen aparecer los doce apóstoles al golpe de mediodía, saliendo de una puerta para meterse en otra, después de un breve tránsito por las luces de la ciudad. Pero, desde hace siglos, los vecinos han dejado de contemplar el cortejo; lo olvidaron, por ser siempre fiel —demasiado fiel— a su propio horario. Hasta que, un día, un lagarto, un murciélago, caído en el mecanismo de relojería, rompe con los sistemas del desfile. Salen los apóstoles, escandalosamente, a las once y veinte, mientras se desatan las doce campanadas, canta el gallo de San Pedro, y vuelven todos a mirar hacia el campanario, clamando al portento. Descubren nuevamente el retablo... Y es que era eso, la posibilidad de salir antes, lo que faltaba a las figuras, para que tuvieran un verdadero «aliento», para que no las olvidaran como se olvidan, durante años, las cuadrigas detenidas en las altas cornisas de los edificios. Sabemos que Calder, en cierta época, pensó en impulsar sus móviles por medio de pequeños motores. Pero pronto tuvo que abandonar el propósito; sus móviles eran demasiado vivos, demasiado aliados del viento, para someterse a la monotonía de un movimiento regular. Un margen de «acaso», de aventura, les era necesario —como al ser vivo— para afirmar su personalidad. Ahora, una vez armados, Calder sopla sobre sus móviles de una vez y para siempre. ¡Que vivan su propia vida!...

¿Y son abstractas las formas que sí se mueven, giran, se alternan, acuden, se alejan, chocan para buscar una nueva trayectoria, hacia arriba, hacia abajo, hacia el contemplador de sus imprevisibles impulsos? Difícil sería calificarlas de abstractas, puesto que reclaman lo que se les rehúsa, casi siempre, en el lienzo abstracto: aire, profundidad, *tempo*, posibilidad de retroceso, de correr tras de sus propias sombras. Formas poéticas, más bien: poesía en libertad. «Cabras del cielo», como aquellas que dijera Sancho haber visto al desmontarse de Clavileño: «Son las dos verdes, las dos encarnadas, las dos azules y la una con

mezcla.» «Nueva manera de cabras es ésta —le responden—, y por nuestras regiones del suelo no se usan cabras de tales colores.» «Bien claro está eso —dice Sancho— si que diferencia ha de haber entre las cabras del cielo y las del suelo.»

Calder, calderero prodigioso, llena nuestro espacio de cabrillas, osas, naves, satélites domesticados, cometas suspendidos —cabras del cielo—, como cuando Sancho, escudero, cargador de hierros, de duros y torpes hierros, descubrió la poesía y llenó el cielo, con su imaginación, de rebaños, enjambres, rotaciones, copos, vuelos. «Este es mi cincel», dice Calder, blandiendo un alicate. Un alicate que es también, por el mismo, decir metafórico, vara de maestro, batuta, regla, martillo —soplo de creador sobre la materia dormida.

DE LO REAL MARAVILLOSO AMERICANO

1

La-Bast tout n'est que luxe, calme et volupté. La invitación al viaje. Lo remoto. Lo distante, lo *distinto*. *La langoureuse Asie et la bruillante Afrique* de Baudelaire... Vengo de la República Popular de China. He sido sensible a la nada ficticia belleza de Pekín, con sus casas negras, sus techos de tejas vitrificadas en un naranja intenso donde retoza una fabulosa fauna doméstica de dragoncillos tutelares, de grifos encrespados, de graciosos penates zoológicos cuyos nombres ignoro; me he detenido, asombrado, ante las piedras montadas en pedestales, puestas a contemplación como objetos de arte, que se ofrecen en uno de los patios del Palacio de Verano: afirmación en hechos y presencia de una noción *no figurativa del arte*, ignorada por las declaraciones de principio de los artistas occidentales no figurativos, magnificación del *ready-made* de Marcel Duchamp, cántico de las texturas, de las proporciones fortuitas, defensa del *derecho de elección* que tiene el artista, detector de realidades, sobre ciertas materias o materiales que, sin haber sido trabajados por la mano humana, surgen de su ámbito propio con una belleza original que es la belleza del universo. He admirado la sutileza arquitectónica, comedida y ligera, de Nankín; las fuertes murallas sino-medievales de Nang-Chang, orladas en blanco sobre la adusta oscuridad de las paredes de choque; me he confundido con las multitudes bulliciosas de Shanghai, gimnásticas y divertidas, viviendo en una ciudad de esquinas redondas [*sic*] que, por lo mismo, ignora la angularidad occidental de las esquinas. He visto, desde los malecones de la ciudad, durante horas, el paso de los sampanes de velamen cua-

drado, y volando luego sobre el país, a muy baja altitud, he podido entender el papel enorme que las nieblas y neblinas, las brumas y nubes detenidas, desempeñan en la prodigiosa imaginaria paisajista de los pintores chinos. También, contemplando los arrozales, viendo el trabajo de labradores vestidos de juncos trenzados, he entendido las funciones desempeñadas por el verde tierno, el rosado, el amarillo, los difuminos, en el arte chino. Y, sin embargo, a pesar de haber pasado horas frente a los puestos esquineros de agua caliente servida en vaso, de los mostradores de peces colorados y desdibujados a la vez por el movimiento encubridor de sus aletas levemente abanicadas; después de escuchar los cuentos de narradores de cuentos que no entiendo; después de haberme admirado ante la obra maestra, en belleza y proporciones, de una prodigiosa esfera armilar que, montada sobre cuatro dragones, combina portentosamente la armoniosa geometría de los astros con el encrespamiento heráldico de los monstruos telúricos, en el Museo de Pekín; después de visitar los viejos observatorios, erizados de aparatos singulares, pasmosos por una operación de mensuración sideral cuya trascendencia escapa a nuestras nociones keplerianas; después de haberme cobijado a la sombra fría de las grandes puertas, de la casi femenina Torre-Pagoda de Shanghai, enorme y tierna mazorca de ventanas y aleros punzantes, de haberme maravillado ante la relojera eficiencia de los teatros de títeres, regreso hacia el poniente con una cierta melancolía. He visto cosas profundamente interesantes. Pero no estoy seguro de haberlas entendido. Para entenderlas realmente —y no con la aquiescencia del papanatas, del turista que en suma he sido— hubiese sido necesario conocer el idioma, tener nociones claras acerca de una de las culturas más antiguas del mundo: conocer las palabras claras del dragón y de la máscara. Me he divertido mucho, ciertamente, con las increíbles acrobacias de los actores de un teatro que, para el consumo de Occidente, se califica de *ópera*, cuando no es sino la realización cimera de lo que ha querido conseguirse en el *espectáculo total* —obsesión generalmente insatisfecha de nuestros autores dramáticos, directores y escenógrafos—. Pero las acrobacias de quienes interpretaban óperas que jamás pensaron en ser *óperas*, sólo eran el complemento de una materia verbal que me es inaccesible de por vida. Dicen que Judith Gautier dominaba la lectura del idioma chino a la edad de veinte años. (No creo que «hablara el chino», porque el *chino* no se habla, ya que el pequinés, por ejemplo, no es entendido a cien kilómetros de Pekín, ni tiene que ver con el pintoresco carbonés o el dialecto semimeridional de Shanghai, aunque la escritura sea la misma para todos los idiomas en presencia, elemento de inteligibilidad general.) Pero, en cuanto a mí, sé que no me bastarían los años que me quedan de existencia para llegar a un entendimiento verdadero, cabal, de la cultura y de la civilización de China. Me falta, para ello, un *entendimiento de los textos*. De los textos que se inscriben en las estelas que sobre sus carapachos de piedra yerguen las enormes tortugas —símbolo de la longevidad, me dijeron— que pueblan, andando sin andar, tan antiguas que se les ignora la fecha del nacimiento, señoreando acequias y labrantíos, los aldeaños de la gran ciudad de Pekín.

Vengo del Islam. Me he emocionado gratamente ante paisajes tan sosegados, tan deslindados por la mano del sembrador y la mano de las podadoras, tan ajeno a todo elemento vegetal superfluo —con la presencia de sus rosales y granados con algún surtidor por fondo— que pude evocar, ante ellos, la gracia de algunas de las mejores miniaturas persas, aunque, a la verdad, hallándome bastante lejos del Irán y sin saber, a ciencia cierta, si las miniaturas evocadas tenían mucho que ver con eso. Anduve por calles silenciosas, perdiéndome en laberintos de casas sin ventanas, escoltado por el fabuloso olor a grasa de carnero que es característica del Asia Central. Me admiré ante la diversidad de manifestaciones de un arte que sabe renovarse y jugar con las materias, con las texturas, venciendo el temible escollo de la prohibición —aún muy observada— de figurar la figura humana. Pensé que en eso de amar las texturas, los serenos equilibrios geométricos o los enrevesamientos sutiles, los artistas mahometanos daban muestras de una imaginación en la inventiva abstracta que sólo es comparable a la que puede contemplarse, yendo a México, en el pequeño y maravilloso patio del Templo de Mitla. (Para ellos el arte verdadero sigue siendo rigurosamente *no figurativo*, manteniendo a una altanera distancia de donde se polemiza en torno a *realismos* hartos manoseados...) Fui sensible a la esbeltez de los alminares, a la policromía de los mosaicos, a la potente sonoridad de las guzlas, al sabor milenario, precoránico, de los panes sin levadura, desprendidos por peso propio, al alcanzar su punto, del horno del tahonero. Volé sobre el mar de Aral, tan raro, tan extraño, en formas, colores y contornos, como el lago Baikal, aquel que me admira por sus complementos montañosos, sus rarezas zoológicas; por lo mucho que tal lugar remoto tiene común, en la extensión, la desmesura, la repetición —inacabable taigá, trasunto de nuestra selva; inacabable Ienisseis, acrecido a cinco leguas de ancho (cito a Vsevolod Ivanov) por lluvias semejantes a las que acrecen algún Orinoco en las mismas cinco o seis leguas de sus desbordamientos... Pero, sin embargo, al regresar, me invadió la gran melancolía de quien quiso entender y entendió a medias. Para entender el Islam apenas entrevisto, me hubiese sido preciso conocer algún idioma allí hablado, tener noticias de algún antecedente literario (algo más consistente, desde luego, que el de los *Rubayatas* leídos en español, o de las andanzas de Aladino o de Simbad, o de las músicas de *Thamar* de Balakirew, o de *Sheherezade* o *Antar* de Rimsky-Korsakov...), de la filosofía, si es que la hubiese en verdadera función filosófica, de la gran literatura gnómica de aquel vasto mundo donde ciertos principios atávicos siguen pesando sobre las mentes, aunque distintas contingencias políticas hayan quedado atrás. Pero quien quiso entender entendió a medias, porque desconocía el idioma o los idiomas que allí se hablaban. Se enfrentaba, en las librerías, con tomos herméticos cuyos títulos se dibujaban en signos arcanos.

Conocer esos signos hubiese sido mi deseo. Me sentía humillado ante una ignorancia que también era la del sánscrito o la del hebreo clásico —lenguas que, por lo demás, no se enseñaban en las universidades latinoamericanas de mi adolescencia, allí donde el mismo griego, el latín, eran mirados con desconfianza como cosas que un pragmatismo de nuevo cuño situaba entre los ociosos devaneos del intelecto—. Tenía conciencia, sin embargo (y habría de comprobarlo desde mi llegada a Bucarest) que para entender lenguas romances sólo necesita el latinoamericano una convivencia de pocas semanas. Así, frente a los signos ininteligibles que se me pintaban, cada mañana, en los titulares de periódicos locales, sentía como un descorazonamiento siempre renovado, pensando que no me bastarían los tiempos que me quedaran de vida (¿qué representan veinte años de estudio para saber *de algo*?) para llegar a tener una visión de conjunto, fundamentada y universal, de lo que es la cultura islámica, en sus distintos fraccionamientos, modalidades, dispersiones geográficas, diferencias dialectales, etcétera. Me sentía minimizado por la grandeza cierta de lo que se me había revelado; pero esa grandeza no me entrega sus medidas exactas, sus voliciones auténticas. No me daba los medios de expresar a los míos, al regresar de tan dilatadas andanzas, lo que había de universal en sus raíces, presencia y transformaciones actuales. Para ello hubiese tenido que poseer ciertos conocimientos indispensables, ciertas claves, que, en mi caso, y en el caso de muchos otros, hubiesen requerido una especialización, una disciplina, de casi una vida entera.

Cuando, al regreso del largo viaje, me hallé en la Unión Soviética, la sensación de *incapacidad de entendimiento* se me alivió en grado sumo, a pesar de desconocer el idioma. La arquitectura magnífica, a la vez barroca, italiana, rusa, de Leningrado, me era grata antes de verla. Conocía esas columnas, conocía esos astrágalos, conocía esos arcos monumentales, abiertos en bloques de edificios, evocadores de Viruvio y de Viñola, y acaso también del Piranesi. Rastrelli, el arquitecto italiano, había estado por ahí después de mucho pasearse por Roma. Las columnas rostrales que se alzaban junto al Neva eran de mi propiedad. El Palacio de Invierno, hondamente azul y espumosamente blanco, con su neptuniano, acuático, barroquismo, me hablaba por voces conocidas. Allí, más allá del agua, la Fortaleza de Pedro y Pablo se me perfilaba con domesticada silueta. Y esto no era todo: la Gran Catalina había sido amiga y protectora de Diderot. Potemkin había sido amigo de Miranda, el venezolano precursor de las independencias de América. Ci-marosa vivió y compuso en Rusia. La Universidad de Moscú, además, lleva el nombre de Lomonosov, autor de una «Oda a la gran Aurora Boreal» que es una de las mejores realizaciones de cierta poesía del siglo xviii, científicista, enciclopédica, que la vincula —más por el espí-

ritu que por el estilo, desde luego— con Fontenelle y con Voltaire. Pushkin me hacía pensar en el *Boris* cuya deficiente versión francesa modifiqué, en lo eufónico musical, hace unos treinta años, a ruegos de un cantante que habría de interpretar el papel en el Teatro Colón de Buenos Aires. Turgueniev fue amigo de Flaubert («el hombre más tonto que he conocido», decía, admirativamente). Dostoievski me fue revelado por un ensayo de André Gide. Leí a Tolstoi, por vez primera, en una edición que de sus relatos hizo, hacia el año 1920, la Secretaría de Educación de México. Bien o mal traducidos, los *Cuadernos filosóficos* de Lenin me hablan de Heráclito, de Pitágoras, de Leucipo, y hasta del «idealista con quien uno se entiende mejor que con el materialista estúpido». Una función del Bolshoi (con estatua de Pedro el Grande, en el decorado) me sugiere la oportunidad de visitar las salas altas, terminales, del Museo del Ermitage. Allí me encuentro con Ida Rubinstein en un retrato raro, a la vez afectuoso y cruel, de Serof; también con Sergio de Diaghilev y también con Anna Pawlowa que, hacia el año 1915 y regresando después cada año a La Habana, reveló al cubano las técnicas trascendentales de la danza clásica. Más allá, de modo inesperado, me sale al paso una vasta exposición retrospectiva de Roerich, el escenógrafo y libretista de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, cuya partitura puso en entredicho todos los principios compositivos de la música occidental... En Leningrado, en Moscú, volvía a encontrar, en la arquitectura, en la literatura, en el teatro, un universo *perfectamente inteligible*, inteligible por mis propias deficiencias en cuanto a los medios técnicos, mecánicos, de entender lo situado más allá de ciertas fronteras culturales. (Como difícil me fue en Pekín, un día, entender los razonamientos de un lama tibetano que pretendía identificar el tantrismo con el marxismo, o aquel inteligentísimo hombre del África que, en París, hace poco, me hablaba de ritos mágicos, tribales, en términos de materialismo histórico.) Cada vez más se afirmaba la convicción de que la vida de un hombre basta apenas para conocer, entender, explicarse, la fracción del globo que le ha tocado en suerte habitar —aunque esta convicción no le exima de una inmensa curiosidad por ver lo que ocurre más allá de la línea de sus horizontes—. Pero la curiosidad no es premiada, en muchos casos, con un cabal *entendimiento*.

4

No hay ciudad de Europa, creo yo, donde el drama de la reforma y de la contrarreforma se haya inscrito en vestigios más duraderos y eloquentes que en Praga. Por un lado se alzan la dura y recia iglesia de Tyn, erizada de agujas, la capilla de Belén, con sus techumbres empinadas, vestidas de austeras pizarras medievales, donde hubo de resonar un día la palabra vertical y tremebunda del maestro Juan Huss; por otro se abre el encrespado, envolvente, casi voluptuoso barroquismo de la iglesia de San Salvador del colegio Clementino, al cabo del puente

Carlos, frente a las ojivas retadoras de la otra orilla, como un suntuoso escenario jesuítico —más tiene de teatro que de iglesia— poblado de santos y apóstoles, mártires y doctores, confundidos en una coreográfica concentración de estolas y de mitras —bronce sobre blanco, sombras sobre oro— pregonando la victoria momentánea del latín de Roma sobre el idioma popular, nacional, praguense, más que nada, de los salmos y cantos taboritas... Arriba, en la ciudadela, las ventanas de la Defenestración famosa; abajo, en la Mala Strana, el placio de Wallsteins, en cuya sala de audiencia dejó el último gran condotiero, esculpida en el cielo raso, toda la estrepitosa sinfonía de la Guerra de los Treinta Años, con una profusa figuración de cornetas, tambores y sacabuches, revueltos con los arneses, penachos y estandartes de las alegorías bélicas. Ahí puedo entender mejor a Schiller y el ánimo que lo llevó, en la primera parte de su trilogía famosa, a la hazaña insólita de escribir un drama sin protagonista, donde los personajes se llaman: «unos croatas», «unos ulanes», un «corneta», «un recluta», «un capuchino», «un furriel»... Pero eso no es todo: si la reforma y la contrarreforma están presentes en las piedras de Praga, también nos hablan sus edificios y lugares de un pasado siempre suspendido entre los extremos polos de lo real y de lo irreal, de lo fantástico y lo comprobable, de la conseja y del hecho. Sabemos que Fausto, el alquimista, hace su primera aparición —¿imaginaria?— en la Praga donde las generaciones futuras habrían de palpar los instrumentos astronómicos, exactos o casi, de Tico Brahe, antes de visitar la casa del contemplador de estrellas llamado Juan Kepler, en tanto que los buscadores de la piedra filosofal, los preparadores del mercurio hermético, conservan su calle, todavía, con retortas y hornadas, en el burgo de Carlos el Grande. Mucho se evoca la leyenda del Golem, aquel autómatas que un sabio rabino hacía trabajar en su provecho, en las cercanías del cementerio judío y de las soberbias sinagogas. Y lo más extraordinario es que el antiguo cementerio judío, con sus dramáticas estelas de los mil quinientos y seiscientos, paradas lado a lado, o una detrás de otra, en desorden, como puestas en almohada —en un final de marzo que les iluminaba las inscripciones hebraicas con pinceladas de cierzo— conviven, en terreno de igualdad, con el angosto teatro Tylovo donde, cierto día de 1787, tuvo lugar el estreno de *Don Juan* de Mozart, obra fáustica, auto sacramental extrañamente plantado por el genio en un siglo de las luces que para nada creía en convidados de piedra, aunque muy cerca le bailaban obispos y doctores de bronce en el suntuoso escenario teológico de la iglesia del Clementino. No hay piedra muda en Praga para el entender a medias palabras. Y, para ese entendedor surge, de cada esquina, de cada bocacalle, la silueta queda, afelpada, sin sombra como el personaje de Chamisso, presente en todas las contingencias, en debates que de la literatura trascienden a la política, del Franz Kafka, que en su «intento de descripción de un combate» nos dio, sin quererlo, acaso por medios metafóricos, indirectos, la más estupenda sensación de una atmósfera praguense vivida en sus misterios y posibilidades. Cuando en *Diario* dice (en 1911) que se encuentra conmovido por una visión de escaleras situadas a la derecha del puente Cech, recibe «por una pequeña ventana triangular» (sólo en aquella ciudad asimétrica, donde se conjugan todas

las ocurrencias de una arquitectura fantástica, puede haber una *ventana triangular...*) toda la gracia y la vigencia barroca de las escalinatas que ascienden hacia la ilustre ventana de la Defenestración... De Kafka, dando un salto al pasado, montando en una diligencia imaginaria, sin tiempo, llegamos a Leipzig, donde nos espera el órgano tras del cual Ana Magdalena descubriera, emocionada, la presencia tremebunda —tal la de un dragón inspirado— de Juan Sebastián, y recordamos que allí se cantaron, con muy pocas voces y orquestas mínimas, unas *Pasiones* que nos incumben muy directamente y que, desde hace dos siglos, no cesaron de crecer, de llenarse con un mayor número de figuras, de cruzar el Atlántico para alcanzar las riberas de América, por la partitura, la ejecución o el disco, sugiriendo a Héctor Villa-Lobos, por operación de sus *allegros*, la posibilidad de titular *bacchianas* unas composiciones inspiradas en el *allegro* —movimiento continuo, *perpetuum mobile*— de las batucadas cariocas o bahianas... De Leipzig nos lleva la imaginaria diligencia, con su cochero que hace sonar una trompa muy conocida por Mozart y hasta por Mörike, al Weimar de Goethe, en cuya casa nos esperan las monstruosas réplicas de esculturas griegas ejecutadas en dimensiones heroicas, dignas de alzarse en el ámbito de un templo, pero que el autor de *Fausto* colocó en habitaciones tan pequeñas que, en ellas, un tablero de ajedrez obligaría a los visitantes a soslayarse. Esas enormes divinidades griegas medidas de *cabeza* —porque de cabeza están presentes, en realidad— en las exiguas estancias de la casa de Weimar me recuerdan ciertas retóricas epónimas, muy usadas en América latina, que son las de vestíbulos ministeriales presididos por estatuas de héroes que los hincha, amplía, eleva, encumbra, a dos o tres tallas mayores que las que correspondieron a su cabal estatura humana, llegándose al absurdo de una República que se yergue en el Capitolio de La Habana —con pechos de bronce que pesan toneladas— en una dimensión tan estúpidamente ciclópea que, a su lado, la pobre gigante de Kafka pasaría poco menos que inadvertida.

5

Vuelve el latinoamericano a lo suyo y empieza a entender muchas cosas. Descubre que, si el *Quijote* le pertenece de hecho y derecho, a través del *Discurso a los cabreros* aprendió palabras, en recuerdo de edades, que le vienen de *Los trabajos y los días*. Abre la gran crónica de Bernal Díaz del Castillo y se encuentra con el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito —libro de caballería donde los hacedores de maleficios fueron *teufes* visibles y palpables, auténticos los animales desconocidos, contempladas las ciudades ignotas, vistos los dragones en sus ríos y las montañas insólitas en sus nieves y humos. Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianis de Grecia y Florismarte de Hircania. Había descubierto un mundo de monarcas y coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones

que se remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados, de bebidas sacadas del cacto y de la palma, sin darse cuenta aún de que, en ese mundo, los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer. Arrastra el latinoamericano una herencia de treinta siglos, pero, a pesar de una contemplación de hechos absurdos, a pesar de muchos pecados cometidos, debe reconocerse que *su estilo* se va afirmando a través de su historia, aunque a veces ese estilo puede engendrar verdaderos monstruos. Pero las compensaciones están presentes: puede un Melgarejo, tirano de Bolivia, hacer beber cubos de cerveza a su caballo *Holofernes*; del Mediterráneo caribe, en la misma época, surge un José Martí capaz de escribir uno de los mejores ensayos que, acerca de los pintores impresionistas franceses, hayan aparecido en cualquier idioma. Una América Central, poblada de analfabetos, produce un poeta —Rubén Darío— que transforma toda la poesía de expresión castellana. Hay también ahí quien, hace un siglo y medio, explicó los postulados filosóficos de la alienación a esclavos que llevaban tres semanas de manumisos. Hay ahí (no puede olvidarse a Simón Rodríguez) quien creó sistemas de educación inspirados en el *Emilio*, donde sólo se esperaba que los alumnos aprendieron a leer para ascender socialmente por virtud del entendimiento de los libros —que era como decir: de los códigos—. Hay quien quiso desarrollar estrategias de guerra napoleónica con lanceros montados, sin montura ni estribos, en el lomo de sus jameigos. Hay la prometeica soledad de Bolívar en Santa Marta, las batallas libradas al arma blanca durante nueve horas en el paisaje lunar de los Andes, las torres de Tikal, los frescos rescatados a la selva de Bonampak, el vigente enigma de Tihuanacu, la majestad del acrópolis de Monte Albán, la belleza abstracta —absolutamente abstracta— del templo de Mitla, con sus variaciones sobre temas plásticos ajenos a todo empeño figurativo. La enumeración podría ser inacabable. Por ello diré que una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe —las ruinas, tan poéticas, de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la ciudadela La Farrière— y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el *Cap Français* de la antigua Colonia, donde una casa de larguísimo balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte. Mi encuentro con Paulina Bonaparte, ahí, tan lejos de Córcega, fue, para mí, como una revelación. Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente. Vi la posibilidad de traer ciertas verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo de quienes, viajando contra la trayectoria del sol, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento ni de medida para verlas en su justa dimensión. (Paulina Bonaparte fue, para mí, lazarillo y guía, tiento primero —a partir de la Venus de Cánova— de los ensayos de indagación de los personajes que, como Billaud-Varenne, Collot d'Herbois, Victor Hugues, habrían de animar mi *Siglo de las Luces*, visto en función de luces americanas.) Después de sentir el

nada mentido sortilegio (1) de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años. Lo maravilloso, buscado a través de los viejos elisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la mesa redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria —¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la *fête foraine*, de los que ya Rimbaud se había despedido en su «Alquimia del verbo»?—. Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la *Julieta* de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo.

Pero, a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes ameloachados, de maniqués de costurera de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en el principio del burro devorado por un higo, propuesto por los *Cantos de Maldoror* como suprema inversión de la realidad, a los que debemos muchos «niños amenazados por ruiseñores», o los «caballos devorando pájaros» de André Masson. Pero obsérvese que cuando André Masson quiso dibujar la selva de la isla de Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco. Y tuvo que ser un pintor de América, el cubano Wifredo Lam, quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical, la desenfundada creación de formas de nuestra naturaleza —con todas sus metamorfosis y simbiosis—, en cuadros monumentales de una expresión única en la

1. Paso aquí al texto del prólogo a la primera edición de mi novela *El reino de este mundo* (1949), que no apareció en ediciones sucesivas, aunque hoy lo considero, salvo en algunos detalles, tan vigente como entonces. El surrealismo ha dejado de constituir, para nosotros, por proceso de imitación muy activo hace todavía quince años, una presencia erróneamente manejada. Pero nos queda lo *real maravilloso* de índole muy distinta, cada vez más palpable y discernible, que empieza a proliferar en la novelística de algunos novelistas jóvenes de nuestro continente.

pintura contemporánea. Ante la desconcertante pobreza imaginativa de un Tanguy, por ejemplo, que desde hace veinticinco años pinta las mismas larvas pétreas bajo el mismo cielo gris, me dan ganas de repetir una frase que enorgullecía a los surrealistas de la primera hornada: *Vous qui ne voyez pas pensez a ceux qui voient*. Hay todavía demasiados «adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas» (Lauréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas. Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco. Prodigiosamente fidedignas resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina. Asimismo el viaje del personaje, desde Toscana a Noruega, sobre el manto de una bruja. Marco Polo admitía que ciertas aves volaran llevando elefantes entre las garras, y Lutero vio de frente al demonio a cuya cabeza arrojó un tintero. Víctor Hugo, tan explotado por los tenedores de libros, de lo maravilloso, creía en aparecidos, porque estaba seguro de haber hablado, en Guernesey, con el fantasma de Leopoldina. A Van Gogh bastaba con tener fe en el Girasol, para fijar su revelación en una tela. De ahí que lo maravilloso invocados en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica «arreglada», ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta. No por ello va a darse la razón, desde luego, a determinados partidarios de un regreso a lo real —término que cobra, entonces, un significado gregarialmente político—, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato «enrolado» o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas. Pero es indudable que hay escasa defensa para poetas y artistas que loan el sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia, invocan espectros sin creer que respondan a los ensalmos, y fundan sociedades secretas, sectas literarias, grupos vagamente filosóficos, con santos y señas y arcanos fines —nunca alcanzados—, sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe.

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantropicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su

ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaíquino. Había estado en la Ciudadela La Ferrière, obra sin antecedentes arquitectónicos, únicamente anunciada por las *Prisiones imaginarias* del Piranesi. Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afechos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo *real maravilloso* no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo *real maravilloso* se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la fuente de la eterna juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy. Siempre me ha parecido significativo el hecho de que, en 1780, unos cuerdos españoles, salidos de Angostura, se lanzaran todavía a la busca de El Dorado, y que, en días de la Revolución Francesa —¡vivan la Razón y el Ser Supremo!—, el compostelano Francisco Menéndez anduviera por tierras de Patagonia buscando la ciudad encantada de los Césares. Enfocando otro aspecto de la cuestión, vemos que, así como en Europa occidental el folklore danzarino, por ejemplo, ha perdido todo carácter mágico o invocatorio, rara es la danza colectiva, en América, que no encierre un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciático: tal los bailes de la santería cubana, o la prodigiosa versión negroide de la fiesta del Corpus, que aún puede verse en el pueblo de San Francisco de Yare, en Venezuela.

Hay un momento, en el sexto canto de Maldoror, en que el héroe, perseguido por toda la Policía del mundo, escapa a «un ejército de agentes y espías» adoptando el aspecto de animales diversos y haciendo uso de su don de transportarse instantáneamente a Pekín, Madrid o San Petersburgo. Esto es «literatura maravillosa» en pleno. Pero en América, donde no se ha escrito nada semejante, existió un Mackandal dotado de los mismos poderes por la fe de sus contemporáneos, y que alentó, con esa magia, una de las sublevaciones más dramáticas y extrañas de la historia. Maldoror —lo confiesa el mismo Ducasse— no pasaba de ser un «poético Rocamboles». De él sólo quedó una escuela literaria de vida efímera. De Mackandal el americano, en cambio, ha quedado toda una mitología, acompañada de himnos mágicos, conservados por todo un pueblo, que aún se cantan en las ceremonias del Vaudou.² (Hay, por otra parte, una rara casualidad en el hecho de que Isidoro Ducasse, hombre que tuvo un excepcional instinto de lo fantástico-poético, hubiera nacido en América y se jactara tan enfáticamente, al final de uno de sus cantos, de ser *Le montevidéen*.) Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la pre-

2. Véase Jacques Roumain, *Le Sacrifice du Tambour Assolo* (r).

sencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. Pero ¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?

RAZÓN DE SER

CONCIENCIA E IDENTIDAD DE AMÉRICA *

Los latinoamericanos de mi generación conocieron un raro destino que bastaría por sí solo para diferenciarlos de los hombres de Europa: nacieron, crecieron, maduraron, en función del concreto armado... Mientras el hombre de Europa nacía, crecía, maduraba, entre piedras seculares, edificaciones viejas, apenas acrecidas o anacronizadas por alguna tímida innovación arquitectónica, el latinoamericano nacido en los albores de este siglo de prodigiosos inventos, mutaciones, revoluciones, abría los ojos en el ámbito de ciudades que, casi totalmente inmovilizadas desde los siglos XVII o XVIII, con un lentísimo aumento de población, empezaban a agigantarse, a extenderse, a alargarse, a elevarse, al ritmo de las mezcladoras de concreto. Parecida a La Habana de Humboldt era todavía la que transité en mi infancia; el México que visité en 1926 era, todavía, el de Porfirio Díaz; muy semejante aún a la Caracas que describió José Martí, fue la Caracas que conocí en 1945.

Y, de repente, he aquí que las amodorradas capitales nuestras se hacen ciudades de verdad (anárquicas en su desarrollo repentino, anárquicas en su trazado, excesivas, irrespetuosas, en su afán de demoler para remplazar) y el hombre nuestro, consustanciado con la urbe, se nos hace hombre-ciudad, hombre-ciudad-del-siglo-xx valga decir: hombre-Historia-del-siglo-xx, dentro de poblaciones que rompen con sus viejos marcos tradicionales, pasan, en pocos años, por las más tremendas crisis de adolescencia y comienzan a afirmarse con características propias, aunque en atmósfera caótica y desaforada.

El latinoamericano vio surgir una nueva realidad en esta época, realidad en la que fue juez y parte, animador y protagonista, espectador

* Discurso pronunciado por Alejo Carpentier en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela el 15 de mayo de 1975, en el acto que en su honor fue organizado por la misma Universidad, el Ateneo de Caracas, la Asociación de Escritores Venezolanos y la Asociación Venezolana de Periodistas.

atónito y actor de primer plano, testigo y cronista, denunciante o denunciado. «Nada de lo circundante me es ajeno», hubiese podido decir, parafraseando al humanista renacentista. «Esto lo hice yo, aquello lo vi construir; lo de más allá lo padecí o lo maldije. Pero formé parte del espectáculo —bien como primera figura, bien como corista o comparsa—... Pero, plantado el decorado, puestas las bambalinas, colgados los telones, hay que ver, ahora, lo que habrá de representarse —comedia, drama o tragedia— en el vasto teatro de concreto armado.

Y ahí es donde se plantea el verdadero problema: ¿Con qué actores habremos de contar? ¿Quiénes serán esos actores?... Y para empezar... ¿quién soy yo, qué papel será capaz de desempeñar y, más que nada..., qué papel me toca desempeñar?... Eterna revivencia del «conócete a ti mismo». Pero, de un «conócete a ti mismo» que se formula, por primera dificultad, en un mundo —el que circunda nuestras ambiciosas e irreverentes ciudades modernas— que, para decirlo francamente, conocíamos muy mal hasta ahora, y que sólo ahora (de pocos años a esta parte: medio siglo apenas) estamos empezando a calar en profundidad. Lejos quedaron los días en que los famosos y engrasados «científicos» de Porfirio Díaz, en fechas de conmemoración del centenario de la independencia mexicana, proclamaban intrépidamente que estaban despejados todos los enigmas de nuestro pasado precolombino. Lejos quedaron los días en que contemplábamos nuestros grandes hombres de ayer desde el mirador único de una devoción que excluía todo enfoque crítico, con lo inmediato y contingente... Lejos quedaron los tiempos en que velamos nuestra historia como una mera crónica de acciones militares, cuadros de batallas, intrigas palaciegas, encumbramientos y derrocamientos, en textos ignorantes del factor económico, étnico, telúrico, de todas aquellas realidades subyacentes, de todas aquellas pulsiones soterradas, de todas las presiones y apetencias foráneas —imperialistas, por decirlo todo— que hacían de nuestra historia una historia distinta a las demás historias del mundo. Historia distinta, desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro, y del europeo de tez más o menos clara, destinados, en lo adelante, a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias, de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca... «Tenemos que ser originales», solía decir Simón Rodríguez, maestro del Libertador... Pero, cuando tales palabras pronunciaba, no había que hacer ya el menor esfuerzo por ser originales, pues éramos, ya, originales, de hecho y de derecho, mucho antes de que el concepto de originalidad se nos hubiese ofrecido como meta.

No incurre en vana jactancia americanista quien puede afirmar hoy, en perfecto conocimiento de causa que, antes de lo que contemplaran los conquistadores españoles sin entenderlo, se nos ofrecía en el Templo de Mitla, en México, la perfecta culminación de un arte abstracto largamente madurado —arte abstracto que no se debía a un mero intento de ornamentación geométrica, simétrica y reiterada, sino a la disposición perfectamente deliberada de composiciones abstractas, de idéntico tamaño, jamás repetidas, vistas, cada una, como un valor plástico

completo, independiente y cerrado—. No es necesario ser guiado por un excesivo amor a nuestra América, para reconocer que en las pinturas que adornan el templo de Bonampak, en Yucatán, se nos presentan figuras humanas en escorzos de una audacia desconocida por la pintura europea de la misma época —escorzos que se aparecen, con muchos años de anterioridad, con el de un Cristo de Mantegna, por ejemplo—. y eso no es todo: sólo ahora estamos empezando a ahondar en la maravillosa poesía náhuatl y estamos comenzando a percibir el singular y profundo trasfondo filosófico de las grandes cosmogonías y mitos originales de América.

Y eso no es todo. Sin demorarnos en ejemplos que podrían multiplicarse al infinito, desde los días de la Conquista y de la Colonia, vemos afirmarse, de cien maneras, la originalidad y audacia del hombre americano en obras de muy distinto carácter. Es aquí, en este continente nuestro, donde jamás entraron el románico ni el gótico, donde la arquitectura barroca halló sus expresiones más diversas y completas —en México, a todo lo largo del espinazo andino— con el empleo de materiales policromos, el uso de técnicas perfeccionadas por el artesano indio, que desconocieron los arquitectos europeos. Es aquí, en este suelo, donde, con las ininterrumpidas sublevaciones de indios y de negros (desde los tempranos días del siglo XVI, con los Comuneros de la Nueva Granada, con la gesta de un Túpac Amaru, hasta alcanzarse los tiempos de nuestras grandes luchas por la independencia, se asistió a las primeras guerras anticoloniales —pues fueron fundamentalmente guerras anticoloniales— de la historia moderna... Y, por andar a saltos, sin detenerme en tal o cual muestra de nuestra originalidad, cabría recordar, en este año que se ha denominado «Año de la mujer», que el primer documento enérgicamente feminista, resueltamente feminista (documento en que para la mujer se reclama el derecho de acceso a las ciencias, a la enseñanza, a la política, a una igualdad de condición social y cultural opuesta al «machismo» que harto se contempla en nuestro continente...), ese documento se debe (en 1965) a la portentosa mexicana sor Juana Inés de la Cruz —autora, sea dicho de paso, de poemas «negros» que, por el acento, se anticipan de modo increíble a ciertos poemas de Nicolás Guillén, el gran poeta a quien escucharon ustedes, hace poco, en este mismo paraninfo.

Mucho, mucho, mucho, podría hablarse de todo esto. Sobran ejemplos gratos de citar. Nuestros libertadores, nuestros maestros en el pensamiento, nos han legado millares de páginas colmadas de observaciones, de análisis, de consideraciones, de advertencias, que nos dejan atónitos por su actualidad, por su vigencia, por lo que de aplicable tienen para el presente... Y ahora que, desde hace algo más de un siglo, se nos ha abierto cabalmente, con la obra de Marx, el vasto continente; ahora que, disponiendo de un instrumento analítico que ha transformado la historia en una ciencia, podemos considerar el pasado desde nuevos ángulos, comprobando verdades que habían pasado inadvertidas para nuestros mayores, es cuando el hombre-ciudad-siglo XX, el hombre nacido, crecido, formado, en nuestras proliferantes ciudades de concreto armado, ciudades de América latina, tiene el deber ineludible de conocer a sus clásicos americanos, de releerlos, de meditarlos, para hallar

sus raíces, sus árboles genealógicos de palmera, de apamate o de ceiba, para tratar de saber *quién es, qué es*, y qué papel habrá de desempeñar, en absoluta identificación consigo mismo, en los vastos y turbulentos escenarios donde, en la actualidad, se están representando las comedias, dramas, tragedias —sangrientas y multitudinarias tragedias— de nuestro continente.

Hombre que ha crecido con La Habana del siglo XX, hombre que ha visto crecer la Caracas del siglo XX —hombre que ha visto crecer esta Universidad, que ha visto construirse el *stábile* de Calder, que se abre perennemente sobre nuestras cabezas en este anfiteatro, no sabría agradecer con palabras de mero protocolo la muestra de afecto y estimación que en este lugar se me ofrece esta noche. Decir que estoy emocionado es poco. Mejor y más valioso es decir que esta noche quedará inscrita en cifras capitales en la cronología de mi existencia, ahora que acabo de doblar el temible cabo de los setenta años en el reino de este mundo... E inútil resulta decir que agradezco profundamente a mi amigo Alexis Márquez Rodríguez las palabras que acerca de mi persona, trayectoria y obra, acaba de pronunciar.

Y se las agradezco tanto más, si se tiene en cuenta que ha dicho cosas, acerca de mí, que pertenecen a la categoría de aquellas que no puede pronunciar un escritor, acerca de sí mismo, habiendo de esperar que la sagacidad crítica de otros subrayen ciertos hechos que tienen una enorme importancia para la persona, objeto de la crítica. Señaló Alexis Márquez Rodríguez, para satisfacción mía, lo confieso, que en mis escritos —desde los de mi primera juventud— se observa una cierta unidad de propósitos y de anhelos. Valga decir que poco me aparté de una trayectoria ideológica y política que ya se había afirmado en mí cuando, allá por el año 1925, escribí un artículo sobre la admirable novela soviética *El tren blindado 14-69*, de Vsevolod Ivanov, donde decía lo que podría repetir ahora si hubiese de expresar mi pensamiento, mis convicciones, ante el proceso y las contingencias de la época que ahora estamos viviendo... Es cierto —me enorgullezco de ello— que tuve una temprana visión de América y del porvenir de América (me refiero, desde luego, a aquella América que José Martí llamara «Nuestra América»)... Pero... ¿En esto tenía yo acaso mucho mérito?... No lo creo. Tuve suerte, eso sí. La maravillosa suerte de haberme topado, al llegar a La Habana, lleno de juveniles ambiciones, luego de una infancia campesina, con hombres a quienes pude considerar en el acto —a pesar de su juventud— como maestros verdaderos. Y esos maestros fueron Julio Antonio Mella, el admirable, que, tempranamente madurado por las agitaciones universitarias de la época, fundó, en 1925, con Carlos Baliño, el Partido Comunista de Cuba; Rubén Martínez Villena, magnífico poeta que, un buen día, renunció a todo halago literario para consagrarse a una lucha que fue determinante en el proceso revolucionario que condujo al derrocamiento y fuga del dictador Gerardo Machado, en 1933; Juan Marinello, hoy más activo y enérgico que nunca, a pesar de haber doblado, hace tiempo, el cabo de los sesenta años —entregado totalmente al servicio de la Revolución con la que siempre había soñado— y que me reveló la grandeza y la profundidad de la obra martiniana que (triste es reconocerlo) era bastante poco conocida en la Cuba

de los años 20, por no existir aún, de esa obra, ediciones satisfactorias ni completas... Con tales maestros anduve, y junto a ellos aprendí a pensar. Y resulta interesante recordar que ya en 1927, podía yo firmar con tales hombres un manifiesto premonitorio, donde nos comprometíamos a laborar:

- Por la revisión de los valores falsos y gastados.
- Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones.
- Por la reforma de la enseñanza pública.
- Por la independencia económica de Cuba, y contra el imperialismo yanqui.
- Contra las dictaduras políticas unipersonales en el mundo, en América, en Cuba.
- Por la cordialidad y la unión latinoamericanas.

Al firmar ese documento no nos atrevimos a soñar con que, estando todavía en vida, veríamos realizados tales anhelos que se nos mostraban sumamente lejanos, remotos, contrariados de antemano —lo creían muchos— por una fatalidad geográfica, y que veríamos cumplidos, en el alba del año 1959, con el triunfo de la Revolución Cubana, y la reafirmación de ese triunfo en la decisiva y trascendental Batalla de Playa Girón, primera gran victoria de una nación de nuestra América mestiza (como la llamara más de una vez, con orgullo, José Martí) contra el más temible de los imperialismos... («El del gigante con botas de siete leguas que nos desprecia»...—y vuelvo a citar a José Martí.)

Algunos se sorprendieron, lo sé, de que en los comienzos del año 1959, hallándome tan feliz entre vosotros, estando tan incorporado a la vida venezolana, habiendo aprendido tanto de vuestra naturaleza, de vuestra historia, de vuestras tradiciones tan profundamente latinoamericanas, haya roto bruscamente con una trayectoria venezolana de catorce años, para regresar repentinamente a mi país... Pero había voces que me llamaban. Voces que habían vuelto a alzarse sobre la tierra que las había sepultado. Eran las voces de Julio Antonio Mella, de Rubén Martínez Villena, de Pablo de la Torriente Brau, de tantos otros que habían caído en una larga, tenaz y cruenta lucha. Y eran las voces, vivas aún, y bien vivas, de Juan Marinello, de Nicolás Guillén, de Raúl Roa, y de tantos más que habían entregado su energía, su experiencia, sus conocimientos, su entusiasmo, a la gran obra revolucionaria que se había venido gestando desde la histórica y trascendental jornada del 26 de julio de 1953, con el asalto al Cuartel Moncada, mandado por quien, interrogado meses después acerca de los móviles inspiradores de su acción, habría de responder sencillamente: «Fuimos guiados por el pensamiento de José Martí.» Oí las voces que habían vuelto a sonar, devolviéndome a mi adolescencia; escuché las voces nuevas que ahora sonaban, y creí que era mi deber poner mis energías, mis capacidades —si es que las tenía— al servicio del gran quehacer histórico latinoamericano que en mi país se estaba llevando adelante.

Y ese quehacer estaba profundamente enraizado en la historia misma de Cuba, en su pasado, en el pensamiento ecuménicamente latino-

americano de José Martí, para quien nada que fuese latinoamericano hubiese sido nunca ajeno. Respondía a una tradición que se remontaba a los días en que un primer intento de liberación de Cuba, mediante una guerra anticolonial contra el poderío español se hubiese gestado en el seno de una sociedad secreta que no por mera casualidad ostentaba el nombre de «Los Rayos y Soles de Bolívar»... De ahí que, ante la elocuente imagen de un pasado cristalizado en acción presente, en realidad actual y tangible, se hubiese intensificado de tal modo, en la Cuba de hoy, no sólo el estudio de la historia de la patria, sino la historia toda del continente, convencidos como lo estamos de que nada latinoamericano puede sernos indiferente, y que las luchas, los logros, los dramas, las caídas y los triunfos, de las naciones hermanas del continente, son acontecimientos que nos conciernen directamente, y promueven nuestro júbilo o nuestra congoja, según se ofrezcan al mundo para motivo de gozo o de momentáneo desconsuelo.

No sé hasta qué punto los jóvenes latinoamericanos de hoy se complacen en el estudio sistemático, científico, de su propia historia. Es probable que la estudien muy bien y sepan sacar fecundas enseñanzas de un pasado *mucho más presente de lo que suele creerse*, en este continente, donde ciertos hechos lamentables suelen repetirse, más al Norte, más al Sur, con cíclica insistencia. Pero, piensen siempre —tengan siempre presente— que, en nuestro mundo, no basta con conocer a fondo la historia patria para cobrar una verdadera y auténtica conciencia latinoamericana. Nuestros destinos están ligados ante los mismos enemigos internos y externos, ante iguales contingencias. Víctimas podemos ser de un mismo adversario. De aquí que la historia de nuestra América haya de ser estudiada como una gran unidad, como la de un conjunto de células inseparables unas de otras, para acabar de entender realmente *lo que somos, quiénes somos, y qué papel es el que habremos de desempeñar en la realidad que nos circunda y da un sentido a nuestros destinos*. Decía José Martí en 1893, dos años antes de su muerte: «Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, nos darán la clave del enigma hispanoamericano —añadiendo más adelante—: Es preciso ser a la vez el hombre de su época y el de su pueblo, pero hay que ser ante todo el hombre de su pueblo.» Y para entender ese pueblo —esos pueblos— es preciso conocer su historia a fondo, añadiría yo.

En cuanto a mí, a modo de resumen de mis aspiraciones presentes, citaré una frase de Montaigne que siempre me ha impresionado por su sencilla belleza: «No hay mejor destino para el hombre que el de desempeñar cabalmente su oficio de Hombre.»

Ese oficio de hombre he tratado de desempeñarlo lo mejor posible. En eso estoy, y en eso seguiré, en el seno de una revolución que me hizo encontrarme a mí mismo en el contexto de un pueblo. Para mí terminaron los tiempos de la *soledad*. Empezaron los tiempos de la *solidaridad*.

Porque, como bien lo dijo un clásico: «Hay sociedades que trabajan para el individuo. Y hay sociedades que trabajan para el hombre.» Hombre soy, y sólo me siento hombre cuando mi palpito, mi pulsión profunda, se sincroniza con el palpito, la pulsión, de todos los hombres que me rodean.

UN CAMINO DE MEDIO SIGLO *

Señoras, señores, compañeros, amigos:

He titulado esta charla «Un camino de medio siglo» pensando un poco en mi propia trayectoria literaria y en mis actividades a lo largo de mi ya larga existencia. Y si al comenzar van ustedes a encontrar en ella un cierto carácter autobiográfico, no es, créanlo ustedes, por un prurito de egocentrismo, ni porque yo crea que mi trayectoria sea particularmente interesante por ser mía, sino simple y sencillamente porque el destino me ha colocado en una época, en un lugar, en un momento, en una circunstancia, que me permitió asistir al paso de tres generaciones, que se han caracterizado, cada una, por una determinada orientación y actividad. Y en ese paso de tres generaciones, he podido seguir de cerca las preocupaciones, las tendencias, las inquietudes, que fueron también las mías, pero que siendo de los demás, que siendo de mis contemporáneos, vienen a explicar hoy por hoy, de una manera lógica, diríamos, por un recuento de aluviones ideológicos, la obra de muchos de los escritores contemporáneos que están situados en la extrema avanzada de nuestra literatura.

Por lo tanto, es para que nos expliquemos la obra de ellos, explicándose ustedes la mía, que voy a tratar de hacer este recuento de un camino de medio siglo.

Aunque muchas biografías mías suelen decir que yo fui educado en París y que recibí mis primeras letras en la capital de Francia, esto es totalmente incierto. Ello se debe al noble error de un amigo mío que, queriendo llamar la atención sobre mí en el año 1927, cuando me halla-

* Conferencia dictada en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela, el 20 de mayo de 1975.

ba encarcelado por mis actividades políticas en Cuba, tuvo que hacer una biografía sin poder consultarme y sin tener elementos a mano, y lanzó esta idea de que el acento este que tengo —y que ustedes oyen, y que no es solamente mío, puesto que un gran novelista contemporáneo de nuestro continente, comparte conmigo la característica de esta «r» atravesada que tenemos—, este amigo mío imaginó que yo había sido educado en Francia. Nada más falso. En realidad, de niño, allá por el año 1913, por circunstancias meramente familiares, realicé con mis padres un viaje de unos cuantos meses a la Rusia prerrevolucionaria y a París. No llegó el viaje a un año. Partiendo de La Habana donde nací (y aún recuerdo muy bien los días pasados en Bakú y en la Rusia de aquella época), por aquello de aprovechar tres meses que quedaban hasta el momento en que mi padre tenía que volver a Cuba, estuve tres meses en el Liceo Jeanson, siguiendo unos cursos y practicando el idioma francés. La gran verdad es que hice mis primeras letras en Cuba, y si ustedes tienen en cuenta que Cuba consiguió una independencia relativa, la que llamamos «de la República intervenida», el 20 de mayo del año 1902, hay que recordar que mi país fue colonia española hasta comienzos del siglo. Es decir, que nosotros arribamos a una historia relativamente independiente con cerca de un siglo de retraso sobre ustedes. Esto es muy importante por una razón: hice mis primeras letras en colegios cubanos, evidentemente. Pero ocurría una cosa: como la independencia la tuvimos solamente en el año dos, no había habido tiempo todavía, cuando yo cursé mis primeras letras, de hacer textos ajustados a la nueva realidad cubana. No se habían hecho manuales de historia de América. Es decir, en los colegios de mi infancia, en La Habana, estudiábamos de acuerdo con los libros que estaban vigentes y se usaban en la España de fines del siglo XIX: la *Gramática* de la Real Academia, los textos de literatura y preceptiva, los libros de historia, libros de historia en los cuales, evidentemente, no se daba ninguna importancia a las independencias de América porque los autores eran españoles y más bien soslayaban el problema pasando evasivamente sobre figuras como Bolívar, San Martín, O'Higgins, etcétera, que apenas se mencionaban.

Y no había manuales de historia de Cuba. Es decir, que mi generación, la que fue al colegio en la misma época que yo, creció desconociendo literalmente la historia de Cuba y la historia de América, lo cual era un *handicap* bastante desfavorable.

Los estudios eran malos, no estaban bien organizados los colegios, no se había formado una docencia adecuada al carácter del cubano, al carácter de una república naciente. Entre los libros que nos hacían estudiar había, por ejemplo, uno para adquirir buenos modales y buen comportamiento en la vida social: nos hacían leer a todo lo largo del año el terrible *Manual de urbanidad* de Carreño, donde nos decían cosas tales como cuando, por ejemplo, uno se quedaba en casa en horas laborales no debía exhibirse en los balcones, para que los vecinos no creyesen que uno era un ocioso. Y otras cosas por el estilo.

En vista de que los estudios eran malos y de que yo tenía una inteligencia bastante despierta, que me gustaba mucho leer y estudiar, mi padre, que en aquellos días adquirió una finca en los alrededores de La

Habana, se fue al campo, me puso al frente de aquella finca siendo yo un niño y así tuve realmente una infancia campesina, completamente campesina. Hasta la edad de diecisiete años viví en el campo de Cuba.

Y un buen día del año 1922, habiendo ya escrito unos cuentecillos, imitados unos de Anatole France y otros de Pío Baroja, cuya obra cuentística está completamente olvidada (y constituye acaso lo mejor de su producción, con búsquedas de estilo que no encontramos en las novelas grandes), llegué a La Habana con el deseo de estudiar arquitectura, con una cultura musical bastante grande y todas las ambiciones literarias que puede tener un chico de esa edad. Dejaba tras de mí un campo de Cuba que me provocaba un triste recuerdo. Pobres campesinos mal nutridos, la gran tristeza de las mujeres campesinas de mi país, ya viejas, desdentadas, ajadas, a la edad de veinticuatro o veinticinco años por la mala alimentación, los niños cubiertos de plagas, de enfermedades, de parásitos. Y esa gran dignidad del mísero campesino cubano de comienzos de siglo, explotado por todo el mundo, robadas sus tierras por los ingenios norteamericanos que empezaban a crecer por todas partes, esa gran dignidad del campesino cubano que se traducía en una suerte de tristeza señorial, de tristeza que se expresaba casi sin palabras y donde apretándose el cinturón cada tarde ante una comida miserable, hablaba algunas veces de tradiciones, de la guerra de independencia, y otras cosas.

Arrastraba el campo de Cuba detrás de mí como un mal recuerdo, no diré como una pesadilla, pero sí como un mal sueño, oscuro y desagradable.

¿En qué mundo caía yo cuando a la edad de diecisiete años llegué a La Habana? Todavía no conocía jóvenes de mi edad que tuvieran aspiraciones literarias o artísticas, por la sencilla razón de que eran demasiado principiantes para ser conocidos ya. Y, por lo tanto, fui hacia los hombres de la generación anterior. ¿Quiénes eran los hombres de la generación anterior? Eran poetas totalmente sometidos a las normas, a las reglas, a las deformaciones de esa gran escuela poética que fue el modernismo latinoamericano. La primera gran escuela original que vimos y que por vía de regreso transformó el idioma poético de España, pero que en aquel momento estaba haciendo estragos, erigiéndose en mal ejemplo, porque lo que yo estaba viendo era el final de ese movimiento. Es decir, el momento en que un movimiento se deshace, se desintegra, ya sin frescor, sin impulso, sin vitalidad. Rubén Darío había pasado por La Habana pocos años antes.

Cuando yo tenía diecisiete años, los dioses del día eran el mexicano Gutiérrez Nájera, el uruguayo Herrera y Reissig y Salvador Díaz Mirón, también mexicano, que en aquellos días era profesor en una escuela de La Habana. Al lado de un esteticismo trasnochado, de un anhelo de parecerse a los poetas malditos que habíamos entrevisto a través de una literatura francesa finisecular mal leída, con grandes ganas de imitar a Verlaine y de buscarlo en el ajeno, porque los intelectuales de aquella época tenían que tomar ajeno, el «hada verde», el «nepente», por imitar lo que se nos contaba de la vida de Moréas y de los parnasianos y de los simbolistas en París, se vivía dentro de un esteticismo absoluto, un esteticismo debido en mucho también al ejemplo harto

fielmente seguido de Darío, y en ese esteticismo se incluía una norma general: había que ser apolítico. La política no conducía absolutamente a nada; la política, podía decirse de ella como en el refrán: «juego de manos, juego de villanos». Estábamos en un continente inmaduro donde toda actividad política era completamente estéril, inútil. Los mejores esfuerzos se estrellaban contra paredes de incompreensión y de carácter retrógrado, y de apego a tradiciones sin vigencia, etcétera. Y en fin de cuentas al leer las memorias de Darío no nos escandalizábamos cuando el gran poeta de los *Cantos de vida y esperanza*, al narrarnos con qué gusto había aceptado los favores de pequeños tiranuelos centroamericanos, se excusaba diciendo: «Al fin y al cabo, yo no soy un juez de historia.»

¿Qué solución se ofrecía ante nosotros? Si yo escuchaba la de mis mayores, con quienes me había ligado inmediatamente, pues eran ellos los que dirigían las revistas literarias, los que podían darme lugar para mis colaboraciones, todos ellos estaban obsesionados por una sola idea: huir de sus países, irse de estos países latinoamericanos sin casas editoriales, sin público lector, sin revistas realmente serias. Todos soñaban con escapar, huir, salir de sus países y emigrar, acaso definitivamente. ¿A dónde? A París, en primer lugar. O si no era posible, a París, a Madrid. ¿Y por qué a Madrid? Porque en Madrid había, como quiera que sea, posibilidades de ser editado. Había editoriales como la Caro Raggio, la Renacimiento, que aceptaban de cuando en cuando un libro latinoamericano. Habían publicado *La gloria de don Ramiro*, de Larreta. Habían publicado a Darío... Y esa generación que viene antes de la mía veía, además, como ejemplo, como maravilla, la figura de Enrique Gómez Carrillo, el centroamericano que no solamente vivía, fastuosamente decían, desde hacía muchos años entre París y Madrid, sino que, para colmo de las maravillas, era el amante de una de las estrellas del teatro ligero de la época, Raquel Meyer. Para nosotros, para esa generación, esto era todo. Y recuerdo que casi todas las noches —éramos horriblemente noctámbulos porque había que vivir de noche y huir de la luz del día y había que tratar de amanecer en la calle—, después de interminables conversaciones en las que ya nadie tenía nada que decirse, porque todas las noches se hablaba de lo mismo, terminábamos en la boca del puerto mirando al faro del Morro y diciendo: «¿qué día enfilaremos por esta vía del puerto?» Pero algo estaba cambiando en el ambiente. De repente, empiezan a llegar revistas nuevas. Una revista publicada en el Perú titulada *Avanata*, que publicaba un joven ensayista llamado José Carlos Mariátegui. A menudo pasaba por La Habana Edwin Elmore, un joven de una gran conciencia política y una preocupación americana, que habría de morir asesinado por Santos Chocano, algún tiempo después. Recibíamos de México un periódico titulado *El Machete*, que publicaba Diego Rivera, en que se decían cosas como ésta: «Cada pared conquistada para los pintores revolucionarios es una posición conquistada a la burguesía.» A la vez recibíamos de París una revista que tuvo una gran influencia en nuestra generación, *L'Esprit Nouveau*, que dirigía Le Corbusier, ese arquitecto después universalmente famoso, y donde veíamos por primera vez las pinturas insólitas, increíbles, insospechables, de unos señores llamados Picasso, Juan Gris,

Braque, Fernand Léger; esculturas de Lipschitz, de Zadkine, y otras cosas que nos estaban conduciendo a preguntarnos seriamente si el arte había de ser tan figurativo como lo habíamos visto hasta entonces. Empezaron a florecer los ismos. Después del cubismo francés habían aparecido una serie de escuelas. Y anteriormente habíamos conocido el futurismo, italiano, el futurismo italiano que preconizaba la belleza de las máquinas, la belleza de los tiempos nuevos, donde se decía que un automóvil de carrera era mucho más hermoso que la *Venus del Milo*, que había que quemar El Louvre, que había que quemar Venecia, que había que acabar con el pasado, que un avión era el símbolo de la época, que la *Victoria de Samotracia*, en fin de cuentas, no era nada al lado de un avión, y otras cosas juveniles, ingenuas y deliciosas. El futurismo italiano había pasado a Madrid con una escuela llamada el ultraísmo, donde ya estaban Guillermo de Torre, Barradas y todo el equipo que iba a constituir la magnífica generación anterior a la Guerra Civil: la generación republicana donde se formarían hombres como Alberti, Salinas, José Bergamín, como García Lorca. El amor a eso que llamaban entonces «el vanguardismo», y que nada tenía que ver con la vanguardia, que bien había definido Marx en sus escritos de juventud como algo totalmente distinto, un vanguardismo que quería escandalizar en cierto modo, hacer pintura no figurativa, música más o menos atonal, más o menos disonante, pasó incluso a América, y en México florecía en aquellos días, bajo la égida de un poeta de mucho talento llamado Manuel Maples Arce, un movimiento llamado el estridentismo, que lanzó un día el primer número de una revista con un gran titular a seis columnas que lo decía todo: «¡Chopin a la silla eléctrica!»

Fue en ese momento cuando se formó en La Habana, espontáneamente, por una mera convergencia de espíritus afines, esa cosa que se llama una generación y que generalmente cristaliza en un grupo: hombres venidos de la provincia, del interior, de la ciudad, unos ávidos de pintar, otros ávidos de componer música, otros ávidos de investigar ciertos aspectos poco conocidos de la constitución de la sociedad cubana, otros deseosos de conocer una historia que no nos habían enseñado. Se formó ese grupo que se llamó el Grupo Minorista y que, no podíamos sospecharlo entonces, desempeñaría un papel precursor de la revolución futura. Y tan netamente precursor, que en el año 1927 lanzaba ya un manifiesto que condujo a tres de sus firmantes —entre ellos me encontraba yo— a la prisión de La Habana. Y donde, en realidad, ¿qué pedíamos? Más o menos aquello que se vino a realizar muchísimos años más tarde con la Revolución Cubana. Integraban ese grupo: Emilio Roig, historiador que había consagrado su vida a estudiar las falacias de la política de buena amistad desarrollada por los Estados Unidos en América latina y muy particularmente en Cuba. El maestro Fernando Ortiz, que había consagrado su vida al estudio de las influencias africanas, de las culturas africanas traídas por los esclavos negros a Cuba y que, ante el asombro de una burguesía a la que él pertenecía, frecuentaba ceremonias de religiones sincréticas, ceremonias de viejos cabillos, que nos quedaban todavía de la época de la colonia. (Porque no hay que olvidar que por haber sido colonia, la trata negrera se siguió ejerciendo en Cuba hasta 1882 y clandestinamente hasta 1890. Y yo he cono-

cido en mi infancia negros en Cuba que no habían logrado aprender nunca una palabra de español y con quienes había que entenderse en una jerga extraña. He conocido negros que habían llegado en los sollados de la trata con anillas de hierro en el tobillo.) Y el mundo a que pertenecía Fernando Ortiz, viéndolo entregado a tales estudios, decía: «¡Qué lástima que un hombre de tanto talento se dedique a estudiar a los negros!» Ya Juan Marinello había vuelto los ojos hacia la obra martiana, muy mal conocida en aquella época, apenas editada, de la que recordábamos más bien el aspecto meramente poético, abriéndonos los ojos sobre la eminencia y la universalidad de ese espíritu que se cuenta indudablemente entre los más grandes y auténticos que se hayan producido en América latina. Los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla estaban trabajando sobre los ritmos afrocubanos, como los llamaban, componiendo sinfonías y obras sinfónicas que escandalizaban a todo el mundo. Y Julio Antonio Mella era el admirable líder estudiantil. (Diré de él, sencillamente, y ahí está dicho todo, que en el año 1925 fundaba ya con un grupo de obreros, con el veterano luchador socialista Carlos Baliño, el Partido Comunista de Cuba.) Y Rubén Martínez Villena, hombre que abandonó decididamente la poesía un día, para consagrarse exclusivamente a la lucha por la liberación social de su pueblo y que murió pocos meses después de haber culminado lo que sería su gran obra. Ese hombre débil, endeble, más poeta por temperamento, aparentemente, que luchador, llevando una verdadera lucha de David contra Goliath, fue el factor decisivo en el derrocamiento y la fuga del dictador Gerardo Machado en el año 1933. Él fue casi el nervio motor del fin de una dictadura que de este modo duró sólo seis años, cuando en realidad podía haber durado muchísimo más sin el movimiento que con obreros y estudiantes y trabajadores, él alentó. Nicolás Guillén pertenecía a este grupo, aunque no en contacto cotidiano con nosotros porque él vivía en Camagüey y nosotros en La Habana, pero ya habría de afirmarse muy pronto como el gran poeta que es. E inmediatamente detrás de nosotros aparecieron tres hombres que constituirían ya una generación nueva, a pesar de que de generación a generación media generalmente un tiempo de diez, quince o veinte años, y que ya representaban un espíritu más decididamente comprometido aún con el acontecer político, si cabe, que la nuestra. Esa generación ya estaba afirmada en el año 30 con tres hombres: Pablo de la Torriente Brau, que habría de morir en el frente de Jarama, en España, como comisario político de las Brigadas Internacionales; Raúl Roa, que hoy es nuestro ministro de Relaciones Exteriores,¹ y Carlos Rafael Rodríguez, que tan gran papel habría de desempeñar en la historia contemporánea de Cuba.

En el año 1926 ocurre un acontecimiento en mi vida, un acontecimiento capital: voy a México invitado muy inesperadamente por el novelista Juan de Dios Bojórquez, y allí encuentro a Diego Rivera, con quien había de ligarme una amistad inmediata, y a José Clemente Orozco. Y en aquel México del año 26, todavía ciudad donde se observaban

1. Con posterioridad, fue vicepresidente de la Asamblea Nacional del Poder Popular. Falleció el 6 de julio de 1981.

las huellas de la Revolución, todavía las metrallas de la decena sangrienta habían dejado sus huellas en las paredes, ciudad donde no había un alma a las diez de la noche en las calles, polvorienta, sucia, lastimada, en aquella ciudad, pude pasar noches y noches charlando con Diego Rivera, viendo la obra de José Clemente Orozco, crecer en las paredes, en las murallas conquistadas a la burguesía. Y de este contacto surgió en mí una tremenda duda: yo acababa de ser iniciado en la pintura no figurativa, en las maneras de pintar de un Picasso, de un Gris, en el cubismo, en una pintura que cada vez iba más hacia lo abstracto, y de repente, he aquí que me encontraba en México con un tipo de pintura profundamente afinada en lo real circundante, en lo contingente, en la circunstancia y en lo vivo, y que estaba plasmando una serie de realidades nuevas de América de una manera completamente inesperada e imprevista. Y yo quedaba perplejo frente a aquello... Yo sé que hay quienes dicen: «Diego Rivera, aquel pintor anecdótico, y que ha tenido muy malos imitadores.» Hay una tendencia a minimizar la obra de Diego. Pero no hay que olvidar que cuando Diego Rivera aparece en el panorama de la pintura americana con un carácter absolutamente nuevo, insólito para la hora, con un muralismo que tuvo en aquellos días repercusiones en Alemania y Francia (porque en Francia se estuvo durante un tiempo haciendo muralismo por los años 30, copiando en mucho los procedimientos de Rivera), Rivera, en el año 20, constituía en América una novedad absolutamente sensacional. Porque, ¿qué pintura se hacía en América latina? ¿Qué pintura mal imitada de la mala pintura académica de Europa, salvo excepciones desde luego, se hacía en América latina en aquellos días en que aparece Diego Rivera? Diego Rivera es una novedad sensacional y nos planteaba a todos un problema de conciencia: «¿La verdad es esto o la verdad es lo que está allá?»

En el año 27 el Manifiesto Minorista, al que hice referencia antes, donde pedíamos la cooperación y una unión y un mutuo conocimiento con los demás países de América latina, donde veíamos a América latina como unidad, veíamos una suerte de internacionalismo revolucionario entre los países de América, protestábamos contra la invasión de nuestras tierras por el capital norteamericano, etcétera, etcétera, pedíamos la reforma de la enseñanza, protestábamos violentamente contra las dictaduras, etcétera, hizo que mi situación en Cuba se hiciera insostenible y me fuese necesario marcharme por imperativos de orden, diríamos, policial, porque la policía me hacía la vida imposible.

La historia de mi fuga de La Habana, sin pasaporte, sin papeles, sin una pieza de identidad, la he contado muchas veces en periódicos. Se debió a la presencia en La Habana, en el mes de marzo de 1928, del poeta surrealista Robert Desnos, que había ido casualmente a La Habana como miembro de un Consejo de la Prensa Latina que se celebraba allí, en representación de un periódico argentino por cierto, y quien, con esa imaginación extraordinaria que tenían los surrealistas, arregló mi fuga de una manera tan hábil que subí a bordo de un buque media hora antes de que zarpara con la personalidad y los papeles de Robert Desnos. Y una vez que el buque zarpó me presenté al capitán, quien me dijo: «Por mí puede usted seguir navegando hasta Francia,

hasta cuándo iremos a comer en casa de otros y no vamos a empezar nosotros todos a "recibir" en nuestras casas a estos señores que tienen mucho que aprender con nosotros? Y tanto tenían que aprender que muchos de los artificios de percusión que usaron en sus partituras los fueron a buscar en casa de Villa-Lobos. Lo cual no critico: los procedimientos técnicos se toman donde se encuentran.

Pero sobre los años 1931-1932 se produce un curioso fenómeno dentro del ámbito de las vanguardias europeas. Pocos años antes los músicos se preguntaban: «¿Seré atonalista o no atonalista?» Se preguntaban los pintores: «¿Será no figurativo o será figurativo?» Se preguntaban algunos escritores: «¿Será válido seguir el ejemplo dado por Joyce en el *Finnegan's wake* y hacer explotar el idioma?» Ahora un dilema nuevo se había planteado ante los escritores franceses de vanguardia, y ese dilema completamente nuevo era el siguiente: «¿Me inscribo en el Partido o no me inscribo en el Partido?» La política, con sus dramáticos acontecimientos, con la ascensión de Hitler al poder, con lo que había pasado en Italia, con el asesinato de Matteotti, nos estaba poniendo ante realidades que no permitían ya ese espíritu apolítico-esteticista que habíamos conocido en la anterioridad. Había que definirse. Y mucho antes de que Sartre transformara estas preocupaciones en fórmula, ya todos los hombres, sobre los años 30, la habían sentido y esto significaba la escisión de Breton y Aragon, el corte brusco que hubo en las actividades de los surrealistas, el brusco viraje de todo un grupo hacia la acción política. En aquellos años había quedado formulado ya ese principio que habría de regir en el futuro el pensamiento de la mayoría de nuestros contemporáneos: de todos modos queda uno comprometido, porque quien no se compromete se compromete. No comprometerse es una forma de comprometimiento. Por lo tanto, hay que saber con qué se compromete uno, y al hacerlo, hacerlo con los principios, con las ideologías que pueden ser considerados como los de una buena causa.

Yo seguí en aquellos días en mi estudio de América. Asignatura difícil, por la dificultad de conseguir libros, textos agotados, historias generalmente reducidas a panegíricos de grandes hombres o a ataques virulentos contra hombres del pasado. Libros incompletos, monografías sin la suficiente documentación, cierta frivolidad histórica que transforma la historia de América en una sucesión de episodios más o menos gloriosos, sangrientos, sublimes, detestables, anecdóticos casi siempre, y en el mejor de los casos, hermosa crónica de batallas y hermosa crónica de gestos heroicos. Pero hay que decir que los historiadores que hasta aquel momento se habían aplicado a estudiar de aquello que Luis Althusser habría de llamar en el futuro «el continente de la historia», o sea, el continente de la economía y del estudio de las estructuras sociales, de la lucha de clases, de los mecanismos de la lucha de clases a través de la historia, y del funcionamiento de todo aquello que queda tan admirablemente explicado y mostrado en un libro que no tendría ni que mencionar: ustedes han evocado su nombre. Ese continente-historia es el de *El Capital* de Marx, que muy pocos historiadores nuestros manejaban hacia los años 30, salvo, desde luego, los que

he mencionado antes, los precursores Mariátegui, Mella, Rubén Martínez Villena, etcétera.

En el año 1943 voy a Haití, casualmente, en compañía del actor Luis Jouvet y me hallo ahí ante los prodigios de un mundo mágico, de un mundo sincrético, de un mundo donde hallaba al estado vivo, al estado bruto, ya hecho, preparado, mostrado, todo aquello que los surrealistas, hay que decirlo, fabricaban demasiado a menudo a base de artificio. Pero no me voy a extender en eso. Surge en mí esa percepción de algo que desde entonces no me ha abandonado, que es la percepción de lo que yo llamo «lo real maravilloso», que difiere del realismo mágico, y del surrealismo en sí. Pero no viene al caso, por ahora, hablar de ello.

