

cierta repetición de mecanismos de éxito probado, ya que la parte del exilio del protagonista de *Abrir el fuego* sería, más o menos, una variante de *La vida agria*—novela que en Italia alcanzó varias ediciones en el plazo de unos meses— e igualmente algo que habría que relacionar con los brillos momentáneos de una ironía generalmente culterana, que tiende con frecuencia a agotarse en sí misma. Todo resumible acaso en una sola crítica: el que Bianciardi no haya llegado todo lo lejos que podía por ese camino de fabulación histórico-política, mantenimiento de un terreno indefinido entre realidad e imaginación y parodias genéricas. En contrapartida, *Abrir el fuego* es una novela de agradabilísima lectura—y el divertir, hoy por hoy, tendría ya que colocarse entre los mayores méritos de la narrativa o poco menos, aunque no fuera sino para balancear ciertos *experimentos* que, a bastantes años de Carroll, Kafka, Joyce, Faulkner, etc., confunden la farragosidad con la originalidad—y sobre todo apunta el intento de ir de la revolución como fábula a la fábula como revolución, sugerencia de gran interés e inmensas posibilidades, que, como la revolución misma, no por fallar casi siempre debe dejarse nunca de lado.—*JULIO E. MIRANDA* (21, rue de l'Équité, 1090. BRUSELAS).

«LOS AÑOS DUROS», DE JESUS DIAZ

Este breve libro de cuentos es probablemente el primer intento valioso por asumir la experiencia de la revolución cubana; publicado en 1966 (*), resuelve literariamente con calculada destreza varios capítulos decisivos de esa experiencia. Leído entonces, debe haber producido el impacto de un texto precursor; recibió el premio de cuentos del concurso Casa de las Américas ese año, y en la solapa un miembro del Jurado anota que «la manera ejemplar como trata algunos temas de la revolución abre nuevas posibilidades a la joven narrativa cubana» (Enmanuel Carballo). Y en efecto, leído ahora, vemos que este libro señaló varias opciones que después han desarrollado algunos autores, como Norberto Fuentes en su libro *Condenados de Condado*. Aún más: se podría decir que el libro de Jesús Díaz anuncia una literatura más vasta; actúa como el prólogo a esa narrativa, directamente nacida de la revolución cubana, de la cual poseemos algunos textos válidos y sobre todo algunas orientaciones técnicas y verbales que

(*) La Habana, Casa de las Américas.

se han modificado al asumir esa experiencia. Varias de esas orientaciones son anunciadas por *Los años duros*.

La misma amplitud temática del libro refiere los principales episodios de la situación cubana; estos cuentos reconstruyen situaciones de la lucha contra Batista, del trabajo en la zafra, de la instrucción militar, de la lucha contra los invasores. Cubre así un período muy amplio, señalado por situaciones decisivas de la historia de la revolución, y lo más importante: desde el proceso de una conciencia diferente que esas situaciones van diseñando. Porque uno de los valores de este libro radica en la penetración con que el autor sabe mostrar situaciones conflictivas que también resultan siendo ejemplares. Cabría decir así que el libro es «ejemplar» a varios niveles; lo es tanto en la solución formal que da a los episodios como en la deducción que revela, no de modo expositivo, sino de modo psicológico, en la conciencia en formación de sus protagonistas. *Los años duros* es por eso un libro extremadamente elaborado. Díaz ha elegido sus temas con un criterio que podríamos llamar «didáctico», en el sentido que dio Brecht a esta palabra; esos temas siempre tienen una deducción ilustrativa, que funciona válidamente porque no sacrifica el plano formal, sino que en la lección brechtiana se vale del mismo para implicarla.

Precisamente lo más notable del libro radica en el hábil trabajo formal de los textos. Díaz ha optado por una presentación que eluda el desarrollo, la exposición, y que más bien se detenga en los hechos, que son vistos siempre por varios hablantes y generalmente desde una reconstrucción. Ya con sólo esta opción corrige una larga tradición de narrativa temáticamente revolucionaria; desde una perspectiva actual, esa tradición está justamente lastrada por la prolijidad expositiva, y Díaz, hábilmente, la elude desde la perspectiva opuesta, desde el esquemático y apretado montaje. Rehúye así la exposición lineal y efectúa una composición simultánea desde varias personas y tiempos que confluyen en un presente henchido de acción, sobre todo psicológica, y también acude, por lo mismo, al monólogo interior. Se podría decir sin exageración alguna que cada frase de estos cuentos ha sido escrita con el cálculo y la precisión del conjunto, siempre presente; con la necesidad exacta de una función que cumple en ese conjunto, que la dicta y que alude. El desarrollo, la exposición, la prolijidad, son a tal punto evitados, que sólo la visión del conjunto entrega la clave de esas frases y fragmentos que están actuando como sobrentendidos, sin explicitarse nunca, creando, por lo tanto, una visión más rica de los hechos, cierto proceso que se va entregando a través del montaje. Así, el cuento adquiere una forma recurrente,

un diseño de varios lados que se tejen con la urgencia muy viva de una exploración.

