LA VUELTA DE LOS DIAS

ASI EN LA PAZ COMO EN LA GUERRA

Guillermo Cabrera Infante

entrevistado por Danubio Torres Fierro

Danubio Torres Fierro: ¿Cuándo te descubriste escritor? Quiero decir: ¿cuándo sentiste —porque esas cosas se sienten— que tu destino era golpear infatigablemente la Smith Corona y, a través de ella, golpearte a ti mismo y al mundo?

Guillermo Cabrera Infante: Sí, hubo un momento, entre el conocimiento de los fragmentos de *El señor Presidente*, de su posibilidad de parodia, de imitación casi, al preguntarme que si eso era escribir en español (hasta entonces yo era lector mayormente de literatura americana en inglés) entonces *Anch'io son scrittore!*, entre esta revelación y la siguiente publicación en *Bohemia*, ver lo escrito en letra impresa, pero también el momento de la espera por la publicación, que me hizo pensar, yo que tantos intentos artísticos había cometido (¡hasta pensé en un momento en entrenarme para ser director de orquesta!), que podía ser escritor, que era escritor: "¡Yo también soy escritor!", pude declarar y como tal comencé a reconocermé, primero, a hacerme reconocer, después, cuando apenas había cumplido diecinueve años. No vi mi destino aliado a la Smith Corona porque entonces era muy pobre y no tenía máquina de escribir y para pasar en limpio mis primeros cuentos conseguí prestada una vieja Under-

wood con una amiga de mi madre y la hice traer, la traje mejor dicho desde el Diezmero, que es un barrio pobre en el extremo sur de La Habana (los barrios ricos de La Habana quedaban casi todos al Oeste, rodeando el Almendares más allá del río y verdaderamente entre los árboles) y pronto se estableció una relación entre la máquina y yo (la primera lección de mecanografía me la había dado, a los trece años, un viejo escritor comunista, Carlos Montenegro, que entonces trabajaba en el periódico *Hoy* y ahora está exiliado en USA, pero nunca aprendí a escribir con máquina correctamente y entonces como ahora escribo con tres dedos), pero los primeros textos fueron manuscritos como fue escrito a mano el comienzo de "Ella cantaba boleros", que fue en realidad el principio de *Tres tristes tigres*.

D.T.F. —¿Cómo o qué recuerdas con mayor intensidad de tus tiempos de crítico en *Carteles* y *Revolución*? ¿Añoras aquella época? ¿Qué te enseñó?

G.C.I. —Bueno, hablábamos de literatura, pero podemos hablar de literatura, pero podíamos hablar de lido es para la primera película que vi cuando ya era crítico de cine en propiedad: *Blowing Wild*, con Bárbara Stanwick y Gary Cooper, dos de mis preferidos, y una balada furiosa can-

tada por Frankie Lane. No recuerdo el título en español, tampoco recuerdo su director, pero nunca olvidaré la excitación de estar sentado en el cine América, después de haber pagado mi entrada (no podía entrar gratis porque no pertenecía a la Artyc, una exclusiva sociedad de críticos de cine y de teatro entonces; todavía no era periodista, no me graduaba en la Escuela de Periodismo hasta dos años más tarde, pero seguí siempre con la costumbre de pagar la entrada: era el único crítico en Cuba que lo hacía, lo que me aseguraba una gran libertad de opinión), sentado en la sala refrigerada yo solo, casi a solas (era la tanda de la tarde) y sentirme un crítico profesional, no como había sido antes para el *Mensuario* o para los programas del Cine-Club de La Habana, primero, y más tarde para la Cinemateca de Cuba, sino un crítico en propiedad, aunque evité la palabra crítico en mi vocabulario y la sustituí por la de cronista, las crónicas siempre escritas (en *Carteles*) en tercera persona. Luego en *Revolución* (escribiendo en primera persona) fue continuar una actividad profesional. A veces añoro esa época de *Carteles*, lo que el escritor español Ángel Lázaro llamó cuando vino a verme a mi hotel de Madrid, en junio de 1976, "los días luminosos de *Carteles*". Fue una bue-

na época de mi vida y a veces echo de menos los días en que escribía la crónica (lo hacía después de terminar el trabajo mecánico de *Carteles*, primero como corrector de pruebas y a partir de 1957 como jefe de redacción, leyendo manuscritos de cuentos cubanos y aprobando traducciones de cuentos extranjeros), cuando acababa mi labor diaria y empezaba el trabajo nocturno. Casi siempre lo hacía el jueves por la noche, ya que el cierre de *Carteles* era los viernes, pero a veces competía con el cierre y los linotipistas ansiosos esperaban cada cuartilla mía con avidez. La escritura comenzaba a solas en la oficina de redacción o por lo general en el despacho del director, donde la iluminación y el aire refrigerado eran mejores; además, siempre me ha gustado trabajar en espacios reducidos. Empezaba correctamente vestido, por lo regular con saco y corbata. Luego me quitaba el saco y según avanzaba la escritura iba realizando un *strip-tease* del que no me di cuenta hasta que el director de arte de *Lunes de Revolución*, que era francés, me vio repetir este desvestimiento en las oficinas del periódico *Revolución* y me dijo: "¿Tú sabes, *mon vieux*, que tú realizas un *dépeuillage* para escribir?" Y era verdad. Esta costumbre del despojeamiento comenzó en *Carteles*, en que terminaba escribiendo, ya por la madrugada o por la mañana temprano, según la dificultad o la extensión de la crónica (vestido solamente con mis pantalones! Tengo un sueño recurrente en el que regreso a aquellos días de *Carteles* y prometo entregar una crónica próximamente, con el director yéndose o ya ido (Antonio Ortega murió en Caracas en 1968), sustituido por Wangüemert, que era el jefe de información entonces y que aparece mencionado brevemente en *Tres tristes tigres*. Esta crónica que nunca entrego en el sueño es tal vez las ganas subconscientes de escribir sobre cine —que conscientemente rechazo—. Aprendí mucho en *Carteles* (en *Revolución* más bien revelaba lo que había aprendido) a trabajar profesionalmente, a entregar el material, lo escrito, en una fecha determinada, a escribir rodeado por toda clase de gente y los más variados ruidos y visiones (esto ocurrió especialmente en los tres años del periódico

Revolución, que se hacía también por la noche y la madrugada) y sobre todo a tomar en cuenta al lector; desde entonces me ha preocupado la relación escritor-lector y aunque creo que el mejor lector que tengo soy yo mismo, pienso mucho en los lectores —aunque no lo parezca—.

D.T.F. —*Así en la paz como en la guerra*, además de mostrar tu adhesión al proceso revolucionario que se vivía en ese momento, apela a una técnica que es casi cinematográfica: secuencias veloces, trazos rápidos, empeño casi documental. Es un estilo que reaparecerá en *Vista del amanecer en el trópico*. ¿Por qué?

G.C.I. —Te refieres, por supuesto, a las viñetas. Estas fueron escritas en 1958 (en realidad todo el libro estaba listo para ser publicado en septiembre de ese año, pero no lo fue hasta 1960) y eran una respuesta al clima de violencia que se vivía en Cuba. Como digo en el prólogo, acababan de asesinar a una muchacha en la carretera, una inocente pasajera de un auto víctima de un soldado batistiano y mi ira ante aquel acto atroz resultó en la escritura de las viñetas que denunciaban la dictadura de Batista, y por eso fueron escritas con el propósito de publicarlas inmediatamente (paradójicamente, Batista había levantado la censura de prensa poco antes), pero ni *Carteles* ni la más arriesgada *Bohemia* se atrevieron a publicar aquella condenación tan explícita de la dictadura batistiana y las viñetas no vieron la luz sino en 1959, cuando ya la dictadura había sido derrocada, y de cierta manera resultaron anticlimáticas. Pero su publicación hizo relevantes sus valores estrictamente literarios, dejando detrás lo que tú llamas, con exactitud, su "empeño casi documental". Colocadas junto a los cuentos que había venido escribiendo en los últimos diez años, las viñetas conseguían un efectivo contrapunto épico a la vida casi lírica que relataban los cuentos —es decir, la mayoría de ellos—. Reaparecieron en *Vista del amanecer en el trópico* porque en una primitiva versión de *Tres tristes tigres* ellas formaban parte integral de un libro que se propuso ser satíricamente totalitario. Al cambiar de ideas políticas y literarias y transformar el libro en lo que hoy se conoce como *Tres tristes*

tigres, yo no hacía más que reparar el error literario: estaba convirtiendo en fórmulas las formas de *Así en la paz*. Pero un día, al leer las nuevas viñetas, que habían aparecido en sitios tan diferentes como México y Checoslovaquia, me di cuenta de que tenían un común denominador: la violencia. Allí la historia de Cuba aparecía hecha con una violencia que desmentía a la plácida geografía tropical. Usando estas viñetas y otras que escribí sobre el pasado histórico cubano más próximo o más remoto, más algunos testimonios reales (por ejemplo, en la última parte del libro), surgió otra *Vista del amanecer en el trópico*, esta vez convirtiendo el título de ejemplar en irónico: la historia era vista como simple historia, la vida histórica transformada en mera escritura, en versiones de la realidad —o mejor dicho de la "realidad".

