

LA VUELTA DE LOS DIAS

NOCHES DE MOSCÚ

por Heberto Padilla

En medio del conjunto heterogéneo de integrantes de la redacción de *Novedades de Moscú* (hispanosoviéticos, rusos, gentes con rasgos visibles de las distintas repúblicas, que hablaban español correctamente), el viejo Escalante no era una suerte de abstracción, un pez fuera del agua. Desde septiembre adoptó un atuendo absolutamente invernal que contrastaba con el del resto de los periodistas, que sonreían al verlo subir las escaleras fatigado; pero el viejo llegaba y se integraba al grupo corrigiendo las traducciones que le ponían delante. Al atardecer suspiraba, alzaba los ojos para observar a través de la gruesa ventana de cristal doble por donde se veían los árboles desnudos de la plaza de Pushkin. Era un hombre del sol que se iba consumiendo a medida que avanzaba el invierno, y cuando la nieve lo cubría todo, yo lo veía atravesar la plaza en dirección al periódico *Itvestia*, desde allí una gran máquina negra oficial lo llevaba a su casa. Pensé que toda carrera política culminaba siempre de esa forma a la que un hombre que tuvo poder apenas sobrevive. El cuerpo arrojado inclinándose para entrar en el automóvil cobraba un insólito aspecto entre el blanco sudario de la nieve y el color de luto del automóvil, su último vínculo con el poder. Fidel Castro había decretado su extinción. Nunca más se pudo recuperar.

Pedro Cepeda se preparaba diariamente un riguroso itinerario cultural.

Me recortaba las noticias más importantes de la prensa soviética, me señalaba la dirección de la literatura en boga, las críticas a los viejos métodos de Stalin, edulcorados por un tratamiento tan prudente que para Pedro constituían la prueba de que el XX Congreso había sido frenado por los mismos que le dieron nacimiento. En esos días se publicó la primera novela de un rehabilitado político, un profesor de matemáticas sin antecedentes literarios profesionales. Jruschov apoyó en persona la orden de que se editara en la revista *Novi Mir*, que dirigía Swardovski, un poeta que respetaba casi todo el mundo. *Un día en la vida de Iván Denisovich* produjo un revuelo en Moscú. Pedro se entusiasmó con el hermoso, escueto y trágico testimonio de quien había soportado la experiencia de los campos de trabajo con que Stalin se obstinara en "crear la industria soviética". A los opositores descarriados, a los que carecían de "conciencia de clase", a los enemigos objetivos del pueblo se les daba la oportunidad de reivindicarse a través de tareas grandiosas. Se tornaban en combustible generador de fuerzas para "el joven estado socialista". Alexander Solzhenitsyn daba voz a esos *enemigos objetivos* del pueblo que recibían el calificativo de los órganos de la seguridad del estado, los responsables únicos del orden jurídico inmediato e inapelable. Pedro me leyó el libro, dos días después le mostré el artículo que acababa de enviar a Cuba. A Pedro le gus-

tó. "Los cubanos merecen conocer que el pueblo soviético sufrió esta experiencia política como ninguno en el mundo y hay que evitar que esos errores se repitan". También se publicaban los poemas entusiastas con que Eugenio Evtushenko celebraba el curso revolucionario de Cuba.

Había un pequeño café en la calle Arbat, cerca de Smolenskaya Navershina, en el apartamento que yo ocupaba, y allí nos sentábamos en las oscuras tardes de septiembre. Yo me tomaba una Solianka, una abundante sopa hecha a base de embutidos y carnes, que mis amigos escritores decían que era uno de los platos preferidos de los viejos contrabandistas y mercaderes.

—Oye —me dijo Pedro una tarde—, el viejo cubano que está en la redacción, Escalante, ¿es realmente importante? Yo creo que aquí tiene cierto poder. Todos los días lo recoge un oficial frente a *Itvestia*.

Insistía en que le contara de Cuba. "¿Cuál fue el problema de Anibal Escalante?" Le conté la versión conocida. "Es una situación rara. Tal vez grave".

—¿Por qué?

—Porque el tío quiso adueñarse de la maquinaria de poder de la misma manera que Stalin; no es un tonto. ¿Fusiló a algún amigo de Fidel? —Me eché a reír.

—Oye, tío, en el poder la gente se mata entre sí. ¿No has visto lo que ha ocurrido aquí? Todo lo que ocurre en un lugar puede ocurrir en el otro.

Pero esa tendencia a encontrar paralelismo entre historias y países distintos era característica del análisis marxista. No le presté demasiada atención. Toda Moscú estaba inundada de tabaco cubano, sobre todo puros que yo compraba en grandes cantidades en tiendecillas de color canela de la calle Arbat, todas ellas enanas y compactas. Arbat era una de las calles que más me gustaban del viejo Mosú; al centro había dos líneas blancas paralelas, intransitables, por donde iban y venían los negros automóviles oficiales, raudos, con visillos negros en las ventanillas. Un funcionario de alto copete en más de una ocasión ordenó al chofer que se detuviera abruptamente para confiarme en secreto viejos antidotos contra el terror, en medio de las noches en que la Historia comenzó a transformarse para mí en puras pesadillas.

También comprábamos los habanos cerca del apartamento de Ilya Ehrenburg. Le telefoneábamos desde el Hotel Nacional que estaba en los bajos de su estudio y él nos abría anhelante la puerta. Tomaba los tabacos con la emoción de un experto.

—Menos mal que todavía se encuentran —exclamaba—, uno de estos días dejan de llegar y como esta ciudad está llena de curiosos, pueden arruinar la cuota de importación en unas horas.

Nos miraba con sus ojos muy azules y gastados, moviendo con una sonrisa no menos gastada el rostro claro sobre cuya frente caían los disparejos cabellos sin orden ni concierto. Ehrenburg se jactaba de captar para el ruso los ritmos del verso castellano clásico. Sólo hablábamos en francés, pero él me leía en ruso muy conocidos poemas con rima de Antonio Machado, para que fuera descubriendo en la entonación los instantes preciosos de los movimientos rítmicos del metro sumergido en lo hondo de su versión. A Ehrenburg lo que más le interesaba era la poesía. Toda ella. En prosa fue lacónico y sus libros de ficción no interesaban mucho a los críticos soviéticos, aunque sus ensayos y artículos los deslumbraban. El viejo era dueño de un estilo que sólo Chejov —y sus maestros— lograron dominar en ruso. En esos días estaba escribiendo sus

memorias.

Los libros de memorias tenían que ser libros ríos, que fueran creciendo cada año. Sólo en la vejez se podía recordar perfiles, rasgos de personas, años, gentes que antes no alcanzaban a cobrar una dimensión verdadera.

Pedro sentía simpatía por Ilya Ehrenburg. Lo consideraba uno de los intelectuales soviéticos que había aprobado menos y había logrado más; sólo la gran pericia de un auténtico fondo moral podía hacer posible casos como el suyo. "Yo quisiera escribir un libro de memorias algún día", me dijo pensativo Pedro, calle Gorki abajo.

—¿Por qué no lo haces?

—Tal vez necesito la plena vejez, como dice Ehrenburg.

—Pero te sobran experiencias —le dije.

—¿Te gustaría a ti hacer lo mismo?

—No lo sé.

—Haz un diario de todo lo que vives. Tienes el privilegio de estar viviendo un proceso radical en Cuba.

—Los libros sobre procesos radicales los escriben los extranjeros. Los que apenas pueden recordarlos. Ni lo desean.

—Pero mi libro no podría ser tan preciso en su cronología como dice Ehrenburg. ¿Cómo lo empezarias tú, por ejemplo?

—Bueno, tal vez como Pío Baroja, pero cambiando un tiempo; en vez de "Yo he nacido en el país vasco... etc." escribiría: "Nací en Pinar del Río, Cuba... etc."

¡Esas eran actas de nacimiento! El suyo eligiría el día verdadero en que se nace, el momento más crucial de la existencia, lo trataría de recordar bien y después haría como en ciertos tapices de las repúblicas de Asia Central, paneles abigarrados donde se acumulan figuras, estaciones de trenes, caballos, caminos, árboles y casas y castillos, en donde el verdadero discurso no es lineal sino cargado de múltiples bifurcaciones como su propia vida.