Yo empezaba a tener una conciencia de lo que podríamos llamar lo insular, lo caribe de América. Había estado en México, pero ahora me faltaba conciliar lo insular, lo caribe, lo antillano, con lo de tierra firme, con lo de América de Tierra Firme. Y una serie de circunstancias felices hicieron que un buen día viniese yo a Venezuela, en el año 1945. Y una realidad telúrica, una realidad humana, una realidad geográfica, que yo no sospechaba, aunque antes me la había barruntado y la esperaba como una necesidad que viniese a mi encuentro, se me presentó. Yo recuerdo que los primeros días de mi estancia en Venezuela, cuando salíamos de la capital, con amigos, en automóvil, había que pasar por una alcabala, detener el carro y decir —la guerra aún no se habla terminado del todo— la nacionalidad de los ocupantes. Y yo recuerdo que quien conducía el carro decía siempre: *criollos*. Y a mí esa palabra «criollos» me impresionó profundamente. Porque aunque no era desconocida, en mi país, la palabra «criollo» significaba más bien la autenticidad de ciertos manjares, la autenticidad de ciertas músicas, la autenticidad de ciertos estilos. Sí. Decíamos comida criolla, música criolla —más música cubana que música criolla—, pero el cubano, sabiéndose criollo, no ponía ese énfasis en la palabra «criollo». Y la verdad es que la palabra «criollo» es un elemento vital para el entendimiento de nuestra América, de esta América, madre América, América mestiza, que es nuestro continente. Esa palabra «criollo» que aparece por primera vez en un tratado geográfico, en México, en el año 1574, esa palabra «criollo» es la que habría de seguirnos a todo lo largo de la obra de los hombres que afirmaron en los siglos XVII, XVIII y XIX nuestra personalidad, nuestra presencia y nuestra entidad, esa palabra «criollo» cobraba para mí en Venezuela un sentido nuevo. Me condujo a la obra de Simón Rodríguez.

En la obra de Simón Rodríguez —que va a aparecer en una próxima novela mía en un *flash-back* de un personaje que realiza una investigación histórica sobre los orígenes de ciertos vocablos americanos—, en Simón Rodríguez, el criollo está definido, a pesar de que es una prosa un poco anárquica, desordenada, singular, que algunas veces descorazona un poco al lector novato. Creo que pocos autores han definido tan admirablemente al criollo y las características del criollo como Simón Rodríguez.

Aquí, con una presencia de la historia mucho más poderosa que en mi país, por el hecho muy sencillo, lo vuelvo a decir, de que siendo virtualmente independientes desde el año 1902, empezando apenas a dis-

poner de libros de historia, de verdaderas investigaciones sobre nuestras Guerras de Independencia, la del 68, la del 95, con una edición incipiente de Martí, la historia, en aquellos años, pesaba mucho menos sobre nuestros hombres, estaba mucho menos presente que en Venezuela. En Venezuela veía yo la historia a cada ángulo de calle. Me encontraba en todas partes no solamente con vuestras grandes figuras, sino con figuras incluso secundarias que por sus caracteres eran en sí compendio y caracterización del hombre latinoamericano. Así fue que empecé a entender poco a poco este gran continente, viéndolo como una especie de unidad formado por células, por elementos inseparables unos de otros, gracias al contacto con la «criolledad», la conciencia de criolledad venezolana. Y con una naturaleza como la de ustedes, que es compendio y resumen magnificado de toda la gran naturaleza del continente.

Pero ahora empiezan algunas experiencias más que habrán de tener una influencia decisiva para mi obra futura. Un día una casualidad feliz me hace volar (en el año 1947) a la Gran Sabana. Vengo completamente deslumbrado. Después, el avión en que yo iba, que era un avión especial de un servicio de cartografía, hizo algo que es muy difícil de hacer —creo que no existen líneas de aviación que hagan este viaje—, que es remontar el Orinoco a muy baja altitud desde Ciudad Bolívar a Puerto Ayacucho, siguiendo el centro del cauce del río. Así, al pasar por la tierra de La Encaramada, por ejemplo, pasamos al nivel de las tres grandes piedras, las tres grandes rocas paradas que se llaman Los Tambores de Amalivaca. Tan fascinado volví de aquel viaje, que al año siguiente decidí emprender el viaje, pero esta vez a altura del hombre. No quise ni volar a Ciudad Bolívar. Fui a Ciudad Bolívar en un autobús, en dos días y medio, pasando por El Tigré, donde habían aparecido los primeros yacimientos de petróleo, cuya descripción podrá encontrarse más adelante en mi novela *Los pasos perdidos* bajo el nombre del Valle de las Llamas. Llegué a Ciudad Bolívar, donde el retraso de una chalana de ganado que debía llevarnos en nueve días de navegación a contracorriente a Puerto Ayacucho, me tuvo ocho días desocupado. Fui a Uputa, anduve por todos los alrededores de la ciudad. Encontré un personaje fabuloso que era un griego buscador de diamantes que viajaba con una *Odisea* en un bolsillo y, en el otro, el *Anábasis* de Jenofonte, y de ahí surgió el personaje de Yannes de *Los pasos perdidos*. Y después, salió por fin la chalana. Empecé el viaje a Puerto Ayacucho. De allí pasé en jeep a Samariapo, en una lancha seguí hasta San Fernando de Atabapo, regresé, entré un poco por el Ventuari, y sobre todo entré por el Sipapo hacia el Autana, donde me encontré esa especie de catedral gótica gigantesca de basalto negro que llamo en mi novela la «capital de las formas». Entré por el Caño de la Guacharaca, donde vi las tres incisiones en forma de «V» que yo pinto en mi novela. Y recuerdo que una tarde en la confluencia del Orinoco y del Vichada, en una tarde luminosa, extraordinaria, tuve algo así como una iluminación: la novela *Los pasos perdidos* nació en pocos segundos, completamente construida, estructurada, hecha; no tenía más que volver a Caracas y escribirla. Y es que para mí esos nueve días de meditación a lo largo del Orinoco habían sido un acontecimiento capital. Yo llevaba por toda lectura el viaje de Gumilla y el viaje de Humboldt. Y sentado en la toldilla de proa estaba constan-

temente cotejando con un lápiz lo que veía en ambas orillas del río y lo que habían pintado Gumilla y Humboldt. Y me encontraba con que muchas de las cosas pintadas por Gumilla y por Humboldt no habían cambiado de aspecto. Y de repente empecé a mirar el paisaje del Orinoco como una especie de materialización del tiempo. Ese viaje hacia las fuentes (no llegué a ellas, desde luego) a contracorriente, era como una especie de recurrencia en el tiempo. Y efectivamente: a medida que adelantaba a lo largo del río veía poblaciones que cada vez se iban alejando más en el tiempo de lo que podíamos llamar la historia actual y contemporánea. Pueblos encantadores, pero adonde no llegaba casi nunca un periódico, no había radio, donde se llevaba una vida igual a la que podía haberse llevado en un pueblo de la Edad Media. Y cada día, remontándose más y más, hasta que llegué a las orillas del Ventuari, en que pude ver de cerca a los indios piaroas, noble y hermosa raza, y me di cuenta de que estaba remontando el tiempo hacia el neolítico y de esta gran verdad: América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos. Puede el hombre de hoy darse la mano con ese hombre no menos inteligente que él (porque la noción del «salvaje» es completamente falsa), con el hombre que él mismo fue sobre la tierra hace veinte, treinta o cuarenta mil años. Así, viendo el Orinoco como una especie de remontarme en el tiempo, empecé a interesarme por sus mitos. Para mí, el Orinoco venía a ser el agua de Heráclito, inmutable, presente, siempre renovada, y que respondía a la frase de Heráclito de «te podrás bañar en el mismo río, pero nunca te bañarás dos veces en la misma agua». En cierto modo, el Orinoco era para mí una materialización del tiempo en las tres categorías agustinianas: tiempo pasado (tiempo del recuerdo), tiempo presente (tiempo de la intuición), tiempo futuro (tiempo de la espera). Los tres elementos se encontraban para mí presentes en ese río. Y un día recuerdo que pregunté a un etnólogo que se encontraba haciendo trabajos de investigación en aquella región: «¿Tienen estos indios, los piaroas, por ejemplo, alguna protohistoria?» Es decir, ¿tienen nociones de alguna historia heroica, como la tuvieron los antiguos pueblos de la Hélade, por ejemplo? Me dijo: «Sí, cómo no...» Y me contó varias leyendas, vagamente históricas, casi históricas, siendo un poco fabulosas, sin embargo. Y me contó una que me dejó asombrado: el de una guerra habida entre dos tribus causada por el raptó de una hermosa mujer. Me dijo: «Bueno, pero esto, en el fondo, responde a los mitos universales. Esto es la guerra de Troya.» Y a partir de ese momento empecé a verlo todo en función americana: la historia, los mitos, las viejas culturas que nos habían llegado de Europa. Y pensando en que hay una leyenda de Amalivaca, el Noé del Orinoco, que lo señala Humboldt y que lo dejó asombrado (Amalivaca es el héroe de una leyenda idéntica a la del Diluvio), empecé a ver el diluvio no en función de Noé, no en función de los Noés de la Caldea, de Asiria, la China, el Deucalión griego, sino en función de Amalivaca. De ahí me vino la idea de un cuento, *Los advertidos*, donde todos los Noés del mundo vienen a ver al anciano Amalivaca y se lo encuentran en América. Es decir, empleo a traer Europa hacia acá y a verla de aquí hacia allá. Y llego a más, por no citar sino un ejemplo de lo

que yo llamo mi deformación profesional. Yo estaba relejendo hace pocos días la *Ifigenia* de Eurípides y veo —ustedes recuerdan la historia en el relato del mensajero— que cuando Ifigenia es llevada por Agamón para ser inmolada en el altar de Artemis, llorosa y desesperada, Artemis se apiada de la virgen y a última hora, en vez de que sea inmolada Ifigenia, es degollada una cierva blanca. Todo el mundo conoce ese mito. Pues bien, eso es lo que se hace diariamente en Haití y en Brasil en las ceremonias del *vodu* y las ceremonias del *candombe*. Se hace un simulacro de sacrificio humano: una muchacha vestida de blanco que va llorosa al altar de los sacrificios sabiendo perfectamente que no la van a sacrificar, llevando una magnífica comedia, y en el último momento a quien trinchan el cuello es a una cabra blanca.

Del mismo modo cuando termina Homero la *Ilíada* con esta frase: «Héctor, domador de caballos», pienso que domadores de caballos son los hombres del llano, los hombres de la pampa. Y así por el estilo. Cuando dice Homero, lleno de respeto, que el rey Priamo de Troya tenía cincuenta hijos de los cuales diecinueve de vientre legítimo, pienso que esos son personajes que encontramos en toda América latina, con ese mismo prestigio de virilidad que nuestro pueblo suele conceder a los hombres sumamente fecundos.

Y así sucesivamente. Héctor arrastrado tras del carro de Aquiles me hace pensar en una película de cangaceiros. Ciertas comedias de Aristófanes me recuerdan las zarzuelas políticas que representaban los «bufos» cubanos, en La Habana, a comienzos del siglo. Los *Comentarios* de Julio César me muestran los mecanismos de una Conquista donde la superioridad del armamento, el aprovechamiento de las disensiones locales, una perfidia tecnificada, son los mismos que rigieron la Conquista de América. Montaigne me apasiona a partir del momento en que leo sus páginas inspiradas por el respeto que le merecía nuestro continente. Aplaudo las denuncias que hace Montesquieu del sistema esclavista, basándose en lo que, en su tiempo, ocurría en las colonias francesas de las Antillas. Y me entusiasmo al saber que Victor Hughes, amigo de Robespierre, declara la guerra a los Estados Unidos desde su reducto de La Guadalupe y desata, ganándola, aquella lucha que los yanquis, en sus libros, llamaron «La guerra de los brigantes». Y junto a Victor Hugues, están Billaud Varennes, antiguo presidente del Comité de Salud Pública, Collot d'Herbois, hombre activo de la Revolución Francesa, y me interesan porque ahora están en América, porque los he traído a mi casa, y, para volver a la imagen de Villa-Lobos, porque a todos estos personajes me interesa recibirlos en mi casa. Y si escribí recientemente una novela, *Concierto barroco*, basada en el gran compositor Antonio Vivaldi, que es personaje central de esa novela, es porque un buen día descubrí que Vivaldi había escrito la primera ópera basada en la historia de América, de toda la historia de la música. En 1733, en efecto, aparece por primera vez Moctezuma en la escena universal. Y me interesaba la ópera porque era un emperador de nuestra América el que aparecía por primera vez en la historia de la música. Todo eso se lo debo a mi viaje al Orinoco, todo eso se lo debo a mi permanencia entre ustedes, es decir, a mi verdadera percepción de la realidad americana.

Ahora bien, en estos últimos veinte años, treinta años, nuestras ciu-

dades de América han dado un salto agigantado hacia delante. Ciudades provincianas, amodorradas, más o menos desarrolladas, en muchos casos subdesarrolladas, quietas, ciudades de siesta, de calma, de modorra, agarran de repente un ritmo frenético, empiezan a crecer por todas partes, empiezan a ganar terreno a los alrededores, a crecer en verticalidad, a crecer en horizontalidad, a pasar de poblaciones de cuatrocientos mil habitantes a dos millones de habitantes, a hacerse tentaculares, a hacerse gigantescas, agitadas y, desde luego, cada vez más agitadas, cada vez más movidas, y a enfrentarse con nuevos problemas de toda índole, nuevos aspectos de la vida, nuevos conflictos, nuevas contingencias, que toca al novelista actual de América enfocar, desarrollar, mostrar y definir. Y si ustedes consultan la mayoría de los libros publicados por novelistas de mi generación o un poco más jóvenes que yo en estos últimos años, verán que ha habido un paso del tema rural (espléndidamente tratado por la obra magnífica de Rómulo Gallegos, del tema selvático de *Canaima*, de *Cantaclaro*, de *Pobre negro*, de *Doña Bárbara*, de *La vorágine*, de *Güiraldes*, y después de los novelistas que siguen, y Asturias, que es en cierto modo el punto de unión con la generación nuestra, que se vuelve cada vez más hacia la novela ciudadana) hacia la vida de las ciudades, con sus contingencias, o hacia la confrontación del hombre de la ciudad con la naturaleza americana, que es lo que yo traté de hacer en *Los pasos perdidos*. Se me dijo muchas veces: «Has llevado un intelectual a la selva.» Y yo les dije: «Soy un intelectual por definición y no me puedo poner un disfraz para ir a la selva. Tengo que reaccionar como un intelectual ante la selva.» Estas ciudades que crecen, estas ciudades tentaculares, se han llenado de conflictos nuevos, que son los conflictos de la época.

Ya estoy muy próximo a terminar y quiero concluir con unas cuantas observaciones que puedan ayudar a entender mejor ciertos aspectos de la novelística contemporánea americana. Si nos ponemos a observar el desenvolvimiento de la historia de nuestro continente, veremos que hasta la guerra de 1914-1918 los acontecimientos de la política y la historia de Europa tienen muy poca, por no decir ninguna, repercusión en nuestros países de América latina. La guerra del 70, la franco-prusiana con la constitución de Alemania en Imperio, con la Comuna y todos los acontecimientos que le siguieron, no tuvieron repercusión en América. Ni tampoco la unidad de Italia, salvo algunos contactos con Garibaldi y un cierto entusiasmo. La historia del XIX tiene muy poca influencia en nosotros. Sin embargo, la guerra del 14-18 (y por eso me dicen algunos: «¿Por qué tú haces intervenir la guerra del 14-18 en tu novela *El recurso del método* y no la última, que fue muchísimo más cruenta?»; pero es que la última la esperábamos, la última sabíamos que iba a llegar tarde o temprano), no solamente nos tomó desprevenidos después de cincuenta años en que no había habido una guerra en Europa, sino que tuvo una influencia decisiva sobre nuestra economía, provocando fortunas, encumbramientos, ruinas de toda índole. Mi país se vio el país más rico del Caribe durante cinco años, para transformarse, en quince días, terminada la contienda, en el país más pobre del Caribe. Y así sucesivamente. Y desde la guerra del 14-18 nos hemos dado cuenta de que ya no podemos quedarnos al margen de la historia universal, porque aunque queramos ignorar lo que ocurre lejos de nuestras costas, del otro lado del océano,

nada de lo que ocurre en el mundo nos es ajeno y hemos de sufrir, para bien o para mal, las consecuencias de cuanto nos ocurre. Hay siglos largos y siglos cortos. Hablar del siglo XVI, XVII o XIX no es más que centrar un cierto número de acontecimientos en un lapso que va de un año 1 a un año 99. La historia no acepta que se la corte de esta manera. Si tomamos el siglo XV, por ejemplo, vemos que es un siglo de cincuenta años. Y es un siglo de cincuenta años porque lo que cuenta en el siglo XV, por su valor de universalidad, por su trascendencia, es el perfeccionamiento de la imprenta, la toma de Constantinopla por los turcos que nos hace recuperar toda la vieja cultura griega, y el descubrimiento de América, que le da al hombre una conciencia cabal de las dimensiones, proporciones y tierras que integran el mundo y el planeta en que vive. Del mismo modo, el siglo XIX fue un siglo larguísimo; fue un siglo de casi ciento treinta años, porque empieza con la toma de la Bastilla y termina realmente con la Revolución de Octubre, en Rusia, en octubre del 17. El siglo XX comienza con los cañonazos del acorazado *Aurora* y será hasta muy rebasado el año 2000, el de una transformación total de la sociedad. Ya estamos viendo los signos que anuncian la transformación. En unos lugares la transformación se ha realizado. En otros se está realizando y en otros se realizará. Y aunque algunos se empeñen en retardar ese proceso aferrándose a viejos valores gastados (se asemejan un poco a los médicos que sabiendo que un enfermo no tiene remedio, le prolongan la agonía durante semanas y semanas con balones de oxígeno), hemos entrado en la era de la lucha, de las transformaciones, de las mutaciones, de las revoluciones.

Creo que el papel del novelista en este momento, del novelista latinoamericano, está en traducir esas mutaciones, esas transformaciones y esas revoluciones. Una nueva temática multitudinaria, colectiva, espec-táculos de lucha y contingencias, de movimientos de masas, de confrontaciones entre grupos humanos, se ofrece al novelista contemporáneo. Creo que la actual novela latinoamericana tiende hacia lo épico. Y la futura novela latinoamericana habrá de ser épica por fuerza. En cuanto a mí, habiendo asistido a un proceso revolucionario que se produjo en el lugar de América donde menos se pensaba que pudiera producirse, no puedo ni podré sustraerme ya a la intensidad, a la fuerza, por no decir embrujo, de la temática revolucionaria. Hombre de mi tiempo, soy de mi tiempo y mi tiempo trascendente es el de la Revolución Cubana. Escritor comprometido soy y como tal actúo, donde mi comprometimiento responde a un proceso que he visto nacer, aunque en días de mi adolescencia, para decir verdad, no me hubiera atrevido a pensar que podría asistir en vida a un acontecimiento tan decisivo, tan importante, para la historia de América, como lo fue la batalla de Playa Girón.

Cuando un pueblo en que se ha nacido, decía José Martí, no está al nivel de la época en que vive, es preciso ser a la vez el hombre de la época y el de su pueblo. Y ya que el pueblo al que pertenezco se ha puesto repentinamente al nivel de la época en que vive, época del socialismo, en el seno de ese pueblo y en función de ese pueblo, trataré de realizar las tareas que aún me quedan por cumplir como escritor en el Reino de este Mundo.

LO BARROCO Y LO REAL MARAVILLOSO *

Señora vicepresidenta del Ateneo, señores de la directiva del Ateneo, señoras y señores:

Ustedes conocen el título de la charla que me he propuesto ofrecerles hoy, sobre dos elementos que intervienen, a mi juicio, decisivamente en la caracterización, la significación, diríamos, del arte de América latina, de esta América latina, América mestiza, como la llamaba José Martí, que acaba de evocar en palabras de presentación la señora vicepresidenta de este Ateneo: «Lo barroco y lo real maravilloso.» Y como es un tema rico en peripecias, como es un tema que trataré de hacer caber en un tiempo que no abuse de la paciencia de ustedes, quiero entrar de lleno en el tema sin preámbulos, empezando de una manera un poco árida y seca, con unas cuantas citas de diccionarios.

Antes de entrar a hablar del barroco, cabe dirimir una querrela de lenguaje: ¿qué es el barroco? Con lo barroco —todo el mundo habla de lo barroco, todo el mundo sabe más o menos lo que es lo barroco, siente lo barroco— ocurre algo semejante a lo que ocurre con el surrealismo. Todo el mundo sabe hoy lo que es el surrealismo, todo el mundo, ante un hecho insólito, dice: «Es un caso surrealista»; pero si vamos al texto fundamental del surrealismo, al *Primer manifiesto* de André Breton, del año 1924, nos encontramos con que la definición que da el fundador de ese movimiento corresponde muy poco a lo que sucedió después; él mismo era incapaz de definir lo que estaba haciendo, aunque sabía muy bien lo que iba a hacer. Vámonos a los diccionarios; vamos al *Pequeño Larousse*. Se nos dice: «*Barroco*: Neologismo. Igual churrigueresco. Galicismo por extravagante.» Pero buscamos *barroquismo* y

* Conferencia dictada en el Ateneo de Caracas, el 22 de mayo de 1975.

nos dice: «Neologismo, extravagancia, malgusto.» Luego, el barroquismo acepta el galicismo y el barroco se identifica exclusivamente con la arquitectura de un señor llamado Churriguera, que ni fue el mejor representante del barroco, sino más bien de un cierto amaneramiento, y no explica absolutamente nada, porque el barroco es algo múltiple, diverso, enorme, que rebasa la obra de un solo arquitecto o un solo artista barroco.

Vamos al *Diccionario de la Real Academia*. Del barroco se nos dice: «Estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, rocosos y otros adornos en que predomina la línea curva. Se aplica también a las obras de pintura y escultura donde son excesivos el movimiento de las figuras y el partido de los paños.» Francamente, no podían haber hallado, los señores académicos de la Real Academia Española, una definición más pobre.

Vamos a un diccionario de ideas afines y encontramos que se nos da como sinónimo de barroco: «Recargado, amanerado, gongorino (¡como si fuese una vergüenza ser gongorino!), culterano, conceptista» y otra vez «churrigueresco y (entonces esto sí que ya no es posible) *decadente*».

Cada vez que oigo hablar de arte «decadente» me pongo en un estado de furia sorda, porque esto de la decadencia y de que un arte sea decadente se ha aplicado sistemáticamente a una multitud de manifestaciones artísticas que, lejos de marcar una decadencia, marcan las cumbres de una cultura. A los impresionistas franceses, Cézanne, Manet y otros, los calificaron durante años de decadentes. En tiempos de Beethoven, los maestros de composición prohibían a sus alumnos que oyesen o estudiaran las obras de Beethoven porque eran obras decadentes. De los atonalistas se dijo que eran decadentes. Cuando agarramos un historiador de la música de comienzos de este siglo, como Riemann, éste nos dice que toda música escrita después de Wagner era decadente. (Cuando Debussy fue a Rusia a comienzos de siglo a dirigir sus obras, el gran maestro —que no era tonto, sin embargo— Rimsky-Korsakov, viendo que sus alumnos se entusiasmaban con las obras del genial innovador francés, les decía: «Bueno, vayan a oír eso si quieren; pero les advierto que hay el peligro de que se acostumbren a ello.» Es decir, les hablaba de la música de Debussy como quien le dice a un amigo: «Fuma opio si quieres, pero ten cuidado porque eso envicia.» Y el barroco también habría de ser «decadente».

También se ha tratado de definir el barroco como un estilo, se le ha querido encerrar en un ámbito determinado, en el ámbito de un estilo. Eugenio d'Ors, que no siempre me convence enteramente con sus teorías artísticas, pero que indudablemente en algunos ensayos es de una penetración extraordinaria, nos dice en un ensayo famoso que en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas, o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial. Éste se aplica igualmente a Alejandro, Carlomagno o Napoleón, saltando por encima de los siglos. Hay un eterno retorno de un espíritu imperial en la historia, como hay un eterno retorno del barroquismo a través de los tiempos en las mani-

festaciones del arte; y ese barroquismo, lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada. Y quiero tomar como primer ejemplo a alguien que mencionaré un poco más adelante, que es François Rabelais, el genial humanista francés del Renacimiento, que con su *Gargantúa y Pantagruel*, con los cinco libros de su novela prodigiosa, nos dio acaso la expresión más completa, más extraordinaria, más jugosa, de lo que podría dar la plenitud del idioma francés. Rabelais, que fue el príncipe de los barrocos franceses, marca la cima de la literatura francesa, porque aunque ciertas comparaciones son peligrosas, es evidente que su libro magno del Gargantúa es el único que en la literatura francesa se sitúa en esa cima de excepciones, de prodigiosos logros, donde se encuentran obras como *El Quijote*, como *La divina comedia* o el teatro todo de Shakespeare. Rabelais es la culminación de la cultura francesa y del humanismo renacentista, y era un escritor profundamente barroco, inventor de palabras, enriquecedor del idioma, que se permitía todos los lujos, porque cuando le faltaban verbos los inventaba y cuando no tenía adverbios también los inventaba.

El barroquismo tiene que verse, de acuerdo con Eugenio d'Ors —y me parece que su teoría en esto es irrefutable—, como una constante humana.

Por ello hay un error fundamental que debemos borrar de nuestras mentes: para la noción generalizada, el barroco es una creación del siglo XVIII.

Para la mayoría de las gentes decir «arte barroco», es decir cierta arquitectura muy ornamentada del siglo XVII, como la de Borromini en Italia, y cierta escultura extraordinariamente movida, extraordinariamente expansiva en sus formas, como es la de Bernini, cuya obra más representativa, obra de un barroco caracterizado y completo, es el famoso *Éxtasis de Santa Teresa*, que es una de las obras cumbres de la escultura universal. Entonces, aquellos que ven peyorativamente lo barroco y lo ven como una especie de fenómeno extraño, de amaneramiento —porque también es cierto que hubo un amaneramiento barroco en ciertos tránsitos menores del siglo XVII— le opone otro concepto. ¿Qué concepto? Lo que llaman el clasicismo.

Ahora bien, si la palabra «barroco» tomada en su acepción general, o la palabra «surrealismo» —según la definición que da Breton— no explican ni lo que es el surrealismo ni lo que es barroco, debo decir que la palabra «clasicismo» es la palabra más hueca y más vacía de sentido que se le puede ocurrir a uno. Vamos otra vez al diccionario. Dice el *Larousse*: «Algo muy notable y digno de imitación. Dícese del escritor o de la obra que se considera como modelo en cualquier literatura», y se citan como ejemplos a Calderón y Lope. Ya vamos mal, porque si un escritor representa el barroco en la lengua española al lado de Quevedo y al lado de Góngora, es precisamente Calderón. Y los que tengan presente una de las obras más famosas de Calderón, *El médico de su honra*, recordarán aquel pasaje en que doña Mencía cuenta el accidente del joven caballero derribado por el corcel, que es uno de los trozos de poesía barroca más antológico que pueden imaginarse.

En la *Real Academia* se nos dice: «Clasicismo: Sistema literario o ar-

tístico, fundado en la imitación de los modelos griegos y romanos. Dícese en oposición al romanticismo.» ¿En qué quedamos? El clasicismo es lo que copia lo romano y lo griego. En otro diccionario se nos dice que el clasicismo puede ser una copia de Calderón, que era un barroco. Por lo tanto, la palabra clasicismo no tiene sentido ni peso ninguno. Y yo diría que si toda imitación es académica, toda academia se rige por reglas, normas, leyes. Luego lo clásico es lo académico, y todo lo académico es conservador, observante, obediente de reglas; luego enemigo de toda innovación, de todo lo que rompe con las reglas y normas.

Pero, en fin, para tratar de entender lo que quieren decirnos algunos cuando nos hablan de lo clásico, no hay nada mejor que tomar ejemplos que estén en la mente de todos. Ejemplos característicos de cosas que tenemos todos grabadas en la retina interior de la memoria. Vamos a tomar tres monumentos que representan lo que algunos consideran como clasicismo; tres monumentos que han constituido un academicismo, por cuanto han creado normas imitables. Esos tres monumentos arquetípicos serían el Parthenon, el Escorial de Herrera y el Palacio de Versalles.

Ahora bien, esas obras se caracterizan por la observancia de un eje central, al que están supeditados unos ejes laterales. Todos los que hemos copiado el Vignola al haber estudiado la arquitectura, sabemos que al copiar una de esas fachadas de templos griegos, el Parthenon, el Erecteion, lo primero que hacíamos era marcar el eje central de donde partía el frontis de dos verticales que nos dividía en dos el entablamento y cada columna tenía su eje lateral y cada eje estaba supeditado en distancia, en sección pitagórica en cierto modo, al eje central que dividía el edificio en dos partes iguales y simétricas.

En este tipo de arquitectura como Versalles, como el Escorial, como el Parthenon, hay algo que es muy importante, y es que la presencia de los espacios vacíos, de los espacios desnudos, de los espacios sin ornamentación, son valores en sí tan importantes como los espacios adornados, o el fuste de las columnas acanaladas. Si nos ponemos a ver en el Parthenon o en Versalles los grandes planos desnudos, delimitados por las columnas, tienen un valor proporcional, crean una suerte de armonía geométrica donde los espacios llenos tienen tanta importancia como los espacios vacíos. En el Parthenon, el intercolumnio es tan importante como la columna misma. Más aún, diría que la columna sirve para delimitar espacios vacíos y espacios de aire. En cierto modo, en la estructura del templo griego, o del Escorial de Herrera, la construcción se complementa con el espacio vacío, con el espacio sin ornamentación, cuya belleza reside precisamente en estar circunscrito, y en darnos una emoción, una impresión de belleza, con una majestad severa y desprovista de todo elemento superfluo —lo que corresponde a una cierta geometría lineal.

Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central —no siempre manifiesto ni aparente— (en la *Santa Teresa* de Bernini es muy difícil determinar la presencia de un eje central) se multiplican lo que podríamos llamar los «núcleos proliferantes», es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de

una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia fuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes; un ejemplo típico del barroco lo tenemos en la Catedral de San Pedro de Bernini, en San Pedro de Roma. Cada vez que he visto esa explosión de formas, esa explosión de volutas, esa suerte de luminaria estática que surge del suelo, que parece romper el marco que la envuelve, pienso en unos cuadros de Chirico en que había unos soles enjaulados, unos soles metidos en jaulas. Para mí, la Catedral de San Pedro de Bernini es eso: un sol enjaulado, un sol que hace estallar, por su expansión, las columnas compuestas que lo circunscriben y pretenden delimitarlo y que desaparecen literalmente ante tal riqueza. En la Catedral de Toledo hay, detrás del altar mayor, en el daembulatorio, una gigantesca y múltiple escultura, una composición escultórica que sube hasta las claraboyas últimas, donde el escultor barroco no solamente ha plantado los personajes, que descenden hacia nosotros (caída de ángeles, caída de hombres, caída de santos, en un movimiento coreográfico prodigioso, con figuras de tamaño natural), sino que ha llevado la forma a colaborar con la luz, porque la luz que entra por las claraboyas ha sido combinada de tal manera con la escultura, que según las horas del día, todas las figuras parecen moverse. Para mí, en ello hay uno de los arquetipos más hermosos de lo barroco que yo haya podido contemplar. Pero, volviendo a lo que decíamos, de lo barroco visto como una constante humana y que de ningún modo puede circunscribirse a un movimiento arquitectónico, estético o pictórico nacido en el siglo XVII, nos encontramos que en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de una cultura. Para citar ejemplos directos, típicos, que están en la mente de todos, diré que el barroco —y es evidente— florece en toda la escultura indostánica: hay en distintos templos y grutas de la India metros y metros, por no decir kilómetros de bajorrelieves, más o menos eróticos, que son barrocos en la fortuna y barrocos en el erotismo por la imbricación de figuras, por el arabesco constante, por la presencia de lo que llamamos hace un momento (en grupos y en figuras sueltas, danzantes y siempre unidas, ligadas unas con otras como vegetales) una serie de focos proliferantes que se prolongan al infinito; llega el momento en que se detiene el bajorrelieve, pero podría seguir con el impulso adquirido, si hubiese una mayor superficie que esculpir, hasta una distancia increíble.

Pero hemos hablado de la escultura indostánica. ¿Y acaso la Catedral de San Basilio de Moscú, con sus cúpulas periformes, de distintos colores, no es un exponente de arquitectura barroca? ¿Dónde está el eje central de la Catedral de San Basilio que todo el mundo ha visto en fotos? ¿Dónde, en ese juego de cúpulas, hay alguna simetría hallada en los colores, en las formas? Es el San Basilio de Moscú, a mi juicio, uno de los ejemplares más extraordinarios de un barroco ruso. En Praga, ciudad enteramente barroca, las esculturas del Puente Carlos, que son una legión, o bien las figuras de obispos y de santos y de doctores de la Iglesia, casi danzantes a pesar de la pesadez del bronce, formas que vuelan a pesar de la gravedad de la materia, de la iglesia de San Clementino, que está a la entrada del Puente Carlos, hay un verdadero ballet teológico

que se organiza ante nuestros ojos, en un estilo absolutamente barroco. Luego será el barroco vicés de los tiempos de María Teresa y del josefismo, y estará (si ustedes quieren, porque vive en la escenografía, en el asunto de la obra y en la música misma) en *La flauta mágica* de Mozart, que es una de las obras maestras del barroquismo universal visto bajo todos sus ángulos.

Ahora bien: yo he hablado del barroco como un arte que teme el vacío, que huye de las ordenaciones geométricas, de los volúmenes a lo Mondrian, dírtamos (superficie blanca, superficie oscura, sobre todo superficie clara, o bien superficie en que se aprecia la calidad de la materia) y me preguntarán ustedes: «¿Y dónde me deja el gótico? Porque, en fin, el gótico es eso.» Tomemos la fachada de la Catedral de Chartres, tomemos la fachada de la Catedral de Notre Dame de París, y nos encontraremos con que en todos los elementos de la fachada no hay un espacio perdido: son figuras de demonios, del juicio final, son escenas de la Biblia, son figuras de distinta índole que se entremezclan.

Pero con el gótico ocurre algo que también vio muy bien Eugenio d'Ors. El establece la diferencia entre una costumbre humana como es el barroco y lo que llama *los estilos históricos*; es evidente que el románico y el gótico son estilos históricos; el gótico respondió a un momento histórico que, al cerrarse con el Renacimiento, se llevó su arquitectura, la relegó al pasado, y absurdo sería quien pretendiera hoy, en el año 1975, erigir una catedral gótica copiando los mejores modelos; sería un *pastiche* inútil, absurdo, sin relación con nada. En cambio, el espíritu barroco puede renacer en cualquier momento y renace en muchas creaciones de los arquitectos más modernos de hoy. Porque es *un espíritu* y no un *estilo histórico*. Y para rematar su razonamiento, D'Ors nos dice: «Observen ustedes que no existe un estilo gótico en la literatura.» En cambio, en literatura sí existe un estilo barroco. Y para volver a los ejemplos tangibles, visibles, nos encontramos, para citar ejemplos que todo el mundo tiene en mente, con que es evidente que ni Esquilo, ni Sófocles, ni Platón, ni Tito Livio, ni Cicerón, ni el francés Racine, ni Bossuet, ni Voltaire el de las tediosas y olvidadas tragedias en alejandrinos (que obedecen a las reglas de las unidades aristotélicas, que son subproducto de la tragedia clásica de Racine y sólo han quedado en curiosidades literarias, para uso de eruditos y estudiantes de literatura), es evidente que ninguno de los autores que acabo de citar pueden asimilarse al barroco, no tienen un estilo barroco, ni es posible, en un diálogo de Platón, en una tragedia de Esquilo, encontrar la esencia y el espíritu del barroquismo. Pero, en cambio, toda la literatura hindú es barroca, toda la literatura irania, incluyendo ese monumento de la épica que es el *Libro de los reyes*, de Firdusí, es barroca, saltando los siglos, nos encontramos en España con esas cumbres del estilo barroco en literatura, que son *Los sueños* de Quevedo, *Los autos sacramentales* de Calderón, la poesía de Góngora toda, la prosa toda de Gracián. Y la prueba de que hay ahí un espíritu barroco, es que el contemporáneo de algunos de los autores que acabo de citar, Cervantes, no nos resulta barroco. *El Quijote*, evidentemente, no es barroco en estilo, si bien Cervantes, a veces, en las *Novelas ejemplares* y sobre todo en los *Entremeses*, se nos muestra barroco, del mismo modo que Lope también se nos muestra barroco a veces.

En Italia, el emperador del barroco es el Ariosto con su *Orlando furioso*. En Inglaterra, evidentemente que Shakespeare se sitúa en el espíritu barroco con su teatro tumultuoso, profuso, aparentemente desordenado, sin superficie vacía, sin tiempos muertos, donde cada escena constituye en sí una célula proliferante supeditada a la acción del conjunto. Shakespeare está lleno de escenas cortas, extraordinarias, que son pequeñas unidades en sí, insertadas en el gran conjunto de una tragedia. Y si no es barroco en *Julio César* o *Timón de Atenas*, es, en cambio, supremamente barroco en el quinto acto de *Sueño de una noche de verano*.

Hablé hace un momento de Rabelais, y en su obra, que llevó el idioma francés a su expresión más alta, más completa y más extraordinaria, hay fragmentos que son ya —podríamos decir—, una preceptiva del barroquismo. Hay un episodio muy interesante en el tercer libro de *Las horribles aventuras del gigante Gargantúa y de Pantagruel*, como titulaba el vicario de Meudon a su obra maestra. Y es, en ese tercer libro, un episodio completamente imaginario, en que Rabelais inventa esta historia (Rabelais lo inventaba todo): dice que, un día, Filipo de Macedonia se decide atacar la ciudad de Corinto. En Corinto vive Diógenes. Diógenes el escéptico, Diógenes misántropo, Diógenes en su tonel y que, naturalmente, dada su actitud filosófica ante la vida, no es hombre a quien importe que Filipo de Macedonia tome la ciudad. Pero de repente —esto lo inventa Rabelais— Diógenes tiene un resabio de patriotismo: cuando ve que las tropas se acercan a la ciudad, se mete en su tonel, echa a rodar su tonel y causa tales estragos, tumbando soldados, caballos de frisa, tumbando barricadas, tumbando defensas de todas clases, que acaba poniendo en fuga, con su tonel, a los soldados de Filipo de Macedonia.

Y Rabelais, que nos cuenta esta historia en dos páginas, para enunciarnos las armas que trafa Filipo de Macedonia usa setenta sustantivos, setenta palabras (catálogo de armas traídas por el enemigo), en tanto que los estragos causados por el tonel de Diógenes se llevan *sesenta y dos verbos* consecutivos para decir que «destruye», «rompe», «quiebra», «cala», «termina», «quema», «derriba», etc., sesenta y dos en dos páginas, para contarnos los estragos causados por el barril de Diógenes.

Llegando más adelante, nos encontramos que el romanticismo, opuesto por el *Diccionario de la Real Academia* al clasicismo, al academismo, es todo barroco; y barroco había de ser, puesto que el romanticismo, que se ve generalmente por la estampa absurda del claro de luna y del personaje que compone versos, segregado del mundo en que vive, es decir, el personaje que «vive en las nubes», fue todo lo contrario: el hombre del romanticismo fue acción y fue pulsión y fue movimiento y fue voluntad y fue manifiesto y fue violencia. Rompe con las unidades aristotélicas en el teatro, acaba con la tragedia clásica francesa (en Francia, al menos), reclama los derechos del hombre a proclamar su ser interior, a exteriorizar sus pasiones, inventa el *Sturm und Drang*, es decir, la atmósfera de la «tempestad y la apetencia». Y no olvidemos que esos románticos que los burgueses de la época veían como gentes perdidas, como «gente en la luna», como gente incapaz de un pensamiento lógico (porque, desde luego, la moral de ellos, y la ética de ellos y la política de ellos no se avenía con el conformismo burgués de la época) fueron hombres de acción, y hombres que expresaron la acción. Casi todos ellos tuvieron que

ver con los primeros movimientos utópicos. No hay que olvidar que Delacroix, el más grande pintor romántico, fue el que nos dejó el verdadero cuadro de las *Barricadas de París*, un cuadro revolucionario que se puede situar al lado del *Guernica* de Picasso. Y no hay que olvidar que el Wagner joven fue expulsado de Munich por anarquista y que Lord Byron murió en Misolonghi en el intento difícil de la liberación de Grecia.

Nos encontramos, en el romanticismo, con que Novalis, por ejemplo, en el *Enrique de Ofterdingen* nos da una novela enteramente barroca. El segundo *Fausto* de Goethe es una de las obras más barrocas de todas las literaturas; las *Iluminaciones* de Rimbaud (véase la primera de las *Iluminaciones*, «Después del diluvio») es una obra maestra de poesía barroca. *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont —y Lautréamont se llamaba a sí mismo «el montevideano» porque había nacido en Montevideo y estaba muy orgulloso de haber nacido en América—, es un monumento del barroquismo poético. Marcel Proust (Marcel Proust precisamente, y aquí vuelve Eugenio d'Ors, que en su ensayo acertó en muchos puntos), Marcel Proust nos da uno de los momentos de la prosa barroca universal, prosa en la cual —y esto lo observa d'Ors— se intercalan unos «entre paréntesis» que son otras tantas células proliferantes, frases metidas en la frase, que tienen una vida propia y que a veces enlazan con otros «entre paréntesis» que son otros elementos proliferantes. No hay página —creo yo— más hermosamente barroca en toda la gigantesca novela de Proust, que aquel episodio de *La prisionera* en el que el protagonista, el narrador, que es el propio Proust, acostado en la cama de Albertine por la mañana oye los pregones de los vendedores ambulantes que pasan por la calle y con ese poder maravilloso de enlazar pensamientos y conceptos a través de una cultura prodigiosa, Proust piensa que esos pregones pueden relacionarse, por las inflexiones melismáticas, por las maneras de impostar la voz, con el canto litúrgico medieval. Y no solamente ellos, el atusador de perros, el vendedor de alpiste para los pájaros, el amolador de tijeras, todos esos que vienen vendiendo sus pequeños artículos de uso casero, le evocan, no sólo el canto gregoriano, sino también ciertos fragmentos de *Peleas y Melisenda* de Debussy, y de repente construye Proust, con esos humildes pregones de la calle, una de las páginas en que juega vertiginosamente con el tiempo, relacionando el grito de una vendedora de alpiste, el pregón de una vendedora de dulces, de torrijas, con el gran canto litúrgico medieval y con el canto ambrosiano. Esto también es barroquismo, como barroquismo todo fue el desarrollo del surrealismo.

El academicismo es característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas. El barroco, en cambio, se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación; y no he de recordarles a ustedes, que en vísperas de la Revolución Soviética, quien representa la poesía en Rusia es Vladimir Maiakovski, cuya obra es un monumento de barroquismo, del comienzo al fin, tanto en su teatro como en su poesía. Por lo tanto, el barroquismo siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad. Puede ser culminación, como puede ser premonición.

América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de

mestizajes, fue barroca desde siempre: las cosmogonías americanas, ahí está el *Popol Vuh*, ahí están los libros de *Chilam Balam*, ahí está todo lo que se ha descubierto, todo lo que se ha estudiado recientemente a través de los trabajos de Angel Garibay, de Adrián Recinos, con todos los ciclos del tiempo delimitados por la aparición de los ciclos de los cinco soles. (En una antigua mitología azteca estaríamos actualmente en la Era del Sol Quetzalcóatl.) Todo lo que se refiere a cosmogonía americana —siempre es grande América— está dentro de lo barroco.

La escultura azteca jamás podrá ser vista como escultura clásica, por cuanto la estructura azteca —piensen ustedes en las grandes cabezas de Quetzalcóatl, que están en San Juan de Teotihuacán, piensen ustedes en la ornamentación de los templos— es barroca, desde luego que es barroca, usando igualmente de lo geométrico como de lo curvo, en una especie de temor a la superficie vacía. Casi nunca hay un metro de superficie vacía en un templo azteca. En Teotihuacán descubrieron los arqueólogos recientemente, haciendo unas excavaciones de dos años a esta parte, unas deliciosas residencias de señores aztecas anteriores a la Conquista, y cuál no sería la sorpresa de los arqueólogos al ver que las paredes estaban cubiertas de finísimas pinturas que representaban la vida cotidiana de los años: sus albercas, sus jardines, sus deportes, sus banquetes, los juegos de los niños, sus entretenimientos, la vida de las mujeres, la vida cotidiana, todo eso representado en una serie de figuras, que únicamente pueden ser calificadas de barrocas, porque pertenecen al espíritu barroco más auténtico.

El *Popol Vuh*, vuelvo a decirlo (los que lo han leído lo saben) es un monumento al barroquismo; la poesía náhuatl, que era desconocida hace todavía treinta años y fue sacada a la luz por los trabajos de Garibay, nos presenta hasta ahora once poetas de primera magnitud anteriores a la Conquista, con una obra copiosísima que llena dos gruesos tomos, y es la poesía más barroca, más encendidamente barroca que pueda imaginarse, por la policromía de las imágenes, por los elementos que intervienen, que se entremezclan y por la riqueza del lenguaje. *La diosa de la muerte* del Museo de México es un monumento del barroquismo, figura bifemenina que a la vez está cubierta con figuras de serpientes enroscadas. Y hay, a mi juicio, y siempre lo cito como ejemplo, lo que considero como la magnificación de lo barroco americano, que es el templo de Mitla. El templo de Mitla se encuentra cerca de Oaxaca y nos presenta en una fachada maravillosamente equilibrada en sus volúmenes una serie de cajones del mismo tamaño en que en cada uno se desarrolla una composición abstracta distinta a la anterior; es decir, no se trabaja ya por simetría; cada uno de esos cajones es célula proliferante de una composición barroca —son dieciocho los cajones— que se insertan en un conjunto general barroco. Yo no puedo menos, cuando contemplo la fachada del templo de Mitla, que evocar las treinta y tres variaciones de un tema de *Diabelli* de Beethoven, donde Beethoven nos entrega a partir de un tema inicial inocuo, treinta y tres variaciones monumentales, que como decía recientemente un crítico de la nueva hornada, más que variaciones musicales, son treinta y tres objetos sonoros. Los cajones de Mitla son dieciocho objetos plásticos. Del mismo modo

pienso también, cuando veo esas composiciones del templo de Mitla, en las *Variaciones* para orquesta de Schoenberg.

Sé que esta similitud establecida, por encima de los siglos, entre el templo de Mitla y las *Variaciones* de Schoenberg puede parecer arbitraria. Pero existe en realidad, entre ambas cosas, una similitud de espíritu que avalora, una vez más, la teoría de D'Ors.

A América no llegaron ni el románico ni el gótico, es decir, dos *estilos históricos* que desempeñaron un papel capital en el desarrollo de la cultura plástica del viejo continente y que nosotros ignoramos completamente. No porque en alguna ciudad, en el año de 1920, se le ocurre a un arquitecto de mal gusto hacer una falsa catedral gótica significa esto que el gótico haya llegado a nosotros. Ni el románico ni el gótico entraron en América. Lo que sí entró fue el plateresco; el plateresco, que es una forma del barroco, acaso con más atmósfera, con más aire, diríamos, que el barroco de Churriguera. ¡Ah!, pero llega el plateresco español en las naves de la Conquista ¿y qué encuentra el alarife que conoce los secretos del plateresco español? Una mano de obra india que de por sí, con su espíritu barroco, añade el barroquismo de sus materiales, el barroquismo de su invención, el barroquismo de los motivos zoológicos, de los motivos vegetales, de los motivos florales del nuevo mundo, al plateresco español y de esa manera se llega a lo apoteósico del barroco arquitectónico que es el barroco americano, cuyos ejemplos más prodigiosos son la iglesia de Tepozatlán en México (donde una cúpula central, piramidal, muy alta, nos muestra la acumulación más enorme de células proliferantes que pueda imaginarse, donde se juega también con la luz como en la Catedral de Toledo), la fachada de San Francisco de Ecatepec de Cholula, donde al barroco de las formas se añade el barroco de los materiales, de los colores, los azulejos, los mosaicos; la capilla famosa de Puebla, barroco en blanco y oro, donde aparece un concierto celestial en que los ángeles aparecen tocando la tiorba, tocando las arpas, los regales, todos los grandes instrumentos renacentistas; el *Árbol de la vida* de Santo Domingo de Oaxaca, que es una composición barroca monumental que cubre una bóveda, un gran árbol que se expande y con cuyas ramas se entremezclan figuras de ángeles, de santos, figuras humanas, figuras de mujeres, confundidas con la vegetación. Y luego, todo lo que encontramos de barroco en Ecuador, Perú; incluso en una forma mucho más modesta en la fachada de la Catedral de La Habana, que es una de las más lindas fachadas barrocas que puedan verse en el Nuevo Mundo.

¿Y por qué es América latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente —y eso lo ha visto admirablemente Simón Rodríguez— la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco. Y, al efecto, quiero recordar la gracia con que Simón Rodríguez, que veía genialmente esas realidades, en un fragmento de sus escritos, nos recuerda lo siguiente: que al lado de hombres que hablan el español sin ser ya españoles, puesto que son criollos —dice Simón Rodríguez—,

«tenemos huasos, chinos y bárbaros, gauchos, cholos y guachinangos, negros, prietos y gentiles, serranos, calentanos, indígenas, gentes de color y de ruana, morenos, mulatos y zambos, blancos porfiados y patas amarillas y un mundo de cruzados: tercerones, cuarterones, quinterones, y salta atrás». Con tales elementos en presencia aportándole cada cual su barroquismo, entroncamos directamente con lo que yo he llamado lo «real maravilloso».

Y aquí se plantea una nueva querrela del lenguaje. La palabra «maravilloso» ha perdido con el tiempo y con el uso su verdadero sentido, y lo ha perdido hasta tal punto, que se produce, con la palabra «maravilloso», lo «maravilloso», una confusión de tipo conceptual tan grande, como la que se forma con la palabra «barroco» o con la palabra «clasicismo». Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración, por ser extraordinario, excelente, admirable. Y a ello se une en el acto la noción de que todo lo maravilloso ha de ser bello, hermoso y amable. Cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios, es lo que se refiere a lo *extraordinario*. Lo *extraordinario* no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso. Gorgona, con su cabellera de culebras, es tan maravillosa como Venus surgiendo de las ondas. Vulcano deforme, es tan maravilloso como Apolo; Prometeo torturado por el buitres. Icaro estrellándose en el suelo, las Diosas de la Muerte, son tan maravillosos todos como Aquiles triunfante, Hércules vencedor de hidras, o las Diosas del Amor que en todas las religiones y mitologías aparecen apareadas con las Diosas de la Muerte. Además, los hacedores de lo maravilloso se han encargado ellos mismos de decirnos lo que pensaban de lo maravilloso. ¿Y quién ha habido que haya hecho más por lo maravilloso, que haya poblado más nuestras mentes, desde niños, de figuras pertenecientes al mundo de lo maravilloso que Carlos Perrault, el autor de los cuentos de *Mi madre la oca*, el inventor de *Pulgarcito*, *La bella durmiente*, *Barba Azul*, *Las botas de siete leguas*, *la Caperucita Roja*, etc., que nos acompañan desde la infancia? Y en el prefacio de sus cuentos Perrault dice algo que define lo maravilloso. Habla de las hadas, y nos dice que las hadas lo mismo pueden emitir diamantes por la boca cuando están de buen humor, que emitir reptiles, culebras, serpientes y sapos cuando se enfurecen; y no hay que olvidar que el hada más famosa de todas las consejas medievales que llegan hasta Perrault, que recoge Perrault, es el hada Melusina (¿qué lindo nombre!), que era un abominable monstruo con cabeza de mujer y cuerpo de serpiente, pero formaba parte de lo maravilloso. Perrault, en el cuento de *Pulgarcito*, nos narra una historia horrenda, terrible, aquella en que el ogro, en vez de degollar a los siete hermanitos que han venido a pedir albergue a la casa, degüella tranquilamente a sus siete hijas, por equivocación, y se va a dormir. Esa escena horrenda, terrible, forma parte de lo maravilloso —como los incestos que también aparecen en Perrault.

Por lo tanto, debemos establecer una definición de lo maravilloso que no entrafie esta noción de que lo maravilloso es lo admirable porque

es bello. Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso. Todo lo insólito es maravilloso.

Ahora bien, yo hablo de lo real maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra. En el prólogo de la primera edición de mi libro *El reino de este mundo* defino lo que yo concibo por lo real maravilloso. Pero muchas personas me dicen a veces: «Pero, en fin, hay una cosa que se ha llamado el *realismo mágico*: ¿qué diferencia hay entre el realismo mágico y lo real maravilloso?» Y si nos ponemos a ver, ¿qué diferencia puede haber entre el surrealismo y lo real maravilloso? Esto se explica muy fácilmente. El término de realismo mágico, fue acuñado en los alrededores del año 1924 o 1925 por un crítico de arte alemán llamado Franz Roth en un libro publicado por la *Revista de Occidente*, que se titula *El realismo mágico*. En realidad, lo que Franz Roth llama realismo, es sencillamente una pintura expresionista, pero escogiendo aquellas manifestaciones de la pintura expresionista ajenas a una intención política concreta. No hay que olvidar que al terminarse la Primera Guerra Mundial, en Alemania, en una época de miserias y de dificultades y de dramas, en una época de bancarrota general y de desorden, surge una tendencia artística llamada *expresionismo*. Una de las representaciones más auténticas del expresionismo es la primera pieza de Bertolt Brecht, *Baal*. Pero hay ahí combate, hay sarcasmo, hay intención social, como había intención social en la pieza de Karel Capek, que creó el personaje del robot, como había intención social en el teatro de Georg Kaiser, donde los personajes se llamaban *hombre primero*, *hombre segundo*, *primera dama de negro*, *la dama verde*, *la dama roja*; o la pieza de Capek con *robot uno*, *robot dos*, *robot tres*; es decir, personajes despersonificados que creaban una cierta atmósfera de crítica, de polémica, exponían ideas más o menos revolucionarias, etc.

Franz Roth no; lo que él llamaba *realismo mágico* era sencillamente una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana. Y en la portada del libro aparecía el cuadro famoso del Aduanero Rousseau, en que vemos un árabe durmiendo en el desierto, plácidamente, al lado de una mandolina, con un león que se asoma y una luna por fondo; aquello es realismo mágico porque es una imagen inverosímil, imposible, pero, en fin, detenida allí. Otro pintor que gustaba mucho a Franz Roth y que él situaba en el realismo mágico, era el pintor Balthus, que pintaba unas calles perfectamente realistas, desprovistas de toda poesía, de todo interés; casas sin carácter, tejadillos, paredes blancas, y en medio de esas calles, sin atmósfera, sin aire, sin nada que recordara la lección impresionista, unos personajes enigmáticos que se cruzaban sin decirse nada, o estaban entregados a quehaceres diversos, sin relación unos con otros; representación de una calle llena de gente, pero calle desierta por la incomunicabilidad entre seres. También Franz Roth consideraba que el realismo mágico era representado por la figura de Chagall, donde se veían vacas volando en el cielo, burros sobre los techos de las casas, personajes con la cabeza para abajo, músicos entre nubes, es decir, elementos de la realidad pero llevados a una atmósfera de sueño, a una atmósfera onírica.

En lo que se refiere al surrealismo, no debemos olvidar que el surrea-

lismo (y Breton lo decía en su manifiesto: «Todo lo maravilloso es bello») perseguía lo maravilloso a través de los libros, a través de cosas prefabricadas. Pero hay que recordar también que Breton, al igual que Perrault, cuando hablaba de lo maravilloso no consideraba que lo maravilloso fuese admirable por bello sino por insólito, porque cuando en el *Primer manifiesto* nos cita los clásicos, los que habrán de ser los clásicos del surrealismo, empieza por un libro absolutamente macabro, como son *Las noches de Young*, y sigue Swift, que es uno de los escritores más crueles y más terribles que ha tenido Inglaterra en su siglo XVIII, con aquel famoso episodio de la carnicería en que se vendía carne de niños; nos habla de Edgar Poe, que no siempre es placentero, sino todo lo contrario, necrófago y macabro muy a menudo; nos habla de Baudelaire, que ha cantado las carroñas, al igual que ha cantado las mujeres, que ha cantado la podredumbre, al igual que ha cantado la invitación al viaje y el mar inmenso; en fin, Jarry, cruelmente polémico, Roussel y otros más.

Ahora bien, si el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que el surrealismo muy rara vez lo buscaba en la realidad. Es cierto que los surrealistas supieron ver por primera vez la fuerza poética de una vitrina, la fuerza poética de un letrero popular, de un cartel, de una fotografía, de una feria, pero más a menudo era lo maravilloso fabricado premeditadamente; el pintor que se ponía frente a un cuadro y decía: «Voy a hacer un cuadro con elementos insólitos que creen una visión maravillosa.» La pintura surrealista, ustedes la han visto, y saben que es una pintura maravillosamente lograda, quién lo duda; pero pintura donde está todo premeditado y calculado para producir una sensación de singularidad, y yo citaré como ejemplos típicos los relojes blandos de Salvador Dalí, esos relojes de melcocha que están doblados en el borde de una terraza, como si fueran objetos blandos. O bien, es el otro cuadro de un pintor surrealista que muestra una escalera perfectamente banal, con unas puertas abiertas sobre un pasillo. Y en esa escalera hay un solo elemento insólito, hay un *visitante*, sí: es una serpiente que va subiendo tranquilamente los peldaños. ¿Hacia dónde va? ¿Qué se propone? No se sabe. Misterio. Misterio *fabricado*.

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América, porque si bien se escribieron las aventuras de Amadís de Gaula en Europa, es Bernal Díaz del Castillo quien nos presenta con su *Historia de la conquista de la Nueva España* el primer libro de caballería auténtico. Y constantemente, no hay que olvidarlo, los conquistadores vieron muy claramente el aspecto real maravilloso en las costas de América, y al efecto quiero recordar la frase de Bernal Díaz cuando contempla la ciudad de México por primera vez y exclama, en medio de una página que es de una prosa absolutamente barroca: «Todos nos quedamos asombrados y dijimos que esas tierras, templos y lagos se parecían a los encantamientos de que habla el Amadís.» He aquí el hombre de Europa en contacto con lo real maravilloso americano. ¿Y cómo no iba a ser real maravilloso lo americano, si tenemos concien-

cia de ciertos factores muy interesantes con los cuales hay que contar? La conquista de México se produce en 1521. Francisco I reinaba en Francia. ¿Saben ustedes de cuánto era el área urbana de París de Francisco I? De trece kilómetros. En el *Atlas universal* de Garnier, de 1889 —no hace cien años—, se nos dice que el área urbana de Madrid era entonces de veinte kilómetros, y la de París, capital de las capitales, de ochenta kilómetros. Pues bien, cuando Bernal Díaz del Castillo se asomó por primera vez al panorama de la ciudad de Tenochtitlán, la capital de México, el imperio de Moctezuma tenía un área urbana de cien kilómetros cuadrados —cuando París, en esa misma época, tenía trece—. Y maravillados, por lo visto, se encuentran los conquistadores con un problema que vamos a confrontar nosotros, los escritores de América, muchos siglos más tarde. Y es la búsqueda del vocabulario para traducir aquello. Yo encuentro que hay algo hermosamente dramático, casi trágico, en una frase que Hernán Cortés escribe en sus *Cartas de relación* dirigidas a Carlos V. Después de contarle lo que ha visto en México, él reconoce que su lengua española le resultaba estrecha para designar tantas cosas nuevas y dice a Carlos V: «Por no saber poner los nombres a estas cosas, no los expreso»; y dice de la cultura indígena: «No hay lengua humana que sepa explicar las grandezas y particularidades de ella.» Luego para entender, interpretar este nuevo mundo hacía falta un vocabulario nuevo al hombre, pero además —porque sin el uno no existe lo otro—, una óptica nueva.

Nuestro mundo es barroco por la arquitectura —eso no hay ni que demostrarlo—, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos. Hay una carta famosa de Goethe en la vejez, escrita a un amigo, describiéndole un lugar donde él piensa edificar una casa cerca de Weimar, y dice: «Qué dicha vivir en estos países, donde la naturaleza ha sido domada ya para siempre.» No hubiera podido escribir eso en América, donde nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia, que es historia de lo real maravilloso y de lo insólito en América, y que para mí se manifiesta en hechos como estos que voy a recordar muy rápidamente: el rey Henri Christophe, de Haití, cocinero que llega a ser emperador de una isla, y que pensando un buen día que Napoleón va a reconquistar la isla, construye una fortaleza fabulosa donde podría resistir un asedio de diez años con todos sus dignatarios, ministros, soldados, tropas, todo, y tenía almacenadas mercancías y alimentos, para poder existir diez años como país independiente (hablo de la ciudad de Laferrière). Y para que esa fortaleza tenga paredes que resistan el ataque de los hombres de Europa, hace fraguar el cemento con sangre de centenares de toros. Eso es maravilloso. La revuelta de Mackandal, que hace creer a millares y millares de esclavos, en Haití, que tiene poderes licantrópicos, que puede transformarse en ave, que puede transformarse en caballo, en mariposa, en insecto, en lo que quiera, y promueve con ello una de las primeras revoluciones auténticas del Nuevo Mundo. El cochecillo negro de Benito Juárez, en que Benito Juárez lleva a toda la nación de México sobre cuatro ruedas a través de las carreteras de la nación, sin despacho, sin lugar donde escribir, sin palacios, sin descanso, y desde ese cochecito logra

vencer los tres imperialismos más poderosos de la época. Juana de Azurduy, la prodigiosa guerrillera boliviana, precursora de nuestra guerra de independencia, que un día toma una ciudad para rescatar la cabeza del hombre amado que estaba expuesta en una pica, en la Plaza Mayor, y a quien había dado dos hijos que habla tenido en una caverna de los Andes. El hecho de que Augusto Comte, fundador del positivismo, tenga hoy templos donde se le rinde culto, en Brasil. El hecho de que mientras el *Emilio* de Rousseau no propicia nunca la fundación de una escuela en Europa, Simón Rodríguez fundó en Chuquisaca una escuela basada en los principios del libro famoso, es decir, realizó en América lo que no realizaron los europeos admiradores de Rousseau. El hecho de que yo una noche, en Barlovento, me tropezara con un poeta popular llamado Ladislao Monterola, que no sabía ni leer ni escribir, y cuando le pedí que me recitara una composición suya, me contó en décimas de su hechura la *Canción de Rolando*, la historia de Carlomagno y los Pares de Francia. Finalmente, hay personajes mucho más interesantes, de segundo plano, en nuestra historia del siglo XIX, personajes que dejan muy detrás de sí a pequeños reyes escoceses del tipo de Macbeth. Hay un dictador latinoamericano, a mediados del siglo pasado, que después de haber tenido un comienzo brillante, es agarrado por una fobia de la traición, de la persecución, y sistemáticamente se va deshaciendo de sus ministros más fieles, de sus mejores generales, de sus parientes, de sus hermanos, de su propia madre, hasta que queda ya completamente solo, en lo alto de un monte, rodeado de un ejército de lisiados, de ancianos y de niños. Esta es una historia, a mi juicio, más extraordinaria que la historia de Macbeth. En fin, que hay también vidas de conspiradores en este continente mucho más interesantes que las de ciertos conspiradores como el Aviraneta de Pío Baroja, cuya novela está por escribirse aún. Y si nuestro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Y esas cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca. Ante un *Arbol de la vida*, de Oaxaca, yo no puedo hacer una descripción de tipo, llamaríamos, clásico o académico. Tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado. Y nos encontramos con que eso conduce lógicamente a un barroquismo que se produce espontáneamente en nuestra literatura. El modernismo poético, que es la primera gran escuela literaria que nosotros proponemos al mundo, puesto que el modernismo nuestro transforma a la poesía española de la Península y marca profundamente la obra de un Valle-Inclán, ¿qué cosa es el modernismo, sobre todo en su primera etapa, sino una poesía sumamente barroca? Es toda la primera etapa de Darío. Y hay un barroco que llega ya al absurdo, que llega al garabato, que llega al exceso en la poesía de un Herrera y Reissig. José Martí, tan directo, tan elocuente, tan, diríamos, tan explícito en sus discursos políticos, cuando se suelta la pluma y escribe por su gusto, como en el antológico estudio que escribe a la memoria de Carlos Darwin, nos resulta un artífice maravilloso de la prosa barroca, y en su ensayo fundamental, *Nuestra América*, donde se definen todos los problemas de

América en pocas páginas, es un maravilloso ejemplo de estilo barroco. Nuestros maestros, los de mi generación, *La vorágine*, que ustedes han leído, perduran en lo barroco. ¿Y cómo podría ser de otro modo con *La vorágine* si la selva es toda barroca? ¿Y acaso he de decirles que *Canaima*, de Rómulo Gallegos, es una novela barroca? Hay, por ejemplo, descripciones del agua en *Canaima*, de un agua fluyente, que salta de catarata en catarata, que cambia de pozos, que brinca, que vuela, que se enreda; hay una página maestra donde habla de los caños en movimiento, de un agua que está en perpetuo devenir, constantemente furiosa, constantemente disparada, alzada, tremebunda, que es una de las páginas barrocas más admirables que hayan salido de la pluma del gran novelista venezolano. Y comparen ustedes el agua de Gallegos con el agua que nos pinta Paul Valéry en el *Cementerio marino*: un agua quieta, armoniosa, sin cóleras, un agua domada. Gallegos es barroco frente a lo que ve, y la más barroca de sus novelas es, a mi juicio, *Canaima*, puesto que allí se trata de expresar un mundo barroco.

En Asturias, que es en cierto modo un lazo de unión entre la generación de Gallegos y la mía, puesto que va de los 30 a los 50 más o menos, en Asturias la influencia del *Popol Vuh* es constante, de los libros de *Chilam Balam*, del *Libro de los cachikeles*: toda la gran mitología, la gran cosmogonía del nuevo continente inspira las imágenes de Asturias en su prosa.

Y lo barroco que ustedes conocen, la novela contemporánea latinoamericana, la que se ha dado en llamar la «nueva novela» latinoamericana, la que llaman algunos la del *boom* —y el *boom*, ya lo he dicho, ni es una cosa concreta, ni define nada—, es debida a una generación de novelistas en pie hoy en día, que están produciendo obras que traducen el ámbito americano, tanto ciudadano como de la selva o de los campos, de modo totalmente barroco.

En cuanto a lo real maravilloso, sólo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo. Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos. El solo hecho de que la primera revolución socialista del continente se produjera en el país peor situado para propiciarla —digo «peor situado» *geográficamente*— es ya de por sí un hecho insólito en la historia contemporánea, hecho insólito que se añade a muchos hechos insólitos que para gloria nuestra y con magníficos resultados se han producido en la historia de América desde la Conquista hasta ahora. Pero ante los futuros hechos insólitos de ese mundo de lo real maravilloso que nos esperan, no habremos de decir ya, como Hernán Cortés a su monarca: «Por no saber poner los nombres a las cosas, no las expreso.» Hoy conocemos los nombres de las cosas, las formas de las cosas, la textura de las cosas nuestras; sabemos dónde están nuestros enemigos internos y externos; nos hemos forjado un lenguaje apto para expresar nuestras realidades, y el acontecimiento que nos venga al encuentro hallará en nosotros, novelistas de América latina, los testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana. Para eso nos hemos preparado, para eso hemos estudiado nuestros clásicos,

nuestros autores, nuestra historia, y para expresar nuestro tiempo de América hemos buscado y hallado nuestra madurez. Seremos los clásicos de un enorme mundo barroco que aún nos reserva, y reserva al mundo, las más extraordinarias sorpresas.

Muchas gracias.

PROBLEMÁTICA DEL TIEMPO Y EL IDIOMA EN LA MODERNA NOVELA LATINOAMERICANA *

Sólo los hombres de mi generación podríamos hablarles a ustedes del fabuloso efecto que nos produjo, allá por la década 1920-1930, la aparición de tres novelas latinoamericanas, que podemos justamente calificar hoy, tomando el título dado por Cervantes a sus maravillosos relatos breves de: «tres novelas ejemplares». Desde luego, ustedes han adivinado que me refiero a *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* y *Doña Bárbara*. Yo era adolescente: tenía dieciocho, diecinueve años cuando empezaba a hablarse de esas novelas; había leído bastante literatura hispanoamericana, aunque no la suficiente, no conocía muy bien la historia del continente. ¿Qué conocíamos, entonces, en cuanto a novela americana, auténticamente americana? *El periquillo Sarmiento* de Lizardi, escrita en 1816 en México, que tiene para nosotros una doble importancia: fue la primera novela auténticamente latinoamericana, en fecha, que se publica en el continente —me refiero a novelas en el sentido que le damos hoy, en el sentido moderno de lo que debe ser una novela— y es doblemente importante porque resulta el punto de caída de la novelística más larga que ha conocido la historia de la literatura universal, me refiero a la picaresca, que se abre tímidamente y como un escarceo todavía un poco tosco, aunque encantador, con *El Lazarillo de Tormes*, y que prosigue durante dos siglos a través de Vicente Espinel, Quevedo, Mateo Alemán, Castillo Solórzano, Torres Villarroel, y tantos más. Una trayectoria novelística que es la más larga de la historia de las letras humanas, puesto que duró cerca de tres siglos, ya que por una extraña casualidad, cuando muere la picaresca en España con la autobiografía

* Conferencia dictada en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, en mayo de 1975, a invitación de la Dirección de Cultura.

de Torres Villarroel, su punto de caída en América es *El periquillo Sarmiento*, de Lizardi, última novela del género, primera novela latinoamericana moderna.

Había leído ese maravilloso cuento largo que es *El matadero*, del argentino Esteban Echeverría, que se puede ver como el punto de partida de la narrativa moderna en nuestro continente, obra breve pero de una importancia trascendental. Había leído tres novelas románticas, tres novelas con nombre de mujer: la *Amalia* de José Mármol, la *María* de Jorge Isaacs, la *Cecilia Valdés* del cubano Villaverde. De los primeros años del siglo, de la entrada, diríamos, a las primeras décadas del siglo xx: *La raza de Caín* de Carlos Reyles, *La maestra rural* y *Nacha Regules* de Manuel Gálvez, *Las honradas* y *Las impuras* de Miguel de Carrión. Todas estas últimas, evidentemente por el naturalismo de Emilio Zola, traían a nuestro ambiente, a nuestras ciudades, a nuestro idioma, los procedimientos de la novela naturalista, o sea, de lo que dio en llamarse la escuela de Medan.

De repente nos llegan las novelas de Güiraldes, de José Eustasio Rivera y de Rómulo Gallegos, pronto seguidas por *Los de abajo* de Mariano Azuela, o, paralelamente, por las novelas costumbristas del argentino Benito Lynch.

De esas tres novelas, *La vorágine* presentaba algo notable: al final del tomo aparecía un vocabulario con doscientas veinte voces americanas utilizadas en el relato. Confieso que cuando leí *La vorágine* por primera vez, en el año 1928, no quise empezar por repasar el vocabulario, quise entrar de lleno en el relato y recuerdo que más de una quinta parte me fue ininteligible por desconocer las palabras usadas por José Eustasio Rivera. Al ver que pasaba difícilmente de los primeros capítulos, en entendimiento de asunto y ambiente, tuve que acudir, por tanto, al glosario, como se acude a un diccionario. Aquel idioma usado por José Eustasio Rivera era algo singular, exótico, por no decir bárbaro, auténtico sí, exacto sí, pero localista, harto localista y por lo mismo, digamos la palabra, *exótico*. Usar de tal lenguaje constituía una evidente limitación; por lo menos ése era el criterio que compartían muchos escritores al contacto con la obra maestra del gran colombiano. Y, sin embargo, ¿íbamos a pasar por la angustia de Hernán Cortés cuando se quejaba a Carlos V de no poder describirle ciertas grandes cosas de América —lo cito textualmente— «por no conocer las palabras que las designaban»? Se nos plantea un dilema.

Yo personalmente opté por la solución de José Eustasio Rivera y cuando publico mi primera novela, escrita en la cárcel en 1927 y publicada en Madrid en 1932, *¡Ecue-Yamba-O!*, novela de negros cubanos que se desarrollaba principalmente en el campo de Cuba, en los alrededores de un ingenio de azúcar, seguí el ejemplo de José Eustasio Rivera: puse al final de mi libro un glosario que incluye un gran número de voces utilizadas en Cuba y que yo creía, y estaba seguro de ello, no se conocían en el continente. En aquellos días, por lo tanto, necesitábamos de diccionarios para alcanzar a nuestro público. Muy recientemente, hace acaso cuatro o cinco meses, releí *La vorágine* y me encontré con que cuarenta y dos palabras de las doscientas veintitantas de que consta su vocabulario famoso, forman parte ya del idioma hablado por el hombre

de América latina, habiendo dejado de constituirse en exotismos, en localismos incorrectos, para enriquecer, ya sin fronteras, el idioma español. Debe reconocerse con justicia que el más barroco de los escritores del siglo XX, don Ramón del Valle-Inclán, había sentido ya la necesidad de ese enriquecimiento, usando decenas de americanismos tanto en sus admirables *Esperpentos* como en su *Tirano Banderas*, novela que si no es del todo una novela latinoamericana (pues para expresar a Latinoamérica hace falta tener una sensibilidad latinoamericana, y Valle-Inclán era demasiado español para verlo todo de una manera que no fuese un tanto caricatural) demuestra una voluntad de acercamiento a nuestro mundo, al entendimiento en cierto modo de nuestro mundo, y es lingüísticamente importante porque trae a la Península todo un vocabulario que proviene de nuestro mundo.