D.T.F. —¿De dónde salió la idea de escribir *Tres tristes tigres*? ¿De la realidad de la Habana o de tu necesidad de recrear y rescatar una época? ¿Qué sentías al escribirlo?

G.C.I. —De ambas a la vez. Pero *Tres tristes tigres* tuvo una gestación aún más complicada. En 1960 mi hermano Sabé y el fotógrafo Orlando Jiménez realizaron un intento de *free cinema* que se convirtió en una visión lírica de La Habana en esos momentos. Pero no recogían La Habana oficial, de milicianos entrenándose por los barrios, de cañones en el Malecón, de espera de una invasión, sino La Habana de los cabarets, de los cafés del puerto, de un periplo divertido al otro lado de la bahía, al corazón de La Habana negra, en Regla. Hay que hacer hincapié en que casi todos o todos los personajes que aparecían en esta breve película eran negros o mulatos; no hay que olvidarse de que Batista era mulato, mientras que los líderes de la Revolución, sus principales figuras, procedían de la burguesía blanca, cuando no —como en el caso del propio Fidel Castro y su hermano Raúl— de terratenientes blancos. La película fue terminada con un préstamo de *Lunes de Revolución* y fue estrenada (después de la invasión derrotada de Bahía de Cochinos) en el programa que *Lunes* tenía en televisión, junto con otras muestras internacionales de *free cinema*. Pero esta visión mostraba cuán diferente

era la pellicula, llamada ahora *P.M.*, siglas de pasado meridiano, pero también de positivo maestro —el procedimiento técnico empleado para su realización—. Mi hermano y Jiménez decidieron estrenar *P.M.* en un cine dedicado a exhibir documentales (todavía había cines en manos privadas en Cuba) y al efecto pidieron el necesario sello de exhibición de la Comisión Revisora Cinematográfica, un organismo de censura heredado del pasado, ahora adscrito al "revolucionario" Instituto del Cine. La película no sólo no obtuvo el sello de exhibición, sino que fue secuestrada su copia. Esto era muy grave: era la primera vez que se censuraba en Cuba una obra artística no por expresar ideas políticas contrarrevolucionarias, sino por su forma y contenido —que pasaban a ser considerados contrarrevolucionarios en sí—. Por ese tiempo se preparaba, con el apoyo masivo del Partido Comunista, el Primer Congreso de Escritores y Artistas de Cuba, evento copiado de similares celebrados en los países del Este. Al conocer yo que *P.M.* había sido censurada (recuerda que ya había sido exhibida en un programa que patrocinaba *Lunes de Revolución*, los dos *Lunes* dirigidos por mí) reuní a los colaboradores y editores de *Lunes* y redactamos un manifiesto.

Muy pronto recogimos más de doscientas firmas de intelectuales y artistas, todos muy conocidos, protestando por la interdicción y secuestro de *P.M.* Este manifiesto lo dirigimos a Nicolás Guillén, quien era presidente de la Comisión para el Primer Congreso, etcétera. Guillén lo llevó en seguida a Edith García Buchaca, dirigente de la Comisión para Intelectuales y Artistas del Partido Comunista y al mismo tiempo el poder detrás del trono en el Consejo Nacional de Cultura. Todo esto creó un gran escándalo y sus organizadores decidieron posponer el Primer Congreso, etcétera, de junio para agosto, y en su lugar (corría mayo de 1961) se celebraron tres conversaciones con intelectuales y artistas, presididas por una mesa en la que se sentaban Fidel Castro, el presidente Dorticós, el ministro de Educación, Armando Hart, Edith García Buchaca, Alfredo Guevara (director del Instituto de Cine), Carlos Rafael Rodríguez (hoy vice-

presidente de Cuba y ya entonces una figura comunista muy importante), Carlos Franqui, como director de *Revolución*, y yo por ser director de *Lunes*, impreso y televisado, y haber iniciado el movimiento de protesta que era el primero y el último que organizaban los intelectuales en Cuba ya socialista (como recordarás Fidel Castro había declarado el país socialista en abril, al tener noticias de la invasión de Bahía de Cochinos). Las conversaciones tuvieron lugar en tres sucesivos viernes. Hablamos los que nos atrevimos a hacerlo. Había entre el público muchos intelectuales que estaban en favor de *P.M.* y de nuestra posición y otros que estaban en contra —aunque muchos hayan cambiado de opinión y hasta hayan dejado el país desde entonces—.

Lunes de Revolución era una publicación muy temida por su agresividad crítica y, en un principio, por su militancia revolucionaria extrema. Bien, al final de estas conversaciones (y lo único que se conoce en el extranjero de ellas), Fidel Castro tuvo, como siempre, la última palabra. Se puso de pie, se quitó el cinturón y la pistola que siempre lleva encima y los tiró sobre la mesa, adelantándose a los micrófonos para pronunciar palabras con las que ahora no debe estar de acuerdo (comenzó por lamentarse de que la Revolución no hubiera tenido un Foro de Yenán, la famosa reunión de Mao con los intelectuales chinos) y terminó con la ominosa frase "Con la Revolución todo, contra la Revolución nada" —al mismo tiempo que se reservaba el derecho de decir cuándo se estaba con la Revolución o contra ella—. Las conclusiones de este discurso fueron que *P.M.* seguiría prohibida "por contrarrevolucionaria", *Lunes* en televisión y *Lunes de Revolución*, el magazine, dejarían de transmitirse y publicarse y el Primer Congreso, etcétera, crearía una Unión de Escritores y Artistas de Cuba, con sus medios de divulgación propios, en los que todos tendrían cabida —pero serían estrictamente controlados por el Gobierno a través del Consejo Nacional de Cultura y el Ministerio de Educación—. Es decir: el control completo de la cultura por el Gobierno. Todo fue la primera muestra de que el Gobierno Revolucionario iba hacia el control total, al

Estado totalitario que es hoy y ya hace rato.

Ocurrió también, por esos días, un poco más tarde (aún no había sido clausurado *Lunes*), que supe la noticia de que había muerto Fredy, la cantante negra que más me había impresionado, la cantante cubana para mí más importante que había ocurrido en esa isla antaño musical. Estaba yo haciendo mi guardia de milicias en el periódico *Revolución*, temprano en la mañana, y me había destacado en una de las puertas laterales del edificio, cuando entraron en conjunción la muerte de Fredy, el renacimiento de la canción que ella significa y la palabra bolero (esto es importante: esa palabra, tan española y a la vez tan habanera), cuando se me ocurrió rendir un homenaje a Fredy, pero al mismo tiempo intentar hacer *P.M.* por otros medios: en ese momento vi claro —y se trata sin duda de una inspiración— cómo las palabras y la música y la visión que aparecían en la pellicula sobre los habaneros que se divierten —y así nació "Ella cantaba boleros". El primer capítulo lo escribí aquella mañana, atropelladamente, sentado en un buró viejo que no sé por qué razón estaba allí, escribiendo a mano, contra mi costumbre, las palabras saliendo a borbotones, apenas yo capaz de atraparlas, creándose ellas mismas y a la vez componiendo ese panegírico que es una celebración. Lo publiqué poco después en uno de los últimos números de *Lunes*, dedicado a diferentes obras en construcción y allí anuncié que formaba parte, era hilo conductor, de una novela que celebraba a la noche —y que tenía el horrendo título de *La noche es un hueco sin borde* No volví a escribir nada más en 1961 porque estaba ocupado dejando listo *Un oficio del siglo XX*. Luego, en 1962, me comprometí a dar una serie de conferencias sobre varios directores de cine que me interesaban entonces y me interesan todavía. Me tomé de marzo a agosto escribir esas charlas, que he recogido en un libro titulado *Arcadia todas las noches*, y en septiembre de ese año salí para Europa, para Bélgica, para Bruselas como agregado cultural.