¡Inolvidable Pedro Cepeda Sánchez! Sonreía melancólicamente y toda su figurita se hacía más tremante y sus ojos daban la impresión de que perdían color, detrás de las gafas anticuadas; calvo él, con arrugas prematuras en exceso para sus años,

que no pasaban de cincuenta. Me propuso que nos adentráramos más en el corazón de Moscú. Y lo hicimos, en barrios de extramuros, con callejuelas apenas iluminadas. Nunca he sentido más interesante la presencia de los seres humanos que entre aquellos rusos que deambulaban por calles de hielo y se detenían frente a un pequeño mercado, que allí llaman "gastronom", y se hacían la señal de dividir en dos partes la botella. La compraban en la sección de licores y la abrían y se la empuñaban allí mismo, cófrades en el pago y en el disfrute. Después se abrazaban y se alejaban dando tumbos.

Un día, al pasar por la Plaza Roja, me dijo Pedro: "Ahí tienes los verdaderos monumentos de esta ciudad". Señaló hacia el mausoleo donde está preservado Lenin y hacia los viejos cuarteles de la cárcel de Lubyanka, donde la KGB practicaba con seres humanos el rigor de la verdadera educación comunista.

—Una de las últimas pirámides del mundo. Un faraón de la clase obrera y un templo donde se educan sus guardianes.

Lo dijo como si estuviera dándole el consejo más serio de su vida.

—Ahí en ese templo nací yo realmente. No en Málaga. Ahí. Ese será el comienzo de mi libro.

Y tomó en serio el proyecto. Empezó a escribirlo y me preguntó si su esposa conserva aún aquellas páginas manuscritas que recogían, con dramática simultaneidad, el conjunto de instantes que llenaban su mundo, igual que en los tapices de Asia Central que él admiraba.

—Tú eres mucho más joven que yo. Te aconsejo que pienses en términos de experiencia. La literatura es una evaluación moral de la vida.

—Pero esa evaluación la hacen casi siempre los extranjeros, Pedro. Toma la Guerra Civil española. Baroja no pudo contar lo que vivió, ni Unamuno, ni los más jóvenes. No existe una novelística de la guerra civil. Pero están los libros de André Malraux y de Ernest Hemingway.

—Tal vez tengas razón en eso. A mí Malraux no me interesa, pero me gustan las novelas de Hemingway; no han sido publicadas en ruso porque el Partido Comunista Español las considera un libelo contra los dirigentes.

Pero el manuscrito ruso está listo esperando que muera Dolores Ibarruri, la que se opone con más insistencia. Salvo *¿Por quién doblan las campanas?* aquí está publicada toda la obra de Hemingway. ¿Lo conoces?

Lo había visto por última vez dos años antes en Cuba, precisamente a su regreso de España, acompañado de Antonio Ordoñez. Guardaba la foto de su llegada donde estoy junto a él y Ordoñez. Llegaba entusiasmado por vivir la revolución. Besó la bandera cubana en el aeropuerto y cuando el fotógrafo le pidió que repitiera la escena se ofendió de que se le propusiera repetir un gesto de sinceridad. Todo eso lo puse en la entrevista. Hemingway se dolía de la indiferencia norteamericana hacia lo que empezaba a producirse en Cuba.

Pedro exclamó entusiasmado que yo había conocido a mucha gente y que no debía olvidar los detalles. Las cosas se desvanecían con los años.

—Cuéntame de otras gentes y lugares que conozcas. Yo no he visto durante años más que esta nieve. Estoy harto.

—También conocí a Pablo Neruda. Estuvo en Cuba hace dos años, pero yo lo vi antes en París. Estaba muy inquieto por los rumores de la escasez de productos que estaba sufriendo Cuba.

—Aquí está publicado todo Neruda. Y le ponen rima consonante a sus poemas—. Sonrió y dijo que son dos tradiciones literarias distintas. Le pregunté a qué sonaba la poesía de Neruda en ruso: "A Zorrilla, pero un Zorrilla más ampuloso".

Juan Arcocha me llamó desde Cuba anunciándome su llegada inminente. Desde que tuvo acceso a la puerta de salida, me dijo: "En Cuba la situación está que arde. Se teme lo peor. Se afirma internacionalmente, en todas partes, que hay instalaciones de cohetes nucleares en Cuba. Se han publicado fotos hechas por Estados Unidos. En el periódico no sabemos nada, niegan sistemáticamente la situación.

—¿Y tú qué crees?

—¿Qué voy a pensar?

Dos días después la radio moscovita difundía la noticia de que Estados Unidos había ordenado el bloqueo naval de Cuba hasta que no fuesen desmantelados los cohetes. Fueron ho-



Lucha Valderrama de Aranda, 1971

ras tensas para la ciudad, la gente se detenía en las calles para escuchar el documento oficial soviético que era repetido frecuentemente por todas las emisoras radiales. Al fin fue anunciada la noticia del acuerdo entre Kennedy y Jruschov. En la redacción de *Novedades de Moscú*, Aníbal Escalante, tan a la expectativa como el resto de los demás, alzó súbitamente la cabeza al oír la noticia: "Eso es política. La humillación no importa. Lo que importa es que Cuba está ahí".

De la isla llegaban informes confusos. Nuestra embajada ignoraba la respuesta cubana, mucho más el tipo de acuerdo a que habían llegado Kennedy y Jruschov, pero la recepción de otro aniversario de la Revolución Rusa no dejó de celebrarse. Juan Arcocha y yo asistimos conjuntamente con dos amigos periodistas italianos. Todos estábamos al tanto del brindis, pero Jruschov fue lacónico al referirse a los sucesos de Cuba. "Los cubanos no quieren creer en la palabra del presidente de los Estados Unidos. Pero hay que creer en la palabra del presidente. Y la palabra se cumplió. Cuba y Fidel Castro continúan

allí desde hace muchos años."

A partir de la Crisis de Octubre empecé a percatarme oscuramente de cómo trabaja en el organismo humano la falta de información. A partir de ese instante empecé a moverme a tientas. El comunicativo y cordial Eddy Suñol, agregado militar cubano en la URSS, que compartía con Rudel Zaldivar y conmigo hasta sus preocupaciones más íntimas, se sumió en un silencio inexcusable. La embajada se convirtió en una especie de caserón habitado por naufragos. Naufragio era el término que se me ocurría. Aquella sensación de naufragio que Ortega y Gasset colocaba en el centro de la existencia humana, el súbito pavor de que al abrir la puerta nos encontráramos una mañana con que *la calle no está*, ese descubrir paso a paso que en épocas de gran pasión el intelectual tiene que callarse o mentir, la evidencia de que el espíritu servil se hace en los tiempos de las revoluciones. Curioso cómo se hacía palmaria una formulación tan discutible.

Al fin llegó Evtushenko. Traía noticias de Cuba, y muchos poemas de heroísmo. Me pidió escribiera algo para ese fin de año: "Lo quiero traducir y publicar en *Pravda*". Yo estaba en vispera de ir a Helsinki a pasar las navidades. Quería comentar con amigos cubanos de Occidente lo que había ocurrido. Evtushenko intentaba calmarme. "No ha ocurrido nada. Cuba está ahí. Si fuera cubano escribiría un poema suscribiendo los cinco puntos del gobierno cubano para cualquier negociación, son puntos que no ponen en duda su soberanía. Yo escribiría: "Son cinco puntos, cinco puntos en alto", y recitaba como recitan los poetas rusos.

Escribí el poema y decidí irme a Helsinki en tren. Eugenio tenía un pie tan grande que me rogó que buscara en toda Finlandia un par de zapatos, el número más grande que existiera. Le compré un treinta y ocho, los más grandes que había en las tiendas de Helsinki. Eran dos afilados liburones negros que ocuparon un espacio enorme en mi equipaje, pero no le sirvieron. Mi poema se publicó un 31 de diciembre en *Pravda*, pero Evtushenko desapareció del ámbito moscovita. Como habíamos participado juntos en varios recitales, la gente me reconocía y me preguntaba

por él en cualquier sitio. Decidí ir hasta su apartamento y subí las escaleras sin llamar. Lo encontré tumbado en una cama. Su esposa Gala me explicó que la publicación en Francia de su libro *Autobiografía precoz* había enfurecido a los burócratas. Lo habían atacado ferozmente en una reunión de la Asociación de Escritores en la que estuvo presente.