Cabría preguntarse: ¿qué se entiende por *americanismo*, es decir, por locuciones peculiares de países de América? Miguel de Unamuno —hay que reconocerlo también— fue uno de los primeros autores españoles en señalar que suele calificarse de americanismos a ciertas voces que son en realidad viejas palabras castellanas perdidas, olvidadas en la Península, pero conservadas en nuestro continente, adonde fueron llevadas por los conquistadores. Es un fenómeno muy parecido al que ocurre con el francés de Haití o con el de la región del Quebec en el Canadá, y muy especialmente en los núcleos del Quebec que reciben el nombre de *acaïenos* o *acadienses*. En ellos se produce un fenómeno que hemos observado muchas veces. El emigrante es conservador: trasplantado a otra tierra, a otro continente, trae consigo sus costumbres, sus tradiciones, sus leyendas, sus cantos, sus músicas, sus refranes y su manera de hablar. Tiende, por un espíritu defensivo, para no perder su esencia y personalidad, a conservar aquello hasta nuestros días. El pequeño núcleo de gentes que en Haití no habla el *patois* sino el francés, utiliza un francés cuyos giros sintácticos y cuyo empleo de los verbos corresponde al siglo XVIII; del mismo modo, en Quebec se habla un francés que no es, no ya el de Racine, que resultaría mucho más moderno, sino el de Corneille, que me resulta anterior y donde se ven todavía ciertos giros que fueron eliminados del idioma para expurgarlo y que corresponden al tránsito de la Edad Media a la Francia moderna.

Podríamos decir, en lo que se refiere a los americanismos, lo que Lope de Vega en *El desprecio agradecido*, comedia de 1634, con dístico que lo dice todo: «Vienen a ser novedades, las cosas que se olvidaron.» En efecto, la mayoría de los vocablos que consideramos como localismos son, en realidad, palabras de muy buen castellano, conservadas y usadas muy cabalmente por nuestra gente: el «salcocho» o «sancocho» de Cuba y Venezuela, se remonta al medioevo español; el «gato» venezolano figura en el *Cantar de las mocedades del Cid*, así como el «perol», tenido por tan típicamente venezolano, aparece en una novela de Castillo Solórzano. El hecho de «estar bravo» está definido por autoridades españolas de los primeros años del siglo XVII; el «juraco» es palabra tradicional y castiza, y en cuanto al «flux» para designar un traje enterizo en el color, es simple trasposición metafórica de una voz lúdrica usada por Cervantes. En Cuba decimos: un flux verde, un flux marrón, un flux negro, cuando se trata de un traje enterizo. En realidad esa voz, «flux», viene del juego

de la baraja, es una mano de un mismo palo o de un mismo color, principalmente de un mismo color; esa expresión la encontramos en Cervantes y, cosa muy curiosa, también en el francés Rabelais y corresponde, para aquellos que conozcan el juego del póquer, al «flux» del póquer.

A partir de la década 1930-1940, fuimos perdiendo el miedo a los *americanismos*. Sin embargo, perduraba en nosotros un espíritu de gente colonizada ante la gramática de la Academia Española y el prestigio lingüístico de Madrid. A usar americanismos, sí, ya nos estábamos acostumbrando: tampoco había otro modo, no se podía vivir, designar cosas, sino por las palabras apropiadas, es decir, llamar a las cosas por su nombre. Pero eso sí, que la frase, la estructura de la frase, fuese correcta, castellana, fielmente castellana; por decirlo todo, castiza. «Nosotros también sabemos escribir el español», parecíamos decir a los críticos de Madrid cuando enviábamos un original a la imprenta, pensando acaso que Enrique Larreta en *La gloria de don Ramiro* había sido muy alabado por la crítica de España por el hecho de que había escrito su novela en un español castizo, lo que en cierto modo se consideraba como una prueba de fuego, un grado adquirido tras de un examen sobre el conocimiento del idioma. Esta preocupación de pureza lingüística era en nosotros, en cierto modo, un sedimento de conciencia colonizada. Queríamos demostrar al antiguo colonizador que sabíamos manejar su idioma tan bien como él. Recientemente, sin embargo, habiendo renunciado totalmente —creo que no lo hice nunca— a escribir castizamente y habiéndome despojado totalmente de la preocupación de saber si escribía un español correcto o poco correcto, quise hacer un experimento: la relectura bastante exhaustiva de los escritores españoles de la Generación del 98.

Recuerdo que cuando yo tenía diecisiete, dieciocho años y preguntaba a mis mayores dónde podía hallar una prosa perfecta, admirable, digna de servir de ejemplo, me contestaban invariablemente: «Lee a Azorín.» Yo había leído a Azorín y confieso que me fue antipático desde el comienzo, no por el contenido de sus escritos, sino porque me parecía que ofrecía una imagen convencional de Castilla, de España, tan falsa, tan fuera de verdad, tan despojada de toda realidad social, como podía serlo en cierto sentido la pintura pintoresquista de un Zuloaga, de los hermanos Zubiaurre, un Romero de Torres, las esculturas de Benlliure, o, para decir peor, las etiquetas de marcas de anuncios, de vinos de Málaga o las panderetas españolas para uso del turista. No me gustaba la Castilla de Azorín porque no creía en ella, porque falsas me parecían sus imágenes del zagatillo que bebe el agua cristalina de la fuente, guardando sus ovejas, y que después entona melodías agrestes en el caramillo. Cuando se pensaba en los latifundios del duque de Alba y los predios de Peñaranda donde el campesino castellano penaba de sol a sol por un sueldo misérrimo y se pensaba en ciertas películas documentales que ya estaban saliendo, todo eso me resultaba falso. Pero en mi adolescencia, el estilo de Azorín me parecía efectivamente muy correcto, muy elegante, un estilo con mucho aire, con cierta liviandad, con cierta ligereza. Lo volví a releer recientemente y me encontré con esta evidencia: la imposibilidad total de tratar temas americanos en una prosa a lo Azorín, a lo Pérez de Ayala, a lo Unamuno. No es que hayan escrito mal. Pero escriben un

idioma admirable con el cual no puede uno lanzarse ante una realidad americana y describirla. Hay un instrumento que no sirve para el objeto que se persigue. He repetido la prueba varias veces; he tratado de hacer incluso, para divertirme, la descripción de un paisaje americano tratando de hacer un *pastiche*, una imitación del estilo de Azorín. Aun así me fue completamente imposible. Aquello que pudo parecerme un modelo hace cincuenta años, es evidente que ha dejado de serlo.

Un foso profundo se ha cavado entre el español de América y el español de Europa. Nos ocurre lo que con el inglés de Inglaterra y el de los Estados Unidos: hay un abismo entre la prosa de un Chesterton y la prosa de un Hemingway. Tan sabido es esto que las ediciones de novelistas norteamericanos que se publican hoy en francés o en alemán llevan la indicación: traducido, no del inglés, sino del *americano*. Disponemos nosotros, en nuestro español de América, de unos giros elípticos, de expresiones, de estructuras verbales que están creando, no diré un idioma, sino varios idiomas americanos destinados a fusionarse, a integrarse en un habla continental a medida que pasen los años. Hay ya un idioma mexicano, un idioma cubano, un idioma venezolano —hermanos— que visiblemente están intercambiando giros y locuciones. Cualquier venezolano de hoy comprende los cubanismos, como cualquier cubano entiende los venezolanismos. Muchas locuciones argentinas, a través de canciones (el tango), se han integrado a nuestro idioma cotidiano: si no las usamos, las entendemos. Con todo esto hay un enriquecimiento por intercambio de giros, de locuciones, de palabras, de expresiones, de *buenas y malas palabras*, que están forjando realmente en este momento un idioma americano. El americanismo ha desalojado al casticismo en nuestro continente, además de que hoy todo casticismo idiomático es imposible para nosotros. Esto constituye una suerte de decadencia del idioma —dirán algunos— porque al fin el castellano, el hermoso castellano, la gran tradición común, ¿no habría de tratar de conservarla a toda costa?

Don Miguel de Unamuno, que no es santo de mi devoción (por haberse lamentado en el final de *El sentimiento trágico de la vida* que Cuba hubiese dejado de ser colonia española), me viene a dar la razón, en cuanto al enriquecimiento del idioma debido, a las aportaciones latinoamericanas, cuando escribe ya, en artículo del año 1908:

... Por nuestra parte nos vamos curando poco a poco, demasiado poco a poco acaso, de *nuestra manía casticista* y de aquel *ridículo empeño de ejercer el monopolio del idioma común*. Vamos comprendiendo que, pues el castellano se ha extendido por tan vastas tierras y es hoy el idioma de veinte naciones, tiene cada una de ellas derecho a influir en él, contribuyendo a su progreso. Que los escritores americanos han influido en la manera de escribirse hoy aquí el castellano, es indudable...

No seré yo quien haga el proceso al castellano. En 1928, cuando por razones políticas tuve que instalarme en París por un tiempo largo (estaba desterrado y no sabía cuándo iba a regresar a mi patria), resultó que mi conocimiento del francés me fue de gran ayuda para poder publicar artículos en diarios y revistas. Entonces se me presentó un dilema:

escribir en francés o escribir en español. No vacilé un solo minuto: escribir en francés aquello que me ayudaba a vivir —artículos, ensayos, reportajes que publicaba la Prensa—, pero lo que era mío, lo que era mi expresión, lo que era mi literatura, lo escribía en castellano. Había antecedentes de cubanos que habían sido grandes escribiendo en francés. Uno de ellos fue José María de Heredia. (No me refiero, desde luego, al otro José María de Heredia anterior, el gran poeta romántico de la «Oda al Niágara», de la «Meditación en el Teocalli de Cholula», precursor de la independencia de Cuba y venezolano por parte de padre, puesto que era hijo del regente Heredia de Venezuela.) Habiendo nacido en Santiago de Cuba y habiendo hecho sus estudios en la Universidad de La Habana, se volvió jefe de la escuela parnasiana francesa con un libro de sonetos admirables, titulado *Los trofeos*, libro donde figura un soneto que saben de memoria los colegiales franceses, «Los conquistadores», y que ha hecho olvidar demasiado que Heredia, aun escribiendo en francés, no había olvidado sus orígenes, puesto que en ese mismo tomo hay bellísimos sonetos, sonetos ejemplares dedicados a Cartagena de Indias, a los archipiélagos del mar Caribe, a la vegetación de corales de los mares del Caribe, y en general a América. Este hombre, que llegó a ser académico francés, al pronunciar su discurso de recepción en la ilustre institución, empieza haciendo el elogio de la isla lejana y resplandeciente que lo vio nacer y muere escribiendo un gran poema sobre la conquista de América y dejando truncada una traducción de *La conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo.

El otro cubano que escribió en francés fue Paul Lafargue: era yerno de Carlos Marx, casado con Laura, una de las tres bellas hijas del autor de *El capital*. Paul Lafargue, nacido en Santiago de Cuba, quien según decía a menudo llevaba en sus venas la sangre de dos razas oprimidas —la india y la negra— y después de haber estado un tiempo apegado a las ideas de Proudhon, se volvió profundamente marxista al estar cerca del maestro y al haberse casado con una de sus hijas. Tan criollo permanecía de carácter, que en una carta a Engels, Carlos Marx, quien hallaba en su yerno algunos resabios de proudhonismo, decía: «A este Pablo le voy a tener que acabar de romper su cabeza de criollo testarudo.» Paul Lafargue, quien tomó parte en la Comuna de París, tuvo que escapar a España y, cosa notable, en 1872, tres años antes de que apareciera *El capital* de Marx en un idioma que no fuese el idioma original, había publicado ya en Madrid una gran parte del libro traducido del francés al español. En realidad, seguía siendo el cubano de siempre. No fue a trabajar a Cuba y siguió en la política europea porque era absurdo que tratara de llevar el marxismo a Cuba cuando ésta era colonia española. Fue a Madrid, que era la metrópoli, donde debía llevar las ideas del socialismo, y así lo hizo.

Había, por lo tanto, antecedentes de cubanos que habían escrito en francés. En aquella época en que La Habana no disponía de editoriales ni de librerías, tenía una vida intelectual muy reducida, muy provincial, muy limitada, los poemas de Heredia no hubieran trascendido nunca. El escogió el francés porque era un medio de llevar su mensaje poético a una más vasta audiencia. Lafargue lo hizo por motivos políticos: cuando tuvo que escribir en español, lo hizo en España, que era la me-

trópoli. En cuanto a mí, preferí el castellano, rotundamente, por ser cubano de esta época y porque estimo que es un idioma espléndido, de una flexibilidad, de una riqueza, de unos recursos literarios incomparables y sobre todo porque el castellano ofrece facilidades extraordinarias al prosista y al poeta, en cuanto a la posibilidad de jugar con la frase, con los verbos, de verbalizar sustantivos, en fin, de hacer estallar el idioma cuando hace falta. Se inventa una palabra en castellano, se transforma un sustantivo en verbo, y el idioma admite de tal manera esos juegos que todo el mundo entiende y nadie encuentra que una frase sea oscura porque en ella haya un verbo insólito inventado por el escritor. Con el castellano puede hacerse todo. No así con el francés, que es un idioma terriblemente sometido a reglas, a una suerte de lógica cartesiana de la gramática misma, de la sintaxis, de la estructura, tanto que a pesar de los esfuerzos hechos en estos últimos años por escritores como Queneau, como Céline y otros por hacer estallar el idioma, esto no se logra y se vuelve siempre al francés desde el siglo XVII.

Después de haber dicho que deliberadamente escogí el castellano y que prefiero el castellano a cualquier otro idioma, y volviendo al problema del español de América, quiero hacer una pregunta: ¿dónde se habla hoy bien el castellano? Ya que los puristas nos quieren presentar al castellano como modelo, es conveniente plantear este problema como lo hiciera Borges hace años. ¿Dónde se habla bien el castellano? ¿En Andalucía? ¿En Cataluña? No. ¿En Galicia? No. ¿En Extremadura? No. ¿En las Islas Baleares? No. ¿Y en Madrid? En Madrid se habla un pésimo castellano. En primer lugar, por ciertos vicios de pronunciación, se oye decir demasiado: *hermandaz, libertaz, liberalidaz*. Pero hay peor: no hace dos o tres meses he oído a una famosa actriz española representando una comedia y cometiendo confusiones lamentables entre el acusativo y el dativo, ese vicio tan madrileño del lenguaje que consiste, al referirse a una mujer, en decir *la dio a ella, la dijo a ella*, cuando debe decirse *le dijo, le dio*. En Madrid, como en todas partes, el idioma está sufriendo además una polución inevitable debido a la técnica. Vayan ustedes a una gran tienda madrileña: se hallarán ustedes estupefactos ante el aviso de que en un piso se venden artículos de *menaje*, es decir, muebles, utensilios de cocina, todo lo que se necesita para el hogar. A eso le llaman *menaje*, del francés *ménage*. ¿Por qué ese galicismo allí? No lo entiendo, porque podía haberse puesto «artículos domésticos». Tomen ustedes el ABC, lean los anuncios. Verán por todo lo alto las solicitudes de señores expertos en *marketing*, en *managing*, toda esa jerga fabulosa que ha traído al idioma la práctica de la publicidad.

Frente a esa polución que ha invadido Madrid y al castellano, nos encontramos de repente con un reflejo de defensa: al crearse una compañía internacional de aviación y como no figuraba la palabra «aeromozza» en el *Diccionario de la Real Academia*, la llamaron «azafata». Es un término completamente medieval, y resulta tanto más cómico si pensamos que el *Diccionario de la Real Academia* define la azafata de la siguiente manera: «La criada de la reina, a quien sirve las alhajas que se ha de poner y las recoge cuando se desnuda.» A menos que en un avión español viaje la reina de Inglaterra o la reina de Holanda, no veo para qué sirve una «azafata». Pero además, al joven atento, gentil, que acude

a vuestro llamado con una bandeja, un refresco, un *whisky*, a ése se le llama *steward*. Hay diez siglos de distancia entre la «azafata» y el *steward*, porque si fuésemos castizos de verdad, ese joven amable debería llamarse el «paje», o a falta de paje, para ser más castizos todavía, el *sumiller de corps*, aunque en este caso sería imposible porque nos traería un *whisky*, que no era conocido en tiempos de don Pedro el Cruel o de los Reyes Católicos.

Estamos en tiempos de confusión de lenguas porque las técnicas penetran cada día más en nuestra vida cotidiana y crean sus vocabularios propios. No condono esta intromisión de la técnica, que es totalmente inevitable, pero plantea al novelista un problema lingüístico sumamente serio: usar o no esos términos. ¿Acaso en el año 1900 alguien hubiera pensado emplear palabras de uso tan corriente hoy como «el complejo», «la inhibición», «la vivencia», «la pulsión»? Cuatro términos que debemos al psicoanálisis y de los cuales ya no podemos prescindir porque designan mecanismos psicológicos muy correctos que forman parte del proceso de la novelística actual y de lo que quiere decir el novelista. Cada deporte, hoy —béisbol, rugby, atletismo, carreras de caballos—, tiene su idioma: se nada *crawl*, en béisbol se hace un *home run*; en atletismo se parte de una marca de metal puesta en el suelo que se llama *starting block* y no hay otra palabra para designarla. El marxismo nos ha traído una cantidad de términos básicos utilizados en análisis económicos y sociológicos, de los cuales no podemos prescindir porque responden a realidades concretas que vemos materializadas en actos cotidianos, y tan necesario es el vocabulario marxista que aun en las revistas de economía que representan el pensamiento y los intereses de la reacción y del más empecinado capitalismo, nos encontramos con esa terminología. Sencillamente, no se puede prescindir de ella.

Pasemos al dominio de la música: en los años 1920-1930, la mejor revista musical —sin discusión— que había en el mundo era la *Revue Musicale* de París que dirigía Henri Prunières. Esa revista, que nos puso al tanto en América latina, donde se leía mucho, de la aparición de los músicos entonces revolucionarios que eran Stravinsky, Schoenberg, Ravel, el mismo Manuel de Falla que se consideraba como muy avanzado en la época, era perfectamente inteligible para la gente no iniciada en materia de música. Había, ciertamente, algunos tecnicismos, se presentaban ejemplos musicales, se decía «en tal pasaje de *La consagración de la primavera*, Stravinsky utilizó estas armonías con suma audacia», etcétera, pero quien no sabía leer música y brincaba el ejemplo musical, podía seguir leyendo el artículo y se enteraba perfectamente de lo que pasaba. Hoy, la mejor revista musical que conozco, *Musique en Jeu* (*Música en Juego*), que dirige, en parte, un amigo mío, el joven Nattiez, catedrático de la Universidad de Toronto, con quien me encontré recientemente en Belgrado, donde se celebraba un congreso de semiología musical, esa revista es absolutamente ininteligible para una persona que no tenga conocimientos musicales muy avanzados y muy puestos al día. ¿Por qué? Porque las nuevas técnicas han creado un vocabulario del que no puede prescindirse. A la revista *Musique en Jeu* no la entenderían los grandes maestros de composición y contrapunto de los años 10, que fueron, por ejemplo, Vicent d'Indy o Carlos Koechlin.

Llegamos al dominio del cine y mi amigo Etienne, que se empeña en mantener el idioma francés libre de toda polución idiomática y califica toda expresión que tenga algo que ver con un idioma anglosajón de *franglés*, nos dice que en este dominio es la demencia: se habla de un sonido tomado en *off* de un *flashback*, de un *traveling*; el ingeniero de sonido hablará de un *cross-fading*, y hay más de cuarenta o cincuenta palabras que intervienen en la técnica de filmación de una película. ¿Cómo puede ser de otro modo? Hoy en día muchas de las grandes películas se hacen en coproducción: el director es italiano, el asistente francés, el ingeniero de sonido es japonés, hay dos ingleses en el juego, tres latinoamericanos y un español, además de la *script-girl* (y no se puede traducir *script-girl* por secretaria, pues la *script* es una muchacha que llena una función sumamente más compleja que la de una secretaria); aunque esa gente pertenece a distintas nacionalidades, todos saben de cine y para ellos un terreno de entendimiento común es usar, precisamente, el vocabulario creado sobre la marcha por la técnica cinematográfica. Cuando al ingeniero de sonido se le dice que haga un *cross-fading*, sabe sencillamente que tiene que ir cerrando un potenciómetro mientras abre el otro, de manera que el sonido que llega por un canal se funda con el que va creciendo por el otro.

Voy a referirme a la aviación: como ustedes saben —lo he dicho ya en entrevistas y en conferencias— mi próxima novela, *La consagración de la primavera*, se termina sobre el episodio épico de la batalla de Playa Girón. Al efecto me he documentado con cuanto texto he podido hallar sobre la batalla, además de los testimonios directos, del conocimiento del lugar, de los libros publicados. Recientemente he estado estudiando un texto, muy interesante, de Alvaro Prendes, un joven aviador que fue uno de los héroes de la batalla de Girón: derribó aviones e incluso hundió un barco mercenario. Este hombre, que hace el relato de lo que fue la batalla vista desde el aire, que no presume de literato, que no quiere hacer literatura ni frases, que quiere darnos un relato sencillo, directo, llano, inteligible a todos, no puede prescindir de términos técnicos como el *taxiway*, que es la pista de acceso a la pista de despegue, la cual no tiene otro nombre, y crea verbos, un tanto viciosos si se quiere, como *taxeo*, o gerundios, voy *taxeando*. Los *booster*, los *tips-tanks*, tanques de combustible. Se dirá que *tips-tanks* se puede traducir por «tanque de combustible» pero no hay que olvidar que en aviación supersónica la velocidad cuenta mucho y que *tips-tanks* se compone de dos fonemas mientras que «tanque de combustible» se compone de un número grande de sílabas y se hace confusa la emisión. Se nos habla de la palanca de los *flaps*, se nos habla del *blinker*: «regulador del sistema de oxígeno». Se dirá que si ya está traducido —«regulador del sistema de oxígeno»— ¿para qué decir *blinker*? *Blinker* son dos fonemas: «regulador del sistema de oxígeno» son tres sílabas, y hay que buscar un idioma lo más breve posible cuando se está volando a una velocidad supersónica. El círculo rojo del *colimador* debe coincidir con el punto rojo del mecanismo gireoscópico, lo que permite tomar el blanco a esa velocidad en un punto determinado. Ya hoy la señal de urgencia aérea, de peligro inminente, no es el viejo SOS de los navegantes; es *may-day*, nada más. Hay los *flaps*, hay el *inverter*, hay el

black-out, que no es el apagón; el *black-out*, en este caso, señala un accidente que no le puede ocurrir al aviador supersónico: verse, durante unos segundos, como envuelto en la noche, sin visibilidad ninguna. Es un accidente muy temido por los pilotos, al que llaman *black-out* siempre con el mínimum de fonemas. Hay un verbo que emplean todos los aviadores: «banqueo» o «banquear», castellanizándolo. Hay un *stall* de alta velocidad; el *skill-bombing* que es «el bombardeo de ángulo muy bajo», tres fonemas en inglés y once sílabas en español; un *wing-over* es una vuelta sobre el ala y un *slat nunge* un ataque rasante.

Tal invasión de una lengua romance por palabras de origen anglosajón nos resulta antipática, a menudo, por razones ajenas a un afán de salvaguardar la fluidez del habla nuestra. Pero no deberíamos olvidar que, en el siglo pasado, nos vimos obligados a aceptar, a falta de otros términos que expresaran la idea, el *lied* de los románticos alemanes, el *folklore* de Herder, y el *leitmotiv* de Wagner. Hoy Schoenberg nos impone, por iguales motivos, el *sprechgesang* (hablar-cantado) de su obra vocal.

Pero no todas las «invasiones» verbales fueron de origen anglosajón. Italia, al colocarse a la cabeza del arte musical en los siglos XVII y XVIII, impuso un uso universal de palabras tales como: *sinfonía*, *sonata*, *concerto*, *ópera*, *aria*, *batuta*, *brío*, *recitativo*, *tarantela*, *pavana* (de «padovana»), *tempo*, *allegro*, *andante*, *adagio*, *largo*, *presto*, *scherzo*, *obligato*, *tocatta*, *fuga*, etcétera, y los nombres de numerosos instrumentos: *piano*, *clarinete* (de «clarinetto»), *viola*, *violín*, *violoncello* (que ha conservado hasta la ortografía original), etcétera. Y es que, cuando una técnica alcanza en un país un máximo desarrollo, impone su vocabulario específico.

Esto lo observamos en la tauromaquia y en determinados deportes, por no hablar del *ballet*, que nos impone palabras francesas: *fouetté*, *entrechat*, *pirouette*, *jeté*, *pas de deux*, *pas de quatre*, *pas de bourrée*, etcétera.

La técnica, avanzando a una velocidad prodigiosa, nos trae de año en año vocablos que tarde o temprano habrán de incorporarse al idioma, como se incorporaron ya los vocablos creados por el psicoanálisis, el marxismo, el cine, la música y la aviación. Frente al espectáculo del mundo contemporáneo, el novelista europeo empieza a sentirse angustiado. A medida que se agiganta el mundo de la técnica, más se le cierran sus puertas. Algo me ha sorprendido siempre: en esta época de la aviación, en que en cualquier momento que miremos las agujas de nuestro reloj hay millares de aviones en el aire, casi no hay literatura sobre la aviación, sobre ese vasto mundo sumamente interesante y que ha creado, en una cantidad de hombres, una psicología muy especial. Se dirá que están las dos novelas ejemplares de Saint-Exupéry, *Vuelo nocturno* y *Tierra de hombres*. Pero Saint-Exupéry se refiere al paleolítico de la aviación, a una época en que nos habla de la poesía del pequeño cortijo que ve desde su avión, de aquel pino que él conoce, o de aquel campito que hay detrás, donde, si hay peligro, se puede hacer un aterrizaje forzoso con cierta facilidad. Él saluda los árboles al pasar, es decir, que se refiere a una aviación en que se volaba a cuatrocientos, quinientos metros de altitud; a aquella que emprendió de una

manera heroica, digna de un Magallanes, la empresa de cruzar Los Andes. Desde entonces, ese mundo tan interesante que está constantemente en movilidad, con gente que duerme el lunes en Hong Kong, el jueves en Austria, tres días después en el Brasil, esos hombres y esas mujeres que, normalmente, sobre todo en los vuelos de largo alcance, están dando perennemente la vuelta al mundo, y constituyen una suerte de hermandad, no han sido estudiados ni vistos por el novelista. Este, para hacerlo, necesitaría de un aprendizaje técnico: o tiene pereza para hacerlo o le llevaría mucho tiempo o no entendería todo lo que él podría ver de primer intento. Ha habido recientemente, lo sé, un *best seller* americano que se titula *Aeropuerto*, de un tal Hailley, novela mediocre que le tomó a su autor cerca de dos años de trabajo para sólo estudiar las cosas singulares, raras, desconocidas por el pasajero, que pueden ocurrir en un aeropuerto internacional. Si la novela hubiese sido buena como novela, habría sido una obra maestra, única en su género, porque una cosa tan cotidiana como el mundo de la aviación no ha sido abordada por los novelistas.

Hay muchas cosas en las técnicas que se han hecho inabordables al novelista porque se han vuelto secretos de Estado: ciertas centrales atómicas; las centrales en que se preparan los vuelos interplanetarios. Una novela prodigiosa se puede haber escrito con la aventura de los primeros hombres que fueron a la luna: el entrenamiento, la preparación, el vuelo, la ansiedad, la llegada, el espectáculo y ese regreso tan singular, porque sabemos que los primeros norteamericanos que fueron a la luna, salvo uno o dos, volvieron completamente traumatizados, por no decir desequilibrados; hay uno loco, otros se han divorciado y hay otros que se niegan, sistemáticamente, a hablar de su aventura, como si se tratara de un tema tabú, un tema maldito. ¿Qué materia novelesca tan admirable! Pero ¿qué novelista se le puede acercar? El entrenamiento, la preparación, el mecanismo, todo forma parte de los secretos de Estado. Por lo tanto, el novelista moderno se ve a la puerta del mundo de la técnica mientras ella adelanta y nos invade. Además, los *mass-media*, la Prensa, el cine, los *comics*, nos ponen cotidianamente en contacto con el suceso colectivo que minimiza cada día más el pequeño percance personal.

Cuando se contempla la novela europea contemporánea, es evidente que ésta se halla en crisis; una crisis que no es de calidad sino de temática. Centenares de novelistas se empeñan, en el viejo continente, en escribir novelas psicológicas, muertas al nacer porque las aplasta el *epos*, la epopeya de la historia contemporánea. Hay un caso patético: el del viejo Marcel Jouhandeau. Es un hombre que ha publicado alrededor de veintidós tomos¹ de un vasto relato que él llama *Crónicas maritales*, contándonos los percances de su vida cotidiana, analizando con sutileza, con inteligencia, sus desavenencias con su esposa, la muerte de su madre, sus conversaciones con los vecinos, sus meditaciones, sus reflexiones. Veintidós tomos para eso mientras se está peleando en el Viet Nam durante diez años. El novelista que se puede encerrar en este

1. Ahora veinticinco.

tipo de tema en la época actual me parece un individuo tan anacrónico que ya es literalmente para exhibirlo en las vitrinas de un museo.

El éxito mismo de ciertas obras publicadas en estos últimos sesenta años nos demuestra ya que la novela no puede descansar únicamente en las peripecias de una intriga amorosa. Citemos nada más que muy grandes títulos: *La montaña mágica* es una inmensa novela que mueve centenares de personajes en torno a los personajes principales y termina cuando Thomas Mann abandona a Hans Castorp. Le dice «ahora tú bajarás a la tierra llana y bajarás al valle, y ahora el apocalipsis se te viene encima»: es la guerra del 14. Por lo tanto, ya por el número de los personajes, por el movimiento de la novela, nos encontramos ante la novela épica. La novela de Proust, inútil es decirlo, es una novela épica. Toda una sociedad es presentada, analizada, sobre ella se canta en el último tomo un verdadero réquiem y se asiste al entierro de toda una burguesía. Tomemos el ciclo gigantesco de William Faulkner: es una gran novela épica también, colectiva. Su condado de Yoknapatawpha, donde ocurre la acción, nos presenta todos los ejemplares de humanidad que podemos encontrar en un vasto sector de su país. Tomemos la novela de Herman Broch, *La muerte de Virgilio*, donde todos los problemas de la creación artística están planteados y examinados, vistos en un marco grandioso de evocación antigua; en menor grado el ciclo de *Los Thibault* de Roger Martin Du Gard; en otro sector las dos novelas de Malraux, *Los conquistadores* y *La condición humana*. Estas dos novelas, cuando aparecieron, tuvieron un éxito fabuloso: en una época en que las novelas corrientes —aún muy buenas y de muy buenos autores— no pasaban de tiradas de diez mil, las novelas de Malraux se tiraron a cien mil ejemplares. ¿Por qué? Porque el hombre encontraba el *epos* contemporáneo, un reflejo de la vida que lo rodeaba, acontecimientos colectivos que eran los de su época. El mismo *Ulysses* de Joyce, con todo y ser centrado en tres únicos personajes, es la aparición en la literatura del mundo irlandés de Dublín, y tan épica es esa novela, a pesar de la introspección, del monólogo interior, tan volcada a pesar de todo lo exterior y del exterior hacia adentro, que yo recuerdo que alguien, cuya amistad me honró altamente —Sergio Eisenstein, el autor del *Acorazado Potemkin*—, me habló durante noches y noches del proyecto —que no llegó a realizar— de hacer una película con el *Ulysses* de Joyce. Me decía «... el *Ulysses* de Joyce es la historia del hombre del mismo modo que *El capital* es la historia de la sociedad».

Por una deformación de conceptos, solemos confundir lo épico con lo que podríamos llamar el cantar de gesta; vemos lo épico a través del espejo de la *Iliada*, del *Ramayana*, de *La canción de Rolando*, del *Cantar del Mio Cid*. Pero atengámonos mejor a la definición clásica que en este caso es válida: *epos* —lo sabemos etimológicamente— significa palabra, discurso, verso, también relato y, por extensión, novela. Se nos dice que el relato o poema épico es aquel de «acción grande y pública». No tiene que ser forzosamente una batalla, una guerra, un hecho en que intervienen los dioses de la mitología: una acción grande y pública puede ser una sublevación, una huelga, una revolución, un conflicto de grupos de hombres contra otros grupos de hombres. Esa acción grande y pública era llevada por personajes heroicos o, como nos

aclaran los textos clásicos, de «suma importancia». No tiene el personaje heroico que ser personaje de cimera, de lanza y casco, no tiene que llamarse Aquiles ni haber tomado parte en el sitio de Troya. El mundo contemporáneo está lleno de personajes heroicos de esa misma índole. Para citar uno solo: mi amigo Rubén Martínez Villena, hombre endeble, enfermo, aparentemente con muy pocas energías, apoyado, desde luego, por estudiantes y obreros, logró, desde su cama de enfermo, esa obra maestra de acción revolucionaria que consistió en derribar al dictador Machado. Ahí hay un caso de personaje heroico, y hay un caso de epopeya contemporánea.

Volvamos los ojos hacia nuestra América. Aquí lo épico, lo épico terrible o lo épico hermoso es cosa cotidiana. El pasado pesa tremendamente sobre el presente, sobre un presente en expansión, que avanza quemando las etapas hacia un futuro poblado de contingencias. Desde sus guerras de independencia, América toda vive en función del acontecer político. La América nuestra es un continente político y aún más: haciendo retroceder la historia, José Martí exclamaba en 1893, en discurso pronunciado a la memoria de Simón Bolívar: «La independencia de América venía de un siglo atrás, sangrando. Ni de Rousseau ni de Washington viene Nuestra América, sino de sí misma», es decir, que, para Martí, si bien las ideas de Rousseau habían influido, si bien la figura de Washington había tenido algún relumbro, las esencias de nuestra lucha por la independencia, nuestra voluntad de ser América y de ser americanos de esta América mestiza y criolla, nos venía desde los días de la Conquista. Toda la vida de nuestro siglo XIX se desarrolla en función de la política. Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde, Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda, son novelas que plantean resueltamente el problema racista; por lo tanto, político. Rara es la familia nuestra, burguesa o no, que no haya participado en alguna contingencia de orden político, bien por haber combatido un gobierno, bien por haberlo apoyado. Y por lo mismo que el verdadero futuro político de nuestro continente está en gestación, puede decirse que en nuestra vida presente conviven las tres realidades temporales agustinianas: el tiempo pasado —tiempo de la memoria—, el tiempo presente —tiempo de la visión o de la intuición—, el tiempo futuro o tiempo de espera. Y esto, en simultaneidad. La historia de nuestra América pesa mucho sobre el presente del hombre latinoamericano; pesa mucho más que el pasado europeo sobre el hombre europeo. ¿Cómo? —me dirán—, ¿no está presente el medioevo francés en la Catedral de Notre Dame, el espíritu renacentista en Florencia, el espíritu de la Contrarreforma en Praga, el espíritu del gran siglo francés en Versalles, el espíritu del Segundo Imperio en la Ópera de París? Todo eso está presente pero en piedra: lo que ha desaparecido es el hombre medieval, el renacentista, el del Concilio de Trento, el de los cortesanos de Luis XIV, el de los burgueses encarnados arquétipicamente en un Napoleón III, en Bismarck, en la reina Victoria o en la reina Isabel II. En América latina, en cambio, tenemos las piedras y los hombres, y hasta hombres del siglo XIX que suelen vivir en edificios de concreto armado que ya pertenecen a las postrimerías del siglo XX. El hombre de 1975, el futurólogo que ya vive en 1980, se codea cada día, en México, a lo largo de Los Andes, con hom-

bres que hablan los idiomas anteriores a la Conquista; a los doce años, cuando yo había leído ya a Plutarco, Anatole France y Pío Baroja, jugaba con niños yucatecos que entre sí hablaban en maya y hasta yo llegué a aprender doscientas o trescientas palabras en maya, que nos eran útiles en nuestros juegos. Los domingos, el mercado de Xuchitlán, cerca de Oaxaca, es el mismo que describe Bernal Díaz del Castillo cuando nos habla de la magna ciudad de México que contemplaban sus ojos por vez primera. Hay gente todavía en América latina que vive en la latitud de Melgarejo o de Francisco Solano López. El latinoamericano de hoy, que convive con una masa analfabeta —que alcanza en una gran isla del Caribe la cifra pavorosa de un noventa por ciento, en algunos países continentales un cincuenta y dos, un cuarenta, un treinta y dos—, convive con una masa que corresponde culturalmente a la del medioevo europeo. Ciertos latifundistas tienen una mentalidad de hacendados del siglo XVIII; nuestros grandes burgueses viven y piensan —aunque sus trajes sean distintos— como los del Segundo Imperio francés, aquellos que no conocían más norma que la dictada por el funesto Guizot con su grito famoso: «¡Enriqueceos! ¡Enriqueceos!»

Ante esta presencia del pasado en nuestro presente, viviendo en un hoy donde ya se perciben los palpitos del futuro, el novelista latinoamericano ha de quebrar las reglas de una temporalidad tradicional en el relato para inventar la que mejor convenga a la materia tratada, o valerse —las técnicas se toman donde se encuentran— de otros que se ajusten a sus enfoques de la realidad. Sin imitar a sus creadores en cuanto a estilo o factura, puede, a la manera de un Proust, dilatar al extremo los momentos válidos del presente en función de la memoria; puede, a la manera del *Oriando* de Virginia Wolff, conjugar distintas épocas y tiempos en el curso de un mismo relato, cosa que en América latina se puede realizar en contemporaneidad, con los hombres con quienes convivimos en un país, sin siquiera tener que pasar de épocas a épocas; puede a la manera del Samuel Beckett de *Esperando a Godot* y si su angustia le lleva a ello, detener el tiempo en función de espera, mostrando acaso que Godot puede estar presente sin que nos percateemos de ello. En la materia virgen que nuestra América ofrece al novelista, las posibilidades que tiene de manejar el tiempo sin salirse de una realidad, sin forzar los elementos constitutivos del *epos*, son infinitos.

Personalmente he tratado de especular a mi manera con el tiempo, con el tiempo circular, regreso al punto de partida, es decir, un relato que se cierra sobre sí mismo, en *Los pasos perdidos* y en el *Camino de Santiago*; el tiempo recurrente, o sea, el tiempo invertido, en retroceso, en el *Viaje a la semilla*; el tiempo de ayer en hoy, es decir, un ayer significado presente en un hoy significante, en *El siglo de las luces*, en el *Recurso del método*, en el *Concierto barroco*; un tiempo que gira en torno al hombre sin alterar su esencia, en mi relato «Semejante a la noche» en que se asiste a la partida de un hombre para la guerra. Lo que se mueve en torno a él es la época; él es perfectamente inmutable, en una acción que comienza en la Guerra de Troya y termina en la Guerra de Troya, pasando por las Cruzadas, la conquista de América,

el desembarco de los norteamericanos en Francia durante la Segunda Guerra Mundial, etcétera.

Pero algo es cierto: la nueva novela latinoamericana tiende hacia lo épico y para responder a las aspiraciones de un tiempo épico habrá de ser épica. Además, esa novela propenderá por su asimilación cada vez mayor del vocablo de procedencia continental nuestra, por una simbiosis cada vez mayor de los modos de hablar de las distintas regiones que constituyen nuestro nuevo mundo, a crear un idioma que se irá diferenciando cada día más del idioma de los Azorín, del idioma de los Pérez de Ayala, para hacerse un modo de expresión nuestro y —no puede ser de otro modo— enriquecido además por todas las aportaciones incluíbles y necesarias del vocabulario técnico. Yo sé que la empresa es peligrosa; una gran responsabilidad recae en nosotros, novelistas de hoy, en este manejo, en esta recreación, en esa reconstitución de un idioma nuestro. Pero no se puede zafar el cuerpo al problema, hay que ir adelante con esos medios, que en fin de cuentas son un enriquecimiento considerable del habla inicial. Nuestra novela deberá ser de acción «grande y pública», multitudinaria diría yo, y en eso estoy después de haber escrito *El siglo de las luces* y *El recurso del método*, terminando *La consagración de la primavera*, donde trataré de expresar el *epos* de la Revolución Cubana. La nueva novela latinoamericana no puede ser diacrónica sino sincrónica, es decir, debe llevar planos paralelos, acciones paralelas, y debe tener al individuo siempre relacionado con la masa que lo circunda, con el mundo en gestación que lo esculpe, le da razón de ser, vigor, savia y los medios de expresión en todos los dominios de la creación, sea plástica, sea musical, sea verbal. Es significativo que en menos de un año hayan salido tres novelas sobre el personaje tristemente arquetípico del dictador latinoamericano que nos persigue como una plaga, siniestro producto de nuestro suelo, siempre *in crescendo* de crueldad y de violencia desde los albores del siglo XIX. A estas horas sé de dos novelistas nuestros que ya están preparando novelas sobre otros dictadores; porque el dictador es un producto tan característico —siniestramente característico— del suelo americano que es necesario mostrar su realidad y tratar de desentrañar los enigmas de su reaparición periódica y casi continuada en el escenario latinoamericano, donde las juventudes están desde más de un siglo y medio en lucha contra semejante personaje.

Para terminar esta charla con el recuerdo de una intuición genial, permítaseme volver a mi amado Miguel de Montaigne, recordando cómo, hace tres siglos, se admiraba el sabio bordelés ante «...la indómita tenacidad de esos hombres, mujeres y niños capaces de arrostrar los mayores peligros para defender sus libertades, su obstinación en desafiar todas las dificultades y hasta la muerte antes de someterse tan indignamente a aquellos que se afanan en dominarlos y en abusar de ellos». Los hombres de quienes hablaba Montaigne eran los hombres de nuestra América. ¿Había intuido Montaigne los peligros del imperialismo? El hecho es que este mundo, que el filósofo no vacilaba en hallar, aunque nuevo y niño, tan grande, poderoso y membrudo como

el suyo propio, a pesar de hallarlo tan nuevo y tan niño, vislumbraba en él un futuro de luz. Futuro de luz para este mundo nuevo. Ojalá nuestros novelistas contribuyan con su obra a la edificación de ese futuro de luz entrevisto por el incomparable humanista de los *Ensayos*. Esa es su tarea y habrán de cumplirla.

LA NOVELA LATINOAMERICANA
EN VÍSPERAS DE UN NUEVO SIGLO
Y OTROS ENSAYOS

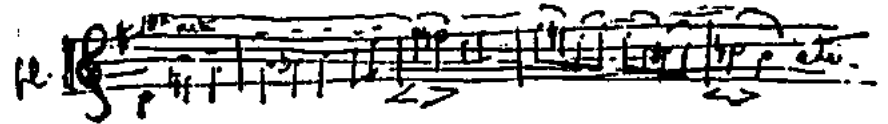
Este libro, editado en México en 1981, se reproduce parcialmente a causa de que se le suprimió un conjunto de textos que ya habían sido publicados por la Universidad Central de Venezuela en 1976, bajo el título Razón de ser, cuyos trabajos forman parte del presente volumen. Ver p. 81. (N. del E.)

Por haber acompañado alguna peripecia de mi vida, ciertos temas musicales se imponen a mi memoria, de modo obsesionante, quedando unidos, para siempre, al recuerdo de una fecha o de una etapa importante de mi propia historia. Así, toda mi adolescencia revive para mí cuando en mi cabeza suena el tema inicial de *Le sacre du printemps*.



que llegó a ser para muchos cubanos de mi generación, algo como un santo y seña que nos hubiese abierto las puertas arcanas de un nuevo mundo sonoro —introducción a otras cosas nuevas que al mundo se mostraban.

Del mismo modo, durante mi viaje al Territorio Amazonas (en 1947), durante el cual me vino la idea de escribir *Los pasos perdidos* —historia de la momentánea *resurrección* de un hombre muerto para su propio espíritu—, un tema me persiguió durante varios días, a todas horas, sin que yo recordara en qué partitura podía hallarse.



De vuelta a Caracas, buscando en mi biblioteca encuentre lo que buscaba: era el segundo motivo del primer movimiento de la *Segunda sinfonía* de Mahler... Y esa sinfonía se titula, muy precisamente, *Resurrección*... Desde entonces el tema ha quedado, para mí, unido a la novela escrita, como un elemento inseparable del contexto.

ALEJO CARPENTIER

LA NOVELA LATINOAMERICANA EN VÍSPERAS DE UN NUEVO SIGLO *

Balzac escribió alrededor de cien novelas... Y decimos «alrededor» porque hay dos modos de establecer un catálogo de ellas: a) el que consiste en sumar sus títulos definitivos, lo que nos da una cifra algo inferior a cien; y b) el que consiste en señalar que tal o cual relato, tenido por una obra coherente y vertebrada es, en realidad, un *patch work*, una reunión de varias novelas o *nouvellas* anteriores hilvanadas a veces con tanta prisa y descuido que, como ocurre con *La mujer de treinta años*, nos cuesta trabajo relacionar y seguir el desarrollo de seis textos arbitrariamente puestos en sucesión. (Algo semejante vemos en *Las grandezas y miserias de las cortesanas*, donde, aunque con mayor fortuna, Balzac reúne cinco novelas anteriormente publicadas bajo otros títulos...) Claro está que Balzac era un genio, y el genio no sólo hace lo que quiere, sino también lo que puede.

En el siglo xx, dos grandes novelistas consagraron sendas obras a analizar los mecanismos creadores de la música: *Juan Cristóbal*, de Romain Rolland; *Doctor Faustus*, de Thomas Mann.

En la primera, Rolland, musicólogo antes de haber sido novelista, explica los mecanismos de la creación musical basándose en las experiencias de los grandes músicos del siglo xix. En la segunda, Thomas Mann, tomando algunos rasgos de carácter de su Adrián Leverkühn a Hugo Wolff, y un poco a Nietzsche, que no lo olvidemos, también era músico, desemboca, en cierto modo en un retrato de Schoenberg.

En ambos casos, los novelistas se explican perfectamente los mecanismos internos de la creación musical.

Hoy, un novelista que pretendiera explicarnos los mecanismos crea-

* Conferencia dictada en la Universidad de Yale, 1979.

dores de un Xenakis se vería ante una casi total imposibilidad de hacerlo. Igualmente le ocurriría con ciertas obras de Pierre Boulez.

Ambos compositores empezaron por estudiar matemáticas e ingeniería; son expertos en electroacústica; Xenakis utiliza las matemáticas y el ordenador para estructurar ciertas obras, realiza fantásticos espectáculos audiovisuales con el uso de rayos láser, usa del cálculo de probabilidades, de la teoría de los conjuntos.

Y Xenakis, genial por lo demás, puesto que muchas de sus obras llegan realmente al público, aunque por caminos a menudo inexplicables para él, no es el único en promover esa irrupción de la ciencia en los dominios de la música.

Todos los músicos de las nuevas generaciones usan, poco o mucho, los sintetizadores (artefactos, por lo demás, bastante imperfectos todavía), y los medios electrónicos puestos a su disposición por la técnica más actual.

Y esto ha levantado una barrera entre toda la música tradicional y la música moderna.

Todas las músicas, desde las más primitivas, hasta Stravinsky y Schoenberg, por no hablar de Webern y Varèse, eran perfectamente *explicables con las palabras del novelista*.

Pero desafío hoy a cualquier novelista a explicarme, con su vocabulario y su entendimiento tradicional del arte de los sonidos, obras como *Archipiélago 4* de Boucourechliev, o la *Tercera sonata* de Boulez, obras susceptibles, durante su ejecución misma, de mutaciones infinitas.

La irrupción de las técnicas electrónicas dentro de la creación musical hace necesaria al compositor la disponibilidad de artefactos y dispositivos sumamente caros que, además, para ser útiles, necesitan de la presencia de técnicos especializados, cuando el compositor (tal el caso de Stockhausen) no se convierte él mismo en técnico, manejando personalmente los instrumentos eléctricos de que necesita.

Ahora bien: sólo el Estado, o las grandes universidades, o ciertos centros especializados, como los de Darmstadt o los prodigiosos equipos del *Centre Beaubourg*, en París, permiten al joven compositor el acceso a los nuevos medios de expresión, en instituciones que se hallan en los Estados Unidos, Francia, Polonia, Moscú, Alemania, Japón, Holanda.

Esto significa, dramáticamente, que un joven compositor centroamericano o de países del hemisferio sur que quiera ponerse al día y disponer de los medios de que disponen los grandes maestros de la música contemporánea, está imposibilitado de hacerlo donde, hace aún veinte años, bastaba con un piano, una mesa y una resma de papel pautado, para escribir las mejores partituras.

Luego, los músicos jóvenes de muchos países de nuestro continente estarán distanciados, durante muchos años aún, de sus contemporáneos de otros países técnicamente más desarrollados. Y, pensando en los perfeccionamientos traídos, cada año, a los nuevos productores de sonido, llegamos a la conclusión de que ese retraso no hará sino acen- tuarse hasta los años postreros de este siglo.

Por lo demás, ese retraso nos amenaza en otros sectores de la creación literaria y artística.

El novelista no necesita, desde luego, de computadoras ni de sintetizadores de sonido para escribir —como los necesitan, para componer, los músicos modernos—. Pero se ve cercado por una tecnología de crecientes alcances en la vida cotidiana, de hechos científicos determinantes que mal pueden explicarse por falta de formación científica, viendo a la vez, cómo surgen oficios y profesiones nuevas, cada vez más útiles y universales, que tienden a crear estratos sociales a los cuales no tiene acceso.

El día en que los primeros hombres pusieron los pies en la luna quedaron liquidadas las ocurrencias, por un tiempo proféticas, de Julio Verne y H. G. Wells.

El día en que los hombres pusieron los pies en la luna, fue día de derrota para los novelistas del mundo entero.

Pero, después de este proemio, que enlazaremos con nuestro final, pasemos al tema central de la novela latinoamericana y de la función que aún puede llenar en los últimos años de este siglo, en función de América latina.

Yendo a grandes trancos, podríamos resumir la historia de la literatura nuestra, entre los últimos años del siglo XIX y postreros del siglo XX, de acuerdo con un esquema muy general, donde no tomaremos en cuenta los casos excepcionales.

Hay un espíritu finisecular siglo XIX que se manifiesta con la publicación, casi simultánea, de tres obras representativas de un cierto estado de espíritu: a) *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*, de Juan Montalvo; b) *Ariel*, de Rodó; y c), sobre todo, *Las prosas profanas*, de Rubén Darío.

Obsérvese que ninguna novela realmente importante viene a marcar esa década que va de 1890 a 1900.

Ahora bien: son tres obras situadas, sobre todo la de Darío, fuera de toda realidad americana.

La obra de Montalvo está escrita en un idioma que jamás se habló en América Latina. (Aunque el autor tiene, en este caso particular, la excusa de haber jugado con el *pasticcio* cervantino.)

El *Ariel* que erige Rodó sobre el zócalo gigantesco de Los Andes, en el final de su discurso no responde, en su momento, a posibilidad alguna. Al haberse valido de los personajes de la obra de Shakespeare, es indudable que, en caso de que algún personaje de ella fuese realmente americano, quien debiera erigirse sobre el zócalo de Los Andes sería Calibán, hacia quien van todas mis simpatías, porque responde a la triste realidad en la que sumió Próspero, el *Conquistador*, al indígena de América.

En cuanto a los *Prosas profanas*, «Prólogo»:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de Africa, o de indio cho-rotega o nograndano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de mar-qués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles; ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer.

Mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.

Ano más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia...

Y ocho versos más adelante:

...Arsenio
Houssaye supera al viejo Anacreonte.

Pudiendo escoger entre Rimbaud y Mallarmé, Rubén Darío se va del brazo de Verlaine.

Y escribirá en sus memorias, al recordar cómo disfrutó de favores debidos a tiranuelos centroamericanos, esta imperdonable frase: «Yo no soy juez de historia.»

En la década de los años 20 se produce un acontecimiento capital. La publicación, casi simultánea también, de tres novelas claves:

a) *Don Segundo Sombra*; b) *La vorágine* y c) *Doña Bárbara*, que yo fundiría en una sola con *Canaima*, pues ambas, en cierto modo, se complementan.

Estas tres novelas son de una importancia capital, pues significan una búsqueda de nuestras esencias profundas, por una suerte de regreso a la *condición fetal*.

En la novela de Güiraldes, cuando, al final, el gaucho admirable se aleja en la inmensidad de la pampa, el hombre por él formado queda en la soledad ante un futuro incierto, con la sensación de desangrarse. Es decir, que su verdadera esencia, esencia de la tierra, le sale de las venas dejándolo como exangüe entre un porvenir problemático e indefinido. Su verdad profunda está en aquel gaucho que se reintegra en el pasado.

En *La vorágine*, el desenlace es más sencillo: la naturaleza, que lo domina todo, devora a los personajes.

En cuanto a *Doña Bárbara*, no significa un paso adelante en la vida de Santos Luzardo, ya que todo su esfuerzo sólo ha servido a devolver a la hacienda sus linderos legítimos. Es decir, que se vuelve a lo de antes, habiendo un solo elemento nuevo —moderno, actual— introducido en el panorama llanero: un enorme rollo de alambre de púas. En el uso del alambre de púas viene a desembocar todo el Derecho estudiado por Santos Luzardo en la Universidad de Caracas.

¡Acaso siniestra premonición de acontecimientos futuros!...

Se ha culpado a esas tres novelas ejemplares de haber originado la onda de regionalismo que habrá de caracterizar la novela latinoamericana hasta los años 50.

Pero cabría hacer observar aquí que esas novelas, por extraño fenómeno, se anticiparon en algunos años a un género de novelas y de relatos que ahora se produciría en el mundo entero, porque la onda no fue solamente latinoamericana: fue universal.

De 1926 a 1940, más o menos, asistimos en el mundo a la aparición de las novelas de Giono, todas centradas en el pequeño lugar de Manosque, en los Alpes marítimos; época de los cuentos sicilianos de Pirandello, de las novelas balcánicas de Panait Istrati, de algunas novelas del Gran Norte de Knut Hamsun, de las novelas sureñas norteamerica-

nas de Erskine Caldwell —y de toda una producción de novelas que tienen a la Louisiana por escenario. También *El Don apacible* de Shólojov.

En música, Manuel de Falla, Héctor Villa-Lobos y *Porgy and Bess*.

La época de 1930-1950 se caracteriza, entre nosotros, por un cierto estancamiento de las técnicas narrativas. La narrativa se hace generalmente nativista. Pero en ella aparece el factor nuevo de la denuncia.

Y quien dice denuncia, dice politización.

También Juan Montalvo estaba politizado, y ahí están sus panfletos contra García Moreno y sus *Catilinarias* para demostrarlo.

Pero era una politización en escala local, centrada en problemas locales —politización de tipo provinciano.

La politización de la novela corre pareja con una politización de las juventudes universitarias (enérgicamente iniciada en Argentina hacia los años 20, muy pronto seguida en Cuba y otros países), que la hace pasar de las *Catilinarias* de Juan Montalvo a la politización en ángulo muy abierto, tránsito de lo local a lo universal, de los *Siete ensayos* de Mariátegui. Pero se pasa de las *Catilinarias* a los *Siete ensayos* porque las juventudes de América latina se han dado cuenta (mientras los novelistas de la década del 20 rescataban sus esencias) de la imposibilidad —nueva para nosotros— de sustraernos a ciertas corrientes ideológicas universales.

Durante el siglo XIX, después de terminado el ciclo de nuestras guerras de independencia, vivíamos en circuito cerrado, atentos a nuestros sucesos políticos locales.

Para nosotros, la guerra franco-prusiana de 1870 fue un acontecimiento lejano y exótico del que vinimos a enterarnos, si acaso, por *La débacle* de Zola. Casi nada supimos de la Comuna de París, mal entendida, además, por algunos de nuestros más inteligentes pensadores.

La guerra del 14, en cambio, nos puso ante la evidencia de que cualquier suceso que ocurriese en el mundo moderno tendría repercusiones sobre nuestra vida por vías de la economía mundial.

Por otra parte, la Revolución Mexicana fue un acontecimiento que nos removió profundamente.

Finalmente, la Revolución de Octubre, seguida, muy pocos años después, por la fundación de los partidos comunistas de América latina.

La guerra española tuvo, en su momento, una influencia inmensa en el proceso de universalización de la cultura latinoamericana, por cuanto significó una reconciliación con una España que jamás habíamos combatido en el pasado (y ahí está José Martí), y el hecho de que en las brigadas internacionales, con gran mayoría de combatientes cubanos y mexicanos, militaran hombres de todas las nacionalidades latinoamericanas sin excepción.

Luego, fue la muy benéfica llegada a nuestras tierras de los grandes exiliados de la cultura española, que fundaron empresas editoras, publicaron revistas y enseñaron en nuestras cátedras.

Si hay aquí algún joven venezolano presente, podrá decirles lo que significó para el estudio de la filosofía en Venezuela la llegada allí —donde aún se encuentra— de una figura como la de Juan David García Bacca.

Por lo pronto, si todas las universidades de América latina no son de izquierda —aunque no conozco ninguna numéricamente clasificable como de «derecha»—, nos queda el hecho de que todos los movimientos revolucionarios nuestros, desde hace más de medio siglo, surgieron de nuestras universidades.

En la novela, la época 1950-1970 se caracteriza por un deliberado abandono del relato de tipo nativista, y la afirmación y búsqueda de nuevas técnicas narrativas.

Entretanto las ciudades (casos de Caracas, de México) han conocido un crecimiento fenomenal, con sus consiguientes conflictos.

Consecuencia de ello es un alejamiento de los paisajes rústicos por el paisaje urbano. Hay que dar vida verbal a nuestras ciudades agigantadas. El novelista se traslada del campo a la urbe, a la capital, en busca de arquetipos representativos. Esto se hace particularmente evidente en la novela argentina y uruguaya.

Las novelas más representativas de ese período, doy por sentado que ustedes las conocen. Son las llamadas del *boom* y muchas no fueron del *boom*.

Aunque las novelas de esta etapa no abandonan totalmente el paisaje y la naturaleza americanos, propenden, por lo pronto, a volverse hacia el mundo de las ciudades.

Y era natural: las ciudades habían crecido, pasando de una población de trescientos mil habitantes a varios millones.

El caso de Caracas: 1945-1959, cuando la dejé. El monstruoso crecimiento de México. La importancia cobrada, casi repentinamente, por ciertas ciudades provincianas de Colombia, por ejemplo.

Una acentuación de la lucha de clases. Crecimiento de las riquezas de una élite, en contraste con un aumento de la pobreza.

El monstruo que constituye, por ejemplo, la ciudad de São Paulo.

La pobreza: *Favelas*, del Brasil; *Villamiseria*, de Argentina; la *Población Callampa*, de Chile; *Rancho y cinturón de la miseria*, de Caracas; *Barrios de las Yaguas y Llega y pon*, de La Habana.

Con la búsqueda o utilización de nuevas técnicas narrativas, tienden los novelistas a diferenciarse entre sí.

Entre las novelas del tipo «nativista», había siempre un cierto «aire de familia», en cuanto a la manera de narrar, de llevar los diálogos, etcétera.

Ahora, cada novelista de ese período concibe el mecanismo narrativo de manera particular.

Hay autonomía narrativa, sin interpretaciones, en autores como Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, García Márquez, Roa Bastos y yo.

No podría decirse que hay, entre nosotros, el peculiar «aire de familia» que se observa entre los novelistas de la generación anterior.

Búsqueda de un idioma que, sin ser estrictamente tipicista, acepta los giros latinoamericanos por lo que tienen a menudo de elípticos, metafóricos, plásticos, o, sencillamente, porque su conocimiento se ha generalizado a través de todo el continente.

Por lo tanto: aceptación de giros sintácticos y de modismos esencialmente latinoamericanos. Forja de un nuevo idioma, sin rechazar

aquellos vocablos, tomados de otros idiomas, que se nos han colado en el habla cotidiana por acción de la técnica.

Contaminación inevitable del idioma castellano por la acción de la técnica. Ninguna necesidad sentimos aún de «dinamitar el idioma», como quiere Samuel Beckett y alguna vez logró Raymond Queneau en francés, por la sencilla razón de que, habiendo emancipado el idioma de la tutela del castellano tradicional (a lo Pereda o Galdós) estamos forjando el español de América.

En esta etapa se realiza un fenómeno nuevo en la cultura, las letras y las artes, de América latina: la expansión internacional del arte latinoamericano, y la penetración del artista y del escritor latinoamericano en centros de la cultura donde, hasta mediados de este siglo, sus manifestaciones disfrutaban de una mediana o muy escasa atención.

Es significativo el hecho de que artistas plásticos como el argentino Julio Le Parc, los venezolanos Jesús Soto y Cruz Diez, el cubano Wifredo Lam, la escultora argentina Alicia Penalba, el chileno Matta, el gran escultor cubano Cárdenas, por no citar sino unos cuantos, estén ocupando lugares de primer plano en la plástica moderna.

Teatro: el argentino Jorge Lavelli está renovando toda la *mise en scène* del teatro lírico (*Fidelio* en Toulouse, *Idomeneo*, *Peleas y Melisenda*, *La Traviata*, etcétera).

Música: Mauricio Kagel, Leo Brouwer, Jorge Luis Prats, Edmundo Vázquez.

En cuanto a la novela latinoamericana, puede decirse que está removiendo el mundo de la novela europea.

Poco antes de morir, Jacques Monod, el ilustre biólogo francés, director del Instituto Pasteur, Premio Nobel, declaró rotundamente en una reciente entrevista que «hallaba la novela latinoamericana incommensurablemente superior a la novela francesa actual».

Hoy hay novelistas franceses que empezaron a imitar la novela latinoamericana. Gabriel García Márquez está ejerciendo una influencia determinante en Europa.

En cuanto a *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, veo en esta novela de una difícil lectura, una grandiosa empresa de anexión de los factores determinantes, clásicos y modernos, de la cultura hispánica de todos los tiempos, por un autor latinoamericano. Ningún autor español se ha atrevido, hasta ahora, a realizar un tal monumental trabajo de compactación de todos los componentes de la cultura que engendró la nuestra —aunque aquí, vista desde América.

Posición crítica, posición analítica, violación de arcanos, buceo de profundidad, aglutinación, por encima del tiempo y del espacio, de todos los elementos fundamentales de la hispanidad (de la verdadera hispanidad...): tal es la empresa monumental lograda por Carlos Fuentes en *Terra nostra*.

Ya esto ha sido posible gracias a una evolución del novelista de América latina hacia la adquisición de una cultura cada vez más vasta, más ecuménica, más enciclopédica, por decirlo todo, que ha brotado de lo local para alcanzar lo universal —y pienso, al decirlo, en el enciclopedismo de un José Martí, de un Alfonso Reyes, humanistas en el sentido más cabal del término, que, si pudieron servir de modelos (en

cuanto al comportamiento intelectual) para muchos ensayistas nuestros, casi en nada influyeron en la obra de los narradores.

Porque, preciso es reconocerlo, fuera de Ricardo Güiraldes, formado en un medio acomodado y cosmopolita, la mayoría de los novelistas nuestros de dos décadas comprendidas entre 1920 y 1950, eran de una cultura limitada al nivel intelectual medio de sus propios países.

Más: he oído decir más de una vez a esos novelistas, que «la mucha cultura era un obstáculo a la espontaneidad del narrador»; que «la mucha cultura esterilizaba al novelista, haciéndole perder su autenticidad, tornándolo demasiado analítico», etcétera, etcétera... ¡Y esto en boca de hombres que, de hecho, eran los contemporáneos —y a veces los lectores— de Proust, de Thomas Mann, y hasta de Faulkner que, hacia los años 50, ejerció una gran influencia sobre ciertos narradores cubanos y venezolanos!

Pero ahora, veamos lo que puede entenderse por cultura.

Yo diría que cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás.

Simone de Beauvoir, poco admiradora de Malraux, dijo en uno de sus libros, para zaherir al autor de *La condición humana*, que «cuando éste veía una cosa, esa cosa le hacía pensar en otra cosa».

Y yo diría que esa facultad de pensar inmediatamente en otra cosa cuando se mira una cosa determinada, es la facultad mayor que puede conferirnos una cultura verdadera.

Así, cuando Malraux, mirando un admirable retrato japonés de hace siete u ocho siglos, nos revela, sin error de apreciación, que ese retrato japonés responde a los mismos mecanismos de composición que un cuadro cubista de 1910, se nos muestra, por ello mismo, en plena posesión de una cultura.

Del mismo modo, cuando un novelista latinoamericano de las nuevas generaciones es capaz de desentrañar la presencia de un rito antiquísimo tras de un elemento folklórico ofrecido cada día a sus miradas.

Así, me resulta culto el latinoamericano que, al observar que nuestros campesinos todos afirman que «es malo atizar el fuego con un cuchillo», es capaz de recordar, en el acto, que ese interdicto forma parte de los preceptos pitagóricos.

Con tal mecanismo mental, que llega a observar acertadamente que en las ceremonias del *vodu* haitiano se hace un simulacro de inmolación de una virgen vestida de blanco (sustituída a última hora por una cabra blanca que es matada en su lugar), esta práctica es la misma del sacrificio de Ifigenia, aparentemente inmolada en el altar de Artemisa, cuando en realidad una corza blanca es sacrificada en su lugar.

Analizando el *Pedro drama* de Juan Rulfo, Carlos Fuentes nos ha mostrado con suma perspicacia la urdimbre de mitos clásicos, universales, que podría advertirse bajo esa novela ejemplar que, según él, viene a cerrar el ciclo de novelas inspiradas por la Revolución Mexicana.

En cuanto a mí, Levi-Strauss me ha hecho entender que el camino

que lleva de una ceremonia ritual de indios amazónicos a *Parsifal* no pasa necesariamente por el *Don Juan* de Mozart.

Sólo si va armado con una vasta cultura, podrá enfrentarse el novelista latinoamericano con los enormes problemas que habrán de plantearse en las dos décadas que nos faltan para terminar este siglo.

Que nuestro mundo es barroco, lo hemos entendido ya, y, por lo mismo, observamos que lo barroco sigue siendo la característica constante del mundo en expansión que nos ha tocado expresar.

Si la Caracas que conocí en 1945 era ya una ciudad barroca por el color de sus casas, el calado de sus romanillas, la pluralidad de sus tejados rojos, el enrevesado estilo de sus letreros, el tropical desorden de su Mercado Central, etcétera, etcétera, hoy atiborrada de rascacielos, sigue siendo una ciudad barroca —más barroca que antes, acaso— por la total anarquía de su arquitectura demencial.

Igual ocurre en São Paulo, por ejemplo, donde ha surgido un neobarroquismo del concreto armado, el aluminio, el vidrio; barroquismo del progreso desaforado, a dos pasos del serpentario de Butantán, donde las más mortíferas serpientes del suelo americano, abuelas del continente, diosas de casi todas las mitologías indígenas, viven la inacabable decadencia consistente en entregar el veneno de sus colmillos a las probeta de la ciencia moderna.

Pero aquí se sitúa una anécdota que nos ha de llevar, repentinamente, hacia otra dirección.

Hace un año, en la Universidad Flamenca de Amberes, donde en un coloquio estudiantil, había hablado yo de lo «real maravilloso americano», un estudiante nuestro me dijo: «¿Cómo habla usted de "lo real maravilloso americano", si ahora habría que hablar más bien de "lo real horroroso latinoamericano"?» A lo que le respondí: «No confundamos lo temporal con lo permanente.»

Si yo creyese que las abominables dictaduras que hoy parecen, en este siglo, muchos países de nuestro continente, constituyen un mal endémico, fatalmente latinoamericano, inseparable de nuestro destino continental, yo renegaría de mi condición de latinoamericano.

Creo, por el contrario, que por lo mismo que son anacrónicas y desaforadas, esas dictaduras están preparando (a costa de mucho dolor, de mucho sufrimiento, desde luego) una época en que unos pueblos que han evolucionado enormemente en cuanto a una toma de conciencia política, habrán de situarse, tras de reacciones a menudo tumultuosas y brutales, en un polo enteramente opuesto.

Sin adornarme con las ínfulas del futurólogo, sin la menor pretensión de desempeñar un papel de Casandra, creo evidente que los próximos veinte años serán, en América latina, de trascendentales transformaciones:

—Las dictaduras actuales serán seguidas, inevitablemente, por un vuelco hacia las izquierdas.

—En algunos países particularmente favorecidos por la posesión, aún inexplorada, de inmensos recursos naturales, asistiremos a la afirmación de una peligrosa noción de prepotencia —que equivaldría a un nuevo imperialismo—. Imperialismo que por proceso dialéctico habremos de combatir como hemos combatido los imperialismos foráneos.

Del enfrentamiento de ambas tendencias, surgirán nuevos choques que, por proceso elementalmente dialéctico, engendrarán nuevas realidades.

Por otra parte, es muy probable que, del mismo modo que toda la economía del occidente europeo ha pasado a depender del cordón umbilical de los oleoductos de los países árabes (¿sabían ustedes que el Hotel Ritz de París; el Hotel Ritz de Marcel Proust, inseparable del universo proustiano, acaba de ser adquirido por un consorcio de emires árabes?), ese mismo occidente europeo vaya a depender en mucho, hacia el año 2000, de ciertos países del continente latinoamericano que han entrado en una fase de desarrollo incontenible.

Por lo pronto (y ya esto puede pasar a ser un tema inmediato de novela para el latinoamericano), las transformaciones que habrán de operarse en las dos próximas décadas se acompañarán de terribles contingencias tales como la desaparición de los últimos hombres selváticos del continente, mucho más numerosos de lo que se cree, víctimas de nuevos genocidios a cuyo comienzo estamos asistiendo ya.

Desde ese punto de vista, la apertura de la Carretera Transamazónica es, a la vez, una necesidad fundamental de la economía americana, y un horrible drama. Con ella y sus ramificaciones, desaparecerán poblaciones enteras de aborígenes americanos, antes de que hayamos podido estudiar a fondo sus tradiciones, sus costumbres, su literatura oral, sus cosmogonías, su música... Ya somos los testigos impotentes de los inicios de un tipo de genocidio que estará enteramente consumado antes de treinta años, en los que las buenas intenciones de ciertos institutos, de ciertos organismos oficiales puedan evitarlo, ya que los indios selváticos, aunque a tiempo recibiesen una protección adecuada —lo cual pongo muy en duda— son incapaces de resistir, fisiológicamente, por no estar inmunizados contra ellas, muchas enfermedades que ya se han vuelto inofensivas para el hombre llamado «civilizado».

No olvidemos que, después de la conquista de México, las enfermedades de los conquistadores causaron más muertes en las poblaciones indígenas que los desmanes de la conquista misma.

A la vez, el agigantamiento de las ciudades acentuará inevitablemente un proceso de la lucha de clases, concentrando enormes riquezas en manos de una minoría, con el aumento de la miseria en las clases humildes, cuyo crecimiento demográfico alcanzará cifras casi imprevisibles —por superación de todo lo previsto— en el año 2000 (porque hay que tener en cuenta también el factor, que escapa a los cálculos de cualquier estadística, de un culto rendido a la fecundidad masculina, en regiones de América latina donde bragado varón, digno de toda reverencia, es aquel que, con esposa legítima y varias concubinas que se tienen por casi legítimas, ha sido capaz de procrear cincuenta y tantos hijos).

(El hombre más respetado que he conocido en el pueblo de Curiepe, en el Barlovento de Venezuela, era el cartero de la ciudad, que tenía cincuenta y dos hijos naturales... Y no hay que olvidar que el dictador Juan Vicente Gómez tuvo más de cien...)

Y no se me venga con la historia de que muchos gobiernos de América latina tomarán (o están tomando) sabias medidas para frenar el

desmedido contraste de nivel económico que se observa entre sus clases pudientes y las clases menos favorecidas de la población. Los problemas planteados no son de los que se resuelven con buenas intenciones, con generosas medidas, sino que su solución sólo puede hallarse en un cambio total de las estructuras políticas.

Para ir a lo más inmediato, veamos el problema del desempleo conocido por nuestros países: Arturo Uslar Pietri nos señalaba recientemente, con gran sagacidad, que había una confusión conceptual entre palabras que aparentemente significan lo mismo en Europa y en América latina: el desempleado europeo; el desempleado en América latina.

Otro tanto ocurre con el problema del analfabetismo. El mismo Arturo Uslar Pietri nos señalaba cómo enseñando a un campesino nuestro a leer someramente y a firmar con un garabato, no se combatía realmente el analfabetismo. Es decir: no se efectuaba cabalmente un paso de la cultura oral a la cultura escrita.

De repente vemos a un gobernador de estado, en países latinoamericanos, afirmar en su informe anual a la presidencia: «Ya no queda un solo analfabeto en mi territorio.» Y no miente. Dice algo cierto.

Pero ese ingenuo gobernador de estado no ha pensado que, al cabo de un año, los flamantes alfabetizados de su comarca habrán vuelto al analfabetismo de antes, porque el hecho de haber aprendido a deletrear una cartilla escolar no los ha conducido al libro. Y, para conducirlo al libro, se necesita un esfuerzo largo y sistemático para el cual nadie ha votado créditos ni previsto presupuestos.

