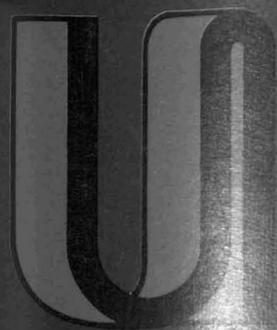


REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD DE MEXICO



VICENTE HUIDOBRO: ALTAZOR

CARLOS MONTEMAYOR: EL CREACIONISMO

JOHN SAXE FERNANDEZ

JOSE MARIA ARGUEDAS: TESTAMENTO

DIEGO ABAD DE SANTILLAN

MAURICE BLANCHOT: EL SECRETO DEL GOLEM

EDMUNDO O'GORMAN: PELAEZ

LUIS CARLOS

EMERICH:

KLEE

ROBIN BOND:

PEYRI

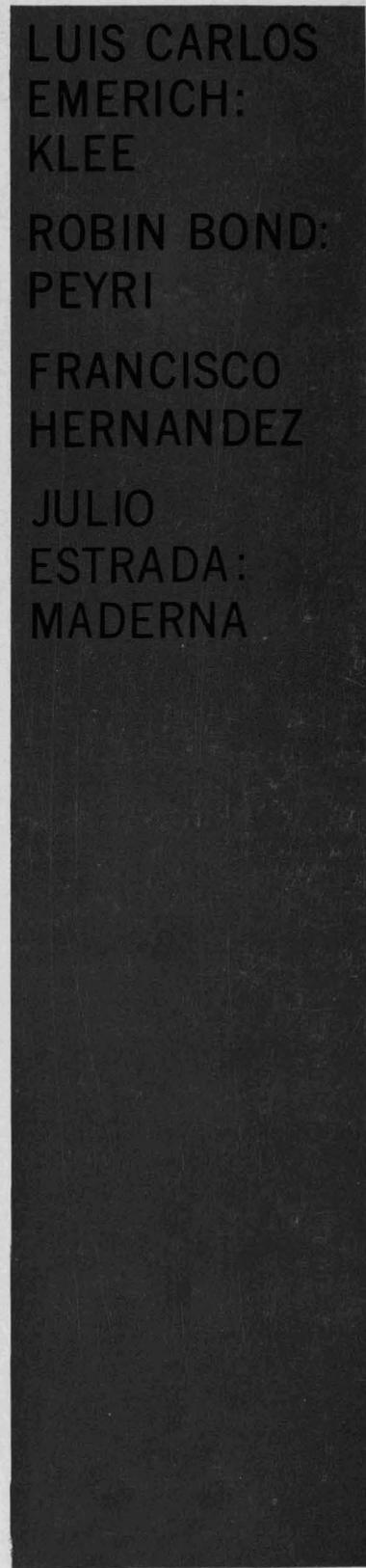
FRANCISCO

HERNANDEZ

JULIO

ESTRADA:

MADERNA



SUMARIO Volumen XXVIII, número 4 y 5 / diciembre de 1973 y enero de 1974

Copia facsimilar y transcripción de las cartas que José María Arguedas envió a su esposa Sybilla, 1

José María Arguedas

El zorro de arriba y el zorro de abajo, 5

John Saxe Fernández

Ciencia social y seguridad nacional norteamericana, 8

Francisco Hernández

Poemas, 15

Maurice Blanchot

El secreto del Golem, 16

Abz-Ul-Agrib

Poemas arabigoandaluces, 20

Diego Abad de Santillán

Una nueva era en la historia humana, 23

Carlos Montemayor

La nueva creación en Vicente Huidobro (Apuntes), 28

I Altazor, por Vicente Huidobro

José Olivio Jiménez

La poesía de hoy: España, Hispanoamérica y América Latina, 33

Alberto Baeza Flores

En el entierro de Pablo Neruda, 42

Jaime Valdivieso

Lamento por Chile, 43

Jesús Arellano

Poelectrón, 45

Elías Trabulse

De los diferentes modos de escribir la historia, 47

Julio Estrada

Bruno Maderna (Venecia 1920 - Darmstadt 1973), 49

Edmundo O'Gorman

El canto del cisne (Brevisima meditación sobre el arte abstracto a propósito de una exposición de Antonio Peláez), 51

Luis Carlos Emerich

Klee, 55

Robin Bond

Lo interior y lo exterior (Nota sobre Antonin Artaud), 60

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Dr. Guillermo Soberón Acevedo / Secretario General: Lic. Sergio Domínguez Vargas

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Diego Valadés / Jefe de Redacción: Carlos Montemayor / Editores: Armida de la Vara y Joana Gutiérrez

Dirección artística: Vicente Rojo, Bernardo Recamier

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.
Precio del ejemplar: \$ 10.00
Suscripción anual: \$ 100.00 Extranjero Dls. 12.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello
Patrocinadores:
Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Instituto Mexicano del Seguro Social

JOSE
MARIA

A

RGUEDAS



El 2 de diciembre de 1969 se suicidó el escritor peruano José María Arguedas. Días antes de su muerte escribió dos cartas a su esposa, que hoy publicamos. Dejó una novela inconclusa, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, cuyo primer capítulo también publicamos hoy. Al lado de Ciro Alegría y César Vallejo, Arguedas ha configurado, con su penetración en la vida rural e indígena andina, una parte vital de la literatura de nuestro continente: la expresión peruana de la lucha humana y su vida. Novelista, amante de la poesía indígena quechua, y maestro universitario, José María Arguedas es parte del esfuerzo contemporáneo por construir el rostro definitivo de nuestras tierras americanas. En este aniversario de su muerte, la Revista de la Universidad recoge sus últimos escritos.

■ La Redacción

27 de Noviembre

Sybil, murt:

dirigida al Doctor y a los estudiantes

He escrito en la U Agraria un documento de tus hijos de éstos, y copia de la carta a losada y del "Ultimo Dividio". Te dejo copia de un especie de Testamento, y fotocopia del documento de Doctor y alumnos.

Me voy de la vida sin más más reglas verdaderas que el de dypite y dypit a Carolina Pero verdaderamente tengo un cáncer incurable. Mas le comprendes que la cantidad es poca y la muerte para mí. Me acorta algo la congestión de cuestiones que así una desaparición tra de causante. Pero tengo fe en tu fortaleza y tu generosidad para con mis tres conceptos, en la decisión de realizar tu vida, como yo la he realizado, con menos, siempre pero quizá con algo más de pureza.

Comprendo y creé en esto: que tú seguramente que habrás extinguido todos. Te siento incesante y pura.

Apellado con cosa que suble con orgullo. Te admito y te amo, aunque vayas que teníamos incompatibilidades físicas y de inevitables siempre. Tu salud bien con unán. Tu hankum te he amado, quizá con demasiada superior o deprecatoria. Pero así que forme. En cambio tú eres, felizmente, un espíritu redondo, un independiente y con una amistad y independencia excepcionales.

Como mis saludos y premas no tienen dueño, puedes ayudar a quienes quieren infinitamente sobre mis trabajos.

Con los puntos de la Neutralidad puedes comprar un Departamento de un día entrante o lo más pronto.

Cobra mi pueblo de la U Agraria de noviembre y así preserva. Así ha de haber incontinente. En fin, eso es un trabajo de un día económico por algún tiempo. Si decides irte a un trabajo así. Sin perspectivas económicas inmediatas pero el promedio a largo p. está

Te pido algunas cosas en nombre no solo de nuestro amor sino de nuestros ideales:

Tu Cuida de la edición de los "Zorros". Si lograda no lo resp. Para como resto, apécalo a siglo XXI o quizá a una penuria. Pero todo Uds, con E.A., decidan si debe ir en el libro la carta a losada.

Acepta los derechos de "Estas las Sangres", y de "Dioses y Hombrs" te corresponde.

Reclama tu montepío con Julio Sulas. Da insueldito te dasen el 30% Creo q. tienes derecho a otros pequeños de Sr. Morcosy de la agraria. Guata el Zorro de plata para Carolina. No sé cómo harás para q. subienda un desapareción.

Envíale a Celis la correspondencia con Forum y así llega el sube a po envío solo. Envíale el contrato con la Univert. de Chile.

"Estas las Sangres" que queda para tí es mi mejor obra. No lo rechases. No me rechases! Creo q. produce todo lo que de mí podría esperarme. Ojala te quedes en Tiana y te cases solo cuando estés muy segura. Te luego seguir el trabajo mi

aquí, creo, murt que, para tí:

el trabajo, el humillar, los compañeros que algunos a quienes has emprendido a amar. Ellos son ahora mi orgullo, mi compasión, la continuación de nuestra tarea.

Tus cartas con Hugo me como las públicas. En Ojala il no de durguense de. Así, así tu tiempo.

Me vivió y trabajado fuerte. En tí creed que el amor, el verdadero, pero no pudo florecer ^{bien} causa de mis dolencias y seas un poco por la diferencia de sensibilidades y de la edad. No he podido disfrutar y compartir. Pero alcanza a un estado de felicidad que a instantes, como un instante, lo consigo de nuevo incesante.

Adios, así que me comprendas, que te elevas por sobre todo y parás los cosas de mi vida que quedan firmes y se ven vivo de nuestro pueblo. Te beso de los ojos que tanto he amado y tanto he querido que te lleguen a ser parte de que amamos. J. S.

Todas las sangres que queda para ti es mi mejor obra. No lo rechaces. ¡No me rechaces! Creo que produce todo lo que de mí podía esperarse. Ojalá te quedes en Lima y te cases sólo cuando estés muy segura. Te ruego seguir llevando mi apellido cosa que anhelo con orgullo. Te admiro y te amo, aunque vimos que teníamos incompatibilidades fuertes que son inevitables siempre. Tú sabes bien con cuánta hondura te he amado, quizá con demasiada sujeción o dependencia. Pero así me formé. En cambio tú eres, felizmente, un espíritu redondo, independiente y con una sanidad y autodefensa excepcionales.

Como mis artículos y poemas no tienen dueño, puedes ayudar a quienes quieran informarse sobre mis trabajos.

Con los fondos de la Mutual puedes comprarte un departamento al año entrante o lo más pronto.

Cobra mi sueldo de la U. Agraria de noviembre y mi pensión. No ha de haber inconveniente. En fin, creo que no tendrás angustias económicas por algún tiempo. Si decides irte a Chile tendrías ciertas perspectivas económicas inmediatas pero el porvenir a largo plazo está aquí, creo, amor mío, para ti: el huaylas, los campesinos quechuas a quienes has aprendido a amar. Ellos son ahora mi imagen, mi compañía, la continuación de nuestra tarea.

Las cartas con Hugo ve cómo las publicas. Ojalá él no se avergüence de mí, ni tú tampoco. He vivido y trabajado fuerte. En ti conocí el amor, el verdadero, pero no pudo florecer bien a causa de mis dolencias y acaso un poco por la diferencia de sensibilidades y de la edad. No he podido deserranzarme. Pero alcancé un estado de felicidad que a instantes, como un insensato, lo consideré inmerecido.

Amor, sé que me comprenderás, que te elevarás por sobre todo y harás las cosas de modo que quedes firme y al servicio de nuestro pueblo. Te beso en tus ojos que tanto he amado, que tanto he querido y que llegaron a ser parte de mí mismo.