Fue allí donde de veras se gestó *Tres tristes tigres*. No podía atajar el alud de memorias que me venían ca-

da noche impiéndome dormir y para exorcizarla comencé a escribir toda esa primera parte del libro que se llama "Los debutantes" y después el capítulo de Bustrofedon y "La casa de los espejos", que completé en muy poco tiempo. Continué "Ella cantaba boleros", que seguía siendo una *suite* encadenante, como había planeado al principio. También escribí las sesiones psiquiátricas y, casi al principio, el "Prólogo", encontrando, por pura suerte, entre mis papeles traídos de Cuba, esa confesión casi ecológica de la loca en el parque que forma el "Epílogo". La literatura está hecha de nostalgia, lo sabemos, pero si al principio a mí me atacó una suerte de manía ecológica, de preservar la fauna nocturna que tan bien había retratado P.M. y que el juicio de la Biblioteca Nacional demostró que estaba condenada a desaparecer, en Bruselas hubo un ataque nostálgico por el hábitat de esa fauna, que es el *genius loci* del libro —es decir, La Habana y concretamente La Habana de noche— porque en el libro se recogen muchas noches que se quieren fundir en una sola, larga noche. Finalmente estubo mi regreso a Cuba, la constatación directa de la desaparición del mundo que Arsenio Cué y Silvestre celebraban tanto y de regreso a Europa, en Madrid, entre finales de 1965 y principios de 1966, compuse la gran fuga que es "Bachata" —y *Tres tristes tigres* no sólo estuvo completado, sino que recobró uno de sus títulos primeros—. Hubo muchos sentimientos encontrados en mí al escribir *Tres tristes tigres*. Está la exaltación de "Ella cantaba boleros", pero también el sentimiento de composición fatigosa en "Rompecabeza", el capítulo dedicado todo entero a Bustrofedon, que escribí varias veces, en Bélgica, y luego reescribí completamente en Madrid. Aquí había un gozo con las palabras, pero también su ensamblaje casi musical, que me obligaba a buscar y rebuscar el tono adecuado en cada momento. Así y todo hay allí todavía uno de los errores grandes del libro, que no advertí hasta que estubo publicado: encargar la narración de la vida y muerte de Bustrofedon, el loco por las palabras, a Codac, el fotógrafo: el loco por las imágenes. Después pensé que el narrador natural debía haber sido Rine Leal, que

aparece tantas veces en el libro. Pero quizás esto me hubiera hecho modificar las estructuras de narración y tal vez sea un acto de justicia poética que Codac tenga que narrar la vida y la muerte de los dos grandes personajes (más grandes que la vida real) del libro: la Estrella y Bustrofedon. Sentí un gran goce intelectual cuando compuse "Bachata", con todas las referencias literarias, musicales, pop-artísticas que a mí me daba la gana de invocar. Todavía recuerdo el pequeño estudio de la casa de la calle Batalla de Salado, en Madrid, donde compuse gran parte del texto, trabajando por la mañana (cosa rara en mí): mientras recobraba la noche habanera en que estos dos amigos, este dúo, los Dioscuri se movían como peces en el agua turbia. Aparte de "Ella cantaba boleros", es la parte que escribí con mayor felicidad, por no decir facilidad.

D.T.F. —A mí el libro me parece absolutamente borracho —en el mejor de los sentidos, es claro—. ¿Cómo fue su gestación? Descubro que allí hay fragmentos o zonas que obedecen a reglas propias, que te obligan a cambiar de paso a cada rato y que, no obstante ese zigzag permanente, la obra sabe navegar sin perder nunca la coherencia.

G.C.I. —Sí, hay cierta embriaguez de la escritura en *Tres tristes tigres*. Su gestación, como creo haber explicado más arriba, fue múltiple y al mismo tiempo muy unívoca. Si el libro parece ser muchos libros es porque en realidad es así, pero al mismo tiempo y gracias, una vez más, a La Habana, consigue una unidad. Asimismo fue su creación: no he pretendido nunca engañar al lector y ahí están todos los hilos de Ariadna para no perderse en el laberinto de palabras.

D.T.F. —¿Es cierto que algunas de las parodias que figuran al final del libro te acarrearón la enemistad de más de uno?

G.C.I. —Sí, es cierto: concretamente de Alejo Carpentier, quien tuvo una reacción furiosa. Cuando le preguntaron por mí aquí en Cambridge, puesto de ejemplo de escritor cubano disidente, dijo, con su acento francés (no el más adecuado para la respuesta): "Ese señor no es cubano". También está la reacción de Lino Novás Calvo, un escritor al que admiro, que

escribió una larga carta a Emir Rodríguez Monegal (eran los tiempos de *Mundo Nuevo*) para que me la hiciera llegar a mí. Su carta era realmente lamentable. Monegal quería que yo la contestara, pero no valía la pena: era llover sobre mojado: insistir sobre los leones marinos. Nunca supe la reacción de Virgilio Piñera ni de Lezama, que me hubiera gustado conocer. Por otra parte, Lydia Cabrera, gran amiga mía, se encantó con su parodia.

D.T.F. —Se me ocurre una (precaria) definición para *Tres tristes tigres*: la novela considerada como mito, lenguaje y estructura. ¿Estás de acuerdo o la fórmula está demasiado fatigada por el estructuralismo?

G.C.I. —No, me gusta tu definición, aunque aborrezca al estructuralismo como método crítico para la novela. La única crítica posible de la literatura es la crítica literaria.

D.T.F. —Se dijo que la revolución cubana sirvió para que muchos, y sobre todo para los intelectuales, sintieran el despertar de una conciencia latinoamericana. ¿Estás de acuerdo? ¿Cómo ves esa incidencia hoy en día? ¿Estimas que marchó por el camino correcto?

G.C.I. —Sí, en el "despertar de una conciencia latinoamericana" se incluye a la literatura, creo que hay que atribuir este renacimiento más a la llegada al poder (que no al Gobierno, que es cosa diferente) de las burguesías nacionales que, mal consolidadas en cada país, componían sin embargo un conjunto poderoso, con medios de adquisición de la cultura y una necesidad, más bien hambre de ella. Eso justifica que la revolución cubana (eminentemente burguesa: no hay más que ver la procedencia de sus componentes: lo de revolución campesina fue un mito que solamente el Che Guevara creyó verdadero, para su perdición, tratando de reproducir en Bolivia lo que nunca se produjo en Cuba) tuviera eco entre los intelectuales de América Latina —no sé si despertaron porque nunca los ví dormidos—. No había ocurrido así con una revolución más original y verdaderamente campesina, la revolución mexicana. Aunque muchos de esos intelectuales (como dijo Weilla de la revolución rusa) llegaron tarde y elogiaron como existencia gloriosa lo que ya, ay, no estaba allí. Creo que

muchos intelectuales latinoamericanos (las masas latinoamericanas no llegaron a simpatizar parejamente con la Revolución cubana) por ceguera, unos, por afán de bañarse en el Jordán aunque fuera tardíamente (hay más de una conversión cómica por no decir trágica), contribuyeron a que una Revolución liberal (no hay más que leer los escritos de Fidel Castro durante la insurrección) se convirtiera en una tiranía. Todavía re-

cuerdo al eminente honesto intelectual argentino que visitó a Cuba en 1960 y se convirtió al fidelismo, pero en una vuelta a Cuba en 1968 se encontró con la realidad totalitaria y al volver a casa, en Buenos Aires, decía: "¡Pero yo no puedo decir nada! ¡No puedo darle la razón a la derecha!" —y estaba, sin embargo, faltando a la verdad—. Ese es para mí un caso típico de intelectual latinoamericano.

del arte griego y del Renacimiento, y por la otra la abstracción natural y geométrica que habría de encontrarse en las culturas "primitivas", como las de África, Egipto y Bizancio. Se pronunciaba por la última porque en ella se percibía el temor a la naturaleza y se intentaba imponer orden. Hulme absorbió estas ideas y, en una serie de artículos publicados en el periódico de vanguardia *The New Age*, las presentó al hacer la promoción de artistas modernos como los cubistas Jacob Epstein y Wyndham Lewis. En opinión de Hulme, el empleo que hacían de las imágenes geométricas y mecánicas prefiguraba, así como su preocupación por la claridad de la línea y el color, un nuevo arte que suscitaría cambios en los valores sociales, económicos, filosóficos y artísticos. Los hombres se "disciplinarian" por el resurgimiento de este arte perdido. Estas ideas impresionaron profundamente a Pound, quien, modificándolas a su manera, las aplicó a los artistas cuya obra más admiraba: Jacob Epstein (1882-1957) y Edward Wadsworth (1889-1949).