Y se da el caso paradójico en América latina de que, en los momentos en que más necesitamos de obreros tecnificados, de trabajadores calificados (capaces de leer, al menos, un pliego de instrucciones para el uso de un extintor de incendios...), ese período de desarrollo industrial y técnica crece, en vez de disminuir (en el mejor de los casos su índice permanentemente estacionario) el número de analfabetos.

Pero —y esto es lo tremendo— si existe un analfabetismo en las clases desfavorecidas de la población, para el novelista situado en los predios de la *intelligentsia*, se acrece una nueva forma del analfabetismo (analfabetismo ante la ciencia) que Carlos Fuentes nos señalaba muy atinadamente al decirnos: «Un físico nuclear británico se parece a un campesino indígena tzotzil en que ambos han sido marginalizados por el avance astronómico inalcanzable de la tecnología norteamericana. Ambos ignoran —el campesino mexicano todo, el físico británico, mucho— los secretos que hacen posible un alunizaje.»

Ante el crecimiento portentoso de la tecnología, ante la invasión de las fábricas y oficinas por artefactos cuyo manejo no entiende, ante las portentosas fotos del planeta Júpiter que acaban de ser mostradas por la televisión, el novelista moderno, incapaz hasta ahora de haber escrito siquiera una gran novela sobre el mundo complejo —interesantísimo— de la aviación comercial en el mundo entero, dejado fuera de los laboratorios, de los lugares de planificación y entrenamiento de los vuelos espaciales, resulta tan analfabeto —frente a ciertos hechos de la vida moderna— como el campesino tzotzil invocado por Carlos Fuentes.

Y cuando el acceso a la tecnología no le es vedado por su propia

capacidad de entenderla, también puede serle vedada por el hecho de que ciertos portentos de la técnica, que habrán de transformar la vida de los hombres en un próximo futuro, son todavía *secretos de Estado*.

Si se le abren las puertas de un lugar como el *Centre Beaubourg*, donde varios jóvenes compositores trabajan en una selva de computadoras, máquinas ordinarias y sintetizadores, nada entenderá de lo que allí ocurre o, si lo entiende, para explicarlo necesitará de un lenguaje técnico que no entenderán sus lectores.

O si se asoma a Cabo Cañaveral o a un centro de planificación de viajes espaciales soviéticos, le darán con la puerta en las narices, porque —y es natural que así sea— hay allí proyectos y técnicas en desarrollo cuya divulgación es aún prematura, cuando no reñida con cierta política de información estatal.

Y, por lo mismo que el novelista se halla extraviado, desorientado, en un mundo sometido a una reciente tecnificación, no le queda más recurso, si en él algo quiere usar útilmente sus facultades innatas o adquiridas, que afianzarse en sus tareas específicas, ya que, dentro del contexto de los hombres pensantes, pertenece a una especie particular: la especie de los cronistas, destinados a repertoriar los acontecimientos de su época que le sean perfectamente inteligibles.

Por lo demás, nunca he podido establecer distingos muy válidos entre la condición del cronista y la del novelista. Al comienzo de la novela, tal como hoy la entendemos, se encuentra la crónica.

Mucho más novelista —real novelista— era Jean Froissart, en el siglo XIV, que todos los autores de romances de caballería que le eran coetáneos.

Bernal Díaz del Castillo es mucho más novelista que los autores de muy famosos romances de caballería.

En las *Crónicas* de Saint-Simon hay materia para veinte novelas que en vano buscaríamos en las obras todas de Mademoiselle de Scudéry, que nos da, aparentemente, como la gran *novelista* de su época.

De las cien novelas de Balzac, setenta, por lo menos, arrancan de la crónica, por cuanto sus personajes todos están marcados, aupados, conducidos, alzados o aplastados, por los acontecimientos de su época. Las alusiones a la realidad política de su época son constantes y reiteradas. Todo el mundo vive en función de algo que ha ocurrido: la revolución, el derrumbe del imperio, la restauración monárquica, las agitaciones revolucionarias. Pocos novelistas hubo en el mundo donde la contingencia política haya ocupado tanto lugar como en la obra de Balzac.

En cuanto a los personajes de Marcel Proust, éstos viven tan pendientes del *Affaire Dreyfus*, como de los sucesos del día, en espera de la Primera Guerra Mundial... Esta presencia de la contingencia política, histórica, económica, es casi tan constante como en la gran trilogía norteamericana de John Dos Passos.

Y las citas de tan sólo tres autores, separados por un tiempo considerable, sale al paso, de antemano, a quienes digan que la presencia de acontecimientos de la actualidad inmediata resta calidad a la novela, llevándola a un terreno que resulta más propio del periodista.

Balzac, Proust, Dos Passos (como el Malraux de *Los conquistadores*,

La condición humana y *La esperanza*) enfocan los acontecimientos contemporáneos e inmediatos de manera totalmente distinta. Y transcurren los años y sus novelas no se desactualizan, a pesar de la contemporaneidad de los planteamientos.

Rechazado por la técnica, no queda el recurso al novelista latinoamericano de volverse hacia la «novela psicológica», que muy poco se ha cultivado en América latina (salvo algunas excepciones en el Cono Sur). Además, la «novela psicológica» está íntimamente vinculada con un tipo de la vida burguesa que ha desaparecido de Europa sin haberse implantado realmente en nuestros países. Como hemos pasado del romántico al barroco sin pasar por el gótico, la novela costumbrista la hemos rebasado ya.

Por lo tanto, no veo más camino para el novelista nuestro, en este umbral del siglo XXI, que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo sometido a trascendentes mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa.

Pero, para cumplir esa función de nuevo Cronista de Indias, nuestro novelista deberá admitir ciertas evidencias molestas —y digo «molestas», porque lo obligarán a aceptar tres elementos inseparables de la vida actual que la novela europea, ávida de asepsia, de distanciamiento, de fría objetividad en el enfoque de las contingencias humanas (asepsia que alcanza su colmo en las novelas como *La celosía* de Robbes-Grillet, en películas como *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais...) se ha empeñado en desterrar de la narrativa, levantando, ante el novelista moderno, una muralla de interdictos.

A mi modo de ver, esos tres elementos son: 1. El melodrama. 2. El maniqueísmo. 3. El compromiso político.

Vivimos en época de melodramas que, gracias a la Prensa, a los medios de comunicación de masas, a la rapidez y universalidad de la información, cobran, en este siglo, unas proporciones que jamás habrían alcanzado en el siglo pasado —en caso de haberse producido.

Hoy, los grandes melodramas en la época, cobran una importancia planetaria.

Asistimos hoy, en efecto, a una suerte de institucionalización de la tortura, del secuestro nocturno, de la desaparición misteriosa, del asesinato espectacular cuyos autores nunca son identificados.

Se han visto, en estos últimos años, sucesos tan insólitos y rocambolescos como el robo del féretro de Charles Chaplin, una hija de multimillonario usando de la metralleta, lentos asesinatos de jefes de Gobierno, mutilaciones parciales de grandes industriales para acelerar la entrega de una suma de dinero, secuestros de políticos en plena calle, a la luz del mediodía, robos de bancos realizados por verdaderos equipos tecnificados —eso, para no hablar de padres que van a rescatar a sus hijos, fusil en mano, para sustraerlos a la acción proliferante de sectas raras del tipo de «Moon», sin que evoquemos aquí el increíble suceso del suicidio colectivo de Guyana, acerca del cual mucho queda por saber todavía, como mucho queda por saber acerca del asesinato del presidente Kennedy.

¿Cómo, situado en una realidad que ha dejado muy atrás, en ho-

ror y en truculencia, las aventuras de *Fantomas* y los envenenamientos en serie del *Conde de Montecristo*, va el novelista actual a sustraerse al hábito del melodrama que lo envuelve? ¿Temor a lo excesivo, a lo sangriento, a lo tremebundo? Todo está en el modo de tratar los temas.

Nadie ha narrado crímenes más horrendos que Stendhal, en sus *Crónicas italianas*. Pero ha logrado hacerlo con una elegancia ejemplar, usando de lo que podríamos llamar un *estilo notarial*. Estilo notarial que consiste en no engolar la voz, en no alzar el tono, en no usar el signo de admiración: en no inmutarse ante lo mostrado —como hacía Edgar Poe, como lo ha conseguido a veces Ambrose Bierce.

Pero viendo como vivíamos en pleno melodrama —ya que el melodrama es nuestro alimento cotidiano—, he llegado a preguntarme muchas veces si nuestro miedo al melodrama (tomado como sinónimo de «mal gusto») no se debía a una deformación causada por las muchas lecturas de novelas psicológicas francesas escritas en los primeros años del siglo. Autores como Anatole France nos enseñaron, evidentemente, a esquivar el melodrama a toda costa.

Pero la realidad es que algunos de los escritores que más admiramos, jamás tuvieron miedo al melodrama. Sólo quiero citar unos ejemplos:

—*Madame Bovary* es un auténtico melodrama.

—*Germinal*, de Zola, es un melodrama.

—Dostoievski es todo melodrama.

—Pirandello todo se mueve en una atmósfera melodramática, como León Tolstói en muchas de sus novelas.

—Las *Voces de gesta*, de Ramón de Valle-Inclán, son melodramas.

—El *Doctor Fustus* de Thomas Mann.

—Casi todo el teatro de Chéjov.

—¿Y William Faulkner? La historia de Carlota y Harry, en *Las palmeras salvajes* es un perfecto melodrama.

—¿Y *Santuario*? Malraux decía que esa novela era algo como «la irrupción de la tragedia griega en la novela policiaca».

—¿Y el *Réquiem para una monja*?

No olvidemos, por lo demás, que las dos máximas óperas escritas en este siglo, *Wozzeck* y *Lulu*, son melodramas.

Ni Sábato ni Onetti temieron al melodrama. Y cuando el mismo Borges se acerca al mundo del gaucho o del compadrito, se acerca voluntariamente al ámbito de Juan Moreira y del tango arrabalero.

No busquemos deliberadamente el melodrama, pero no lo esquivemos tampoco. América latina está llena de trágicos melodramas cotidianos.

En cuanto al maniqueísmo:

Aunque parezca raro, el uso generalizado de ese vocablo poco corriente antes de los años 50, se debe a Malraux. Era palabra un tanto olvidada antes de que el novelista de *La condición humana* hiciese un uso profuso de él en sus escritos.

Pero nuestros críticos usan a menudo el término de «maniqueísmo» de modo enteramente erróneo, puesto que el maniqueísmo, en función de la doctrina misma de Manés o Mani, puede enfocarse de dos mane-

ras: 1. De modo general. El mundo es el teatro de una perpetua lucha entre el Bien y el Mal, la Luz y las Tinieblas, Ormuzd y Archiman (concepto que hallamos en casi todas las religiones del Globo.) 2. Hay un maniqueísmo, de lucha individual, entre el Bien y el Mal, situado dentro del hombre —lo que hace que el «personaje maniqueo» no sea el personaje tallado de una sola pieza, como Yayo, como Shylock, sino el personaje complejo, alternativamente dominado por pasiones contradictorias: Madame Bovary, Aliosha Karamázov, etcétera.

Por lo tanto, es un esquematismo decir que toda novela que nos hace asistir a una lucha entre buenos y malos es una novela maniquea.

Sin embargo, aceptemos, por simplificar, el concepto primero de maniqueísmo en su aceptación más generalizada.

Nos cuesta trabajo observar que la Historia toda no es sino la crónica de una inacabable lucha entre buenos y malos. Lo que equivale a decir: entre opresores y oprimidos. Opresores que constituyen una minoría poderosa y oprimidos que pertenecen a una mayoría inerme. Y por instinto, por lo mismo que nosotros podemos caer algún día en el bando de los oprimidos, nuestras simpatías van siempre hacia la causa de los oprimidos.

Podemos admirar la cultura latina y el imperio romano, pero la figura del Procónsul siempre nos será antipática.

Aun entendiendo que las ideas llevadas a España por los generales de Napoleón, en 1808, eran más avanzadas y modernas que las que entonces prevalecían en la Península, rechazamos la idea de un progreso logrado a base de coloniaje e instauración de una monarquía bonapartista, y nos sentimos solidarios de los rebeldes que Goya nos mostró en plena lucha, el 2 de Mayo, y fusilados en la Moncloa, el día 3.

Reconozco que la elección entre causas justas y causas injustas se hace sumamente difícil en un continente capaz de ofrecer tan múltiples y distintas opciones como Europa.

Pero, en América latina, la elección se vuelve sumamente fácil, puesto que se reduce a elegir entre dos posibilidades: 1. La de estancamiento —que es inadmisibile—. 2. La de un progreso real en el plano nacional y colectivo, al cual debemos aspirar, a menos de aceptar la idea —falsa por lo demás— de que somos países fatalmente sometidos a dependencias y neocolonialismos.

Ahora bien: la historia moderna de América latina nos enseña que todo poder autoritario que cuenta con el apoyo de: a) los grandes capitales; b) las oligarquías nacionales; c) los monopolios extranjeros; d) las empresas multinacionales, y e) el respaldo (y ayuda) del Departamento de Estado norteamericano, es factor negativo, agente de opresión —luego inadmisibile.

Y cíteseme una sola dictadura latinoamericana en este siglo, un solo Gobierno corrompido y tiránico de nuestro continente, que no haya contado con el proyecto de esas cinco fuerzas.

En cuanto a mí, cubano, tengo la experiencia del machadato, cuya presidencia fue avalada por un viaje espectacular del presidente Coolidge a La Habana. Tengo el ejemplo de Batista, con su famoso *tren blindado*, volado por Camilo Cienfuegos y el Che Guevara, que, evidentemente, no era de fabricación cubana.

Me dirán que una toma de posesión ante tales realidades implica un compromiso político por parte del novelista. Es evidente que sí. Pero no olviden ustedes que el compromiso puede operarse en él, ideológicamente, por el mero hecho de que, para empezar, vive en un continente donde, ya lo he dicho, la presencia de una universidad de derecha es inconcebible.

El intelectual latinoamericano es hombre que, muy frecuentemente, sale de la Universidad para dar con los huesos en una prisión. Puede ser que un estudiante latinoamericano no sea marxista. Pero no puede ignorar —a menos de quererlo ignorar— que vive en un continente donde el índice de analfabetismo alcanza las cifras pavorosas de un 76 % en Haití; 53 % y 43 % en dos repúblicas centroamericanas; 33 % en el inmenso y prepotente Brasil; 27 % en Perú, etcétera. Y que esto conlleve un conflicto latente en el cual, tarde o temprano, habrá de tomar posición.

Hablar, en América latina, de la neutralidad de la cultura es un absurdo.

Pero existe, para ciertos críticos literarios, el concepto de que el compromiso político pone en peligro la calidad de la obra literaria o artística. Lo cual es absolutamente falso. El juicio es válido, si la novela «comprometida» ofrecida al lector es novela de arenga, púlpito, tribuna y moraleja. Pero nos basta echar un vistazo a la literatura y las artes del mundo entero para ver que, precisamente, algunas de las obras maestras que más nos enorgullecen han sido inspiradas por la pasión política. No hay que citar sino unos ejemplos que saltan a la vista:

- *El infierno*, de Dante.
- La poesía imprecatoria y magnífica de Agrippa d'Aubigné.
- *Tartufo*, de Molière.
- Quevedo, Beaumarchais (contra la nobleza).
- Algunos de los mejores poemas de Victor Hugo están en *Los castigos*.
- Zola, Galdós, hombres comprometidos.
- *El tren blindado 14-69*, de Ivanov.
- La epopeya *El Don apacible*, de Shólojov.
- La magnífica *Trilogía*, de Alexei Tolstoi.

En cuanto a la plástica:

- *La Marsellesa*, de Delacroix.
- Goya.
- *El Guernica*, de Picasso.

En el cine:

- *El acorazado Potemkin*.

Esto, por no hablar del compromiso involuntario, cuyos ejemplos más destacados son: Balzac, Dickens, Marcel Proust.

Ante una tecnología invasora omnipresente, de un acceso cada vez más difícil, por no decir imposible, para el novelista latinoamericano, éste sólo podrá hallar su razón de ser en erigirse en una suerte de Cronista de Indias de su continente, trabajando en función de la historia moderna y pasada de ese continente, mostrando, a la vez, sus relaciones con la historia del mundo todo, cuyas contingencias también le atañen, poco o mucho.

Uno de los máximos errores de Rubén Darío, que muchos errores cometió, fue el de escribir un día «Yo no soy juez de historia».

«Dios me arrastra», solía decir Einstein... «La Historia me arrastra», podría decir el novelista latinoamericano de hoy. Pero Dios no acepta jueces, en tanto que la fuerza del novelista está en su poder de ser juez de la historia.

El novelista latinoamericano, en este nuevo fin de siglo, será un novelista políticamente comprometido por la fuerza de las circunstancias. Era todavía posible para un escritor latinoamericano, ser apolítico en tiempos de Rubén Darío. Pero, a partir de la Revolución mexicana (que aún obsesiona a muchos autores mexicanos); a partir del general despertar universitario de los años 20, ser apolítico es imposible para un escritor nuestro.

Así como Malraux, en la obra de Faulkner, veía «una irrupción de la tragedia griega en la novela policíaca» (caso que se produce también, aunque en otra escala, en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo), podría decirse que el momento presente asiste, en todos los niveles, a una irrupción de la Historia en la existencia de cada cual.

—¿Para quién escribe usted?— suelen preguntar periódicamente al escritor europeo, a tenor de encuesta, ciertos periódicos literarios de Europa—. Y el escritor de Europa designa, en respuesta, al sector del público que él mismo ha elegido para recibir su obra.

Pero esa pregunta, «¿Para quién escribe usted?», es inconcebible en América latina, donde el escritor, en casi todos los países del continente, sólo podría responder: «Escribo para quienes saben leer.»

Saben leer, desde luego, nuestras burguesías adineradas. Pero leen poco. Sus aficiones intelectuales, cuando las tienen, se orientan preferentemente hacia la pintura y la música.

En cambio, nuestra creciente clase media, casi inexistente a mediados del siglo pasado, ha cobrado una importancia capital en nuestras ciudades en perenne expansión. Clase media que va del pequeño empleado al profesional, del bachiller al universitario, a más de un inmenso público femenino que, desde hace unas pocas décadas, ha ido accediendo a todos los sectores de la cultura.

Y se da el caso, nuevo en el mundo de la edición, de que existen países, nulos hace unos veinte años para el mercado de libros, que se han vuelto extraordinarios consumidores de la letra impresa.

Todos conocemos los nombres de novelistas latinoamericanos cuyas obras alcanzan, en pocos meses, sumando ediciones sucesivas, tiradas de cien mil ejemplares... esto, por no citar el caso de *Cien años de soledad*, libro cuya difusión se cifra ya en términos de siete guarismos.

En mi país, Cuba donde ya no queda un solo analfabeto, se despliega —y esto es complemento de lo otro— una eficiente estrategia para desa-

rollar la afición a la lectura, atrayendo al lector hacia los centros de venta y abaratando los precios. Así, en Cuba, los escritores de algún renombre ven agotarse, en pocos días, las ediciones que de cincuenta, sesenta y cien mil ejemplares se hacen de sus obras nuevas.

Ante tales audiencias, tiene el escritor que dar lo mejor de sí mismo, tratando, a la vez, como quería Montaigne, de «desempeñar lo mejor posible su oficio de Hombre» —valga decir: de *ciudadano*.

Y no hay modo, hoy, de ser novelista y ciudadano, volviendo la espalda a una Historia que ante los ojos de todos se está elaborando, afectando directa o indirectamente a cada cual, en una época de grandes cambios y mutaciones alentadas en las masas —y no puede ser de otro modo— por el incontenible y humano anhelo de *mejorar lo que es*.

Si difícil nos resulta entender la tecnología de nuestra época, fácil nos es, en cambio, desentrañar las causas de una acción colectiva. Y esto nos devuelve a los mecanismos de la Historia, haciendo forzosamente de nosotros, novelistas latinoamericanos de finales del presente siglo, los Cronistas de Indias de la época contemporánea.

PAPEL SOCIAL DEL NOVELISTA *

Quando el asunto de esta conferencia me fue propuesto por las Reuniones Internacionales de Ginebra, me encontré de pronto ante la posibilidad de abordar el tema de dos maneras: una, desde el punto de vista del filósofo, desde el punto de vista sociológico, lo que no hubiera sido lo más adecuado a mis posibilidades; o bien, contemplar la cuestión desde el punto de vista del novelista, que es el mío, ya que soy novelista. Escribo novelas y, contra las tesis que defienden los detractores actuales de la novela, creo en la vigencia de la novela actual, es decir, de ciertos aspectos de la novela actual.

Estoy convencido de que la novela no ha muerto, como algunos quieren proclamarlo. Incluso diría que el espléndido desarrollo de la novela en América latina, por ejemplo, permite contemplar las funciones posibles de la novela sobre las bases nuevas que plantea el problema del compromiso del escritor, y que mantienen el problema siempre presente. Es pues como novelista que voy a tratar de abordar el tema propuesto, y es como novelista que comienzo, exactamente, como un capítulo de novela. «¡Abrochense los cinturones! ¡Dejen de fumar!» Se pone uno el cinturón y la espera comienza. Espera nunca agradable, porque es difícil saber por qué hay que abrocharse el cinturón y dejar de fumar. El avión es embestido a derecha, a izquierda. Recuerdo un vuelo sobre la isla Barbada, particularmente desagradable, en el cual (como me ocurrió también en Bogotá, un día) el avión se precipitó en una bajada vertiginosa. Uno está allí, con el cinturón puesto, habiendo dejado de fumar, preguntándose cómo y en cuantos minutos se va a salir del paso.

* Esta es la versión definitiva de una conferencia, en francés, dicha en los *Rencontres Internationales* de Ginebra, en 1967.

Se sale de él; la calma se restablece; uno se puede zafar el cinturón, puede comenzar a fumar. La tempestad, la turbulencia que se acaba de pasar, son hechos sobre los cuales uno no tiene el más mínimo juicio, al no conocer sus barruntos, al no conocer sus verdaderos riesgos, al ignorar los posibles peligros que entraña. A uno lo llevan así, entre vientos y tempestades, quizás aterrorizado por el rayo, sin darle más explicaciones. Esto se padece, ignorándose que pueda no tener importancia, que se trate acaso de un episodio mínimo de una magnífica navegación aérea.

«¡Suéltense los cinturones! ¡Pueden fumar!» Yo viajo enormemente en avión. Algunos de mis viajes, como La Habana-Hanoi, por Murmansk, Moscú, Irkutsk, Pekín y la frontera de Vietnam, pueden contarse entre los grandes viajes. Pero en el avión me ha impresionado siempre la in-comunicabilidad que existe entre los viajeros y quienes los conducen. Los pilotos, los técnicos, los navegantes están allá delante, en su cabina, sin relación con los pasajeros. Hacen lo que tienen que hacer; lo hacen muy bien, admirablemente bien. De todos modos, llegado el momento de abrocharse el cinturón, uno quisiera hacer preguntas; pero esto sería inútil. Le responderían, pero uno tal vez no entendería nada, porque los que conducen el avión son técnicos que hablan un lenguaje distinto, que han de luchar con fuerzas que se designan —y esto es muy importante— con palabras que no figuran en el vocabulario corriente.

Cuando Shakespeare, en *La tempestad*, nos da una imagen del ciclón de las Bermudas, ésta corresponde exactamente a las realidades de la época. Él evocaba con precisión, a una enorme distancia, lo que pudiera ser, en su época, un ciclón en las Bermudas. Su lenguaje —y esto ha promovido la admiración de los comentaristas de su época— es de una precisión sorprendente. Mejor aún: la riqueza de su lenguaje poético, su forma particular, no se separan por ello de la cabalidad del lenguaje marítimo de su época.

Más aún, el poeta disponía de medios de expresión más completos, más matizados, más evocadores, más aptos a mostrarnos un acontecer marítimo. No sólo el poeta comprendía el lenguaje de su época, sino que estaba adelantado sobre su época, en cuanto a medios de expresión se refiere. De acuerdo con el estado de la ciencia en tiempos de Shakespeare, éste hubiese tenido que hacer pocos esfuerzos para ponerse al día y entender lo que se hacía en torno suyo o quizás en el continente entero.

Los viajes de Walter Raleigh a la boca del Orinoco —verdadera empresa científica— y la infortunada subida del Caroní que marcó su fracaso, eran algo cuya relación a través del lenguaje resultaba absolutamente inteligible para cualquiera que tuviese cierta cultura en tiempos de Shakespeare.

Busquemos en otra dirección. Tomemos el ensayo de Montaigne sobre los coches —«Des coches»— en el que se expresan verdades siempre válidas sobre las realidades del continente nuevo que había sido visitado en fecha reciente por los viajeros europeos. Montaigne, en este ensayo, no encuentra la menor dificultad en colocarnos ante realidades nuevas que le habían sido reveladas. Había comprendido el lenguaje de los navegantes, de los exploradores, de los nautas, de los cronistas, de donde extraía su información. Ahora bien: estos navegantes, estos nautas, ha-

bían conocido un mundo tan ignoto, tan singular, tan nuevo, en fin, como los que nos revelan hoy los conquistadores del espacio. En el lenguaje claro y directo de sus informantes, Montaigne encuentra todo lo que necesita para hablarnos de civilizaciones hasta entonces insospechadas, de las costumbres de los habitantes del Nuevo Mundo, de su sentido religioso.

Observo simplemente que entre las relaciones de viaje, las crónicas de los primeros colonizadores de las Indias fabulosas recientemente descubiertas, no se establecían diferencias de lenguaje. No las había. Era Montaigne, cuyas conclusiones eran las de un moralista, quien llevaba todas las ventajas del entendimiento.

La novela, y es como novelista —quiero recordarlo— que les hablo esta noche, es un género tardío. Si bien puede decirse que toda literatura es novela, así como que toda literatura es poesía, al menos en sus inicios, la novela, tal como la consideramos hoy, llega tarde a toda literatura. No basta una novela aislada, un *Asno de Oro*, un *Satiricón*, para constituir un movimiento novelístico, para crear una tradición de la novela.

Una tradición de la novela existe, no lo olvidemos, cuando hay un movimiento de la novela, una escuela de la novela, una evolución de la novela. Esto se produce por primera vez en España con la picaresca, cuya trayectoria dura más de tres siglos... Leyendo la picaresca española nos encontramos ante una novela que expresa no solamente su época, sino que interpreta su época, llena de prodigios geográficos, astronómicos, científicos, sin que sus autores hayan tenido que forzar el lenguaje de su época. Es decir, son ellos, como en el caso del barroco admirable de Torres Villarroel, los que conducen el juego del lenguaje. Nada los sobrepasa; son ellos los que sobrepasan a su época: Vélez de Guevara y Castillo Solórzano, en sus burlas a la alquimia; el anónimo Estebanillo González, en su conocimiento singular de Europa y de sus gentes; Torres Villarroel, en sus ciencias de la «crisopeya» y las artes de la adivinación, y, antes, Quevedo, con su enciclopédica cultura. Los doctores de Salamanca y de Toledo pueden quedarse en casa. El novelista aventaja a su época. La expresa como nadie más pudiera hacerlo.

Pasemos al siglo XIX. Balzac expresa perfectamente su época, aunque no debemos dejarnos llevar por el repertorio de lugares comunes que han sido utilizados por toda una crítica retrospectiva desde hace algunos años. Balzac ha sido presentado como un símbolo y ha sido reeditado a este título, si bien yo creo que Balzac tiene muchos menos lectores hoy que ayer. En Francia, quizá, tiene muchos, pero no estoy completamente seguro de ello. El Balzac de *Los chuanes*, de *La historia de los trece*, de *Una tenebrosa historia*, vive por sus asideros históricos, por su contenido épico. Pero, cuando nos lleva a lo psicológico, nos encontramos con que su *Mujer de treinta años* pertenece a lo que podríamos calificar de prehistoria de la mujer actual; sus pícaros, sus fanfarrones, sus cínicos, sus negociantes sin escrúpulos, sus trepadores de toda índole, han sido sobrepasados por la gran picaresca de los tiempos modernos (mientras «La obra maestra desconocida», ilustrada no hace tanto tiempo por Picasso, *Seraphita*, y otros relatos, nos asombran aún por lo actual de su rumbo imaginativo, sin ser por ellos muy reñidos). Pero esto no es lo

que nos interesa aquí. Ustedes han leído y releído a Balzac. ¿Han visto ustedes en su obra una angustia en lo que concierne a la expresión de las realidades que le rodean? ¡Jamás! Él es amo y señor. Posee su época.

Zola también, y con una satisfacción de dominar el panorama que llena toda su obra, apenas si toca la técnica. Obsérvese que en el mundo de los Rougon-Macquart no se ve aparecer sino muy de tarde en tarde a un ingeniero, un científico o un técnico. Zola, el hombre que se las daba de conocer las técnicas psicológicas más importantes del siglo, tenía afrontar el mundo de la técnica, tal como se encontraba ya en su época. Rozó el mundo de la técnica en *La bestia humana*, y su visión de la locomotora volcada se convierte bajo su pluma en un fragmento de prosa lírica perfectamente logrado. Nada más, y ya basta.

En Proust, el lenguaje no crea ninguna angustia entre lo que quiere ser dicho y lo conocido. El lenguaje de Proust está por encima de lo que es necesario conocer. Domina los temas que trata. Es dueño de su técnica, porque entiende todo lo que contempla. En realidad, él nos da una inmensa picaresca de su época que se resume en «el tiempo recobrado» de su gigantesca novela, con todo lo que el lenguaje puede hacer para expresar una realidad, por múltiple que sea.

Pudiera decirse de James Joyce lo que acabo de decir de Proust, pues en él, el conocimiento de lo que expresa no lucha con factores desconocidos que le impidan ir más adelante. James Joyce domina su mundo. De él extrae sus fuentes. Encuentra en él su savia. Los personajes de *Ulises* son accesibles al novelista porque los problemas que plantean las contingencias de su existencia son los que un novelista genial como Joyce puede comprender, revelar, expresar.

Es teniendo conciencia de esta realización total, de esta culminación de la novela, que comienzo a interrogarme sobre el destino de la novela futura. Sergio Eisenstein, quien fuera mi amigo, me decía que en su opinión estaban por realizarse dos películas: *El capital* y *Ulises*. Y veo que él tenía razón, porque ambos libros, dígame lo que se diga, no dejan de obsesionarnos desde hace más de treinta años: *El capital*, por razones que sería pueril recordar aquí, y *Ulises* porque esta novela cerraba una época marcada no solamente por un modo de vivir, sino también por la transformación de un modo de vivir. Después de *Ulises*, hay que decirlo, los novelistas quedan atónitos. Podía rechazarse todo aquello. Podían negarse sus cualidades, pero el *Ulises* estaba allí.

Se nos decía que James Joyce escribía un nuevo libro, para el cual Marie Monier estaba diseñando caracteres insólitos, en que las letras a, b, c, etcétera, estarían impresas con tintas diferentes, entrelazadas de imágenes de algas, de hipocampos, de salamandras, de figuras solares. Imprimir el texto, sin el alfabeto anunciado, correspondería a fin de cuentas al *Finnegan's wake*. Todo esto era inquietante, pero inquietante sobre todo porque Joyce cerraba una época, un modo de vida del hombre sobre la Tierra.

Ante nuestros ojos comenzaba otra época que acaso vendría a encontrar su nuevo James Joyce treinta, cuarenta o cincuenta años después. Se han publicado muchas novelas después de *Ulises*. Pero la novela después de *Ulises* sufre de un complejo de Ulises. Se tiene la impresión, al escribir, que eso no es así y que hay algo mejor por hacer. Es difícil

acercarse a James Joyce, en lo que se refiere al conocimiento del hombre. En la prodigiosa ejecución del capítulo final de su libro, se cierra una época.

Por eso mismo se suscita una especie de perplejidad sobre el destino del hombre y de la mujer sometidos a nuevos métodos de vida. Me acuerdo aún de la publicación de *Ulises*, cuya traducción al francés había sido hecha por siete escritores de primera importancia. Ello ocurría hace más de treinta años, en una época —lo que podrá parecer singular a los muy jóvenes de hoy— en que la vida obedecía a otros ritmos.

Después, las cosas han cambiado. El hombre es el mismo, evidentemente, pero está rodeado de fuerzas, de técnicas, de medios de acción, de comunicación, que se valen de un lenguaje que lo supera. Y este lenguaje, que supera al hombre de cada día, supera también al novelista. Los progresos de la técnica, las adquisiciones de la ciencia, los medios de comunicación, de información, de señalamiento, han superado, desde hace unos treinta años, los modos de percepción del novelista.

Tenemos ante nosotros el mundo de la aviación comercial, por ejemplo, que escapa a nuestras posibilidades de observación directa. He ahí un mundo extraordinario, con disciplinas nuevas, un ritmo, un movimiento, un poder de cambio, de mutaciones de personajes, de ideas, de visión, que no ha inspirado una sola gran novela en nuestra época, si bien la novela de Saint-Exupéry, en los comienzos de la aviación, ha sido precursora de una literatura que espera todavía a su insospechado novelista.

Si la aviación comercial no ha inspirado aún la gran novela —y yo hablaba justamente de esto a Graham Greene—, ¿qué diremos de los viajes de los cosmonautas? Existen. Son muy importantes. No se trata sólo de un alimento para las tiras cómicas. Hablamos de ellos todos los días. Nos rodean. Es la magia de los tiempos modernos. La historia del futuro.

El novelista de nuestros días se siente, bajo muchos aspectos, retrasado con respecto a su época, retrasado con respecto a hombres que no le desean ningún mal, que hasta leen sus novelas, pero que viven en esferas que él no alcanza. Vuela en avión sin saber por qué debe ajustarse el cinturón. Roza el mundo extraordinario de la aviación comercial, sin llegar a conocer sus mecanismos. Asiste a la partida de los cosmonautas; ve las fotografías que ellos traen de sus viajes; se vuelve hacia el mundo de la medicina, y se encuentra frente a un lenguaje cerrado; se vuelve hacia los investigadores científicos y se encuentra ante memorias, monografías, informes, de los cuales no entiende absolutamente nada.

Sin embargo, es un mundo apasionante. Pero uno llega a preguntarse, como Antonioni decía recientemente a un amigo mío, si no es más bien el cine el que pudiera penetrar, más que la prosa de la novela, los mundos por expresar, todavía no expresados, necesarios a la expresión, que plantea la vida de hoy. ¿Cómo describir un mundo científico si usted no es científico?

El papel del testigo cesa de tener un sentido cuando ya no es testigo de su época, cuando una nueva categoría de ideas —en el sentido platónico del término— rige vastos y trascendentales sectores de la actividad humana.

El Zola de *Germinal* no entiende ya lo que sucede en la central de in-

vestigaciones nucleares, y el avión supersónico que se estrella hoy en un campo de remolachas tiene muy poco que ver con la locomotora desventurada de *La bestia humana*. Tiene poco que hacer en Hiroshima el autor de *La débacle*.

Me dirán ustedes que para el novelista no hay más camino que adaptarse. Si él no entiende, la culpa es suya. Debía haber estudiado las técnicas; debía haber seguido los viajes de los cosmonautas. Con documentos altamente informativos. Pero el acceso al mundo de la técnica, de los cosmonautas, y simplemente de la aviación comercial, no es cosa fácil. Es necesario, para ello, vivir ciertas experiencias; hay que adquirir un lenguaje; hay que franquear las puertas misteriosas que separan al común de los mortales del aparato de la técnica.

Y hablar de técnica, ¿qué quiere decir esto? La técnica, por su costo, se ha vuelto subsidiaria de los gobiernos. Es el Estado, no importa qué Estado, el que subvenciona la técnica, quien la hace posible. Pero ¡trate usted de entrar en los secretos de Estados! Poner la técnica en tela de juicio, equivale a poner al novelista en la posición del personaje de una historia chistosa, aquella del hombre mal vestido, que se encontrara hacia 1946 en un parque de Nueva York, con un antiguo compañero de la Universidad, quien, a su vez bien vestido y bien alimentado, le preguntara: «¿Cómo has caído tan bajo?» El otro respondió: «He hecho la guerra del Pacífico: he interrumpido mis estudios y a mi regreso no servía para nada.» «¿No aprendiste nada en la guerra?», preguntó el otro. «Sí, aprendí a disparar el cañón.» «La solución es sencilla: cómprate un cañón y establécete por tu cuenta.»

Para penetrar el mundo de la técnica en esta época, el novelista decidido a hacerlo, tendría a menudo que comportarse como el hombre que con su cañón habría de instalarse por cuenta propia, ya que los cañones pertenecen a las naciones y las naciones y las técnicas no son de fácil acceso. Las películas están mucho más adelantadas que los géneros narrativos que tratan del mundo científico moderno. Pero esto se parece siempre un poco a «James Bond» o «Barbarella», y también a las tiras cómicas. El film, en verdad, a pesar de la opinión de Antonioni, no asimila el mundo científico o, si lo ciñe, si trata de atraparlo —no hablo de documentales como las películas realizadas por especialistas de biología, de cirugía, etcétera—, es sobre la base de paneles de control, de aparatos, de aparejos, de dispositivos, de máquinas, que parecen sobrepasar al film.

Este no era el mundo de Balzac; éste no era el mundo de Zola; éste no era el mundo de Proust, ni aun el de Joyce. Ellos eran señores de sus mundos. Nosotros, los novelistas de 1967, estamos retrasados con respecto a un mundo que es en realidad el mundo actual. De esta verdad puede deducirse una hipótesis sobre la decadencia de la novela. En efecto, si la novela deja de alcanzar a su época, si no puede ya traducirla, expresarla, fijarla, ¿cuál es el destino de la novela? ¿De qué sirve escribir novelas? ¿Qué hacer de la novela?

Naturalmente, siempre es posible escribir una novela en la que el personaje A, masculino, se encuentra por casualidad interesado en el personaje B, femenino, en medio de objetos que puedan desempeñar un papel en el comportamiento de A más B. Hay además el personaje C, que inter-

viene en la acción, y un personaje D que desempeñará un papel decisivo, a fin de cuentas, a menos que A, B o C no se arreglen diferentemente.

¿Hasta qué punto nos interesan estos personajes? En realidad se llaman Juan, Luisa, Alberto, Marcela, pero he ahí donde está, en mi opinión, una crisis de la novela contemporánea; ni Juan A, ni Luisa B, ni Alberto C, ni Marcela D, nos interesan mucho. Seguimos sus aventuras, sus mutaciones de fortuna o su inmovilización, como se pueden seguir las ocurrencias de personajes que animan ciertas tiras cómicas, personajes que volvemos a encontrar, al correr de los días, en esta u otra página de diarios, sin que el hecho de haberlos perdido de vista durante dos o tres semanas altere nuestro distraído conocimiento de sus aventuras. Podrían dejarse de publicar las tiras y sería lo mismo. Como podrían dejar de publicarse la mitad de las novelas que, en Francia, en Alemania, en Inglaterra, se ofrecen, día tras día, como «últimas novedades». ¿Creen ustedes que no existe ahí una crisis de la novela, en lo que se refiere a su fin de contar, de narrar, de novelizar, es decir, de hacer novela, en lenguaje de novela? Una historia A, más B, más C, más D, no interesa ya a muchas personas. Para esto hay la *série noire*, las novelas policíacas, el mundo espléndido de la ciencia-ficción, cuando se debe a un talento como el de Ray Bradbury.

Pero esto no quiere decir que la novela, en general, esté en crisis. Está en crisis donde se la somete a los viejos módulos. Está viva, y bien viva, por el contrario, donde se convierte en novela épica, donde la posibilidad de ser épica la sustrae a la anécdota demasiado particular, donde su movimiento mismo le permite vivir en función de su época, expresando realidades que son las del tiempo en que vive el novelista, del tiempo que le es posible asir.

Toda época, me dirán ustedes, es rica en acción épica. La épica, el *epos* científico, en esto, es tan importante como en *epos* colectivo, la épica de las masas, de los desplazamientos humanos, de la voluntad humana. Estamos de acuerdo. Pero para entenderlo, tenemos que admitir que hay una épica de difícil acceso —la científica— y una épica, por lo contrario, de fácil aproximación. ¿Por qué? Porque se nos dan sus elementos, porque podemos verlos en su conjunto, medirlos, criticarlos, porque están sometidos a nuestro juicio. No olviden que contemplo las cosas aquí desde el punto de vista del novelista. De pronto desaparece el misterio de las técnicas. Pongámonos ante los hechos como el Montaigne del ensayo sobre los coches, y ya no tendremos que hacer el esfuerzo de entender lo que, en otro lector, escapa a nuestra inteligencia.

Pero, ¿se nos escapa porque hay una falla en nosotros? Entonces es culpa nuestra. Pero el novelista queda en pie con sus carencias. El no es más que el novelista. Tiene sus faltas, y su oficio no es quizás el de aprender, el de armarse de una jerga técnica.

El escribe en un lenguaje más o menos bueno, pero que posee un medio de expresión. Goza también, quizá, de un sentido de observación superior al de la mayor parte de sus semejantes. Ante aquellos que hablan un lenguaje difícil, se encuentra ante el mundo de la política, donde por lo menos se le habla un lenguaje claro. Este mundo es complejo, lleno de acechanzas, de trampas, mundo en el que lo que será verdadero hoy, dejará de serlo mañana, pero mundo donde el novelista debe encon-

trar, por razón misma de su mutación perpetua, del agua de Heráclito, una causa de reflexión, una fuente de la acción, de lo que yo llamaría acción escrita.

Montaigne, escritor, se comprometía a favor de América, hablando de América. Recuerden la admirable obertura de su ensayo sobre los coches, que comienza con estas palabras:

«Notre monde vient d'en trouver un autre non moins grand aussi plein et membru que lui, toutefois si nouveau et enfant qu'on lui apprend encore son ABC.»

Más lejos se pregunta por qué estas gentes tendrían que escuchar lo que era el sermoneo acostumbrado de los españoles y por qué habrían de abandonar a sus dioses en favor de los nuestros.

Montaigne se comprometía en favor de América. Hablando de América, su posición, que yo recuerdo aquí de manera episódica, encerraba, no obstante, una enseñanza: el que juzga un acontecimiento, se compromete. La idea no tiene nada de nueva, ustedes lo saben: quien no se compromete, se compromete igualmente. No quiero repetir lugares comunes; pero Montaigne, en un ensayo tan pacífico como el que escribía sobre los coches, se comprometía a fondo, y de una manera polémica, combatiente, en la causa de América ante la Europa conquistadora.

Y es de América latina que quiero hablarles hoy, como ilustración de un compromiso posible. Esta América, a la cual yo pertenezco, que ofrece al mundo, como un retablo, el espectáculo de un universo en el que el compromiso ha sido siempre inseparable de la vida intelectual. Yo sé que América latina no es todavía cotizada, o muy poco, en la vida intelectual del mundo. Una centralización absurda de la cultura la ha tenido al margen de todo lo que fuese, durante mucho tiempo, una historiografía de la cultura. No obstante, esta América latina, cuyos valores reivindicó, nos ha dado también hombres de primera magnitud.

Fue primeramente Bernal Díaz del Castillo, «el soldadote inspirado», convertido en cronista, quien nos ha dado con su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, la primera novela de caballería real de todos los tiempos. Con Bernal Díaz, la función social del escritor se define en el Nuevo Mundo: ocuparse de lo que le concierne, adelantarse a su época, asiendo su imagen más justa. El primero en asir esta imagen debía pues cumplir una de las tareas que incumben al escritor actual, y sobre todo al novelista, si bien en esa época solamente los novelistas de la picaresca fueron verdaderos novelistas en este mundo.

El segundo autor que le sigue, que nos da el «mundo infante» del que hablaba Montaigne, es el Inca Garcilaso de la Vega. Este, hijo de una princesa inca y de un conquistador español, se aplica en su obra monumental, los *Comentarios reales*, a evocar la grandeza de su país, el reino inca, describiendo con una nostalgia punzante su grandeza pasada. He aquí otro escritor que cumple su función social fijando el pasado inmediato, para que el mundo guarde su recuerdo.

Un tercer escritor aparece mucho después, en el siglo XIX, Sarmiento, el argentino, para plantear otro problema: el que consiste en denunciar la presencia del «caudillo bárbaro» en tierras de América, en *Facundo*, libro clásico. Aquí la función social del escritor se cumple en función de la denuncia, mostrando peligros que más tarde habrán de afirmarse en

tremebundas realidades. (¡Oh, quién fuera el Suetonio de Rosas, el doctor Francia, Melgarejo, Estrada Cabrera, Juan Vicente Gómez, Machado, Batista...!)

Llegamos así a la obra de José Martí, que, en el curso de su vida apasionada, no ha escrito una línea que no esté animada de su fe ardiente en la América latina. Todavía hoy —y él murió en 1895— no puede entenderse nada acerca de la América latina, entenderse nada del mundo cuya novedad habla saludado Montaigne, sin recurrir a la obra de José Martí. Aquí la función social del escritor se encuentra ilustrada por una tarea de definición, de fijación, de enunciación. De Bernal Díaz del Castillo a Martí, he aquí un mundo nuevo que comienza a cobrar un perfil universal a través de la mano de sus escritores.

Y me pregunto ahora si la mano del escritor puede tener una misión más alta que la de definir, fijar, criticar; mostrar el mundo que le ha tocado en suerte vivir. Naturalmente, para ello hay que entender el lenguaje de ese mundo. Y esto plantea una vez más el problema que yo delinea al comienzo de esta charla: ¿qué idioma es inteligible, hoy, al escritor? Un lenguaje sobre el cual ejerce cierto influjo, un lenguaje que sigue siendo claro, que le es todavía perfectamente legible.

¿Qué lenguaje es ése? El de la historia que se produce en torno a él, que se construye en torno a él, que se crea alrededor de sí, que se afirma en derredor suyo. No se trata, evidentemente, de tomar la Prensa de todos los días y sacar de ella una conclusión literaria, sino que se trata de ver, de percibir, lo que, en su propio medio, le concierne a uno directamente, y de mantener la cabeza lo suficientemente fría como para poder escoger entre los diferentes compromisos que nos solicitan.

Los peligros son grandes, lo sé. Hay malos compromisos, el compromiso en falso, el compromiso incierto, el compromiso ferviente, el compromiso forzado por contingencias cuya verdad es difícilmente discernible de inmediato, pero el todo se encuentra allí, en el carácter del compromiso. Uno puede equivocarse y hasta muy seriamente. Dejar en ello el fruto de toda una vida intelectual. Conocemos no pocos casos.

Pero es seguro que el compromiso es inevitable, que el compromiso como tal está sometido a realidades que nos han sido enseñadas por los acontecimientos mismos. Al comienzo de la Revolución Rusa, ciertos escritores de mucho talento se exiliaron voluntariamente. Conocemos algunos. Eran hasta de primerísimo orden. Alguno ganó un Premio Nobel. Pero no sé lo que ocurre con estos escritores. No se les relea, no se releen sus obras, mientras que se relea la obra de escritores como Vsevolod Ivanov, que son de los que habían quedado allá. Se relea a Malakovski, pero no se relea a otro poeta exiliado en París, por su propia voluntad, a quien se revaloriza actualmente, desde su patria de origen, donde comienza a tener por fin un público válido (1).

Ocurre que la función del escritor se realiza en vista a las aspiraciones de todo un pueblo. Allí donde esta aspiración, o esta praxis, está adormecida, al escritor tiene poco que hacer y se volverá hacia la novela donde A, B o C será salvado por la intervención de D. No hay sino pocas cosas que expresar, que contemplar, que escribir, ya que pocas cosas

1. Me refiero a Constant Balmont.

ocurren a su alrededor. Le falta el hecho necesario al escritor; le falta lo que podemos llamar el *elemento épico*.

Peró si en nuestra época, en nuestro siglo, el hecho épico falta aquí, se multiplica en otros lugares. Yo hablaba recientemente de ello con Michel Leiris. Comprobábamos que si los temas de la novela faltan aquí, los había sin embargo, y muy abundantes, en Vietnam, en el Oriente Medio, en China, en las guerrillas de la América latina. ¿Cómo pensar que un novelista fuera capaz de tratar estos diferentes frentes de la novela en un solo libro? «El método consistiría —decía Michel Leiris— en partir del rincón propio, y subir de lo particular a lo universal», es decir: ver lo que yo veo, entender lo que yo entiendo, y darle a usted una visión del mundo, partiendo de mi compromiso con este mundo.

Alguien ha escrito que el intelectual es un hombre que dice «no». Esta afirmación, harto fácil, ha cobrado el efímero relumbro de todo lugar común —de lo que Flaubert llamaba «la idea recibida»—. Porque el «no» sistemático, por manía de resistencia, por el prurito orgulloso de «no dejarse arrastrar», se vuelve tan absurdo, en ciertos casos, como el «sí» erigido en sistema. Sí y no. Hay realidades, hechos, ante los cuales hay que decir «sí». Hay aspiraciones colectivas que convergen hacia ese «sí» necesario al cumplimiento de grandes tareas. Si se sabe decir «no», también hay que saber decir «sí». El «no» de muchos intelectuales alemanes frente a Hitler; el «no» de la resistencia francesa frente a Vichy, se prolonga, se completa, en el «sí» a favor de Vietnam, de la Revolución cubana, de la lucha del Tercer Mundo contra el poder imperialista. El Sí y el No dependen de Principios. Lo importante está en no equivocarse en materia de Principios. Del mantenimiento de esos Principios, dependen nuestro años futuros —los de quienes nos acompañan en nuestras tareas en los «reinos de este mundo»—. En verdad, el escritor o el novelista —generalicemos— se engañan bastante poco, porque tienen una relación particular, únicamente posible en su condición de espectadores, sin ser especialmente tecnificados, de su época y la vida de su época. Ellos comprenden el lenguaje de las masas de hombres de su época. Están pues en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo, de darle una forma —sobre todo, *darle una forma*— ejerciendo una suerte de chamanismo, es decir, de puesta en lenguaje audible de un mensaje que, en su origen, puede ser titubante, informe, apenas enunciado y que llega al intérprete, al mediador, por bocanadas, por arranques, por aspiraciones. Jamás un término fue tan justo: recibir el mensaje de los movimientos humanos, comprobar su presencia, definir, describir su actividad colectiva. Yo creo que en esto, en esta comprobación de la presencia, en este señalamiento de la actividad, se encuentra en nuestra época el papel del escritor.

La tentativa de abordar el lenguaje técnico es vana para el novelista. ¿Cómo podría él, además, pasar de este lenguaje al lenguaje de la novela? Este lenguaje es creado por los hechos, y los hechos, por este lenguaje, crean una realidad situada en el dominio de lo escrito. Hay lo que yo llamaría *la época de regreso*. En alguna parte el lenguaje crea ciertas realidades, muestra ciertas posibilidades, pero estas posibilidades, afirmadas por la acción colectiva, regresan a nosotros y buscan, sin encon-

trararlo siempre, el lenguaje cotidiano para explicarse, ya que en el lenguaje técnico hay a menudo como una nostalgia del Paraíso Perdido.

La proliferación de obras de vulgarización en esta época, muestra esa angustia. Yo no creo que esa proliferación sea siempre necesaria a las ciencias que ella ilustra. Pero ilustra una angustia de no ser comprendido, de no ser entendido, la angustia del hombre que quisiera, en fin de cuentas, que sus incursiones, sus investigaciones, sus invenciones, sean entendidas por sus semejantes. «Usted no entiende nuestro lenguaje —me decía recientemente un astrónomo mexicano— pero nosotros entendemos el suyo.» Nosotros hablamos un lenguaje diferente, seguro, usted entiende el nuestro y nosotros no entendemos el suyo, pero habrá siempre un terreno en el cual tendremos una posibilidad de explicarnos. Nuestro lenguaje es el de los hechos que analizamos, en su repercusión colectiva. Su lenguaje —el suyo—, sin embargo, suele promover, aquí abajo, los hechos más inesperados.

De regreso de un viaje a China, me encontraba en Moscú poco después de la extraordinaria hazaña de Gagarin. Se me regaló un objeto conmemorativo de este hecho científico sin precedentes en el mundo. Este objeto correspondía a una estética que podría definirse como la de un arte abstracto. Se trataba de una suerte de forma ascendente, muy esbelta, coronada por una esfera cubierta de antenas.

Nos hubieran podido regalar un pisapapeles mostrando a un campesino o un trabajador designando el espacio con el dedo, los ojos elevados hacia el firmamento. Ha sido necesario el viaje de Gagarin para que un objeto conmemorativo como el que he mencionado pudiese tener curso. Había sido preciso buscar entre las formas puras. Era pues una forma de narración que las técnicas habían acelerado. Esta forma de narración hubiera podido, en ese caso, ilustrarse por un fragmento de prosa o poesía, que no tuviese nada que ver con los sistemas tradicionales de la redacción; un nuevo estilo de redacción, derivado de un hecho científico. Pero el redactor, un hombre con los pies sobre la tierra, está allí, sensible al menor acontecimiento, los registra, los contempla, verifica.

Yo pertenezco a un país pequeño: Cuba, donde, en el momento más recio de la ascensión del socialismo, Fidel Castro, reunido con los escritores y artistas de su país, les ha dicho, acaso con otras palabras: «Hagan lo que quieran, exprésense como quieran, expresen lo que quieran, trabajen como quieran, pero no trabajen contra la Revolución.» Luego elegid vuestras herramientas, vuestras formas, vuestras técnicas, pero no perdáis el sentido real del epos viviente que circunda y que se ha desarrollado en un tiempo que pronto será de diez años.

Escribir es un medio de acción. Pero acción que no es concebible sino en función de los seres a quienes concierne esta acción —los enciclopedistas franceses, Rousseau, Marx, Lenin, *La historia me absolverá*, hablándose de nosotros y de América latina—. Pero si bien lo anteriormente citado —pienso más en *El contrato social* que en *La nueva Eloísa*— permanece ajeno al género novelístico, no debe olvidarse que, desde hace tiempo, la novela es considerada en función de utilidad, como materia excelente para estudiar las características de ciertas épocas y ciertas sociedades. (Proust cierra, en cuanto se refiere a la indagación de

una sociedad, un ciclo, revelador de los modos de vida, de los hábitos, de las ideas, de las aficiones, de una burguesía que entró en la novela francesa con el abate Prévost.) Ahora bien: en el divorcio que se observa entre el *epos* técnico y el *epos* colectivo, el novelista, entendiendo su mundo, el *epos* que le es propio, que posee, que domina, puede todavía hacer escuchar su voz y hacer una labor útil.

La novela está muy lejos de estar muerta; independientemente del lenguaje técnico que acaso entienda mejor mañana, dispone todavía del lenguaje de cada día, lenguaje de los viejos narradores, que está aún lejos de haberse agotado en todos sus recursos. Se interesa en los hombres a los cuales el lenguaje técnico no dice todavía nada. Son numerosos estos hombres, muy numerosos. Tienen necesidad todavía del lenguaje claro de los viejos narradores, aunque este lenguaje no cesa de evolucionar en función de un enriquecimiento traído por la necesidad de información política, los contactos con la historia presente, el auge de la etnología, la presencia de un cine, de un teatro, que ha poblado el universo de imágenes nuevas.

No es sólo en la América latina —o hispánica, si quieren llamarla así— donde se encuentra ese mundo que hacía escribir a Montaigne, lleno de admiración, el elogio

...de los pueblos animados por un ardor indomable, en el que tantos millares de hombres, de mujeres y de niños arrostran peligros inevitables, en defensa de su Dios y de su libertad; los que armados de esa generosa obstinación para sufrir todo extremo, las penurias y la muerte, antes que someterse a la dominación de aquellos que han abusado vergonzosamente de ellos; los que prefieren dejarse morir de hambre antes que aceptar el vivir en las manos de sus enemigos.

Ocuparse de ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrarlo, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas y las miserias: de hablar de él más y más, a quienes permanecen sentados al borde del camino, inertes, esperando no sé qué, o quizá nada, pero que tienen, sin embargo, necesidad de que se les diga algo para removerlos.

Tal es, en mi opinión, la función del novelista actual. Tal es su función social. No puede hacer mucho más, y es ya bastante. El gran trabajo del hombre sobre esta tierra consiste en querer mejorar lo que es. Sus medios son limitados, pero su ambición es grande. Pero es en esta tarea en el «reino de este mundo» donde podrá encontrar su verdadera dimensión y quizá su grandeza.

AMÉRICA ANTE LA JOVEN LITERATURA EUROPEA *

Una nueva revista literaria, redactada en nuestro idioma y editada en París, *Imán* —publicación dirigida por Elvira de Alvear, y de la que soy jefe de redacción—, ofrece en su primer número los resultados de una encuesta interesantísima. Diez auténticos representantes de la literatura europea viviente exponen en ella sus ideas acerca de la América latina; diez jóvenes escritores —entre los cuales algunos ya gloriosos, como G. Ribemont-Dessaignes y Philippe Soupault— lo bastante alejados de nuestro continente para poderse expresar con toda libertad, sin partidismos ni aspiraciones a que los inviten a ofrecer una gira de conferencias en tierras de ultramar.

«¿Cómo se imaginan ustedes a América latina?», se les ha preguntado; «¿cuál habrá de ser su posición ante Europa?, ¿cuáles son, a su juicio, sus problemas fundamentales?»... Y estos intelectuales han respondido con una generosidad y un entusiasmo que no hubiéramos podido esperar de escritores más viejos... Es porque los franceses de las nuevas generaciones van dejando de ser —como los definía antaño un gran novelista ruso— «unos señores que se creen nacidos para hacer las delicias de la Humanidad»...

Lo más curioso es que, una vez situados ante nuestro continente, estos escritores adoptan, en su mayoría, una actitud francamente antieuropea. Philippe Soupault, el más radical de todos, llega a hacer afirmaciones tan categóricas como ésta:

Soy de los que no temen afirmar que el espectáculo ofrecido por Europa, actualmente, es el de una decadencia. Por mis escri-

* *Carteles*, La Habana, 28 de junio de 1931.

tos, mis palabras, mis gestos, me esfuerzo en señalar esa muerte, por lo demás bastante ignominiosa, que merece esta península inútil, y de prepararle un bello entierro. Europa agoniza suavemente, tartamudeando, babeando, fanfarroneando, amén... Pero Europa es una moribunda afectada por una enfermedad contagiosa. Los continentes que aceptaron con más o menos agrado el tocar su lepra, el tragarse el microbio llamado «civilización europea», admirablemente caracterizada por una burguesía triunfante, tendrán ardua tarea que emprender si quieren verse librados de este mal... Lo que debe afirmarse con fuerza es que América debe dejar de volverse hacia el continente europeo, que conserva, ante sus ojos, un prestigio incomprensible. Tiene el deber de precisar cuál habrá de ser su verdadero destino; está hoy bastante segura de sí misma para exigir una completa autonomía...

Nino Frank afirma que:

América latina puede tener entre sus manos el porvenir del mundo, su rejuvenecimiento y su opulencia, aunque su vida es una lucha continua contra la invasión de los Estados Unidos... Siempre vencida (o casi), explotada, martirizada, deja ver al mundo, sin embargo, lo que puede ser su fuerza, cuando de tiempo en tiempo, arranca a su modorra un breve sobresalto de energía... Sin duda, el clima, esa vegetación, esa vida aún tan sorprendentemente patriarcal, hacen que se soporte todo con una indiferencia singular, y que los hombres se vuelvan amorosamente hacia la vieja Europa de los señores Poincaré, Lloyd George y Hindenburg... Pero Río de Janeiro, Buenos Aires, México, Montevideo, Bogotá, son ciudades que no logramos imaginar tales y como son. Sólo pensamos en Nueva York o en Berlín. Y si algún día el experimento de la URSS llegara a ser destruido por las fuerzas de la reacción, sólo quedaría un mundo nuevo frente a la vieja civilización burguesa: América latina...

Y Nino Frank termina su texto con esta frase encantadora:

... Y no puede uno librarse de un continente así, como de una avispa.

Definiendo netamente su ideología política, Robert Desnos se sitúa en el plano marxista:

Tengo la certidumbre [afirma] que esta efervescente tierra virgen y fértil será el teatro de acontecimientos formidables en la evolución del estado social del mundo... Pero importa ante todo que la evolución social de América latina se lleve a cabo en el plano social. Lo que nos interesa en las conmociones de ese continente,

no es saber que un general ha sido fusilado por orden de otro general; que la «libertad» ha sido hollada una vez más por un partido, al derribar otro partido, que, a su vez, salvará la *libertad* en la próxima ocasión. Lo que nos interesa es el destino del cortador de caña cubano, del sembrador del café de Brasil y de sus trabajadores, del peón de ganadería argentino, del minero peruano, del viticultor chileno. En cuatro palabras: el destino del proletariado... En la época actual, época en que todo el poder del capitalismo es debido a una larga experiencia social, a una técnica apropiada, a planos inflexiblemente realizados, es importante que el proletariado latinoamericano no se deje vencer por esa ciencia, por el capital al servicio del cual labora, quiéralo o no... Menos frases, menos lirismo. Si tales factores forman parte del medio, si son útiles y hasta necesarios durante los días de acción, es, sin embargo, indispensable desterrarlos de los programas. Los movimientos futuros deben ser movimientos de clases, y no movimientos de minorías, animadas por las mejores intenciones, pero exentas de todos los sufrimientos que hacen nacer el choque entre individuos... El estado futuro de las clases trabajadoras de América latina, nos interesa más que el incendio de tal o cual palacio, el nombre de tal o cual cabecilla revolucionario, los bellos hechos de tal o cual héroe...

Walther Mehring, joven escritor alemán, hace una humorística alusión, en su texto, a la decadencia de Europa:

Antes de la guerra [escribe] nos mostraban en una exhibición berlinesa dos extraños seres, con narices en forma de pico y mandíbulas en hocico, que debían representar —según nos aseguraban— los últimos aztecas. Los chicos de las escuelas fueron llevados en masa para contemplar estas figuras, porque se trataba de una curiosidad científica —es decir, de una charlatanería... ¿Cómo serán los últimos europeos? ¿No los exhibirán de la misma manera, algún día, en un museo de Montevideo?

Georges Ribemont-Dessaignes, jefe de redacción de *Bifur*, autor de los libros admirables que se titulan *Fronteras rumanas*, *Adolescencia*, *Celeste Ugolin*, *El emperador de la China*... traza un largo ensayo sobre lo que llama «civilizaciones continentales» y «civilizaciones oceánicas»... Y se pregunta:

¿Qué debe esperarse para que América latina sea, a los ojos de Europa, algo más que una serie de artículos más o menos suntuarios o voluptuarios? ¿Qué será menester para que Europa la conozca, al fin, como debe conocerla...? Es necesario que Europa la padezca como la ha padecido América del Norte. Es necesario que

su potencia material no sea tan sólo periférica, sino exterior, y no comience a esparcirse sino cuando haya llenado sus propios límites...

A continuación, Ribemont-Dessaignes nos habla del desarrollo de una «mística centro y sudamericana», capaz de promover en la misma península hispánica, «por vías de regreso», un renuevo de la vida. «Puede preverse el tiempo en que, lejos ya de ser colonias españolas, las naciones de América latina invadirán culturalmente a la madre España...» Y el novelista concluye diciendo: «América latina puede estar bien segura que vivirá más allá del plazo asignado al pavoroso monumento social que constituyen los Estados Unidos.»

Georges Bataille, director de la revista *Documents*, cree ver en América el continente que «liberará impulsos de una amplitud y de una prodigiosa grandeza humana», unidos a una victoria final del proletariado, «única capaz de barrer los monstruos de feria mussolinianos e hitlerianos, y sus anhelos de payasos declamatorios»... Michel Leiris, joven poeta que a estas horas está atravesando el continente africano de este a oeste, como archivero de una expedición geográfica, afirma que, a su modo de ver, «la misión histórica de América latina sería la de contrapesar en el mundo la influencia racionalizadora de los Estados Unidos»...

Como bien decía Ninó Frank... no se libra uno de un continente así como de una avispa...

Después de transcribir estos párrafos, se me antoja que mi adhesión a tales opiniones ha de colocarme en una situación equívoca ante muchos ojos... «¿Cómo? —me preguntarán algunos—. ¿Usted que ha invertido varios años de labor en estudiar y definir los nuevos valores musicales, pictóricos y literarios de la vieja Europa?; ¿usted aprueba la afirmación de Philippe Soupault, cuando nos dice que "debemos dejar de volvernos hacia ese continente"»...? A esto responderé que no solamente apruebo estas afirmaciones, sino que las creo cada vez más necesarias en la época actual.

En América latina, el entusiasmo por las cosas de Europa ha dado origen a cierto espíritu de imitación, que ha tenido la deplorable consecuencia de retrasar en muchos lustros nuestras expresiones vernáculas (hace tiempo ya que Unamuno señalaba este mal). Durante el siglo XIX, hemos pasado, con quince o veinte años de atraso, por todas las fiebres nacidas en el viejo continente: romanticismo, parnasianismo, simbolismo... Rubén Darío comenzó por ser hijo espiritual de Verlaine, como Herrera y Reissig lo fue de Théodore de Banville... Hemos soñado con Versalles y el Triánón, con marquesas y abates, mientras los indios contaban sus maravillosas leyendas en paisajes nuestros, que no queríamos ver...

Hoy, la reacción contra tal espíritu ha comenzado a producirse, pero es todavía una reacción de minorías. Los Güiraldes, los Diego Rivera, los

Héctor Villa-Lobos, los Mariano Azuela, son todavía excepciones en nuestro continente. Muchos sectores artísticos de América viven actualmente bajo el signo de Gide, cuando no de Cocteau o simplemente de Lacretelle... Es éste uno de los males —diremos una de las debilidades— que debemos combatir arduamente.

Pero, por desventura, no basta decir «cortemos con Europa», para comenzar a ofrecer expresiones genuinamente representativas de la sensibilidad latinoamericana. Todo arte necesita de una tradición de *oficio*. En arte, la *realización* tiene tanta importancia como la materia prima de una obra... Novelistas como Miguel de Carrión o Loveira —para buscar ejemplos cercanos—, admirables por su poder de observación, su cubanismo, su fidelidad al documento humano, se han resentido siempre de cierta debilidad de *métier*. Por ello, sus libros, tan ricos en sugerencias para nosotros, podrían aspirar difícilmente a ser traducidos a otro idioma. La materia prima de sus libros era admirable, pero la realización dejaba mucho que desear... Los escritores europeos, en cambio, se salvan siempre por la perfecta técnica de sus producciones. Su materia es generalmente pobre, pero saben obtener de ella el máximo rendimiento. Podría decirse que Francia es el país que produce, en el mundo entero, el mayor número de libros bien escritos y contruidos. En música acontece igual: un Honegger, un Milhaud, son, ante todo, técnicos formidables.

Por ello es menester que los jóvenes de América conozcan a fondo los valores representativos del arte y la literatura moderna de Europa; no para realizar una despreciable labor de imitación y escribir, como hacen muchos, novelitas sin temperatura ni carácter, copiadas en algún modelo de allende los mares, sino para tratar de llegar al fondo de las técnicas, por el análisis, y hallar métodos constructivos aptos a traducir con mayor fuerza nuestros pensamientos y nuestras sensibilidades de latinoamericanos... Cuando Diego Rivera, hombre en quien palpita toda el alma de un continente, nos dice: «Mi maestro, Picasso», esta frase nos demuestra que su pensamiento no anda lejos de las ideas que acabo de exponer.

Si he creído útil, en los terrenos del periodismo, el dar a conocer los valores más representativos del arte moderno europeo, me he separado siempre del viejo continente en mi labor personal de creación. Cuando he colaborado con Amadeo Roldán, ha sido para trazar los libretos de dos ballets criollísimos; cuando he colaborado con Marius François Gailard, ha sido para componer nueve *Poemas de las Antillas*; cuando Alejandro García Caturla ha solicitado textos míos para ponerlos en música, he escrito poemas afrocubanos; cuando Catalina Bárcean me ha pedido una pieza, la construí con recortes del *Cucalambé*... Todos mis textos publicados en París y en Berlín están nutridos de esencias criollas. Mis novelas, en cambio, no se separan de nuestra isla —como puede juzgarse por los fragmentos de una de ellas, *¡Ecue-Yamba-O!*, publicada en el primer número de *Imdn*.

Conocer técnicas ejemplares para tratar de adquirir una habilidad paralela, y movilizar nuestras energías en traducir América con la mayor intensidad posible: tal habrá de ser siempre nuestro credo por los años

que corren —mientras no dispongamos, en América, de una *tradición de oficio*.

Y como, por desgracia, tenemos todavía en nuestro continente una aterradora teoría de imitadores de la producción europea —no en la técnica, sino en el fondo—, creo utilísimo para América que un hombre joven de cuerpo y espíritu, como Philippe Soupault, proclame su poco respeto por su propio continente, y nos pida a gritos los frutos de una expresión vernácula.

VISION DE AMÉRICA *

LA GRAN SABANA: MUNDO DEL GENESIS *

Los españoles tuvieron una oscura intuición de esta tierra que llamaron El Dorado.

VOLTAIRE

Llevamos más de una hora volando sobre la selva del alto Caroní. Es la selva que cubre la tierra hasta donde alcanza la vista; la selva profunda, apretada, sin tregua, donde el aterrizaje forzoso significa desaparición total, hundimiento en un verdor infinitamente más temible que el del mar en semejante emergencia. Pero, súbitamente, con brusquedad que nos arranca un grito de asombro, el suelo ha saltado a cuatro mil pies de altitud. Nada ha variado en la naturaleza, aparentemente. Pero un colosal pedregal de roca, desnudo y liso, ha levantado la selva entera, la ha aupado de una sola vez, para acercarla a las nubes. Estamos volando, ahora, sobre el filo de la increíble muralla que ha cerrado el paso a tantos y tantos aventureros, arrancándoles lágrimas de despecho que refrescaron y acrecieron el eterno espejismo del oro. Aquí tuvo que detenerse cien veces el signo de la cruz; aquí perecieron mercados oscuros, de huesos confundidos con los huesos de sus recuas. Sobre este paredón se asienta la inmensa terraza que sirve de base y tierra al alucinante mundo geológico de la Gran Sabana, virgen de las rocas, hasta hace poco mundo perdido, secular asidero de mitos, cuyo ámbito misterioso, inescalable, sin caminos conocidos ni accesos apa-

* *Carteles*, La Habana, 25 de enero de 1948.

rentes, se confundió durante siglos con El Dorado de la leyenda —este fabuloso reino de Manoa, de imprecisa ubicación, que los hombres buscaron incansablemente, casi hasta los días de la Revolución Francesa, sin renunciar por fracasos al ansia de ver aparecer «sobre árboles que se perdían en las nubes» (según decía Walter Raleigh), el emporio de riqueza y de abundancia al que el mismo Voltaire habría de llevar un día los héroes de su más famosa novela filosófica—. (Es interesante observar, de paso, que el hombre de Europa esperó siempre encontrar en América la materialización de viejos sueños malogrados en su mundo: el oro sin sudores ni dolores de la transmutación; el fáustico anhelo de la eterna juventud.)