Porque esta forma plural no sólo está buscando liberar al tema, a la experiencia, de su evidencia naturalista, sino que también está funcionando como un aspecto interrogante, como una persuasión inquisitiva dentro de los personajes y sus actos. La forma laboriosa (y, sin embargo, fluida, clara) es como el laberinto que repite la urdimbre de los hechos; pero su misma lúcida construcción, su claridad objetiva y esquemática, están reclamando al lector la atención no solamente de sus claves para armar un argumento, sino especialmente la atención que participa, la lectura que responde de modo analítico a la situación de esos personajes. Personajes a los que, por lo demás, el lenguaje coloquial (con mínimas inflexiones, sin derroches) da el relieve suficiente. Esta conciencia técnica de Jesús Díaz recuerda de inmediato el trabajo minucioso y coherente de Mario Vargas Llosa; como el peruano, Díaz ha sabido recuperar en los hechos la dimensión exacta de cada personaje. Por último, la economía notable con que trabaja Díaz revela mejor la inteligencia narrativa de que es capaz; su voluntad de perfección formal (en el trabajo estructural) crea la intensidad de sus relatos y también esa precisa implicación analítica en los mismos.

Las tres citas que inician el libro anuncian que Jesús Díaz es sumamente consciente de la situación literaria desde la que escribe. «Yo estoy aquí para contar la historia» (Neruda), supone que el autor tiene el papel del testigo porque está poseído por un tema; actitud inicial que supone un claro ajuste de la perspectiva ficticia a la situación histórica del autor. «... Los hombres, cuando son hombres, tienen que llevar cuchillo...» (Guillén), no sólo indica la situación de emergencia de esa historia que se va a contar; también refiere la valoración del coraje; quizá alude a cierta derivación del machismo. La primera serie de relatos consigna otra cita, de Carpentier, la más interesante: «¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente y que aún yo no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia...?»; más interesante porque precisamente refiere aquel plano de interrogación que hay que recuperar de estos textos. Como si la ficción, aun la aplicada a los hechos más directos, la que aparentemente es producto inmediato de una historia haciéndose, requiriera también leer mejor ese proceso, dilucidar esa historia, recuperarla no sólo en su derroche epicista o fantástico, sino también en los mínimos y concretos cambios que va imponiendo en las conciencias de sus habitantes más cotidianos; la Historia, por ello, no les pertenece aquí

a los grandes protagonistas (e igual ocurrirá en los libros de Norberto Fuentes), sino a las gentes sencillas que la viven. Este impulso es quizá el más importante de este libro temprano; en su misma clara toma de partido habita esta necesidad proyectiva.

«Muy al principio» consta de tres relatos, ligados entre sí en la forma de un proceso que revela la situación de tres personajes, definidos por su distinta participación en la lucha urbana contra Batista. «El encuentro» tiene como hablante a Bobby; la precisión y cálculo con que está escrito el texto se puede describir así:

La primera frase («¡Chino —te grito—, Chino!») es también el presente histórico del relato. Ya en el primer párrafo sabemos que «El Chino» ha perdido una pierna. Para el pasado el relato cambia a la tercera persona, siempre desde el hablante inicial: «Fue hace años. Eran malos tiempos, y él no era cojo», empieza el segundo párrafo. La información se nos va entregando al mismo tiempo que la acción; los tres amigos (Bobby, «El Chino», Rolo) son estudiantes y participan en la lucha urbana, mientras en la sierra están ya Fidel y la guerrilla. Los tres colocan una bomba, pero un lustrabotas se interpone. «El Chino» corre a retirar la bomba, que le estalla muy cerca. Bobby fue enviado por su familia (su padre es médico y tiene una clínica) a los Estados Unidos, de donde acaba de volver. «Supe que ustedes —tú— seguían metidos en la revolución. Allí estudié y comprendí que la vida era diferente, que era corta y había que vivirla.» Esta perspectiva individualista define a Bobby (su nombre es ya un énfasis), fuera del marco de una revolución. El final del relato vuelve a la primera línea: «El Chino» se marcha y Bobby, que lo ha ido a buscar con dos mujeres, comprende que la bomba no sólo le había destruido una pierna.