En 1913, Pound y ese grupo de artistas fundaron un movimiento artístico llamado vorticism. Influidos por el cubismo francés y el futurismo italiano, los vorticistas hacían arte geométrico y, con frecuencia, abstracto o estrictamente formalizado. El término *vorticism* fue acuñado por Pound para dar la idea de un vórtice que ordenaba estrictamente en torno de su "centro inmóvil" las imágenes del mundo moderno según las percibía el artista. Se ponía el acento en el artista, capaz de imponer forma a la confusión del "mundo nuevo" de una manera casi científica y de lo más adecuada a la era de las máquinas. *Blast*, publicación periódica dirigida por Lewis y de la cual aparecieron únicamente dos números en 1914-1915, representaba el intento de los vorticistas por difundir esas ideas en manifiestos, prosa, poesía e ilustraciones francamente mordaces y satíricas. Pound escribió con Lewis y Gaudier un manifiesto personal para *Blast*, en el que expresaba su credo estético.

La escultura:
Gaudier-Brzeska y Epstein
Pound conoció al escultor francés Henri Gaudier-Brzeska en 1913, por

LOS ARTISTAS DE POUND

EZRA POUND Y LAS ARTES VISUALES EN LONDRES, PARÍS E ITALIA

[Publicó este texto la Galería Kettle's Yard, Castle Street, Cambridge, CB3 0AQ, para presentarlo en la exposición organizada por Kettle's Yard en colaboración con la Sociedad del Festival de Poesía de Cambridge y la Galería Tate.]

**Londres: Whistler
y otros viejos intereses**

Desde el principio Pound se interesó profundamente en la pintura, la escultura y la arquitectura. Sus viajes a Europa lo llevaron a conocer importantes galerías y edificios. Admiró, entre otros, a Botticelli, Velázquez, Turner, los prerrafaelitas y, sobre todo, James McNeill Whistler (1834-1903). Whistler atraía la atención de Pound por muchas razones: por su adhesión a los valores formales del arte, más que a los descriptivos, y por su decidida defensa de lo "estético"; por su orientalismo y por ser un estadounidense "ilustrado". Sin duda Pound veía en Whistler, "nuestro primer grande", al representante del empeño estadounidense por llevar la cultura al país natal, tema prominente de los *Cantares*. En 1912, inspirado por la muestra retrospectiva de Whistler de la Galería Tate, Pound escribió un poema laudatorio a su héroe estético; es la primera entre las frecuentes referencias a su pintura y sus escritos que hay en la obra crítica de Pound.

**El imaginismo,
T.E. Hulme y el vorticism**
El primer movimiento literario importante en cuyas filas militara Pound durante su estadía en Londres fue el imaginismo. Junto con otros poetas, entre quienes se hallaban F. S. Flint y Richard Aldington, intentó eliminar la verbosidad de la poesía romántica, dando tratamiento directo al "asunto", fuera objetivo o subjetivo. Con ello, la "imagen" representaría "un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo". El poema imaginista definitivo de Pound es "En la estación del metro", escrito en 1903:

*Aparición de rostros entre el
gentío:
pétalos de una rama negra, húmeda.*

Su forma está basada en el haikú japonés. Era una poesía que se proponía presentar directamente la imagen en una apretada disposición formal. El interés de Pound en la literatura romance, anglosajona y oriental fue formativo en el desarrollo del imaginismo y, a la larga, del vorticism.

T. E. Hulme (1883-1917), uno de los poetas imaginistas, era un filósofo que escribía sobre pintura y escultura. Hulme proclamaba las ideas de Wilhelm Worringer, el filósofo alemán del arte. Worringer creía que el arte tenía dos fuentes principales: por una parte, el naturalismo humanista

la misma época en que empezaba a interesarse en el arte y la literatura del Japón. Se convirtió en exponente de las ideas del orientalista Ernest Fenollosa, cuyo ensayo "La escritura china como medio poético" ponía de relieve la importancia del ideograma chino. Los chinos "usan dibujos sintéticos COMO dibujos, es decir... significan el asunto o la situación, o cualidad relativa a los diversos asuntos que representan". Las ideas de claridad y concisión, importantes para la poesía imaginista, las incorpora Pound al concepto del ideograma en tanto que concentración vívida del mundo dentro de una caligrafía que no era ni palabra ni imagen. Gaudier Brzaska, creía Pound, había introducido ya intuitivamente estos conceptos fundamentales en sus dibujos y esculturas. La "Cabeza hierática de Ezra Pound" que Gaudier esculpió en 1914 era, a decir del poeta, no sólo la imagen primitiva de la energía creadora, sino la representación ideográfica que captaba el carácter del modelo en una "configuración de planos". No se trataba, por lo tanto, de una representación descriptiva en el sentido tradicional. Gaudier murió en el frente en 1915; un año después Pound escribió y publicó la *Semblanza* del escultor, donde revela cuán próximas estaban las metas de su poesía de las de los artistas del movimiento vorticista.

Jacob Epstein, expatriado estadounidense, estaba entre los que Pound defendía, en parte porque hacía una escultura primitiva, semi-geométrica, del tipo que le gustaba a Hulme, y en parte porque, como Gaudier, tallaba su material directamente. Epstein, de quien Pound decía que era la primera persona que hablaba de la "forma, no de la forma de algo", era un "trabajador lento" que, en obras como *Doves* (Palomas) (c. 1913) descubrió la "forma" en la piedra a través del proceso de esculpir, y representó "la calmada perfección de las relaciones inmutables". El concepto de la talla como virtud fundamental del arte, e incluso de la moral, acompañaría a Pound el resto de su carrera.

La pintura:

Wyndham Lewis y Wadsworth

Cuando Pound conoció a Lewis, en 1909, éste era mejor conocido quizá

como escritor de prosa satírica. Hacia 1913, año en que se inició en el vorticismo, Pound veía en él al pintor modernista más importante de Inglaterra. En Lewis admiraba la decidida energía y la inteligencia crítica, y en los dibujos de *Timón de Atenas* veía una peculiar adaptación del arte oriental a las formas cubistas y futuristas. Pound creía en la existencia de una "geometría emocional" que expresaba al "combatiente de guerra" con todo lo que era estática e intelectualmente moribundo. Lewis fue el "inventor, EL organizador de formas" de quien Pound fue, a lo largo de toda su carrera, el admirador más ferviente. En los años veinte, Lewis escribió críticas hostiles de la poesía de Pound, tildándolo de "revolucionario simplón", pero en 1939 pintó un evocativo homenaje a su amistad: un retrato del poeta, que hoy puede verse en la Galería Tate.

Edward Wardsworth, otro vorticista, fue para Pound un pintor más amable que Lewis, pero sobre todo alguien que mostraba un vivo interés por el arte oriental. Sus grabados en madera poseían "limpieza, eficiencia, precisión", y trataban de hallar un lenguaje visual conciso, semejante a las formas "radicales" o fundamentales de los ideogramas chinos. Wardsworth tradujo para *Blasf* pasajes de los escritos del pintor abstracto ruso Vasili Kandinsky, en los que se hablaba del aspecto musical de las artes visuales, así como de su forma oriental y "sinfónica". Para la estética de Pound era medular la idea de una compleja "música patrón".