José

La Molina, 28 Nov.

Sybi, amor querido:

¡Perdóname! desde 1943 me han visto muchos médicos peruanos y desde el 62, Lola, de Santiago. Y antes también padecí mucho con los insomnios y decaimientos. Pero ahora, en estos meses últimos, tú lo sabes, ya casi no puedo leer; no me es posible escribir sino a saltos, con temor. No puedo dictar clases porque me fatigo. No puedo subir a la sierra porque me causa trastornos. Y sabes que luchar y contribuir es para mí la vida. No hacer nada es peor que la muerte, y tú has de comprender y, finalmente, aprobar lo que hago. ¡Quédate en el Perú! Nuestro amor es uno sólo con el amor a este país tan encantado y algo terrible, de tanto poder y cadenas que tiene. A través mío aprendiste a amar su música y danzas, su campesinado quechua, tan dulce, tan puro e inquebrantablemente fuerte. Amas La Parada, los Coliseos, los clubes de los pueblos, a Máximo, a Jaime, a Alfredo Torero, a Emilio Adolfo, a Alberto, a Racila, Mariano y sus hijos; a Nelly que ha de necesitarte. ¡Y perdóname, dispénsame, compréndeme! y enciende el acero de tus nervios y de tu ánimo. Te amo, lo sabes como no es posible, acaso, hacerlo más pura e intensamente. Y quedaré en ti tal cual soy y no en la inacción, inválido. Acabo luego de haber cumplido con el país y, por él, con los pueblos; he dado hasta donde me era posible.

Te besa en los ojos para siempre

José

Un amigo te va a entregar un sobre grueso que contiene documentos, hoy.

A

JOSE MARIA ARGUEDAS

EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO

Chaucato partió en su bolichera "Sansón I", llevando de tripulantes a sus diez pescadores, entre ellos al maricón el Mudo, y como suplementario, a prueba, a un violinista de la boite de copetineras "El gato negro".

Avanza la madrugada. Chaucato habla con el Mudo en el puente:

—Putamadre Mudo: aquí se trabaja en cosas di' hombre. El hombre se diferencia por el pincho ¿no? Tú has nacido con pincho, oye Mudo, aunque sea pa' tu joder. Cuando el hombre agarra cuchillo nu'es pa'recebir lapos en el suelo. Pa'remar la cholona, pa'aguantar el paño, pa'jalar plomo e'boliche, pa'entrar en la alzada, se necesita pincho. Aquí se te va a parar en la mar o te voy hacer meter una manguera hasta las agallas. ¿Has venido madrugando al puente pa'confesarte y recibir tu puteada?

La bolichera "Sansón I", de la Compañía "Fauna del mar", aunque matriculada a nombre del armador Fuentes de los Palotes, avanzaba a toda máquina muy lejos de la bahía de Chimbote. Los tripulantes dormían. Chiroca, todo colorado el rostro, miraba al Mudo en el puente, a cielo abierto.

—“¡Padrazo, padrenuestro!” me rogabas, mocoseando en el callejón del burdel. Putamadre, maricón Mudo; aquí ti'hago hombre.

—Yo soy hijo de puta, patrón. Tú sabes.

—No, güevón. Aquí, carajo, a bordo, todos son putamadres menos el patrón. ¿A ver? tráeme a ese violinista del "Gato". Debe estar mariado, vomitando.

El Mudo bajó a los camarotes y regresó con el músico. El violinista no vomitaba. Estaba muy decidido.

—¿No vomitas? Entonces vas derecho a la anchoveta que Braschi, el culemacho, li'ha quitado a los cochos alcatraces. Ese, ése qu'está a tu lado, va'olvidar aquí el ojete, porque la mar es la más grande concha chupadora del mundo. La concha exige pincho, ¿no es cierto Mudo?

—Sí, Chaucato.

—¿A ver? Están llamando por la radio "Anchoveta a una hora isla Corcovado... a una hora isla Corcovado... rumbo 180, rumbo 180..." Esa es la voz del "Cadete". Hoy, con violinista y maricón, hacemos cien toneladas: mandas a la mierda el violín, y el Mudo cierra el ojete ¿no?



Como si no hubiera oído bien todo lo que el patrón dijo, el violinista se acercó más hacia él y preguntó:

—¿Es cierto, Chaucato, que tú te colgabas de rocas bien altas, en las islas, cuando cazabas lobos?

—¿Y ahora preguntas cabronadas, ahora que el "Cadete" está hablando pa'orientar la navegación, técnicamente, a la mancha de las anchovetas?

—“A una hora isla Corcovado... A una hora isla Corcovado... Rumbo 180... Rumbo 180...” seguía repitiendo la voz por el altoparlante de la radio. Chaucato se acercó al micrófono:

—Oye, maricón "Cadete"; maricón "Cadete"...

—“Tú maricón. Te llevas al Mudo pa'cabronearlo” contestó el altoparlante.

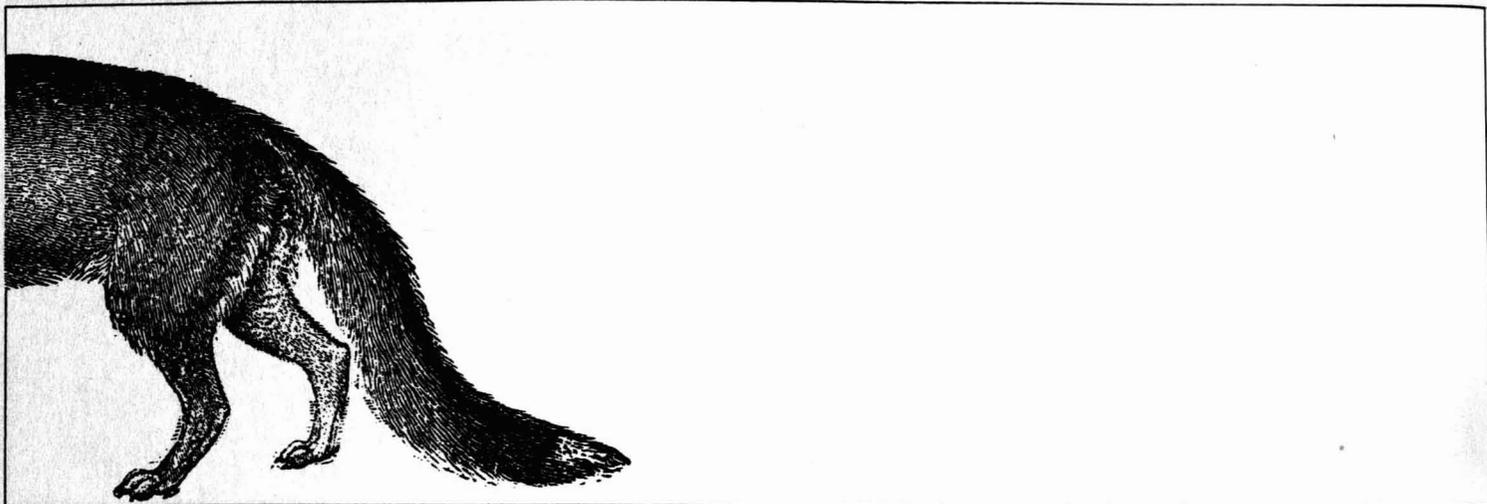
—Oye, "Cadete" ¿t'interesa el Mudo? ¡Te cabreaste! Ya se le paró, güevón...

—“¿Y cuanto le has bochado pa'que te lo mande”, se oyó otra voz.

—Ese es el "Characato" Pretel —dijo el patrón— ¿Sí'ha metido contigo alguna vez? — y miró al Mudo.

—Aquí yo no sé nada, oye Chueca —nombró al Mudo por su apellido— Tú, músico, vas a ayudar primero al popero, al "cabecero" qui'arrea el paño a la mar; después





vas a ser ayudante del estibador de plomo. ¿Entiendes, cojón de gato...? No; no contestes concha'e tu madre. Dispués tienes que entrar en la alzada del paño. Va a pesar como cagada del diablo. Si hacemos las cien toneladas te cuento lo de los lobos. Yo creí que sólo a las putas les gustaba esa historia...

—Oye, Chaucato...

—Habla, músico. Ahistá tuavía el Mudo.

—Oye, Chaucato. Entendido. El Mudo me ha explicado el trabajo en la lancha. Pero... ¿cómo otros patrones menos antiguos en la pesca, con menos méritos —tú eres cumpa de Braschi, casi su padre, y que has enseñado a casi todos los patrones de lancha a calar anchoveta— cómo tienes una lancha vieja y de cien cuando a esos otros nuevos, menos maestros, les han dado de doscientas y hasta de doscientas cincuenta pa' que ganen el doble que tú? ¡No... Chaucato! No es ofensa, al revés, es amistad, gratitud... hermano.

Al patrón se le desigualó la cara mientras el músico hablaba. Los brazos sueltos, el ojo izquierdo con el párpado bajo, algo caído y rojo; la boca igualmente algo caída por el mismo lado y el pómulo como hinchándose...

—¡Hijo de puta! —dijo clarísimamente— Los alcagüetes del "Gato" ven la cáscara, el forro de los huevos. Cuando te meta los huevos sabrás, entenderás, como las patas. Estás en la mierda del "Gato" ¿no? ¿Y de ahí vienes a hablar aquí, carajo?

El Mudo tomó del brazo al músico y le hizo bajar la escala que comunicaba el puente con la cubierta de la lancha. "Le metiste el dedo... A otro lo mata" —dijo el Mudo.

Chaucato empuñó el timón por las orejas. El barquito empezó a cortar las olas y a cabecear firmemente en el mar abierto. El rostro del pescador fue emparejándose lentamente en tanto que hablaba muy bajo, como si lo hiciera con el vientre: "Doscientas toneladas, yo cien; doscientas cincuenta, yo cien. Antes burdeleábamos juntos, aunque la Muda dice que él se ponía al Mudo de jinete... Estos malnacidos, di'un u otro lado..." Observó los centenares de bolicheras que se lanzaban a toda máquina, como la "Sansón I" hacia la dirección señalada por el "Cadete". "¡Mudo! ¡Sube Mudo!", ordenó. El Mudo se detuvo asustado en la última grada de la escala.

El Chaucato le preguntó sin mirarlo: "¿Es cierto que en tiempos se te paraba?". "Es cierto", contestó el Mudo. "¿Es cierto que la Muda te mandaba montar a otro qu'estaba encima d'ella?". "Es cierto; a oscuras, Chaucato". "¡Lárgate, mierda!". Y siguió hablando con el vientre. (El Mudo bajó a cubierta). "San Pedro, de más huevas que yo, patrón de la mar: estos blanquiñosos tienen mañas de otras layas. Hambrientos por el hueco, hambrientos por el pincho, así también para los negocios. Nunca por nunca llenan su gusto. Fábricas, bolicheras, muelles, fierros, cada año menos obreros y más tragones ellos pa' comer en la mar. Yo comencé a miar primero en la bahía, pa' Braschi; al agua limpita le metimos huevo. ¡Braschi es grande! Tiene más potencia que la dinamita en la cabeza, en el culo, en la firma. Braschi ¡putamadre! tú has hecho la pesca. Ahora comes gente. Pa' eso formaste la mafia, con los apristas. Yo, putamadre, fui hombre del General ¿no? Al General también le metieron huevo; con él amarraron más pior la mafia. Ahora Chaucato, hermanón de Braschi, es contras Braschi. Dicen que pa' comer grande hay que elevarse, como pájaro en la mar. A Braschi, que se hacía montar en el burdelito di' antes ¿quién puta lo ve ahora en Chimbo-te? Yo era su guardaespaldas ¿no? Porque me salía de los forros. Miles de miles viven de él; en cambio él les come las huevas. Las huevas de Chaucato como los billetes de Chaucato engordan las cantinas y las putas de la "Rosada", con alegría de mi parte. Braschi se lleva mi trabajo; no me va a tocar los forros. No se traga madre ¿no? A Chaucato nadies no lu' ha jodido tuavía al gratén. No se traga madre ¿no?".