Este resumen es muy simple; porque en el texto las cosas ocurren de modo gradual, completándose a sí mismas, alternándose, y así, cada dato ilumina la situación presente y la perspectiva de cada personaje. El segundo relato («El cojo») es un monólogo de «El Chino»; otra vez los datos se nos dan parcialmente de modo directo pero elusivo, y sólo al final recuperamos el comienzo gracias a la trabada forma cíclica que emplea el autor. «El Chino» espera aquí al profesor Salas y recuerda los días de la huelga de estudiantes; dentro del monólogo los hechos se restablecen, los diálogos y el pasado invaden el presente con su dramatismo. Salas había delatado a «El Chino» y la Policía lo capturó. Vuelve el presente del texto: Salas encuentra a «El Chino», que lo ataca con su muleta y su navaja. Entendemos entonces el comienzo del texto: «El Chino» ha estado actuando por venganza contra sus delatores, y luego de darles muerte planea matarse él mis-

mo; su rencor tiene un origen trágico: su castración en el episodio con la bomba.

El tercer relato («El capitán») es también, en parte, un monólogo y mayormente una reconstrucción; los hechos referidos en los dos anteriores relatos vuelven ahora, desde la perspectiva de Rolo, quien espera, al comienzo del texto, por el ingeniero Pérez. El pasado, que se actualiza presenta la emocionante aventura de Rolo en el colegio: ha sido expulsado y entra clandestinamente y se refugia en una clase, a la cual, finalmente, van a buscarlo los policías de Batista; pero el profesor (Pérez) lo defiende. Al final del relato Pérez reaparece y sabemos que Rolo es ya un capitán rebelde. Este último relato es el que más valores «positivos» presenta. Rolo es el personaje más definido por su actividad política, y su destino se constituye desde la firmeza de esa pasión juvenil. No en vano es así; los tres textos precisamente muestran (ejemplarmente) a tres personajes señalados de modo diverso por la experiencia subversiva. Hay como un proceso de conciencia en desarrollo desde Bobby hasta Rolo, desde la norma egoísta hasta la intuición comunitaria. Bobby es el pequeño burgués, separado por su familia de toda subversión; «El Chino» es la víctima doliente de la experiencia juvenil; Rolo es el que logra trascender esos planos, asumirlos en otro contexto, que lo integra. Esta progresión simétrica supone otra: los tres personajes se nos descubren en tres experiencias diversas desde el encuentro con el pasado, con la entidad personal.

Los relatos, el único cuento que forman los tres textos, funcionan eficazmente porque el autor ha logrado crear el clima dramático y urgente de la subversión estudiantil; trabaja incluso un hábil suspenso que comunica toda la alarma de esa experiencia. Aunque el último personaje es quizá un poco menos visible que los otros dos, un poco más abstracto, el autor ha sabido situarnos dentro de las reacciones diferentes de sus personajes para desde ellos construir un vivo cuadro de esa experiencia inicial.

El relato siguiente («Con la punta de una piedra») emplea también una construcción cíclica en otro monólogo. Dos bandidos (el hablante y Mauro) han sido también dos esbirros de Batista y ahora huyen. El hablante mata a Mauro para apoderarse de su cantimplora. Ese hecho—presente de la narración—deja paso, entre la primera y la última línea, al monólogo que reconstruye la vida criminal de ambos. De modo convincente, desde la violencia salvaje de estos personajes, el autor logra dar así otra imagen ejemplar tanto en la ficción misma como en su referencia crítica a la norma egoísta, y perversa por ello, que define a estos personajes.

El relato siguiente se llama «El polvo a la mitad», y dejo su comentario para más adelante, porque si bien no alude directamente a los episodios de la revolución, es quizá el más interesante del conjunto. «¡No hay Dios que resista esto!» es otro cuento característico. Refiere ahora la situación de un personaje (Fresnada) en el trabajo colectivo de la zafra. El cuento está construido a dos niveles: el monólogo interior de Fresnada, obsesionado por abandonar la zafra y volver a La Habana, y en tercera persona, la situación del grupo en que está Fresnada. Este personaje actúa por reacciones en algo parecidas a las de Bobby en el primer relato; se queja de sus compañeros, a quienes acusa de extremistas, y está dudoso de la sinceridad de sus ideas y su trabajo; sólo quiere volver a la ciudad para librarse de la dureza de su tarea, encontrar a su mujer, tomar unas cervezas; «la vida se va rápida como loco; por eso hay que vacilar», piensa. Para abandonar el campo inventa una estratagema: le pide a su mujer envíe un telegrama fingiendo que está enferma. El telegrama llega, finalmente, pero también llega otro en el que se anuncia la muerte de la madre de uno de los trabajadores. Los demás animan a Fresnada a que vuelva donde su mujer; pero un brusco cambio se opera en él y violentamente decide quedarse, irritado con todos, consigo mismo. Es claro que la realidad del otro telegrama le muestra la cobardía de su posición, la sencilla autenticidad del grupo, y así el cuento otra vez nos entrega la situación ejemplar de un hombre modificado íntimamente por la realidad colectiva, que paulatinamente se va formando como la norma más firme que reclama la revolución.