Entre las muchas personas que conocí en la Unión Soviética, Eugenio Evtushenko me trató con una amistad que no puedo olvidar. Y cuando comenzaron mis dificultades en Cuba, me envió un cablegrama felicitándome por el Premio de la Unión de Escritores, obviando el escándalo: "Son verdades amargas, pero las verdades amargas son también verdades". Te abraza tu hermano ruso, Eugenio Evtushenko", y cuando fui encarcelado y se produjo la clásica ceremonia de autodegradación que contentó durante algunas horas a Fidel Castro, fue él uno de los amigos que me apoyó moralmente, me escribió una larga carta: "Ser herido no significa ser matado. Muchos dicen que estás en una granja o en una cooperativa, pero quiero decirte que siempre he admirado tu poesía. Y quiero oír de nuevo los cascos de hierro de los caballos de tu poesía." Y por ahí seguía.

Pasamos muchas horas en Moscú conversando siempre de literatura. Quería explicarme las causas por las cuales cierta poesía que en Occidente aparece como moderna lo es menos en Rusia. Me daba ejemplos de grandes contemporáneos en lengua rusa, pero me parecían demasiado anecdóticos y descriptivos. Las imágenes eran excesivamente primarias, casi todos los poemas estaban basados en efectos similares o analogías rudas, inmediatas. Pero aprendí de él a desconfiar del *orientalismo* estético que consiste en la abundancia de abstracciones que ahogan la fuerza del poema. Eugenio amaba la rima y creía que era una falta de los occidentales el no haber insistido en conservarla, la música era un atributo consustancial a la poesía.

En el breve periodo de sus dificultades, tuvimos una experiencia decisiva que no puedo olvidar. Coincidió ese tiempo con la visita de Fidel Castro a Moscú. Una de las cosas de que se acusaba a Eugenio era de jactarse de

su amistad con el comandante cubano. Eugenio y yo creímos que un efusivo encuentro con Fidel podía resolver sus dificultades. Los burócratas del Partido Comunista son instantáneas poleas de transmisión que ponen al corriente a sus jefes de todo cuanto ocurre. Nos fuimos al hotel del Partido, situado en un ángulo de la calle Arbat, muy cerca de mi casa. Fidel estaba en el centro del sofá, en medio del salón central, rodeado de funcionarios cubanos y soviéticos. Nos acercamos al grupo donde se encontraba Fidel. Le oímos perfectamente, aunque su voz sonaba ronca.

—¿Dicen que aquí se está hospedando Henry Winston?

Uno de los funcionarios se dirigió a la carpeta y regresó de inmediato.

—Sí, comandante —dijo. Ya está durmiendo. Como está tan viejo y enfermo, pues apenas sale de su habitación. Hasta como en ella, con ayuda de una enfermera.

Henry Winston, el negro y viejo militante del Partido Comunista norteamericano, totalmente ciego, se encontraba alojado en el hotel del partido donde basta la autorización oficial para obtener todos los servicios necesarios. Fidel intentaba declinar con respeto la insistente oferta a un brindis a que quería obligarlo un dirigente armenio; el hombre decía que era un brindis por la salud del jefe cubano. Fidel le dijo que la salud se quebraría si aceptaba la invitación a tomarse aquella gigantesca copa de coñac. Volvió a preguntar por Henry Winston. Le dieron la misma respuesta. Pero él hacía como que no la escuchaba. A la tercera pregunta, cinco minutos después, bajaba las escaleras el dirigente comunista, tanteando, en pijamas.

—Fidel —dijo Henry Winston extendiendo la mano —It's a great honor—. Y repetía las palabras con emoción.

Pero a los pocos minutos de haberle hecho las mismas preguntas, y sin prestarle mucha atención a sus respuestas, Fidel se desinteresó del viejo militante en pijamas, sentado al borde de la butaca, volviendo la cabeza en dirección a la voz. Lo convirtió en un oyente más, en un miembro incidental de su séquito. Se dedicó a bromear con el dirigente georgiano que insistía en brindar por su salud. Lo

obligaba a que bebiere la copa que le ofrecía y la suya propia, de modo que al poco rato el intérprete trataba de buscar la huella de un vocablo en lo que no era sino un balbuceo de alcohólico a punto de caer rendido. La comitiva cubana no ocultaba su alegría. El georgiano bebía una copa tras otra pugnando por articular brindis en honor del comandante. Fidel gozaba la escena ya sin atender a Henry Winston. Las carcajadas aumentaban en el salón, los funcionarios e intérpretes se sumaban al coro como por disciplina. Henry Winston trataba de esbozar una sonrisa, pero quedaba a medio camino entre el esfuerzo y la fatiga. Cuando bajó un poco el estruendo, dijo en voz baja: "Estoy cansado, Fidel. Estoy viejo y enfermo. Permítame que me retire".

El comandante continuaba riendo y dos funcionarios condujeron a Winston escaleras arriba. Fue en este instante que Castro alzó sus ojos en dirección nuestra. Un instante apenas perceptible, un simple parpadeo sin dirección. Se dirigió a Evtushenko. No dijo más que esto:

—Hola, poeta. ¿Cómo estás?

Creo que en ese momento debimos de descubrir la clase de objetos que éramos. Pequeños animales históricos que alguien superior a nosotros sabía cómo zandar. Confío en que Eugenio recuerde que nuestras conclusiones no fueron insensatas. El camino de la política y de la poesía es siempre crucial, sólo se encuentra en las encrucijadas, difícilmente pueden reconciliarse. El tirano es el enemigo natural de los poetas. Y no por superioridad. Uno y otro son pequeños fascinerosos de la comedia humana.

El hotel del Partido está situado a pocos metros de la calle Arbat, una de las más viejas de Moscú. Esa noche había dejado de nevar y toda la calle era blanca. Un día Eugenio contará mejor que yo aquel momento, me veo ahora caminando hacia un café cercano, tiritando de frío, junto al poeta que era exponente para mí de la nueva Unión Soviética. Ante mí no se alzaba todavía ningún peligro. Estaba tan seguro de que jamás podrían aparecer en mi camino que sentía una solidaridad superior hacia mi amigo. Quien sufría auténticamente era él.

PICASSO EN SU PALACIO

por Damián Bayón

Este otoño asoleado de París —único en los anales de la historia— habrá causado la felicidad de nativos y visitantes, ante la desesperación de los agricultores del resto del país.

He dicho asoleado, y reconozco que nunca hasta ahora se me había ocurrido pensar en Picasso como un artista "solar", no tanto porque haya pintado la luz del sol —como los impresionistas por ejemplo—, como porque él mismo es una imagen del sol: un astro luminoso de ojos negros. Nada, pues, más oportuno para visitarlo por vez primera en su casa de París que esta radiante mañana de octubre. Pero me quedo corto cuando escribo *casa*: la palabra francesa es *hôtel*, en su acepción primitiva de residencia de lujo. Este *Hôtel Salé* debe su nombre a un juego de palabras. El funcionario que lo mandó edificar en el siglo XVII fue un cobrador de gabelas (impuesto sobre la sal), de ahí *Salé*, en el decir de las gentes; residencia que además resultó muy cara (en francés como en español de Sudamérica se dice "salado" de un precio exorbitante): de donde el doble mote que ha durado hasta hoy.

Pero divago: en pleno barrio del Marais, este precioso edificio obedece al tipo de moradas que se denominan "*entre cour et jardin*": vale decir, entre el patio de honor adonde llegaban los carruajes y el jardín íntimo a resguardo de miradas indiscretas.

Ahora, la democracia ha sustituido la celosa tapia ciega por una reja que permite a los parroquianos ganar una pequeña plaza más en este París tan compacto.

El palacio —llamémoslo finalmente por su nombre— todo de piedra rubia, consta de muchos niveles: yendo de abajo hacia arriba, encontramos el infatigable subsuelo abovedado que antiguamente servía de bodega y demás servicios accesorios. Se entra al edificio propiamente dicho por una escalinata exterior, de cuyo vestíbulo arranca la escalera de honor con baranda de hierro forjado que nos lleva a la planta baja. Quedan todavía: otra

planta alta de ventanas más modernas y, finalmente, la buhardilla en "mansarda" de pizarra.

Todo —o prácticamente todo— ha sido utilizado por el admirable restaurador que es el arquitecto francés contemporáneo Roland Simounet. Su arreglo está repleto de aciertos y finuras; y no se puede modificar impunemente el destino de un monumento y es necesario modular los cambios con extremado tacto: en ninguna circunstancia deben llegar a chocar.

De entrada, me invitan a subir a la planta baja donde comienza —en orden cronológico— la visita: en ese blanco y glacial ambiente de piedra del vestíbulo superior, ya empiezo a descubrir obras del nuevo "dueño de casa". Sorprendentemente, se llevan muy bien con esa arquitectura severa aunque decorada ricamente en el techo con guirnalda de flores talladas en fuerte relieve. Claro que se han elegido Picassos de la época clásica: algunas de esas grandes matronas —tratadas en rosa, ocre y gris— que resultan tan serenas como la propia decoración que las enmarca.