Por primera vez decidió casarse. Ese pensamiento corría como una palpación debajo de las exclamaciones y reflexiones que le salían de la boca. El cuerpo delgado, el rostro bonito y los ojos chispeantes de su cuñada, hermana de la mujer de su único hermano recientemente muerto y por quien él, Chaucato, había llorado un día entero le entusiasmaban. "¡Pucha! Le tengo miedo a ella. No me le puedo declarar. ¡tanta puta! me pesa como plomo en la lengua cuando a ella quiero hablarle. ¿Cómo mierda le hablo?".

Oyó que la tripulación traficaba y echaba maldiciones de alegría en la cubierta, pero no subía nadie al puente. El sol opacado por las altas nubes de la cordillera,





hacían resaltar el cogote ancho, un poco rojizo de Chaucato.

Siguió hablando: “¿Cómo chucha... estos amos de fábrica hacen parir billetes a cada anchovetita, metiéndoles candela a fierro violento? Nosotros, putamadres, les llevamos el material... Yo hago parir a la mar... ¡Listos, carajo! Ahí está la mancha, sombreando. ¡Me cago en la ecosonda! ¡Abajo la chalana, concha'esu madres!”.

Una fila en ángulo de enormes alcatraces apareció sobre la “Sansón I”. El cerro El Dorado, cortado a pico sobre el mar, con santuarios preincas en la cima, se elevaba, alto, muy a lo lejos, y separado de la cordillera por una honda garganta. Tutaykire está trenzando allí, durante dos mil quinientos años, una red de plata y oro. Su cabeza brilla lento; su cuerpo duro da sombra, y por eso el cerro altisonoro, con su abismo al mar, vigila a los pescadores, ahora más que nunca. Tutaykire quedó atrapado por una “zorra” dulce y contraria, entre los *yungas*. Desde el cerro El Dorado, ve arriba y abajo.

Chaucato sintió la sombra de la montaña y examinó con regocijo burlón la ecosonda que dibujaba en rayas menudas y densas la mancha de anchovetas. Cuando apareció la fila de alcatraces, se le cayó, enrojeciendo, el párpado bajo del ojo, enfermo desde que era huahua. “Vagos, ociosos, muertos di'hambre, grandazos”, dijo mirando la majestuosa hilera doble y el ángulo cerrado de los pájaros. Empezó a dar órdenes a la tripulación, tranquilo en apariencia, pero con el hígado amargo.

Media hora después, las lanchas bolicheras habían tendido calas de doscientas y trescientas brazadas de largo sobre la mancha. Las anchovetas fueron embolsadas por las redes: nadaban saltando, boqueando, abriendo las agallas en espacios cada vez más reducidos, chispeando en la superficie. Potas enormes, negras, tragaban todavía anchovetas y se ahogaban en la trampa. Los alcatraces bajaron: pajareaban volando a ras del mar; daban como tarascadas en la hiriviente red cargada, nadaban al borde de los corchos del boliche; tropezaban con la garetta de nylon durísimo, estiraban sus flácidos bolsones y los picos largos, aleteando. Saltimbanqueaban y pescaban bocanadas de anchovetas; las embolsaban, alzaban la cabeza y hacían resbalar, como tras un tul frío, docenas de anchovetas, de la bolsa plástica al buche. Ni las moscas

de las más sucias chicherías de los barrios de las ciudades andinas hacían tanto negro baile. Algunos grandes alcatraces se enredaban en la garetta y el paño. El chalanero los agarraba del pico, los alzaba y los tiraba al mar. Volvían entonces al ataque.

La lancha de Chaucato, claro; sí, de Chaucato, no tenía macaco; había que alzar la cala con huinche, chinguillo y pulso. Todos a la faena mientras él vigilaba. Tuvieron que devolver al mar la mitad de la pesca, cien toneladas, felizmente de pez vivo. Se desemparejó nuevamente, la cara del patrón.

—Oye violinista, cabrón —gritó desde el puente— has trabajado bien, venenoso. Y tú Mudo, habla. Vas a recibir mucho billete por la cala di hoy.

¿Qué habrá haciendo ese gringo Maxwell con la puta gorda? Jamás dentaba al burdel. Tú sabes, maricón, por eso quisiste punzarle, sin saber manejar chaira.

Los tripulantes no entendían si Chaucato hablaba en serio o en broma. La bodega de la lancha estaba repleta. La anchoveta alumbraba; rebosando de la bodega hasta la cubierta, mejoraba la luz opaca del día, hacía resaltar la cara de los tripulantes. Un tremendo chanco de mar, un delfín que fue atrapado en la red, estaba tendido sobre el boliche ya recogido en la cubierta.

—Me dijeron, Chaucato —contestó el Mudo.

—¿Te dijeron qué? ¿Quién?

—Me dijeron, porque yo era mierda. Desde ahora ya no seré mierda, Chaucato. Tú sabes...

—¿Cortar a un gringo? Este... Maxwell, buen gringo.

—Ya soy pescador, pues Chaucato.

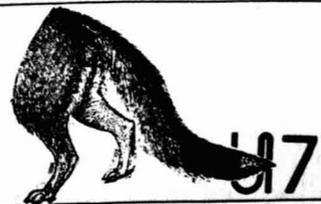
—¡Ah, huevón, culé'cueva! La mafia ¿no?

El Mudo se sentó sobre el boliche, cerca del chanco de mar. Chaucato le preguntó:

—¿El gringo es o nu' es contra el fraile Cardozo? ¿Es gringo nu'es gringo?

—Oye, Chaucato —contestó Maxe, un tripulante alto, algo mulato, que caminaba balanceándose, como si la fuerza de su cuerpo lo venciera— Oye, Chauco: tú no eres juez para esos asuntos que suceden en tierra. Tengo hambre. Hemos calado bien. Que el gringo y el Mudo sean o no sean, eso lo veremos en su debido lugar. ¿Ya?

—Ya mierda ¡a comer! Yo también creo di'hambre mi'amargo es por demás.



C IENCIA SOCIAL Y SEGURIDAD NACIONAL NORTEAMERICANA

Aquellos que conozcan ya la producción bibliográfica en torno a temas tales como la guerra psicológica, ofensivas ideológicas para la guerra fría, ciencia social y seguridad nacional, o sociología militar, entre otros, probablemente se sorprenderán al vernos presentar una orientación preliminar sobre la utilización de las ciencias sociales como "instrumentos" interventores. La razón de ello es nuestra convicción de que para toda una generación de pensadores latinoamericanos —y en cierta medida aun para vastos públicos críticos norteamericanos— el papel de la ciencia social no va más allá del de servir para "analizar" o "criticar" el intervencionismo. Es verdad que el incidente Camelot suscitó un interés que rebasó el ámbito de la comunidad académica, y el halo misterioso que rodeó el asunto no ha sido sino una muestra de la importancia que se siente por este fenómeno supranacional. Pero irónicamente en Latinoamérica, una de las áreas más afectadas por este tipo de operaciones, no se ha intentado una explicación plausible que le otorgue la significación que el asunto merece. Creemos que debe presentarse un marco de referencia que permita ir más allá del comentario incidental. La pregunta que de inmediato salta es: ¿por qué este inusitado e inexplicable descuido? Creo que, al menos en parte, se puede iniciar la respuesta señalando que desde hace mucho tiempo los analistas han empleado categorías con referentes empíricos primordialmente económicos para juzgar el expansionismo imperial norteamericano en Latinoamérica, y ocasionalmente han aventurado el estudio de la dimensión política —sólo cuando ésto servía para algún fin muy inmediato en la discusión.

Con un fervor casi bíblico se supone, implícitamente, que el ángulo económico agota las posibilidades interpretativas y las responsabilidades investigativas. Los resultados saltan a la vista en estudios repetitivos, empíricamente agotados y estereotipados: el mantener la discusión apegada a nociones tradicionales sobre el imperialismo se traduce en inusitados esfuerzos por proporcionar variantes lingüísticas de los mismos marcos de referencia teóricos, en el mejor de los casos, o a generar versiones de imitación pueril —producto del *impasse* teórico y empírico—, en el peor de ellos.

Pero lo cierto es que, en la actualidad, todos los intentos explicativos deben combinarse en la gestación de modelos teóricos que tengan viabilidad; es decir, que otorguen inteligibilidad a un fenómeno de la complejidad y magnitud del sistema transnacional norteamericano. Esto ha quedado evidenciado tanto en los *Documentos del Pentágono* como en la experiencia reciente de Chile con la International Telegraph and Telephone Company (ITT). Más aún, ningún análisis del imperialismo resulta completo si no toma en cuenta el grado de "aplicabilidad" de la ciencia social contemporánea en la praxis intervencionista. Esto significa, entre otras cosas, el restablecer la dimensión política al lugar prominente que le corresponde en la problemática imperial, por un lado, y por

otro el hacer explícita la urgente necesidad de iniciar esfuerzos teóricos y de investigación sobre la dimensión político-militar del imperialismo. Consecuentemente, el estudio pormenorizado del intervencionismo es un camino que, aunque no asegure beatitud doctrinaria, metodología precisa, cuantificación estadística o el inveterado agasajo a las deidades del pensamiento sociopolítico del siglo XIX —y de principios del XX—, resulta de suma importancia en los esfuerzos encaminados a verter una visión inteligible de la *Pax Americana*. Y esto por una razón, porque si bien es cierto que la intervención de un Estado en los asuntos internos de otros Estados por medio de acciones subversivas es un fenómeno tan viejo como la historia de las relaciones internacionales, el siglo XX ha sido testigo de sustanciales modificaciones en la práctica intervencionista. Puede ser útil, en primer término, notar que en el curso de sus operaciones, los actores internacionales no pueden restringirse a la manipulación de variables, tácticas y motivaciones estrictamente económicas, ni aun político-militares. Los elementos que configuran el sistema internacional son tan numerosos e interdependientes, que una exclusiva concentración por parte del Estado intervencionista en el estudio y obtención de datos sobre las vulnerabilidades económicas que debe utilizar en la formación de su estrategia, elevaría considerablemente sus probabilidades de fracaso. Las condiciones intraestatales, y las relaciones interestatales o interimperiales contemporáneas, involucran un complejo de factores en continua interdependencia de orden tecnológico y militar, político y social, y aun antropológico y psicológico.