Estamos entrando en el dominio de los grandes monumentos. A la izquierda, sobre el mar de árboles, se alzan dos gigantescos mausoleos, de una arquitectura bárbara, que recuerda la de ciertas pirámides de ángeles roídos por la obra de siglos —tal Pirámide de la Luna en Teotihuacán—. Esas dos moles, situadas con paralela orientación a una gran distancia una de otra, tienen un aspecto grandiosamente fúnebre: tal parece que bajo sudarios de piedra, esculpidos y patinados por milenios de tempestades y de lluvias, yacieran los cadáveres de dos titanes con los perfiles vueltos hacia el sol. Pronto sabré que esta impresión mía de hallarme ante enormes cenotafios surgidos de la selva, coincide con la de hombres que algún día, al acercarse a estos dos túmulos solitarios, los llamaron: «Los sepulcros de los semidioses.» Pero nuestro asombro está lejos de aquietarnos el pulso. Nuevos ante paisaje tan nuevo como pudo serlo para el primer hombre el paisaje del Génesis, prosigue para nosotros la «revelación de las formas». Esto, que se ha alzado a nuestra derecha, no tiene ya nada que ver con los mausoleos. Imaginad un haz de tubos de órgano, de unos cuatrocientos metros de alto, que hubiesen sido atados, soldados y plantados verticalmente en un basamento de guijarros, como un monumento aislado, como una fortaleza lunar, en el centro de la primera planicie que aparece al cabo de tanta y tanta selva. Las rutinas imaginativas de mi cultura occidental me hacen evocar, en el acto, el castillo de Macbeth o el castillo de Klingsor. Pero no. Tales imágenes son inadmisibles, por lo limitadas, en este riñón de la América virgen. Estas torres de roca acerada, muy ligeramente relucientes, son demasiado altas para componer un decorado; son demasiado hoscas, bajo este cielo dramáticamente agitado que se demuda sobre el valle de Karamata, tierra de los indios karamakotos, porque el rayo está cayendo, muy lejos, sobre sierras del Brasil. Es falso decir que hay paisajes a medida de hombres y otros que no lo son. Todo paisaje de la tierra está hecho a medida de hombre, puesto que el hombre habrá de servir siempre de módulo en todo lo que concierne a la Tierra. Lo que debe saberse es para qué hombres está hecho el paisaje —para qué ojos, para qué sueños, para qué empeños—. «La medida del hombre es también la del ángel», dice san Juan en el Apocalipsis. A Colón quedó estrecho el mar océano, como corto a Cortés el camino de Tenochtitlán. Es probable que Pizarro, el castellano, hubiera prosiguido, hasta esta Gran Sabana, el camino que abandonara el inglés Raleigh. Para los indios que viven aquí y han guardado la fe primera, esas montañas salidas de manos del Creador el día de la creación, conser-

van, por la limpieza de sus cimas nunca holladas, por su majestad de grandes monumentos sagrados, toda su índole mítica. (Cuando trueno no debe mirarse hacia la cima del Auyán-Tepuy, vivienda de Canaima.) Jamás cometerían el pecado, por haber errado la primigenia medida del ángel, de reducir su visión, por encadenamiento de ideas —como estuve a punto de hacerlo yo, hombre encadenado a la letra impresa— a las proporciones de un escenario de teatro wagneriano. Para ellos, estos Tepuy o cerros, siguen siendo las moradas de las Fuerzas Primarias, como lo era el Olimpo para los griegos. Son las formas Egregias, las grandes formas, hermosas y dramáticas, puras y silenciosas, perfecta representación de la Divinidad en su facultad de esculpir todo lo que se ve. Aquí el nombre del sexto día de la creación contempla el paisaje que le es dado por solar. Nada de evocación literaria. Nada de mitos encuadrados por el alejandrino o domados por la batuta. Es el mundo del Génesis que halla mejor su expresión en el lenguaje americano del *Popol Vuh* que en los versículos hebraicos de la Biblia: «En un principio —¡qué admirable precisión poética!— no había nada que formase cuerpo, nada que asiese a otra cosa, nada que se meciese, que hiciese el más leve roce, que hiciese el menor ruido en el cielo.» Entonces, como neblina o como nube, fue la formación de la tierra en su estado material, cuando «semejante a cangrejos aparecieron sobre las aguas las montañas». Luego «se dividieron los caminos de agua y anduvieron muchos arroyos sobre los cerros, y en señaladas partes se paró y detuvo el agua». No podría imaginarse ninguna descripción más ajustada, por misteriosas asociaciones de palabras, a lo que es la Gran Sabana, que ese cuadro quitché de la Creación. Algo de cangrejos tienen, en efecto, algunas mesetas menores, de lomo redondeado y tenazas abiertas sobre la tierra; algo de cangrejos aparecidos sobre las aguas primeras, sobre «los caminos de agua» que son los doscientos ochenta ríos de ese mundo perdido, sobre «el agua parada» de las cascadas incontables que brotan de los genésicos manantiales de las Montañas Madres.

Y prosigue la revelación de las formas. Una segunda torre, más alta y maciza, acaba de aparecer detrás de la anterior. Esta se muestra rematada por una terraza absolutamente horizontal, sin accidentes ni declives, cubierta por un tapiz de tierna grama. Sobre aquella otra, más ancha aún, se estaciona una nube inmóvil, alargada y copuda —cerro anclado como nave a un peñón—. Otra meseta, más abierta en la cima que en la base, se yergue más allá, agrietada, salpicada de alvéolos, como una gigantesca madrepora. A medida que nos vamos adentrando en la Gran Sabana, las mesetas se muestran más imponentes en sus proporciones, asemejándose, a veces a inmensos cilindros de bronce. Pero también se diversifican las formas. Cada Tepuy se nos presenta con una personalidad inconfundible, hecha de aristas, de cortes bruscos, de perfiles rectos o quebrados. Kusari-Tepuy, Topochi-Tepuy, Ptari-Tepuy, Akpán-Tepuy. Cerro del Venado, cerro del Trueno. Cerros con nombres de animales, y cerros con nombres de fuerzas. El que no tiene una gran torre flanqueante es rematado por un espolón —como el Iru-Tepuy—, se rompe en biseles, o dibuja, en el horizonte de la Sierra de Paracalma —probablemente la menos explotada de América— picos que tienen formas de dedos pulgares, de cartabones, de molduras secciona-

das. Los hay que aparecen naves negras, sin mástiles ni cordajes, y los hay cubiertos de piedras salvajes, como un paredón en ruinas. Hay juegos geológicos, arabescos de la piedra, que desafían todas las nociones adquiridas. Y ahora, para colmo, hacia el Brasil aparece el formidable Roraima-Tepuy, el modelo, el Patrón Roca de la Gran Sabana, al que los indios arekuna adoran con himnos fervorosos.

Cuando sir Richard Schomburgk, el gran explorador alemán, alcanzó la base del monte Roraima, en 1842, se declaró abrumado por su insignificancia ante «lo sublime, lo trascendente, implícito en esa maravilla de la Naturaleza». Con retórica romántica el romántico descubridor afirmaba que «no había palabras con qué pintar la grandeza de este cerro con sus ruidosas y espumantes cascadas de una prodigiosa altura». Aunque la expresión resulta harto manida, debe reconocerse, en verdad, que no puede imaginarse fondo de paisaje más impresionante que el de ese rectángulo oscuro, con paredes tan perpendiculares que podrían creerse levantadas a la plomada, que alza a dos mil ochocientos metros de altitud su terraza de seis kilómetros de anchura, tan a menudo estremecida por el trueno. Debe pensarse en la emoción sentida por el hombre que pudiera hallarse, aislado de todo, sobre esa terraza volante, sobre esa planicie lunar limitada por los abismos, pedregal de brumas, puente de nube a nube. El Roraima, cierre de la Gran Sabana, no enlaza con nada. Es la atalaya, de vientos pegados a los flancos, erguida en el extremo límite de las tierras de Venezuela, del Brasil y de la Guayana Británica. Pero es, sobre todo, la máxima soledad —la perfecta mesa de los dibujos taurepanes—, reverenciada por los arekunas en su doble esencia masculina y femenina, como «el envuelto en las nubes, madre eterna de las aguas».

La Gran Sabana es el mundo primero del *Popol Vuh*, en que la piedra hablaba «y reconvenía al hombre en su propia cara». Mundo de «piedras arrojadas», en el que el mismo metate conocía el lenguaje del hombre, porque el metate se habla curvado bajo las manos del hombre, al haberle sido dado en presente por la montaña.

EL SALTO DEL ANGEL EN EL REINO DE LAS AGUAS *

*¡Oh, temeraria codicia
que hallaste en las aguas senda,
mesones en las espumas
y techos en las estrellas!*

LOPE DE VEGA

Luego de cerrar un anchísimo viraje en espiral que casi nos ha conducido a las fronteras del Brasil, el avión vuela, ahora, a nivel de las

1. Del rarísimo libro de Sir Richard Schomburgk, *Reisen in Britisch-Gulana in Den Jahren 1840-1844*, Leipzig, 1847.

* *Carteles*, La Habana, 22 de febrero de 1948.

mesetas. Las nubes pesadas que demoraban en la cumbre del Auyán-Tepuy comienzan a levantarse. El sol descende al fondo de quebradas y desfiladeros. Y de pronto los flancos de los cerros se empavesan de cascadas —largos estandartes resplandecientes, con flecos de neblina, colgados de las cimas—. Mundo de las rocas, la Gran Sabana es también el reino de las aguas vivas; de aguas nacidas a increíbles alturas, como las del Kukenán, paridas por el Roraima, o las del Surukún de arduas riberas. A los prestigios de la piedra, de lo inamovible y bien encajado en el planeta; a la dureza de los cuarzos, de las rocas ígneas, de los pórfidos, sucede ahora la magia de lo fluente, de lo inestable, de lo nunca quieto, en saltos, juegos y retozos de ríos arrojados a los cuatro vientos de América por las mesetas madres, y que, en su mayoría, van a engrosar, luego de muchos vagabundeos y desapariciones —recogiéndose de paso el oro y algún diamante—, el fragoso y salvaje Caroní. Comprendemos ahora cómo, caído de tan alto, rico de tantas aventuras, el Caroní se rehúsa a toda disciplina, rompiendo los cepos que quiso apretarle la dura y sofocante naturaleza de abajo, naturaleza que es la de nuestro planeta en los primeros años de la vida del hombre.

Lo hemos remontado hace menos de dos horas, ese Caroní de aguas oscuras, casi negras en ciertos remansos, plomizas a veces, ocreas en un pailón, pero nunca amables; río que conserva, desde los días del descubrimiento que apenas le rozó la boca, una rabiosa independencia —más que independencia, virginidad feroz, de amazona indomeñable, vencedora de los conquistadores ingleses, devoradora de los trescientos compañeros del portugués Alvaro Jorge, responsable de cien muertes sin historia—. Todavía hoy, hay quienes dicen haber encontrado viejas armas españolas —picas y mandobles— escamadas de herrumbre, en las riberas del río tumultuoso. Y es que el Caroní no conoce ley ni cauce. Hijo de cien cascadas, adquirió en días de diluvios, en era de mares vaciados, cuando tal vez huyeran hacia sabe Dios dónde las aguas de la mítica laguna de Parima, el hábito de los recursos arbitrarios. Siempre habrá de comportarse del modo más inesperado, olvidado mil veces del ya torcido camino. De pronto se abre en lagunatos inquietos, para angostarse de nuevo, acelerar el curso, dividirse en el filo de una peña negra, romperse en raudales, quebrarse en brazos, volver sobre sí mismo, en un eterno retorcerse, hervir, barrer, perder la línea para tenerla más tremebunda. De repente, en un codito le salen montañas negras, negras de obsidiana, en el mero centro, poniendo blancos de espuma sobre la transparente negrura de un agua que corre, ahora sobre algún fondo de pizarra. Por escaleras de un amarillo de barro le llegan las furias brincadoras del Carrao. Por despeñaderos sin cuento, los torrentes de la Gran Sabana. Alimentado por los ríos más desconocidos del continente, el Caroní es un crisol de tumultos. En él caen los grandes juegos de agua de América, llevados a la escala de América, con bocas de cavernas que vomitan cascadas enormes, en vez de la endeble espiga líquida silbada por delfines con las tripas de plomo. No puede concebirse nada más impresionantes que el salto de Tobarima, dado por el Caroní en medio de la selva más cerrada y feroz, para meterse en gargantas donde apenas puede creerse que quepan tantas y tantas aguas. Y es que el Caroní es río estruendoso, río que brama en sus ca-

ñones, que retumba en trueno al pie de sus raudales, al punto de que sir Walter Raleigh, al conocer ese trueno de agua, lo calificara de «horrissono cataclismo líquido». Bien pintó el fino humanista, amigo de Shakespeare —hecho, en Trinidad, barbado aventurero de agriados sudores—, aquellas cataratas de Uracapay que «caían con tal furia que el rebotar de las aguas producía un aguacero descomunal sobre la región, y a veces causaba la impresión de una inmensa humareda que se desprendiera de una enorme ciudad».

Pero he aquí que luego de volar nuevamente sobre los verdes valles de Karamata, estamos rozando los flancos del más misterioso y legendario de los cerros de la Gran Sabana: el Auyán-Tepuy, recién descubierto, apenas explorado, a cuyo aislamiento de siglos —siglos que se enlazan con la creación del mundo— se añade el prestigio otorgado por consejas y supersticiones locales. Para los indios del lugar nada raro tiene que el único avión llevado a la cima por un aviador temerario —Jimmy Angel—, quedara clavado, allá arriba, de ruedas en un pantano, como libélula de entomólogo. Aún hoy, los karamakotos que viven al pie del cerro auguran grandes desgracias a los que intenten la ascensión. Cuando truena muy fuertemente, nadie mira hacia el Auyán-Tepuy, para no acrecer la ira de Aquel que causa todos los males, da mala sombra a una casa, mete animales en las visceras del hombre, castiga al que se deja convencer por el misionero, asusta, depaupera y lastima. Se comprende, además, que entre todas las mesetas de la Gran Sabana, el demonio de la selva haya elegido ésta por morada, ya que, a la cónica geometría del Ptari-Tepuy, a la cilíndrica formación del Angasimá-Tepuy, el Auyán-Tepuy opone una dramática visión de gran monumento en ruinas. Rozando sus terrazas pedregosas y hostiles, todas escalonadas, las vemos cortadas por hondas grietas y resquebrajaduras. La niebla se estaciona en el fondo de gargantas que alcanzan hasta cuatrocientos metros de profundidad.¹ Cuando llueve, se llenan en su cima centenares de estanques que revientan en cascadas por todos los bordes. Pero las nubes grávidas, pesadas, perennemente hinchadas por la humedad de una tierra siempre vestida de humus, ignorante de la tala, palpitante de manantiales, cuidan muy particularmente del Salto del Ángel, aquel que justifica doblemente el nombre, añadiendo al apellido de su descubridor los prestigios que le confieren su virginidad, su ausencia de los mapas, y el llevar la cabeza más alta que todos los saltos del mundo. Además, ese suntuoso ángel de agua no pone los pies en la tierra, deshaciéndose en humo de espuma, espesero rocío, sobre los árboles de un verde profundo que lo reciben en las ramas. El día que supimos de su maravilla, descendía del parador de nimas. El día que arroja desde su vertiginoso almenaje, por cinco, seis, siete bocas paralelas. Al mezclarse, las aguas se entrechocan y giran y brincan en el aire, encendidas por todas las luces del arco iris, rompiéndose en una inacabable explosión de espejos.

Pero ya hemos dejado el Auyán-Tepuy a nuestra derecha, metiéndonos en gargantas y pasos que alimentan otros juegos de agua. A la vuel-

1. Debo la cifra al notable explorador Félix Cardona, el primer hombre que ascendió a la cima del Auyán-Tepuy.

ta de cada cerro, de cada espolón, aparecen nuevos saltos. Los hay espigados y estremecidos, surgidos de una elevada cornisa; los hay que ruedan, espumantes de rabia, por escalinatas de roca parda; los hay furiosos, que se rompen cuatro veces antes de hallar el cauce; los hay tranquilos y pesados, que dan una rara impresión de inmovilidad, como el Kamá; los hay caudalosos, anchos, de aguas esculpadas desde adentro por enormes lajas, como el suntuoso salto de Morok, en el río Kukenán. Pero ahora hay que añadir un nuevo elemento de prodigio a este mundo que se ha puesto en movimiento, agitando velos y paveses. Ese elemento que habrá de agotar nuestras reservas de asombro es el color. En la Gran Sabana, el agua de los ríos, en la proximidad de los saltos, suele hacerse casi negra, de una negrura rojiza de azúcar quemada, con una rugosa consistencia de asfalto a medio enfriar. (Esto se explica, según me dice uno de los capuchinos de la misión de Santa Elena de Uairén, por la acumulación, en tales lugares, de enormes cantidades de hojas muertas, venidas de lo hondo de la selva con su carga de tintes.) Mas, de pronto, el río se libera de su último nivel, saltando al vacío. En ese momento, se opera el milagro de la transmutación: el agua se torna de oro. De un oro amarillo y ligero cuya coloración se matiza hasta el infinito, entre el amarillo de azufre y el color de herrumbre. Ese oro que cae, canta, rebota y bulle ardido por los esmaltes del espectro, es el que pudo soñar Milton para las cascadas de su *Paraiso perdido*, ya que sólo las desmedidas imágenes del ciego visionario, con sus gigantes coronados de nubes, cabrían en estas tierras aún sin saquear, cuya gran ciudad los hijos de Gerión llamaron «El Dorado».

«En aquel tiempo había gigantes sobre la tierra», dice el Génesis. Pero gigantes que, más que hijos del Gerión helénico, fueron hermanos de los primeros héroes citados en el *Libro de los lingies*, de *Chilam Balam*. («No eran dioses, eran gigantes.») Héroes justos, medidores de la tierra, inventores de la agricultura, jefes de rumbos. Es interesante observar, además, cómo esta noción de gigantes industriales, dotados de plenos poderes, es una constante de las mitologías americanas. Porque nada recuerda mejor los trabajos realizados por los primeros gigantes del *Libro de los linajes* que aquellos otros debidos al genio del demiurgo Amalivaca «quien dio forma al mundo con ayuda de su hermano Uochi», y cuya vasta obra se proyecta sobre toda la cuenca del Orinoco, en un área de difusión de su mito, cuya extensión asombraba al barón de Humboldt. Todavía se muestran, en cercanías de la sierra de la Encaramada, monte Ararat de los indios tamanacos, dibujos trazados a considerable altura por una misteriosa y poderosa mano. Son esas —según el mito— los *tepuremenes* o piedras pintadas por Amalivaca en los días del diluvio universal, «cuando las aguas del mar remontaron el Orinoco». Pero esas piedras pintadas plantean el mismo problema de ejecución —señalado por Humboldt— que ofrecen los petroglifos vistos por Jacques Soustelle en un lago del estado de Chiapas, en México. No se explica con qué andamiajes pudieron ser trazados. Una vez más, América reclama su lugar dentro de la universal unidad de los mitos, demasiado analizados en función exclusiva de sus raíces semíticas o mediterráneas. Aquí sigue tan vigente el mito de Amalivaca —mito que es también el de Shamash, el de Noé, el de Quetzalcóatl—, que en días de la *Enciclo-*

pedía y de los *Diálogos* de Diderot, el padre Filippo Salvatore Gili oyó preguntar por un indio si Amalivaca, modelador del planeta, andaba arreglando algo en Europa, es decir, en la otra orilla del océano. En aquellos mismos días había vuelto a encenderse, en Santo Tomás de Nueva Guayana —la actual Ciudad Bolívar— el espejismo de Manoa, de la *golden city*, de El Dorado, adormecido desde los últimos días del siglo XVI. ¡Diluvios, gigantes, amazonas, signos misteriosos, ríos que acarrearán diamantes, cuerdos españoles —contemporáneos del burgués Moratín— que pierden la cabeza, un buen día, porque un indio del alto Caroní les muestra reflejos plateados en una nube! Y parten otra vez en pos de la quimera, dejando los huesos en las honduras de la selva... Pero no hay que buscar explicaciones complicadas a todo esto. Hay en América una presencia y vigencia de mitos que se enterraron, en Europa, hace mucho tiempo, en las gavetas polvorientas de la retórica y de la erudición. En 1780 seguían creyendo los españoles en el paraíso del Manoa, a punto de exponerse a perder la vida por alcanzar el mundo perdido, reino del último Inca, visitado antaño, según fantásticas versiones, por Juan Martínez, mal guardador de pólvoras de Diego de Ordaz, pero mejor encendedor de fuegos artificiales. En 1794, año en que París elevaba cantatas, con música de Gossec, a la Razón y al Ser Supremo, el compostelano Francisco Menéndez andaba por tierras de Patagonia buscando la ciudad encantada de los Césares.

Y es que América alimenta y conserva los mitos con los prestigios de su virginidad, con las proporciones de su paisaje, con su perenne «revelación de formas» —revelación que dejó atónita, no hay que olvidarlo, la España de la Conquista, a punto de que Pedro Mártir de Anglería, defraudado por un viajero que se había jactado de hallar robledares, encinares y olivos en su expedición, exclamara: «¿Qué necesidad tenemos nosotros de estas cosas vulgares entre los europeos?» Y es que España, deslumbrada por lo que le llegaba en las arcas de los naucheros, maravillada por los relatos de los indios, acostumbraba ya a pronunciar nuevas palabras y nombres, a saber del Potosí y del Reino de Cuzco, del Inca y del Teocalli, se iba habituando a admitir que, en América, lo fantástico se hacía realidad. Realidad de esta Gran Sabana, que es sencillamente lo fantástico hecho piedra, agua, cielo. Todo lo que imaginaron en fantásticas visiones de italiano o de flamenco los Jerónimos Bosch, los Arcimboldo, los ilustradores de tentaciones de San Antonio, los dibujantes de mandrágoras y de selvas de Brocelianda, se encuentra aquí, en cualquier rincón del cerro. Pero —¡eso sí!— como simple detalle de un gran conjunto imposible de encerrar en un marco de madera; como meros accesorios de una creación grandiosa que apenas si ha conocido, hasta ahora, el leve hormiguo del hombre. De ahí que la Gran Sabana —confundida con El Dorado— fuese siempre un excitante para el don adivinatorio de los poetas, una fascinante luminaria para esos otros poetas que fueron los aventureros capaces de jugarse la vida sobre la fe de una leyenda.

Y no se me diga que hablar de la virginidad de América es lugar común de una nueva retórica americanista. Ahora me encuentro ante un género de paisaje que veo por vez primera, que nunca me fue anunciado por paisajes de Alpes o de Pirineos; un género de paisaje que sólo había

intuido en sueños, y del que no existe todavía una descripción verdadera en libro alguno. Ante la Gran Sabana no hubiera cabido nunca la desconsoladora frase de Paul Valéry, llevado por un amigo, luego de larga excursión, a contemplar un alabado panorama europeo:

«—Pero... ¿por qué se empeñan en mostrarme siempre el mismo paisaje en todas partes?»

Aquí hubiera enmudecido el autor de *Eupulinos*.

LA BIBLIA Y LA OJIVA EN EL AMBITO DEL RORAIMA *

EL DEMONIO:
¡Oh! Tribunal bendito,
Providencia, eternamente,
¿dónde envías a Colón
para renovar mis daños?
¿No sabes que ha muchos años
que tengo allí posesión?

LOPE DE VEGA

Ya de pie en la tierra, limitada la visión por la meseta de Acurima, por bosques sembrados de altísimos troncos de un blanco de mármol —más obeliscos que árboles—, han desaparecido, para nosotros, los prodigios geológicos de Karamata y de la Sierra de Paracaima. En medio del valle más apacible y silencioso que pueda imaginarse —valle que jamás supo de vehículos de motor, de industrias ajenas a las de los cinco dedos del hombre— se desparrama el caserío de Santa Elena de Uairén, con sus viviendas de paredes blancas y cobijas de palma, construidas de acuerdo con el viejo modelo indio que impone su ley, con muy pocas variantes, a toda la América tropical. Es, en suma, el «bohío» que Colón hallara en Cuba en su primer desembarco. Dos tiendas minúsculas ofrecen mercaderías traídas de Manaos —sobre el río Negro— a lomo de mula, tras de un viaje de siete días a través de la selva y de una penosa ascensión por el abra del Kukenán. Hay una espadaña que mece dos medios tubos de oxígeno a falta de campanas. Hay lindos jarrones de alfarería brasileña en los soportales. Y hay, ostentándose en dos fachadas, un letrero para soñar: «Se compra oro y diamantes.»

Pero he aquí que viene hacia nosotros, a grandes pasos, un monje escapado de un lienzo de Ribera —ágil, delgado, barbudo, armado de un tremendo garrote para matar culebras. Pronto sabemos que, en este mundo que sigue siendo, con novedades sumamente superficiales, el que pudieran haber encontrado los primeros conquistadores, este monje desprendido de algún óleo embetunado se adorna de un nombre de añeja sonoridad, digno de haber figurado en el primer asiento de pasajeros a Indias, o de haber convivido con el astrólogo Micer Codro, al amparo del retablo de la Virgen de los Mareantes. Diego de Valdearenas se llama

* *Carteles*, La Habana, 28 de mayo de 1948.

este afable e hirsuto capuchino, padre superior de la misión de Santa Elena de Uairén, cuyas dos grandes casas se alzan, a poca distancia del pueblo, a ambos lados del camino que conduce a la aldea de los indios catequizados. Por una enternecedora preocupación de los frailes, esas casas con techos de hoja de palma están dotadas de ventanas ojivales —de acuerdo con la secular noción que asocia la idea del arco de todo punto al nacimiento de la polifonía y al mayor imperio de la cruz sobre las tierras de Europa. Esas ventanas ojivales me sobrecogen, en esta Gran Sabana remota, al pie del Roraima, por el sentido profundo de su reiteración. Ha bastado el encuentro de dos líneas curvas en una pared de adobe, bajo un alar de fibras, para recordarnos la vieja elocuencia de un signo: signo y símbolo de un tipo de civilización occidental que ha tardado cuatro siglos en llegar aquí, luego del descubrimiento, teniendo que librar, de primer intento, una pequeña guerra de religión. Porque estas ojivas, de trazado presente en un mundo apenas explorado, son el resultado de una batalla en que, por una vez, la herejía recibió en plena estampa el tintero que Lutero pretendiera arrojar al diablo.

El mito de Manoa, de la *golden city*, del pretendido reino inca de Ataliba, motivo de tantas expediciones infructuosas, constituye un volumen de historia ajena a la Gran Sabana, puesto que los conquistadores fueron siempre derrotados por la Naturaleza antes de alcanzar este riñón de América. El Dorado, la utopía imaginada por Voltaire, el emporio vislumbrado por el padre Gumilla, integra un cuerpo de mitos sumamente complejo, que debe relacionarse con otros mitos situados por los europeos en el Nuevo Mundo, y que responden a muy viejas y ocultas aspiraciones de la cultura occidental. Es posible y hasta probable que algunos buscadores de Mana, salidos de Santo Tomás de Nueva Guayana, hayan subido realmente a esta prodigiosa meseta en el siglo XVIII, tal Antonio Santos, empleado del gobernador Miguel Centurión, que parece haber recorrido las tierras desconocidas hacia el año 1780, haciendo girar nuevamente el espejuelo de alondras de El Dorado. Pero los primeros contactos se inician, de modo real y continuado, con los viajes al Roraima de los hermanos Schomburgk, extraordinarios personajes, hechos de la madera de los grandes alemanes del romanticismo, auténticos discípulos de Humboldt.

Antes de descubrir las ruinas de Troya y de exhumar las joyas de los Atridas, Enrique Schliemann se interesó por los ferrocarriles de Cuba, trabajando muy seriamente en el ramo del riel. Del mismo modo, Robert Hermann Schomburgk llega a los Estados Unidos, en 1827, en calidad de simple comerciante. Pero Humboldt no ha hablado en vano, a los hombres de su tiempo, de esa América que añorará hasta los últimos días de su existencia. En 1835, el ex traficante en mercadería se transforma en explorador, internándose en la Guayana Británica. Poco a poco, en jornadas cada vez más riesgosas, se aproxima a la Gran Sabana por la vertiente brasileña, ascendiendo al «monte de los cristales», camino del Roraima, donde los arekunas cantaban himnos a la «Madre de las Aguas». Maravillado por su descubrimiento, Robert Hermann regresa a Alemania, revelando a su hermano Richard todo un mundo de plantas nuevas, de hongos, de estambres aligrados, de pistilos increíbles. Richard Schomburgk —como Chamisso— es un naturalista con imagi-

nación de poeta. Como Goethe, sabe llevar muy lejos la contemplación de una flor. Llamado por las orquídeas de la selva virgen, rompe con lo cotidiano, yendo hacia una liberación de toda traba, que hará de él un auténtico ciudadano del mundo, a la manera de Schliemann. Y comienza, en 1842, la estupenda aventura. Richard y Robert Schomburgk serán los grandes viajeros románticos de la Guayana. Románticos, al modo de Chateaubriand —nunca despechugado ante el paisaje, contemplándolo todo de medio perfil, la mano bien apostada en el chaleco, como si un lápiz diligente hubiera de fijar para la posteridad la nobleza de una actitud.

Con todo esto, los hermanos Schomburgk se divierten en su viaje como si vivieran un relato de Jean Paul. En Georgetown se aseguran los servicios de un negro llamado Hamlet —lo cual halaga sobremanera a Richard, hombre de grandes devociones shakesperianas. Y se inicia la subida hacia la base del Roraima, con increíbles preocupaciones de urbanidad y observancia de buenas maneras. El natalicio de la reina Victoria se saluda, en medio de la selva, «con veintiún disparos y tres hurras». En la impedimenta se conservan dos botellas de vino del Rin para celebrar el cumpleaños del rey de Prusia. Pensando en los versos que suelen decirse cuando se graban iniciales entrelazadas en el tronco de un Fresno, Richard señala con sentimiento que, por no haber conocido las delicadezas amorosas de una pareja de *psittacus passerinus*, «los poetas alemanes eligieron erróneamente los arrullos de dos palomas como símbolo de idilio». Las plantas americanas le parecen sumamente refinadas en sus efusiones primaverales —de una delicadeza superior a la de toda planta europea—. De paso, una flor que habrá de figurar de ahora en adelante en todas las enciclopedias del mundo, es nombrada *Victoria Regia*. Otras flores son bautizadas a la advocación de princesas alemanas. Estos dos hombres perfectamente educados prosiguen su marcha hacia el flanco sur de la Gran Sabana, asombrándose de hallar cataratas, como la de Kamaiba, mucho más altas que la de Gavarnie, en Suiza. El diario del viaje se llena de notas que saben ser corteses hasta con el trigonocéfalo atroz. Ni Robert ni Richard pierden la línea ante aquella boa «que estaba empeñada en visitarlos», ni en su primer encuentro «con una hembra tapir de inhabitual tamaño». Cierta día, un viento huracanado, descendiendo de la sierra de Paracaima, se lleva varios números del *London Times*, traídos por los señores exploradores. Richard señala que este percance debe verse como «un aumento de circulación del periódico». Por fin, ascendiendo hacia lo que llaman «el paraíso de las plantas», los hermanos reciben el homenaje de indios arekunas, adornados con hojas. Recordando a los guerreros disfrazados de árboles, anunciados en la profecía a Macbeth, Richard se las arroja para colocar oportunamente una fina cita shakesperiana:

*If this which he avouches doth appear
There is no flying hence, nor tarrying here.*

Después de haber sido los primeros en describir el Roraima-Tepuy, en arañar un flanco de la Gran Sabana, los hermanos Schomburgk, favorecidos por la corona británica (en mucho a causa de la famosa «línea» trazada en detrimento de Venezuela), proseguirían sus singulares

destinos. Robert fue cónsul de Inglaterra en Haití, antes de trasladarse a Bangkok. En cuanto a Richard, terminó sus días en Australia, en calidad de director del Jardín Botánico de Adelaida, en el que pudo cultivar los más hermosos ejemplares de *Victoria Regia* que se hubieran visto nunca, contribuyendo, con sus memorias y comunicaciones, a enriquecer la fastuosa descripción del invernadero de *La Ralea*, donde Zola situó los amores incestuosos de madame Saccard. Pero algo no debe olvidarse, en lo que nos respecta. Y es que uno de los hermanos, en sus andanzas por el Roraima, se creyó obligado —como cuadra a gente bien educada que ha sido civilmente recibida— a hacer un presente al cacique del pequeño poblado arekuna de Camaiguagán. Ese presente consistía en una *Biblia* sólidamente empastada. Además, en un bautismo informal pero correcto, se dio al jefe el nombre de Jeremías.

Cuando el visitante hubo partido, Jeremías reunió a sus arekunas y con el libro bien abierto delante de sus ojos, comenzó a explicarles el texto sagrado. «Al principio fue el Verbo.» Pero no, Jeremías no sabía leer. Al principio no fue el Verbo. Fue el Hacha. El hacha de Macunaima, cuyo filo de sílex —golpea que te golpea, taja que te taja— iba desprendiendo trozos de la corteza del Gran Árbol. A medida que caían al río, esos trozos de corteza se transformaban en animales. Pero Macunaima no los miraba. Seguía trabajando, allá arriba, en la ramazón, golpea que te golpea, taja que te taja. Y el venado eligió por vivienda las barrancas húmedas; y los pájaros, previsores del nido, anduvieron por entre los bejucos. Y cada uno hizo escuchar su lenguaje, según su clan y según su manera. Entonces Macunaima, el más alto ser, dejó descansar el hacha y creó el hombre. El hombre empezó por dormirse profundamente. Cuando despertó, vio que la mujer yacía a su lado, y fue ley, desde entonces, que la mujer yacga al lado del hombre. Pero hete ahí que el Espíritu Malo, el opuesto al Espíritu Bueno, obtuvo grande ascendiente entre los hombres. Los hombres, desagradecidos, habían olvidado a Macunaima y no lo invocaban ya con las alabanzas adecuadas. Por esto, Macunaima envió las grandes aguas, y la tierra toda fue cubierta por las grandes aguas, de las que sólo un hombre pudo escapar en una curiara. Al cabo de mucho tiempo, opinando que Macunaima estuviera cansado ya de tanto diluvio, el hombre de la curiara despachó una rata, para ver si las aguas habían bajado. La rata volvió con una mazorca de maíz entre las patas. Entonces el hombre de la curiara arrojó piedras detrás de sí, y nacieron los arekunas que, como es sabido, son los hombres preferidos por el Creador. Todo el mundo sabe, además, que la Gran Sabana es donde tuvo lugar la creación. Los hombres que en ella viven son los depositarios de las grandes verdades. Y cada vez que un bólido incandescente surca el cielo —pues se vieron algunos bólidos en un tiempo que transcurría muy lentamente— todos saben que la gran guacamaya Uatoima vuela a la morada del hombre que repobló el mundo, luego del diluvio.

Proseguía la enseñanza del cacique Jeremías cuando, en 1903, lo encontró el doctor Elías Toro cantando en arekuna, sobre su vieja *Biblia* inglesa. Más de sesenta años habían transcurrido, sin aportar grandes calamidades ni hechos muy memorables, salvo uno que otro paso de la Gran Guacamaya en el cielo. Entretanto, allá por el año 1884, Eve-

rard Im Thurm había ascendido por vez primera a la cima del Roraima. Pero Jeremías conservaba un imborrable recuerdo del señor Schomburgk, que había sido su huésped —tan correcto, tan discreto— en el «decíamos ayer» de más de medio siglo. Entre sus manos, la *Biblia* había cobrado categoría de talismán, de objeto mágico. El diablo se mofaba de la Reforma, y todavía se estaba en los días románticos de bautismos de flores con nombres de princesas alemanas. El tiempo estaba detenido ahí, al pie de las rocas inmutables, desposeído de todo sentido ontológico para el frenético hombre de Occidente, hacedor de generaciones cada vez más cortas y endeble. No era el tiempo que miden nuestros relojes ni nuestros calendarios. Era el tiempo de la Gran Sabana. El tiempo de la tierra en los días del Génesis.

Transcurrieron muchos años: el cuerpo de Jeremías se cubrió de escamas, las mujeres de Camaiguagán dijeron que las de una tribu vecina parían menos y no sabían espulgar a sus maridos, y por eso hubo una guerra que terminó con un baile de reconciliación. Entonces aparecieron nuevas caras blancas en la ruta del Roraima. Eran de hombres que traían consigo la vieja herejía de los milenarios. Enseñaban que advendría un reinado de Jesús, en forma visible, sobre la Tierra; que resucitarían los muertos, regresarían los santos, y sonarían luego las largas trompetas del Juicio Final. El hallazgo de una *Biblia* al pie de la meseta madre fue considerado, sin duda, como una advertencia divina por los misioneros adventistas, induciéndolos a proseguir el camino. Por ello, los portadores de la palabra de Guillermo Miller se adentraron realmente en la Gran Sabana, al punto de que cuando Lucas Fernández Peña, explorador venezolano, llegó en 1924 a esta región —hoy llamada de Santa Elena de Uairén—, los encontró sólidamente instalados, sin haber pedido autorización a nadie. El recién llegado no se entendía muy bien con los sajones herejes. Por ello, favoreció la venida de los capuchinos franciscanos españoles, que fundaron la misión que ahora visitamos, en 1931, después de un mirífico viaje a través de la selva. Y así fue como la *Biblia* de Jeremías fue desplazada por la ventana ojival, y fray Diego de Valdearenas, que pudo ser el capellán de Diego de Ordaz, llegó a esta América con cuatrocientos años de retraso.

En su partida, los adventistas dejaron, sin embargo, un personaje extraordinario, que vale por todas las mujeres que se fueron a caballo, por todas las *ladies* Chatterley, de Lawrence: la esposa de uno de los misioneros, pálida y rubia inglesa, que transformada, removida en todas sus nociones por el ámbito telúrico de la Gran Sabana, se ha quedado a vivir, al pie de un cerro distante, ejerciendo la poliandria con el necesario concurso de dos maridos arekunas.

¿Dónde envías a Colón
para renovar mis daños?
¿No sabes que ha muchos años
que tengo allí posesión?

dice el Diablo a la Providencia, en una de las comedias americanas de Lope de Vega.

AMÉRICA LATINA EN LA CONFLUENCIA DE COORDENADAS HISTÓRICAS Y SU REPERCUSIÓN EN LA MÚSICA *

Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente. Desde el momento en que los sonidos de voces o de instrumentos comienzan a ser fijados en signos legibles (sin tenernos que remontar a raíces más remotas cuyo examen requiere otro proceso analítico) puede seguirse, sin dudas ni vacilaciones, el ya larguísimo camino de su función artística, siglo a siglo, con ayuda de una amplia literatura teórica —textos y tratados— correspondientes a cada época. El origen y crecimiento de la polifonía, la estructuración de formas, la afirmación de los estilos y géneros, la biografía particular de los instrumentos, la formación y desarrollo de la orquesta sinfónica, de la ópera, del drama lírico, se integran en un encadenamiento de hechos perfectamente coherente y claro —por no decir *dialéctico*—, allí donde cada innovación responde a una necesidad, cada característica se debe al espíritu de una época, cada personalidad desempeña un papel de mayor o menor importancia en cuanto a eficiencia compositiva o aportación estética. En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes. Enriquecimiento gradual, sí, debido al intercambio de ideas, la polémica estimulante, y un mayor conocimiento del mundo... Los compositores europeos que más presumieron de revolucionarios se apresuraron siempre, al exponer sus conceptos, a demostrar que tenían antecesores en siglos pasados, buscándose abuelos, a veces, en

* *América Latina en su música*, México, Siglo XXI, 1977, pp. 7-19.

el mismo medioevo. Si Monteverdi, Gabrieli, o Guillaume de Machaut o el viejo Perotino vinieron a salir de un largo olvido en este siglo XX, ello se debe en mucho, no hay que olvidarlo, al culto repentinamente rendido a su memoria por parte de músicos contemporáneos nuestros que se las daban de «vanguardistas» —aunque sin rechazar, en bloque, la herencia de una tradición por aquello de que, como bien lo dijo Stravinsky: «Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido; es una fuerza viviente que anima e informa el presente.»

Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg —pongamos por caso— que la de un Héctor Villa-Lobos. El maestro vienés es cabo de raza de una muy añeja familia intelectual; el maestro brasileño, en cambio, es una fuerza natural que irrumpe en el panorama artístico de un continente sin que nada anunciase su llegada —puesto que las músicas escritas en su país, en décadas anteriores, no se le constituyeran en antecedentes—. El atonalismo es una resultante cabal —casi inevitable— de lo que venían haciendo, en Europa central, los músicos de fines del siglo XIX. La obra de Villa-Lobos, en cambio, es un caso fenomenal, espontáneo, sorpresivo, por cuanto resulta un producto aparentemente imposible de lo primigenio y telúrico amarillado con las técnicas más avanzadas que, en una época, pudieron venirnos del Viejo Continente. Se nos dirá, desde luego, que tal simbiosis se observa en la obra de todos los compositores que, en esta época, aquí o allá, trabajaron con materiales folklóricos. Pero debe reconocerse que la «onda folklórica» que recorrió el mundo entero —puesto que tanto se observó en Europa, como en los Estados Unidos y América latina— en los años 1920-1940, fue en realidad de muy corta duración, dejando, como creaciones válidas, duraderas, conservadas (y ejecutadas, que es lo más importante) aquellas que, desprendiéndose del documento cazado a punta de lápiz, mejor expresaron la verdad profunda del compositor, de modo a menudo metafórico, exento de todo «tipicismo», sin que esto excluyera un sustrato racial —significado nacido entre fronteras pero fijado en un *significante* de alcance universal—. Y ese *desprenderse del folklore*, salvaguardando sin embargo las pulsiones auténticas del ente creador, es tendencia que se observa, actualmente, en los mejores músicos de las nuevas generaciones latinoamericanas. No queremos citar nombres por no incurrir en omisiones debidas al hecho de que, en muchos países nuestros, la edición de partituras y de discos apenas si empieza a manifestarse en una actividad continuada —cuando no carecen totalmente los compositores de tales medios de difusión de sus obras—. Pero, anticipándonos a quienes vengan a objetar que el interés despertado en los jóvenes por las técnicas nuevas —incluyendo la música electrónica— viene a destruir todo acento racial, res-

ponderemos que en numerosísimas obras de compositores cuyos nombres no habrán de citarse aquí (por no establecer una tabla de valores favorecedora de quienes ya disponen de imprentas y equipos grabadores para difundir su música), se percibe siempre un dejo nacional, más o menos marcado, tras del medio de expresión escogido. En partituras al parecer «cosmopolitas» por el aspecto exterior, corre sangre de tal o cual país de nuestro continente. Es, aquí, un modo de usar la percusión; es, allá, el impulso rítmico; es, más allá, el asomo de una escala, de una cadencia característica, de una sonoridad peculiar; o bien, el *collage* revelador, la índole del trazo, el humorismo del decir, la melancolía de un clima. O, simplemente, el contenido de un texto claro, imprecatorio, vengador, clamado por un cantante o por un coro... No se es «nacional» ni «nacionalista» por citar un tema folklórico. Una melodía presentada por un famoso musicólogo argentino, en libro suyo, como tema de «candombe» colonial, es cantada en México, en tiempo más lento, como canción sentimental. Una conocida romanza colombiana pasó por cubana durante mucho tiempo, al ser reeditada en La Habana con ligeras modificaciones rítmicas en el acompañamiento... Cuando Debussy y Ravel escribieron habaneras, siguieron siendo tan franceses como franceses eran los «salvajes» de América que hizo bailar Rameau en sus *Indias galantes*. El *Dies irae* del canto gregoriano resulta un magnífico tango argentino cuando es tocado, en bandoneón, con ritmo porteño... Si el hábito no hace al monje, el tema, en música, no basta para validar una tarjeta de identidad.

Los compositores europeos de los siglos XVII y XVIII (clásicos por antonomasia, según nuestros tratados, aunque ellos jamás se barruntaron que llegarían a ser «clásicos» algún día, del mismo modo que nunca se sintieron *medievales* nuestros tremebundos «caballeros medievales»...), vivieron siempre ajenos a una cierta *jerarquización de la música* que sólo viene a producirse en la historia del arte de los sonidos hace un poco más de cien años. Nos referimos a aquella que levanta fronteras entre la *música culta* y la *música popular* (no confundiendo a la segunda, desde luego, con aquellas expresiones que, a partir de Herder, se consideraron como *folklore*). Para el compositor *clásico* —aceptamos momentáneamente el término por su virtud generalizadora— no existía una *música culta* diferenciada de la *música popular*. El artista creador, dueño de sus técnicas, dominaba todos los géneros, escribiendo música que respondiera a tal o cual pedido o requerimiento —destacándose, por supuesto, en aquello que fuese más afín a su temperamento—. Cuando la Iglesia solicitaba sus servicios, escribía una música litúrgica o festiva, según el carácter de la ceremonia a que estaba destinada. Cuando una aristocracia inteligente lo invitaba a hacerlo, escribía finos madrigales, canciones, pastorales, al gusto del día. A la hermosa dama que tañía el laúd o el clavicémbalo, dedicaba preciosas páginas concebidas para el instrumento. Para ganar dinero, escribía óperas, probando sus fuerzas tanto en lo trágico como en lo bufo. Y, cuando había que hacer bailar a la gente, de sus alforjas sonoras sacaba chaconas, pavanas, zarabandas, minuetos y hasta unas

«moriscas» que, en su época, respondían a algo sí como la «música pop» de hoy... De todo escribía nuestro compositor, sin creer que se rebajaba cuando, en un caso determinado, se tratara de producir música agradable o de un estilo ligero. Todo estaba en escribir lo mejor posible, observando, en cualquier oportunidad, las mejores reglas del arte. Nunca se preguntó Mozart si sus deliciosas *contradanzas* eran cosa de música popular; tampoco el muy docto Martini cuando puso música al *Plaisir d'amour* de Florián, sin poder imaginarse, desde luego, que su canción estaría presente todavía, dos siglos después, en la memoria de todos los franceses. Anton Diabelli, aunque muy especializado en la música religiosa, no creía rebajarse al componer un vals sobre el cual escribiría Beethoven las monumentales *Variaciones* que tan alto lugar ocupan en su obra.

Pero una cierta jerarquización de la música se va advirtiendo en Europa en la segunda mitad del siglo pasado, ante el creciente favor que conocen la opereta y la llamada «música de salón» —término inconcebible para un Monteverdi, un Couperin, para quienes «el salón» era, precisamente, el lugar donde se hacía la mejor música posible, fuera del teatro y de la iglesia—. Pero, un hecho era cierto: desprendiéndose de la ópera bufa de tiempos pasados, la opereta cobra una importancia nueva (opereta que es el anuncio de la «revista» moderna, de la *musical comedy* norteamericana, del *tour de chant* francés). Quien no se siente llevado a plantearse grandes problemas de creación, permanece juiciosamente en terreno que puede cultivar con éxito. Reconoce lealmente, sin el menor complejo, que sólo compone «música ligera»... A la vez, con su famoso eslogan de «la música del futuro», Wagner crea el concepto de la «vanguardia». Habrá, pues, una música *difficil*, avanzada sobre su época —revolucionaria a su manera—, y una música tradicionalista, fácil de asimilar, directa y amable, que el público acoge, acaso, con aplausos más espontáneos. Pero no por ello despreciarán los músicos *difficiles* la producción de sus colegas *faciles*. En nada molesta a Debussy la existencia de un Massenet. Altamente estimaba Ravel la música de Gershwin en sus aspectos más directos y fieles al jazz... Pero hay más: muchos ignoran seguramente que Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern, los tres terribles vieneses, hicieron primorosas transcripciones, para pequeños conjuntos, de varios valsos de Johann Strauss, que presentaron ellos mismos en una *Walzer Abend* ofrecida en 1921. Honegger elogiaba sin reservas a Maurice Yvain, el autor de *Mon homme*, en tanto que Darius Milhaud calificaba de «admirable» la *Valenciana* de Padilla...

Pero de muy distinto modo ocurrían las cosas en la América latina de aquellos años. Ahí donde las calles resonaban de tangos, rumbas, sones, bambucos, guarachas, boleros y mariachis, la hostilidad de ciertos músicos serios, sinfonistas, profesores de conservatorios, hacia la llamada «música ligera», llegaba a cobrar caracteres inquisitoriales. Una hostilidad venida de lo alto fulminaba cuanto se manifestara en modesta —aunque a veces muy afortunada— expresión debida a viejas tradiciones rítmicas y melódicas, de las que «andaban en boca de las gentes» —como hubiese dicho, refiriéndose al romance, el trujamán del retablo de mase Pedro— y que, por lo mismo, mucho gustaban a

«las gentes». Y, puesto en el disparadero de clasificar las tantísimas músicas que en las ciudades, pueblos y campos sonaban, llevando una vida propia, ignorando de críticas doctas, los músicos que harto se tomaban en serio llegaron a establecer, aquí y allá, en tierras de nuestro continente, una increíble clasificación y escala de géneros que comprendía: a) la música culta; b) la música semiculta [?], estas últimas entendidas en algunos lugares como «música clásica» y «semiclásica» [!], lo cual alcanza el absurdo por una total imposibilidad de deslinde; c) música popular; d) música populachera [sic]; e) música folklórica, tratada con una deferencia un tanto abstracta e intelectual hacia el hombre de huarache y alpargata, quena y guitarrico (Herder y Nerval nos habían enseñado a respetarlo...), sin separar ese folklore un tanto elaborado ya por ejecutantes inspirados, dotados de prodigiosa invención rítmica y melódica, del *documento etnográfico*, ofrecido en términos de notación metódica y científica, tal como se nos presentan numerosos cantos y *sones* de indios selváticos americanos en el libro *Vom Roraima zum Orinoco* (1923) del explorador Theodor Koch-Grünberg.

Invirtiendo la escala de valores establecidos por compositores latino-americanos cuyas obras quedaron, por lo general, al margen de la historia de la música universal —eso es la triste verdad—, nos encontramos con que, por parte de ellas, hubo un malentendido inicial en cuanto a los enfoques de la música un tanto respetuosamente calificada por ellos de folklórica —o bien, llevando más adelante una casuística divisionaria de lo elemental dentro de lo elemental, de «folklore-al-estado puro». Pero no vieron esos menesteres de clerecía que cuando una música se nos muestra «en estado puro» de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significativo responde a un significado debido a nociones que hemos perdido. Ocurre con ello lo que con la escultura de tiempos remotos, contemplada por Malraux, cuando nos dice que una estatua, antes de ser *estatua* (es decir: obra de arte), fue *otra cosa*: personificación inteligible de la Divinidad, objeto de culto, materialización de un concepto difícilmente asible, modo de acceso a la Trascendencia. Así, la música fue música antes de ser *música*. Pero fue música muy distinta de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría *artística*. Quienes atribuyen un valor artístico a ciertos documentos etnográficos americanos andan errados, desvirtuando lo que, primitivamente, servía a *otra cosa*. Buscan temas, melodías (bellísimos, a veces, cuando se los separa arbitrariamente de su contexto, lo cual es, de todos modos, una mutilación...) sin entender que en la expresión sonora de tales temas, de tales melodías, más importantes son los factores de *insistencia*, de *repetición*, de interminable *vuelta sobre lo mismo*, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora, durante horas, que el *melos* entrevisto paternalmente por quienes cargan con sus contrapuntos y fugas adquiridos en el Conservatorio... Además, hay otro «folklore-al-estado-puro» que es parte integrante de un medio propio de donde no se le puede desplazar. Los

«cantos de ordeño», clamados por una voz masculina en la vastedad del llano venezolano, por ejemplo, tienen una dimensión, una fuerza, una resonancia, que se pierden totalmente en una sala de conciertos donde, por añadidura, se les calza con un acompañamiento orquestal donde unos instrumentos desconocidos por el pueblo resultan casi cómicamente ajenos a lo acompañado... Igual ocurre con las porfías de decimistas, remotamente debidas al medioevo español y que perduran en muchos países de América latina —y que, según Menéndez Pidal, se conocían, en sus orígenes, por «*recuestas* o disputa de dos trovadores»...—. Tales *recuestas* descansaban en melodías tremendamente monótonas y repetidas, por lo general, puesto que no tenían más función que la de fijar límites y encuadres a la improvisación. Esto, llevado a sinfonías o a cantatas, pierde todo carácter y utilidad. Se vuelve esqueleto, donde hubo carne; academismo del peor, mala profesión de fe nacionalista, donde hubo visión de inmensidad y música de entrañas, anterior a la música destinada a quienes pueden adquirir una buena localidad de teatro para «verle las manos» al gran pianista o director de turno.

En Europa el «folklore-al-estado-puro» —para usar otra vez de una expresión falsa pero últimamente generalizadora— había desaparecido hacia mucho tiempo cuando nacieron músicos de formación clerical o *ars nova*, poseedores de un verdadero sistema de notación. Pero, aunque hubiese existido aún, ese folklore no le habría interesado. El que les viene a llamar la atención, en vísperas del Renacimiento, pasando a veces a sus propias obras, es materia ya muy elaborada por «ministriles» que, a falta de mucha ciencia, tenían intuición y gracia, y sabían valerse hábilmente de sus voces e instrumentos. (Cuando Bach, más tarde, trabajará sobre viejos corales alemanes, esos materiales estarán ya sumamente elaborados y decantados antes de llegar a sus manos...) En América latina ocurría algo semejante, en cuanto a la presencia de una expresión musical directa y espontánea, con la sola diferencia de que el músico «sabio» se niega a tomarla en serio, rehusándose —aunque hay excepciones honrosas— a aceptar sus múltiples enseñanzas. Y sin embargo, esa música, salida a veces de aldeas lejanas, trafa a las ciudades, instalada en los suburbios de capitales, melida en los bailes, música viva, inventiva, cada día renovada, se estaba corporizando, integrando, dibujando sus propios perfiles, ascendiendo, subiendo, invadiendo, quitando públicos, para gran despecho de quienes se creían muy superiores a lo que sólo veían como bullangueras trivialidades. Y, sin embargo, no era tan sólo un pintoresco guirigay lo que así se les echaba encima. No era ocurrencia de ignaros ni de inculcos lo que ya se iba colocando en los salones por impulso de una irresistible energía rítmica. Era ya un arte de formas fijadas, de estilos definidos, de inflexiones codificadas, que se iba produciendo, a base de modelos remotos, en el ámbito de las urbes. Las contradanzas, danzas, habaneras, canciones, «puntos», ahora editados, y que ahora recorrian su espacio continental con tanta fortuna que a menudo pasaban a Europa, eran obra de músicos que sabiendo a menudo cómo había de escribirse la música «cult», preferían permanecer semicultos— y a veces hasta *populares* y hasta

papulacheros en la expresión—. Habían elegido ese camino —acaso el más sensato— ante el peligro de desnucarse en una posible *Tetralogía* de tipo incaico o azteca —que «asuntos» no faltaban para ello, con buenos coros de caballeros águilas o de vestales del Cuzco enamoradas de algún lugarteniente de Pizarro.

Tenían la ventaja, además, esos músicos, de abrevarse en las fuentes de una larga tradición, única existente donde, en punto a *música culta*, sólo se conocía la música religiosa escuchada en los templos cristianos, y que, por su carácter, era impropia para alimentar una *música profana* necesaria a la vida del hombre, por cuanto se asociaba a sus bailes, celebraciones, holgorios y «alegrías» brillantemente celebrados en toda América en jubilosa observancia de una Real Orden que invitaba a las poblaciones a entregarse, en tal día, a diversiones de baile, canto, mascaradas y teatro... En 1608, el poeta Silvestre de Balboa, al narrarnos en su poema *Espejo de paciencia* una fiesta dada en la muy cubana villa de Bayamo para celebrar la liberación del buen obispo fray Juan de las Cabezas Altamirano, secuestrado, tiempo atrás, por el pirata francés Gilberto Girón, nos habla del concierto armado por los vecinos de la naciente urbe con instrumentos tales como: zamponas, rabeles, albugues, «adufes ministriles». Es interesante señalar que algunos de los instrumentos mencionados son los mismos que aparecen en el *Libro de buen amor* (1343) del Arcipreste de Hita. También en los versos del excelente Juan Ruiz se habla de zamponas, rabeles, albugues y «panderos» que son los «adufes» de Balboa. El poeta de Cuba nos dice, además, que algunos, en su fiesta, cantaban «de dos en dos, a solas», como en dúo cantaban también las doctas aves de Gonzalo de Berceo (1196?-1268?) anunciando los tres autores, el de Indias y los dos de España, el hábito futuro de cantar a «prima» y «segunda» que aún se observa en las Antillas y en tantísimos lugares de América. Pero lo que ni Berceo ni el Arcipreste pudieron barruntarse es que, en el concierto de Balboa, sería enriquecida la orquesta por «tipinaguas» indias, «tamboriles» tocados por manos de negros, y «marugas» que serían idénticas a las «maracas» descritas por el padre Jean de Lery (*Le voyage au Brésil* — 1556-1558) y que fue un instrumento tan universalmente americano (hoy incorporado al arsenal de la batería sinfónica) que aparece, tocado por un ángel, en más de un «concierto celestial» esculpido por artesanos coloniales en santuarios barrocos de nuestro continente.

Así, los instrumentos de Europa, de África y de América se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, trasculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo. El ya viejo romance hispánico se mezclaba con las percusiones africanas, y con elementos de expresión sonora debidas al indio —aunque, en lo melódico, en el *melos*, el indio permaneciera más fiel a las ancestrales tradiciones de *escalas* (y esto se observa todavía a todo lo largo del espinazo andino) distintas del sistema en que estaban concebidas las músicas venidas de Europa...—. Pero el hecho fue que, de repente, la Iberia de donde habían salido los conquistadores —la de «los parientes que habían quedado en casa» sin solicitar su reglamentario asiento en los registros de pasajeros a Indias de la Casa de la Con-

tratación de Sevilla— se vieron invadidos por unas «endiabladas zarabandas» que, al decir de Cervantes (véase: *El celoso extremeño*), eran *nuevas en España*. Y, con las diabólicas zarabandas, una *chacóna*, no menos remeneada que, según Lope de Vega: «De las Indias a Sevilla / ha venido por la posta.» Y, tras de esto, un *fandango* que según el *Diccionario de autoridades*, era «baile introducido por los que han estado en los reinos de Indias y que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo». Danzas mulatas, danzas mestizas —y a mucha honra!—, danzas alegres, música bastante «pop» para la época, que el padre Mariana (1536-1623) condenaría en su austero *Tratado contra los juegos públicos*, afirmando que «la zarabanda era tan lasciva en sus letras, tan impúdica en sus movimientos, que bastaba para incendiar el ánimo de la gente— aun de las más honestas—. Pero tal poder de penetración tendría la bullanguera novedad venida de Indias, que Cervantes llega a hablarnos de unas «zarabandas a lo divino» que se habían colado en las iglesias, promoviendo, a fines del reinado de Felipe II, un severo interdicto —muy poco observado, en realidad...— que se nos hace más claro cuando sabemos que, en Cuba, a mediados del siglo XVIII, el obispo Vara Calderón se vería obligado a prohibir que se diesén «bailes públicos en las iglesias» [*sic*] y que se alquilaran negras y mulatas «para que gimieran en los funerales». España nos había mandado el romance y el contrapunto (Silvestre de Balboa nos habla de un *motete* compuesto y cantado en Bayamo en 1604), en tanto que las partituras del admirable Francisco Guerrero sonaban ya en nuestros templos, donde sus obras eran preferidas a las de otros maestros peninsulares, acaso porque el músico sevillano, de temperamento más liviano que el dramático y ascético Morales, era muy aficionado a componer canciones y *villanescas*... Pero nosotros, a cambio, mandábamos ya a España, en los tempranos días de nuestra *colonización* (colonización muy relativa, en fin de cuentas, si se la estudia a la luz de una dialéctica más actual...), una música dotada de caracteres propios que no tardaría en universalizarse... Faltaban pocos años para que el cardenal de Richelieu bailara la zarabanda con Ana de Austria —aunque zarabanda llevada en tiempo más grave y con menos «lascivia», seguramente, que las que tanto hubiesen escandalizado al buen padre Mariana.

Una palabra nueva en nuestro idioma se articula por vez primera, en una *Geografía y descripción universal de las Indias* de Juan López de Velasco, escrita en México entre los años 1571-1574: la palabra *criollo*. Y, tras de la palabra, la graciosa explicación:

Los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones aun no dejan de recibir alguna diferencia en el color y calidad de sus personas; pero los que nacen de ellos, que llaman *criollos*, y en todo son tenidos y habidos por españoles, conocida-mente salen ya diferenciados en el color y el tamaño...

Acuña queda la palabra, cuya presencia rastrea el investigador Juan José Arrom en numerosos documentos comerciales y eclesiásticos redactados en las postrimerías del siglo XVI. Pero ya, en fanfarria de pequeña epopeya local, son alabadas las virtudes de valentía e inteligencia del criollo, *así sea blanco, así sea negro*, en el «espejo de paciencia» cubano de 1608... Hablando de un mundo lejanísimo del de Las Antillas, el Inca Garcilaso, nos señala, un año después, en sus *Comentarios reales*, que así llaman los españoles a los nacidos en el Nuevo Mundo, así sean de padres europeos o africanos. Ya el *criollo* existe como tal. Hombre nuevo. Nueva manera de sentir y de pensar. Humanista, latinista, espíritu universal, la portentosa criolla sor Juana Inés de la Cruz escribe deliciosos *tocotines* en lengua indígena y *villancicos* en jerga de negros, asimilándose el habla de razas que tan capitalmente contribuyeron a la formación de nuestra cultura. Y Simón Rodríguez, maestro del Libertador Simón Bolívar, habrá de escribir, en 1828, en nueva afirmación de los valores de una *criolledad* que ya habla engendrado grandes guerras de independencia: «Los hijos de españoles se parecen muy poco a sus padres.» América, según el discípulo de Rousseau y traductor de Chateaubriand, «no es España». Y añade, en texto de 1840: «La América no ha de imitar servilmente, sino ser *original*. La lengua, los tribunales, los templos y las guitarras engañan al viajero. Se habla, se pleitea, se reza y se tañe a la española, pero *no como en España*.»

En el criollo americano se manifiesta, desde muy temprano, una doble preocupación: la de definirse a sí mismo, la de afirmar su carácter en realizaciones que reflejan su particular idiosincrasia, y la de demostrarse a sí mismo y demostrar a los demás que no por ser criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejos de grandes centros intelectuales y artísticos carece de información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas que en otros lugares están dando excelentes frutos. De ahí, su anhelo de «estar al día» que habrá de integrarlo en los movimientos de la época, promoviéndose un romanticismo americano cuando el romanticismo arrastra las mejores mentes creadoras de Europa, o, en nuestro siglo, una serie de *vanguardismos* estéticos que corresponden (a veces con obras valiosísimas, como había ocurrido en los románticos tiempos de Heredia y de Olmedo) a los futurismos, abstraccionismos, expresionismos, surrealismos, nacidos en Italia, Francia o Alemania.

Durante los siglos XVII y XVIII, el alarde de buena información, en lo que se refiere al arte sonoro, se produce en las Iglesias, donde se produce una música religiosa abundante y de muy buena factura que —tal el caso particularmente interesante de Venezuela— llega a originar una verdadera escuela, con figuras de muy fuerte personalidad. Pero ahí no se busca una expresión del carácter nacional, puesto que tal empeño estaría reñido con el necesario funcionalismo de las partituras. Se trata, sobre todo, de responder bellamente, dignamente, a los requerimientos del culto, aunque a veces (pero eso es excepción) la mano del maestro de capilla, del *kapellmeister*, se suelte un poco, dando paso, fugazmente, a alguna cadencia de ascendencia hispánica, o, en villancicos pascuales de estilo festivo y más popular, asome el acento

criollo, aunque con medida y sin recurrir jamás a los ritmos locales —pudiendo citarse los *Villancicos* del cubano Esteban Salas (1725-1803) como ejemplos de ese «estilo libre»... Pero así como la música religiosa es algo abandonada por los músicos europeos del siglo XIX, la nuestra, de esa época, cae en franca decadencia, ablandando y teatralizando el tono. Y ello respondía a una contingencia general, puesto que, en la misma Europa, el teatro lírico cobraba una importancia nunca vista, hasta el extremo de constituirse en competencia desleal y arrolladora para la producción sinfónica, y, sobre todo, para la música de cámara, reducida, esta última, a la triste condición de pariente pobre, allí donde el «cuarteto», omnipresente en el siglo anterior, es considerado durante largos años, como un mero ejercicio de escuela. Y la onda operática habría, pues, de alcanzarnos, por nuestro laudable afán de estar al día. No hubo centro musical latinoamericano de importancia donde alguien no escribiese una ópera o varias óperas. Operas de asunto nacional generalmente (de tipo legendario, histórico, épico, los temas no faltaban...), aunque, en cuanto a la forma, al mecanismo dramático, al tratamiento vocal e instrumental, fuesen fieles remedos de la ópera italiana, con alguna grandilocuencia meyerbeeriana cuanto más ambicioso era el empeño. En México, en Cuba, en Venezuela, proliferaron esas óperas, más nacionalistas por el argumento que por el contenido, alcanzando esa corriente, en algunos países, las dos primeras décadas de este siglo. Pero de ese ciclo operático que respondía aún al espíritu romántico (pues no nos referimos aquí, desde luego, a ciertas partituras escritas después de 1920), sólo nos queda como valor real, antológico, altamente representativo, el eficiente y logrado *Guaraní* de Carlos Gomes (1836-1896), ilustración perfecta del género.

Pero, pese al éxito de ciertas óperas nuestras (Gomes, Gaspar, Villate, etcétera) que, pasando el Atlántico, sonaron en teatros de Francia y de Italia, no era en los escenarios líricos donde habíamos de buscar una expresión de lo criollo, sino en la invención siempre fresca, viviente, renovada, de aquellos músicos que serían discriminatoriamente calificados de *semicultos*, *populares* o *populacheros* por ciertos compositores del futuro, harto ufanos de su sabiduría y técnica. El primer gran *best seller* mundial de la música latinoamericana es, evidentemente, la habanera *Tú* del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes, cien veces editada y reeditada, en América, Francia y España, desde la fecha de su composición (1890). Pero convendría recordar que ya figuraba una habanera, famosa entre todas, en *Carmen* de Bizet, escrita en 1875. Luego, la habanera, nacida en La Habana, era ya un *género de composición* cuando a sus giros se somete, quince años después, un *músico culto* de Cuba. Género de composición que había empezado a sonar, casi anónimo, en bailes y fiestas, bajo el título (así es como aparece en sus primeras ediciones) de *danza habanera*. Ocurría con ella lo que se había producido con las *zarabandas* y *chacónas* mencionadas por Cervantes y Lope de Vega que, surgidas natural y espontáneamente del suelo americano, pasarían, por proceso de fijación y estilización, al salón, al concierto y al teatro lírico. Después de la habanera de Bizet, vinieron las habaneras de Debussy y de Ravel, del mismo modo que el tango argentino, introducido en Europa en vísperas de la Primera Guerra Mundial, bailado ya por los

personajes de Marcel Proust, pasaría muy pronto, como género, a la obra de Stravinsky, de Hindemith, de Darius, Milhaud.

Habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos, sus instrumentos típicos, sus ricos arsenales de percusión hoy incorporados por derecho propio a la batería de los conjuntos sinfónicos. Y ahora son músicas de México, de Venezuela, de los Andes (y un tango renovado en sonoridad y estilo) las que se escuchan en todas partes, con sus bandoleones, guitarras, que- nas de muy viejo abolengo, arpas llaneras... Música toda debida a la inventiva de músicos *semicultos, populares, populacheros*, o como quieran llamarlos ciertos mesteres de clerecía, doctos en artes de armonía, contrapunto y fuga. Pero músicas que fueron mucho más útiles, para decir la verdad, a la afirmación de un acento nacional nuestro, que ciertas «sinfonías» sobre temas indígenas, incontables rapsodias orquestales de gran trasfondo folklórico, poemas sinfónicos de inspiración vernácula (tremendamente impresionistas, casi siempre...) que sólo quedan como documentos, títulos de referencia, jalones de historia local, en los archivos de conservatorios... Porque hay algo evidente: a la música latinoamericana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias. En el pasado, fueron tañedores campesinos, instrumentistas de arrabal, oscuros guitarreros, pianistas de cine (como los que en Río de Janeiro causaban la admiración de Darius Milhaud), quienes le dieron tarjetas de identidad, empaque y estilo —y ahí está la diferencia esencial, a nuestro juicio, entre la historia musical de Europa y la historia musical de América latina, donde, en épocas todavía recientes, una buena canción local podía resultarnos de mayor enriquecimiento estético que una sinfonía medianamente lograda que nada añadía al bagaje sinfónico universal.

Pero... ¿significa esto, acaso, que hemos de minimizar el esfuerzo de quienes, con mucho talento y a veces con grandes aciertos, trataron de elevar el nivel de nuestra cultura musical? ¿Hemos de olvidar los nombres de tantos fundadores de orquestas, de sociedades filarmónicas, de coros, de conservatorios, de cuya labor podemos enorgullecernos? Hemos de negar que, pese a una cierta impermeabilidad intelectual frente a lo que cotidianamente les sonaba en las calles, algunos exigentes maestros de fines del siglo pasado y comienzos del presente nos dejaron partituras muy estimables que se siguen ejecutando, con toda justicia, en nuestros conciertos, ya que contribuyeron a la formación de nuestra conciencia estética, aun cuando no hayan aportado gran cosa a la música universal? En modo alguno. Tales figuras desempeñaron un hermoso papel en la historia de nuestra vida artística... Pero, a la vez, debemos reconocer que, en nuestro siglo, algunos compositores nuestros, más sensibles a una ecuménica convergencia de energías ambientes —así viniesen de arriba o viniesen de abajo— se situaron en niveles nunca alcanzados hasta la aparición de sus personalidades. Así, el caso de Héctor Villa-Lobos (1887-1959), arquetipo en genio y figura del gran compositor latinoamericano, cuyas obras conocen, actualmente, un éxito tal que muy pocos músicos de esta época podrían aventajarlo en número de ejecuciones cotidianas de obras suyas, en conciertos, espectáculos de ballet, emisiones de

radio o televisión... Pero obsérvese que cuando un músico nuestro alcanzó niveles cimeros, ayer como hoy, fue siempre en perfecta armonía —valga el término—, entendimiento y convivencia cordial con el autor de músicas menos ambiciosas, destinadas al baile, al teatro sin pretensiones, o al mero holgorio de cada día. Y es que este último fue siempre, desde los días de la Conquista, el inventor primero de nuestros *estilos musicales*. Estilos debidos —lo dijimos ya— a modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces; estilos debidos, más que nada, a la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo, venidos de *adentro* —factores estos mucho más importantes que el *material melódico en sí*—. Porque el error de muchos compositores «nacionalistas» nuestros consistió —como apuntamos antes— en creer que el *tema, el material melódico*, hallados en campos o en arrabales, bastaban para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los *contextos de ejecución* que eran, en realidad, lo verdaderamente importante. Por otra parte, no debe aceptarse como dogma que el compositor latinoamericano haya de desenvolverse forzosamente dentro de una órbita nacionalista. Bastante maduros estamos ya —habiendo dejado tras de nosotros ciertas ingenuidades implícitas en el concepto mismo de «nacionalismo»— para enfrentarnos con las tareas de búsqueda, de investigación, de experimentación, que son las que, en todo momento de su historia, hacen avanzar el arte de los sonidos, abriéndole veredas nuevas. Pero, en tales tareas, mi buen conocimiento del ámbito propio puede ser de suma utilidad. No olvidemos que los tambores afroamericanos, las maracas indias, las claves xilofónicas nacidas en el puerto de La Habana, las marímbulas y güiros de nuestros conjuntos populares —esos que llamábanse «ministriles» en las Actas Capitulares de la Colonia— se anticiparon en muchísimos años a los juegos de percusión a que son tan aficionados los compositores modernos. (Sin ellos, hubiese sido inconcebible una obra fundamental como lo es la *Ionización* de Edgar Varèse.) Y si, desde hace cincuenta años, los guitarristas nuestros están enriqueciendo el repertorio de la guitarra con obras de un inestimable valor, ello se debe a que la guitarra está sonando entre nosotros —y no ha dejado de sonar— desde que nos vino de Europa en las naves de la Conquista. Como en tiempos de Cervantes y de Lope, devolvemos, enriquecido y magnificado, lo que del Viejo Continente se nos trajo... Y si, tras de una búsqueda audaz en el dominio de la electrónica, de las nuevas técnicas, de «significantes» cada vez más complejos, puede desaparecer, aparentemente, un cierto acento nuestro, no hay que alarmarse por ello. «Chassez le naturel; il revient au galop», dijo alguien. Si el instrumento electrónico, la sintetizadora, no tienen nacionalidad, quien los maneja lleva la suya en las manos. Y la sensibilidad —la peculiar sensibilidad de quien nació *criollo*— habrá de manifestarse siempre, del mismo modo que, ya conocedores de los empeños y giros nuevos del arte en este siglo, advertimos inequívocamente la presencia del francés, del alemán o del italiano, en los experimentos más arriesgados y espinosos de la música contemporánea... Y en cuanto a folklore o no folklore, olvidemos rebasadas polémicas, inútiles discusiones en torno al «ser o no ser» sonoro, recordando la tajante frase de Héctor Villa-Lobos: «¡El folklore soy yo!»

LA CULTURA DE LOS PUEBLOS QUE HABITAN EN LAS TIERRAS DEL MAR CARIBE *

Este mapa, inútil es decirlo, nos muestra el conjunto del área geográfica del Caribe, tanto las islas como los elementos de la tierra firme que lo integran. Cualquier cubano medianamente culto sería capaz con índice seguro de decirnos: pues ahí están las Bahamas, aquí Jamaica, República Dominicana, Haití, Puerto Rico, Trinidad, Curaçao, Aruba, Barbados, Santa Lucía, Saint Kitts, Bonaire, etcétera.

Como vivimos en el Caribe, como pertenecemos al mundo del Caribe, tenemos la impresión así, *a priori*, de que conocemos muy bien el Caribe, y aunque parezca extraño, paradójico, decirlo, es muy probable que los europeos actualmente, con la inmensa corriente turística que está afluyendo hacia las islas del Caribe a través de las agencias de viajes, es muy posible que el europeo conozca mejor ciertas islas del Caribe que nosotros mismos, del mismo modo que muchos habitantes de las islas del Caribe conocen mejor ciertos países de Europa que las islas más próximas al lugar donde han nacido.

Como nuestras islas de las Antillas están situadas en un área geográfica sometida a análogas condiciones de clima y nuestra vegetación tiene bastante semejanza, nos vemos muy llevados a creer que las islas de las Antillas se parecen entre sí más de lo que se parecen en realidad. Porque yo, que he tenido la inmensa fortuna de visitar una gran parte si no la totalidad de las islas del Caribe, puedo decirles que algo absolutamente maravilloso, algo que están descubriendo los turistas del mundo entero en este momento, es la diversidad, la singularidad, la originalidad del mundo del Caribe.

* Comparecencia de Alejo Carpentier en la televisión cubana, el 19 de julio de 1979, con motivo de la celebración de Carifesta 79.