En las salas se tratará de otra cosa. Sé, de antemano, que conozco casi todo lo que pronto voy a ver. Proviene el conjunto, en su mayor parte, de lo que el Estado francés se reservó como impuesto sucesorio. De modo que puedo decir que —en esta primera inspección— me fijo sobre todo en la manera en que esas obras, que me son familiares, resultan aquí presentadas.

Para no volver sobre el tema doy ahora un sucinto inventario: la colección del museo consta de 203 pinturas, 158 esculturas, 16 *papiers collés*, 29 cuadros en relieve, 88 cerámicas y más de 3000 dibujos y estampas. A lo que se ha agregado, también, otras donaciones de algunos generosos coleccionistas particulares.

Empiezo pues a deambular al azar, con mi cuaderno como único confidente. Apenas quiero concentrarme, una pareja extraordinaria atrae mi atención. Se trata, en efecto, de una

mujer y un hombre —entre los veinte y treinta años de edad— que constituyen en sí mismos verdaderas "obras de arte". Ella, alta, delgada, con el pelo *podado* a un centímetro del cráneo: casco teñido en verde, amarillo, azul y violeta, siguiendo un dibujo geométrico que "hace juego" con el vestido de seda bastante normal, de amplia falda flotante a media pierna. El no le va a la zaga, pero su moda sigue el dictado japonés: un enorme saco con las hombreras "derramadas" hasta los codos y unos pantalones bolsas: un conjunto color ratón, que no se lleva bien con la camisa "cebolla" cuyos falzones asoman treinta centímetros por debajo de la chaqueta. Lo mejor, con todo, es la cabeza: rapado él también, ostenta una corona de laurel negro que se ha hecho pintar sobre la bóveda craneana.

¿Hablaré al fin de Picasso? Por supuesto: en la primera sala de alto techo, encuentro viejos cuadros bajo la doble influencia de su maestro catalán Nonell (la línea curva fluida, un poco como la *del art nouveau*), y la de su admirado Toulouse-Lautrec que, desde 1900, le presta los temas de cabaret y el color incendiado: el muchacho Picasso descubría París.

Hay, entre los cuadros de entonces, un autorretrato con barba en el que el pintor se ha envejecido deliberadamente como para que "lo tomen en serio". Años después, a propósito de ese autorretrato, alguien le preguntó a Picasso con qué propósito se había dejado la barba. A lo que el pintor —divertido— contestó que nunca la había llevado en su vida: se la pintó en ese cuadro simplemente, como quien dice, *para ver cómo le quedaba*: así se escribe la historia.

Cada museo —por rico que sea— tiene sus grandezas y sus miserias. El museo Picasso de Barcelona (constituido casi exclusivamente con las donaciones del secretario-amigo, Jaime Sabartés), posee obras de infancia, de primera juventud y algunos espléndidos cuadros de la época "clásica". Aquí, las primicias faltan y se entra de lleno en el color vivo y las formas curvas del precoz período parisiense.

Más grave aún es la "laguna" de las épocas azul y rosa: en aquel tiempo, Picasso era tan pobre que, en realidad, tuvo que vender todo lo que pro-

ducía. A mi entender esos dos periodos sucesivos y complementarios están en cambio muy bien representados en la National Gallery de Washington, lo que siempre justificará el viaje a esa hermosa ciudad neoclásica.

En cambio, la génesis del cubismo queda aquí bien historizada, incluso con ciertos cuadros mediocres... pero indispensables en la evolución del pintor, como *Madre y niño* (1906), extraña mezcla de azules, verdes, pardos, rojos: fea pintura que, sin embargo, Picasso debía de considerar un eslabón importante dentro de su arte.

Otras telas, por el contrario, constituyen documentos sobre los titubeos entre Cézanne y el arte negro, esos que quedan magistralmente resumidos en *Les demoiselles d'Avignon* (1907), cuadro difícil de mirar, pero fundamental, que es una de las glorias del Museum of Modern Art, de Nueva York.

No puedo, tampoco —deformación profesional—, dejar de fijarme en la instalación del museo. Así descubro en las verticales ventanas, cortinas de enrollar internas constituidas de un doble tul que filtra cualquier excesiva claridad.

La luz artificial proviene de altas gargantas que el bajo cielorraso transforma en un mágico ambiente luminoso sin sombras. Hay también, no obstante, algunas extrañas lámparas de hierro pintado de blanco, en donde reconozco la innata elegancia "salvaje" de Diego Giacometti, hermano del famoso escultor.

En la sala del primer cubismo, tres altos ventanales se abren al jardín posterior. Sobre los muros ese refinadísimo momento —casi único en la historia— en que la pintura parece renunciar a dos de sus principales atributos y prestigios: el color y la textura. En efecto, el cubismo "picasso-braquiano" es en toda su sobriedad casi sólo un dibujo... pintado en ocres, grises. Este es el cubismo "analítico", cuando en cambio lo calificásemos de "sintético", habrá ganado ya en cromatismo y ciertos trucos como el collage o la arena pegada. Será entonces el momento de gloria del tercer gran cubista: el español Juan Gris... pero la pureza descarnada del primer cubismo será ya algo

definitivamente, del pasado.

Una riqueza imbatible en este nuevo museo es la colección de "esculturas", y llamo así a todo lo que de tridimensional produjo el maestro en su larga e inquisitiva carrera. Una *Guitarra* (1913), es un relieve hecho de maderas: objeto en el espacio que resulta la exacta trasposición de un dibujo o de un cuadro cubista.

Comprendo que no voy a llegar a contarlo todo de una vez, y me entretengo mirando por las ventanas. Aquí no hay vistas aéreas como las del Centro Pompidou, sino las casas de enfrente en las estrechas calles que rodean al museo.

Lo que veo me parece casi un "homeneaje" al París de siempre, el eterno: lucarna de un séptimo u octavo

piso (sin ascensor) de viejas casas remozadas, ya que hoy un sólo centro de prestigio sirve para poner de moda un entero barrio olvidado. Macetas con flores, ropa tendida y en el dintel camembert puesto —astutamente— a refrescar.

No habré recorrido ni la mitad del circuito y, como ya es hora del mediodía, bajo yo también al jardín en pleno sol, a comer alguna cosa y sobre todo a brindar con champaña. Será el momento de encontrar a los amigos, artistas y críticos. Otro día quizá cuente los restantes tesoros del Palacio. Por hoy descansemos: el paciente lector y yo mismo, que tengo la mano acalabrada de tanto escribir mi asombro y mi alegría.

INTERRUPCIONES

por James Valender

No sé qué impresión causó en los lectores la comedia inédita de Luis Cernuda, "La familia interrumpida", que dio a conocer Octavio Paz en el número 108 de *Vuelta*. Debo confesar que mi primera reacción fue de desconcierto. En cierto sentido, como señala Paz en su fascinante introducción, "la comedia es una exaltación de la pasión erótica (...) y una sátira de la familia y su moral". Lo cual, desde luego, no tiene nada de sorprendente: a fin de cuentas, se trata de una de las preocupaciones más constantes en la obra de Cernuda. No: lo que me desconcertó fue la manera tan modesta en que el autor desarrolla ahí esta temática. La pieza es muy graciosa y tiene un ritmo muy ágil; pero no cabe duda de que la sátira no tiene nada de la fuerza que encontramos en otros textos suyos de tema afín (en "La gloria del poeta", por ejemplo, o en "Danza péniche", ambos poemas pertenecientes al libro *Invocaciones*). Lo que pasa, creo, es que la comedia es algo más que una simple crítica de la familia y de su moral. Partiendo de la interpretación de Paz, creo que cabe descubrir un contenido todavía más rico y más complejo.

Como Cernuda dejó entrever en el título que originalmente pensaba darle a su pieza (*El relojero o la familia interrumpida*), la acción de la obra se desarrolla a la vez en dos sentidos. Por una parte, se dramatizan las peripeyas amorosas de la esposa del Relojero, de su hija y de su sirvienta: la llamada del deseo es tan fuerte que las tres terminan abandonando la casa: la familia "se interrumpe". Pero, paralelamente a esta acción se presenta el comportamiento del propio Relojero. Si la obra tuviera un solo tema, don Ventura tendría que ser un ogro represivo, obsesionado con defender el honor de su familia. No es así. Aunque su fascinación por los relojes podría interpretarse, alegóricamente, como un intento de sujetar su familia a una férrea disciplina social, la acción misma tendería a desmentir una interpretación en ese sentido. De hecho, el Relojero está tan obsesionado con sus relojes que no sólo no reprime a los demás, sino que apenas si se fija en ellos. De vez en cuando sale en defensa de la institución familiar, pero se ve que no es lo que más importancia tiene para él en la vida. La familia le da ciertas satisfacciones, pero ninguna que pueda

compararse con las satisfacciones que busca encontrar en los relojes.