El conocimiento del mundo externo, tanto de nuestros aliados como de nuestros enemigos —dice un analista militar norteamericano—, siempre ha sido un importante ingrediente en —la formulación— de planes y operaciones militares. La *inteligencia militar* es el término usado para —significar— la recolección e interpretación de tal conocimiento: la determinación de los tipos de prioridades informativas requeridas, tanto como las técnicas para su recolección, evaluación y análisis... *A más de los tipos de información tradicional sobre asuntos militares, económicos y políticos, necesitamos saber más sobre las fortalezas y vulnerabilidades sociales, y psicológicas de otros pueblos, para lo cual es necesario mejorar las técnicas de recolección y procesamiento (de datos).*

La RAND Corporation, uno de los institutos encargados —tradicionalmente— de implementar muchas de las tareas arriba apuntadas, ha reconocido explícitamente la necesidad de elaborar trabajos interdisciplinarios. Más aún, de ofrecer una infraestructura organizativa que aliente la proyección interdisciplinaria en su personal académico: después de todo, el fenómeno alrededor del cual trabaja es interdisciplinario. De aquí que, en un análisis reciente sobre sus programas en las ciencias sociales, uno de sus ejecutivos expresara:

Nuestro personal está bien preparado no sólo en sociología, sino también



en ciencia política, historia, antropología y otras disciplinas pertinentes. Casi por necesidad debemos mostrar eclecticismo al seleccionar marcos de referencia teóricos adecuados y otros recursos que otras disciplinas puedan ofrecer para (analizar) asuntos tales como sistemas de armamentos, adquisición de armamentos, usos de armamentos, control de armamentos, desarme, estrategia, problemas de alianzas, problemas en las bases, y los muchos otros problemas a los que dedicamos nuestra atención, algunas veces dentro de nuestras propias disciplinas, otras trabajando interdepartamentalmente con practicantes adiestrados en otras (disciplinas).

Consecuentemente, la exclusividad arriba apuntada sería inaceptable estratégicamente, toda vez que una postura unidimensional ante una realidad tiende a intensificar sus niveles de complejidad e *interdependencia* en forma acelerada traduciría su insuficiencia en una pérdida real de poder. Por otro lado, la maximización de las probabilidades de fracaso sería igualmente ofensiva a la sensibilidad y capacidades profesionales de los practicantes del arte de la inteligencia y de los administradores de la seguridad nacional.

En vista de todo esto, no es difícil entender por qué la aplicación de la ciencia social se transforma en elemento imprescindible para el desarrollo de la administración y planificación contrarrevolucionaria en gran escala. No es casual que el apogeo en la relación entre la ciencia social y el establecimiento militar y de inteligencia ocurriera a partir de los años 50, y que adquirieran un carácter más estable y estrecho conforme se fue ampliando la actividad políticomilitar norteamericana en el tercer mundo. Actividades como la contrainsurgencia, la guerra no-convencional, los programas de "asistencia" militar, la acción cívica y la implantación de sistemas militares supranacionales, requerían de un amplio conocimiento sobre el medio ambiente sociopolítico en que se realizaban. En otras palabras, debido a que en este tipo de situaciones las variables fundamentales son antropológicas y sociales, resultó consecuente el interés por mejorar la capacidad informativa de la comunidad estratégica al nivel de ciencia social. La experiencia norteamericana durante la Segunda Guerra Mundial y, en forma particular, la campaña en el Pacífico, habían mostrado claramente a los analistas la necesidad de obtener un conocimiento adecuado sobre las naciones enemigas, así como también de las naciones "potencialmente" enemigas —y aun de las aliadas— a todo nivel. De esa época en adelante se evidenció un intenso uso del conocimiento sociológico y psicológico, tanto en la formulación de planes estratégicos, como en la implementación de la "guerra no-convencional", es decir, tipos de acciones "ofensivas" dirigidas a influir en las actitudes y el comportamiento de ciertos grupos de otras naciones que se designan como "blancos". (*targets*). La finalidad es analizar exhaustivamente para luego "dirigir" esas actitudes y comportamientos en forma tal que beneficien ciertos objetivos político-militares previamente establecidos. De aquí que explícitamente se afirme que:

Estas "operaciones psicológicas" requieren la determinación de cómo los individuos de varias sociedades, clases u otras categorías, reaccionarán ante varios tipos de *comunicación y acciones*. . . (esta información) es particularmente importante en ciertos tipos de actividades tácticas especiales como las operaciones de contrainsurgencia, la guerra no-convencional, los programas de asistencia militar, y el gobierno militar.

Uno de los objetivos de la creación, en 1956, del "Human Relations Area Files" (HRAF) de la Universidad de Yale, fue precisamente el de proporcionar la infraestructura informativa para la guerra psicológica. El ejército también estableció la Oficina para Investigación de Operaciones Especiales (Special Operations Research Office, SORO) en la American University, organismo que desde 1958 se encargó de elaborar toda una serie de *Manuales para operaciones psicológicas* (Psychological Operations Handbooks) y que posteriormente realizó el ya citado proyecto Camelot. Es importante que las "audiencias" latinoamericanas se enteren de qué tratan estos manuales. De acuerdo con la información de la Sección de Publicaciones Bibliográficas del SORO.

Cada manual provee un conocimiento sobre los símbolos y los llamados que tienen una capacidad de persuasión comprobada para comunicar ciertos mensajes a audiencias específicas en un país dado. Cada estudio trata, más aún, de identificar varios subgrupos de la población —étnicos, geográficos, económicos, sociales, etc— y sus actitudes y comportamiento probable hacia los Estados Unidos. Los estudios determinan la susceptibilidad de varias audiencias a la persuasión, así como su efectividad para influir el curso de su propia sociedad. También se trata de determinar el potencial de estos grupos para apoyar el interés de los Estados Unidos en diversas condiciones.

Otro Proyecto del SORO trataba de estudiar las redes de comunicación informal en ciertos países, y, en particular, de identificar aquellas personas y/o grupos que actual o potencialmente fueran medios adecuados de comunicar cierto tipo de información por medio del contacto personal. Es decir, a más de estudiar y utilizar los medios de comunicación masiva para afectar las actitudes, o "alimentar cierto tipo de datos cuando se estime conveniente, el cuerpo militar norteamericano también pone mucha atención al efecto de lo que llama *word-of-mouth communicators*, es decir, lo que vulgarmente en nuestros países se conoce como *los chismosos efectivos*. Una vez identificados los "chismosos"

Se les provee de un mapa de la red de comunicaciones informales, para que puedan alimentar ciertos mensajes en el mismo con la esperanza de que llegarán a la audiencia deseada. Estos estudios se basan, en la medida de lo posible, en datos obtenidos en investigaciones de campo.

La información precedente quizá haya logrado mostrar la importancia de la ciencia social en la praxis intervencionista; pero aún así, es necesario incluir demostraciones y argumentos más concretos de cómo actúa la ciencia social en esta esfera.

El periodo post-Camelot

La primera de estas observaciones concierne al hecho de que fue al iniciarse el decenio de 1960 cuando se aceleró aún más —en forma realmente desmesurada— la movilización de recursos económicos y académicos para hacerle frente, con eficiencia y bajo costo, a los conflictos internos y a la guerra sublimitada, es decir, a la guerra de guerrillas y otros conflictos de menor escala.

Tanto el proyecto Camelot como gran cantidad de empresas de esta naturaleza que le siguieron, se gestaron a raíz de las evaluaciones y recomendaciones de varios grupos de trabajo que incluían distinguidas personalidades de la Comunidad S. S. (Social Science Community, como se le conoce en la jerga de la Seguridad Nacional) y especialistas en el análisis de sistemas y simulación cibernética. Los detallados exámenes sobre las actividades de investigación social hechos por el Departamento de Defensa, señalaron serias deficiencias. En primer término la existencia de un conocimiento muy incompleto y una explicación superficial de las condiciones culturales, económicas y políticas internas que generan conflictos y enfrentamientos entre grupos nacionales de los países subdesarrollados. Se notó muy claramente la necesidad de estimular la investigación empírica sobre estos temas por parte de organismos civiles y militares. "Son pocas las posibilidades de una mejora sustancial de esta situación", advirtieron los especialistas, "a menos que se inicie un esfuerzo de orden mayor en la investigación". Entre las fallas metodológicas apuntadas se incluyeron las siguientes.

- 1) Falta de cuantificación de la información y de análisis estadístico en muchas áreas en que esos métodos serían apropiados y de posible aplicación;
- 2) Fallas en el diseño de los estudios, lo cual impide la obtención de conclusiones adecuadas en los resultados;
- 3) Fallas en la organización de programas multidisciplinarios y en el uso de técnicas como la investigación de operaciones (*operations research*).

De hecho, la intrincada naturaleza del sistema internacional queda implícita, tanto por lo que contemporáneamente se entiende por "inteligencia", como por los inusitados esfuerzos en el desarrollo de esquemas analíticos que faciliten la manipulación y optimización operativa de la creciente base de datos utilizable. En su versión actual, los trabajos de "inteligencia" consisten en "un complejo de operaciones encaminadas a obtener, clasificar e interpretar, en forma metódica, informaciones sobre el medio ambiente en que opera un gobierno dado. De manera que en la preparación de un "cuadro" de inteligencia apropiado es necesario incluir y utilizar información y estudios sobre la multitud de variables que perfilen flaquezas o "firmezas", al menos en las áreas antes citadas. Por su parte, los avances conceptuales y metodológicos de las

ciencia
han
cias
técni
de
En
form
sim
nuz
eval
ejer
inve
men
(int
las
o e
esca
a c
nac
con
des
sub
da
entr
des
Klan
sida
del
rele
acti
que



ciencias sociales han tenido un fuerte impacto en estas operaciones; y viceversa, la intensificación de las operaciones de inteligencia han afectado profundamente la definición profesional de las ciencias sociales. Entre estos avances debe recalcarse el empleo de técnicas para generar y almacenar datos que, con el advenimiento de la computadora electrónica, se han intensificado y depurado. En el área de análisis matemático y estadístico, por ejemplo, se formulan medios que intensifican la habilidad para manipular simultáneamente un número considerable de variables para desmenuzar grupos complejos de interrelaciones, lo que facilita la evaluación de los datos cualitativos disponibles. Considérese, por ejemplo, que los análisis de regresión múltiple le permiten a los investigadores elaborar modelos óptimos para predecir (estadísticamente) ciertas fluctuaciones en el comportamiento de los actores (internacionales); o el análisis factorial, para ayudar a determinar las pautas de interrelación, ya sea en las relaciones entre naciones o en las relaciones de los atributos internos de las mismas; o el escalonamiento multidimensional o análisis dimensional, que ayuda a determinar las pautas de similitud en las interacciones entre naciones. La disponibilidad de estos instrumentos de análisis, aun con todas sus limitaciones, más el intensificado esfuerzo por descubrir y desentrañar la dinámica sociopolítica de las áreas subdesarrolladas, se combinan para otorgar una peculiar e incómoda característica a la ciencia social de nuestros días: la distinción entre labores académicas y de inteligencia tiende virtualmente a desaparecer. Estos razonamientos dan validez a las aseveraciones de Klaus Knorr del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Princeton, de que "una porción considerable del quehacer del científico social es potencial, y actualmente de gran valor y relevancia para labores de inteligencia". Por un lado, por sus actividades y pesquisas en el extranjero, y por otro, por los análisis que pueda ofrecer. De nuevo Knorr asienta que:

Hay economistas académicos que estudian los promedios de desarrollo económico soviético, y científicos políticos que estudian los patrones de vida política en Indonesia, o Nigeria, o algún otro país; y también hay especialistas en inteligencia que están interesados en esa misma información y quienes, presumiblemente, mantienen la pista —al menos hasta cierto punto— de toda contribución académica relevante.