La vegetación se parece de una isla a otra, pero no es la misma. Difiere mucho entre unas parcelas de tierra y otras rodeadas por las olas del mismo mar. Además, las hay que tienen las particularidades más singulares, más raras, más características. Veamos, por ejemplo, al norte: actualmente se está publicando toda una literatura en torno a lo que se ha llamado el «triángulo de las Bermudas», los «ciclones de las Bermudas», las «tempestades de las Bermudas», y de esto hay que decir que Shakespeare habló hace varios siglos ya en una de sus bellas obras, la comedia de *La tempestad*, que ha traído al mundo las figuras inmortales de Próspero y Calibán.

Hablamos de las islas de la Martinica y Guadalupe. Y en las islas de la Martinica y Guadalupe está presente la personalidad histórica de Josefina de Beauharnais, la esposa de Napoleón. E, incluso, esto ha dado lugar a un litigio de tipo histórico sumamente pintoresco y divertido: durante muchos años los historiadores de Martinica y Guadalupe han discutido sobre si la emperatriz Josefina, la futura emperatriz Josefina, había nacido en ésta o en la otra isla. Al cabo de muchas investigaciones y de ver muchos documentos, se llegó a la conclusión de que la futura emperatriz Josefina había nacido en la Martinica, pero no por ello se dieron por vencidos los historiadores de la Guadalupe, pues dijeron: «La emperatriz Josefina nos pertenece de la misma manera por una razón muy sencilla: si bien nació en la Martinica, fue concebida en Guadalupe.»

Tomemos la isla de Trinidad con la originalidad de su música, con la población hindú que en ella podemos encontrar. Tomemos la pequeña isla de Aruba, situada cerca de Curaçao, isla singularísima, isla que casi no tiene vegetación, isla donde las lavas volcánicas removidas por siglos y siglos de vientos encarnizados, han sido esculpidas como verdaderos árboles. En la isla de Aruba casi no hay árboles vegetales, pero hay árboles de piedra, de una extraordinaria belleza, con troncos, con encrepamientos de hojarasca.

Tomemos la isla de Barbados. En Barbados nos encontramos con una suerte de civilización completamente original, una cultura extraordinaria. Barbados nos ha dado prosistas notables, y recuerdo haber leído en Barbados un periódico donde he encontrado uno de los mejores ensayos sobre la Revolución inglesa de Oliverio Cromwell. Periódicos redactados de una manera maravillosa, y donde se lleva una vida que tiene sus caracteres propios, incluso en la elección de la gran música clásica que difunden diariamente para la cultura colectiva las estaciones de radio. Creo que es la isla donde más se ha oído la música de Haendel y, en particular, el *Mesías* de Haendel, cuyo famoso coro *Aleluya* sirve de tema a una de las estaciones locales.

Cuba, sabemos ya que fue la primera descubierta, y por ella se introdujo el paisaje de América en la literatura universal.

En la República Dominicana comenzó la colonización propiamente dicha de América. Pero hay más. Hay puntos comunes. Conocemos las fortalezas construidas en el ámbito del Caribe por los ingenieros militares de Felipe II, los Antonelli. Sabemos que varias fortalezas cubanas son obra de los Antonelli. Sabemos que en Cartagena de Indias, en Colombia, hay obras de los Antonelli, pero ignoramos la maravillosa forta-

leza construida en las salinas de Araya por los Antonelli, que es un castillo ciclópeo, almenado, dramático, negro, que se yergue como una visión fantástica sobre una tierra tan totalmente blanca —pues se compone casi exclusivamente de sal y arena blanca— que parece una cosa inverosímil, una visión de cuadro surrealista, de cuadro fantástico.

El mundo del Caribe está lleno de personajes universales en la historia y universales en la historia de América. Aquí no solamente nos encontramos con la sombra de la emperatriz Josefina, sino que en una pequeña isla llamada María Galante nació Madame de Maintenon, la última esposa de Luis XIV, a la que se debió la funesta revocación del Edicto de Nantes que determinó la expulsión de los protestantes de Francia y el comienzo de una guerra fratricida.

Paulina Bonaparte, en Haití, el mariscal Rochambeau, y no hablemos de los grandes navegantes, corsarios, filibusteros... hombres como Walter Raleigh, el favorito de Isabel I de Inglaterra, que pretendió remontar el Orinoco y, equivocándose, penetró en el Caroní, torciendo el camino, y de esta manera sin poder llevar a Inglaterra las riquezas que él hubiera esperado. Y no hablemos, en fin, de las figuras nuestras, a las que me referiré dentro de unos minutos, que han poblado el ámbito del Caribe durante siglos forjando nuestra historia.

Dentro de esa diversidad extraordinaria pareciera que hay un denominador común. Ese denominador común es el de la música. A las islas de las Antillas hubiese podido aplicárseles aquel nombre que dio el gran clásico del Renacimiento francés, Rabelais, a unas islas que llamó «las islas sonantes». Todo suena en las Antillas, todo es sonido. Las Antillas tienen, vuelvo a decirlo, el denominador común de la música. Puede ser la extraordinaria música cubana en su larga evolución, de la que no tengo que hablarles, y que ha invadido el mundo entero; puede ser la plena dominicana, tan parecida y tan distinta, sin embargo, a la música cubana; puede ser el extraordinario, el endiablado calipso de Barbados y de Trinidad; pueden ser las orquestas de *steel band*, esas que podríamos llamar no bandas de instrumentos de cobre, sino de instrumentos de acero, en el sentido de que, como ustedes saben, los músicos de las islas de Trinidad y de Barbados, con las tapas de los tambores de gasolina y de petróleo, achichonadas de cierta manera a martillazos, han creado un instrumento de una riqueza de notas, de posibilidades y de expresión tal que están ejecutando en esos instrumentos genuinamente antillanos hasta música de Bach.

Dondequiera que vayamos en las Antillas suena la música. Y no hablemos de las creaciones recientes de las extraordinarias orquestas jamaicanas. No hablemos de la *beguines* de Fort-de-France, de Pointe-à-Pitre, y de la música de Guadalupe y Martinica. No hablemos de las distintas músicas que pueden diversificarse hasta el infinito, conservando, sin embargo, un extraño aire de familia. Está por emprenderse todavía un estudio paralelo y comparativo de la música de las Antillas.

Pero no he venido a hablarles solamente de la música de las Antillas, elemento creativo, elemento creador profundamente vital —no folklore muerto como el de otros países donde el folklore se debe a investigaciones de archivo, sino folklore vivo, por cuanto cambia, se enriquece, se diversifica cada día con nuevas aportaciones, nuevas invenciones, nue-

vas combinaciones instrumentales. Hay algo, mucho más, que confiere una importancia especial y primordial al Caribe: el Caribe ha desempeñado un papel privilegiado, único, en la historia del continente y del mundo.

En primer lugar, lo dije hace un momento y ustedes lo saben: el descubrimiento del paisaje americano, de la realidad de otras vegetaciones y de otras tierras aparece en el diario de viaje de Cristóbal Colón. Con ese libro de viaje y con las cartas que Cristóbal Colón manda a los Reyes Católicos narrando sus viajes sucesivos, se instala América en las nociones del hombre y cobra el hombre por primera vez una noción cabal del mundo en que vive. Ya conoce su planeta, ya sabe que es redondo, lo va a explorar ahora a sabiendas de a dónde va. Por primera vez en la historia sabe él en qué mundo vive.

Este acontecimiento es tan trascendental y tan importante que hemos de decir que es el acontecimiento más importante de la historia. Porque existe en la historia universal un hombre anterior al descubrimiento de América, y un hombre posterior al descubrimiento de América.

Ha sido descubierta América y de repente, por una serie de circunstancias que ustedes conocen, resulta que nuestro suelo, y muy particularmente el suelo caribe, se hace teatro de la primera simbiosis, del primer encuentro registrado en la historia entre tres razas que, como tales, no se habían encontrado nunca: la blanca de Europa, la india de América, que era una novedad total, y la africana que, si bien era conocida por Europa, era desconocida totalmente del lado acá del Atlántico. Por lo tanto, una simbiosis monumental de tres razas de una importancia extraordinaria por su riqueza y su posibilidad de aportaciones culturales y que habría de crear una civilización enteramente original.

Ahora bien, apenas se ha llevado a cabo el descubrimiento y empieza a conocerse este Nuevo Mundo, como le llamaban, se produce un elemento negativo, que va a ser compensado con un elemento positivo.

Pero empezamos por el elemento negativo: la noción de colonización nace con el descubrimiento de América. Ya se sabe que antes de venir a la América los españoles, esos otros navegantes extraordinarios que fueron los portugueses habían llegado a los confines del Asia, habían explorado lo que llamaban «las islas de las especias». Pero esos navegantes, portugueses principalmente, algunos ingleses, algunos franceses, que pronto llegaron hasta la India y navegaron a lo largo de África, jamás pensaron en crear colonias en el sentido propio de la palabra. Ellos creaban unos almacenes de intercambio comercial, iban a buscar mercancías y recibían mercancías a cambio. Negociaban, comerciaban, podía haber puntos donde hubiera diez, doce, quince familias de colonos, que eran familias de los mismos empleados de ese comercio, pero no había una colonización.

España sí entra en América con la noción de colonización. Y el primer gran colonizador que entra en América después del descubrimiento es el hijo primogénito de Cristóbal Colón, don Diego Colón, que llega nada menos que con su esposa, doña María Toledo, que era sobrina del duque de Alba. Funda una pequeña corte renacentista en Santo Domingo, en cuyas calles paseaba a menudo aquel intelectual que era Gonzalo Fernán-

dez de Oviedo, que iba a ser el próximo cronista de Indias, y pronto se fundan universidades, se representan piezas teatrales.

Esta idea de colonización parece ya perfectamente afianzada, instalada. Pero la historia tiene sus sorpresas, y no se contaba con un elemento imprevisto: el de los esclavos africanos. Traídos del continente africano, el negro que llega a América aherrojado, encadenado, amontonado en las calas de buques insalubres, que es vendido como mercancía, que es sometido a la condición más baja a la que puede ser sometido un ser humano, resulta que va a ser precisamente el germen de la idea de independencia. Es decir que, con el transcurso del tiempo, va a ser ese paria, va a ser ese hombre situado en el escalón más bajo de la condición humana, quien nos va a dotar nada menos que del concepto de independencia. Esto merece una pequeña explicación.

Si tuviésemos un mapa donde pudiésemos encender un bombillo rojo dondequiera que ha habido sublevaciones negras, de esclavos negros, en el continente, encontraríamos que desde el siglo XVI hasta hoy no habría nunca un bombillo apagado, siempre habría un bombillo rojo encendido en alguna parte. La primera gran sublevación comienza en el siglo XVI en Venezuela, en las minas de Buría, con el alzamiento del negro Miguel, que crea nada menos que un reinado independiente que tenía hasta una corte y tenía incluso un obispo de una iglesia disidente creada por él.

Muy poco después, en México, se produce la sublevación de la Cañada de los Negros, tan temible para el colonizador que el virrey Martín Enríquez se cree obligado a imponer castigos tan terribles como la castración, sin contemplación de ninguna índole, sin juicio, para todo negro que se hubiera fugado al monte. Poco tiempo después surge el palenque de Palomares, donde los negros cimarrones del Brasil crean un reinado independiente que resistió a numerosas expediciones de colonizadores portugueses, y se mantuvo independiente durante más de sesenta años.

En Surinam, a fines del siglo XVI, se produce el levantamiento de los tres líderes negros Sant Eam, Boston y Arabí, contra el cual se rompen cuatro expediciones holandesas.

Hubo la Rebelión de los Sastres, en Bahía; hubo en Cuba la que encabezó Aponte, pero merece mención particular por su trascendencia histórica, el Juramento de Bois Caiman.

¿Qué fue el Juramento de Bois Caiman? En una noche tormentosa se reunieron en un lugar llamado Bois Caiman, o sea, Bosque del Caimán, las dotaciones de esclavos de la colonia francesa de Santo Domingo, hoy Haití, y juraron proclamar la independencia en su país, independencia que fue completada y llevada a plena realidad por el gran caudillo Toussaint Louverture, cuyo nombre es uno de los cinco que aparecen patrocinando en espíritu este Carifesta '79 que se está celebrando en La Habana.

Es curioso que con el Juramento de Bois Caiman nace el verdadero concepto de independencia. Es decir, que al concepto de colonización traído por los españoles a Santo Domingo, en la misma tierra se une el concepto de descolonización, o sea el comienzo de las guerras de independencia, de descolonización, las guerras anticoloniales que habrán de prolongarse hasta nuestros días.

Me explico: cuando tomamos la gran *Enciclopedia*, la famosa enci-

clopedia redactada por Voltaire, Diderot, Rousseau, D'Alembert a mediados del siglo XVIII en Francia, y cuyas ideas tanta influencia tuvieron sobre los caudillos de nuestras guerras de independencia, nos encontramos que, en esa gran enciclopedia, el concepto de independencia tiene un valor todavía meramente filosófico. Se dice independencia, sí, independencia del hombre frente al concepto de Dios, frente al concepto de monarquía, el libre albedrío, hasta qué punto llega la libertad individual del hombre, pero no se habla de independencia política. En cambio, lo que reclamaban los negros de Haití —precursores en esto de todas nuestras guerras de independencia— era la independencia política, la emancipación total.

Yo sé que a esto surge una objeción, fácil. Muchos me dirán: ¡Un momento, el Juramento de Bois Caimán tiene lugar en 1791, pero ya mucho antes había habido la independencia de los Estados Unidos! ¡Pero quién lo niega! No hay que olvidar que cuando las trece colonias norteamericanas se emancipan de la autoridad del rey de Inglaterra y pasan a ser un país independiente que ya no es tributario de la colonia británica, no ha habido un cambio de estructura en la vida de esas colonias: los terratenientes siguieron siendo los mismos terratenientes: los grandes propietarios, los grandes comerciantes siguieron viviendo exactamente como antes. A nadie le entró en la cabeza que pudiera haber una emancipación de esclavos. Para llegar a esa emancipación de esclavos habrá que esperar a la Guerra de Secesión. Es decir, que en los Estados Unidos se siguió como antes después de la proclamación de la independencia, después de Jefferson, después de Jorge Washington.

¡Ah, pero es que en la América latina no ocurrió lo mismo! Porque a partir de las revueltas de Haití, que fueron seguidas muy poco después por la serie de guerras de independencia que lograrían su victoria final en 1824, en la victoria de la batalla de Ayacucho, las estructuras de la vida, las estructuras sociales, variaban de una manera total, y variaban de una manera total por la aparición en el primer lugar del escenario histórico de un personaje que políticamente no había sido tomado en cuenta, si bien humanamente existía. Y ese personaje es el criollo. La palabra criollo aparece en viejos documentos americanos a partir del año mil quinientos setentitantos.

¿Qué cosa era el criollo? *Grosso modo*, el criollo era el hombre nacido en América, en el continente nuevo, bien mestizo de español e indígena, bien mestizo de español y de negro, bien incluso sencillamente indios nacidos pero conviviendo con los colonizadores, o negros nacidos en América, es decir, no negros de nación. Esos eran los criollos, entre los cuales, desde luego, el mestizo habría de ocupar una posición privilegiada. Sin embargo, el criollo se sentía postergado. Simón Bolívar, *el Libertador*, en ese documento trascendental que es la «Carta de Jamaica», uno de los documentos más importantes que nos ha dejado la historia de América, habla de la condición del criollo, incluso de clases acomodadas, en las épocas anteriores a las guerras de independencia que él promovió. Dice Bolívar: «Jamás éramos virreyes ni gobernadores, sino por causas muy extraordinarias; arzobispos u obispos pocas veces; diplomáticos, nunca; militares sino en calidad de subalternos; nobles sin privilegios

reales. No éramos, en fin, ni magistrados, ni financistas, y casi ni aun comerciantes.»

La historia de América tiene una característica muy importante y muy interesante. Es una ilustración constante de la lucha de clases. La historia de América toda no se desarrolla sino en función de la lucha de clases. Nosotros no conocemos guerras dinásticas como las de Europa, guerras de sucesiones al trono; no conocimos guerras de familias enemigas como la guerra de los cien años, que fue una lucha de feudos; no conocimos las guerras de religión en el sentido estricto de la palabra. Nuestra lucha constante de varios siglos fue primero de la clase de los conquistadores contra la clase del autóctono sojuzgado y oprimido. Lucha del colonizador contra el conquistador, porque los colonizadores, que llegaron inmediatamente después de los conquistadores, trataron de bajarles las infulas a los conquistadores y de crear ellos una oligarquía, es decir, de ejercer la autoridad, y lograron destruir la clase de los conquistadores, que, como ustedes saben, terminaron casi todos pobres, miserables, asesinados, desterrados. Muy pocos tuvieron un fin feliz.

El colonizador se volvió la aristocracia, la oligarquía en lucha contra el criollo, el criollo definido por Bolívar en el párrafo que acabo de leer. Finalmente, con las guerras de independencia, fue la sublevación del criollo, del nativo de América, contra el español, que, según las latitudes, se llamó el godo, el mantuano, el chapetón, etcétera. Pero el criollo vencedor crea una nueva oligarquía contra la que habrán de luchar el esclavo, el desposeído y una naciente clase media que incluye casi la totalidad de la *intelligentsia*: intelectuales, escritores, profesores, maestros, en fin, esa admirable clase media que va creciendo durante todo el siglo XIX hasta desembocar en el nuestro.

Y en esa fase de la lucha que habrá de prolongarse hasta mediados de este siglo y sigue aún, habrá de afianzarse el sentido nacional de los países americanos. Es decir, que el criollo, al vencer en todo el continente, empieza a buscar su identidad particular, y surge la noción de nacionalismo, y ese mundo criollo, ese mundo americano, se vuelve un mundo donde hay, con conciencia de serlo, venezolanos, colombianos, mexicanos, cubanos, centroamericanos y, más adelante, con los movimientos crecientes de independencia en las Antillas, surgirá la conciencia de ser jamaicano, martiniqueño, curazoleño, en fin, de las distintas islas que forman nuestro vasto mundo caribe y que ya han adquirido caracteres propios con conciencia de poseerlos.

En el siglo XIX, los países de nuestra América, dotados de una fuerte conciencia nacional, lucharon y luchan contra el imperialismo, aliado de la gran burguesía criolla, por el logro de una independencia total, unida a un anhelo de progreso social. Y esta segunda parte del siglo XX se ha caracterizado y se caracterizará por la intensificación de esa lucha en todo ese ámbito del Caribe, lucha por una independencia total, independencia total ya lograda en Cuba.

Cuando consideramos el ámbito del Caribe, quedamos atónitos ante la de grandes hombres que nos ofrece. Citando tan sólo algunas personalidades, porque no voy a hacer aquí un recuento enciclopédico, nos encontramos con figuras como Francisco de Miranda, el precursor de todas las independencias americanas, nacido en Venezuela; Simón Rodríguez,

maestro del libertador Bolívar, aquel que decía: «La América no ha de imitar servilmente sino ser original», noción de originalidad, noción de nacionalidad; Simón Bolívar, no he de hablar de su gesta: es demasiado conocida para que yo me extienda en ella. (No olvidemos que fue apoyado en su guerra por el almirante Brion, que era de Curaçao.) Se va haciendo cada vez más la integración del Caribe. Toussaint Louverture era el héroe nacional, el libertador de Haití. Petión, presidente de Haití, fue aquel que pidió a Bolívar, a cambio de la ayuda moral y de la ayuda material en su guerra, la abolición de la esclavitud en Venezuela, que, si bien no se produjo inmediatamente, fue una de las primeras en producirse. Heredia, el gran poeta romántico, el más grande poeta romántico, que era cubano, y era hijo, sin embargo, de venezolano, del gerente Heredia de Venezuela. Máximo Gómez sabemos que era dominicano. Los padres de Maceo habían peleado en la guerra de independencia de Venezuela. Hostos nos viene de Puerto Rico; Finlay, cubano, y desde luego no olvidamos en esta enumeración muy somera al inmenso José Martí, cuyo pensamiento precursor habría de animar la gesta del Moncada, que, guiada por el comandante Fidel Castro, otra egregia figura de nuestro mundo caribe, habría de culminar en la Revolución cubana, que pudo celebrar este año el vigésimo aniversario de su irreversible afirmación, de su triunfo ejemplar.

Los grandes hombres cuyos nombres acabo de citar vienen a demostrar que existe lo que podríamos llamar un humanismo caribe. Nuestros grandes hombres nunca limitaron su acción, su pensamiento, su ejemplo, al ámbito propio, sino que se proyectaron hacia los pueblos vecinos. Hubo intercambio de hombres como hubo interpretación de ideas. Hubo siempre entre nosotros un anhelo de entendimiento mutuo dentro de aspiraciones que nos eran comunes. No olviden ustedes que la trayectoria americana de José Martí, esa que lo lleva de Venezuela a Centroamérica, México, a los Estados Unidos, desde luego, Tampa y Cuba, es una trayectoria que, quitando el tiempo que vivió en Nueva York y el viaje que realizó a Europa, su trayectoria política e histórica inmediata es la que va a culminar en nuestra guerra de independencia decisiva, se desarrolla en el ámbito todo del Caribe. ¡Y cuántas páginas emocionadas, cuántas páginas llenas de veracidad, llenas de hondo amor, no ha escrito Martí sobre Venezuela, sobre Guatemala, sobre México, sobre los países del Caribe en general!

Ha habido siempre dicho intercambio de hombres: Máximo Gómez, peleando por la independencia de Cuba; un cubano, Francisco Javier Yanes, firma el acta de independencia de Venezuela... Los ejemplos son incontables. El lugarteniente favorito de Maceo, Aurrecochea —lo llamaban el mambí venezolano—, era venezolano. Hubo intercambio de hombres, hubo comunidad de ideas y, por ello es que el Caribe, con las zonas continentales de México, las zonas de la tierra firme de Venezuela, de Colombia, las mismas zonas por extensión que fueron habitadas, que fueron pobladas por esclavos africanos traídos del continente en el mismo proceso de colonización, como los hallamos en el Perú, como los hallamos en Guayaquil, como los hallamos en Brasil, también vienen por extensión a formar parte de ese conglomerado caribe que empezamos a ver en su conjunto.

De ahí que Carifesta'79 es algo más que un conjunto de regocijos y de músicas, es algo más que una fiesta, es algo como un ritual de identificación. Habrá días de alegrías, de danzas, de holgorios, pero días que serán algo más, porque en ellos podremos confrontar lo que nos une y lo que nos distingue, lo que nos hace semejantes y a la vez lo que nos singulariza, lo particular y lo general, lo que es genuinamente de unos y lo que es patrimonio de todos.

Mucho de esto sabremos gracias a las jornadas artísticas de este Carifesta'79 que habrá de celebrarse ahora en Cuba. Cinco hombres egregios, cinco grandes humanistas de nuestro ámbito caribe habrán de presidir en espíritu esta jornada: Simón Bolívar, Toussaint Louverture, Benito Juárez, José Martí y Marcus Garvey. Cinco humanistas, cinco guías de pueblos que hubiesen podido aplicar al ámbito caribe que les era propio las palabras que nuestro Apóstol dirigía a la América toda: «Estoy orgulloso de mi amor a los hombres, de mi apasionado afecto a todas estas tierras preparadas a común destino por iguales y cruentos dolores.»

El Caribe es una espléndida realidad y su común destino no deja lugar a duda. Tomar conciencia de la realidad del Caribe es ampliar y completar la conciencia de una cubanía exaltada por el triunfo de nuestra Revolución, cubanía que se inscribe en un ámbito geográfico que desempeñó un papel primordial y decisivo en la historia de América, nuestra América, la América de José Martí.

CERVANTES EN EL ALBA DE HOY *

Hace un año, el gran poeta Jorge Guillén hubo de recibir, en este paraninfo de la muy ilustre Universidad Complutense donde ahora me hallo, la misma recompensa que, como coronación de mi larga carrera de escritor, viene hoy a premiar mi propia obra. Y acaso por hallarme aquí, donde por fuerza he de evocar la presencia de quien admiro desde hace medio siglo, acuden a mi memoria estos versos del autor de *Cántico*:

*...de un golpe vi la sala
arañas por cristal resplandecían
sobre una fiesta aún sin personajes.*

Fiesta hubo, un día de otoño ya muy lejano, en esta magnífica ciudad de Alcalá de Henares, situada por siempre entre los altos lugares de la cultura universal, junto a Stratford-on-Avon o la Weimar de Goethe y Schiller, por haber nacido quien en ella nació. Pero acaso tal fiesta se diera «aún sin personajes», como se dice en el verso de Jorge Guillén. Porque la fiesta verdadera, la grande, tuvo lugar el domingo 9 de octubre del mismo año en la ceremonia del bautismo de Cervantes, ya que, para quien la contempla con los ojos del novelista actual, fue fiesta de muchísimos personajes —de tantos y tan renombrados personajes que el mismo historiador Cide Hamete Benengeli, de haber estado presente, hubiera perdido la cuenta de ellos, por lo numerosos. Para mí, para todos los que en nuestro idioma escriben novelas en esta época, al memorable y

* Alcalá de Henares, 4 de abril de 1978. Después de recibir el premio «Miguel de Cervantes Saavedra».

jubiloso bautismo asistieron, entre muchos otros, las señoras Emma Bovary, Albertina de Proust, Ersilia de Pirandello, y Molly Bloom, venida especialmente de Dublín, con su esposo Leopoldo Bloom, y su amigo Stephen Dedalus, el príncipe Mishkin, el cándido Nazarin, taumaturgo sin saberlo, y hasta un Gregorio Samsa, de la familia de los Kafka —aquel mismo que, una mañana, había amanecido transformado en escarabajo—, pertenecientes todos a la pequeña cofradía de la dimensión imaginaria, fundada, con su llegada al mundo, por quien iniciaba entonces su existencia entre nosotros.

Y es que con Miguel de Cervantes Saavedra —y no pretendo decir ninguna novedad con ello— había nacido la novela moderna.

Periódicamente se produce, en la historia literaria del mundo, algo que —usándose de una expresión de hoy— suele calificarse de «crisis de la novela», pero no sería propio hablar de «crisis de la novela», sino de crisis de una determinada novelística. El hecho no es nuevo. Es evidente que al haber cumplido su papel sirviendo de puente entre la ética medieval y el humanismo renacentista, el libro de caballería agoniza cuando Cervantes emprende su gran tarea demitificadora. Cansados de encantamientos y peripecias inverosímiles, esos James Bond de otra época que eran los Amadises de Gaula y Florismartes de Hircania, sucumben bajo el peso de portentos harto acumulados. Y se van humanizando en el «Tirante el blanco», «tesoro de contento y mina de pasatiempos», dice Cervantes, donde «comen los caballeros», y duermen y mueren en sus camas y hacen testamento antes de su muerte, con todas estas cosas de que todos los demás libros de este género carecen.

Pero esta apertura hacia la realidad no basta, sin embargo, para salvar una novelística llegada a una irremediable vejez. Y más si tenemos en cuenta que ahora ha nacido ya una novelística enteramente nueva: la picaresca.

Con la picaresca española —y esto jamás se repetirá bastante, y más si pensamos que poco se tiene esto en cuenta fuera de España— nace realmente la novela como hoy la entendemos. Novela con su novelística. Novela que es invención totalmente española, sin antecedentes extranjeros, y que, por su poder de calar a lo hondo de lo circundante y cotidiano, será pronto traducida a varios idiomas, hallando un sinnúmero de imitadores en Francia y en Inglaterra.

Novela con su novelística —dije—. Novelística que constituye el movimiento literario más prolongado de la historia literaria del renacimiento para acá, si pensamos que, nacida de *El Lazarillo de Tormes*, crecerá durante más de dos siglos, con perpetua ampliación de su ámbito geográfico, cerrándose con la autobiografía de Torres Villarroel, anunciado por *Las confesiones* de Rousseau y hallando todavía una heredera en América, con *El Periquillo Sarniento* del mexicano Lizardi, a comienzos del siglo XIX.

Acaso el éxito prodigioso de la picaresca se deba al hecho de haber instalado el yo en la narración, tras de siglos durante los cuales la novela, bajo sus más diversas fases, fiel a sus orígenes orales, era contada siempre en tercera persona. Novela de arquetipos más que novela de

individuos verdaderos, donde el autor observa, frente a sus personajes, una suerte de «distanciamiento» brechtiano. Muestra —tal maese Pedro— las figuras de un retablo donde el mismo no habrá de aparecer. Con los maestros de la picaresca, en cambio, soy yo —el yo— quien se instala ante la realidad, narrándola en primera persona. Pero ese yo forma parte de lo circundante y habitual. Nada añade, sustancialmente, a una realidad muy española, donde los Pablos de Segovia, los Marcos de Obregón, los Estebanillos González, carecen del espesor, de la densidad, la ejemplaridad suficientes para encarnar el genio de una raza. Un pueblo puede divertirse largamente con los antihéroes, pero no se reconoce en ellos. Por esto, en tiempos de la picaresca, para hallar al español entero y verdadero, hay que buscarlo en el teatro, en el mundo de Pedro Crespo, Peribáñez, o de los «todos a una» —pueblo valiente— de Fuenteovejuna... y hay, por tanto, una nueva «crisis de la novela», en España, a mediados del siglo XVIII. En realidad, crisis de una novelística que, con Torres Villarroel, deriva hacia el libro de verdílicas memorias.

Faltaba a la picaresca, pese a la importancia capital de su aportación, esa cuarta dimensión del hombre que es dimensión imaginaria. Y esa era la dimensión que Cervantes nos había traído en su *Quijote*, novela que pasa por encima de la mejor picaresca sin inscribirse en ella, a pesar de serle coetánea, indiferente a los cambios de gustos, de estilos, de climas, de modas, clásica al nacer, igualmente respetada por las generaciones venideras —destinada a alcanzarnos, a ser nuestra contemporánea y a darnos lecciones que están muy lejos aún de haber agotado sus enseñanzas.

Cervantes, con el *Quijote*, instala la dimensión imaginaria dentro del hombre, con todas sus implicaciones terribles o magníficas, destructoras o poéticas, novedosas o inventivas, haciendo de ese nuevo yo un medio de indagación y conocimiento del hombre, de acuerdo con una visión de la realidad que pone en ella todo y más aún de lo que en ella se busca. Primer amante verdadero de la literatura moderna, don Quijote proyecta sus propios fantasmas en la figura de Dulcinea —pirandelliano juego de apariencias— alzando una vulgar realidad al nivel de su propia escala imaginaria. A partir de ese momento, todo está permitido al ente creador. Se ha plantado en un universo donde la manzana deja de ser una fruta cualquiera para transformarse en la manzana de Newton; clavileño acabará volando a una velocidad supersónica; un trivial suceso policíaco engendra *El rojo y el negro*, y del sabor de un bizcocho mojado en una taza de té, surge toda la humanidad de Marcel Proust —como de buenos y malos libros de caballería nació el cosmorama, español y universal, del *Quijote*.

Todo está ya en Cervantes. Todo lo que hará la perdurabilidad de muchas novelas futuras: el enciclopedismo, el sentido de la historia, la sátira social, la caricatura junto a la poesía, y hasta el cura del escrutinio famoso parece haberlo leído todo, y el mismo Ginés de Pasamonte, a ratos perdidos de ladrón, escribe sus memorias. Y el novelista, impaciente por hablar en primera persona, se introduce dentro de su propia obra, en el octavo capítulo, al pasar la narración a un tercero por un sorprendente proceso de «suspense» cinematográfico-novelista novelado, alguacil alguacilado... y, en cuanto a forma, el *Quijote* se nos presenta

como una serie de geniales variaciones a base de un tema inicial, en trabajo parecido al de las variaciones musicales inventadas por el maestro Antonio de Cabezón, el organista ciego e inspirado vihuelista de Felipe II, que fue el creador de esa técnica fundamental del arte sonoro. Y las grandes variaciones de Cervantes anuncian esas otras variaciones españolas que, en lo plástico, serán las tauromaquias de Goya o las innumerables glosas hechas por Picasso a *Las meninas* de Velázquez.

Pues también habría que recordar que el arte mayor de la variación musical tuvo su origen en España, al igual que la novela, tal como hoy la entendemos.

En un artículo de 1921, Ortega y Gasset se muestra poco optimista en lo que se refiere al porvenir de la novela, aconsejando a los jóvenes que vuelvan los ojos, más bien, hacia el teatro... y esto, en los inicios de la década que verá aparecer a Proust, Joyce, Thomas Mann, Faulkner, en tanto que nacerá en ellas, pujante y recia, la novelística hispanoamericana.

Y hay críticos de mal agüero que ahora señalan una nueva «crisis de la novelística»... crisis, sí. Pero crisis de una novelística psicológica que ya daba muestras de agotamiento, hacia los años 20; crisis de una novela hecha a base de los ya muy repertoriados conflictos de orden sentimental y afectivo. Pero, en tanto el novelista de hoy mire hacia lo épico y contingente de su época, no se podrá hablar de «crisis de la novela», y mucho se equivocan quienes dicen que el cine y la televisión están en camino de suplantar al libro, cuando nuestra época asiste, por el contrario, a una multiplicación de las empresas editoras para cubrir la demanda de un público cada vez más ávido de lectura.

No hay ni habrá crisis de la novela, mientras la novela sea novela abierta, novela de muchos, novela de buenas y fuertes variaciones —valga el término musical— sobre los grandes temas de la época, como lo fue en su tiempo la ejemplar novela, a la vez local y universal, de Miguel de Cervantes Saavedra.

Como decía don Miguel de Unamuno: «Hemos de hallar lo universal en las entrañas de lo local, y, en lo limitado y circunscrito, lo eterno.»

No tuvo España mejor embajador, a lo largo de los siglos, que don Quijote de la Mancha, hombre —nos dice su creador— «que solamente mostraba tener claro y desenfadado entendimiento»... Pronto conocido en toda Europa, don Quijote cruzó el océano para mostrarse a todo lo largo y ancho del Nuevo Mundo. Y, por encima de luchas y vicisitudes, sobrevolando los antagonismos históricos, siguió transitando sin trabas por las tierras de América. Bolívar lo evocaba a menudo en los últimos días de su prodigiosa existencia. Y José Martí, el espíritu más universal y enciclopédico de todo el siglo XIX americano, tenía a su creador por uno de los caracteres más dignos y bellos de la historia; «Temprano amigo del hombre —decía Martí— que vivió en tiempos aciagos... y con la dulce tristeza del genio prefirió la vida entre los humildes.»

De niño yo jugaba al pie de una estatua de Cervantes que hay en La Habana, donde nací. De viejo, hallo nuevas enseñanzas, cada día, en su obra inagotable... y ya que citaba al comienzo de estas palabras unos versos de Jorge Guillén, el gran poeta de *Cántico*, vuelvo, pensando que

bien podrían aplicarse a don Quijote, universal y eterno, los versos que le fueron inspirados por una lectura del *Poema del Cid*:

*le crece el corazón...
y a cuantos llega su irradiación de héroe,
héroe puro siempre, héroe vulnerable,
autoridad paterna con su rayo solar.*

Habiendo tenido el honor de recibir de manos de Su Majestad el Rey de España el premio de literatura castellana «Miguel de Cervantes», debo manifestarle mi profundo y emocionado agradecimiento, así como a la ilustre Real Academia de la Lengua Española, a los representantes de las distintas academias españolas y latinoamericanas que, por unanimidad de criterio, hicieron posible que yo me encuentre hoy aquí, en tan alta cátedra, y al excelentísimo señor ministro de Cultura, en nombre mío y en el de mi pueblo, por esta recompensa impar que viene a coronar mi ya larga vida consagrada al cultivo de las letras... Ninguna frase podría expresar mejor mi estado de ánimo en estos momentos que aquella en que nos dice Cervantes:

«Una de las cosas que más debe dar contento a un hombre [...] es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes, impreso y en estampa...» Viviendo estoy. Impreso y en estampa fui. Buen nombre tuve, pero acaso, gracias a ustedes, mucho mejor lo tenga ahora.

Por ello: gracias...

donde me bañaba desnudo, yendo a buscar, con la cara, entre los juncos de raíces herrumbrosas, las frescas bocas de manantiales ocultos. Tras de los guayabos olorosos, era el camino por donde, los viernes, acudía la lavandera de chal azafrán, ajorcas doradas y fino perfil yoruba, seguida de la anciana portadora de cestas, arrugada y sentenciosa, que, ciertos días, se daba a hablar de un larguísimo viaje hecho en su juventud, con argolla al tobillo, en los sollados de un barco negrero. Pero yo, desatento a sus cuentos, sólo tenía ojos para contemplar a la mulata silenciosa, de largas piernas relucientes, altos pechos y mirada esquiva, que aguardaba, paciente, el recuento, hecho por mi madre, de las ropas traídas en una cesta olorosa a vetiver... Y muchos, muchos años más tarde, habría yo de encontrar nuevamente la emoción de esos momentos, el sabor de un agua que creía olvidada, los inexplicables estremecimientos anunciadores de una adolescencia ya próxima, abriendo, un día, un libro de Saint-John Perse:

Alors on te baignait dans l'eau-de-feuilles-vertes; et l'eau encore était du soleil vert; et les servantes de la mère, grandes filles luisantes, remuaient leurs jambes claudes près de toi qui tremblais...

SAINT-JOHN PERSE, URBI ET ORBI

Habíamos arrimado la barca a una de esas lajas pardas que, a todo lo largo del Orinoco, desde su angostura famosa hasta los grandes ríos que le vienen a mano izquierda, más arriba, de fuentes ignotas, conservan el calor del sol hasta las lentas horas en que el alba ha de cobrar fuerza y verticalidad, para poner alguna luz en la selva del Tercer Día de la Creación a través de sus ramazones infinitas. Temprano —como siempre— había llegado la noche, anunciada por un múltiple alargamiento de las sombras. Ya desdibujados, redondeando el lomo y cerrando sus flores diurnas, los árboles enormes parecían apretarse en silencioso concilio alrededor de un engañoso estanque donde empezaban a desprezarse las escamas de criaturas recién despiertas... Saco un tomo de Saint-John Perse que me acompaña, y leo, a la luz de una hoguera que acaba de prender el baqueano de nuestra navegación:

Vagissement des eaux tournantes et lumineuses!

*O la couleur de la brise circulant sur les eaux calmes, les palmes des palmiers qui bougent!
Et pas un aboiement lointain de chien que signifie la hutte: qui signifie la hutte et la fumée du soir et les trois pierre noires sous l'odeur du piment.
Mais les chauves-souris decouper le soir mola petits cris.*

Evoco mi infancia: aquella finca desde donde, en días sin brisa, se divisaban, inmóviles y enhiestos, los humos de La Habana; la cañada

En la isla de Nuestra Señora de Guadalupe. Muy precisamente en la Basse-Terre. Una tarde, asisto a un gracioso espectáculo que me divierte enormemente y que habrá de pasar a mi novela *El siglo de las luces*: «... De buenas ganas hubiera trasladado el Comisario su residencia a la quieta y acogedora parroquia de Saint François, pero el puerto, bueno para la descarga del ganado traído de las islas cercanas —ganado que era arrojado por sobre las bordas, al llegar, para que fuese nadando hasta la orilla—, era escaso resguardo para su flota.» Y habría de leer hoy, repasando la obra inmensa de Saint-John Perse:

*Pour débarquer des boeufs et des mulets,
on donne à l'eau, par-dessus bord, ces dieux coulés en bronze
et frottés de résine.
L'eau les vante! jaillit!
et nous les attendons à quai avec des lattes
élevées en guise de flambeaux: et nous tenons
les yeux fixés sur l'étoile de ces fronts...*

[Poder de transfiguración, de magnificación, de la poe-sía]
Estoy en la Gran Sabana (1947), nueve años después del descubrimiento de ese nudo rocoso del continente, del cual descienden, tumultuosos y atropellados, los grandes ríos que van a parar al Orinoco, meseta inmensa donde doscientas cuarenta aguas entretejen sus corrientes, entre montañas geométricas, de basalto negro, aisladas unas de otras, que inventan, para hombres incapaces todavía de tal invención, todos los es-

tilos arquitectónicos que habrán de encontrar en el futuro. Y, en ese mundo de estructuras, anteriores a las estructuras de teoremas anteriores a los teoremas, me viene al encuentro un hombrecillo que, en tal presencia de formas puras, en un aire limpio que muy poco —virgen aún— ha sido exhalado por pulmones «civilizados», me dice, mostrándome un incipiente caserío: «Soy fundador de ciudades.» Y, tras de las solemnes palabras oídas, pienso, una vez más, en Saint-John Perse:

*Sur trois grandes saisons, m'établissant avec honneur,
j'augure bien du sol ou j'ai fondé ma loi.*

... Y son las palmas verdes, unidas a mi humano destino como un elemento de heráldica; y son los manglares donde «peces lentos, entre el fango, liberan burbujas con sus cabezas planas»; y son «las altas raíces curvas» que celebraban «el aire de vías prodigiosas, la invención de bóvedas y de naves»; y son las bocas que «tienen el sabor de las pomarrosas, en el río, antes de mediodía»; y son los ancianos, «antes que nadie despiertos, que abren las persianas y miran el cielo y el mar que cambia de color».

C'est alors que l'odeur du café remonte l'escalier,

verso trivial, si se quiere, pero que, para un hombre de mi ámbito, de mi mundo, tiene resonancias emocionales más hondas y auténticas que las que pueden suscitar las más hermosas descripciones del palacio de Ulises. Porque, en el universo —y universo es, tan complejo y poblado como el de un Juan Sebastián Bach, como el de un Pablo Picasso— de Saint-John Perse, hay siempre una presencia, latente o manifiesta (esto último en los primeros poemas) de lo que llamaban ya *Antillas* los cartógrafos anteriores al viaje de las Tres Carabelas —*Antillas* inscritas ahora en el contexto de América toda—. Amo a los poetas de hálito universal que me hablan de árboles heráldicos, de islas incontables, de aves migatorias, de los grandes vientos que soplan sobre la faz del planeta, de pueblos en marcha, de anábasis, y de altas ciudades «que se iluminan» —como mi ciudad natal— sobre «todo su frente de mar».

Hay poetas de adorno, de muy grata lectura, pero que si no se leen nos dejan igual que antes —no ha pasado nada— en la desnortada espera del tiempo futuro agustiniano, con un pasado recuerdo que no acaba de integrarse en el presente-intuición-mirar. Y hay poetas esenciales y necesarios, presentes en las tres categorías del transcurso, que nos acompañan a todo lo largo de una vida, ayudándonos a cobrar conciencia de nosotros mismos, y a recuperar, escribiendo ellos la historia de nuestra propia existencia, sabores, sensaciones, perfumes, imágenes, emociones, arrestos, que creíamos olvidados. Poetas de tal categoría, hay sólo dos o tres por siglo. Poetas de la revelación; poetas de cosmogonías; poetas de la inmensidad explicada, acaso, por el portentoso verdor de una briz-

na de hierba, por un paisaje familiar fugazmente entrevisto en un restallar de persianas; poetas que, en una estrofa de implicaciones vertiginosas, integran el no con el Todo.

Saint-John Perse es poeta de tal casta. Y, tras de él, no veo, en Francia, quién se nos anuncie en tal nivel de magnificencia y magnitud.

NACIDO DE LA NOCHE, EL DÍA,
SEMEJANTE A MUCHOS DÍAS, DISTINTO CADA DÍA...

*El blando desvelo
de nuestro lienzo.*

(MALLARMÉ)

Salido de las sombras, el lienzo renace tras de la noche en blanca afanosa de ser habitada. En torno, dentro, donde todo regresa al sueño; fuera, donde se responden las urbanas alboradas, cada cosa, cada objeto, espera el instante de cobrar vida en manos del hombre, cumpliendo una tarea asignada por la forma que lo define. Junto al papel aún yacente en una mesa, a la superficie virgen que se ofrece en la verticalidad del caballete, todo lo circundante de adentro, de fuera, se va afirmando en la creciente claridad de las horas responsables, sumándose a la polifonía menor que da sentido a las pequeñas voces concertadas para definir el estilo de una realidad cotidiana: en desperezo matutino aguarda el mantel bajo la eucarística hogaza que abrirá el día, mientras espera la copa transparente el vino que habrá de enrojecerla en las luces meridianas. «¡Pintar las flores del ciruelo con el olor de su perfume!», pedía, con asordinada voz, el muy antiguo poeta de un hai-kú. «Sin más colores que la humedad de sus neblinas / mostrar la sonora posibilidad de sus campanas mudas», dice el pintor, mirando por la ventana, sobre el río sin tiempo, las torres de la catedral pulida, penetrada hasta el alma de sus gárgolas, por siglos de brumas. Aquí, en el redescubrimiento del mundo que implica cada amanecer del hombre, todo es

*Una insinuación
al silencio.*

(MALLARMÉ)

Pero si los pequeños polifonistas de lo cotidiano y familiar habrán de cumplir sus faenas en ordenada y consabida entrada de voces necesarias al diario discurrir de lo inmediato y temporal, el «blanco lienzo» primordial persiste en su desvelo por *significar*, en medio de tantos objetos significantes, ofreciéndose —propicio, aquiescente, consentidor— a la fecundación de una mano —pero de una mano que no lo transforme en mero espejo de realidades inertes, sino en portador de imágenes trascendidas a lo poético. Así, el ámbito de su espacio plástico se hace vocablo, metro, escansión —y a veces metáfora— de un siempre renovado poema de las cosas simples, cuya autenticidad se magnifica en la visión del hombre que, con retina catadora, nos entrega la esencia —el trasfondo emocional latente— de lo visto o dejado de ver con los ojos de la costumbre en cada una de las jornadas —*trancos o moradas*, diría un clásico español— de existir sin mirar, sin saber mirar, sin detenerse en mirar lo que, bien mirado, pudiese ser entendido en la verdad profunda de una sencilla belleza disimulada por la quietud, en el pudor de sus puras formas. Ha llegado, pues, el momento de hallar quien, con percepción aguzada, hablando por el plomo de sus lápices, por las sedas de sus pinceles, aspira a

*resumir con una mirada la virginal
ausencia esparcida en esta soledad.*

(MALLARMÉ)

Y, sin recurrir a más elocuencias que aquellas que se encierran, pero aún sin liberar, en la redondez de una fruta, en la tibieza del pan mañanero, en la copa donde una sombra sugiere ya la futura rojez de un vino aún sin verter, Xavier Valls, en pasmosa concentración sobre cuanto está al alcance de su/nuestra mano, hace surgir de la albura del papel o del lienzo sus armonías del silencio, fragancias de texturas, poesía de menudas cosas magnificadas por su misma soledad en espacio plástico propio, librado de inútiles contextos ornamentales. Hay *asunto* —aunque sin asunto—, figuración llevada mucho más allá de la figuración, donde lo mostrado sobre una luz salida de dentro/fuera, se nos presenta en el

inmutable sosiego de ese blanco resplandor.

(MALLARMÉ)

O bien, con su mano puesta en combate contra la primordial blancura que parece decirle cada mañana, como la Herodías del poema: «Amo este horror de ser virgen», Xavier Valls hace crecer una planta, un árbol, varios árboles, en una deshabitada pradera, temblorosa de esluvios vernaes, o, yendo lejos, mucho más lejos, abriendo el ángulo de su enfoque plástico, trasponiendo las fronteras de lo circundante y familiar, nos ofrece las visiones de ensenadas remotas, de mansos lagos donde

*el agua refleja la huida del otoño
que en ella apaga su antorcha*

(MALLARMÉ)

un agua que, adormeciendo sus transparencias al pie de montañas anubladas, de cordilleras cuyos perfiles evanescentes se dibujan y desdibujan entre las nubes de un firmamento infinito, se esparce en vastos y despoblados paisajes donde reina el silencio, el perenne silencio de una pintura cuya honda y serena sensibilidad excluye todo gratuito retozo de trazos en desorden —toda anarquía formal—. A veces, en un cuadro de Xavier Valls, aparece una grave figura de mujer desnuda, tan quieta como los filos montañosos que en la claridad de sus mares apacibles se miran —presencia humana— excepcional y solitaria que, como entregada al secreto de una íntima meditación, no habrá de alterar la sosegada unicidad de un mundo plástico llevado en tempo de andante sostenido, sin incidencia ni tumultos.

Y, en ese sostenido andante —tal un aria de melodía tersa y lincal— que señorea la blanca alborada de sus lienzos, crece y se perpetúa, con el correr de los días, la obra de Xavier Valls, en la reveladora luz interior de quien jamás será intérprete de nocturnos ni de sombrías lucubraciones —hombre apegado a cuanto pueda apresarse con el gesto o con mirada concedora de las fronteras humanas, eligiendo, en el espectáculo del mundo, aquello que pueda conducirlo a la de una pintura regida por el discernimiento y la elección, como para decirnos:

*...de su casi trivial misterio exhibiré
un ejemplo asible y revelador de inspiraciones primordiales...*

(MALLARMÉ)

Y mañana, cumplida la tarea de hoy, de la blancura del silencio sacado del alba, surgirá nuevamente el lenguaje plástico de los días y de los sueños.

VARESE EN VIDA *

En 1929, Varèse soñaba con un circo, un circo inspirado en el Barnum & Bailey, una amplia carpa abigardada, con su arboladura y encordado, que tuviera un tren especial con su ristra de vagones; un circo cuyos artistas, payasos, cantantes, coristas y fenómenos se lanzaran a representar, *coats to coast*, del Atlántico al Pacífico, a lo ancho de los Estados Unidos, un amplio misterio en un acto, único, inmenso, intitulado: *The one all alone*. Para ello necesitaba pistas, espacios, lugares de acción. Varèse concebía su enorme ópera tal como un empresario de circo puede concebir un espectáculo simultáneo de varias pistas. Allá, los personajes del prólogo; más lejos, los personajes del primer cuadro; en las tres pistas —y por todo el escenario— los del desenlace. Georges Ribemont-Dessaignes, Robert Desnos y yo trabajamos en el libreto de esta ópera monstruo, para la cual Varèse iba a remplazar el templo de Bayreuth por un tren de tantos más cuantos vagones, que atravesara el país entero en todas direcciones. Cada semana le entregábamos a Varèse las escenas, tal como las íbamos terminando. Y cada semana recomenzaba la tarea. «No es eso exactamente.» «El texto, más conciso.» «La estrella que aparece en el cielo es una nova.» «Para la escena final necesito enanos, un jorobado.» Trabajábamos. Y seguíamos trabajando. *Los animales emigran de noche. Nunca gemimos tanto, nunca clamamos tanto. Trabajábamos.* La noche de la ópera se llenaba de presagios. ¡Oh, anunciador de catástrofes! El pan solitario, la muerte de los niños; nunca lloramos tanto. Finalmente, la palabra se volvía aullido. Escribíamos el

* *Varèse vivant*, París, Le Nouveau Commerce, 1980. Traducción de Martí Soler.

texto como una partitura musical, sobre varios renglones: sobre varios pentagramas. Varèse trabajaba en el prólogo. Acción: una plaza pública, en alguna parte de una ciudad parecida a Nueva York, sin duda. No se hace de día. Todo surge de ese no hacerse de día. La ópera empieza en la oscuridad. Quienes se dirigen a su trabajo detienen la marcha. En escena quedan, esperando una orden, una información cualquiera. Lo que debe decirse debe surgir del público mismo. Pronto los actores se juntan, se hacinan, van hacia el público. Crece el terror. «Los barrotes de las cárceles —decía Varèse— se ablandan.» Paso de forzados perseguidos a tiros de revólver... Finalmente, un Anunciador se yergue ante la multitud. Dice ser capaz de interpretar los prodigios. Quizás, allá arriba, en lo alto de una torre, el-que-está-solo, *The once all alone*, podrá explicar lo que sucede. Pero, insensible a los clamores de abajo, está embebido en la contemplación de una nueva estrella. No hay respuesta. Cuando mucho, señales telegráficas transmitidas por la orquesta (aquí, la orquesta asume la función de *mediadora* entre el público y los sucesos de la escena). Incapaz de responder a las preguntas, el Anunciador es lapidado. Varios negros atraviesan la escena con el uniforme de los forzados. Martillos eléctricos —Varèse sentía una inclinación particular hacia ellos— se mezclan con los remolinos de la orquesta y de los coros. De golpe, un gran silencio, una imploración, como una plegaria, y se anuncia el amanecer. El mundo no será destruido esta noche, demasiado larga. El Astrónomo, desde lo alto de la torre, sigue contemplando el cielo. En alguna parte los amantes siguen amándose. Hay gente que juega al ajedrez con piezas gigantes. En la escena —es decir, en las pistas— el sol se levanta. Se trata del universo de *Désert*.

Por lo demás, es curioso señalar que la idea generadora de ese «misterio» se encuentra en una tradición de los indios pueblo de Nuevo México, que había llamado la atención de Louise Varèse, esposa del compositor, en ocasión de la lectura de una obra consagrada al folklore de ciertas regiones de América del Norte. Según los indios pueblo, el día en que el sol deje de tener adoradores, cesará de mostrarse a los hombres y el mundo se hundirá en las tinieblas más profundas. Tal creencia había despertado ya la curiosidad de C. G. Jung, que habla de ella en sus *Memorias* (cap. IX). En nuestra ópera, el Astrónomo era culpable de hacer olvidar a los hombres la presencia del sol al desviar sus espíritus hacia un astro recientemente aparecido en el cielo y atribuirle un poder superior (observemos el parentesco de este mito con el de los «cuatro soles» de los antiguos aztecas...). Por fin, el amanecer se debería a la imploración de una niña («La niña enferma de fiebres», personaje de un poema que Varèse me encargó escribir en español para ponerle música) que, enferma, delirante, clama al sol para que la ayude a expulsar los fantasmas de una noche demasiado larga poblada de terribles visiones.

La partitura de *The one all alone* nunca se escribió, ya que el regreso de Varèse a los Estados Unidos interrumpió nuestra colaboración, aunque debo a Louise Varèse la satisfacción de saber que el compositor, obsesionado como estaba por su tema (puesto que él mismo nos lo sugirió), apreciaba nuestro texto.

Varèse había nacido en Europa; se había hecho, formado, en Europa. Pero, hacia 1923, nadie en Europa conocía su nombre. En 1926 tuve el privilegio de escuchar, en México, su *Octandre*, dirigido por Carlos Chávez durante un concierto de música contemporánea. Poco tiempo después pude ver las caricaturas publicadas por *Vanity Fair*, con Leopold Stokowsky dirigiendo las partituras de Edgar Varèse pistola en mano. Desconocido en Europa, Varèse era en los Estados Unidos pieza de escándalo. «Los hombres de negocios aman mi música», me decía, sin que por ello estuviera seguro de que los hombres de negocios, los *businessmen*, no prefirieran las agradables músicas de *No, no Nanette* y de *Rose-Marie*, contemporáneas suyas —las mismas que Varèse detestaba a más y mejor, motejándolas de «músicas de agua de bidé». El mismo calificativo le servía para el jazz (singular opinión en un hombre que tanto apreciaba el trabajo de las maderas y los cueros), para las canciones de Mireille, de las que decía: «¿Han oído ustedes esas inmundicias, *Couchés dans les foins* [Acostados en el heno], o la historia del viejo jardinero que bebe y cojea [*le vieux jardinier qui boit et qui boite*]?» Toda música de simple diversión le era odiosa. En la época en que Robert Desnos y yo pasábamos las noches oyendo el gran Brick-Top (rue Fontaine) o los discos de Sophie Tucker, de Vaughan, de Leath, la música popular de origen norteamericano le era indiferente. No apreciaba más los *spirituals*. De igual manera, más tarde, en ocasión de un viaje de días por España, habían de horrorizarle las corridas de toros. «Nada de esto corresponde a mi época», decía. Algo más le gustaba la música cubana, que empezaba a escucharse en París, pero no por su aspecto «machacón» —y volvemos al «agua de...» —, sino por el juego de percusiones que tanto le interesaba. Con todo, fenómeno no menos curioso, Varèse sentía cierta debilidad por Puccini. Y no por el Puccini que oímos todos los días, casi por todas partes. No le interesaban las melodías de Puccini, pero me explicaba:

Puccini nunca escribió una escena de más. Sus actos son de una duración perfecta. Tiene un sentido prodigioso del teatro y su orquesta funciona admirablemente para lo que él quiere... Puccini sabía que sus óperas serían representadas con frecuencia en los teatros de provincia, tanto en Europa como en América. Ahora bien, observen que su orquesta suena tan bien con treinta como con sesenta músicos... Confieso que una noche, en el Metropolitan, me dejé llevar por *La Bohème*.

Ya desde la época de su formación musical, Varèse sentía un afecto profundo por Busoni, un respeto muy grande por Mahler y por Richard Strauss. Con frecuencia repetía, hablando de Busoni, una frase de éste: «Busca tus propias formas. No te dejes sujetar por las formas conocidas, acabadas; trabaja con la posibilidad de nuevas formas, personales, en primer lugar.»

Citar esta frase en un ensayo publicado hace unos treinta años me valió una viva réplica de Ernest Anserment, quien, mientras calificaba de paso a Varèse de «falso maestro» (*sic*), afirmaba que la forma clásica era «un elemento de inteligibilidad», un medio de pasar de lo particular a lo universal. Años después podemos ya medir lo que la invención de las formas, precisamente, ha aportado a la música contemporánea. Más que nunca tiene validez la opinión de Busoni.

«No me vean como a un compositor —decía Varèse—. Soy un artesano que especula con las frecuencias.» Ciertamente es que Varèse no componía a la manera de un *compositor* que sigue la práctica de su oficio. Concebía la audición de sus obras —por parte del público— como una especie de prueba, como un test de resistencia, de algo que era a todas luces necesario experimentar —tal como hacer el amor—. Esto no era fácil: allí, en el escenario, sobre el estrado, los músicos hacían que sus instrumentos emitieran sonidos, tocaran una música extraña a toda noción musical convencional. Nada de temas (aunque, en *Octandre*, todavía hay elementos que podrán considerarse como material temático): intensidades variables, masas de acordes (el acorde es, por definición, algo muy distinto) desprovistas de todo sentido *armónico*, edificaciones de notas establecidas según las posibilidades estructurales de los instrumentos reunidos y no sujetas a esquema de composición alguno de tipo clásico. Música que, por primera vez, planteaba la cuestión del *acontecimiento*, del acontecimiento sonoro, percibido, oído, experimentado en el momento mismo de su puesta en marcha —es decir, sin *antes* ni *después*, aunque siempre posea un *antes* y un *después*—, presente entre dos hechos sonoros tan importantes como *antes* como *después*. Casi todas las obras escritas por Varèse en los Estados Unidos se tocaron en París entre las dos guerras, de 1928 a 1931. Eran audiciones más bien agitadas —no siempre, de todos modos— ante un público que temía cometer por segunda ocasión el mismo error que cometiera con *Le sacre*. Los aplausos que saludaron la audición de *Hyperprismes*, de *Octandre* o de *Intégrales* no implicaban una verdadera comprensión de los textos. Se aplaudió en los conciertos Gaillard (sala Gaveau), con Poulet (*Amériques*), con Slonimsky (*Arcana*, en la sala Pleyel), por lo que la música de Varèse tenía aparentemente de disonante. En aquellos tiempos se hablaba mucho de *disonancias*, de *politonalidad*, de *heterotonalidad*. A tal título había que aceptar pues las disonancias de Stravinsky lo mismo que las de Milhaud y Honegger —y, puesto que aturdirían aún más los oídos, también las disonancias de Varèse—. Pero a éste poco le importaba hacer escuchar cúmulos de notas tan *disonantes*. Para él, la noción de *disonancias* y *consonancias* ni existía. ¿No le gustaba Piccini? Para él la música era otra cosa. Y fue esta *otra cosa* lo que quienes escucharon a Varèse en París, de 1928 a 1931, no entendieron. La crítica le fue favorable. Se hablaba de su oficio «seguro», de su ciencia de la orquestación, de su «formidable técnica». A partir de su punto de vista de director de orquesta, Slonimsky llegó incluso a presentar a Varèse (en un programa de uno de sus conciertos) como un «Einstein franco-americano». El sentido profundo de esta música escapaba a la mayor parte de los oyentes. «Cuando se tocó por primera vez *Amériques* —me explicaba Varèse— una anciana se hizo pipí en la sala. Y, otra vez, una señora perdió sus zapatos.» Sin duda, algo experimenta-

ron la anciana y la señora que perdió sus zapatos. Pero el sentido de la música de Varèse, su significado, van más allá, lejos de toda reacción de orden físico. Quizá se trate de música que se necesite sufrir, pero que, en el momento, no entraba dentro de las posibilidades de ser experimentada; de música que, trastornadas, zarandeadas nuestras costumbres, conmueva la inteligencia más profunda, alistándonos junto a una música absolutamente distinta a todas aquellas que escuchábamos entonces con la etiqueta de «modernas».

Varèse no quería a los directores de orquesta: los detestaba. Los llamaba «esa gente que mueve el culo». Sin embargo, demostraba cierta admiración por Kleiber —porque había dirigido las primeras audiciones de *Wozzeck*. Hablaba con respeto de Scherchen, pero sentía horror por Toscanini, Bruno Walter y Furtwangler. Toleraba a Klemperer, más abierto a la música contemporánea. Pero —y éste es uno de los aspectos contradictorios de Varèse— se entendía a la perfección con Stokowsky, quien poco tiempo antes había dirigido *Amériques*. (Por lo demás, no creo que Stokowsky haya comprendido la obra que dirigió. *Amériques* no es una partitura que se «deba» o que se «pueda» dirigir sin liberarse de determinadas nociones de la *interpretación* que caracterizan con mucho a nuestro director de orquesta, muy marcado por el lado «virtuoso» de su oficio. Temo que Stokowsky dirigió *Amériques* de la misma manera que habría dirigido una sinfonía de Mahler.)

Viviendo Varèse en la rue de Bourgogne, en París, tuve la ocasión de encontrarme con Stokowsky en una de las reuniones que daban, los sábados, el compositor y su esposa, un poco a la «americana», con mucho whisky y una muchedumbre bastante Greenwich Village (la gran crisis de los años treinta no había empujado aún a la *lost generation* hacia Nueva York), en la que se mezclaban personalidades tan diversas como Arthur Honegger, el jovencísimo André Jolivet, Arthur Louricé, cantantes latinoamericanas y la princesa de Polignac. Stokowsky me describió la sala de conciertos Ideal que imaginaba construir en los Estados Unidos. Se trataba de una sala en forma de blasón, que se abría hacia el fondo a partir de un muy grande escenario de modo que se obtuviera «una maravillosa acústica». La disposición de las butacas había de permitir el aislamiento total del espectador. Orejeras de fieltro separarían a un espectador de otro. Entre la sala y el escenario, un seto de crisantemos, de hortensias, de rosas —«lo más bello del mundo», anunció Stokowsky— disimularía el trabajo de los músicos. Y trazó una serie de dibujos que mostró a Varèse.

No estoy de acuerdo [me dijo éste]. La labor de la orquesta es un espectáculo extremadamente interesante a los ojos, espectáculo que refuerza la impresión recibida por la propia audición. Cincuenta personas, cien personas, en la orquesta, están dedicadas a una tarea soberbia. Sé que llegará el momento en que no haya más que orquestas electrónicas, para las que sólo se necesitará un botón.

Mientras tanto, nos las tenemos con hombres. No estamos libres todavía de la orquesta clásica, romántica. Todavía no existe la orquestación del futuro. Tenemos que utilizar medios arcaicos, a falta de otros, más perfeccionados, cuyas funciones no están bien definidas aún. Necesitamos productores de sonidos con intensidades variables y cuya afinación se fija tantas veces como sea necesario. Pero el espectáculo de la orquesta es indispensable mientras sigamos trabajando con los instrumentos de hoy. La concepción de Stokowsky es falsa, es una barbaridad.

Aunque no le gustara su música, Varèse era generoso con los compositores de la época. Para ellos siempre tenía una palabra amable: «Es agradable», decía. Era una palabra carente de ironía. Para hacer música «agradable», ahí estaba Puccini —verdadera música «agradable», tratándose de esa pequeña obra maestra *Gianni Schicchi*—. Varèse detestaba el género «agradable» Milhaud —cuando era «agradable»—, el género «agradable» Honegger. Incluso prefería el «agua de bidé».

En el París de 1930, en la época del regreso de Varèse a Nueva York, nos habíamos hartado de *concerti grossi* neoclásicos, uno tras otro, música de la que ya no queda nada: *Concerto grosso* en la sala Pleyel, el martes; *Concerto grosso*, de Markévich, en la sala del Conservatorio; *Concerto grosso* de Conrad Beck, del búlgaro Pipkov, de Petridis, más tarde, de Ernst Bloch. Y esto no era todo. A continuación de *Pulcinella*, escuchamos *scarlattianas*, *cimariosianas* puestas al día, encantadoras partituras del XVIII, ejecutadas no como fueron escritas, sino con adornos de hipos de fagotes y sincopas provenientes del jazz —manierismo que añade barroco al barroco—. Esta moda del «neoclasicismo» dio origen al fracaso de Varèse. Se tocaban sus obras, pero nunca más de una vez, provocando en el público un gran trastorno, pero sin que esto implicara conocimiento, reconocimiento.

El «Einstein franco-americano» de Slonimsky era respetado como técnico, como el hombre que había expresado «la crudeza de Nueva York». Pero quienes se interesaban por la música descubrían a Kurt Weill y la estética «hedonista».

Varèse sentía cierta inclinación por los compositores latinoamericanos, por el cubano Roldán, en particular, del que yo poseía dos partituras orquestales: *El milagro de Anaquillé* y *La rebambaramba*, basados en libretos escritos por mí. ¿Le gustaba realmente a Varèse la música de Roldán, inspirada en el folklore cubano? Lo dudo. Para él, se trataba de música «agradable». Sólo el uso de las percusiones le interesaba —mo-

vilización de un arsenal de «timbales» (que no eran los de la orquesta tradicional), de güiros, de claves, de maracas, de bongoes, instrumentos todos cuyos recursos percusivos lo maravillaban y que, con el tiempo, se han hecho de uso corriente en la orquesta moderna. Varèse estudió su gráfica y las técnicas de notación (maracas derechas, maracas izquierdas, timbales, utilizados de diversas maneras, etcétera).

Varèse había hecho amistad con el brasileño Héctor Villa-Lobos, que fijó las técnicas folklóricas de las «batucadas» en muchas de sus obras (sobre todo en los *Choros*). Este es su ceremonial: alrededor de una mesa de madera, bajo un árbol, veinte o treinta músicos populares se reúnen. Cada uno de ellos trae consigo tres, cuatro, seis, ocho instrumentos de percusión y los deposita en la mesa. Momento de espera. Llega una especie de general, un *Kappelmeister*, armado de un silbato. Nueva espera. Tensión en todos los rostros. Silbatazos. Todos los músicos arrancan. En el transcurso de la carrera van cambiando de instrumentos. *Mutua, Da capo, Ad libitum...* y sigue durante veinte o treinta minutos. De pronto, el silencio. Un silencio súbito, insoportable. Los músicos se miran, levantan los instrumentos por encima de la cabeza, en señal de desafío. El silencio se prolonga, interminable. Nuevo silbatazo. Nueva partida. Y así durante noches enteras.

En la mente de Varèse se había construido ya la partitura de *Ionisation*. Y, he aquí un detalle interesante que señalar, cuando un conjunto de músicos cubanos, bajo la dirección de Slonimsky, tocó esta obra para batería sola en La Habana en 1932, la ovación del público fue de tal manera entusiasta que éste tuvo que ofrecer ahí mismo una segunda audición.

Una fotografía, que es uno de los mejores documentos iconográficos recogidos por Louise Varèse, muestra al compositor de *Octandre* junto a Villa-Lobos en el balcón del departamento habitado por éste, en la *place Saint-Michel* de París. Un cuarteto de instrumentos de arco se reunió ese día en la casa de Villa-Lobos con el fin de leer algunas de las obras de juventud del compositor brasileño:

«Den todas las notas falsas que quieran —dijo Villa-Lobos a los músicos—. Pero observen el ritmo. Es todo en la obra.»

«Tiene razón —me observó poco después Varèse—, pero hablar de ritmo solo no es suficiente. El ritmo no es más que la constante de un golpeo. Es necesario algo más. Es necesario que hable la percusión, que tenga sus propias pulsaciones, su propio sistema sanguíneo. Debe insuflar su poder al conjunto de la orquesta —como sucede en las *batucadas*.» Más tarde, también Pierre Boulez me hablaría de las *batucadas*.

En la música de Villa-Lobos, Varèse buscaba la vida intensa que el juego de las percusiones daba a ciertos *Choros*, en los que se entremezclaban los instrumentos tradicionales de la orquesta y los instrumentos ya clásicos en Brasil y en Cuba: claves, maracas, tambores percutidos

con las manos —la palma, las falanges, las yemas de los dedos—, silbatos indígenas, cascabeles y mandolinas singulares fabricadas con carapachos de armadillos.

Varèse sabía que su música desagradaba al público de conciertos. Así, pues, se dio un público imaginario, pretendiéndolo compuesto por científicos, estudiantes de filosofía y —¿por qué no?— hombres de negocios. Según él, los *businessmen* tenían el sentido de las nuevas arquitecturas y estructuras. (Para el libreto de *The one all alone*, Varèse nos aconsejó que los coros nombraran los valores cotizados en la bolsa: Anaconda, Río-Tinto, Paraná, igualmente seductores por el poder evocador de las palabras.)

Varèse nunca pudo citarme siquiera el nombre de un *businessman* que estuviera particularmente interesado en su obra, pero la figura del hombre de negocios abstracto —lector de claves y huésped de Wall Street— obsesionaba su pensamiento. «Charles Ives era un hombre de negocios», observaba. Varèse tenía razón al evocarlo: la obra de Charles Ives no deja de ganar prestigio a nuestros ojos con sus inverosímiles —para 1906— superposiciones de grupos instrumentales, de orquestas apenas conjuntadas en las que una fanfarria militar atraviesa de pronto al aria sinfónica en un tono que difiere del del conjunto.

En el año 1930 vi llegar a mi casa, en París, «Hôtel du Maine», a un extraordinario Varèse, vestido con pantalones a rayas negras y grises, semejantes a los que llevaban los jefes de piso de los grandes almacenes, con una chaqueta gris sobre un chaleco de la misma tela y una corbata plastrón, también gris.

«Abandono la música —afirmó Varèse—. La música ya no interesa a nadie, hoy en día. Me vuelvo hombre de negocios, por lo que estoy dispuesto a ofrecer mis servicios a una gran empresa. Con mis conocimientos de matemáticas y de física puedo salir airoso.»

Ignoro si tuvieron éxito sus gestiones (que prefiguran extrañamente aquellas que habría de iniciar, mucho más tarde y sin éxito alguno, ante algunas empresas cinematográficas de Hollywood). Poco después, partía con su mujer a los Estados Unidos, preocupado él también por la gran crisis económica de los años 1930-1931.

De tiempo en tiempo, cartas. Cartas breves, precisas, claras, escritas con esa minúscula letra incisiva —al escribir parecería que se recostaba sobre el papel— por medio de la cual se expresaba en una lengua sin equívocos, muy cercana al dibujo. De su estilo, él decía: «Céline escribe

como yo hablo.» Hablando, Varèse era todo un espectáculo verbal, marcado por el lenguaje populachero, el argot, el habla de los barrios parisienses —Léon-Paul Fargue disfrutaba oyendo hablar a Varèse, a quien conocía desde los tiempos en que el compositor «todavía» hacía pensar en un «bello modelo italiano»—. En sus cartas, el hombre de *Hyperprismes*, de *Octandre*, de *Intégrales*, de *Arcana*, contemplaba el olvido en que se le tenía sin amarguras. Cuando llegó el éxito, con *Désert*, respondió a la carta en la que le expresé mi alegría: «Me he mantenido tranquilo durante más de veinte años.» Y me incluía, en el mismo sobre, el texto que Ribemont-Dessaignes, uno de los colaboradores de *The one all alone*, le había dedicado.

Se trata de una obra conocida para mí desde mucho tiempo antes —antes incluso de que fuera concebida—. Varèse la produjo después de *Amériques* —cuyo final era ya su esbozo—. Varèse se había encaminado hacia *Désert* a través de diversos contextos, por una sucesión de preocupaciones y de búsquedas que lo llevarían a trabajar en los laboratorios de acústica y en los estudios de emisiones radiofónicas con el fin de aprender sus técnicas. Tenía una opinión personal y justa de la música antigua:

«Ayer —me dijo un día— pasamos con Paul Le Flem cuatro horas leyendo obras de Pachelbel, de Buxtehude y de los contemporáneos de Bach. Nada hay que decir. Todo es perfecto... Pero ¿no es igualmente cierto decir que esta música nos parece perfecta porque ya no podemos ejercer nuestro sentido crítico sobre ella? ¿Somos capaces de descubrir sus rasgos de mal gusto, sus lugares comunes? En el barroco, por ejemplo, ¿cuántas fórmulas, repeticiones, machaconerías cuya verdadera debilidad ya no podemos ver...? Es como cuando se crean "conjuntos de instrumentos antiguos" con la intención de volver a encontrar la sonoridad exacta que los auditores de obras escritas en los siglos XVII y XVIII escucharon. ¿Qué interés puede tener todo esto para nosotros? Los compositores del pasado utilizaban los instrumentos que tenían a su disposición, a falta de otros mejores, con una perfecta conciencia de sus limitaciones. Si los músicos del siglo XVIII hubieran dispuesto de coros tales como los que utilizamos hoy, habrían hecho de los coros un uso distinto. En su época, Beethoven todavía sufría de carencias, de limitaciones, en las trompetas que estaban a su disposición. Los amantes de la música de otros tiempos estaban acostumbrados, forzosamente, a la sonoridad de instrumentos que hoy nos parecen bien primitivos... ¿Por qué, pues, volver a ellos en nombre de una preocupación por la "exactitud histórica"...? O, si no, créense entonces "sociedades de instrumentos antiguos para auditores dotados de oídos antiguos" —nada fáciles de encontrar—. "Pero el encanto de lo antiguo...", se me dirá... Nada tengo que ver con un encanto fuera de uso. Prefiero "el hoy virgen, vivaz y bello de Mallarmé".»