¿Qué debemos ver, entonces, en la manía del relojero? Creo que no sería torcer demasiado el texto ver en don Ventura la figura del artista y, en la fascinación por los relojes, su obsesión por crear un orden ideal. Al principio de la obra, el relojero parece estar muy a gusto en su trabajo. Sabe que el ideal que busca es imposible ("Todos los sueños son irrealizables", dice, con tonos quevedescos. "Por modestos que sean, la realidad los aventaja como lo que son: humo, menos que humo.") Sabe que su tarea siempre será vana, pero aun así está contento de perseguir ese fin, de mantener su ilusión. Lo que viene a "interrumpir" su tranquilidad, aun más que la huida de sus familiares, es la aguda conciencia que adquiere de que ya ha dejado de ser joven. Esta conciencia de su inminente vejez despierta en él el remordimiento de no estar gozando de la vida mientras pueda (de ahí las fantasías que se permite tejer alrededor de la sirvienta, Setefilla). Pero no cede al deseo; al contrario: se reprime. Siente que su dedicación al ideal se vería perjudicada si se dejara llevar así por sus instintos: "¡Ah, la juventud!", dice, dominándose. "¡Ilusiones, entusiasmo, palabras ardientes! La experiencia viene luego, la reflexión, el dominio sobre las pasiones desenfadadas. Como yo ahora, exactamente como yo."

La pregunta que Cernuda parece querer hacer a través de su personaje es si vale la pena dedicar la vida al arte, sobre todo si esta dedicación implica que el artista tiene que olvidarse de vivir. El autor hace todo lo posible porque don Ventura parezca ridículo y porque su obsesión resulte absurda. Pero, a pesar de todos sus esfuerzos, no logra impedir del todo nuestra simpatía por su personaje. En el comportamiento de don Ventura, en su desinteresada dedicación al ideal, hay cierta grandeza quijotesca que en algún momento gana nuestro respeto. Y de ahí el desconcierto que despierta el desenlace de la obra: por la simpatía que experimentamos hacia los demás personajes, que si se dejan llevar por sus instintos, sentimos que deberíamos poder reírnos del único personaje que reprime los suyos; pero no nos resulta tan fácil:

también sentimos cierta simpatía por él. La pasión entra en conflicto no con un solo orden, sino con dos: uno de carácter estético, otro de carácter social. Y precisamente porque estos dos órdenes son distintos entre sí nuestra reacción ante ellos (y, por lo tanto, ante la obra en su totalidad) no puede ser unívoca. Y eso, seguramente, fue el propósito del autor: no solo reivindicar la vida pasional frente a las convenciones sociales, sino también invitar al público a que reflexione sobre los méritos o errores de una vida dedicada exclusivamente a la creación de un orden ideal.

En el artículo que publicó en la *Revista de Occidente* (3a. época, núm. 19, mayo 1977), Germán Bleiberg había aludido a la existencia de una doble temática, pero puesto que no se contaba entonces con el texto de la obra, desgraciadamente no pudo ir más a fondo en su análisis. Al comentar la manera en que se bifurca el argumento, Bleiberg mencionó, como antecedente, "la entonces reciente tradición de sainetes y obras del género chico", citando concretamente el teatro de los Álvarez Quintero. Probablemente tiene razón; aunque, desde luego, no serían ellos los únicos en quienes Cernuda habría apren-

dido algo del arte dramático; las escenas en que se oye "en off" el coro de voces infantiles demuestran que el autor también debía no poco al teatro de su amigo, García Lorca. En cuanto a la alegoría implícita en la obsesión del Relojero, Bleiberg sugiere, como "remota inspiración lírica", la "Mecánica celeste" de Jorge Guillén. No sé. Yo me siento tentado a relacionarla más bien con la visión pitagórica del universo expresada por fray Luis de León en su famosa "Oda a Salinas", aunque tampoco es seguro que Cernuda haya pensado necesariamente en este texto a la hora de escribir su comedia.

Octavio Paz señala la importancia que durante este periodo adquirió para Cernuda la obra de Prosper Mérimée. En el caso de la narración "El indolente", creo que la comparación resulta iluminadora. Pero debo confesar que en *La familia interrumpida* su presencia me resulta mucho más difícil de rastrear. La comedia de Cernuda tiene muy poco del ambiente andaluz que solemos asociar con el cuentista francés; más bien recuerda el mundo provinciano de un novelista como "Clarín" (pienso, por ejemplo, en *La regenta*). En cuanto al tema del contraste entre la vida de provincia y



Pareja de esposos, 1883

la vida de la gran capital, me parece más probable que Cernuda, al desarrollarlo, haya pensado en el teatro de Chejov. El deseo ferviente de Setefilla de escapar de la monotonía de la provincia y de gozar de una vida más plena en la capital, ¿no recuerda las constantes quejas de innumerables personajes del gran dramaturgo ruso? Pero, desde luego, y como señala Paz, la influencia más importante en la comedia es la de André Gide. Su ejemplo se hace sentir a lo largo de la pieza, tanto en la sátira que nos ofrece Cernuda de la familia como en la crítica que dirige, de manera más sutil, en contra de todo aquel que persigue un esteticismo a expensas de la vida. ("Il ne suffit pas de lire que les sables des plages sont doux", declaró Gide en sus *Nourritures terrestres*; "je veux que mes pieds nus le sentent...")

Como señala Paz, *La familia interrumpida* refleja de manera muy fiel la evolución estética e intelectual de Cernuda en aquellas fechas. Paz se refiere concretamente a los modelos literarios en que Cernuda se inspira; demuestra cómo los ejemplos que sigue el autor al escribir su comedia coinciden en gran medida con los ejemplos seguidos en otros textos suyos más o menos contemporáneos. Lo mismo puede decirse de los temas de la comedia: reflejan las mismas preocupaciones que expresa el poeta en otros textos suyos de la época; tanto es así que, de hecho, resulta difícil resistir la tentación de ver en el Relojero una proyección y una crítica (es decir, una caricatura) de la situación vital del propio Cernuda, tal como éste la veía entonces. Cuando Valeria se queja de la vida tan monótona de su esposo —"A las ocho el desayuno, a las doce el almuerzo, a las tres su paseito y su tertulia, y a las nueve a la cama"— ¿no resume también la vida igualmente metódica del mismo Cernuda? (Así, por lo menos, es como la recuerda Concha Méndez, que trató muy de cerca a Cernuda durante muchos años.)

Por otra parte, vemos que las dudas y preocupaciones del Relojero son plenamente compartidas por el poeta. Por las fechas en que compuso su obra, Cernuda también pasaba por una crisis muy similar, al darse cuenta de que ya había dejado de ser joven. "Pasada se halla ahora la mitad

de mi vida", declaró, con evidentes resonancias dantescas, en el primer verso de "La visita de Dios" (poema luego recogido en *Las nubes*, 1937-1940). Lo mismo que al Relojero, al poeta esta conciencia del paso del tiempo lo llevó a dudar si su dedicación al arte no había sido un error. El tema surge con especial dramatismo en *Como quien espera el alba* (1941-1944). Se expresa, por ejemplo, en "Noche del hombre con su demonio": "Ha sido la palabra: tu enemigo", le recrimina su *alter-ego*, el Demonio: "Por ella de estar vivo te olvidaste". Idea muy parecida a la que expresa Cernuda, por las mismas fechas, en una carta a su amiga Rica Brown: "Cada día siento menos interés por la literatura —le escribe el 9-VIII-44—, me parece un engaño y una trampa de la vida, y a la cual debo haberme olvidado de vivir cuando más debía acordarme de estar vivo".