O como lo expresa Ray Cline, subdirector del servicio de Inteligencia de la Agencia Central de Inteligencia (CIA),

La gran invención de la organización moderna de los servicios de inteligencia es que ésta requiere disciplina escolástica... Yo no soy un malabarista de callejones oscuros. Quiero explorar lo que es relevante en términos de ciencia social.

Como se mencionó anteriormente, esta acelerada coincidencia entre las ciencias sociales y las actividades de la comunidad que administra la seguridad nacional, se ha manifestado por medio de los esfuerzos de esta última para efectivamente incorporar las labores de las ciencias sociales en su seno. El resultado de esta simbiosis —expresado en formalizaciones contractuales— ha sido la sensible y paulatina pérdida de autonomía académica y su gradual incorporación en la estructura administrativa e ideológica estatal. La relativa fluidez que ha caracterizado este proceso es testimonio de drásticos cambios en la estructura profesional sociológica y, en general, en el sistema valorativo de una comunidad que se suponía era un centro de objetividad científica o de imputación moral. En el transcurso de los años esa misma comunidad académica ha mostrado que en realidad las ciencias sociales tenían algo que ofrecer a la seguridad nacional, tanto en el desarrollo de sus capacidades para organizar e interpretar la copiosa información procedente de los diversos grupos de trabajo distribuidos en varios países, como por medio de la oferta de servicios profesionales y técnicas para adquirir los datos, deducir ciertas conclusiones de



informes disponibles y ayudar a establecer la validez de los mismos. Entre los bienes ofrecidos estaban no solamente el análisis estadístico, las técnicas de análisis de contenido, de "survey", entrevistas y la simulación, sino también el prestigio que usualmente se asigna a la actividad académica y que, eventualmente, iría a facilitar el acceso de los norteamericanos a informaciones, centros de estudio y especialistas extranjeros.

La otra verdad sobre el contexto político internacional que debería ser destacada en nuestro análisis y que afecta la ya vieja práctica de intervenir con, es la notoria fluidez con que las naciones "hostiles" se transforman en naciones "amigas", las naciones "aliadas" en "potencialmente hostiles", y así sucesivamente. El antropólogo Jules Henry, haciendo alusión a este asunto, perceptivamente notaba que,

Durante la Segunda Guerra Mundial Japón era nuestro enemigo, ahora es nuestro amigo; La Unión Soviética era nuestra amiga, ahora es nuestra enemiga; Alemania era nuestra enemiga, ahora una parte es amiga y la otra enemiga; Francia era nuestra amiga, ahora es casi nuestra enemiga; Yugoslavia era nuestra amiga, ahora un día es nuestra amiga y al siguiente nuestra enemiga, dependiendo de los cambios en la política externa.

Generalizando algunas de las conclusiones de Henry, proponemos que estas violentas fluctuaciones en la percepción de entes políticos hostiles y amigos en el panorama internacional, genera, tanto en la población como en los altos consejos de poder, una actitud *sui generis* del estado de seguridad nacional: "cualquiera puede ser mi enemigo en cualquier momento". Consecuentemente, la experiencia histórica reciente apunta la conveniencia y necesidad de contemplar contingencias defensivas y ofensivas, tanto hacia naciones "enemigas" como "potencialmente enemigas" y aún "aliadas o amigas".

En 1963 el profesor Gerhart Niemeyer solicitaba la combinación de esfuerzos políticos, académicos y militares para preparar y adiestrar cuerpos de especialistas en la subversión sistemática de Estados "hostiles". En un foro sobre la seguridad nacional, advertía que los Estados Unidos deberían

... desarrollar un nuevo tipo de fuerzas. Los cuerpos de paz fueron una buena idea, pero sus miembros deberían añadir a su adiestramiento actual, una educación tan completa como sea posible sobre la ideología y métodos comunistas y los posibles mecanismos para contrarrestarlos. . . Uno puede pensar en la creación de cuerpos de especialistas altamente adiestrados y con profunda motivación que infiltrarían esos países y que, una vez allá, formarían grupos tácticos para labores de inteligencia, sabotaje y eventualmente liderazgo.

El incidente Camelot demostró que, inevitablemente, la expansión e intensificación de actividades de inteligencia a naciones "potencialmente enemigas" o "amigas", como Francia o Chile, provo-

caría una creciente tensión en la credibilidad sobre las intenciones norteamericanas hacia sus aliados. Roger Hilsman, exdirector de la Oficina de Inteligencia e Investigaciones del Departamento de Estado, refiriéndose a este asunto comentaba que "la necesidad de que los Estados Unidos continúen involucrados en actividades clandestinas persistirá tanto como la tirantez entre esa necesidad y la de preservar la confianza en nuestras intenciones e integridad". Como resultado de los embarazos diplomáticos que ocasionó el incidente Camelot, y presumiblemente con el deseo de reestablecer los niveles de confianza e integridad propios al Secretario de Estado el 2 de agosto de 1965, observaba que

Muchas agencias del gobierno están respaldando investigaciones en las ciencias sociales sobre áreas y poblaciones extranjeras, en consecuencia con implicaciones para la política externa de los Estados Unidos. Algunas de estas investigaciones requieren residencia, viajes y comunicaciones con el extranjero. Como nos hemos enterado recientemente, estas actividades pueden crear problemas que afectan la dirección de nuestra política exterior. Por esta razón he determinado que no habrá apoyo oficial a ninguna investigación de esta naturaleza que, en criterio del Secretario de Estado, pudiera afectar adversamente nuestras relaciones internacionales. Le sugiero, en consecuencia, que establezca procedimientos que permitan asegurar decoro a las investigaciones de ciencias sociales del gobierno en el extranjero.

Sin embargo, de acuerdo con un documento proveniente del Director de Investigaciones e Ingeniería del Departamento de Defensa, desde el periodo en que esa orden presidencial fue puesta en práctica hasta el final del año fiscal de 1966, el Departamento de Estado había vetado únicamente 5 de los 141 proyectos de ciencias sociales en áreas extranjeras financiados y dirigidos por el Departamento de Defensa. Esto se ha juzgado como otra ilustración de la preponderancia del sistema militar en la definición de prioridades, contingencias y determinaciones relativas al área internacional. O, a la inversa, del relativo eclipse del Departamento de Estado en la función que formalmente se le ha asignado de "conducir la política exterior".

En todo caso, dice el vicealmirante H. G. Rickover, ya el Departamento de Estado juega un papel secundario. En su propia área de responsabilidad —asuntos externos— recibe solamente un décimo —en recursos presupuestarios para pesquisas— relativo a lo que recibe el Departamento de Defensa.

Tampoco puede ignorarse, por otra parte, que fue precisamente en el periodo inmediatamente después del incidente Camelot cuando se intensificó la necesidad de establecer cuerpos doctrinarios y metodológicos que permitieran maximizar la utilidad operativa de las actividades políticomilitares del Departamento de



Defensa en el extranjero, y especialmente en los países subdesarrollados.

Es verdad que persiste el elemento de expansionismo burocrático y político del cuerpo militar, lo que conduce a incorporar más y más responsabilidades y esferas de influencia en su seno. También es cierto que esta circunstancia es responsable, en parte, de la expansión de sus operaciones militares en el tercer mundo, pero sólo parcialmente, porque la experiencia —y fracaso— militar en Vietnam también ha jugado, si no el papel primordial, al menos el elemento que ha visualizado con mayor dramatismo la utilidad de la ciencia social, para mantener la situación de conflicto interno bajo cierto control.

En todas estas observaciones puede verse claramente que, si la ciencia social es importante para los cuerpos de inteligencia, no lo es menos para el establecimiento militar. La “muerte” del proyecto Camelot no significó en forma alguna el cese de estas actividades. En las audiencias del Subcomité de Organizaciones y Movimientos Internacionales del Comité de Asuntos Externos de la Cámara de Diputados de los Estados Unidos celebradas durante la semana en que se canceló el proyecto Camelot, el general W. W. Dick Jr., entonces director de Investigación y Desarrollo del Departamento del Ejército, exclamó:

En primer término permítaseme decir que fue el Proyecto Camelot lo que se canceló. De esto no debe inferirse que nos hayamos desviado en forma alguna de los objetivos que el Proyecto Camelot deseaba alcanzar... Camelot está fuera, liquidado. Los objetivos de Camelot de obtener información al nivel de ciencia social que permita una mejor respuesta nuestra en el futuro, son tan importantes hoy como siempre lo han sido.

El uso de la ciencia social como elemento imprescindible de apoyo en la labor del Departamento de Defensa y las Agencias de Inteligencia, quedó reconocido oficialmente sancionado y administrativamente estimulado y afianzado con el ascenso de la administración Kennedy. El interés de los integrantes de esta administración por elaborar fuerzas flexibles de respuesta y ataque a nivel limitado y sublimitado, les indujo a realizar una reorganización del Departamento de Defensa, a efecto de que éste pudiera atraer y coordinar directa o indirectamente recursos académicos destinados a labores de investigación social. Seymour J. Deitchman, anterior asistente especial para la contrainsurrección de la oficina del director de Investigaciones e Ingeniería del Departamento de Defensa, ha manifestado que en efecto,

El Departamento de Defensa ha reconocido que parte de sus esfuerzos en la investigación y el desarrollo para apoyar las operaciones de contrainsurrección deben estar orientados hacia la población tanto norteamericana como extranjera, involucrada en este tipo de guerra; y el Departamento de Defensa ha llamado a la clase de científicos cuya orientación



profesional hacia el comportamiento humano les permitiría ofrecer contribuciones útiles en esta área: antropólogos, sociólogos, científicos, políticos, economistas.

Al avanzar el decenio de los sesentas y acelerarse la escalada y el fracaso norteamericano en Vietnam, las posibles contribuciones de la ciencia social se hicieron más apetecibles a los administradores militares y de inteligencia. Por ejemplo, el Departamento de Defensa ha gastado aproximadamente 700 millones de dólares en estudios militares, políticos y sociológicos para analizar la dinámica revolucionaria en Vietnam y desarrollar la respuesta "adecuada".