Cuando lo vi por última vez en Nueva York, en 1942, Varèse ensayaba una obra de Bruckner con un coro fundado por él y reclutado principalmente entre los empleados de compañías de seguros y de agencias de publicidad. Lo que me dijo un día de Pachelbel y de Buxtehude era igualmente cierto —y con mayor evidencia aún— de Bruckner, pero Varèse sentía cierta debilidad por Bruckner, lo que no le impedía trabajar constantemente con los elementos electrónicos que le habrían de servir para la partitura de *Désert*.

A PUERTAS ABIERTAS *

Entrad con confianza, porque aquí también los dioses están presentes.

HERÁCLITO

En el laberinto de Creta —cresta de gallo y camino de ronda de la arena— el minotauro ante la tesis: Tesco matador, y el caballo del raptó de las sabinas, caballo de picador, que es también el caballo destripado, aullante, traspasado, con el vientre desgarrado por el toro que afilaba sus cuernos en la corteza del árbol de Guernica; y la mujer de manos de trébol que grita en la noche, y la joven de perfil de lámpara muy antigua que, alzando un quinqué de petróleo comprado en un bazar de Euskadi, se asoma a la ventana para contar sus muertos: el sol azafrán que se enciende, bajo la sopa de albahaca e hinojo, en el fondo del plato de cerámica; el rojo de múrce, el rosa de abismos alhajados de conchas, el verde de los vidrios pulidos por las olas, el azul de anilina, el prado de espeso césped, de caramillo, las hamadriadas embriagadas, el alebre anciano coronado de pámpanos, grandes meriendas campestres, en el júbilo de vivir, el canto, los retozos, de lozanas jóvenes de ricas nalgas, montadas a la grupa de centauros, domadores, beluarios, picadores, conducidos al trote o al galope a la cita con la muerte para convocarla con el pie, hacer befa de ella, retarla, abatirse sobre ella, en-

* Prólogo a la versión francesa (realizada por Alejo Carpentier) de *El entierro del conde de Orgaz*, de Pablo Picasso, texto publicado por la Editorial Gallimard, de París.

viando la bestia solar, aturdida, deshecha, con los cuernos arrancados de cuajo, sobre las tablas del burladero, pantalla del espanto, espejo pánico donde el sol, para el minotauro que se abalanza, hace desaparecer los arlequines rojos y de oro de estoques ocultos bajo las púrpuras de la sangre, así como el rayo endomingado, laceado por cintas y escarapelas, de las banderillas; la *bouillabaisse*, y sus rescizas, y sus lampreas, y sus delfines, chapaleando en el mosaico romano, y los flautines de la sardana y el estribillo antiquísimo, del hombre del cordero; las gigantas impasibles al borde del agua, con su holgorio de carnes, sus piernas grávidas de verano, sus vientres de venus anteriores a las venus de las historias escritas, bailando, girando, haciendo crujiir al viento sus velos de gruesa vaca por encima de los esqueletos ferozmente desplegados al sol —el sol, siempre— como restos de animales antepasados del hombre, que habrían reventado a la fuerza de amar al sol, dejando sus osamentas petrificadas cerca de las columnatas, muertas de sol, del templo de Paestum; y, de súbito —antes, después, qué importa para quien el tiempo se llama ayer, mañana, hoy; te acordarás de mañana, evocarás el porvenir, presentirá el pasado, será un inventor de tus abuelos, te encontrarás anunciadores en la noche de los siglos— el diario, *Le Journal*, abierto a la luz matutina, cerca del frutero de Cézanne y la pipa de Chardin, el clarinete del escita que descubrió las tarantelas y las pescaderas de Pergolesi; la mandolina y el papel pintado, el tresillo en clave de sol, la máscara, el antifaz, el busto de yeso mostrado —negro como antifaz— en negativo; la guitarra del canto profundo, salido de las entrañas —cante jondo— de la *Niña de los peines* o del gran *Cojo de Málaga*, aullando sus dolores verdaderos en sus fingidos dolores, los siete dolores, los siete puñales de la virgenmadre, el dardo flamígero de San Juan clavado en la noche oscura de la monja extasiada, con el canto llano, relincho de desesperación, melismas, hipos, del caballo de *Guernica*; las meninas de lo alto, de esa meseta de cascajos donde el Escorial alza sus fúnebres geometrías sobre las tumbas de infantes muertonacidos, demasiado pequeños para haber merecido otra cosa que esas tortas de mármol, en su osario —pudridero— de basalto rojo; los saltimbanquis de abajo, de la costa, cuya miseria rosa, cuya hambre azul, cuyo vientre de mujer encinta, se enlazarían, por encima de las épocas, con las grupas enjaezadas, los suntuosos verdugados de las infantas de Velázquez; las arenas y la arcilla, las cacerolas y las ánforas, los vasos y los platos que se calientan el fondo con las brasas de la embriaguez de Elpénor; y, viniendo de los trigos del Toboso —allí donde las aldeas se llaman «colmenar de oreja», «ojo de agua», «fuenteovejuna»—, los quijotes de tinta negra sobre blanco llegando al filo del agua, del pincel, de la pluma, a la Barcelona de los *Quatre Gats* que el gran manco de la batalla naval había visto como una fiesta de banderas y oriflamas —*flámulas* y *gallardetes*— para asistir a la partida de un inventor de imágenes que, saliendo al mar, subiendo hacia el norte, llegaría a una casa con nombre de barco, ataviada con un cubilete de dados y el sol cuello cortado, de donde, a pesar de los horrores de la guerra y las inquisiciones que él conocería, al igual que Goya, invitado no invitado, casi indeseable a fuerza de malas frecuentaciones de máscaras de África y doncellas de Aviñón, haría salir el escándalo de sus alforjas de mulero de posada española —de posada española donde

se come lo que se trae, pero donde uno encuentra también con qué alimentarse durante los años— con los verdes, y los grises de los cigarrales, el azufre y el pimienta, que un griego había traído, a falta de hachones, al entierro del Conde de Orgaz, entierro del que el hombre del cordero nos ofrece ahora una crónica —crónica con organillos, trompetas de llamada a matar, coblas catalanas y gazpachos de segadores castellanos— que es sobre todo la de un mar mediterráneo, madre de toda su obra, moviente, cambiante, espejeante, suntuosa, cuya agua siempre nueva aunque siempre semejante a sí misma, es, eternamente, el agua de Heráclito —unidad profunda del genio universal de Pablo Picasso.

dolor de haber sido un inconsciente desertor cuando pudo haber sido un gran capitán.» (El trabajo en cuestión de Mella, escrito en 1928, se publicó en Bohemia, 9 de agosto de 1963.)

Mi querido Aznar:

He seguido con extraordinario interés el *affaire Gaceta Literaria-Martín Fierro*. Por ello me apresuro en responder a su gentilísima invitación, exponiéndole mis puntos de vista sobre el asunto.

Creo que todos los intelectuales jóvenes de América debían mostrarse agradecidos por el artículo cordial, afectuoso, de *La Gaceta Literaria*. Pero, a la par que mostrarse agradecidos, conservarlo como documento.

El anhelo de «agrupar bajo un mismo común denominador de consideración idéntica toda la producción intelectual en la misma lengua [...] juzgando con el mismo espíritu personas de allende y aquende el Atlántico», indica que el autor del artículo de marras supone que una análoga orientación de propósitos anima a los intelectuales «hispanoparlantes» de la generación actual.

Como bien decía Lisardo Zía, hoy «la única aspiración de América, es América misma», y no porque una fobia egocéntrica se haya apoderado de nuestras más lozanas mentalidades, sino porque los problemas ideológicos que se plantean a sí mismas son peculiarísimos, y difieren totalmente de los que pueden inquietar a los escritores del Viejo Continente.

Basta otear rápidamente el arte y la literatura de América, para comprender que son frutos de un encadenamiento de circunstancias muy especiales. Las actitudes del intelectual de América no pueden aparearse con las del intelectual de Europa. Este último ha vencido una cantidad de prejuicios adversos: vive, si quiere, en medios desconectados de toda realidad étnica o histórica. Ciertos gestos «estilo siglo XIX» le parecen ridículos porque ya no tienen razón de producirse. El dilema de una definición espiritual —que tanto nos angustia por estas latitudes— es menos apremiante y, por lo tanto, brinda oportunidades para una lección más segura. La gesta de vanguardia ofrece direcciones claras. Se puede hacer «poesía pura», arte deshumanizado, música neoclásica, cuando los temas del terruño yacen casi exhaustos y la producción denuncia su nacionalidad con algo más que artificios de color local.

(Una generación de poetas neogongorinos, mi querido Aznar, se anticipa sin duda a una floración de rascacielos y chimeneas. Un gesto de cosmopolitismo se bosqueja en el artículo de *La Gaceta Literaria*.)

En nuestra América, en cambio, las cosas ocurren de muy distinta manera. Si lo observa usted, verá que hay un gran fondo de ideales románticos tras los más hirsutos alardes de la nueva literatura latinoamericana. Desde el río Grande hasta el estrecho de Magallanes, es muy difícil que un artista joven piense seriamente en hacer arte puro o arte deshumanizado. El deseo de crear un arte autóctono sojuzga todas las voluntades. Hay maravillosas canteras vírgenes para el novelista; hay tipos que nadie ha plasmado literariamente; hay motivos musicales que se pentagraman por primera vez (recuerdo que Diego Rivera me decía que hasta el año 1921, nadie había pensado en pintar un maguey). Estas circunstancias son las que propician ciertos ideales románticos: nuestro

SOBRE EL MERIDIANO INTELECTUAL DE NUESTRA AMÉRICA *

El texto que aquí recogemos —aparecido originalmente el 12 de setiembre de 1927 en el Diario de la Marina dirigido entonces por el periodista español Manuel Aznar— es la intervención de Alejo Carpentier en la ruidosa polémica que había suscitado un artículo publicado aquel año por el semanario madrileño *La Gaceta Literaria*. Dicho artículo postulaba que Madrid debía ser considerado «meridiano intelectual» de los escritores todos de lengua española, incluyendo a los hispanoamericanos: tesis que fuera refutada de manera enérgica de este lado del Atlántico, especialmente por la revista argentina *Martín Fierro*.

Miembro del Grupo Minorista, activo impulsor del arte de vanguardia, cofundador de la *Revista de Avance*, Carpentier, quien acababa de pasar seis meses en la cárcel acusado de actividades comunistas, no había cumplido aún veintitrés años: faltaban seis para que apareciera su primera novela, *¡Ecué-Yamba-O!*, y diecisiete para que, con *Viaje a la semilla*, se iniciara su obra de narrador mayor de nuestra América. Lo interesante de este breve texto que hoy reproducimos no es tanto la alusión a los aspectos incidentales de aquella polémica hoy casi olvidada, como la presencia de planteos cuya discusión ocuparía los años por venir, y en especial la prefiguración de la magna tarea creadora que iba a realizar el propio Carpentier. No podemos dejar de señalar, de paso, la alta estimación que entonces merecía la obra de Agustín Acosta, quien el año anterior había publicado *La zafra*, libro considerado por Julio Antonio Mella «el primer gran poema político de la última etapa de la República». Sin embargo, la involución ulterior de este autor acabó haciendo buenas las palabras admonitorias del propio Mella: «Algún día [Acosta] sentirá el

* *Revista Casa de las Américas*, La Habana, N.º 84, mayo-junio de 1974.

artista se ve obligado a crear, poco o mucho, en la trascendencia de su obra. Ve algo más que un elevado juego en sus partos intelectuales. A veces sueña dejar sus huesos en algún Misolonghi andino. Y esto le induce a menudo a adoptar actitudes que en Europa resultarían completamente inverosímiles. El tipo del poeta cívico, por ejemplo, no tiene ya razón de ser en el Viejo Continente. Sin embargo, vemos revelarse como tal a nuestro Agustín Acosta, con su *Zafra*, y nos parece aquí completamente razonable. Algo análogo acontece con el «pintor revolucionario».

Me dirá usted, mi querido Aznar, que lo que haya de revolucionario en la pintura de un Orozco, o de cívico en la poesía de un Acosta, es tal vez lo menos interesante de su contenido, ya que viene a ser una aplicación del arte a *otra cosa*. Pero esto demuestra que el fenómeno existe y se manifiesta en las obras de algunos de los más fuertes creadores de América.

De ahí surge la diferencia, pues ésas son las características de la producción intelectual de países en que las virtudes de una nueva raza se revelan ahora con toda pujanza. Los españoles de *La Gaceta Literaria* son, en efecto —como lo decía Fernández de Castro—, *los parientes que se quedaron en casa*. Pero los que partieron a la aventura se adaptaron de tal modo a los nuevos medios de existencia que han variado de temperamento, de costumbres y de ideales. Ya cierta vida en común resulta difícil.

Por ello, mi querido Aznar, considero errónea la afirmación de que «es una necesidad urgente proponer y exaltar Madrid como meridiano intelectual de Hispanoamérica». Hace treinta años, la proposición hubiera dado fruto. Hoy América tiende a alejarse cada vez más de Europa cuando concentra serenamente sus energías creadoras. Y lo grave es que España es la Europa que más se teme, porque su influencia, por razones de idiomas, es más avasalladora.

América tiene, pues, que buscar meridianos en sí misma, si es que quiere algún meridiano. Y más: teniendo en cuenta que las manifestaciones del espíritu latinoamericano son múltiples y los problemas planteados ante un intelectual mexicano y un argentino son tan diversos como los que pueden inquietar a este último comparado con los que se ofrecen a un intelectual español, resulta saludable, por ahora, una anulación de todo meridiano.

Somos y seremos siempre hermanos de los españoles. Como Fernández de Castro, me siento fraternalmente unido a hombres como Luis Araquistain, como usted. Mas, por lo mismo que nuestras relaciones con los de la Península son exquisitamente afectuosas, resultan desacertados ciertos excesos de celo.

Considero de un lamentable mal gusto las *boutades* de la muchacha de Martín Fierro. Pero creo deplorable que se intente transformar un afecto fraternal en incesto.

Ya sabe usted, mi querido Aznar, cuánto le admira y quiere,

ALEJO CARPENTIER

P.S.— La influencia de los escritores franceses en América alarma al autor del artículo de *La Gaceta Literaria*. Me parece que nunca, en Amé-

rica, se acudió a la literatura francesa más que para encontrar la solución a ciertos problemas de *métier*, que interesan a todos los que intentan traducir matices del espíritu nuevo. Y ya usted sabe que la literatura gala de ahora —más inquieta que medular— se afana en resolver esos problemas.

MARTÍ Y FRANCIA

En 1857 un joven pintor francés —tiene entonces treinta y un años— recorre los caminos de Italia en ferviente peregrinación a los *altos lugares del arte*, a los santos lugares de la plástica —museos, pinacotecas, capillas y catedrales...—, en busca de respuesta a los problemas técnicos que él mismo se ha planteado. Su itinerario geográfico poco ha de importarnos —si bien es hartamente conocido—. Lo que nos interesa es que ese itinerario, olvidándose el nombre de las ciudades visitadas, moverá nuestro joven artista de Carpaccio a Mantegna, de Rafael al Miguel Ángel de la Capilla Sixtina, pasando por Bellini y el Veronés. Y sabemos de sus descubrimientos, de sus asombros e iluminaciones, por las cartas que escribe a su joven amigo Degas, con quien habrá de encontrarse finalmente en Florencia... Regresa el artista a París e inicia una obra singular, poderosa, situada al margen de las modas del momento, que si bien suscita la admiración de unos pocos —y hasta el favor de ciertas personalidades oficiales—, no lo ponen a salvo de hirientes críticas. El pintor se niega, por temperamento y convicciones, a pintar cuadros de batalla, escenas históricas, lienzos de adorno, retratos más o menos académicos; cree en la necesidad poética de remontarse a los grandes mitos de la humanidad, a los fundamentos de la tragedia, a los relatos épicos, para expresar lo que de permanente y universal hay en el hombre. Los protagonistas de su mundo plástico se llamarán Edipo, Hércules, Orfeo, Prometeo, Helena, Salomé, Galatea... Maduro ya, creador de una obra extraordinaria, el pintor escribirá a un admirador: «Demasiado he sufrido en mi vida a causa de la opinión injusta según la cual se me tiene por un pintor hartamente literario.» Y añade, en sus cuadernos íntimos: «Para mí todo es sueño en esta tierra, pues, conviviendo con la obra genial de [artistas] muertos, vivo con lo que más se aseme-

ja, en esta tierra, a lo divino, a lo inmortal.» Y hablando de los maestros que lo habían inspirado en sus años de aprendizaje, citaba un Giotto, cuyo nombre no había mencionado en sus cartas y apuntes de juventud... El pintor muere en 1898, dejando como obra postrera un lienzo de grandes dimensiones: *Semelé*, que, por su visionaria originalidad, por su atmósfera onírica, habrá de suscitar, en nuestro siglo, el asombro de un André Breton.

En 1884, cuando el artista, acaso dolido por críticas injustas, ha dejado de enviar nuevas obras a los muy pregonados y atendidos «Salones» oficiales de la época, publica Huysmans su novela *A rebours*, donde expresa, en capítulo famoso, su exaltada admiración ante una Salomé del discutido pintor, «que lo remueve hasta el fondo de las entrañas, como ciertos poemas de Baudelaire». E insiste en el papel que las joyas, las gemas, las piedras preciosas —sus relumbres e irisaciones— desempeñan en los lienzos del artista. Y son esos mismos juicios y conceptos los que muchos años más tarde, cuando acaba de morir el creador de lo contemplado, habrá de emitir Marcel Proust, con tal identidad de palabras que sus textos —son varios— parecen un desarrollo de los de Huysmans. Y, mucho más tarde, cumplida ya la trayectoria esencial del surrealismo, habrá de decir Breton, al hacer un recuento de los precursores del gran movimiento literario y pictórico que animó: «El genio de este artista consiste en hacer surgir los seres de la fábula (monstruos y héroes, hadas...) a los cuales hubo de devolver su poder de fascinación...»

En 1880 un joven escritor cubano —no hablaremos aquí sino del escritor, y muy particularmente de quien conocía a fondo la cultura y el arte franceses de su tiempo— publica en *The Hour* de Nueva York (30 de julio) un artículo donde expresa la honda y fuerte admiración que le produce la fulgurante revelación de la obra de Gustave Moreau —pues a él nos hemos referido, evidentemente, hasta ahora—. El joven escritor cubano —tiene entonces veintisiete años— es José Martí. Y dice entonces, llevado por su entusiasmo de poeta y su atinado juicio de precursor de tantas y tantas cosas, lo que más tarde y mucho más tarde habrán de decir Huysman, Marcel Proust y André Breton —por no citar sino tres cabezas cimeras—. La analogía es tan sorprendente que tiene de milagro. Coincide con el propio Moreau en añadir el Giotto a la lista de pintores que, en su peregrinación por Italia, fueron fuente de su primera inspiración. Señala reminiscencias de Leonardo que sólo vislumbrará Huysmans, cuatro años más tarde, en la obra del Maestro. Como habrá de hacerlo Proust, señala la ambigüedad, entre masculina y femenina —ambigüedad totalizadora, hallada en el brote primero de los mitos: Abraxas de la simbólica alquímica— de ciertas figuras de Moreau, al decirnos que su *Galatea*, «aun poseyendo la más suave forma femenina, no es una mujer»... Proust diría que «Moreau pintaba sus sueños»; Martí nos dice que sus obras parecen «las divagaciones de una fantasía poética». Breton diría que Moreau «había devuelto su poder a los seres de la fábula». Martí nos dice que el pintor «busca en los héroes legendarios, libres de vulgaridad por la distancia, o en el espacio sin límites, símbolos eternos, ideales, sueños de bellezas», desafiando con ello «la pintura de moda». Gustave Moreau había dicho: «Mi mayor esfuerzo, mi único cuidado, mi

preocupación constante, es la de conducir lo mejor posible esos corceles tan difíciles de ser llevados a paso parejo, que son mi imaginación sin freno y mi espíritu crítico que raya en manía.» Y dice Martí: «Su imaginación está refrenada por su conciencia, y en estas carreras sobre Pegasus nunca pierde el estribo, nunca pierde la lógica que debe llevar los vuelos más brillantes de la fantasía.» Moreau se quejaba de ser tenido por literario. Martí no acepta que se le tenga por «escénico». Sabe que *La muerte de un hombre joven* de Moreau es obra que le fue inspirada por el profundo dolor que le causó la muerte de Chasseriau. Como Marcel Proust, Martí ama el cuadro de *La doncella de Tracia*, aquella que contempla la cabeza de Orfeo enmarcada por su ya silenciosa lira. En la *Galatea* que asombra sus pupilas, la ambigüedad apuntada emana de un mundo onírico, donde «surge de caprichosas vegetaciones que semejan los desvaríos del fecundo pensamiento poético». Es, sin embargo, aislada de su contexto mítico, «doncella resplandeciente», de «belleza serena, coqueta, perezosa». Y expresa su deslumbramiento —como Huysmans, como Proust, como Breton— ante el esplendor de una fabulosa luz «que brilla en las joyas del cinturón de Helena, en la blanca espuma de las ondas agitadas, en las rojas puntas de sus islas de coral y sus nidos de madreperla»... Días antes de escribir estas líneas increíblemente premonitorias, José Martí, considerando irónicamente la novelaría, el esnobismo del público neoyorquino, nos había dicho que allí, «como no hay entendimiento fijo sobre el arte, lo más detonante es lo que más gusta». Se prefieren baratijas de China o de Japón «a la dulce belleza de Helena o Galatea» —evidente alusión a los personajes de Gustave Moreau.

El nombre de Prometeo —también protagonista de un cuadro de Moreau ásperamente criticado por Paul de Saint-Victor— aparece varias veces en los escritos de José Martí. Y hay como un misterioso paralelismo entre el pensamiento del pintor y el del poeta, cuando éste nos dice (1881): «Para saber abandonarse se necesita saber contenerse. Es preciso pintar lo constante para alcanzar gloria constante. Prometeo estará siempre clavado en la roca; Harpagón apagará siempre, cuando vea dos luces encendidas, una de las luces.» En 1882: «Embellecer la vida es darle objeto. Salir de sí es indomable anhelo humano, y hace bien a los hombres quien procura hermosear su existencia de modo que vengan a vivir contentos con estar en sí. Es como mellar el pico del buitre que devora a Prometeo.» Ya, en 1879, había escrito Martí: «¿Qué eleva más al hombre: Prometeo o Harpagón...? ¡Yo amo más ver un hombre en lucha con el cielo [...] que ver apagar una luz para que no se consuman dos, al vulgar usurero de todas partes!» Y, en un apunte personal, tomado acaso en fecha situada en los postreros días de su vida, insiste en esa dicotomía «Harpagón-Prometeo», después de haber escrito muchos años antes, en sus días de estudiante madrileño: «...buitre de mí mismo me levanto —Y me hiero y me curo con mi canto— Buitre a la vez que altivo Prometeo».

El acercamiento de Martí a la cultura francesa de su tiempo nos revela —al igual que su acercamiento al genio de Walt Whitman, al igual que su certera intuición del genio de Ricardo Wagner— la esencia prometeica

de su pensamiento. Su devoción se orienta capitalmente hacia el viejo Hugo, el poeta europeo más citado a lo largo de toda su obra —más de cien veces, en tanto que el nombre de Théophile Gautier, objeto de una ilimitada devoción por parte de Baudelaire, sólo acude unas treinta veces bajo su pluma—. «Sublime anciano», llama Martí a Hugo, aunque advierte que su teatro, tan fecundo, generador de inquietudes y rebeldías en las jornadas de la ya lejana Batalla de Hernani, está aquejado de una esclerosis irremediable: «Morirán sus dramas —dice—, hijos regimiento monstruosos de una voluntad osada; pero no morirán sus soberbias hipérbolas, sus magníficos anatemas, sus proféticos arrebatos, sus sobrehumanas concepciones de viejas y portentosas teogonías.» Al hablar de anatemas, piensa en los que el desterrado de Guernesey ha lanzado contra el imperio de Napoleón III [«El pequeño Napoleón»] «monstruosa comedia incomprendible»... nacida de un golpe de Estado urdido en «salón de lúgubre fama», con su emperador de alfeñique, al fin, «derribado porque merecía ser derribado». Al hablar de viejas y portentosas teogonías, piensa en *La leyenda de los siglos* que, coincidiendo en esto, una vez más, con Baudelaire, colocará en la cima de la creación hugoliana. E, inclinándose ante el poeta y el hombre de pensamiento osado y generoso —hombre de «proféticos arrebatos»— dice: «Es necesario verlo para tener idea de una aurora boreal; oírlo, para tener una idea del Sinaí...» Y amplía este concepto que hallamos en un borrador sin fecha y seguramente anterior, con estas frases que escribirá en 1880:

Hay algo de Moisés en este anciano agosto de abultada frente. ¡He aquí un verdadero Rey! Uno no se cansa de hablar de él. Con su palabra sobria y poderosa, él esclarece o castiga. En él no se ven sino grandezas, grandezas de amor [...]. En derredor de él se hace humanidad; es lo que él quiere; es lo que hace él mismo [...]. ¡Con cuánto amor se le circunda! ¡Con qué miradas filiales se le ve pasar...!

En 1861, en textos que Martí no conoció, puesto que a pesar de su admiración por el autor de *Las flores del mal* nunca hizo alusión a ellos, Baudelaire había pronunciado palabras casi idénticas: «Jamás realza fue más legítima» [que la de Victor Hugo]. Es «un genio sin fronteras» que «no sólo posee la grandeza sino la universalidad». Ese «hombre fuerte, que ve un hermano en todo lo que es fuerte, ve como hijos suyos a todos aquellos que necesitan protección o consuelo... «Los colores de sus ensueños se tiñen de solemnidad, y su voz se ha profundizado, rivalizando con la del océano...» «Aparece ante nosotros como una estatua de la Meditación que marcha...» Y, en contrapunto, hallamos estas frases de Martí (1882) sobre el gran hombre:

He aquí una mano generosa, ya que no sabe escribir más que la palabra suma: amor. He aquí un anciano resplandeciente en cuyos ojos tristes y centelleantes se adivina el noble menester del alma humana de quitarse sus ropas de tarea y vestirse en la región de la luz serena su manto de triunfo. ¡Y los que han derramado sangre tendrán que volver a la tierra a borrarla con sus lágrimas! Sólo

tienen derecho a reposar los que restañan heridas: no los que las abren! Y Victor Hugo hace misión de restañar heridas...

Escribía Baudelaire en 1861: «El movimiento creado por Víctor Hugo prosigue aún bajo nuestras miradas.» Más tarde diría Gustavo Flaubert, hablando del gran poeta, en carta a Turgueniev: «Podrá más que todos los demás... ¡Qué aliento!... ¡Sencillamente enorme! ¡Qué tremendo tipo!» Pero Zola, antirromántico por vocación y propósito, abrió una época de reacción contra el patriarca, llegando a decir que sus grandes poemas filosóficos de la vejez, por lo enfático del tono y la simplicidad de los conceptos, le hacían pensar en algo así como «Mambrú se fue a la guerra, tocado por las trompetas del Juicio Final». Ahora, lo ingenioso, lo astuto, lo inteligente, será considerar a Hugo con irónica indulgencia. Sólo Marcel Proust se negará a seguir esa fácil corriente hablándonos, en 1907, de «imágenes sublimes» halladas en la poesía de la condesa de Noailles, «imágenes dignas de las más hermosas de Hugo». «Hugo —dice Proust en otra parte— hace siempre maravillosamente lo que hay que hacer.» Y, en 1921, quien es ya el autor de la monumental novela de *A la recherche du temps perdu* dirá, en carta dirigida a Jacques Rivière: «Debemos reconocer que cuando Víctor Hugo quería citar lo antiguo, lo hacía con la todopoderosa libertad, la guerra dominadora del genio.» Pero la voz de André Gide se hace escuchar, sarcástica, cuando responde a la encuesta en que se le pregunta que a quién tiene por el máximo poeta de la literatura francesa: «Victor Hugo..., desgraciadamente.» Pero en el mismo momento, Víctor Hugo es triunfalmente rehabilitado por André Breton y los surrealistas que hallan, en ciertos poemas del gran romántico, un anuncio de sus propias experiencias poéticas... ¡Necesidad de lo maravilloso! —clama José Martí en notas de trabajo del año 1879. «Lo maravilloso es siempre bello, sólo lo maravilloso es bello», escribe André Breton en el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (1924).

El anhelo prometeico de Martí lo había llevado a contemplar las sobrehumanas concepciones de «las viejas y portentosas teogonías» de Hugo, tan cercanas de las de Gustave Moreau. Pero también amaba los poemas de «El arte de ser abuelo», donde descendiendo de sus Olimpos, se enternece el patriarca ante los juegos, cantos, mimos de una Juana y un Carlos, que bien podían haber sido primos de Ismaelillo. («Por las mañanas / Mi pequeñuelo / Me despertaba / Con un gran beso / Puesto a horcajadas / Sobre mi pecho / Bridas forjaba / Con mis cabellos...») Y aquí, una vez más, Martí coincide con Baudelaire cuando éste observa que si Hugo puede manejar «aludes de versos, masas de imágenes tempestuosas», cantar «magnificencias nacionales» y penetrar «la enigmática fisonomía del misterio», también sabe expresar, con insuperable emoción, «los gozos de la familia», los júbilos del amor, y mostrarnos «el color de un cielo, la figura de un árbol, la silueta de la casa». Hugo, contemplando a sus nietos, nos dice Martí, «los ha visto dormir, correr tras de las mariposas, coger flores, estudiar el alfabeto» —tal como el mismo Martí contemplaba, con inefable gozo, los juegos

del travieso asaltante de su mesa de trabajo—: «¡Hijo soy de mi hijo! ¡El me rehace!» «¡Necesidad de lo maravilloso!», había dicho. Aquí, lo real maravilloso; lo maravilloso cotidiano.

Contemplando el universo de la cultura francesa del pasado y de su tiempo, el prometeico espíritu de José Martí se orienta, con seguro criterio, hacia lo grande y perdurable, hacia lo que asciende y trasciende, siendo muy raro que se deje arrastrar por corrientes momentáneas —que, por lo demás, siempre tenían una justificación, como en el caso del novelista Albert Delpy, tan amado por un amigo del padre del Jean Santeuil de Marcel Proust... Alfred de Vigny, en su *Diario*, al hablar de Héctor Berlioz, se refiere a su música, atormentada y rara para la época, en los términos que hubiese usado cautelosamente un crítico de los años 20 para hablarnos de Stravinsky. Pero José Martí, cuya intuición musical era extraordinaria, al encontrarse con la obra de Berlioz en un concierto dado en Nueva York (1882), se admira, se asombra, ante el músico movido por «un fuego shakesperiano» (e ignoraba, acaso, Martí el *Romeo y Julieta* de Berlioz), al asistir a una ejecución de fragmentos de *Los troyanos*, donde suenan

...las notas desgarradoras en que la mísera y hermosísima Casandra anuncia a los troyanos que en aquel caballo de Troya al que abren las puertas de la ciudad y de cuyo enorme vientre surgen como lejanos ecos guerreros, vienen ocultos los griegos invasores. Y se ve en aquella música de Berlioz, en su ancha túnica blanca, los brazos retorcidos de Casandra; y cómo tiembla Eneas al contar a los troyanos cómo Laocoonte ha muerto y cómo se enroscan las serpientes al cuerpo gentil de Laocoonte.

¡Y esto lo dice José Martí de *Los troyanos*, partitura que sólo ahora, en este siglo, ha venido a ocupar el puesto capital que le corresponde realmente en la historia de la Música!... Pero añade, refiriéndose al concierto escuchado: «Y cuando la orquesta majestuosa rompió a tocar la música épica de Wagner, parecía que de cestos de fuego surgían aves blancas, y que ninfas ardientes, de cabellera suelta y brazos torneados, envueltas en jirones de nubes, cruzaron el aire oscuro y húmedo, montadas en el dorso de caballos de oro.» Aquí, las ninfas ardientes, de cabelleras sueltas y brazos torneados son evidentemente las de *Tannhäuser* (versión de París) sobre cuyo fallido estreno había publicado Baudelaire, en 1861, un ensayo memorable. En cuanto a esas mismas ninfas montadas en caballos de oro, son las Walkirias de una *Tetralogía* que Baudelaire y Martí conocían por referencia —la citan ambos— aunque sin haber tenido la suerte de escuchar su música. (Martí, wagneriano convencido, creía, como los más apasionados wagnerianos de su tiempo, que la música del maestro alemán estaba en camino de arruinar para siempre la ópera italiana...) Baudelaire y Martí sólo habían alcanzado a conocer el Wagner de *Lohengrin* y de *Tannhäuser*... Y ¿no hay como un aire de familia, una relación de grandeza, un mismo anhelo de ascender a cumbres y cimas, en los personajes de la Ca-

sandra, de Berlioz, *Tannhäuser*, el *Caballero del Cisne*, las teogonías hupplianas, y la pintura de Gustave Moreau? ¿Acaso la Galatea admirada por Martí no es, en realidad, sino la Venus de *Tannhäuser*? ¿Y la Salomé de Moreau —que no llegó a conocer Martí— no es, acaso, una prefiguración de la Kundry de *Parsifal*?...

Galatea, Helena, la Doncella de Tracia, el mundo rutilante de las doncellas-flores de Wagner (ya presentes en la versión parisiense de *Tannhäuser*, anunciando las auténticas doncellas-flores del segundo acto de *Parsifal*) habrían de llevar a José Martí, en sus devociones, hacia el ámbito entre histórico y fabuloso de *Salambó*, lo que equivale a decir, de Gustave Flaubert. Cuando, en julio de 1880, publica su sorprendente artículo anunciador de la publicación de *Bouvard et Pecuchet*, sabemos que conoce ya la patética novela de *Madame Bovary*, a la que habría de calificar más tarde (1883) de «libro honrado y robusto»; y «no hay en la lengua de Francia cosa mejor que *Salambó*», dirá en 1882, después de haber afirmado que era «libro tan sólido que parecía hecho de mármol». (Y cabe abrir aquí un paréntesis para señalar que Maurice Mardeche, el máximo flaubertista de nuestro tiempo, dijo recientemente que si *Salambó* anuncia las películas multitudinarias de Cecil B. de Mille, «encierra ya todo un surrealismo futuro» —acaso, añadiría yo, porque la enjoyada hija de Amílcar nos resulta un personaje de Gustave Moreau, quien mucho admiraba la novela de Flaubert, pero también, y más que nada, porque la acompañan escenas como la de los leones crucificados, que impresionó muy particularmente a José Martí.) También ha leído nuestro autor *La tentación de san Antonio*, a la que nunca menciona por su título, pero a la que hace una suntuosa alusión al referirse al episodio del festín del «tremebundo Nabucodonosor», quien «limpia con su brazo los perfumes de su cara, quien come de vasijas sagradas, luego las rompe, e interiormente toma nota de sus escuadras, sus ejércitos y su pueblo». («¡Festín prodigioso el de Nabucodonosor!», había exclamado Baudelaire en 1857, al referirse a *La tentación de san Antonio*.) José Martí, con su poder de hurgarlo todo, de enterarse de todo, conocía la vida del escritor y hasta sabía que en su gabinete de trabajo miraba la estatua de bronce de un buda hindú, que pueden ver ahora los visitantes de su «sencilla casa de Croiset», hoy museo flaubertiano... Pero Flaubert muere el 8 de mayo de 1880, dejando una gran novela inconclusa: *Bouvard et Pecuchet*. Edmundo de Goncourt, Taine, Madame Roger des Genettes y, sobre todo —¡sobre todo!—, Turguéniev, a quien Flaubert admiraba profundamente, saben algo del asunto (sería mejor decir: de los propósitos) de ese libro singular, único en su género, sin antecedentes —como no fuésemos a hallarlos, muy remotamente, en el enciclopedismo de Rabelais —en la literatura francesa. Pronto se anuncia que *Bouvard et Pecuchet* comenzará a publicarse, en diciembre del mismo año, en la *Revue Nouvelle* de Madame Adam —«moderna Madame Recamier», como la llama Martí— antes de que aparezca el tomo en las librerías de Francia... Pues bien: el 8 de julio de 1880, exactamente dos meses después de la muerte de Flaubert, José Martí publica un artículo —más que artículo: ensayo— sobre la gran novela inconclusa, en *The Sun* de Nueva York. «El público nos agradecerá haberla reseñado de antemano», advierte Martí. Pero... ¿de

dónde ha sacado su información? Dejo a los pacientes investigadores el cuidado de resolver un problema cuya solución no encuentra Raymond Queneau —autor del prólogo de la gran edición de *Bouvard et Pecuchet* de la NRF— a quien sometí el caso. ¿Acaso en un artículo de Edmundo de Goncourt, de Turguéniev, de algunos de los asiduos visitantes de Croiset, puestos en el secreto de los dioses?... El caso es que José Martí analiza el libro —aún inédito— con asombrosa sagacidad, detectando las más sutiles intenciones del autor, y citando de paso, como por casualidad, al enciclopédico Rabelais, a quien tanto admiraba, y a Cervantes, al hablarnos de la aventura de dos hombres ingenuos y bien intencionados —un pequeño Quijote y un Sancho de exacta estatura— a través del vasto laberinto de los Conocimientos. Comete Martí algunos errores —debidos, sin duda, a sus fuente de información— al decirnos que Bouvard y Pecuchet, los puntales burócratas con ansias quijotescas, «eran dos ancianos», cuando Flaubert nos dice (primer capítulo) que ambos tenían cuarenta y siete años. Martí nos dice que se retiran a Chavignolles con dinero ahorrado, cuando, en realidad, Bouvard es favorecido por una inesperada herencia y Pecuchet está muy próximo a disfrutar de su jubilación de funcionario. Martí nos dice que, terminado su periplo en torno a todos los conocimientos humanos, a todas las experiencias materiales y afectivas, regresan ambos, desengañados y lastimados por el fracaso de sus siempre malogrados intentos, a las oficinas de donde salieron, cuando en realidad a lo que vuelven es a su oficio de pendolistas, de copistas —y esta vez sin función ni sueldo— para ocupar su tiempo en algo, sin abandonar por ello su casa campesina... Pero, pese a esos pequeños errores de información, José Martí nos ofrece un cuadro admirablemente exacto del libro que habrá de editarse seis meses más tarde. Vé que Bouvard y Pecuchet, Sancho y Quijote, de cuanto puede ofrecerse a su apetencia intelectual, a su casi trágico intento de alzarse sobre una mediocridad irremediable, «extienden las manos hacia todo, pero no alcanzan nada»... «Pasan la vida tropezando a cada paso, lastimando su carne y rompiendo sus huesos» en «un magnífica alegoría del idealismo no realizado»... Y, al final «de su largo peregrinaje» han salvado un gran sentimiento, que después de todo es suficiente: «la amistad de los hombres». Son íntimos amigos. Eran franceses: «son ciudadanos del mundo entero». Flaubert, hablando de su obra, dice: «Este libro me deslumbra por su enorme alcance.» Y Martí concluye su estudio diciendo: «La obra perdurará porque, como lo dijo Flaubert, "es un libro cordial", palabras de un hombre, acaso lo sabía Martí, para quien la amistad era algo entrañable y necesario.

París era una ciudad a la que Martí amaba profundamente. No lo ocultaba. La conocía en sus teatros, sus restaurantes y cafés famosos, así como en los menores vericuetos de su vida intelectual. Pero sus artículos, sus ensayos, sobre la literatura y las artes de Francia, no incurrían en los pecados de beata y mansa admiración que en el futuro cometerían demasiados «cronistas» latinoamericanos, más o menos discípulos de Gómez Carrillo. Martí, espíritu prometeico, ama lo que se aseta hacia las cimas. Michelet, que fue todavía maestro de muchos

hombres de mi generación, ejerce una poderosa atracción sobre él. Lo califica de «clásico de nuestro tiempo», de «evangelista del amor», recomendando a sus lectores jóvenes (1882) el estudio de su *Resumen de la historia de Francia*, en cuya reseña se incluye un párrafo que con magnífico verbo traduce uno de los más hondos afanes del pensamiento martiano. Ya en 1881, ha escrito estas líneas en su *Séptimo cuaderno de apuntes*: «Aquella Bastilla, coronada de nubes negras, besada por aguas turbias, cercada de murallas roídas, hecha como para encarcelar —más que el cuerpo de los hombres— el espíritu humano. ¡Sombria y maravillosa construcción! Nunca hubo analogía mayor entre el edificio y su destino...» Ahora, hablando del libro de Michelet, escribe:

La Revolución [Francesa], que parece que con un brazo colosal sacude el mundo, lo alza y lo deja en la montaña que remata en la síntesis eterna, en el lugar más alto que antes de la Revolución ocupaba el mundo de los hombres. Esa es la lucha moderna: la lucha entre los espíritus medrosos, que, incapaces de sufrir la luz de un sol más vivo que aquel a que están habituados, quieren volver a sus covachas de antaño —y los espíritus bravos y juveniles, a quienes no hacen mal la luz del sol.

Ernesto Renán es otra de las figuras hacia las cuales se alza, sin reservas la admiración de José Martí. Cuando, en diciembre de 1881, nos habla del gran libro *Marco Aurelio y el fin del Mundo Antiguo*, que remata suntuosamente el vasto panorama de *Los orígenes del cristianismo*, Martí hace en pocas páginas un admirable resumen de la obra frondosa, abarcadora, compleja en sus contrapunteos ideológicos, escribiendo a la vez un ontológico trozo de prosa, evocador de la época revuelta, desconcertada y, sin embargo, decisiva, donde cerca de las calles que son escenario de «las luchas de los sofistas y cristianos, de griegos y sirios, de clínicos y extravagantes», bajo «el alma cristiana que vuela con las grandes alas blancas de los ángeles», se yergue la marmórea figura del emperador filósofo que en vida fuera el hombre que Martí nos proponía como ideal de hombría: «manso, profundo, amante, justo, firme, grandioso». Y cuando habrá de hablarnos con entusiasmo (1882) de un discurso pronunciado por Renán en la Sorbona, halla en él, en párrafo citado con alborozo, una hermosa frase que responde a sus más profundos anhelos humanísticos: «¡Oh, ya aiborean los tiempos en que no se eruirán, ni como amenazas ni como barreras las nacionalidades, y en que los hombres todos de la tierra, dados a amarse, sentirán en el pecho robusto la fruición beneficiosa y el ennoblecimiento maravilloso, que vienen del viril amor humano!»

Martí admiraba a Taine, respetaba a Sainte-Beuve como crítico y hasta como poeta más correcto que inspirado, conocía la obra de Guizot, y llevado por una generosidad que a veces atizaban los juicios e informaciones de hombres a quienes reverenciaba, llegó a sobreestimar a Thiers como historiador, pensando que en libro póstumo de quien fuera encarnación de la burguesía en el poder, hallaríamos tal vez una interesante visión de «esta edad precursora de grandes creaciones, por lo mismo que está siendo testigo de muy grandes crisis». Su amor a

Francia le hacía sentir en carne propia el desastre de Sedan, cuya noticia había recibido, según evocara el hecho en 1893, al desembarcar en Cádiz, allá por el año 70, «un chiquitín que iba a España de preso político» —un chiquitín que era él mismo—. Le molestaba, le irritaba, que en las escuelas de una Alemania vencedora y prepotente, se enseñara «el sistemático odio a Francia». Por ello, estimaba en grado tal vez excesivo las clarinadas de Deroulede y las novelas y relatos patrióticos de Erckmann-Chatrion, como estimaba la pintura, también patriótica de Detaille y la plástica historicista de Meissonnier, aunque señalando en este último las mismas debilidades y errores de concepción proporcional —ejércitos enteros metidos en espacios buenos, acaso, para una naturaleza muerta— que también había advertido Baudelaire. Pero debemos tener siempre presente que Martí, llevado por los impulsos de su naturaleza profunda, buscaba siempre en el arte, en la literatura, lo ascendente, lo enaltecedor. Admirador de Berlioz, calificaba a Offenbach —a quien alguien hubo de llamar un día «rey de ritmos canallescos»— de «músico corruptor», coincidiendo en este tajante concepto con el Zola que, en el primer capítulo de *Naná*, la emprendía severamente con el tipo de opereta offenbachiana que hacía mofa —acaso con «La bella Helena»— de los muy respetables mitos de la Hélade.

Admirador de la *Galatea* de Moreau, crítica muy duramente a veces los desnudos de Bouguereau, uno de los cuales le revela «cuidadoso estudio sin inspiración», en tanto que otro «tiene color, pero carece de proporción, de vida, y de expresión» —desnudos éstos que en Nueva York contempla «apifiada ante el cordón de seda que protege de los curiosos la obra de arte» una «caterva de mirones seniles que a todas horas escudriñan la belleza de las ninfas acuosas y diáfanas» del pintor—. Deteniéndose ante un cuadro histórico-aneecdótico de Gérôme, advierte en la figura de un Luis XIV que en él aparece cenando con Molière, la misma falsedad que Baudelaire habrá de señalar en un Nerón que señorea un «combate de gladiadores» del mismo artista.

Toda época implica una suerte de ecología intelectual a la que el hombre, comprometido con su tiempo, escapa difícilmente... Contemporáneo de grandes románticos o de escritores que —como Baudelaire, como Flaubert— no renegaban de la magnífica herencia del Romanticismo, Martí comparte, en muchos casos, criterios que fueron característicos de quienes sentían ascender todavía los hálitos postreros —aún poderosos— de una gran escuela de trayectoria cumplida. Baudelaire dijo, con tremenda frase, que Hugo, Sainte-Beuve, Vigny, «habían resuelto la poesía francesa muerta desde Corneille»... Para Martí,

Corneille haría caracteres de mármol; Racine haría caracteres de cera. Aquellos eran fieros, sombríos, amantes siempre altos: había en ellos algo de grandeza intrínseca, de médula trágica. Falta esto a Racine; en Corneille abundan más las sentencias potentes, los rasgos heroicos, y a ello ayudan el brío y la concisión de lenguaje. En Racine el lenguaje es más verboso, y lo que gana en flexibilidad y pasión lo hace perder en grandeza trágica de los caracteres.

Es evidente que cuanto perduraba de romanticismo en el temperamento de Martí —pensemos en *Abdala*...— habla de coincidir con el temperamento de quien Víctor Hugo (véase el prefacio de Cromwell) tenía, en cierto modo, por un prerromántico. La impetuosa tragedia del *Cid* de Corneille, nutrida de esencias hispánicas, con su total inobservancia de la unidad de lugar; *Cinna*, que bien conocía nuestro autor; *Atila*, que Ernest Desjardins relacionaba, en 1861, con «la vieja epopeya de los Nibelungos», habían de situar a Martí más cerca de Corneille, a quien Hugo hubiese calificado intencionadamente de «genio moderno», que del poeta de *Fedra*. Por lo mismo, cuando se encara con la literatura francesa de su tiempo, Martí advierte muy pronto que el teatro francés está en crisis; que si bien con el romanticismo ha roto toda regla, «no logra establecer las propias». En la escena se muestran casos de excepción, conflictos burgueses ajenos a toda ética, por no hablar de «los fenómenos morales del hijo de Dumas». «Literatura bizantina —dice— y todavía menos que francesa, parisiense.» «Pintar pasiones, que es el objeto del teatro, no es pintar una pasión exclusiva, fenomenal, aislada.» Y, por lo mismo critica duramente a Sardou y a Dumas (hijo), de quien sólo habrá de quedar, lo advierte con atinada intuición, *La dama de las camelias*. La Teodora de Sardou se le antoja «una Teodora de abalorio»; Rochat, le parece pueril; Odette, gran éxito del día, es «drama compuesto, no drama sentido», carente de «lealtad y castidad de la mente»; las obras del dramaturgo, en general, aunque reconoce la habilidad de su técnica, le parecen «rosas de estufa», «vaudevilles aristocráticos», «piezas mercantiles», con «personajes asendereados y maltruchos, de puro estar usados por hombres de drama y de novela», concebidos por Sardou «en horas de mercader, que las tiene abundantes», como buen seguidor de Scribe. Y si reseña largamente el argumento de Odette, es para decirnos, en fin de cuentas, que nada tendría que hacer ese melodrama en tierras de América, y que Sardou, demasiado a menudo, «dialoga caricaturas y las ofrece como dramas». Ante la poca estimación en que Martí tiene al autor de *Teodora*, resalta su harto generoso entusiasmo ante el *Garin* de Paul Delair, cuyo asunto al menos conserva algún empaque romántico, y su respeto por Henri Bornier, cuya *Hija de Rolando* era estudiada todavía en los colegios franceses de América latina en días de mi infancia, como obra digna de situarse en la historia del mejor teatro del siglo XIX... Y cuando Martí rinde homenaje ferviente al genio dramático de Sarah Bernhardt, en crónica famosa, olvida voluntariamente que es intérprete predilecta de Sardou, para ver en ella, ante todo, una encarnación de la doña Sol de *Hernani*, una heredera directa de Mademoiselle Mars, que en su tiempo fuera valiente protagonista de la máxima batalla estética del Romanticismo.

Hemos señalado muchas identidades de juicios entre Baudelaire y Martí. Podría insistirse en la seducción que sobre ambos ejerce la *perenne invitación au voyage* de Fromentin, y, remontándonos más atrás, una compartida admiración por Delacroix. Pero donde se establece una divergencia de criterios es ante la obra de Courbet. Baudelaire ve en Courbet un principiante genial, un «poderoso obrero» dotado «de hura-

ña y paciente voluntad». Reconoce en 1862 que Courbet «ha restablecido los prestigios de la sencillez y de la franqueza, y el amor absoluto, desinteresado, a la pintura». Pero partidario del arte por el arte, Baudelaire se alarma ante el comprometimiento político del pintor, viendo en ello los peligros de un «fanatismo» que pueda «conducirlo a una inmolación». Muere Baudelaire, desde luego sin haber sabido de la guerra franco-prusiana ni de la Comuna. Pero Martí nos habla con entusiasmo, con ímpetu, de su obra, después de saber cómo ha contribuido el pintor a «echar abajo la Columna Vendôme», adoptando siempre una posición inequívoca ante las contingencias de la época. Cita con admiración el magno lienzo del *Entierro de Ornans*, viendo a Courbet como «un pintor leal de lo doloroso y lo pujante...», «batallador de suyo por no haber hallado el mundo real conforme a su ideal», «batallador terco», capaz de crear obras fanáticas.

Este premonitorio entumescimiento de Courbet por parte de Martí habrá de conducirnos ahora a su sorprendente descubrimiento —paralelo a su descubrimiento de Gustavo Moreau: el de los pintores impresionistas franceses—. En crónica portentosa, escrita después de visitar en Nueva York una exposición organizada por Durand Ruel, nos comunica el lúcido deslumbramiento que le producen los artistas más representativos de una escuela aún ásperamente discutida en Europa —donde el mismo Cézanne será todavía objeto de duras críticas hasta los años 20, después de haber sido mal entendido por Zola, que lo hiciera personaje central de *La obra*—. Aún no conocía Martí a Cézanne. Pero, he lo aquí, entendiéndolo todo, iluminado por luces que le vienen de la pintura misma, ante Manet, en quien ve justamente un precursor (¿no ha pintado con una iluminación de acuarela «tres figuras de cuerpo entero en un balcón todo verde?»), ante Monet, Pissarro, Caillebotte, y también ante Renoir, Degas, Seurat —el único en cuyo mundo no penetran gustosas sus miradas, desconcertadas acaso por el harto imprevisto puntillismo—. Jules Laforgue, tímidamente aún, había escrito en esos días que los impresionistas veían «la realidad en la atmósfera viviente, refractada, reflejada por los seres y las cosas en proceso de mutaciones incesantes». En 1891, G. Albert Aurier comprenderá que Monet es «un adorador del sol». Pero ya Martí, cinco años antes, había sentido «la creadora inquietud y obsesión sabrosa que produce el apareamiento súbito de lo verdadero y lo fuerte». Efectivamente: hay allí, como dice Martí, «árboles azules, campos encarnados, ríos verdes, montes lilas», pero también el vigor realista, aunque transfigurado por la visión del pintor, del cuadro de los *Remeros* de Renoir, que Martí contempla con gozosa admiración precursora, vislumbrando de súbito la importancia de una obra que habrá de contarse entre las reacciones cimeras de la pintura moderna. ¿Y qué quieren hacer esos pintores?

Quieren pintar en el lienzo plano con el mismo relieve con que la Naturaleza crea en el espacio profundo. Quieren obtener con artificios de pincel lo que la Naturaleza obtiene con la realidad de la distancia. Quieren reproducir los objetos con el ropaje flotante y tornasolado con que la luz fugaz los enciende y reviste. Quieren copiar las cosas, no como son por su constitución y se las ve en

la mente, sino como en una hora transitoria las pone con efectos caprichosos la caricia de la luz. Quieren, por la implacable sed del alma, lo nuevo y lo imposible. Quieren pintar como el sol pinta, y caen...

¿Caen? Caen, acaso, como Prometeo, después de haber arrebatado el fuego a los dioses para entregarlo a los hombres. Y vuelve a presentarse la dicotomía Prometeo-Harpagón. «Trascendental es por esencia el espíritu humano» —dice Martí. Y añade con frase profética—: «Toda rebelión de esencia arrastra una rebelión de forma...» En los lienzos de estos pintores nuevos hay como «nubes vestidas de domigno; unas, todas azules; otras, todas violetas; hay mares cremas; hay hombres morados; hay una familia verde»... Bien estaban los Fromentin, los Millet, los Corot, tan bien entendidos hasta ahora por Martí. Pero ahora, ante sus ojos se alzan verdades nuevas. Nuevas y reveladoras —verdades de «adoradores del sol»— para quien ya había escrito, en 1879, este prometeico pensamiento: «Entre el abismo y la cumbre, yo no amo el abismo que sepulta, sino la cumbre que me acerca al sol.»

Martí no se sentía muy atraído por el «naturalismo», tal como lo entendían los adeptos de la Escuela de Medan. Había admirado el realismo combativo, trascendido, de Courbet; había alabado el realismo un tanto apologetico de los campesinos de Millet, a quienes hallaba Baudelaire un aire pedante, como de gente que se sobreestima a sí misma. Admiraba el vigor de Zola, reconocía que ciertos personajes suyos eran mostrados con una firmeza de trazo que evocaba a Durero; tenía conciencia —admirador de Balzac como lo era— de la magnitud de empeño que significaba la obra enorme de los Rougan-Macquart. Pero prefería *L'Assommoir* —acaso por su contenido moralizador— a *Pot-Bouille*, cuya sórdida atmósfera le era desagradable; calificaba *La ralea*, justamente, de «terrible novela» concebida «con implacable brutalidad», y tenía a *Nand*, esta vez injustamente, por la peor novela de su autor. En carta a Enrique Estrázulas, de 1887, pide el envío de un ejemplar de *La Tierra*, aunque piensa ya, como Alfred de Vigny, que una absoluta pintura de la verdad nos llevaría muy pronto a usar un idioma de presidiarios. En apuntes que corresponden a los últimos años de su existencia, adopta una posición inequívoca:

El naturalismo [dice] no viene a ser, en suma, más que el nombre pomposo de un defecto: la carencia de imaginación. Entre los naturalistas y los que no necesitan serlo, hay la misma diferencia que entre los pintores copistas y los creadores [...]. Ajustando cerradamente al arte la teoría naturalista: el pintor que copia un cuadro de Rafael, es más grande pintor que Rafael. Y el que pinta la pata aplastada y cenagosa de un puerco, que el que saca al lienzo los volcanes humeantes, llanuras florecientes, abismos agrietados, atmósfera azulada e interminable cielo del alma...

Huysmans, en su prólogo a una edición de *A rebours*, de 1903, nos dice: «Nadie entendía menos el alma que los naturalistas que se habían hecho el propósito de observarla. Velan la existencia como de una sola pieza», abogando por los fueros de la imaginación para afirmar que, muy a menudo, las aventuras de Rocambole «son tan exactas como las de Gervasia y de Coupeau». André Breton, en el *Primer manifiesto del surrealismo*, expone muy parecidos conceptos, burlándose de las «descripciones» que aparecen en muchas novelas de filiación naturalista, descripciones «de una nulidad absoluta», «superposiciones de imágenes de catálogo», que no son sino enumeraciones de lugares comunes... Por reacción contra un arte que demasiado se complacía a veces en pintar los más oscuros trasfondos del alma humana, José Martí habría de preferir —al habernos de Gautier— la truculenta gracia del *Capitaine Fracasse*, libro que mucho gustaba a Baudelaire y a Marcel Proust, a las cómicas aventuras de una Mademoiselle Maupin, que alimentaba, todavía en La Habana de mi infancia, ciertos sainetes de color subido presentados en teatros de los que entonces llamaban «para hombres solos». Los elogios que Martí dirige a novelistas menores, como el amable Ludovic Halevy, se explican por una actitud crítica, muy compartida por otros contemporáneos suyos, contra las brutalidades del naturalismo literario.

Producto de una ecología intelectual era su admiración, a veces muy justificada, por poetas como Théodore de Banville, Leconte de l'Isle, François Coppée, Sully-Prudhomme, cuyos nombres figuran en todas las grandes antologías de la poesía francesa del siglo pasado. José Martí amaba en Auguste Barbier el acento del rebelde, del inconforme, que algo molestaba a Baudelaire —aun reconociendo éste que Bariber era un poeta muy digno de admiración—. No conocía a Rimbaud, «ángel en exilio» cuyo célebre *Soneto* de las vocales menciona de paso, con evidente ignorancia del texto verdadero, en sus notas íntimas sobre Verlaine escritas un año antes de su muerte. Pero conocía profundamente a Musset, a quien cita más de cuarenta veces en sus escritos —mucho más que a Théophile Gautier, cuya obra poética admiraba, aunque sin situarla en el lugar casi hugoliano que para ella reclamaba Baudelaire—. Sin decirnos quién es su autor, cita un verso —célebre, aunque muy pocos recuerdan en qué poema se encuentra— que puede hallarse en la tercera estrofa del primer canto de Rolla:

Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux

Y dice, en escrito de 1881, donde une a Musset, Bariber y Baudelaire en un mismo fervor: ... «almas nacidas para creer, que lloran la pérdida de su fe. Amando la pompa, estos poetas despreciaban la grandeza ilegítima. Mostrábanse inconsolables por verse obligados a vivir sin tener esplendor real que amar; eran reyes sin reinos, dioses destronados... Y hay, en efecto, una como añoranza de fe perdida —de Paraíso Perdido —en el Musset que dice: «Ya no creo, oh Cristo, en tu palabra santa», situando en Siglo de Oro los tiempos «en que cuatro mil dioses no tenían un ateo»; en que Venus Astarté, como surgida de un cuadro de Gustavo Moreau, «fecundaba el mundo al peinar su cabellera»... «He

llegado harto tarde a un mundo demasiado viejo», decía Musset. Pero José Martí, recogiendo la idea, replica al «admirable y desesperado creador de Rolla»: «El mundo es siempre nuevo. Mi mundo americano es nuevo.»

Nuevo era, en efecto, el mundo americano para el cual moriría Martí de cara al sol, después de haber señalado, con sus ideas, con sus palabras, con su apostolado, con su acción, los futuros caminos de su patria. Su canto había sido —como lo hubiese querido Rimbaud— «un canto que asciende hacia el alba». Y recordemos que, en una invocación a un simbólico corcel que también era Pegaso, exclamó Martí:

...Y al sol del alba en que la tierra rompe
Echa arrogante por el orbe nuevo!

¡Mundo nuevo, orbe nuevo!... Todo el anhelo prometeico de José Martí se encierra en estas sencillas palabras que son esencia de un constante y heroico fervor. «No se conquista la muerte sino con la vida», dijo José Martí, no mucho antes de caer en Dos Ríos... «La vida es grave», había dicho otra vez quien, dando a la vida un sentido trascendental, llevó la suya en ascenso perenne.

NOTAS

Sobre Gustave Moreau. La admiración mostrada por Martí hacia la obra de este pintor era compartida por muchos artistas jóvenes que, en el futuro, habrían de ser considerados como «revolucionarios» en lo estético. Claude Debussy responde, en 1889, a una encuesta en la que se le interroga sobre quiénes son sus pintores preferidos, con dos nombres: Botticelli y Gustave Moreau.

Sobre Gustave Flaubert. En su artículo sobre *Bouvard et Pecuchet*, Martí se refiere a *La tentación de Saint Antoine*, aunque sin mencionar el título de la obra, al hablar del «tremendo Nabucodonosor, quien limpia con su brazo los perfumes de su cara, quien come de vasijas sagradas, luego las rompe, e interiormente toma nota de sus escuadras, sus ejércitos y su pueblo. Está harto de capturas y exterminaciones, y el sentimiento de precipitarse hacia la degradación se adueña de él».

Es interesante observar que este párrafo es traducción casi textual de un pasaje de *La tentación*: «Le Roi essuie avec son bras les parfums de son visage. Il mange dans les vases sacrés, puis les brise; et il énumère intérieurement ses flottes, ses armées, ses peuples.» Y aquí Martí enlaza con una frase que aparece más adelante: «Aussitôt il est repu de débordements et d'exterminations, et l'envie le prend de se rouler dans sa bassesse.»

UN ASCENSO DE MEDIO SIGLO *

Compañero Armando Hart Dávalos, ministro de Cultura, compañero y compañeras:

Como el tema que vamos a abordar aquí es un tema complejo y amplio que abarca cincuenta años, nada menos, de evolución en la cultura cubana, debo ya entrar en materia, con el menor número de preámbulos posible. Porque, lo repito, la materia a tratar es rica, diversa e interesante. Y como soy de los pocos testigos que quedan, para suerte o para desdicha mía, de una gran época, de una época llena de conflictos, llena de contingencias; como he presenciado hechos, acontecimientos; como he asistido a la trayectoria, ascendente o descendente, de hombres, voy a añadir un poco a la visión de este panorama ciertos episodios vistos por mí que todavía no han sido recogidos en libro alguno, que no se han narrado, que se han olvidado y que ayudan mucho a entender el espíritu de una época: es decir, trataré de insertar en la gran historia de nuestra cultura algo de lo que llaman los franceses «la pequeña historia», pequeña historia que muy a menudo ayuda a entender los grandes hechos. De tal modo, vamos a empezar, sin más preámbulos, advirtiéndoles a ustedes que si ven muchos papeles delante de mí no se asusten, que esto es sencillamente un guión, y que hay hojas que apenas si tienen cuatro líneas escritas.

Cuando contemplamos el panorama de las dos primeras décadas de este siglo en lo que se refiere a la producción literaria de Cuba, algo nos

* Conferencia pronunciada por Alejo Carpentier en el Museo de Bellas Artes de La Habana con motivo del 50 Aniversario de la *Revista de Avance*, en octubre de 1977, inédita hasta la fecha. (N. del E.)

asombra, y es la tristeza profunda que se desprende de la contemplación de ese panorama. Vamos hacia los novelistas. Ni Luis Felipe Rodríguez ni Carlos Loveira ni Miguel de Carrión son novelistas alegres. Hay en ellos una amargura, hay en ellos un sentido crítico de la época que cae en el vacío, y produce siempre una suerte de desconsuelo, ya que los hechos y los acontecimientos de los que procuran dar fe integran uno de los capítulos más sombríos, más desgarrados, más dostoiévskianos que haya producido nuestra prosa en esos décadas. Pienso en el sombrío capítulo final de *Las impuras*, de Miguel Carrión, que es uno de los trozos de prosa más dramáticos y más desconsolados que nos da nuestra literatura. La novela refleja una realidad que ha dejado defraudados a muchos intelectuales, quienes se dan cuenta de que hemos salido de una servidumbre para entrar en otra, acaso atentatoria todavía en lo que se refiere a nuestras tradiciones idiomáticas, en lo que se refiere a nuestras tradiciones literarias, y ello se expresa en sus novelas.

Cuando pasamos al campo de la poesía, hay un personaje que me parece bastante significativo de esa etapa. Me refiero a José Manuel Poveda, nacido en 1888 y muerto, muy exactamente, en 1926, un año antes de que se fundara la famosa *Revista de Avance*, en torno a la cual está centrada la exposición magnífica que puede admirarse en este Museo de Bellas Artes. Poveda es entre nosotros el representante más acabado de eso que se ha llamado modernismo, y que fue la primera escuela, como ustedes saben, de tipo poético, que por vías de regreso a través del océano, por una suerte de reconquista del mundo de los conquistadores, habría de conformar la poesía española. Rubén Darío podría hablar en el prólogo de sus *Cantos de vida y esperanza*, del movimiento de libertad que le tocara iniciar en América proyectándose a España —lo que era totalmente cierto—, señalando la victoria lograda aquí como allá.

La victoria, en efecto, había sido grande. En América, por sólo citar dos poetas altamente representativos, tomaremos como ejemplo al mexicano Gutiérrez Nájera, que firmaba con el seudónimo de Duque Job, y fue casi exactamente contemporáneo de Martí, puesto que nacido en 1859, seis años después que él, muere en el mismo año de 1895; y a Julio Herrera y Reissig, que nacido en 1875, muere en 1910. Sabemos que a José Martí, Rubén Darío lo llamó Maestro, como deferencia al hombre que consideraba uno de los creadores de la expresión modernista; pero veremos después en qué forma José Martí, situándose en la verdadera vanguardia poética de su época, había abandonado todo el arsenal de la orfebrería modernista y se había situado en una de las vanguardias realmente auténticas y futuras con los *Versos sencillos*. Pero eso lo veremos más adelante.

En toda esa poesía hay también una gran tristeza, y es la tristeza que emana de una actitud de hombres que tratan de huir del medio propio refugiándose en los recintos imaginarios. Hay interesantes excepciones, desde luego. En el mismo Herrera y Reissig hay escenas campestres en que se trata de hablar el lenguaje del campo, pero eso es muy excepcional. En Darío también, a veces, se siente el hálito de la tierra natal. La verdad es que si tomamos a Gutiérrez Nájera y ha-

ceamos un recuento de la utilería poética empleada por este poeta —y repito, porque es interesante establecer un símil con ese poeta casi exactamente contemporáneo de José Martí—, veremos que sus temas son el palacio de gotas de iris de la duquesa Job. El firmaba el Duque Job, habla de las grisetas de París, palabra que ya casi no se utilizaba en París, por cierto, para designar a las muchachas ligeras de casco, habla del *champagne de la Bohème liceur*, ¡cómo no, con marca y todo!, ese mismo *champagne* que los guijarros cubanos en tiempos de la «danza de los millones» servían en jarros de lata y sin hielo, a la temperatura de agosto, en las bodas, considerándolo como el supremo lujo posible; habla del ebúrneo Rey de Bohemia; habla de Lohengrin, de cisnes, de muchos cisnes, y me llamaba la atención recientemente un joven poeta europeo cerca del papel increíble que desempeñan los cisnes en la literatura y la música del Europa en la segunda mitad del siglo pasado. Son bandadas de cisnes. ¡Invasiones de cisnes! Es el cisne de *Lohengrin*, es el cisne de *Parsifal*, son los cisnes de Luis de Baviera; es el cisne, el mejor de todos, el más hermoso, el más puro, del poema de Mallarmé; es el *Lago de los cisnes* en el ballet, es el cisne de Saint-Saëns que bailarán todas las bailarinas grandes del mundo, es el cisne de Sibelius. Los cisnes pasan a América con toda su nivea utilería, y cuando Rubén Darío lance gritos de alarma ante la penetración de los yanquis en la América latina —haciendo uno de los pocos gestos políticos, aunque soberbio y admirable de su carrera—, dice que ante la penetración de los yanquis deja escrita su protesta en las alas immaculadas de los cisnes.

En esto hay que ver mucho del apoliticismo de las generaciones modernistas. El autor de *Cantos de vida y esperanza*, al final de un prólogo que hace las veces de verdadero manifiesto, se excusa de abordar en la magnífica «Oda a Roosevelt» y en otros poemas el tema político. Dice: «Si en esos poemas hay política es porque la política parece universal.» Efectivamente, la política nos estaba circundando, nos estaba invadiendo; estábamos viendo, presintiendo la imposibilidad de sustraernos a los imperativos políticos, pero la literatura modernista y la generación novecentista no querían aceptar todavía el enfoque de esa realidad. Todos sentían en el fondo la tensión de los peligros, pero a los reinos de este mundo preferían sus reinos interiores, sus reinos imaginarios.

En 1899, Herrera y Deissig escribe un libro titulado *Las wagnerianas*. ¡Cisnes a la vista otra vez! Y poco antes de ese libro, había escrito esta frase increíble, que lo define todo: «Abomino la promiscuidad del catálogo, solo y consigo mismo proclamo la inmunidad de mi persona»; y termina en latín: *ego sum imperator* (soy emperador). Pero lo curioso es que nuestro Poveda, nuestro modernista que vivía en provincia, principalmente, y en épocas largas en La Habana, nuestro poeta, tras el poeta que se había proclamado emperador, se proclama, Poveda el cubano, porfirogeneta, o sea, el título que llevaban los príncipes bizantinos, los hijos de los emperadores bizantinos, y afirmaba que «llevaba una hurfía vida, soberbio e [¡cuidado!] incommunicativo».

No quiere comunicarse. Esos poetas no quieren escribir para los demás, querían encerrarse en sus torres de marfil, en sus dominios ima-

ginarios, llamarse Duque Job el mexicano, emperador el uruguayo, porfirogeneta el cubano; y, en realidad, estaban llevando paralelamente el mismo esteticismo que llevó a caer en una de las frases más ridículas y significativas a Oscar Wilde, cuando decía que un hombre decente, un caballero, un *gentleman*, no debía vivir en alojamiento o en apartamentos que tuviesen ventanas que diesen a la calle. La calle era lo vulgar, la calle era lo feo, lo corriente, lo cotidiano, lo que debía tratar de ignorarse. Y, más polémico y más despreciable por otra frase imperdonable, Gabriel D'Annunzio, el gran esteta de los años 1900-1910, se quejaba del fango socialista que todo lo invadía. Nada diremos.

Qué curioso que en esa época, en esa larga trayectoria modernista que empieza a dibujarse hacia los años 70 y que habrá de alcanzarnos a través de novelas, hallando una prolongación en los poetas que yo, recién llegado del campo allá en el año 1921, habría de hallar todavía en plena acción en La Habana; qué curioso, repito, ver el contraste que establece con esos poetas, aunque fue contemporáneo de ellos, la divina sencillez, la verdadera sencillez de verdadera modernidad, de verdadero pensamiento moderno, del cubano Martí y el mexicano Ramón López Velarde. Martí, con *Ismaelillo*, con sus *Versos sencillos*, alejado del *modernismo* precursor de los *Versos libres*. Y Ramón López Velarde, que al lado de *La suave patria*, que conocen de memoria todos los mexicanos, había escrito esos maravillosos poemas provinciales de la novia que vive junto a la estación de ferrocarril, del paseo dominical en la plaza, mostrándonos a las gentes sencillas y buenas, cotidianas, de su México, con una sencillez que lo hace cada día más grande y que cada año que pasa acrece la figura de Ramón López Velarde en nuestra estimación.

Mientras tanto Poveda seguía y seguiría hasta el año de su muerte —1926—, soñando con las princesas de marfil y de ensueño, como decía él, y teniendo a su lado a una mujer muy digna de estimación, que se llamaba Rufina y sobre la que escribió unas páginas llenas de devoción con motivo de su muerte, que nos demuestran que Rufina era una mujer que uno hubiera querido conocer porque era digna de ser estimada y de ser tratada. Él, al lado de ella, huyendo de una realidad inmediata, soñaba con una Isa Camilé, especie de artista desquiciada y eterómana, que figura en una pésima novela de Jean Lorrain, titulada *El señor de Focas*, que andaba circulando por todas las librerías de La Habana y que mostraba lo más absolutamente decadente, lo más absolutamente inactual del pensamiento, de la literatura y de la poesía de comienzos de siglo. El poeta de esa generación huye de lo circundante para huir hacia adentro, hacia sí mismo, hacia sus reinos interiores. Se es apolítico por inercia, pero también por desengaño. Se huye de la realidad porque se cree que la realidad es fea, y cuando se ataca esa realidad es sin la menor esperanza de superarla. Es el panfleto por el panfleto, la imprecatoria por la imprecatoria. Es el grito de indignación, es el insulto algunas veces, pero en realidad todo eso es reflejo de bilis y de amargura, y en la América latina demasiado a menudo en esta etapa Nietzsche y Vargas Vila andan del brazo.