La guerra: las "Notas sobre arte", John Quinn, vortografía y arquitectura

Al estallar la gran guerra, en agosto de 1914, el movimiento vorticista se vino efectivamente abajo y Pound quedó casi solo para defender la "causa" en Londres. Empezó a escribir críticas de arte para *The New Age*, bajo el seudónimo de B. H. Dias, y encontró un patrocinador para Lewis, Gaudier y el resto del grupo en el abogado neoyorkino John Quinn, quien, conforme a la orientación de Pound, compró la obra de los modernistas ingleses y preparó asimismo, en 1917, la exposición vorticista que habría de presentarse en Nueva York. En 1915

Pound concedió una entrevista para el periódico futurista *Strelets* (El Arquero), en la cual bosquejaba los objetivos de los vorticistas.

Entre 1916 y 1917 Pound hizo su primera incursión importante en las artes visuales, cuando experimentó con el fotógrafo A. L. Coburn para realizar fotografías vorticistas. Se llamaban "vortografías" y se obtenían mediante fotografías tomadas a través de un "vortoscopio" kaleidoscópico. Pound opinaba que los resultados abstractos eran ilustrativos para escultores y pintores, aunque no daba mayor importancia artística a la fotografía. En 1917 hubo una exposición de vortografías en el *Camera Club*.

Aparte de escribir regularmente reseñas de las exposiciones londinenses, Pound escribía sobre arquitectura en *The New Age*. Esto es particularmente importante, toda vez que la construcción había de convertirse en imagen central de su pensamiento poético. Sus artículos de crítica del medio urbano surgieron de sus caminatas por las calles de Londres. Los ornamentos vulgares hechos en serie, como los que se ven en los edificios victorianos de los Jardines del Observatorio, al norte del departamento que habitaba Pound en Church Walk, Kensington, provocaban la ira del poeta. Consideraba que los escultores como Gaudier, que practicaban la talla directa, debían embellecer los edificios contemporáneos. Por lo demás, prefería una arquitectura clásica y sobria, aunque tal vez ecléctica, y hacia 1919 defendía el programa modernista de arte, arquitectura y diseño que Lewis elaboró en *The Calliph's Design* (1919); quedó plasmado en el diseño más bien monstruoso que Wardsworth ideó para una fachada vorticista del mismo año. Este interés por todo lo que lo rodeaba refleja la creciente preocupación de Pound por las cuestiones sociales, que lo lleva a adherirse a las teorías del Crédito Social del mayor C. H. Douglas. Douglas pensaba en un sistema de crédito federal que permitiera desterrar la usura o las ganancias excesivas de los prestamistas de dinero. Pound creía que poner esas ideas en práctica redundaría en beneficio de la sociedad y del arte.

París: Picabia y Dada

En 1920, finalizada la guerra y muerto Gaudier, Pound se muestra insatisfecho por lo que considera el debilitamiento del "vórtice" londinense. Así pues, se traslada a París. Allí, a la vez que empieza a trabajar intensamente en los *Cantares*, conoce a los artistas de vanguardia. Entre sus primeras relaciones están los escritores y pintores del movimiento iconoclasta Dada. Pound admiraba sobre todo la obra de Francis Picabia (1879-1953), cuya "tipografía errática" aparecía, como sus ingeniosas imágenes mecanicistas, en revistas como 391 y *Dada-phonie*. Para Pound el arte de Picabia era inteligentemente crítico, con una actitud satírica fuera de lo común hacia el arte y cualquier valor estancado. Lo habían impresionado especialmente la nitidez y claridad de la línea gráfica del artista. No obstante, Pound no podía de ningún modo aceptar la manifiesta falta de objetivos de que adolecía la mayoría de las actividades dadaístas, por lo que buscó una interpretación más seria del arte y la vida. Su poema "Kongo Roux", si bien es ingenioso a la manera dadaísta, con sus referencias a la historia de Italia, al crédito y la usura, y su airado repudio de los valores y gustos contemporáneos, se relaciona con los *Cantares*, en cuya redacción se ocupaba por entonces.

Brancusi

A través de Picabia, Pound conoció al escultor rumano Constantin Brancusi (1876-1957), quien se convirtió a los ojos del poeta en el sucesor de Gaudier-Brzeska. Pound, influido por Brancusi, hizo esculturas durante ese periodo, pero no se conserva ninguna de ellas. Las formas sencillas de Brancusi ponían de manifiesto, para Pound, que la belleza de la escultura es inseparable de sus materiales. Lo cual está de acuerdo con el repudio imaginista de la emoción "retórica" y melodramática, y destaca las estrechas relaciones que existían, para Pound, entre todas las artes. Difícilmente se habría considerado dadaísta el arte de Brancusi. En obras como su serie de aves y "ovoideas" veía Pound un mundo de "formas puras y esenciales" en que podía hallarse refugio del ruido y la confusión del mundo moderno. La claridad de las

formas de Brancusi y sus acabados suaves y pulidos, al igual que la definición de línea que daba Picabia, encontraban eco en las preferencias estéticas del poeta.

Léger y la estética de la máquina

Pound conoció al pintor Fernand Léger (1881-1955) gracias a Hemingway, quien entonces vivía en París. Como Picabia, aunque con un propósito muy diferente, Léger usaba las imágenes mecánicas en sus cuadros de brillante colorido. De acuerdo con las propias convicciones estéticas de Pound, Léger proponía que "la belleza plástica en general es absolutamente independiente de los valores descriptivos o imitativos de los sentimientos", lo cual permitía que los "objetos" tuvieran en sí mismos la belleza absoluta. Léger pensaba también que era importante que los pintores fueran sensibles a la obra de arquitectos, diseñadores y artesanos. Tanto Léger como Pound se interesaban en el cine en cuanto tiene de arte puro, libre del sentimiento teatral, y como medio a través del cual el artista podía presentar imágenes rítmicas semi-abstractas de la vida cotidiana. La experimentación cinemática de Léger en la película *Ballet mécanique* (1924), en la que usó un artefacto fotográfico para fragmentar las imágenes y la música "mecánica" de George Antheil, protegido de Pound, tiene claras correspondencias con los *Cantares* de Pound, en los cuales se emplean efectos parecidos de "corte", ritmos sincopados y "detalles significativos". La comparación puede hacerse precisamente con el aspecto visual que Pound quería para su producción poética. La disposición de los versos en grupos de diferente tamaño y longitud a lo largo y ancho de la página hace que la obra se perciba como objeto visual antes de convertirse en un texto con significado. En opinión de Pound, el ideograma chino compartía las mismas propiedades.

Léger empezó a considerar la pintura como un arte esencialmente estático y a colaborar activamente con arquitectos contemporáneos. Pound imaginaba a un Léger que pintara en gran escala sobre los muros de las terminales de ferrocarril y de los rascacielos. Al escribir sobre los proyec-

tos murales de Léger, Pound no se refiere —lo que es típico en él— a ningún otro pintor contemporáneo, sino a Ghirlandajo, pintor del Renacimiento. La imaginación de Pound siempre se desplazó, sin esfuerzo, a través de las barreras del tiempo y del espacio, en sus consideraciones sobre la cultura. Una característica distintiva de los *Cantares* es que se refieren al pasado en tanto que expresión o medida de valor para el presente. En 1924 Pound se muda a Italia. El exclusivismo de la actividad artística parisienne deja de llamarle la atención, mientras la investigación que realiza para los *Cantares* se vuelve hacia un pasaje referido al Renacimiento italiano. Italia, que siempre fue su hogar espiritual, se convertiría en su verdadera residencia durante muchos años.

Italia

Hacia 1925 Pound se ocupa, en los *Cantares*, del estudio de la historia de numerosas culturas y de sus ideas políticas y económicas. Ya no participa tan de lleno en las capillas de artistas y escritores, y han pasado los días en que se consagraba activamente al fomento del arte y la literatura modernistas. Su creciente preocupación por la política y la economía lo lleva a abrazar la causa del fascismo italiano. Cree entonces que Mussolini fundamentará su economía en la teoría del crédito social de Douglas y que ello permitirá al artista cumplir su función dentro de la sociedad. Durante la guerra, Pound difunde propaganda de Roma en EE.UU., defendiendo sus propios puntos de vista en un lenguaje no pocas veces antisemítico. Ataca al sistema político estadounidense, pues piensa que se ha apartado de su ideal republicano originario. De ahí que se le procese por traición y se le confine en el hospital para enfermos mentales de Santa Isabel, en Washington, hasta 1958, año en que retorna a Italia. Los *Cantares* están llenos de referencias al paganismo y a la espiritualidad del arte y el paisaje italiano, que Pound contemplaba tanto desde la perspectiva del pasado como desde la del presente.