El desengaño es muy agudo; pero, lo mismo que en el caso del Relojero, también es muy fuerte y constante la necesidad que siente el poeta de crearse un mundo ideal. Frente a la destrucción y la tiranía que ve a su alrededor, primero durante la Guerra Civil y después a lo largo de la Segunda Guerra Mundial, Cernuda necesita el consuelo que sólo el arte —con su visión de un orden trascendente y armonioso— puede proporcionarle. De ahí poemas como "El ruiseñor sobre la piedra", de *Las nubes*, y "Escultura inacabada", de *Como quien espera el alba*, textos que celebran el sentido de continuidad que las creaciones artísticas puedan dar a la vida humana, tantas veces "interrumpida" por el Tiempo y la Historia. Así, el poeta se debate, lo mismo que el Relojero, entre el orden y la pasión, entre el arte y la vida; debate que, a su vez, también se dramatiza en su obra, en textos aparentemente tan dispares entre sí como son "La adoración de los magos" y "El sarao" (narración escrita en 1942). Es decir, además de sus valores literarios intrínsecos, *La familia interrumpida* nos ayuda a tener una idea mucho más clara del desarrollo del poeta durante esta época tan importante en su carrera.

Si la comedia de Cernuda resulta muy interesante por tantos motivos, no menos fascinantes son los datos

que nos proporciona Paz sobre el volumen en que iba a aparecer: *Fantasías de provincia* (1937-1940). Me parecen especialmente instructivos los párrafos dedicados a señalar las coincidencias que existen entre la comedia de Cernuda y las cuatro narraciones que iban a constituir el resto del libro. De hecho, a pesar de pertenecer a dos géneros literarios distintos, los cinco textos habrían formado un conjunto bastante armonioso.

Algunas cosas, sin embargo, quedan por aclarar. Entre ellas, la decisión de ubicar los textos en provincia. Este aspecto del libro no deja de ser sorprendente, sobre todo si recordamos la repugnancia que Cernuda solía expresar por la vida de Sevilla, su pueblo natal. Y es que en su actitud hacia la provincia había, evidentemente, cierta ambigüedad, como también la había en su actitud hacia su familia, sus amigos y su país. El mismo aprendió pronto a distinguir entre la triste realidad de las cosas y el sueño que persiguiera su deseo; de ahí su rechazo de la Andalucía que le tocó conocer: no coincidió con aquella otra con que soñaba. ("Andalucía es un sueño que varios andaluces llevamos dentro", escribió en 1931, en una breve nota sobre Moreno Villa. "Nada sabemos de la otra, la baja Andalucía, ni de sus modas chillonas y vanidad.") Quizás por eso cambió el título original, *Relaciones de provincia*, por el de *Fantasías de provincia*: así aclaraba cuál era su verdadero propósito: no crear cuadros costumbristas, sino más bien evocar lo que en la misma nota sobre Moreno Villa llamó esa "atmósfera de persistente alucinación por donde pasan levemente unidos como siempre el amor y la poesía".

Pero, ¿por qué relacionar la poesía y el sueño con la provincia? ¿Se refiere a ello Cernuda en el prólogo que escribió para su libro? Ojalá que Paz no tarde en darnoslo a conocer; aunque muy breve, el texto bien podría resolver muchas dudas. En sus comentarios sobre *La familia interrumpida*, Bleiberg habla de "una evidente (y quizás saludable) evasión de lo cotidiano". Creo que la misma definición cabría aplicarla a todo el libro; aunque primero convendría aclarar lo que se entiende aquí por "evasión". Frente a los terribles hechos de la

guerra civil, Cernuda parece haber buscado en la literatura no sólo un refugio sino también un consuelo: la visión de algún principio trascendente que perdure más allá de la muerte y la destrucción y que dé así algún sentido a la vida. En *Las nubes*, por ejemplo, inspirándose quizás en la noción de "intrahistoria" de Unamuno, el poeta empieza a plantear la existencia de un alma colectiva del pueblo que, a pesar de los constantes cambios y transformaciones que trae la Historia, permanece intacta, siempre igual a sí misma: una "esencia misteriosa/De nuestra raza", cuya principal característica sería la capacidad creadora del español: su manera de ver y entender el mundo, su sensibilidad, su visión poética. En *Fantasías de provincia* vemos cómo para Cernuda, lo mismo que para las grandes figuras del 98, esta intrahistoria encarna no sólo en los hombres mismos, sino también en el paisaje que habitan. Y esto explicaría la importancia que asume el ambiente en los distintos textos del libro: "la relación no sólo visual sino emblemática" que, como señala Paz, se da "entre las figuras, los boscajes, los accidentes del terreno, las fuentes y las nubes". La "poesía del sueño y la realidad" que busca fijar el poeta sería precisamente el punto de intersección de ambas partes; es decir, sería el fiel reflejo no sólo de la manera en que el hombre percibe el mundo a su alrededor, sino también de la forma en que este mundo va moldeando su sensibilidad.

La provincia tiene que ver con la realidad histórica de la provincia española que el poeta conociera; encarna más bien la visión que tenía Cernuda de la España eterna. En "El indolente", así como en varios textos posteriores, a esta España mítica Cernuda la llama Sansueña. El nombre, como lo señaló alguna vez Derek Harris, proviene de la "Profecía del Tajo", de fray Luis de León, poema en que otra invasión originada en África amenaza con destruir las distintas provincias españolas: "a los que en Constantina/rompen el fértil suelo, a los que baña/el Ebro, a la vecina/Sansueña, a Lusitania,/a toda la espaciosa y triste España". ¿No tendrían las *Fantasías* de Cernuda el mismo propósito que el poema de fray Luis: quitar valor a la

realidad histórica a la vez que afirmar la superioridad ontológica de la España eterna (expresada ésta, lo mismo que en la "Profecía" de fray Luis, a través de una evocación de la provincia española)?

Vendría a confirmar esta interpretación el subtítulo del libro: (1937-1940), que, más que a la fecha de composición de los textos, parecería referirse al momento histórico del cual el libro se evade en forma tan evidente. En su prólogo Paz pone en duda la fechas de composición que dan a dos de las narraciones, "Sombras en el salón", y "El indolente", los editores de la *Prosa completa* de Cernuda. Es posible que éste las haya corregido durante los años de la guerra; pero, si existen pruebas muy contundentes de que las dos narraciones fueron escritas varios años antes. En el manuscrito de "Sombras en el salón" que se conserva en Sevilla y que consultaron los editores de la *Prosa completa*, consta la fecha: "Madrid, 1927". Asimismo, sabemos por la correspondencia del poeta con su amigo Higinio Capote que "El indolente" efectivamente fue escrita en 1929; año, por otra parte, que coincide con la fecha de composición señalada por el mismo Cernuda al publicar este texto en su libro *Tres narraciones*. No me parece que hay que leer el subtítulo como una referencia muy directa a todo aquello cuya ausencia en el libro resulta tan notoria. Es decir, como una respuesta muy clara (por no decir: una provocación) a quienes propugnaban una literatura de compromiso.

Probablemente, nunca sabremos las razones por las cuales Cernuda abandonó su proyecto de publicar sus *Fantasías*; como tampoco es probable que descubramos por qué habría de relegar su comedia al olvido, mientras que sí buscó rescatar tres de sus narraciones. Cabe, sin embargo, hacer algunas especulaciones sobre el tema. Por ejemplo: es posible que la decisión de retirar el manuscrito de manos de José Bergamín, director de la Editorial Séneca, se deba a la pésima impresión que dejó en Cernuda el trabajo que había llevado a cabo esta misma casa editorial al sacar una segunda edición de *La realidad y el deseo* (México, 1940). La carta en que Cernuda pide a Paz que recoja su ma-

nuscrito está fechada el 12-X-41. Poco después, el 22-XI-41, le escribe a otro amigo, Rafael Martínez Nadal, anunciando la llegada muy tardía de ejemplares de su libro (se terminó de imprimir el 35-XI-40): "No sé si habrás visto mi libro; me han enviado tan pocos ejemplares, que uno dado por necesidad a Atkinson (*Chairman* del Departamento de Español de la Universidad de Glasgow donde trabajaba Cernuda) tuve que comprárselo a Gili, lo cual es un detalle para la posteridad —si la posteridad decide ocuparse de tales cosas. Espero recibir más y entonces te enviaré uno. El número de erratas es considerable, y entre otras estupideces cometidas una es la de llamarlo 'poesías completas'". Seguramente, este disgusto con Séneca tuvo algo que ver con la decisión de Cernuda de buscar otra salida para su libro de prosas. (Por cierto, la correspondencia de Cernuda con Nadal también explicaría por qué en el manuscrito que el poeta envió a México no figuraba la narración "En la costa de Santinibla". "Te agradecería que pasaras por la librería de Gili", le escribió el 20-V-40, "a ver si encuentras un número de *Hora de España*, de agosto o septiembre (en realidad: de octubre) de 1937, donde hay una cosa mía: 'En la costa de Santinibla'. No tengo copia y necesito ese original para preparar un tomo de prosa que me publican en México." Parece que Nadal no logró enviarle a tiempo el ejemplar que buscaba.)