Aunque la situación central es harto sencilla y hasta evidente, el tratamiento hace que la confrontación íntima del personaje (su proceso de adaptación a la norma comunitaria) sea convincente, aunque quizá el desenlace (los dos telegramas) pueda parecer muy mecánico. Lo que ocurre es que el nivel argumental que Jesús Díaz debe manejar es siempre evidente en una relación objetiva a la concreción del personaje y a la actitud sumaria del relato. Quizá la novela le hubiese permitido mayor complejidad argumental, pero el relato le impone una situación objetivamente esquemática, que, sin embargo, explora con penetración en el plano psicológicamente conflictivo.

Por eso mismo resulta interesante atender aquí a una elaboración técnica reveladora, que funciona no sólo como un recurso formal: el conflicto del personaje en el último relato está planteado por la contraposición del monólogo (el nivel subjetivo) y las secciones en tercera persona (el plano objetivo) que presentan los diálogos de los trabajadores, el coloquio y la acción contextual de esos monólogos. Reveladoramente, la elaboración del monólogo interior en este relato está he-

cha de modo fluido, con frases sucesivas, sin puntos seguidos, en un solo párrafo de discurso continuo. No ocurría así en los monólogos de «El Chino» o del policía de Batista, contruidos más bien con frases independientes, entrecortadas por los puntos. Ello indica que estos dos monólogos suponían una relación inmediata con la acción, su proceso objetivo, su recuento. En cambio, el monólogo de Fresnada supone una situación ambigua, imprecisa, todavía no traducida en la actividad definida.

La misma construcción fluida será visible en el cuento siguiente, «Diosito», que intercala tres monólogos: del instructor político, del personaje llamado Diosito y del sargento. También en este cuento la situación básica es conflictiva, supone un proceso íntimo, un progresivo despertar a la conciencia solidaria y participante. Un muchacho de dieciséis años hace su instrucción militar, pero crea una situación especial en torno suyo, porque sus creencias religiosas se interponen, más bien como prejuicios, en su entrenamiento de miliciano. El instructor político propone enviarlo de vuelta a casa y no parece dispuesto a comprender los dilemas del joven. Diosito, por su parte, tiene reacciones ingenuas, confusas; se siente obligado a defender su fe; está separado psicológicamente del grupo. En cambio, el sargento preferiría castigar inmediatamente al muchacho, pues su machismo le impide comprenderlo.

Estos tres monólogos reflejan la sencilla complejidad de la situación anómala que Diosito ha creado entre los soldados. Pero el teniente Dorta, el jefe del grupo, actúa positivamente: no permite que el muchacho sea simplemente descalificado e insiste en mantenerlo en sus filas; actúa entre dudas—al parecer, por cierta intuición o sospecha—, más que por nociones abstractas. Una torpeza del sargento parece estropear las cosas, pero ya es evidente que Diosito ha empezado a integrarse. Así, el relato muestra una situación subjetiva, confrontada otra vez con una experiencia nueva que la revolución supone. Nuevamente este texto ilustra esta condición de aprendizaje, de interrogación, que en los hechos abren una conducta nueva, un cuestionamiento y un proceso activo en la conciencia participante.

«No matarás», el último cuento, tiene, como el primero, tres relatos y desarrolla un episodio de la lucha contra los invasores o alzados contrarrevolucionarios. Esa situación permite una atención más directa a los hechos, pero implica también un conflicto psicológico. En primer término se observa la violencia gratuita de los alzados, que se ejerce contra ellos mismos también, entre la traición y el crimen. En segundo lugar, el conflicto personal de un oficial, al que se le han escapado esos alzados y que ha sido por ello degradado; para resar-