Siguiendo los planteamientos estratégicos del general Maxwell Taylor y los lineamientos táctico-administrativos del exministro McNamara, que reconocen la imposibilidad material y humana para hacerle frente a varios conflictos de la intensidad alcanzada en el Asia Suroriental, se impuso la continua búsqueda de mecanismos contrarrevolucionarios más eficaces y de menor costo para el control de las fuerzas que amenazaban la hegemonía norteamericana en el mundo subdesarrollado. Específicamente se consideró la posibilidad de hacer un intenso y extenso uso de las ciencias sociales y los avances cibernéticos para elaborar una *sintomatología para la contrarrevolución*; es decir, una vasta infraestructura informativa y explicativa que permitiera detectar los focos de conflicto antagónicos a la seguridad nacional. Combinando las habilidades de la simulación cibernética con las explicaciones y datos de la ciencia social, se procedió a formular un "sistema de detección previa" de conflictos en las regiones menos desarrolladas del globo. Esta detección previa (o "blanqueo"-targeting) resultaba indispensable para realizar operaciones rápidas y poco costosas de "profilaxis" contrarrevolucionaria. La manipulación cibernético-instrumental de la enorme base de datos haría más fácil localizar y luego cercenar la insurgencia "incipiente" antes de que ésta madure política y organizativamente y demande la utilización de recursos económicos y bélicos de mayor cuantía. Este requerimiento estratégico por depurar y acelerar la habilidad para *localizar* la insurgencia en su estadio "incipiente" o "potencial", para luego "*abortarla*" fuera del vientre histórico, se intensificó con la desproporcionada inversión de recursos en el Asia Suroriental. Seymour Dietzman reconoce explícitamente que

...El uso adecuado por el conocimiento "no material" representado por una comprensión cabal de las acciones en la esfera no-militar puede evitar la necesidad de involucrar grandes fuerzas militares.

Las sugerencias de parte de científicos sociales generalmente se refieren a estos dilemas, al tiempo que proporcionan elaboraciones estratégico-teóricas para la *contrarrevolución preventiva* que inevitablemente implican y justifican la expansión presupuestaria y política de los organismos militares y de inteligencia norteamericanos.

T. H. Tacaberry, en un manifiesto al Departamento de Defensa y a la comunidad académica en ciencias sociales, dice:

Es imperativo atacar los problemas de las naciones en desarrollo *antes de que éstos lleguen al nivel crítico como ha pasado en Vietnam*. La clave del asunto es la prevención. Pero, ¿cómo se va a lograr la prevención? Conforme los Estados Unidos intervienen en las áreas en vías de desarrollo, se han percatado de un vacío en nuestro conocimiento sobre los problemas de la evolución política.

Debo insistir y explicitar en este punto, que la necesidad de evitar otros Vietnam, manteniendo los conflictos al máximo posible en su fase "no-militar" también incluye la maximización de la información lograda por medio de variados sondeos sobre las condiciones internas de esos sistemas políticos, incluyendo la operacionalización de esos datos para facilitar la ingerencia en los asuntos internos. Se da un énfasis particular a los datos sobre instituciones políticas actual o *potencialmente* subversivas. Es decir, se solicitan grandes esfuerzos para la localización de grupos u organizaciones (en Latinoamérica se incluyen por ejemplo a las Universidades) que, en criterio de los analistas, presenten una "oferta" para la rebelión. Esta falta de información sobre las condiciones internas de estas instituciones, dicen dos analistas de la Rand Corporation

le facilita a los rebeldes el inicio de sus labores y le dificulta (a la autoridad establecida) la detección de la rebelión *hasta que ésta ha alcanzado un estadio de firmeza organizativa*, cuando las oportunidades para abortarla se pierden, y los costos para controlarla se han aumentado.

Característicamente, con la agudización de todas estas "necesidades" se iniciaron programas masivos de asistencia "policiaca" y la comunidad político-militar y académica continuó recibiendo repetidas exhortaciones similares a las del profesor Niemeyer, pero no restringidas a acciones interventoras en estados "hostiles". Max Belof, haciendo eco de estos sentimientos, aseveraba que los Estados Unidos

necesitan mucho de una teoría coherente para la intervención, particularmente en sus relaciones con el mundo subdesarrollado. ... (los wilsonianos) creyeron que con sólo deshacerse de los imperios coloniales europeos, las nuevas naciones surgirían con todo esplendor y anuentemente cooperarían con la *Pax Americana*. Dejen que el príncipe norteamericano bese a la Bella Durmiente y desaparecerá el encanto.

Aunque en Latinoamérica el encanto desapareció hace varios lustros debido a las frecuentes visitas e inesperadas estadías del príncipe, la doctrina y práctica amalgamadas bajo la teoría de las operaciones clandestinas, económicas, políticomilitares y psicológicas bien podría tomar por sorpresa a la *Celestina* de palacio y a otros *lacayos*.

P OEMAS

SINTESIS

Cada vez que era sometido
al potro de torturas
recordaba su infancia.
No por la humillación y la impotencia,
sino por la docilidad
que nace del martirio.

Cada vez que era sometido
al triste invierno de los fosos
recordaba su trayectoria en la tierra.
No por la soledad y el hambre,
sino por el sentido inútil de la esperanza.

LOS SIGNOS DE LA BRUJULA

Alguien le ha regalado una isla
al viejo pastor de ojos curtidos.
Quizá con este último presente
—no por eso el más hospitalario—
quede lleno hasta el techo
su sombrero de fieltro
y su bastón encuentre mediodía
en qué apoyarse.

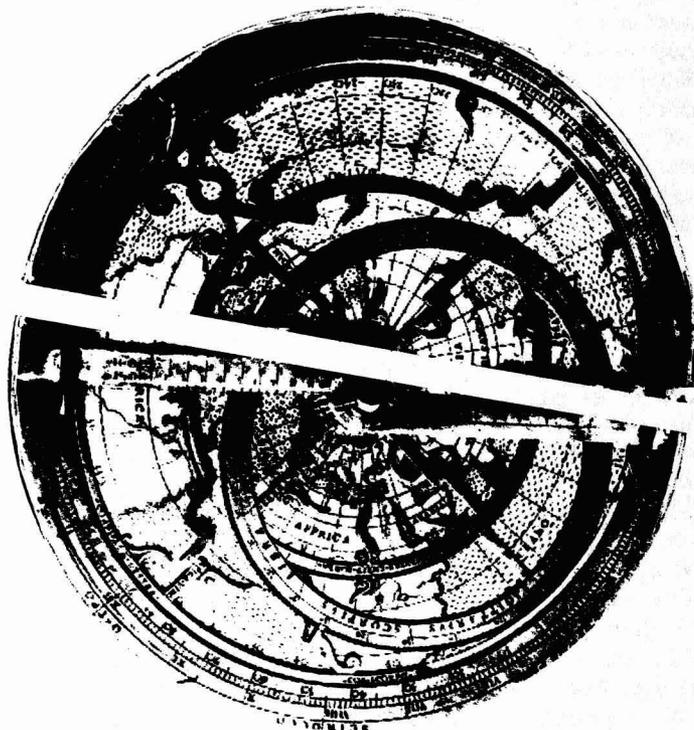
La agonía frente al mar siempre es dichosa.
El tifón orienta los signos de la brújula.
Hay brisas
y cantares
para escuchar
rastros de naves,
para cortar la sal que preserva al silencio
y al antiguo engaño de los pelícanos
que nada guardan en el pico abultado.

El vaho de los perros se queda en las cornisas
de las catacumbas.
La marea es parte de los movimientos
que no pueden calcarte.
Sin embargo, sin miedo, sin tarea, has de cabalgar
sobre los dioses militantes
con tu hacha en la mano,

con el enebro en los pliegues de la bufanda;
con la incansable zarigüella al hombro
has de buscar
la vida torrentosa de los ahogados,
el paladar letrina
de los fatuos detractores
y una nueva,
ruidosa
ocupación
a tu eco sin palabras.

Ancestro de la ira, malamado Neptuno de la Tierra,
tu nombre tañe,
tañe,
tañe,
tañe por la tarde

en oro brusco.



EL SECRETO DEL GOLEM



La palabra símbolo es una palabra venerable en la historia de las literaturas. Ha prestado grandes servicios a los intérpretes de las formas religiosas y, en nuestros días, a los lejanos descendientes de Freud y a los cercanos discípulos de Jung. El pensamiento es simbólico. Incluso la existencia más limitada vive de símbolos a los que da vida. En la palabra símbolo se reconcilian creyentes e incrédulos, sabios y artistas.

Puede ser. Lo que resulta extraño en el empleo de esta palabra es que el escritor a cuya obra se le aplica, se siente muy alejado, mientras está trabajando, de lo que la tal palabra designa. Más tarde, es posible que se reconozca en ella, que se deje halagar por este bello nombre. Sí, es un símbolo. Pero en él algo se resiste, protesta y afirma secretamente: no es una manera simbólica de decir, sólo era real.

Esta resistencia merece atención. Mucho se ha perfeccionado el pensamiento referente al símbolo. La mística aportó, antes que cualquier otro estudio especializado, mayor claridad y rigor. La primera profundización se hizo ante la necesidad de diferenciar el símbolo de la alegoría. La alegoría no es simple. Si un viejo con una hoz, o una mujer con una rueda significan tiempo y fortuna, la relación alegórica no se agota en este único significado. La hoz, la rueda, el viejo, la mujer, cada detalle, cada obra en donde aparece la alegoría, y la inmensa historia que en ella se oculta, las potencias emotivas que la han mantenido activa y, sobre todo, el modo figurado de expresión, convierte la significación en una infinita red de correspondencias. Desde el principio tenemos el infinito a nuestra disposición. Y es que, precisamente, ese infinito es disponible. La alegoría desarrolla muy lejos la vibración enmarañada de sus círculos, pero sin cambiar de nivel, según una riqueza que se puede denominar horizontal: se sitúa en los límites de la expresión medida, representando, a través de lo que se expresa o se figura, otra cosa que podría expresarse, también, directamente.