La búsqueda de un editor en Buenos Aires no dio frutos inmediatos. Mientras tanto, en 1942, Cernuda escribió otra narración, titulada "El sarao". Esta composición bien podría haber sido la razón por la cual el autor desistiera de su proyecto de publicar sus *Fantasías*. Se trata de un texto un poco distinto de las demás prosas, no sólo por su extensión, sino también (lo que quizás es más importante aún) porque, a diferencia de las otras narraciones, está arraigada en un momento histórico específico: España en tiempos de la invasión napoleónica (la comparación que establece Paz entre este texto y los *Episodios nacionales* de Galdós me parece muy acertada). "El sarao" habría echado a perder la unidad estilística de su proyecto inicial, y quizás por ello decidió

crear un libro muy distinto: un libro en que el contraste entre los textos iba a ser menos evidente. El 23-VIII-43, en una carta a Nieves de Madañaga, Cernuda anuncia que "Si quisiera publicar la novela ("El sarao"), junto con otras dos anteriores, bajo el título común de *Tres relatos*. Todo depende de que Gili, ¡al fin!, reciba noticias de la venta de *Ocnos* en América. Si la venta supone cierto interés económico para el librero, es de esperar que desee encargarse de la venta de un nuevo libro mío. Si no, tendría que buscar otro medio." Por lo visto, las noticias, cuando llegaron, no fueron muy buenas. Gili no pudo publicar el libro. Y éste finalmente se editó en Buenos Aires en 1947, bajo el título ya definitivo de *Tres narraciones*.

¿Y *La familia interrumpida*? Todo parece indicar que, al deshacer su proyecto inicial, Cernuda perdió todo interés en este texto. Quizás le pareció que, desligada así de las demás prosas, la comedia ya no tenía la misma fuerza. Aunque, desde luego, también es posible que, incluso antes de escribir "El sarao" y de reordenar su libro, ya empezara a dudar si la comedia estaba a la altura del resto de la obra. "Uno de los fenómenos comunes entre los escritores que han sufrido estos años de guerra en España es un afán casi inconsciente de producir", le había escrito a un amigo inglés, Edward Sarmiento, el 13-VIII-38. "Si eso se debía a un temor de morir sin dar expresión a su pensamiento, o si era simplemente una nueva visión del mundo lo que nos hostigaba a escribir, el hecho es que por primera vez en mi vida (y lo mismo ocurría a varios amigos míos) tuve prisa por escribir." Una vez superada la crisis de la guerra, quizás *La familia interrumpida* le pareciera precisamente una de esas obras que había escrito con demasiada prisa.

El milagroso rescate de esta comedia de Cernuda nos permite guardar la ilusión de que, con el tiempo, otros textos suyos también puedan salvarse del olvido. En el índice que acompañaba el manuscrito de *Fantasías de provincia*, el autor incluye una narración, "La venta de los chopos", de cuya existencia, como señala Paz, nadie sospechaba. ¿Se ha perdido el texto? Puesto que Cernuda no le pi-

dió al poeta mexicano que enviara a Buenos Aires el resto del manuscrito, lo más probable es que tampoco enviara las dos narraciones que faltaban para completar el volumen, "En la costa de Santiniebla" y "La venta de los chopos". Pero, como dice Paz, el corresponsal de Cernuda en Argentina quizás podría aclarar estas dudas, si es que todavía vive (digo esto, porque es posible que este corresponsal haya sido Arturo Serrano Plaza, quien desgraciadamente ya murió).

Entre otros textos perdidos que podrían rescatarse con el tiempo, hay, por lo menos, otras dos obras de teatro suyas. La primera data del año 1929. En una carta del 22-XI-29, el poeta le anunció a su amigo, Higinio Capote, que había acabado "una cosa teatral, *Teodoro o excesos de juventud*. Contento, muy aproximadamente contento". El título parecería dar otro testimonio de la gran admiración que sentía Cernuda por André Gide; pero éste es el único dato con que se cuenta hasta ahora; no hay ninguna otra referencia a la obra en las demás cartas que escribiera el poeta por aquellos años.

La otra obra dramática de que tenemos conocimiento la empezó a escribir en el verano de 1938; es decir, poco después de terminar *La familia interrumpida*. En aquel entonces Cernuda se encontraba en París de regreso de Inglaterra, país adonde se había marchado en febrero de 1938 para dar una serie de conferencias en apoyo al Gobierno Republicano. En julio, después de cumplir esa misión, había querido volver a España; mas, al llegar a París, las noticias que allí le dieron acerca de la guerra civil le detuvieron. "Fue aquella —declaró en su *Historial de un libro*— una de las épocas más miserables de mi vida." En un intento por distraerse de su situación inmediata, Cernuda se puso a escribir. "Aquí trabajo en un poema dramático, *Resaca en Sansueña*", le anunció el 24-VIII-38, a su amigo Sarmiento. "Está escrito el primer acto, más dos coros y un monólogo en verso. El acto segundo terminado en borrador es ahora difícil de corregir. Veo un cambio en el tema y entre el trabajo por hacer y el desaliento con que siempre luché al escribir, no sé si acabaré la obra. Eso es lo malo, porque si no escribo los días se vuelven

horriblemente vacíos e inestables." Por lo visto, a pesar del desaliento, el poeta siguió trabajando en este proyecto. El 10-X-38 le informó al mismo Sarmiento: "Mi drama *Resaca en Sansueña*, concluido en borrador, duermo esperando que lo ponga su net. Yo mismo no sé si lo haré".

Obviamente, Cernuda no estaba muy entusiasmado con lo que había escrito; sin embargo, quería conocer la opinión de sus amigos al respecto. El 10-XII-38, en una carta a Nadal, con quien pensaba pasar la Navidad, le dijo: "Llevaré mis papeles para leerle algo de teatro". Nadal recuerda que, efectivamente, aquella Navidad el poeta le leyó el primer acto de una "pieza lírico-dramática". A Nadal, como teatro, le pareció "poco prometedor". ¿Decidió entonces Cernuda abandonar su pieza? El 5-III-39, en otra carta al mismo Nadal, Cernuda le comenta: "Ando estos días con una cosa de teatro que deseo terminar antes de que se acabe la inspiración". ¿Se estaría refiriendo a una pieza totalmente nueva o estaría corrigiendo *La familia interrumpida*? Sea como sea, por estas fechas Cernuda parece haber perdido interés en su *Resaca en Sansueña*, que, por lo visto, iba a ser una versión dramática de la narración "El indolente". La obra no se editó y sólo se conocen de la misma los tres fragmentos que llegaron a publicarse en la segunda edición de *La realidad y el deseo* (México, 1940); seguramente los "dos coros y un monólogo en verso" a que se refiere Cernuda en su carta a Sarmiento.

¿Veremos publicados algún día estos textos? Esperemos que sí. La comedia rescatada por Octavio Paz nos hace creer que estos otros proyectos interrumpidos, al darse a conocer, también nos depararían una sorpresa muy grata."

"Las cartas de Cernuda citadas en este artículo se encuentran publicadas en los siguientes trabajos: las cartas a Nadal, Roca Brown y Nieves de Madañaga, en R. Martínez Nadal, *Luis Cernuda: El hombre y sus temas* (Hiperión, Madrid, 1983); aquellas enviadas a Higinio Capote, en J. M. Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda* (Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976); la correspondencia con Sarmiento, en James Valender, "Cartas de Luis Cernuda a Edward Sarmiento", *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 347 (mayo 1979).