Príncipes, ciudades y frescos

El renacimiento del saber clásico y el estudio de las antigüedades romanas del siglo XV no dio por resultado "un solo vórtice", como escribía Pound

en 1914, sino en "los múltiples vértices de las ciudades italianas que luchaban entre sí no sólo por el comercio sino también por razones artísticas". Pound exaltaba especialmente a las familias que habían gobernado Mantua, Ferrara... y sobre todo a los Rimini por su ejemplar mecenazgo y por el arte grandioso a que dieron lugar. Para él Venecia representaba simultáneamente la perfección artística y la corrupción del arte por la usura.

Aunque se inmutaba ante los paraísos pictóricos de los muros de las iglesias (donde, como dice en el "Cantar XLV", "la virgen recibe la anunciación y surgen resplandores de los tajos"), Pound no era cristiano practicante. Admiraba, por ejemplo, la "Anunciación" de Fra Angelico por los valores culturales implícitos en su factura, no por su asunto, y en las primeras imágenes de la Virgen María veía reminiscencias de los cultos a las diosas paganas.

Segismundo Malatesta (1417-1468), que gobernó Rimini desde 1432 hasta su muerte, fue para Pound una personalidad destacada entre los benefactores del *Quattrocento*. El poeta admiró ante todo a aquellos mecenas de la nobleza que habían hecho de sus artistas servidores asalariados. De la Rimini de Segismundo escribió en una carta:

Giusto de Conti y Bassino fueron los mejores poetas de su época... Estiraron las piernas bajo la misma mesa a la que se sentaron Piero della Francesca, Pisanello, Giovanni Bellini, Battista Alberti, Milno dei Fiesole...

Su apego al ideal de una comunidad artística influyó también en su creencia de que uno de los efectos negativos de la usura era la decadencia de la pintura al fresco en favor de la de caballete. Esta se realiza en el estudio y se lleva al cliente, de manera que el mecenas no necesita dar casa al artista. Asimismo la pintura enmarcada, con que se especula, que se vende y se revende. Pound prefería la pintura y la escultura integradas en escenarios arquitectónicos, y admiraba a Segismundo por haber logrado dicha integración en su testamento inconcluso: el Templo Malatestiano de Rimini (1447-1458)

La arquitectura en los Cantares
En *The Spirit of Romance* (1910), Pound asocia al poeta trovador con la "iglesia de piedra cincelada" que aparece en el "Cantar XLV":

...El siglo que tiene su centro en el año 1200 nos ha dejado dos legados perfectos: la iglesia de San Zenón, en Verona, y las canciones de Arnaut Daniel...

Así como a la románica, Pound admiraba la arquitectura bizantina en Rávena de San Vidal, San Apolinar de Classe y la tumba de Galla Placidia. Los mosaicos del interior representan una clase de decoración de una arquitectura no tocada por el mundo mercantil. Pound anhelaba que ese arte resurgiera en los movimientos modernistas de su época.

Las iglesias de San Zenón el Mayor (1125-1179), Santa María de los Milagros, en Venecia (1480-1489) y el "Adán" que se supone fue el arquitecto de la cripta de San Zenón y firmó una columna de piedra, se citan en el "Cantar XLV" como ejemplos de arte contrario a la usura. La práctica del tallado a mano aún al detalle esculpido en la iglesia los bloques y columnas estructurales que van tallados, en especial cuando el detalle ha sido elaborado por los mismos artesanos que diseñaron el edificio y trabajaron en él.

El Templo Malatestiano, edificio capital dentro de la escala de valores de los Cantares, es más ecléctico y representa una relación diferente entre concepción y realización. León Battista Alberti (1404-1472) diseñó una vena de mármol en 1450; la realización de obra fue supervisada por Mateo de Pasti, quien esculpió además algunos de los decorados; Agustín di Duccio (1413-1481) trabajó en el interior del Templo, creando algunos bajorrelieves de tema pagano; parte del mármol fue retirado clandestinamente de San Apolinar de Classe. Pound consideraba la naturaleza inconclusa y ecléctica del Templo como parte de su fuerza:

¡Qué mezcla! El "Templo" de Rimini habría sido una síntesis mucho menos atrevida de haberse elaborado por completo sus detalles, reduciéndola a la unidad de estilo, a la Palladio.

La capacidad de Pound para considerar la "mezcla" como una "síntesis"

indica mucho sobre el tipo de unidad que ofrecerían los Cantares.

"con usura la línea se hincha"
Pound prefería las pinturas con trazos claramente definidos, frente a cualquiera que tuviera los contornos "difusos". Los perfiles de las medallas de Pisanello, los retratos de Segismundo Malatesta realizados por Piero della Francesca y las figuras de Boticeili con sus bien delineados contornos son, todos ellos, ejemplos de su gusto por los estilos del *Quattrocento*. Hubo excepciones, sobre todo Velázquez, pero como sus gustos se conformaron a los puntos de vista que sostenía acerca de los efectos de la usura en la plástica, Pound llegó a considerar las postrimerías del siglo XV como el momento en que se inició la decadencia de la visión europea acerca del cuerpo humano, la cual afectaba valores estéticos, religiosos, culturales y sexuales. Esto se manifestó, según él, en la gradual desaparición de la figura claramente delineada en favor de las técnicas del sfumado, el claroscuro y la pincelada visiblemente expresiva.

Aunque Pound sabía que los "contornos limpios no van con toda la pintura", el arte de los siglos que median entre el *Quattrocento* y mediados del siglo XX había sido mancillado, para él, por la división entre lo material y lo espiritual, por la obsesión anti-vital de la muerte y el infierno. Añoraba el arte del siglo XV, echando una mirada nostálgica no al mundo cristiano de la creación divina, el sacrificio, el juicio final, el castigo o la recompensa, sino al mundo de la plenitud natural y la autosuficiencia humana, el paraíso terrenal:

M'amour, m'amour
¿qué es lo que amo y dónde estás?
Que perdí mi centro peleando con el mundo.
Los sueños entrecochan y se trizan—
y yo quise hacer un paraíso terrestre.
(Notas a CXVII y ss.)

Traducción de Jorge Brash

IO NON SO LETTERE

Acabar con las erratas es una empresa quimérica. Estamos condenados a vivir con ellas como vivimos con los virus y los microbios. Lo más que podemos hacer es defendernos de sus ataques, tenerlas a raya y, sobre todo, no ocultarlas sino, con valor y rubor, confesarlas. El mes pasado las erratas, como los nómadas de la Antigüedad, temor de los pacíficos ciudadanos, irrumpieron con gran violencia en las páginas del número 114 de *Vuelta* y dejaron muchos destrozos a su paso. El texto más dañado fue el de la conversación entre Octavio Paz y J.F. Revel. Mencionamos los desajustes más notables:

Página 29, segunda columna, líneas 35 y 36, debe decir:

La Junta: eso ha sido el Estado en la América Latina.

Página 30, primera columna, líneas 34 y 35, debe decir:

En Europa, la crítica fue en un principio la crítica del poder y, también, de las ortodoxias.

Página 30, segunda columna, líneas 26 y 27, debe decir:

En el fondo, recuerdan a los que en Estados Unidos se llaman "los liberales"...

Página 31, primera columna, líneas 4, debe decir:

La utopía está, por definición, fuera de la historia.

Página 31, primera columna, línea 10, debe decir:

se ha convertido en un país como los otros, un imperio como los otros.

Página 31, primera columna, línea

14, debe decir:

Pero eso es también una gran inferioridad.

Página 31, segunda columna, líneas

49 y 50, debe decir:

Eran católicos y conservadores pero también eran demócratas. La generación actual se compone de personas que no son intelectuales...

Página 32, primera columna, líneas 53 y 54, debe decir:

No me refiero a la parte islámica, sino a la India hindú. Pues bien, en ese país ha ocurrido algo sorprendente: en el curso de los últimos veinte años ese subcontinente, aislado desde hace siglos por el hambre más trágica, ha logrado la autosuficiencia alimenticia.