cirse busca atrapar a los fugitivos y así lo hace. Otro oficial (que parece tener una actitud un tanto crítica hacia el oficial degradado) es llamado por éste a formar parte del pelotón de fusilamiento, y ante esta situación que lo cuestiona parece ceder en su aparente firmeza y se niega. Pero al estar de posta de los alzados presos, su reacción cambia: los escucha y los ve en su miseria; acaso entiende mejor la realidad de la lucha; su propia participación se hace más completa. Parecería que aquí funciona (por la relación de estos dos oficiales) una suerte de aprendizaje del coraje, de su valoración y también cierta relación de «machismo psicológico», si cabe, en la pugna tácita de ambos personajes. Formar parte del pelotón de fusilamiento confronta al oficial consigo mismo, le hace comprender que su participación en la violencia puede ser más extrema, y en esa situación, más ligada a una realidad que requiere de esa violencia. Como otros textos, también éste parece apuntar a un centro reiterado: las reacciones individualistas, los mecanismos, prejuicios o creencias personales sufren un proceso de cuestionamiento en la experiencia directa de la nueva realidad política; ese proceso sólo puede ser, finalmente, el reconocimiento de una nueva norma solidaria, el ingreso a una realidad colectiva; años duros que tienen su contexto todavía en la violencia, que deben distinguir incluso la necesidad de esa violencia.

Dejé para el final el comentario del relato «El polvo a la mitad», porque es evidente que su estilo lo diferencia del conjunto y porque quizá sea el más valioso de la serie. Sus implicaciones lo hacen, hasta cierto punto, una alegoría compleja. Está escrito con un lenguaje directo y objetivo, pero es casi un cuento fantástico. Un hombre y su mujer atraviesan en su coche un largo camino totalmente cubierto de polvo. El calor permanente y el sol obsesivo parecen rodear ese desierto. El autor dice «el terraplén», pero la sensación del desierto es más firme. El personaje describe el polvo y el calor y trata de comprobar la hora «para saber el tiempo que nos faltaba de camino»; pero el reloj también está cubierto de polvo; el tiempo parece no transcurrir en ese desierto. Finalmente, un hombre aparece ante el coche y sube: «Siglos no pasaba nadie por aquí», dice. La expresión coloquial se repite, ahora dicha por el propio hablante: «Siglos después el polvo volvió a hacerse compacto.» El desierto disuelve así el tiempo, lo hace otro desierto vacío. Llegan a un pueblo en ruinas, y el hombre dice que el pueblo se llama Fray Benito.

—Mire —señaló una iglesia estremecida— ahí bautizaron a Batista; no queda nada, ni yo —dijo.

El hablante pregunta a su mujer por el hombre; pero ella no ha visto a nadie. «Creo que el polvo te volvió loco», me dijo. Quiere

responderle, pero no puede hacerlo; «la lengua se me fue deshaciendo, mientras sentía un sabor árido en la boca y una corriente terrosa en las venas». Termina así este cuento, de dos páginas.

Pero no termina allí, claro, porque el lector vuelve sobre el mismo, atraído por el vigor claro del lenguaje y la vibración de extrañeza en el tema. En efecto, podemos advertir que la pareja cruza un desierto, un tiempo detenido, un lugar muerto; un personaje también muerto aparece y, finalmente, el hablante es devorado por el polvo, por ese tiempo. Como en una visión onírica o alucinada, el polvo lo sume todo. Y, sin embargo, allí está el nombre que implica todo el sentido tácito del texto: Batista. Sin esa referencia histórica, el cuento probablemente hubiese sido un buen relato fantástico, de estirpe rulfiana. Pero con ese nombre el cuento adquiere una implicación muy aguda; ésta es, posiblemente, una imagen del pasado cubano, una imagen de su historia. El polvo cubre a ese pasado de penuria; de él sólo queda ese desierto, ese pueblo muerto. El cuento podría ser una alegoría histórica: a la mitad del camino la Cuba de Batista es como un sueño pesadillesco, poblado por fantasmas, entregado al polvo. Si esta interpretación es posible, no agota, por cierto, el sentido del relato, que funciona como tal antes que como una parábola, y por lo mismo posee una entidad autónoma que impresiona por su concreción y por sus resonancias.

Los años duros muestra, por todo esto, la viva dilucidación intelectual que reclama a un autor cubano joven su ajuste al proceso histórico y político que asume y reafirma. En el fondo, el reclamo por un nuevo sistema de valores comunitarios que sustituyan a la norma individualista, actúa en este libro con persuasiva concreción. Por ello no se podría decir que este aspecto proyectivo del libro funcione como el impulso utopista que haría de ese reclamo una necesidad, quizá más profunda, de otra realidad, de otro medio de relaciones humanas animadas por su propia posibilidad de certidumbres. Jesús Díaz es demasiado cauto para entregarse a sus propias intuiciones; prefiere la eficacia del detalle concreto, la seguridad del cambio mínimo pero estable. Nos ha entregado así un buen libro, un libro sobre todo precursor gracias a su misma eficacia.—*JULIO ORTEGA (Londres, 68. BARCELONA).*