INDISCRETAS DISCRECIONES

Haciendo alarde de discreción excesiva —que, en este caso, habla con elocuencia de una vergonzante actitud de indiferencia o de abierto ninguneo— la prensa mexicana dio la noticia del importante premio que recibió Fernando del Paso por su novela *Palinuro de México*, seleccionada como el mejor libro extranjero publicado el año pasado en Francia. Con mayor discreción se dio la segunda parte de la noticia: la escritora con quien compartió Fernando del Paso ese premio es la alemana Margarete Buber-Neumann, víctima primero de los campos de concentración de Stalin y luego de los de Hitler. La prensa mexicana se refirió a su experiencia en los campos nazis pero omitió toda mención de los soviéticos. En el libro premiado ahora la escritora alemana relata su amistad de varios años, en un campo nazi, con Milena —la misma Milena que hemos conocido por Kafka. Pero es también autora de un libro anterior, *Deportada en Siberia*, donde cuenta la historia que la prensa mexicana prefirió callar a diferencia de la prensa internacional que difundió completo el cable de la agencia de prensa: Margarete Buber-Neumann y su esposo pertenecían al partido comunista alemán. El era una de las personalidades más importantes del comunismo alemán cuando Hitler tomó el poder, por lo que ambos se refugiaron en por lo que ambos se refugiaron en Rusia. Como sucedió a muchos comunistas alemanes exiliados en la "patria del socialismo", el esposo de Margarete fue aniquilado por Stalin en una de sus purgas. Ella pasó de la burocracia soviética privilegiada a la estrechez y a un campo de concentración en Siberia.

En 1940, cuando se firmó el pacto de no agresión germano-soviético, Hitler y Stalin intercambiaron prisioneros — macabro comercio—, y Margarete pasó de los campos de concentración en Siberia a los de Ravensbrück en Alemania. Sobrevivió a ellos de milagro y cuando David Rousset organizó en París a los sobrevivientes de esos campos, Margarete fue el testigo que pudo hablar de la equivalencia del genocidio en el campo comunis-

ta y en el fascista. Rousset fue acusado ante la ley, por una revista literaria del Partido Comunista Francés, de falsificar los testimonios sobre los campos soviéticos. Algunos intelectuales, creyentes de Stalin, decían que Rousset difamaba a su régimen describiendo los horrores de los campos hitlerianos como si se tratara de campos en Rusia. Margarete Buber-Neumann fue testigo decisivo en ese juicio.

Milena Jesenska le dijo antes de morir en Ravensbrück a Margarete: "Gracias a ti, puedo seguir viviendo; tú dirás a los hombres quién fui, ¿verdad? Tú tendrás para mí la clemencia del juez..." (Milena, p. 296). Milena Jesenska, la amiga de Kafka, fue miembro del Partido Comunista Checoslovaco, pero en 1936, después de los procesos de Moscú, fue expulsada. El día en que los carros blindados nazis entraron en Praga, Milena le dijo a su amigo Fernand Peroutka: "Es el principio... Espera que los rusos nos ocupen" (Milena, p. 189). En el convoy de Mar-

garete Buber-Neumann estaban, entre otros presos enviados por Stalin a los campos nazis, "un emigrado judío de Hungría, un profesor alemán y un joven obrero de Dresde que había participado en 1933 en una pelea armada contra los nacionalsocialistas en la que murió un nazi" (*Deportada en Siberia*, p. 213).

La verdad vivida por Margarete Buber-Neumann scandalizó a gran parte de la clase intelectual de aquella época: su verdad era una de las que "las buenas conciencias" no debían mencionar. Incluso Sartre y Merleau-Ponty consideraron "inadecuado" hablar de la existencia de los campos de concentración soviéticos. Varios años después muchos de los discretos de entonces tendrían que reconocer su "discreción estratégica" como un error ético imperdonable. Casi cincuenta años después, en México, la misma indiscreta discreción se lee, o se deja leer, en una parte importante de la prensa.

(En Francia acaba de aparecer, además del libro de Buber-Neumann, otro que recoge textos y cartas de Milena Jesenska.)

Redacción



Margarete Buber-Neumann



Milena Jesenska

OTRA VEZ SCHAVELZON

Guillermo Schavelzon/Fabienne Bradu

En octubre de 1985, Fabienne Bradu publicó en las páginas de Vuelta una nota en la que comentaba, entre otras cosas, la desagradable experiencia de haber hecho para el señor Schavelzon un trabajo que nunca se le pagó —y para el cual entregó un recibo en blanco. Bradu criticaba, además, otras dos imposturas de la misma persona: presentarse a sí mismo como "heredero espiritual" de Julio Cortázar y no cumplir —ahora que el escritor ha muerto—, con los compromisos adquiridos con él en vida. Posteriormente el señor Schavelzon envió a Vuelta la siguiente carta, donde considera que haberse negado a pagar un trabajo es asunto que no merece sus comentarios. Transcribimos a continuación esa carta seguida de la respuesta de Fabienne Bradu.

Carta al director

En relación al artículo "Un tal Schavelzon" de Fabienne Bradu, publicado en el número 107 de *Vuelta*, quisiera hacer saber lo siguiente: Efectivamente, Julio Cortázar me expresó su interés por que se publicara en México la novela de Carol Dunlop, *Melanie dans le miroir*. Con todo entusiasmo, me propuse publicar la misma en Nueva Imagen, editorial de la que fui director editorial hasta noviembre de 1983. Como es habitual en las editoriales, antes de contratar una obra se procede a una evaluación literaria y comercial de cada libro propuesto. En los últimos años, debido a la fuerte retracción de la industria editorial, la evaluación comercial es muy estricta, y adquiere un peso definitorio, en detrimento muchas veces de las posibilidades de edición de buenos manuscritos. Esto creo que es ampliamente conocido, aunque no por ello menos desafortunado. A principios de 1984, el Consejo de Administración de la editorial decidió, por razones que en nada aludían a la calidad literaria de la obra ni de la traducción, no contratar la novela. La decisión fue comunicada por la gerencia a la editorial original, en Canadá, y a la

traductora. En cuanto a las cartas enviadas por Cortázar a Fabienne Bradu, por supuesto que las mismas serán incluidas en el repertorio de correspondencia en que estoy trabajando. Respecto a todos los demás comentarios del artículo mencionado, los tomo como opiniones personales y no tengo interés en responderlas. Mucho le agradeceré la atención que preste a esta carta.

Guillermo Schavelzon

Respuesta a Schavelzon

G. Schavelzon afirma haber comunicado la decisión de no contratar la novela de C. Dunlop a la editorial original en Canadá. Quiero recordarle que la editorial original es la editorial Acropole ubicada en París. Hortense Chabrier, editora de la novela y responsable de la colección, no ha sabido de ninguna transacción del Sr. Schavelzon, ni en un sentido ni en otro. Aunque ella sólo detente los derechos en lengua francesa y que la agente literaria de C. Dunlop, Louise Myette, sí resida en Canadá, no ha recibido hasta la fecha ninguna notificación —ni por parte de Schavelzon ni por parte de Louise Myette— de una eventual contratación o cancelación de los derechos en lengua espa-

ñola. La confusión del Sr. Schavelzon en cuanto a la editorial que publicó la novela tal vez indique que ni siquiera conoce la edición original de *Melanie dans le miroir*. Por otro lado, ¿por qué, si el Sr. Schavelzon dejó de ser director editorial de *Nueva Imagen* en noviembre de 1983, me recibió en las oficinas de la editorial en febrero de 1984 y me pidió que le entregara la traducción lo más pronto posible? ¿Por qué, si supuestamente me había informado de la cancelación de la traducción, me recibió el manuscrito, en las oficinas de *Nueva Imagen*, el 3 de julio de 1984 y me pidió que le hablara unos quince días después para arreglar mis honorarios? En todo caso, en cuanto se me hubiera avisado de la cancelación del proyecto, me temo que el Sr. Schavelzon (o la editorial *Nueva Imagen* si todavía existe) utilice para sus comunicaciones un método muy similar a la telepatía para el cual, desgraciadamente, confieso no tener buen entrenamiento.

Finalmente, considero que "la evaluación literaria y comercial" de la novela de C. Dunlop se hubiera podido hacer en el momento en que el Sr. Schavelzon se comprometió ante Julio Cortázar a publicarla. Reitero que es de una gran comodidad y deslealtad haber cancelado su compromiso después de la muerte de Julio Cortázar, cuando el Sr. Schavelzon pensó que ya no quedaba nadie a quien rendirle cuenta de sus desvergonzados procedimientos.

Fabienne Bradu

Vuelta

publicará:

Julieta Campos: Jardín de invierno
H. R. Trevor Roper: Imaginación e historia
Alvaro Mutis: Las nieves del almirante
Milan Kundera: Ochenta y nueve palabras

y otras colaboraciones de

Claude Lefort, Cornelius Castoriadis, Jean
François Revel, Dario Puccini, Joseph
Brudsky, Pierre Schneider, Roger Munier,
Juan Nuño, Enrico Mario Santi, Robert
Leiken, Romesh Thapar, Andrés Sánchez
Robayna, José Miguel Oviedo