En el artículo de Julián Meza hay también una errata notable.

En la página 45, columna tercera, línea 38 (subtítulo), debe decir: 5. El tiempo que anula al azar.

JOSE FUENTES MARES

por Luis González

Como en velorio de pueblo, donde se rememora la peregrinación y se contabiliza la herencia del recién llegado a la raya, la televisión y los periódicos se han referido, con dolor y no poca premura, a la vida y el legado de José Fuentes Mares. El 9 de abril se supo que un hombre de bien había muerto en Chihuahua. Asiste un gentío al velorio. Al otro día es conducido al Palacio de Gobierno, donde el gobernador, el aspirante priista a serio, los ex rectores, los notarios y los notables montan guardias de honor. Otra gente lo entroniza al templo de San Felipe entre música de cuerdas, órgano y coro. Por último, en el Panteón de Dolores, se juntan los familiares, los amigos, los camarógrafos; gente del PAN, del PRI y del PSUM; empresarios, obreros, maestros, estudiantes y grillos de Chihuahua. Hugo Rascón informa: "Emma Peredo, la compañera de estudios, de viaje, de hogar, de investigación, rodeada de hijos, nietos, yernos y nueras... destapa un frasco y

arroja sobre el féretro un puñado de tierra, tierra de España para que se mezcle con la tierra de Chihuahua, tierras que Pepe tanto amó".

Entre las veredas que podemos tomar los mexicanos, don José tomó las menos frecuentadas y las más distantes del camino real, de la ruta de los poderosos y los intelectuales de la corte. Como principio de cuentas fue hispanista. Aunque nació un quince de septiembre, cuando el poder les recuerda a los nacidos en la República Mexicana la orden del cura de Dolores de ir a matar gachupines, jamás cerró los ojos ante la fisonomía de la cultura de México que es tan española. Nació en 1919 y creció en los veinte y los treinta cuando se despoticaba a mañana, tarde y noche, en los cursos de las escuelas de gobierno y en los discursos de los fronterizos apochados que gobernaban al país, contra la herencia española. Él, a pesar de haber sido de la frontera norte y alumno de escuela oficial, logró escaparse de la vereda del descasta-

miento. Muchas veces dijo, sin esconderse: "Llevo en lo más profundo del alma el ideal ecuménico de la hispanidad". El autor de *La génesis del expansionismo norteamericano* nunca desconoció su pertenencia al imperio hispanohablante y cristiano-musulmán.

También fue herético desde el punto de vista de los intelectuales de la corte por haber elegido vivir en provincia pese a su formación y a su cónyuge capitalinas. Como es costumbre en estudiantes provincianos ganosos de buena formación universitaria, estudió en la UNAM. Allí fue discípulo de aquel maestro inteligente, "generoso, amante de las cosas buenas de la vida, pero tan íntegro que ni el dinero ni los honores le hicieron perder de vista las normas primarias de la vida moral". Don Antonio Caso dejó huella profunda en Fuentes, quien salió de la Universidad con una licenciatura en Derecho, y una maestría y un doctorado en Filosofía, y con tres libros: *Gabino Barrera* (1942), *Ley, sociedad y política* (1943) y *Kant y la evolución de la conciencia sociopolítica moderna* (1946). Su prestigio como estudiante y profesionalista le acarrearón una beca Rockefeller e invitaciones a diversas universidades del mundo. En 1948 fue profesor

huésped en Santander y en Sevilla. De España y de Estados Unidos volvió historiador. Con mucha facilidad hubiera sido uno de los tres grandes de su camada de haberse quedado a vivir en la capital. Prefirió retirarse a su tierra donde escribe *Y México se refugió en el desierto*, la biografía de un malquerido de la historia oficial: don Luis Terrazas.

Como historiador fue por caminos muy diferentes a los trazados por el gobierno y por la academia en turno. Su *Poinsett* produjo airadas críticas de algunos paniaguados del gobierno. En las altas esferas oficiales también fueron mal recibidas *Santa Anna: aurora y ocaso de un comediante* y los cuatro libros que siguieron la conducta de Juárez frente a Estados Unidos, la intervención francesa, el segundo imperio y la república restaurada. Para el dogma oficial Fuentes fue un mal mexicano defensor de réprobos y fiscal de próceres de la historia patria. Para sus compañeros cultos, para la gente sabia de su generación, fue un historiador tradicionalista, preocupado por las existencias individuales en vez de las estructuras económicas y sociopolíticas. Por otra parte, la generación llamada neocientífica ha merecido el mote de monográfica por su gusto a dar amplia información de temas pequeños. Pero dos o tres historiadores de esa camada, sin desdoro para la verdad, han dibujado con pocas líneas panoramas históricos de gran amplitud. Fuentes Mares se aparta totalmente del espíritu monográfico de sus coevos en *Memorias de Blas Pavón* o historia del siglo XIX mexicano, la *Revolución Mexicana* y *Biografía de una nación*.

Los dos timbres de la gloria de la camada neocientífica han sido el profesionalismo y la especialización. Fuentes Mares ejerce poco las profesiones avaladas por sus títulos universitarios y anda metido en numerosos quehaceres intelectuales: cátedra, tribuna, periódico y programa de televisión; escritos filosóficos e históricos, novelas y obras de teatro. En la provincia, donde no residen la fama, el poder y el dinero, pero sí la paz de los pueblos y la tolerancia para ser todista, Fuentes Mares escribirá a chorros. Escribió, además de las biografías y las historias ya citadas, *Don Seba-*

tián Lerdo y el amor, *La emperatriz Eugenia y su aventura mexicana*, *Historia de dos orgullos*, un apetitoso libro de cocina (*Nueva gula de descarridos*), un *Devario de amor en tres actos*, una *Farsa antipatriótica* y *La joven Antígona se va a la guerra*. Fue colaborador de algunos periódicos. Fueron memorables sus artículos en *Excelsior* cuando lo dirigía Julio Scherer García. Escribió desenfadadamente teatro, cuento, novela, crónica y relato histórico. Se expresó con abundancia en distintos foros y por diferentes canales. Sus enemigos lo calificaban de charlatán mientras sus amigos nos preguntábamos sobre cómo lograba escribir simultáneamente las novelas *Servidumbre* y *Cadenas de soledad* y los rigurosos libros sobre Juárez; ser profesor de Derecho, dirigir la Universidad de Chihuahua, viajar, comer con gusto y buen diente. Su enorme laboriosidad sólo se explica en parte por haber sido oriundo y vecino del México que trabaja.

Los académicos difícilmente le perdonarán otro descarrío: su apartamiento de las grandes palabras, su tendencia a utilizar las palabras de la tribu. Creyó, como su maestro Antonio Caso, que la verdad sólo es completa cuando es absorbida por la gente del común, cuando se vuelve voz popular, cuando es entendida por Juan Pueblo. Don Pepe habló, actuó y escribió para vastos públicos y fue muy escuchado y leído no obstante el desprestigio de ser y vivir en un país como Chihuahua al que alguien llamó bárbaro. Sus textos son apasionados y de fácil lectura. El día en que fue recibido en la Academia Mexicana de la Historia, correspondiente de la española, declaró: "No voy a conducirme fríamente ante lo que adoro ni ante lo que detesto". Aunque hizo de la objetividad su estrella, sin mentir, usó de las galas de la ficción. Puso arte en su ciencia; escribió de manera legible, clara, natural y chisporroteante. Para satisfacción de los lectores, hizo tiritas la gravedad de la historia. Hasta sus últimos libros (*Las mil y una noches mexicanas* y la autobiografía o *Intravagario* que está por salir) escribió con palabras comunes y buen sentido del humor, lejos del habla académica y lejísimo del idioma oficial.

Los gobernantes difícilmente le le-

vantarán estatuas y usarán su nombre para nombrar calles, plazas y poblaciones. Contra la costumbre del intelectual mexicano, se mantuvo distante de los poderosos, lejos de sus palmaditas, sin chambas en el gobierno salvo la muy efímera de consejero cultural en Madrid, sin discursos y artículos halagadores de las altas autoridades. Algunos creen que el Estado sólo debe pagar a los escritores, pero no imponerle sus dogmas y sus proyectos. Fuentes Mares ni siquiera quiso ser deudor del mecenazgo oficial. Según él, "un escritor sólo es posible en el marco de la libertad irrestricta, en alguna forma anárquica, que rebasa cualesquiera dependencias burocráticas, políticas o religiosas. De no ser total, la libertad del escritor se mediatiza al servicio de conveniencias oportunistas... El escritor ha de saber que su oficio apenas le da para comer, pero si lo adopta alegremente podrá emprender cualquier vuelo sin temor a los escopeteros que le tiran al cruce".