La experiencia simbólica

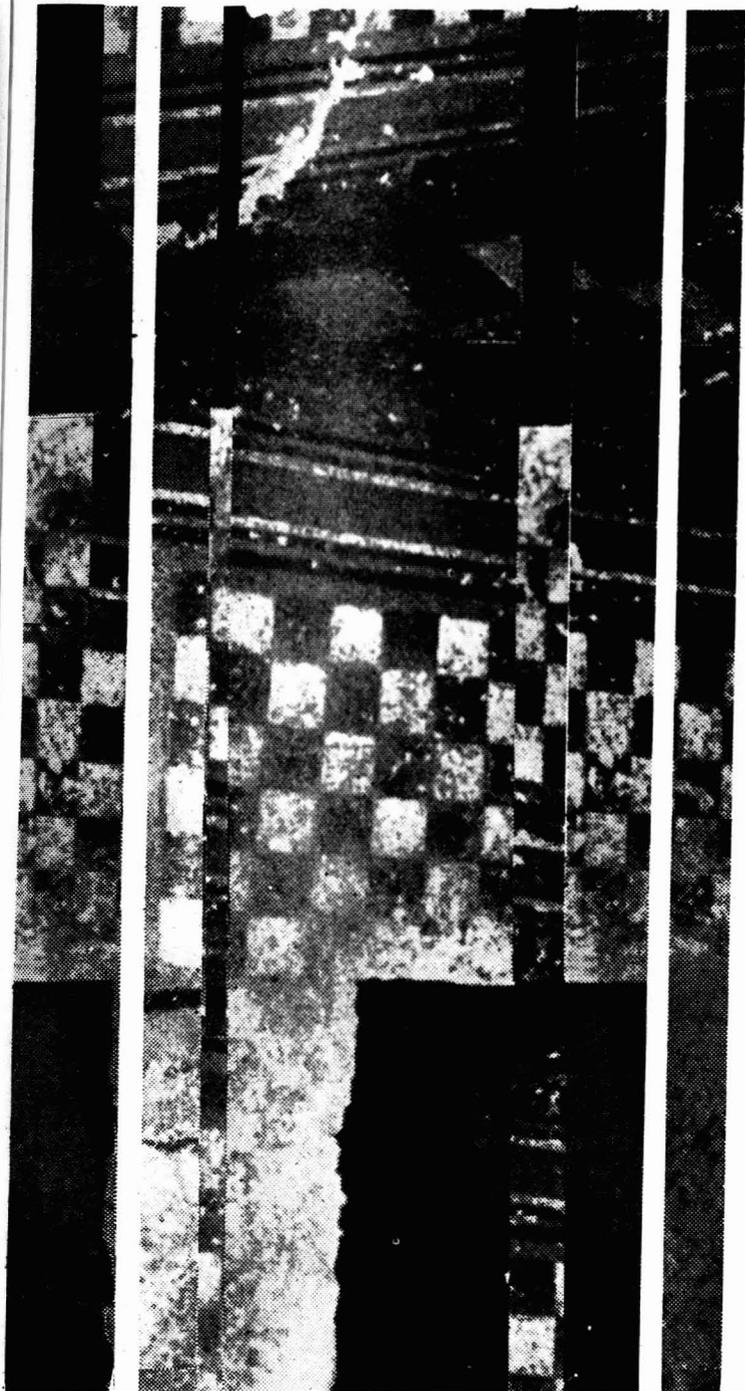
El símbolo tiene otras pretensiones. Espera saltar de golpe fuera de la esfera del lenguaje, del lenguaje bajo todas sus formas. Lo que pretende no es de ninguna manera expresable, lo que hace ver o da a entender no es susceptible de ningún sentido directo, incluso de ninguna clase de sentido. El plano del cual nos hace partir, no es sino un trampolín para elevarnos o precipitarnos hacia otra región a la que no hay acceso. A través del símbolo hay, pues, salto, cambio de nivel, cambio brusco y violento, hay exaltación, hay caída, no pasaje de un sentido a otro, de un sentido modesto a una mayor riqueza de significados, sino pasaje a lo que es otro, a lo que escapa a cualquier sentido posible. Estos cambios de nivel, peligrosos movimientos hacia lo bajo, más peligrosos aún hacia lo alto, es lo esencial del símbolo.

Esto ya es difícil, prometedor y raro; y tanto, que hablar del símbolo no debería hacerse sin precauciones. Pero existen otras particularidades. La alegoría tiene un sentido, muchos, una más o menos mayor ambigüedad de sentidos. El símbolo no significa nada, no expresa nada. Sólo hace presente —haciéndonos presentes en él— una realidad que escapa a cualquier otra realidad aprehendida, y que parece surgir, prodigiosamente próxima y prodigiosamente lejana, como una presencia extraña. ¿Será entonces el símbolo una grieta en el muro, una brecha a través de la cual se nos hace súbitamente sensible lo que de otra manera se oculta a cuanto sabemos y sentimos? ¿Es una reja puesta sobre lo invisible, una transparencia donde lo oscuro se presentiría en su oscuridad? No hay nada de esto; por eso el símbolo es tan atractivo para el arte. Si se trata de un muro, entonces el símbolo es un muro que, lejos de abrirse, se haría más opaco y más denso, de un espesor, de una realidad tan poderosos y exorbitantes que nos modifica y modifica un instante la esfera de nuestros hábitos y costumbres, nos aparta de todo saber actual o latente, nos hace más maleables, nos remueve, nos trastorna y nos expone, gracias a esta nueva libertad, a la aproximación de otro espacio.

Desgraciadamente no hay un ejemplo preciso, pues en cuanto el símbolo se particulariza, se cierra y es usual, ya se ha degradado. Pero admitamos por un instante que la cruz, tal y como la vivifica la experiencia religiosa, tenga toda la vitalidad del símbolo. La cruz nos orienta hacia un misterio, el misterio de la pasión de Cristo, mas no por ello pierde su realidad de cruz y su naturaleza de madera: por el contrario, se hace tanto más árbol cuanto que parece elevarse sobre un cielo que no es ese cielo y en un lugar fuera de nuestro alcance. Es como si el símbolo estuviera siempre replegado sobre sí mismo, sobre la realidad única que posee y su oscuridad de cosa, por el hecho de ser también el lugar de una fuerza de expansión infinita.

Para decirlo brevemente: todo símbolo es una experiencia, un cambio radical que hay que vivir, un salto que hay que efectuar. No hay, pues, símbolo, sino experiencia simbólica. El símbolo no es destruido por lo indecible o lo invisible a que aspira; alcanza, por el contrario, en ese movimiento, una realidad que el mundo corriente nunca le ha otorgado, tanto más árbol cuanto que es cruz, más visible a causa de esta esencia oculta, más parlante y más expresivo a causa de lo inexpresable y en cuya cercanía nos hace surgir por una decisión instantánea.

Si tratamos de aplicar esta experiencia del símbolo a la literatura, percibimos, no sin sorpresa, que sólo le concierne al lector cuya actitud transforma. Únicamente para el lector hay símbolo, es él quien se siente ligado al libro por el movimiento de una búsqueda simbólica, es el lector quien, frente al relato, experimenta un poder de afirmación que parece desbordar infinitamente la esfera limitada donde este poder se ejerce, y piensa:

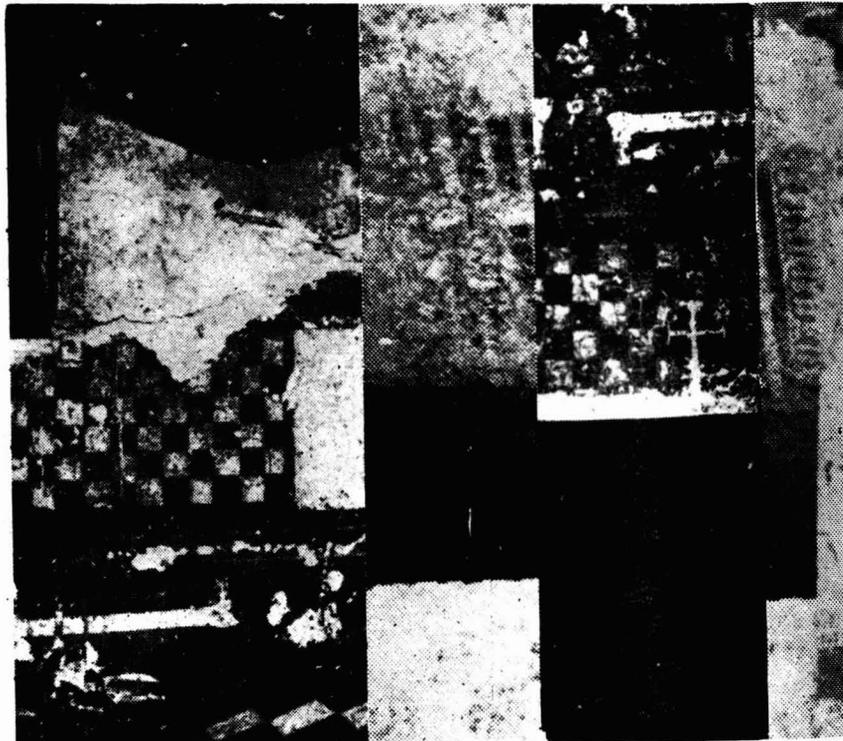
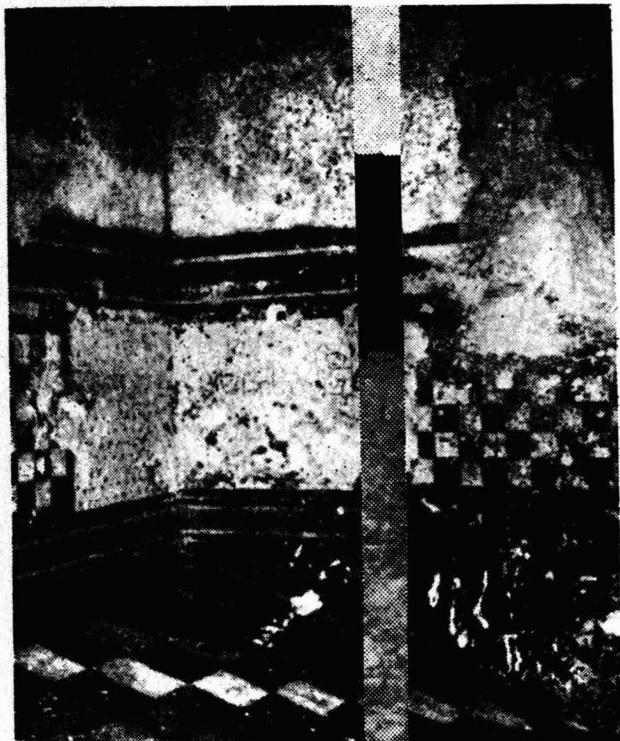


“Esto es algo más que una historia, aquí está el presentimiento de una verdad nueva, de una realidad superior; algo que él ha visto, que quiere hacerme ver a condición de que no me deje cegar por el sentido inmediato y la realidad apremiante de su obra.” De esta manera, el lector se torna apto para unirse a la obra con una pasión que a veces alcanza la iluminación, y, otras, se agota en traducciones sutiles, si se trata de un lector especializado, feliz de poder albergar su pequeña luz en el hueco de una nueva profundidad. Estas dos maneras de leer son ilustres y nacieron hace siglos. Para no citar sino un ejemplo: una conduce a los ricos comentarios del Talmud; la otra, a las experiencias extáticas del cabalismo profético ligadas a la contemplación y a la manipulación de las letras.

(Y no estará de sobre recordarlo: la lectura es una dicha que pide más inocencia y libertad que consideraciones. Una lectura atormentada, escrupulosa, una lectura que se celebra como los ritos de una ceremonia sagrada, pone de antemano sobre el libro los sellos del respeto que lo cierran pesadamente. El libro no está hecho para ser respetado, y la “más sublime obra maestra” encuentra siempre en el lector más humilde la justa medida que la hace igual a sí misma. Pero, naturalmente, la facilidad de la lectura no es de por sí accesible. La presteza del libro para abrirse y la apariencia de ser siempre disponible —cosa que nunca es—, no significan que esté a nuestra disposición, significa más bien la exigencia de nuestra completa disponibilidad.)

El resultado de la lectura simbólica es a veces de gran interés para la cultura. Se suscitan nuevas cuestiones, viejas respuestas enmudecidas, la necesidad de hablar de los hombres alimenta noblemente. Por otra parte, y esto es lo peor, una especie de espiritualidad bastarda encuentra sus fuentes en este tipo de lectura. Lo que está detrás del cuadro, detrás del relato, lo que se ha sentido vagamente como un secreto eterno, se reconstituye en un mundo propio, autónomo, alrededor del cual el espíritu se mueve en la dicha sospechosa que le procura siempre el infinito de lo aproximado.