Y, de repente, los *ismos*. En esos primeros veinte años del siglo xx, en que casi toda la literatura refleja una cierta amargura, en que inclu-

so los últimos novelistas de moda, de moda digo, no los profundos, los dignos libros visionarios, no digo que intuyeron en la que era todavía Rusia y no aún la Unión Soviética, los últimos años del zarismo (los novelistas de moda en Rusia se llamaban Arizivachev y se llamaban Andreiev: los dos son sarcasmo, amargura, sexualidad, violencia mal entendida); en medio de toda esa utilería modernista con demasiadas joyas, demasiados cisnes, demasiados reinos imaginarios, demasiadas torres de marfil, los *ismos* nos llegan alegremente.

Al decir *ismos*, tomo el título de un libro de Ramón Gómez de la Serna que fue famoso en la época, que se titulaba *El cubismo y otros ismos*. Se refiere en fin de cuenta a todos los movimientos que a pesar de su disparidad dieron en aguparse bajo el título general de escuelas de vanguardia. No es que los *ismos* fuesen enteramente nuevos. Habíamos conocido el *romanticismo*, el *neoclasicismo* del dramaturgo español Tamayo y Baus y del francés Edmond Rostand, el *parnasianismo* francés, el *simbolismo* francés, todos esos *ismos* —el *neoclasicismo* era, estaba inspirado en un deseo de traer nuevamente las disciplinas dramáticas del pasado al presente, las unidades aristotélicas; los románticos, el *romanticismo*, volvía los ojos por encima de la época neoclásica de Racine, mirando hacia el medioevo, redescubría el medioevo; era la época de los reyes godos, de los maticanes, de los castillos, era la época de los caballeros feudales, la época de las cruzadas, de las cortes de Carlomagno y de Provenza; todo eso era *romanticismo*.

Lo que había tenido eco en los *ismos* de este siglo (hay que reconocer que fue el *futurismo* italiano el que abrió la brecha) fue que de repente, sin volver los ojos al pasado, los *ismos* que se suceden a partir del *futurismo*: *cubismo*, *dadalismo*, *surrealismo*, etcétera, etcétera, estaban basados en un profundo amor a lo circundante, a lo cotidiano, a la vida moderna del hombre. Admiran la máquina, admiran las grandes ciudades. Verhaeren, el gran poeta inglés, uno de ellos, canta a las ciudades tentaculares, en tanto que los futuristas italianos cantan a la máquina, a la velocidad, cantan los elementos de la vida moderna proclamando su belleza. Con una rapidez extraordinaria vemos sucederse a partir del *futurismo* italiano, que nos da un pintor como Ballá, que evidentemente llegó a traducir el movimiento en la pintura, en sus cuadros (las retrospectivas que siempre se han hecho de él, son sorprendentes, porque ha logrado transformar en dinámico, en movido, un arte que es por definición estático, puesto que es la inmovilización de una imagen o de un tiempo determinado, y en Ballá hay el movimiento), a otros pintores muy interesantes como Severini, Prampolini, que, hay que decirlo de paso, fueron amigos de nuestro Marcello Pogliotti, de quien ustedes podrán ver algunos cuadros en la magnífica exposición que está abierta aquí y que inspiraron en cierto modo esa visión un poco dura, un poco mecánica, esa visión, diríamos, muy propia de las nuevas formas anheladas por la vida, por el hombre en el siglo XX, que aparece en la pintura del pintor cubano y no hay que olvidar que en ese grupo militaba un músico que fue amigo mío, Luigi Russolo, que fue simple y sencillamente el inventor de eso que se llama hoy *música concreta* y que se ha sistematizado con los elementos electrónicos.

¿Qué quería Luigi Russolo? Obtener sonidos, como lo habían hecho

los pueblos primitivos, de elementos que no fueran forzosamente instrumentos musicales. Y Russolo había logrado formar, de una manera rudimentaria, desde luego, una orquesta de instrumentos hechos con percusiones de metales, pedazos de piedra, pedazos de hojalata, con tubos afinados de distintas maneras hechos en materiales diversos, hasta lograr lo que él llamaba el *rudismo* y que más tarde, sistematizado y mejorado con los medios electrónicos, estaría en los orígenes —y lo consideran todos— de lo que hoy se llama música concreta.

Pero el *futurismo* italiano pronto salta sus fronteras y... ¿a dónde va a parar? Va a parar a la Rusia de los zares y es maravilloso ver cómo allí se multiplica el hábito futurista. Hay un *futurismo* mucho más interesante que el *futurismo italiano*, y en cuya órbita se engendra ese gigantesco poeta que tan bien conocemos en Cuba y en América latina, y que tan bien encarnó el espíritu de esa época, que fue Vladimiro Maiakovski, quien no hay que olvidar que comenzó llamándose a sí mismo futurista. Al lado del *futurismo* surgió el *constructivismo* que se representa muy bien hoy en la escultura de Gabó, Pevsner y otros que no utilizan forzosamente el mármol, el granito y la piedra para hacer sus esculturas, sino que se valen, de maneras diversas, de materiales diversos y que pasó al teatro; porque la decoración tridimensional, es decir, una columna que no es forzosamente de mármol, desde luego, pero que lo parece y tiene tres dimensiones, un templo griego en el que se puede penetrar, entrar, salir, moverse, es decir, la decoración constructiva, construida tridimensionalmente, viene del *constructivismo ruso* y halló en los primeros años, después de la Revolución de Octubre, su expresión más hermosa en una *Fedra* que fue montada en el teatro Kámeri, de Moscú, bajo la dirección de Tairov, que fue quien usó muchísimo ese tipo de decoraciones, que es en realidad el que se usa hoy en todas partes, ya que hemos renunciado a las selvas de papel pintado y a las falsas columnas colgadas de lo alto que se movían y se balanceaban en el escenario (aunque parecieran de mármol) apenas había una corriente de aire. Hay también el *rayonismo*, el *suprematismo*, que nos dará la pintura casi blanco sobre blanco, suprema pureza de un Malevich.

Por reacción hay lo que llaman el grupo de los adanistas, de Adán. Adán nombrando las cosas, es decir, ponerse en punto cero, que va hacia el mundo de la Rusia primitiva, hacia la evocación de la Rusia procrística, hacia el mundo de los escitas, y que nos da el poema de Alejandro Blok, precisamente vinculado a los escitas (Alejandro Blok es el poeta cuyo conocimiento y difusión en Cuba se debe a Raúl Roa, que fue un profundo admirador de él desde el primer momento), poema que explica el porqué de la irrupción de una obra insólita en 1913, como fue *La consagración de la primavera* de Stravinsky, que, en medio de un mundo entregado al más absoluto preciosismo, empieza a traer al escenario los mitos de la Rusia pagana, en una música compuesta a base de temas pequeñísimos, primitivos, elementales, sobre un aparato de percusión que iría representando metafóricamente la música de los primitivos pobladores de lo que era entonces Rusia.

Y es por fin la década del 20, época de la mayor florecencia de los *ismos* en el mundo, cuando surge esa obra maestra extraordinaria, fun-

damental, del cine, que es *El acorazado Potemkin*, de Sergio Eisenstein. Película que vimos, por extraña paradoja, por el espíritu amplio de un inspector de espectáculos que teníamos por entonces en La Habana, y que al serle sometida la película consideró que era la representación de un acontecimiento histórico, que la historia era cultura, y que por lo tanto no había por qué prohibir su proyección. Y se dio el caso insólito de que *El acorazado Potemkin* se estrenara en el que fuera Teatro Nacional de La Habana, hoy García Lorca, en pleno machadato y que... inútil es decir que los que tenían ya ciertas ideas, ni Rubén Martínez Villena ni Julio Antonio Mella, nadie faltaba a una proyección de *El acorazado Potemkin*; que incluso yo salía de la cárcel por aquellos días y los amigos me hablan aconsejado que no me portara por allá, porque se decía que había detectives que estaban vigilando a los que iban a ver esa película, porque les parecía que había producido demasiado entusiasmo en cierta gente joven que olía a azufre.

Y es el *cubismo*... cuyo padre espiritual, de otro modo, era Cézanne. Basta ver los estudios de éste sobre la montaña de Santa Victoria, en que la visión de la montaña se va desintegrando en forma geométrica, en bloques de colores, para ver el pecado original de la pintura cubista, o sea, la destrucción del asunto en la pintura. Si es que una serpiente era representada en una *Tentación* por una manzana en la boca, esa manzana era la manzana de Cézanne. De él partía todo.

El *cubismo* daría lugar al *dadatismo*, negación por la negación, negarlo todo, borrón y cuenta nueva, partir de punto cero, pero que engendrará, en fin de cuentas, una de las escuelas más fecundas, que más ha aportado, durante un tercio de este siglo, que fue el *surrealismo*. Porque, no nos dejemos engañar por el artista cuando reniega del arte; miente, miente amablemente porque con eso no hace mucho daño. Es como el poeta que dice: voy a hacer antipoesía y antipoemas. Detrás de la antipoesía y del antipoema lo que está buscando es la poesía, una poesía que se sienta brotar buscando la poesía. El pintor que dice: voy a hacer antipintura, está buscando una nueva expresión plástica detrás de esa antipintura. Y el músico que dice que está haciendo antimúsica, que es el caso, por ejemplo, de los discípulos de John Cage, hoy día, en realidad, ¿qué hacen sino remontarse a los orígenes del repeticiónismo de la música primitiva de todos los pueblos de la Tierra? En realidad todos estos movimientos negativos *anti*, anti esto, anti lo otro, antipasado y todo, en realidad siempre forman parte de una búsqueda prometida del artista hacia una expresión nueva, es decir, lo que Malraux en una frase muy inteligente había definido como la lucha entre una forma fijada y una forma en gestación.

En España en seguida había surgido un *ismo*, el *ultratismo*, con el grupo de Valgradas, el grupo de interrogancias de Guillermo de Torre, y la colaboración de Vicente Huidobro, ya que él había creado también un *ismo* que era el *creacionismo*, escuela poética, por lo demás, en tanto que él la planteaba, muy inteligente y muy bien vista. En México surgió muy pronto como consecuencia de todo esto el *estridentismo*. El movimiento estridentista fue fundado por Juan Manuel Márquez Sacc, Algel Herrera y un grupo de poetas jóvenes. En Francia, como lo dije, ya estaba caminando el *surrealismo*. Y en Cuba iba surgiendo un

vanguardismo, cosa curiosa, sin un programa, sin un manifiesto, sin un designio: yo quiero hacer esto, o quiero hacer aquello, antes de hacerlo; porque el defecto de muchas de estas escuelas era que arrancaban con un manifiesto, y el manifiesto generalmente no lo cumplían. Los vanguardistas cubanos lo que querían era ponerse al tanto de lo que pasaba en el mundo, no permanecer al margen de los movimientos de renovación que se estaban observando y querían integrarse dentro de la gran corriente de los *ismos*, habiendo aceptado para sí el título genérico de vanguardistas.

Aquí tenemos que examinar esto de la palabra vanguardista, *vanguardismo*, que irá a estamparse bajo una fórmula nueva en la portada del primer número de la Revista 1927, que cambiaría, desde luego, de año, 1927, 1928, 1929 y 1930, y así mientras se publicara, y que se autotitulaba *Revista de Avance*. ¿Avance por qué y avance cómo?

En primer lugar, ¿por qué había surgido en el campo del arte y de la literatura esa palabra, ese tema, ese término del *vanguardismo*? Porque, en fin, la vanguardia había sido siempre un término de materia militar. En los historiadores griegos y romanos, admirables relatores de batallas, en Salustio, en otros muchos, en Julio César, desde luego, se nos habla de la vanguardia en la guerra de Liguria, se nos habla de batallas en que se mandaban los tanques y los carros de asalto por delante, con la sola diferencia que eran los elefantes, que hacían las veces de tanques y de carros de asalto, mientras los ametralladores eran los arqueros de Las Baleares. Pero se nos habla de la vanguardia y fue un término militar, vanguardia, todo el tiempo, hasta la aparición en el campo del pensamiento alemán en un joven filósofo (hablo del joven, no del filósofo maduro) llamado Carlos Marx. Y el mundo vino a saber que en un escrito de juventud, redactado aproximadamente en 1844, no retengo la fecha exacta, pero, desde luego, anterior al Manifiesto (muy anterior a *El capital*, por supuesto), en su *Crítica a la filosofía del derecho de Hegel*, Marx nos habla «del inmenso alcance revolucionario de la teoría de vanguardia y de su papel de potente factor en la lucha por un renuevo total de la sociedad». Y añade: «Del mismo modo que la filosofía encuentra en el proletariado su arma material, el proletariado halla en la filosofía su arma espiritual.» *Para Carlos Marx la teoría revolucionaria es, pues, la teoría de vanguardia.*

Pero nosotros, llevados por un impulso colectivo, por una suerte de inercia ideológica, no lo vemos de esa manera.

La vanguardia era por antonomasia todo lo nuevo, lo renovador, lo estridente, lo irreverente, todo un espíritu que se plasmaría en suma, en la función del Grupo Minorista y de la *Revista de Avance*; puesto que los cinco fundadores de ésta, en 1927, eran todos minoristas. Cabe hacer aquí un pequeño paréntesis para indagar muy brevemente (como yo fui testigo de esa época desde la niñez, por así decirlo), en la formación del Grupo Minorista que tan alto papel iba a desempeñar en la historia de nuestra cultura en el siglo presente. He de decir que el Grupo Minorista, aunque parezca extraño, nace en el año 1916 por una circunstancia tan inadvertida, tan poco digna de atención, acaso, como las charlas que en ese mismo año 1916 tuvieron en un café de Zürich tres

poetas que tenían fama de locos y que inventaron nada menos que el *dadalismo*, de donde surgiría el movimiento surrealista.

En el año 1916 se publica en La Habana el primer número de una revista titulada *Social*. ¿Cuántos mal entendidos ha producido entre quienes en Europa están estudiando actualmente nuestra literatura y la evolución de nuestra cultura el títulos de esa revista *Social*? Quienes estudian, lo repito, los escritos de evolución de nuestra cultura y ven que en esa revista *Social* colaboraron Juan Marinello, Rubén Martínez Villena, José Antonio Fernández de Castro, yo, Emilio Roig de Leuchsenring y todos los que después se preocuparían tanto por la evolución, por el progreso social de nuestro pueblo, creen que la revista *Social* era una cosa ligada con el socialismo, con algún movimiento social en alguna manera. En una revista social mundana, una revista frívola que había sido creada al calor de la «danza de los millones», del ansia de riquezas que provocó en Cuba, sencillamente para sacar provecho a las clases adineradas y nada más.

Era su fundador el caricaturista cubano Conrado Massaguer. Conrado Massaguer era un hombre dotado de una actividad absolutamente diabólica para la caricatura personal. Yo lo he visto algunas veces en las terrazas de un café, haciendo treinta o cuarenta, cincuenta caricaturas en hojas de block con una velocidad increíble, con una exactitud en la captación del gesto, de la expresión, del rictus, del carácter, absolutamente prodigioso. Desde ese punto de vista sus caricaturas de don Manuel Sanguily, de Enrique José Varona, de don Fernando Ortiz, de Juan Marinello, son insuperables, en el sentido del parecido.

Massaguer, sin embargo, no acertaba nada cuando quería transformar su genio de caricaturista en un humorismo a base de sátiras de la sociedad en que vivíamos. Emilito Roig me hacía observar esta cosa curiosa: «Cuando Massaguer dibuja personajes cubanos sacados de su imaginación no logra nunca dar con un personaje cubano.» Sus hacendados, sus banqueros, parecen españoles, parecen miembros de la directiva del Banco de Bilbao; sus guajiros parecen los guajiros que pudiera ver de paso, rápidamente, un dibujante turista que hubiera hecho un paseo al campo en una escala del barco. No profundizaba, si bien tenía, lo repito, ese sentido prodigioso de la caricatura personal. Absolutamente diabólico, increíble, un verdadero don que tenía, además, desde muy joven. Massaguer era un hombre que tenía el instinto periodístico, era muy buen periodista, sabía hacer una revista. Se había distinguido muy joven, hacia los 14, 15, 13 con una revista llamada *Gráficos*, que fue la primera revista moderna aquí en Cuba. Y era un hombre que tenía una gran ambición de escalar las difíciles mansiones de lo que entonces se llamaba la *highlife* y la alta sociedad. Él, no solamente en su revista *Social*, quería sacar los anuncios, halagar la vanidad de aquella gente publicando lo que fue *Social* en el 16 cuando salió, una revista de eventos sociales, de bailes, de banquetes, de fiestas, de saraos, de reuniones de señoras para esto o lo de más allá, pero esto le permitía entrar a unos salones que él aspiraba a ver de cerca, un poco como Marcel Proust joven quería también entrar en los salones de una cierta sociedad parisiense, de la que él cantarfa su réquiem, lo que no hizo Massaguer.

En el primer número de la revista *Social* hay una gran caricatura a dos páginas que lo define todo: representa un padre y una madre en un baile, que presentan toda temblorosa, pálida, emocionada, a su hija de quince años al gran cronista mundano de la época, Enrique Fontanills, quien le besa la mano. Y ya se sabe que esta niña de quince años, si mañana ve en la crónica social de Fontanills, su nombre acompañado de cuatro adjetivos laudatorios de los que usaba Fontanills en un francés, generalmente muy mal empleado, y que algunos decían lo contrario de lo que él quería decir, ya se sabe que la muchacha estaba lanzada, la crisálida se había vuelto mariposa, había pasado de la condición de niña a la condición de artículo para caballeros, puesta en fila para ser elegida, escogida y, si era acaso inteligente, escoger ella misma, y llegar a la suprema ambición, al supremo logro de toda muchacha burguesa de la época: un buen partido. Y si ese partido tenía un latifundio azucarero, mejor, y mejor aún así si tenía una ferretería en Monserrate y una fundición de chatarra en Luyanó.

Y en la «danza de los millones» la revista *Social* crece; se hincha, cuando la «danza de los millones». Y en los años 1920 o 1921, no recuerdo exactamente —1921—, cuando se produce el crac bancario terrible que hace descender el precio del azúcar de veintitantos centavos libra a tres centavos libra y a dos centavos libra, se declara la moratoria, el banquero Marimón sale huyendo para España, el banquero Godoy sale huyendo a Francia porque se mete a poeta, todos se suicidan en gesto desesperado de pobreza, como el famoso Pote, en el único edificio que habían hecho ya donde está la Rampa hoy, porque solamente le quedaban siete millones de dólares y se consideraba completamente arruinado, literalmente en el último estado, con sus siete millones de dólares azucareros. En aquellos días dramáticos de la «danza de los millones» creo que la única empresa que sale fortalecida es la empresa de *Social*.

¿Por qué? Porque *Social* seguía como si nada hubiera pasado, tenía su sección de notas del mes, los banquetes, las recepciones, los té, los saraos, costaba cuarenta centavos —nosotros decíamos cuarenta kilos— y ése era el precio en una época de crisis que, sin embargo, no llevaba a la gente adinerada a carecer de los cuarenta centavos. Esa persona arranca de un *cogito ergo sum*, pienso luego soy; viéndose en la fotografía de *Social* podía decir: me veo, luego soy, sigo existiendo sin que pase nada. Es un problema cartesiano. Pero Massaguer, el pobrecito, era un buen periodista, y cuando vio que *Social* seguía con éxito, que *Social* resistía el duro embate de la moratoria y del crac de los años 20, se le ocurrió que debía ampliar todavía más su revista, porque los anuncios seguían llegando, porque hay un fenómeno sintomático, al decir de los publicistas, y es que en la época de penuria el anuncio suele intensificarse como hay que intensificar el consumo de ciertos productos, sobre todo accesibles; el anuncio suele proliferar en los momentos de penuria. Él tenía la vista fija en una revista muy bien hecha que había en Nueva York, que era *Vanity Fair*, de Conde Nast. Conde Nast era un periodista muy hábil que había hecho lo que fue *Social* después, una revista con novias, eventos sociales, bailes, etcétera, etcétera, todo lo que podía halagar a los cuatrocientos neoyorquinos de la alta sociedad, como le llamaban en los Estados Unidos, pero tenía la inteligencia

de hacer una sección donde publicaba artículos que eran verdadera información sobre los grandes movimientos artísticos del momento. Yo recuerdo que en mi adolescencia guajira, metido en pleno campo de Cuba, me enteré del nombre de un compositor llamado Cyril Scott por la revista *Vanity Fair*; me enteré del escándalo del estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, por la revista *Vanity Fair* de Nueva York. Traía información, traía cosas enjundiosas, artículos de Georges Auric, compositor francés; por primera vez vi un retrato de Edgar Varèse en *Vanity Fair*. Massaguer pensó que sería interesante hacer en *Social* lo que antes hacía *Vanity Fair*, y como no se creía muy capaz de asumir la responsabilidad literaria, acudió a Emilio Roig de Leuchsenring.

La dicotomía Masaguer-Emilio Roig de Leuchsenring es uno de los fenómenos más insólitos que se han producido en la cultura cubana a comienzos de siglo. Massaguer, de origen humilde, aspiraba a ser burgués, y Emilio, que procedía de una clase burguesa, que era burgués, aborrecía la burguesía y aspiraba a combatir a la burguesía. Coléricos ambos, aunque muy cordiales en la amistad, exigentes en el trabajo, capaces de momentos de mal humor —yo era jefe de redacción de *Carteles* y había veces en que los choques entre Emilito y Massaguer a las nueve de la mañana, cuando se encontraban, eran tremendos—; sin embargo, había entre ellos dos una especie de respeto en el terreno de cada cual. Massaguer se quedaba con sus novias, se quedaba con su *Yacht Club*, se quedaba con sus bailes —a uno de ellos fue disfrazado de Napoleón—, mientras Emilito tenía carta blanca para en un número determinado de páginas, publicar exactamente lo que le diera la gana; y quiso hacer de *Social* un organismo de las nuevas expresiones de vanguardia que habían cuajado en el minorismo.

Miró en torno suyo... Emilito era amigo de Fernando Ortiz. Fernando Ortiz era amigo de Rubén Martínez Villena. Rubén Martínez Villena era muy amigo de José Zacarías Tallet —que se casaría con Judith, su hermana—, y de todo ese grupo que en realidad se veían unos a otros, y se fueron aglutinando en torno a la revista *Social*, de la que ya se veía su renovación. Yo era el Benjamín del grupo. Tenía dieciséis años en aquellos días y fui invitado a ir a los almuerzos que daba el grupo, cada sábado, en el Hotel Lafayette.

El origen del *minorismo* es muy curioso, tan insólito y tan raro como el hecho de que la revista *Social* se transformara en el órgano del *minorismo*. Un día a Massaguer se le ocurrió, un sábado, dar un almuerzo en honor de Titta Ruffo. ¿Por qué Titta Ruffo? ¿Por qué un barítono italiano tenía que ver con todo aquello? Si nosotros, generalmente, en aquella época, aborrecíamos la ópera italiana, por cuanto la temporada de ópera italiana era un pretexto para toda una exhibición de vanidades, de modas, de cosas. Con un calor infernal y sin aire acondicionado la gente venía de frac y chistera, y las mujeres traían pieles y cibelinas, y casi largaban el pellejo.

Entonces todos aborrecíamos la ópera italiana, pero resulta que Titta Ruffo era un artista de marca mayor. Su sola presencia en un escenario de ópera italiana —y fue muy amigo mío y lo conocí mucho— era una protesta contra la ópera italiana tradicional. Mientras los gran-

des cantantes de la época venidos de la Scala eran artistas que salían al escenario vestidos de cualquier manera a cantar lo que tenían que cantar sin ninguna preocupación de actuación, de caracterización, ni nada, sin cambiarse siquiera el maquillaje, Titta Ruffo tenía una admiración y un culto por el gran bajo ruso Chaliapin, ese Chaliapin que en los días de la Revolución de Octubre, cuyo 60 Aniversario se está celebrando este año, cuando salía por las calles de Moscú, por las calles de cualquier ciudad de su patria, era aclamado por los obreros, que le pedían que cantara. Fue *artista del pueblo por antonomasia*. Chaliapin era el que había introducido en la ópera tradicional el sentido de la caracterización. Cuando Chaliapin hacía un papel, era un papel largamente estudiado, actuado, dramatizado, acompañado de maquillaje, traje y todo: hacía un personaje completamente nuevo. Titta Ruffo, que lo admiraba, hacía lo mismo en la ópera italiana. Podía cantar una cosa tan trivial como *Payasos de Leoncavallo*, y su payaso era monumental; cantaba en *La bohemia* el papel, si nos ponemos a ver, un poco secundario de Marcello, y su Marcello se comía completamente la obra.

Titta Ruffo en la madurez cuando yo lo vi, no cuando él se retiró (porque se retiró después en plena posesión de sus facultades como barítono, pues no quería que los fallos se le vieran en escena), se puso a estudiar *Boris Godunov*, ya que tenía un registro tan extenso que él podía cantar la parte de Boris. Y soñaba con cantar *Boris*, no sé si llegó a cantarlo, pero en los años que lo conocí, que lo vi mucho —tendría ya unos cuarenta y cinco o cuarenta y seis años—, su tarea diaria era *Boris*.

Nosotros, por lo tanto, nos reunimos y le dimos un homenaje. Se reunieron todos esos jóvenes que habían ido integrando el grupo y al final del almuerzo —que había sido sumamente agradable—, alguien dijo: «¿Por qué vivimos tan aislados unos de otros, por qué si sentimos las mismas cosas, si amamos las mismas cosas no vamos a reunirnos más a menudo, por qué no almorzamos todos los sábados?» Entonces alguien dijo: «Bueno, en esta ciudad profundamente mercantil, en que nadie se interesa por las artes ni la literatura ni nada, seremos una minoría.» Y Mañach, preciosista, añadió *minoría sabática*, porque nos reuníamos los sábados. Y de este modo, al comienzo, nos llamamos, no los minoristas, sino los sabáticos, y durante mucho tiempo se nos conoció como los sabáticos y finalmente desapareció el sabático, quedó la minoría y fuimos minoristas.

Hay que añadir a esto que todos nosotros éramos adictos a los *ismos*, pero antes de entrar de lleno en la acción del Grupo Minorista que ya nos vamos a conducir a palabras mayores y nos va a devolver al concepto de vanguardia que había enjuiciado Carlos Marx en sus obras de juventud, quiero señalarles algo muy curioso —y el compañero Armando Hart lo señalaba en un discurso reciente, de hace unos meses—: cómo Cuba había estado siempre en la vanguardia del progreso social, del mismo proceso histórico, dentro del contexto americano, de lo que fue el panorama de América. Cuba fue un país donde se conoció singularmente pronto y de una manera sumamente completa la literatura rusa primero, y soviética después.

Cuando yo era niño, en las librerías de La Habana podía uno encon-

trar, corrientemente, todas las obras de Tolstoi en las ediciones económicas de la Casa Maucci, podía uno encontrar todas las obras de Dostoievski. Y yo me acuerdo todavía de esas ediciones con sus portadas a todo color, con unas tricromías truculentas y recuerdo cómo yo, casi niño todavía, usando las bombachas tradicionales de los colegiales de la época, me detenía muy intrigado ante la portada de una novela titulada *Crimen y castigo*, que era desde luego la de Dostoievski, en que se veía al estudiante Raskolnikov asestando hachazos a la usurera Aliona. Bajo las portadas sensacionalistas nos estaba llegando Dostoievski, nos estaba llegando todo Tolstoi (*Ana Karenina*, *Guerra y paz*), todas las grandes obras fundamentales de Tolstoi, *La sonata a Kreutzer*, todas las conocimos.

Pronto, ya estábamos conociendo a Maiakovski y, como lo dije, gracias en mucho a Raúl Roa que siempre fue un devoto de Alejandro Blok, el autor de «Los escitas», el autor de «Los doce», y uno de los poetas más señalados de la ola, de la tendencia general futurista rusa. Ya en el año 1926 empezó a llegarnos de Madrid la nueva literatura de la Rusia soviética. La primera novela que llegó acá, que causó una impresión profunda en ésta, que creo que acaba de reeditarse ahora en Cuba, es *El tren blindado 14-69*, de Vsevolod Ivanov, sobre la que me apresuré a escribir un artículo, ilustrado por José Manuel Acosta en la revista *Carteles*. Pronto llegaron *Los tejones* de Leonov, *Tashkent, ciudad de la abundancia*, de Reinov, una novela de Lidia Seifúlina y otras más que nos regalaban la fuerza, la lozanía de la nueva literatura que estaba naciendo al calor de los acontecimientos de la Unión Soviética. Y con esto, inútil es decirlo, la película de Eisenstein y la revelación del cine soviético.

Y da la casualidad que en aquellos días llega a La Habana, a la desbandada —y esta anécdota no ha sido recogida en ningún libro y les aseguro que vale la pena que yo me alargue un poco en ella porque es muy significativa—, había llegado a La Habana, a la desbandada, un espectáculo ruso que se llamaba la *Compañía de Iván Tolstov*. Digo ruso, porque era un espectáculo integrado por artistas rusos que habían salido de Rusia durante la Primera Guerra Mundial, antes de la Revolución de Octubre. Habían sido agarrados en América del Sur, sin éxito ninguno, en un estado de penuria extraordinaria, sin poder pensar en volver a su país porque no había manera de pagar los pasajes ni nada y estaban dando bandazos por el Caribe. Llegaron acá. ¿En qué consistía esa Compañía? Yo diré que era una versión, pero no con marionetas, de lo que es hoy en Moscú el maravilloso Teatro de Marionetas de Obraztsov, salvo que Iván Tolstov, el animador, no movía marionetas, sino que movía danzarines, cantantes, músicos, comediantes. El espectáculo se componía de dos partes, seis cuadros la primera parte y seis cuadros la segunda. Un cuento de Chéjov, transformado en *sketch*, escenificación de una canción rusa, una escena aldeana, un baile folklórico, escenificación de un poema, un coro, una escena lúbrica, un *sketch*, Chéjov otra vez, un espectáculo delicioso de una inmensa variedad.

Llega a La Habana y no tuvo absolutamente ningún éxito. Los pobres actores se vieron condenados a dormir en los palcos del teatro Payret. Y un día Rubén Martínez Villena llegó a la reunión del grupo minorista, que todos los sábados tenía lugar en el bufete de Emilio Roig, en Habana

y Empedrado, donde íbamos a almorzar al hotel «Lafayette» (por cuestión de comodidad; nos quedaba a dos cuadros, teníamos la mesa siempre instalada ya, los sábados) diciendo: «Tenemos que hacer algo, una función en beneficio de esta gente; ¿qué les parece a ustedes para mover un poco la Prensa [porque ellos no habían tenido publicidad ni nada] que hiciéramos el espectáculo de la siguiente manera: una función de gala a la que invitaríamos artistas cubanos en fin de espectáculo, en fin de fiesta, y del espectáculo cada número sería anunciado muy brevemente, media cuartilla, por uno de nosotros y con nosotros algún periodista, de los que pueden mover un poco la Prensa?» Le daría variedad, porque Iván Tolstov, él mismo, el que anunciaba el espectáculo en un español aprendido fonéticamente, muy gracioso, que terminaba siempre con estas palabras: Ya ustedes lo *verrán*, ya ustedes lo *verrán*, rodando mucho las «eres» como yo no puedo ahora.

Así hicimos y organizamos una fiesta que logramos llenar el teatro esa noche. Cada uno, de los que quisieron, evidentemente, de los minoristas, presentó un número brevemente. Recuerdo un detalle enjundioso de aquella época: era imposible dirigirse al público si no iba cada uno vestido de esmóking, y para doce que éramos no había más que tres smóking: talla grande, talla media y talla pequeña. Entonces tuvimos que disponer las intervenciones nuestras en tanto uno pudiera ponerse el esmóking del otro, en tanto el de talla media estaba hablando el grande se ponía el de talla grande y el de talla pequeña se estaba cambiando.

A uno le tocó anunciar una canción de húsares rusos; a mí me tocó anunciar, lo recuerdo todavía, una *Serenata de Sotchi* cantada a cuatro voces; a otro le tocó anunciar el *sketch* de Chéjov y a Rubén Martínez Villena le tocó anunciar un cuadro folklórico que representaba un acordeonista a la sombra de un árbol —todo esto con decoraciones muy sintéticas— que hacía bailar dos parejas campesinas; baile alegre, sencillo, coqueteo de las campesinas con los muchachos, cac la noche, un caballo con dos hombres metidos dentro, a propósito, cuestión política, cruza la penumbra, las luces van cayendo, terminó la fiesta dominical, el pueblo duerme. Le toca a Rubén, sale al escenario y dice: «Ahora verán ustedes una fiesta sencilla de campesinos rusos, de aldeanos rusos en sus amorfos sencillos, en sus canciones y en sus bailes. Pero ustedes ven a esta gente qué ingenuamente, sanamente, se divierte, pero ustedes han visto que recientemente esas gentes oprimidas, esa gente explotada, de espíritu humilde, despierta un día y ya ustedes vieron lo que hicieron. Igualmente nuestros campesinos cubanos se divierten ingenuamente con sus guitarras, con sus décimas, con sus porfías de decimistas, con sus bailes de zapateos, parecen absolutamente indiferentes o incapaces de una rebeldía; pero llegará el día, y ya parece que falta poco, en que ustedes verán lo que van a hacer esos campesinos cubanos, ya que ustedes lo *verrán*, ya ustedes lo *verrán*.»

El teatro se vino abajo. Esta anécdota no la ha publicado nadie y se la cedo a Raúl Roa, que es el mejor historiador de esta etapa, para incluirla en sus admirables recuentos de las actividades del grupo y de la generación que siguió al grupo en aquella época.

Hay que decir ahora, para liquidar la cuestión de los *ismos*, que los *ismos* crearon en la juventud de la época una ilusión maravillosa y que

en realidad lo merecen. Cansados del *modernismo*, de sus abalorios, sus arañazos, pompas y oropeles, veíamos la salvación en la poesía nueva, en la destrucción de las funciones tonales de la música, digamos; ya conocíamos a Schoenberg, ya conocíamos *La consagración de la primavera*, conocíamos las *Cinco piezas para orquesta* de Schoenberg en transcripción para cuatro manos —no había grabación de ellas todavía—, ya conocíamos la música nueva, conocíamos a Picasso, conocíamos a Malevich, conocíamos a Braque, conocíamos la nueva pintura y había en nosotros una inmensa fe en una renovación del hombre por vías del arte, es decir, estábamos cometiendo con más de cincuenta años de antelación el error que comete hoy un hombre como Marcuse: creíamos que mediante el arte se iban a obtener muchas más cosas de las que pueden obtenerse por los medios del arte si el arte no viene unido a una acción primordial, fundamental, que ya es política. Creíamos que el arte iba a hacerlo todo; ya en la revista *Ainauta*, en Perú, que dirigía Mariátegui, y de quien habíamos leído sus ensayos, se nos estaba señalando el camino que era el mejor para renovar al hombre. Decíamos Martín Fierro en Buenos Aires, conocíamos el muralismo mexicano y sabíamos que Diego Rivera, cuando pintaba un fresco, decía que cada muro ganado a un edificio público era una posición ganada a la burguesía. Pero seguíamos creyendo en esa renovación del hombre por medio de la nueva poesía, por la nueva música, por la nueva pintura. Y el hombre que en la función de Iván Tolstov había dicho «ya ustedes lo verrán», ese que es uno de los primeros que abrió los ojos y para mí fue el primero que me los abrió a mí... Nunca olvidaré una noche extraordinaria en que junto a un quiosco de refrescos que había en el Parque Central, Rubén me dijo: «Bueno, todo eso está muy bien» —hay que decir que en aquella época todos nos sabíamos de memoria la poesía de Rubén, la «Canción del sainete póstumo», el «Miocardio inocente», la «Sinfonía mundana», la «Música de Cámara», sobre todo la «Música de Cámara», la recitábamos todos de memoria, y la «Canción del sainete póstumo»—, y aquel día Rubén me dijo: «Bueno, todo esto del hombre nuevo mediante la pintura, pero ¿ustedes creen que el hombre nuevo se hace así? La primera posibilidad, lo primordial para renovar al hombre es cambiar la estructura política en que vive, la sociedad perfectamente injusta, la sociedad de clases, la explotación del hombre por el hombre, y no se puede soñar en hacer un hombre nuevo si no se renuevan, fundamentalmente, las bases del ambiente y de la sociedad en que vive.» Ya en eso Rubén se estaba definiendo, desde un poco antes de que Julio Antonio Mella creara junto a Carlos Ballío el Partido Comunista de Cuba en el año 1925, poco antes de que el mismo Rubén sumara su esfuerzo, pasando, además, por la Universidad «José Martí», al esfuerzo de Mella. Ya estaba madurando la mente de Rubén en el sentido político, si bien no había renunciado del todo a su poesía.

Así ya almorzábamos todos los sábados, estaba constituido el *minorismo* y muy pronto, dentro del seno del *minorismo*, por la misma fuerza de las cosas, se fueron definiendo lo que podríamos llamar una tendencia de derecha, una tendencia de izquierda y una tendencia de centro. Me explico. Era evidente que la tendencia de izquierda era representada por Emilio Roig, que dejando los artículos de costumbres en que había tratado de emular, no de manera muy feliz —hay que decirlo— el costum-

brismo nuevo del siglo XIX de José Victoriano Betancourt, *El Lugareño*, o de José de Santacilia, había derivado hacia el escrito político, denunciando los manejos imperialistas de Estados Unidos y haciendo un análisis fundamental de los mecanismos secretos y manifiestos de la Enmienda Platt. Rubén, conocemos demasiado su trayectoria para que yo insista más, evidentemente que en nuestro grupo representaba la izquierda y más que la izquierda, la izquierda militante.

José Antonio Fernández de Castro, que se había dedicado hasta entonces a estudiar nuestro siglo XIX y que había dejado uno de los libros más interesantes que se publicaron sobre el mismo, que se titula *Medio siglo de historia colonial*, y que recoge toda la correspondencia de Saco y de Domingo del Monte, había sentido como todos nosotros la fogarada de entusiasmo de los *ismos* y se había consagrado con verdadero fervor a dar a conocer la obra de Vladimiro Maiakovski hasta tal punto que, cuando por una serie de circunstancias que sería largo de contar (no pierdo de vista el reloj) José Antonio Fernández de Castro se vio otorgada la dirección del suplemento del *Diario de la Marina*, del suplemento literario, o sea, el periódico más retrógrado, más conservador, más burgués de Cuba y, por el capricho de un director español que tenía en aquellos días, se vio otorgar carta blanca para hacer en el suplemento lo que le diera la gana, en el primer número, ¿qué fue lo que hizo? Un homenaje a Vladimiro Maiakovski. Y así se dio el caso increíble de que el periódico cavernícola, más anticubano, más retrógrado de Cuba tuviera cada domingo un suplemento literario donde se publicaron todas las cosas más avanzadas, se publicaron elogios a la literatura soviética, a los grandes poetas, a todo el movimiento más avanzado, en una forma, además, a veces tan tajante, tan clara, tan revolucionaria, por no utilizar otra palabra, que se dio también el caso de que muchísimos abonados del *Diario de la Marina* retiraron su suscripción. Durante unos meses se asistió, en señal de protesta, a una cantidad de suscripciones retiradas, de gentes que rogaban que no les mandaran más el periódico que publicaba tales cosas. Yo no sé por qué José Antonio, combatido por todo el mundo, logró mantenerse al frente de ese suplemento durante un tiempo porque José Antonio era también de aquella izquierda.

Estaba también con esa izquierda José Manuel Acosta, demasiado olvidado, dibujante extraordinario más que pintor, porque no había practicado asiduamente la pintura y que desempeñó un papel precursor enorme en las nuevas tendencias de la literatura cubana. Él estaba al tanto de todo, de las últimas revistas publicadas en Francia, publicadas en Estados Unidos; él manejaba corrientemente los nombres de Picasso, de Braque, de Gris, de Kandinsky, de todo el mundo, de todas las escuelas nuevas en sus dibujos. Él hizo las portadas de los conciertos de *Música nueva* que organizamos Roldán y yo en la sala Falcón, en que tocamos Ravel, Debussy, Scriabin, Stravinsky, varios compositores contemporáneos españoles, compositores cubanos, cosas de Roldán, etcétera, y cuando tuvimos que suspenderlo por motivos políticos, ya teníamos en ensayo un cuarteto de Schoenberg.

José Manuel Acosta fue de los grandes precursores del dibujo y hombre con visiones de izquierda absolutamente definidas y manifiestas desde el comienzo. Fue por un tiempo a los Estados Unidos, tuvo que regre-

sar a Cuba a consecuencia de la crisis terrible de los años 29 y 30, y después, si no produjo más, fue porque, verdaderamente, dedicarse en aquellos años a las artes plásticas era una suerte de suicidio. Las artes plásticas, la pintura cubana, las artes hechas por cubanos, no tenían aceptación de ninguna índole.

Había José Zacarías Tallet, verdadero precursor. Poeta al que siempre echaré en cara lo que yo considero, cariñosamente, como una falta, porque a fuerza de modestia, a fuerza de no tomarse en serio, no publicó sus maravillosos poemas que ya tenía escritos por los años 25, 26 y 27. Tallet fue un verdadero precursor de la poesía futura, fue precursor de una poesía coloquial que se hace en el mundo entero hoy día y aunque es reconocido ese papel precursor de Tallet por nuestra gente hoy, y vemos en él el poeta profético que fue literalmente con su obra, hubiera sido doblemente importante su aportación si hubiera recogido sus poemas en aquel momento.

Mella, no diré su ubicación dónde estaba, aunque su *minorismo* era bastante curioso. Él estaba con nosotros, por tanto él sabía que el Grupo Minorista era un grupo donde había elementos con quienes él podía contar, que estaban completamente con él, que estaban dispuestos a colaborar con él, pero estaba tan absorto por sus quehaceres organizativos con el naciente Partido, que lo que hacía es que iba los sábados un momento al bufete de Emilito antes del almuerzo, nos saludaba, recogía las noticias del día, nos comunicaba las suyas, a lo mejor iba con nosotros hasta el hotel «Lafayette», se sentaba al comienzo del almuerzo y no almorzaba casi nunca. Recuerdo haberlo visto almorzar dos o tres veces, pero nada más; se marchaba a sus quehaceres: en aquellos días también la Universidad «José Martí» le tomaba mucho tiempo.

Regino Pedroso, que fue el iniciador, en su momento, de una cierta poesía social, sin ir muy a menudo al grupo, formaba parte del mismo. García Caturia, nuestro Alejandro, que vivía en Remedios, estaba tan con nosotros, aunque no nos viese todas las semanas, que él me había dicho: «Cualquier manifiesto, cualquier pronunciamiento que ustedes hagan contra el gobierno de Machado, ponen mi firma sin consultarme, yo me atengo a las consecuencias.» Y finalmente Nicolás Guillén estaba en espíritu con nosotros, su espíritu era el nuestro en un momento en que precisamente el grupo todo se acercaba a las expresiones populares, de la música popular, de la danza popular, del folklore. La poesía de Nicolás Guillén era precisamente la que nos faltaba para que el grupo cogiera una cierta órbita de expresiones. Y por eso, aunque cuando aparece Nicolás Guillén en el horizonte de nuestra literatura, ya ha publicado algunos poemas en las revistas de la época y en los suplementos, Nicolás Guillén es aceptado con entusiasmo y en seguida, sin discusión, se vio el gran poeta que era: y diré que, incluso, los poemas de *Motivos de son* empezaron a difundirse apenas publicados en La Habana, con la tinta de imprenta fresca todavía, en Europa, y muy principalmente en Alemania. Por lo tanto, esto representaba la izquierda.

Había un centro, que eran, diríamos Massaguer y Roldán, no definidos políticamente en una orientación muy concreta, pero desde luego antimachadistas convencidos y de corazón, y ya con ello había una suerte de militancia intelectual que los unía con nuestra ala izquierda.

Y había evidentemente una derecha, que eran Mañach, Ichaso y Félix Lizaso. Mañach e Ichaso, sobre todo, entregados al orteguismo más desafortado, admiradores de Ortega, creyendo en el alcance filosófico de la obra de Ortega, viendo en el ensayismo un poco gratuito de Ortega la gran forma literaria, porque Ortega nos hizo un terrible daño a los latinoamericanos de mi generación, al hacernos creer que se podía escribir un ensayo sobre cualquier cosa. Y hoy día, cuando releemos los tomos de *El espectador*, de Ortega, vemos la gratuidad de muchos de esos ensayos sobre cualquier cosa, como en el titulado «Musicalia», en el tercer tomo, en que crea una teoría completamente falsa, un paralelo inadmisiblemente, una dicotomía Beethoven-Debussy inadmisiblemente, o en su desdichadísima meditación sobre el marco y otros ensayos, o en uno de ellos que no está en *El espectador*, que empieza con estas palabras escritas en 1926: «He sido de los primeros, y me jacto de ello, en decir que el comunismo ruso no tenía absolutamente ninguna posibilidad de expansión hacia la Europa occidental, porque Europa occidental siempre ha rechazado las doctrinas asiáticas.» Entonces, parece que Ortega creía que Marx y Engels eran tibetanos. No me explico qué era lo que pensaba Ortega. Y hoy día nos encontramos con que los dos principales proliferarios de la memoria de Ortega que son, en España, Mora y Julián Marías, son los primeros en decirnos que la filosofía de Ortega no es muy manifiesta, que hay que rastrearla. ¿Acaso la filosofía de Marx hay que rastrearla en alguna parte? Está allí completa y escrita en una de las prosas más admirables del siglo XIX. El primer capítulo de *El capital*, la primera página de *El capital*, tiene para mí un planteamiento como una fuga de Bach: no se puede decir más con menos palabras. El Marx escritor es tan prodigioso como el Marx pensador, revolucionario y filósofo. No, a Ortega «hay que rastrearle» a través de su discurso de Beethoven-Debussy, de la música, del marco —dice que el marco es necesario al cuadro porque es como una ventana y la ventana necesita un marco y ni los cuarenta siglos de pintura china que nunca usaron el marco y la pintura japonesa, que nunca usó el marco, acaso eso no era pintura, y cosas así por el estilo—, y entonces al mucho rastrear el pensamiento llegan a la fórmula mágica: yo y mi circunstancia. Bueno, eso todo el que ha leído la obra de juventud de Goethe, sabe que Goethe a los veinte años decía «yo y mi circunstancia». La acción de las circunstancias sobre el hombre. Pero, en fin, Mañach e Ichaso estaban en el orteguismo y hay que decir que firmaron el famoso Manifiesto del 27 y que eso, dada la tendencia de ellos, dado que no tenían la menor simpatía por las que habían seguido ya decididamente Rubén y Mella, era en ellos un acto de cierto valor; ya veremos después cómo los acontecimientos irán deslindando los campos.

Y había un traidor, el único escritor traidor en el grupo, que se fue resueltamente con Machado cuando se afirmó el horror de la tiranía machadista: fue Alberto Lamar Schweyer, que se las daba de filósofo y verdaderamente era un simulador porque se había especializado en Nietzsche y yo digo y cualquiera podría decirles a ustedes que, del mismo modo que uno podía especializarse en la obra de Descartes sin saber el francés, porque la palabra, el vocablo, tiene muy poca importancia en Descartes, es un discurso muy claro que se puede traducir a cualquier

idioma sin pérdida ninguna, en cambio, especializarse en Nietzsche como lo hacía Lamar Schwyer sin saber una sola palabra de alemán, en unos textos que están siempre a medio camino entre la divagación y el poema en prosa, porque aspiran a ser poemas en prosa, muy ambiguos, empleando a menudo una terminología de palabras casi irreconocibles, es una manera de tomarle el pelo a la gente. Pero, en fin, él escogería su camino y fue fiel a una falsa vocación.

En 1927 se funda la *Revista de Avance*. La *Revista de Avance* tendría una enorme importancia en la historia de nuestra plástica, de su renovación y de su impulso hacia delante. Si bien no fue, salvo muy contadas excepciones de algunos artículos que veremos rápidamente por los títulos ahora, una revista acertada en lo literario.

Cuando yo termine de hablarles, y trataré de que sea lo antes posible porque no debo abusar de su tiempo, les aconsejo que vean la maravillosa exposición que se ha abierto en este edificio en torno a la *Revista de Avance*. ¿Por qué la *Revista de Avance*? Porque la *Revista de Avance* fue sencillamente la primera publicación en Cuba que promovió una exposición de arte moderno; y no una, iba a promover varias. Veremos por qué las varias no pudieron hacerse. Y verán ustedes visitando esos salones un panorama de la pintura cubana que va desde el precursor Víctor Manuel hasta nuestros días, que nos ofrece un espectáculo prodigioso de coherencia, de evolución dentro de una cauce que se va ensanchando, ensanchando, diversificando cada vez más con una toma de conciencia de nuestros valores, con una toma de conciencia de lo que nos circunda, con la adquisición progresiva cada vez más profunda de un acento nacional en nuestra plástica, inspirándose en nuestra arquitectura, en nuestro paisaje, en nuestra poesía ambiente, en todo lo que nos rodea, en nuestro barroquismo, que va a desembocar en la espléndida floración de nuevos pintores, los de la nueva generación, de la generación revolucionaria que nos están ofreciendo en este momento las escuelas de formación artística.

Conviene observar rápidamente los primeros números de la *Revista de Avance*. Es muy interesante hacerlo. El primer número sale en marzo 15 de 1927, los fundadores que aparecen son cinco: quien les habla ahora, que es el primero por el orden alfabético; Martí Casanovas, que es un crítico de arte catalán que vivía entre nosotros hace muy poco tiempo, y hemos podido todos contemplar su trayectoria sin que haya necesidad para ello de tener la edad que yo he alcanzado. Aparecemos cinco. Veamos el material.

Hay un merecido homenaje a Rafael Blanco. Muy justo. Rafael Blanco es un caricaturista lleno de cubanidad, que transmuta la realidad cubana de una manera absolutamente magistral. Y no se le había dado entonces el lugar que merecía. Luego vuelve Tallet a favor de la *Revista de Avance*, pero después nos encontramos que allí hay exactamente las mismas colaboraciones que había en *Social*, artículos de Luis de Aranguren, un poema de Mariano Brull, un artículo sobre Azorín y nada más.

Número dos. Hay una nota en que se dice que yo me he separado de la *Revista de Avance*. No hay que buscarle razones dramáticas. Son muy sencillas. Y lo que se explica allí es una solución elegante que había decidido darle Mañach y yo a la cuestión, diciendo que por mí vincula-

ción con otras revistas —se adivina que es *Social*— creía que era delicado ser uno de los directores de la *Revista de Avance*. Pero es que yo había aceptado. Yo había aceptado pensando un poco que la *Revista de Avance* sería otra cosa y debo decir que el primer número —que yo no había seguido muy de cerca, estaba en aquellos días muy agobiado con una serie de trabajos—, me decepcionó mucho. La tipografía no era nueva, casi diría que la tipografía de *Social* era más avanzada. Las colaboraciones eran las mismas de *Social*, y no veía ningún salto adelante. Yo quería que la *Revista de Avance* saltara y recuerdo que en una conversación que tuve, que decidí mi partida, le dije a Mañach: «Mira, en este momento hay un movimiento interesantísimo que se llama el surrealismo que ya ha dado obras admirables. Ha surgido también el expresionismo alemán que es un movimiento interesantísimo» y me encontré con esa pared que consistía en decirme: «No seamos prematuros, hay que ser ecuanímes, no perdamos los estribos, no nos dejemos llevar por tendencias tan extremas, no sabemos todavía, esperemos un poco, veamos lo que dan esos movimientos.» Le repliqué: «Estamos esperando que se academicen los movimientos para darles crédito —claro, es muy fácil aceptar el cubismo ahora que tiene veinte años de historia—, pero es que somos precisamente nosotros los que debemos estar atentos a esos problemas.» No nos pusimos de acuerdo, me separé y me sustituyó ventajosamente, porque digo que es uno de los hombres que más he admirado de los de mi generación, el poeta Tallet.

En el segundo número, en que entra Tallet y salgo yo, se anuncia —cuidado, que es muy importante— la primera exposición de arte nuevo.

Tercer número, muy significativo, respondiendo a objeciones, un sofisma, un sospechoso editorial donde se proclama que aunque no indiferente a la política la revista se propone ser exclusivamente una revista de cultura. Cuidado con la neutralidad en la cultura, y ya estamos llegando a esto. La revista está más embargada en la doctrina que en la peripetia, una manera de cumplir con el rodeo. ¿En qué doctrina? Había que haberlo dicho, no se dice. Pero en ese mismo tercer número hay un artículo anunciador del futuro de Juan Marinello, titulado «Elegía del estudiante» y en el momento en que se están provocando grandes disturbios estudiantiles en la Universidad, a los que no permanecía ajeno de ninguna manera nuestro Rubén Martínez Villena, Juan Marinello ve en la rebeldía presente del estudiante la razón y la verdad del mañana, y cita a Martí —porque hemos de decir que desde el comienzo, y yo había conocido a Juan en la redacción de la revista *Chic* en 1922— Juan, en una época en que desgraciadamente conocíamos muy mal a Martí, entre otras cosas porque no había buenas ediciones de él, porque había muchos textos por publicarse todavía; porque, además, toda la política de la época hacía un uso tan abominable de las citas martianas que verdaderamente no nos habíamos adentrado en la obra de Martí. Es más: sentíamos una especie de expectativa, esperábamos una edición crítica, algo, para conocer mejor la obra de Martí. Juan no esperaba nada de eso. Juan fue martiano desde el primer momento y por haberlo sido desde el primer momento, muchas veces, cuando nos veía extraviados en la admiración de algunas novelitas pasajeras y sin gran interés, nos llamaba al orden diciéndonos: esto ha estado dicho en Martí mucho mejor, lean a

Martí, ustedes son americanos y para entender a América ustedes necesitan leer a Martí. Por lo tanto, ya en el tercer número Juan Marinello cita a Martí, porque Martí formaba parte de sus preocupaciones centrales.

En ese número aparece publicado en francés, después de una pelea de redacción enorme en que Juan Marinello había intervenido a favor de la publicación, aparece en francés, para que los que no supieran francés no se enteraran —ese era un gesto muy de Mañach—, un artículo explosivo de un pintor letón que en la época estaba en La Habana, que se llamaba Adfa Junkers. Adfa Junkers, que desde hace más de cuarenta años es profesor de dibujo en una pequeña universidad norteamericana y expone alguna vez en México. Adfa Junkers pasó varios años en La Habana en aquellos días y desempeñó un papel sumamente importante, renovador dentro del Grupo Minorista.

Porque era un hombre que había asistido a la revolución espartaquista (él era letón), había estado en Berlín en los días de Rosa Luxemburgo, en los días de Liebknecht; nos traía una historia viva y era en aquel momento, no sé después, porque habita en los Estados Unidos desde los años 34 más o menos, profundamente comunista, nos habla de de ello, se entendía muy bien con Rubén y era un hombre que sin tener una potencia creadora extraordinaria, tenía un conocimiento de todo lo que fuera la plástica contemporánea absolutamente sorprendente. Él tenía una broma: algunas veces por divertirse, le regalaban una hoja de papel y decía: les voy a hacer un Braque, y en diez minutos hacía un Braque que casi pudiera haberse vendido como auténtico. Les voy a hacer un Picasso... Nada que no fuera técnica.

En aquellos días se había celebrado un salón de los pintores académicos cubanos; fue Junkers quien escribió la crítica, una crítica en que decía sencillamente que aquello era un cementerio, que aquello no respondía a ninguna realidad, que era una pintura que tenía veinte años de retraso, que no servía absolutamente para nada, que los jóvenes no debían perder el tiempo mirando aquello. ¡Ah! ¡Eso sí! Pero que allí había un pintor, había uno que sí merecía la pena que uno se detuviera ante sus obras y era Víctor Manuel. Junkers había detectado a Víctor Manuel y en el mismo artículo Junkers le rinde homenaje a Diego Rivera. Cosa muy curiosa: me encuentro a Junkers en París, unos años después, ¿y está trabajando?. ¿qué está haciendo? En la alcaldía comunista de uno de los grandes barrios irreductiblemente comunistas de París estaba realizando una enorme pintura mural revolucionaria, donde, él no lo negaba, aceptaba la influencia del muralismo mexicano y de Diego Rivera en particular.

El artículo fue publicado en francés, pero como había mucha gente que leía en francés en Cuba, el escándalo fue de tal naturaleza que hubo una conjura de los pintores académicos para ver si se expulsaba de Cuba a Junkers, por extranjero pernicioso. No sé, no se llegó a tal ridículo.

En el cuarto número hay una nota necrológica, de Paco Ichaso sobre Artzibachev. ¿Por qué? Es el autor de *Sammy*, lo más pesimista que produce la última etapa de la literatura zarista en Rusia, una novela que propugna el suicidio, una novela malsana. Muere Artzibachev, y él publica una nota necrológica que dice, y cito textualmente: «Adoptó una actitud burlesca después de la Revolución de 1905.» ¡Hombre, buen tema

para burlarse de él! Y añade: «Triunfante la revolución "sovietista" [así dice] logró expatriarse.» ¿Logró? Hubiera puesto *quiso*. «... Perdiendo Rusia uno de sus grandes escritores.» Es muy curioso, pero tengo la impresión de que el autor de esta nota estaba escribiendo un poco sobre sí mismo, sin darse cuenta de ello.

El número cinco reproduce el «Manifiesto del Grupo Minorista», del cual son firmantes los cinco directores. Les recuerdo a ustedes, y vean que yo no estoy insistiendo demasiado en ciertos episodios muy conocidos, pero nunca es malo recordar que ese «Manifiesto» decía:

...colectiva e individualmente sus verdaderos componentes han laborado y laboran por la revisión de los valores falsos y gastados, por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diferentes manifestaciones, por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas teóricas y prácticas, artísticas y científicas, por la reforma de la enseñanza pública y contra el tan corrompido sistema de oposición a las cátedras, por la autonomía universitaria, por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui, contra las dictaduras políticas unipersonales en el mundo, en América y en Cuba, contra los desafueros de la seudodemocracia, de la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en los gobiernos, en pro del mejoramiento del agricultor, por la cordialidad y la unión latinoamericana.

Tuvo el valor la revista de publicarlo a la vez que un artículo de Alberto Insúa. ¿Por qué un escritor nacido en Cuba que escribía artículos entre novelas pornográficas y novelas rosas; por qué un artículo en que ataca a Cocteau...? Yo nunca he tenido el culto de Cocteau, pero Alberto Insúa no era quién para atacar a Cocteau, era una cuestión de categorías. ¿Y qué le dijo Cocteau? Le dijo: «Yo estoy haciendo para la música lo que hizo Apollinaire para la pintura.» Y es cierto. La pintura moderna había sido lanzada, por así decirlo, por Apollinaire, y Cocteau había hecho mucho por dar a conocer la música contemporánea. Ese fue su mayor mérito, no tuvo muchos otros.

Hay una nota en que Mañach se siente algo celoso del giro realmente vanguardista que tiene el suplemento del *Diario de la Marina* de Fernández de Castro. En el número seis, en el editorial se denuncia la intervención yanqui en Nicaragua. En el siete, el 15 de junio, se anuncia la Exposición de Arte Nuevo en Matanzas; ya se había hecho la Exposición de Arte Nuevo en La Habana con gran escándalo. Exposición de Arte Nuevo en Matanzas y después no se dice más nada de ello... Yo sí puedo hablar de esto.

Se cargaron los cuadros en camiones, se llevaron a Matanzas, se empezaron a colgar un domingo a las nueve de la mañana, se abrió la exposición a las diez y a las diez y media irrumpió la Policía de Machado por orden del gobernador Juan Gronlier y se descolgaron los cuadros; a las doce del día se había terminado la Exposición de Arte Nuevo en Matanzas. Motivo: que Gronlier decía que todo esto de *vanguardismo*, *cubismo* y *comunismo* era lo mismo. Y que detrás de eso lo que había era *comunismo* y nada más. Y para lucirse ante Machado se acabó la

Exposición de Arte Nuevo en Matanzas en una hora, y no hubo más intento de hacer Exposición de Arte Nuevo como se había pensado en Santa Clara, Camagüey, en Santiago, etcétera, etcétera.

Número diez. Uno de los artículos más positivos y más interesantes, si no el más interesante de la *Revista de Avance*, sin duda, es un artículo de Raúl Roa titulado «Martí, poeta nuevo», donde nos demuestra cómo toda la vanguardia estaba ya en Martí, como en los *Versos sencillos*, primero reaccionando contra el *modernismo*, después por operación de su sencillez y sin embargo de una audacia formal implícita, eran en realidad poemas mucho más vanguardistas, por emplear el término, que la mayoría de las cosas que estaban saliendo en esos días en las revistas de Cuba y de América latina como poesía vanguardista. Un reconocimiento y homenaje a Martí. Y termina su artículo diciendo: «Urge que lo estudien los jóvenes.» Por lo tanto, Raúl Roa preveía la época en que efectivamente los jóvenes próximamente estudiarían, y con qué fervor, la obra de José Martí.

El número doce se cierra con un saludo a Albizu Campos, campeón de la lucha por la independencia de Puerto Rico, rasgo hermoso en una revista muy pacata, en general, en lo político, y pronto Tallet será sustituido por Félix Lizaso.

La *Revista de Avance* muere el 15 de setiembre de 1930. Al final, una nota sobre la muerte de Trejo, la prisión de Juan Marinello y la suspensión de las garantías constitucionales. Y dice la nota: «1930 [ya estábamos por el 30, por lo tanto era el año que le correspondía a la revista], para no someterse suspenderá su publicación hasta que el pensamiento pueda emitirse libremente.»

Deja de salir la *Revista de Avance*. En cuanto a *Social*, perdida su savia, ya sin colaboraciones de los minoristas, llevaba una vida precaria y agónica, muriendo de muerte natural —léase falta de anuncios— hacia el año 1938. Pero en 1930 los campos estaban ya delimitados. Cada cual había tomado su camino, después que Emilio había cantado el réquiem del Grupo Minorista.

Ya anteriormente se había marcado la diferencia profunda entre hombres que haría imposible la convivencia de algunos dentro de un grupo literario. Raúl Roa cuenta en su *Viaje a la alborada* cómo Rubén le dijo un día esas palabras que fueron citadas ayer por el compañero Armando Hart en su admirable discurso de clausura del II Congreso de Escritores de Cuba: «No haré un verso más como esos que he hecho hasta ahora, no necesito hacerlo. ¿Para qué? Ya yo no siento mi tragedia personal, yo ahora no me pertenezco, ahora soy de ellos y del pueblo.»

Ya en 1927 se habían agudizado gravemente las divergencias ideológicas de Rubén y de Mañach. Finalmente, en noviembre de 1931, Raúl Roa, en una carta famosa, histórica, titulada «Reacción vs. Revolución», haría un análisis espectral, valga el involuntario juego de palabras, de la personalidad de Mañach desde el ángulo político y de su neta orientación de tipo reaccionario.

Había muerto la *Revista de Avance*. *Social* prácticamente no existía. Nuevos hombres entraban en escena bajo la dictadura más entreguista para desempeñar papeles capitales en la historia de nuestra evolución cultural y política. Hablo de la Torriente Brau, que moriría como comisa-

rio político en Majadahonda, Carlos Rafael Rodríguez, José Antonio Portuondo, Raúl Roa, autor de la carta a Mañach que de manera tan abierta y decisiva lo había mostrado en las falacias de sus ideologías.

Ha caído Machado, ya se vislumbra en nuestro horizonte histórico la siniestra figura de Batista, pero un movimiento literario había sido creado. Y ante un afianzamiento de la burguesía cubana en sus posiciones, ante una politiquería ajena a toda cultura, ante una clase acomodada que jamás lee un libro de autor cubano, que jamás adquiere un cuadro de pintor cubano, el escritor y el artista cubanos se ven reducidos a vegetar en un verdadero risco. ¿De qué vivieron los artistas cubanos hasta 1959? No acierto a explicármelo.

Ponce, ustedes saben que murió en la miseria, ¡y con cuánta grandeza lo verán ustedes representado en esta exposición! Ponce, casi todas sus pinturas las vendió a razón de cinco o diez pesos, o las cambió por botellas de leche o botellas de ron. Cuando yo volví a Cuba en el año 39, que vi a Carlos Enríquez, me interesé por su pintura, me sorprendió ver que había pintado poco. Tenía pocos cuadros que enseñar. Me dijo: ¿Para qué, si aquí tú pintas cuadros para que los vean seis amigos? ¿Para qué acumular obras si no interesan a nadie? A nuestra burguesía no le interesa, no hay un público formado, nadie se interesa por lo que hace un pintor cubano.» Se desconocía a Amelia Peláez. ¿Quién poseía un cuadro de Mariano? ¿Cuántos cuadros vendió Lam en 1941, al año de su regreso de Europa? Tal vez dos, tal vez tres. Pero a partir de 1953 algo nuevo se destaca y muchos de los artistas, de los escritores, de los compositores que a través de la Prensa se enteraron del asalto al Cuartel Moncada no se atrevieron seguramente a imaginar que ese suceso anunciaba para un grupo, en un futuro, la solución de todos los angustiosos problemas que amargaban sus vidas. Apenas seis años faltaban para que salieran de su *ghetto*. *Ghetto*, acción soterrada, pero esa esencia sólo se hace y siente cuando es detectada y reconocida por la colectividad. Cuando leemos los escritos pictóricos de Paul Klee o los cuadernos de Leonardo da Vinci o los escritores de los impresionistas, nos asombramos de la similitud que existe entre ellos, son las mismas preocupaciones, los mismos problemas de creación que tienen, en un sentido o en otro; las mismas tareas impuestas, las mismas angustias, el mismo deseo de definición, de expresarse a través de las obras. Por lo tanto, hay una esencia invariable en el artista, pero el artista no existe si no recibe la aprobación, el consenso de sus semejantes, de la colectividad, de su entorno.

Pintura que no ve nadie es una pintura que no existe. Música que no se disfruta es música que no existe. Libro que no es leído es libro que no existe. A la función creadora sigue el significado; al significado, el vehículo significante. Pero ese vehículo significante necesita de elementos de recepción, de acogida, de crítica, de repulsión o, por el contrario, de aceptación, de devoción y de amor. Yo sé que hay veces que una obra desaparece para resurgir, y es que los públicos, las masas —mejor dicho—, tienen el mismo poder de enterrar un artista para siempre, como el poder de enterrar un artista para siempre, como el poder de resucitarlo. El caso de Monteverdi, fundador de la ópera italiana, que desapa-

rece durante trescientos años, para renacer ahora gracias al disco. El caso de Vivaldi olvidado durante doscientos años.

Nuestra literatura, como bien apuntó el compañero Armando Hart en un discurso reciente, ha estado siempre a la vanguardia del proceso social, y podríamos citar como ilustración a Heredia, a Martí, a Rubén. Pero obsérvese que aquí al usar la palabra vanguardia el compañero Armando Hart le restituye el sentido que le había dado Carlos Marx en sus escritos de juventud. Vanguardia era, ante todo, para Marx, la teoría de vanguardia como potente factor en la lucha por el renuevo total de la sociedad, porque si el artista no tiene acogida por parte de un público que ha sido formado ideológicamente por la doctrina política, en este caso la que hemos adoptado nosotros, si no tiene esa acogida, esa recepción, si no se establece una mutua comunicación entre sus funciones y las de su lector, la obra no existe. Atrás habían quedado las vanguardias ingenuas que consistían en gritar: «Chopin a la silla eléctrica», como los estridentistas mexicanos o «¡Abajo la *Venus de Milo!*», o «¡Mue- ra la *Victoria de Samotracia!*», como habían dicho los futuristas italia- nos. Pero ahora no, ahora la *Venus de Milo* está con nosotros, como tes- timonio de una gran cultura pasada que, como quería Lenin, dejaba de pertenecer al patrimonio de una cultura burguesa para descender a la calle y enriquecer la cultura de las masas y hasta con brazos de nuevo para empuñar un fusil, si fuese necesario.

Los escritores, pintores y músicos del Grupo Minorista se habían acer- cado al pueblo, como lo dije, por diversos caminos, sin que nuestro pueblo se enterase de ese esfuerzo. Eso lo saben ustedes, y está visible en las maravillosas pinturas expuestas en un piso de este edificio.

Pero a partir de enero de 1959 se abrieron galerías para nuestros pin- tores y hasta muros para realizar murales en grande. A los músicos se dieron orquestas y ejecutantes, cámaras a los cineastas, escenarios al ballet y al teatro, organismos editores y revistas para los escritores. Lo demás lo saben ustedes, ahí están las cifras, ahí están las obras, ahí están los hechos. Una nueva generación revolucionaria empieza a ponerse en marcha, generación que está dando sus frutos, ¡y qué frutos! No he de insistir en ello. Ahí están los antologías, ahí están las pinturas, ahí están las partituras.

Nos manifestamos en el ámbito de una Cuba socialista orientada por las ideas fundamentales del marxismo-leninismo y por lo mismo hace- mos nuestras las frases pronunciadas por el compañero Armando Hart en su hermoso y trascendental discurso de ayer, en el acto de clausura de nuestro II Congreso de Escritores y Artistas: partiendo de lo nuestro nacional marchamos hacia lo nuestro universal, que es el socialismo. Y en ese discurso que no fue escrito en 1977 —perdóneme, compañero Armando Hart—, sino diría yo que fue escrito en 1980, porque tiene tres años de adelanto sobre nuestra época en su visión futura, en su vi- sión fecundante, por lo avanzado de sus ideas.

Decía también nuestro compañero ministro de Cultura que el socia- lismo hacia el cual marchamos es una forma superior del humanismo. Humanismo en todo acorde con el ideario de quien fue en su época y en nuestra América uno de los más grandes humanistas de todos los tiempos. Y estamos nuevamente en la vanguardia, vanguardia que ha

recobrado su gran sentido militante y político, una vanguardia que ha vuelto a ser la auténtica vanguardia de Rubén, de Mella, de Juan Mari- nello; la vanguardia de Nicolás Guillén, de Raúl Roa, de Pablo de la Torriente Brau, de Carlos Rafael Rodríguez; la vanguardia de los hom- bres que guiados por el compañero Fidel Castro partieron un memorable día 26 de julio al asalto del Cuartel Moncada, haciendo que viviéramos en el primer territorio libre de nuestra América; vanguardia gracias a la cual se erigiera nuestra nación en vanguardia histórica, lo que equivale a decir en auténtica vanguardia revolucionaria de todo el continente.

Y si los gritos, los lemas, las consignas de las vanguardias de ayer, vanguardias, netamente artísticas y literarias, eran meros clamores ico- noclastas, la frase que resume las aspiraciones de nuestra vanguardia de hoy es la siempre bella y enérgica frase de ¡Patria o Muerte!, ¡Vencer- mos!, clave del nuevo humanismo.

ÍNDICE

TIENTOS Y DIFERENCIAS

Problemática de la actual novela latinoamericana	7
Del folklorismo musical	29
La ciudad de las columnas	40
Literatura y conciencia política en América Latina	49
Ser y estar	58
De lo real maravilloso americano	66

RAZÓN DE SER

Conciencia e identidad de América	81
Un camino de medio siglo	87
Lo barroco y lo real maravilloso	103
Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana	120

LA NOVELA LATINOAMERICANA EN VISPERAS DE UN NUEVO SIGLO Y OTROS ENSAYOS

La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo	141
Papel social del novelista	159
América ante la joven literatura europea	171
Visión de América	177
América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música	190

La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del mar Caribe	202
Cervantes en el alba de hoy	211
Saint-John Perse, <i>urbi et orbi</i>	216
Nacido de la noche, el día, semejante a muchos días, distinto cada día...	220
Varèse en vida	223
A puertas abiertas	233
Sobre el meridiano intelectual de nuestra América	236
Martí y Francia	240
<i>Un ascenso de medio siglo</i>	256

Este libro se imprimió
en los talleres de
Diagràfic, S. A.
Constitució, 19 - 08014 Barcelona

TIENTOS, DIFERENCIAS Y OTROS ENSAYOS

Alejo Carpentier

Este volumen reúne una inapreciable selección de ensayos, artículos, conferencias y otros trabajos del maestro de las letras cubanas, una de las figuras más destacadas de la literatura hispánica de nuestro siglo. El conjunto está muy bien articulado, con gran coherencia temática, logrando una gran unidad estética e ideológica a pesar de abarcar medio siglo de actividad intelectual. A través de estas páginas, Carpentier pasa revista a toda una época cultural y política. Hombre profundamente cosmopolita, el autor muestra su sensibilidad e inquietud por toda clase de aspectos y personalidades de ámbito internacional. De este modo, tenemos aquí semblanzas de nombres tan relevantes como Jean Cocteau, Picasso, Debussy, Stravinski, Manuel de Falla, Chirico, Le Corbusier, etc. *Tientos, diferencias y otros ensayos* constituye una magnífica interpretación del pensamiento y la cultura de nuestro tiempo.