A los poderosos y a los intelectuales subordinados al gobierno les cuesta mucha masa gris el entender la vida sabia sin subordinación. Si alguien vive fuera del presupuesto gubernamental se le tilda de estar al servicio del poder eclesástico, los ricos de la derecha o los intereses extranjeros. Don José fue acusado de clerical, de paniaguado de las empresas privadas y de títere del imperialismo yanqui, pero sus dichos y hechos no confirman las acusaciones de sus poderosos enemigos. En carta al padre Peñalosa dice: "Dejé de ir a la iglesia cuando la encontré llena de gente que practicaba su religión como un trámite administrativo para ganar el cielo, o menos todavía, por inercia social... En lo fundamental, no creo que la función de las religiones en el mundo contemporáneo pueda ser otra cosa que la de orientar en el amor, aunque hoy no vaya por ahí un importante sector de sacerdotes, para quienes el púlpito se ha convertido en tribuna". Como muchos mexicanos tuvo más fe en las dotes empresariales de la iniciativa privada que en la del sector político, pero eso no basta para llamarlo vendido a banqueros e industriales. De su hispanismo hay tantas pruebas que hablar de sometimiento a los hispanóforos norteamer-

icanos resulta ridículo.

Sin lugar a duda, José Fuentes Marras tuvo la fortaleza necesaria para no vender su pluma, para decir lo que sus investigaciones le revelaban. Dedicó mucho tiempo a la lectura crítica. Fue muy prolífico; escribió treinta obras de más de cien páginas cada una, pero nadie le puede decir historiador araña, escritor de telarañas que se desprenden de los adentros de quien escribe, no de la búsqueda en archivos, bibliotecas y testimonios orales. Sus numerosos volúmenes están contruidos a partir de una documentación minuciosamente reunida. Puso tiempo al servicio de la obra. La provincia lo obligó a un encierro fructífero. Ni la buena conversa ni la comida muy elaborada le restaron horas de estudio. Supo evitar las violentas distracciones. Logró eludir los asuetos de las mesas redondas y los coloquios. Quizá dio con el secreto de zafarse de las juntas y de no caer en los pozos del tedio, la mala digestión y la escasez de vitamina B. Quizá gozaba de buen sueño. Habrá que recordar que llegó a tener una excelente biblioteca propia.

Es tarea peliaguda la de contar y recoger la herencia de Fuentes Marras. Unos dirán que su máxima aportación a la cultura fue la de haber limpiado de mentiras piadosas a los aposentos políticos de la vida nacional. Otros sostendrán que su mayor hazaña fue ser *bestseller* sin avergonzarse de serlo. Emitió varias series de acciones ejemplares, entre ellas, las que se designan con los nombres de perseverancia, fecundidad, honradez, desarrollo libre de saber, erudición, alegría, buen gusto, amor a la patria, la patria y la hispanidad, vida provinciana, viajes, ausencia de puestos públicos y odio a los farsantes o ideólogos del partido X o Z. Puso en su sitio a los mentirosos; fue antes que nada delator. "Nació para eso, no para Presidente de la República o gerente bancario. Nació para delatar y correr la suerte de los delatores". Hecho de esa pasta, supo del goce de escribir libremente sin rendirle cuentas a nadie, sólo apalabrado con la verdad y las solicitudes de sus muchísimos lectores. De él tomó la comunidad académica del Colegio de Michoacán su norte: No escribir, salvo en muy raras excepciones y a cuantago-

tas, para los poderosos; no pretender nunca ser apuntadores de los de arriba; olvidarse de fuerzas civiles, eclesiásticas y económicas y escribir para

el público de los colegas, los estudiantes y el pueblo raso. En suma, tenderle la alfombra a la democracia que ya merecemos los mexicanos.

ALATORRE CONTRA LOS BÁRBAROS

Aunque *Vuelta* es una revista publicada por un grupo de escritores mexicanos, la mayor parte de sus colaboradores son extranjeros y un buen número de sus páginas son traducciones. Muchas veces nos sentimos orgullosos de éstas: las de José de la Colina, Gerardo Deniz, Uilume González de León y Tomás Segovia, por ejemplo, han resultado en ocasiones verdaderos ejemplos no sólo de oficio sino de *inspiración* literaria. Pero también debemos confesar que, con más frecuencia de la que quisiéramos, hemos publicado traducciones deficientes y hasta menos que decorosas. Las prisas del traductor, las tribulaciones de los redactores, pueden, a veces, explicar estos casos pero nunca justificarlos. Las once páginas del número 112 de *Vuelta* en que aparece el ensayo de Isaiah Berlin son muestra de un descuido que nos avergüenza y que significa un agravio a nuestros lectores. Les pedimos una disculpa.

Varios amigos, unos de viva voz, otros por escrito, se han referido al desaguisado. Antonio Alatorre, "sintiendo el ultraje como si fuera el campeón de la tradición humanística y la pureza del idioma", nos ha enviado una larga carta en la que, con gracia e inteligencia, arremete contra lo que "no tiene sino un nombre: *barbarie*". En el último momento la falta de espacio nos ha impedido publicarla íntegramente, como hubiéramos querido. Presentamos, con su permiso, una versión abreviada:

"Pensemos simplemente en que una revista como *Vuelta* 'hace historia', y que esas once páginas van a ser testimonio cultural del país y del momento con el mismo título que el resto de sus materiales. La traducción del artículo de Isaiah Berlin es una muestra perfecta de eso que se llama 'cultura Televisa', alarmante por distorsionadora, y distorsionadora por lo que hace con el lenguaje. Es lo mismo que incultura. Ejemplo: si en una película gringa alguien dice 'I'm waiting for her', lo que en español Televisa se va a oír es 'Estoy esperando por ella'. Las cosas de este tipo no son tan es-

pectaculares como otras que se leen en ese artículo de *Vuelta* ('inflingir' por *infligir*; 'satisfacerá' por *satisfará*; 'cortes de ley' por *tribunales*; 'ganchos de podar' por *hoces* —*billhooks*—; los 'Gracchi' por los Gracos; los 'faecianos' por los *faecios*; en español tenemos Zenón, Teopompo, Aristónico, Evémero, Blossio de Cumas, etc; este neoespañol arrogantemente lo ignora y dice Zeno, Theopompas, Aristonicus, Ephemerus, Blossio de Cumae); no son tan espectaculares, pero son las más ominosas, porque constituyen la trama misma del texto. Todo el artículo está escrito en esa atrocidad.

"He leído algunas traducciones malas en *Vuelta*, pero ninguna tan bárbara como ésta. Algo horrible está pasando. Si hay traductores capaces de muchas cosas, pero no de traducir un inglés como el del ensayo de Isaiah Berlin, no veo más remedio que declarar una 'moratoria': que no haya más traducciones mientras no haya buenos traductores."

Que un lector como Alatorre se preocupe de ese modo por la marcha de *Vuelta* no puede sino honrarnos. Le agradecemos que se haya tomado la molestia y aceptamos el regalo, pero hay dos cosas que quisiéramos aclarar. La primera es que de ningún modo nos pareca necesario declarar una "moratoria": quien revise las páginas de *Vuelta* advertirá que, en general, la calidad de sus traducciones es más que aceptable. La segunda, que llamar "español Televisa" al de la traducción del ensayo de Isaiah Berlin es doblemente inexacto: no sólo porque el español de todos los canales de televisión (lo mismo los estatales que los privados) es igualmente atroz, sino porque la señorita Denise Dresser, traductora del ensayo, proviene de un medio muy distinto. Es egresada de El Colegio de México, en donde estudió la licenciatura en Relaciones Internacionales y se recibió con las más altas calificaciones, gracias a las cuales goza actualmente de una beca en la Universidad de Princeton, de la que volverá seguramente con una maestría.