El resultado es la destrucción de la obra, como si ésta se convirtiera en una especie de blanco horadado incansablemente por el agujón del comentario, cuyo fin es facilitar la mirada sobre esta franja de tierra que siempre se percibe mal y a la que tratamos de acercarnos, no adaptando a ella nuestra vista, sino transformándola según nuestra mirada y nuestros conocimientos. En la destrucción, pues, es donde para, casi necesariamente, la búsqueda simbólica debido a una doble alteración. Por una parte, el símbolo, que no es nada si no es una pasión, si no conduce a ese salto que hemos descrito, se convierte en una simple, compleja posibilidad de representación. Por otra parte, en vez de quedar como una fuerza vehemente donde se unen y se confirman dos movimientos contrarios —uno de expansión, el otro de concentración—, el símbolo se convierte poco a poco en lo que simboliza: árbol de la



cruz que la grandeza del misterio ha socavado y gastado fibra a fibra.

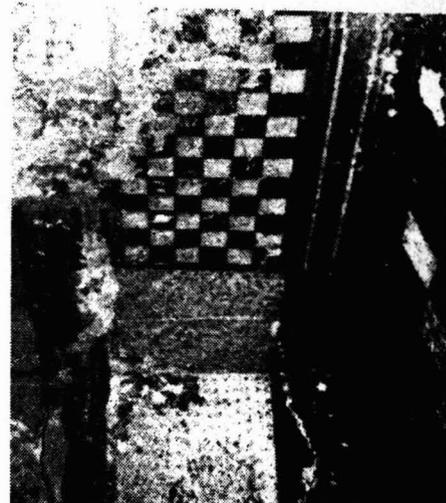
De por qué no existe un arte puro.

Sin embargo, sobre este punto, hemos hecho progresos, estamos sobre aviso, somos más atentos. Sentimos que la obra donde se anima una vida simbólica nos acercará más a lo "exterior" en cuanto más completamente nos dejemos encerrar en ella. Nos develará lo que no nos dice a condición de no decir nada que no sea ella misma, y nos conducirá hacia otra parte si no nos lleva a ninguna parte; no abriendo, sino cerrando todas las salidas, Esfinge sin secreto, más allá del cual sólo está el desierto que lleva en sí misma y que nos transmite.

El más allá de la obra sólo es real en la obra, es la realidad propia de la obra. El relato, por sus movimientos de carácter laberíntico o por la ruptura de nivel que produce en su sustancia, parece atraído fuera de sí por una luz cuyo reflejo creemos sorprender, aquí y allá; pero esta tendencia que deporta al relato hacia un punto infinitamente exterior, es el movimiento que lo

devuelve hacia el secreto de sí mismo, hacia su centro, hacia la intimidad a partir de la cual se engendra y es su propio y eterno nacimiento.

Cuando se le habla a un escritor de símbolo, es posible que resienta la distancia de la obra con respecto a sí misma, distancia móvil, viviente y centro de toda vida y movimiento en ella; distancia que el símbolo trae consigo, prueba de un vacío, de una separación infranqueable que, no obstante, hay que franquear, saltar para cambiar de nivel. Pero, para el escritor, es en la obra donde se sitúa esta distancia. Únicamente escribiendo es como se entrega a ella y se expone para mantenerla real. En el interior de la obra es donde se encuentra el exterior absoluto, exterioridad radical a prueba de la cual se forma la obra, como si lo que estuviera más afuera de la obra fuera, para el que la escribe, su punto más íntimo, de manera que lo que la obra precisa, partiendo de un movimiento muy azaroso, es mantenerse como el límite de sí misma, el límite del género que cree seguir, de la historia que cree contar y de toda escritura, ahí donde ya no puede continuar: en ese límite debe mantenerse, sin ceder, a fin de que ahí, en un momento dado, todo comience.



Pero en ese punto y en ese instante, al escritor le parece que ya no se trata de la obra que estaba escribiendo, sino de algo que ya no tiene relación con ella, ni consigo mismo, ni con nada. Cree que es algo diferente a lo que tenía pensado, una Tierra desconocida, un *Mare tenebrarum*, un punto, una imagen inefable cuyo "sentido" supremo será en adelante la única obsesión que le anime. ¿Es entonces cuando reniega de su tarea, de su obra y de su finalidad? En efecto. Todo sucede como si el escritor —o el artista— no pudiera darle cumplimento a su obra sin darse, como objetivo y como coartada, a la persecución de otra cosa (por ello sin duda no existe el arte puro). Para ejercer su arte, necesita de un rodeo para escapar del arte, un rodeo gracias al cual se disimule lo que es y lo que hace: la literatura es esa disimulación. Así como Orfeo deja de cantar cuando se da vuelta hacia Eurídice, rompe el poder del canto, traiciona el rito y olvida la regla, de la misma manera es necesario que en un cierto momento el escritor traicione, reniegue de todo, del arte, de la obra y de la literatura que ya no son nada para él desde la perspectiva de esa verdad que entrevé, de lo desconocido que quiere aprehender, de Eurídice a quien quiere ver y no cantar. Únicamente al precio de esta negación es como la obra puede adquirir su máxima dimensión, lo que hace de ella algo más que una obra. En esta negación a menudo se pierde, se alimenta y encuentra razón de ser el símbolo.

¿Qué le aporta al escritor esta palabra símbolo? Quizá sólo el olvido de su fracaso y de la peligrosa inclinación a ilusionarse recurriendo a un lenguaje de misterio.¹ Si se viera obligado a especificar su experiencia, a emplear otra palabra, el escritor utilizaría simplemente la de *imagen*, pues a menudo es para sí mismo como un hombre que ha encontrado una y se siente ligado a ella por una extraña pasión, un hombre cuya existencia es la de permanecer al lado de esa imagen, estancia que es su obra.

Acierto y desgracia de la imagen

En el relato de Casares, *La invención de Morel* —que Borges sitúa en el plano de los grandes aciertos—, se nos cuenta la historia de un hombre que, huyendo de la persecución política, llega a una isla donde encuentra refugio porque una especie de peste ha desalojado a sus habitantes. Estos eran un hombre rico y unos amigos que habían construido un hotel, una capilla y un "Museo" que ahora están abandonados. El exilado vive por algún tiempo la angustia del extremo abandono. Un día, ve a una joven mujer y a otras personas que ocupan el hotel otra vez y llevan, en esa naturaleza salvaje, una incomprensible vida de diversión. Tiene que huir de nuevo, esconderse, pero la atracción hacia la joven que se llama Faustina, su encantada indiferencia, ese mundo de fiesta y de felicidad lo seducen. Se acerca a ella, le habla, la toca, la solicita, todo en vano. El no existe para ella, está como muerto a

sus ojos, y ¿acaso no lo estará de verdad? Vayamos al desenlace. El organizador de este pequeño grupo es un sabio que ha conseguido obtener de los seres y de todas las cosas una imagen absoluta, tal y como se impone a los sentidos el doble idéntico e incorruptible de la realidad. El sabio, sin que ellos se hubiesen dado cuenta, "filmó" a sus amigos, en cada instante de su vida, durante una semana que será eterna y que recomienza cada vez que las mareas ponen en movimiento la maquinaria de la que dependen los aparatos de proyección. Hasta aquí el relato es meramente ingenioso. Pero se nos reserva un segundo desenlace donde la ingeniosidad se hace conmovedora. Así pues, el fugitivo vive junto a las imágenes, cerca de la fascinante joven a la que poco a poco se siente ligado, aunque no del todo, pues le gustaría entrar en el círculo de su indiferencia, en su pasado, modificarlo. Para lograrlo se le ocurre entonces adaptar sus gestos y sus palabras a los gestos y a las palabras de Faustina, de manera que se respondan como una alusión a lo que un espectador tomaría por su dichosa intimidad. Poniendo en marcha el aparato que toma las imágenes, vive una semana durante la cual se hace reproducir con los demás seres y con ella, convirtiéndose en imagen y viviendo maravillosamente en esa intimidad imaginaria (destruye, por supuesto, la versión de la semana en la que él no se encontraba ahí). En adelante será feliz, incluso será una especie de bienaventurado: dicha y eternidad que debe pagar con su vida, pues los rayos son mortales.

Acierto y desgracia de la imagen. ¿En esta situación, no querría reconocer el escritor, rigurosamente descritos, muchos de sus sueños, de sus ilusiones y de sus tormentos, y hasta el ingenio, el insinuante pensamiento de que, si muere, hará pasar un poco de su vida a las figuras eternamente animadas gracias a su muerte?

Así va, siguiendo su pendiente, la ensoñación alegórica, y puesto que el comentario se ha deslizado en su seno, se trata ya de otra alegoría. Recuerdo al Golem, esa masa rudimentaria que recibía vida y poder de las palabras que su creador sabía inscribir misteriosamente en su frente. Pero se equivoca la tradición que le atribuye una existencia permanente, parecida a la de los seres vivos. El Golem se animaba y vivía con una vida prodigiosa, superior a todo lo que podemos concebir, únicamente durante el éxtasis de su creador. Le eran necesarios ese éxtasis y la chispa de la vida extática, pues él mismo no era sino la realización instantánea de la conciencia del éxtasis. Al menos así fue originalmente. Con el tiempo, el Golem se convirtió en una obra mágica ordinaria, aprendió a durar como todas las obras y como todas las cosas, y entonces se hizo capaz de esas peripecias que lo hicieron entrar en la celebridad y en la leyenda, pero que también le hicieron salir del verdadero secreto de su arte.

Traducción de Esther Seligson

¹ Se podría decir que el símbolo reaprehende —a la inversa— la aventura creadora. Hace partícipe a la lectura de la profundidad de ese movimiento aventurado, pero sólo en tanto el escritor no haya caído en la tentación de prepararle intencionalmente la vía al símbolo.

P OEMAS
ARABIGOANDALUCES
(SIGLO XI)

LA AMAPOLA

Sobre el verde tallo, arde una llama bermeja y se ahuman unos pabilos quemados.
Es la amapola.

EL LENGUAJE DE LA ROSA

Conozco el lenguaje perfecto de la rosa. ¿Has olido alguna vez el aroma conjunto de todos los pétalos de una rosa? No se puede —nadie puede— decir más.

EL CHAL DE SEDA

Hay algo más suave y estremecedor que el zureo de las palomas: el resbalar sedoso y escalofriante de tu chal por tu espalda desnuda.

LOS SAUCES

De tanto huir con el río, los sauces acaban por llorar en el aire lacio el verde trémulo de sus ramas.

De tanto huir con el río —que se lleva su verde sombra estremecida—, los sauces ya no están en el sitio inmóvil que cubre sus raíces.

LAS NARANJAS DE ALCIRA

Las naranjas de Alcira difunden, en frescos gajos de oro, las infinitas medias lunas del Islam.

ENCRUCIJADA

El camino es lento y polvoriento; la atmósfera, palpable; bajas y amenazadoras, se espesan en el cielo unas nubes de plomo.

La calígene de julio empolva la lejanía. No hay un ser vivo en derredor.

De súbito, en un recodo del camino, se divisa una choza miserable.

—Agua —oigo que pide mi voz reseca y estridente, ronca de sed y polvo.

En la puerta de la cabaña, una mujer, casi desnuda, me mira consternadamente desde sus negros ojos hundidos.

—No tengo agua que darte —me dice con acento lastimero—. El cántaro se me quebró al volver de la alberca, muy distante de aquí. Pero te puedo ofrecer leche de camella y una jarra de vino.

Sacié mi hambre y mi sed sin moverme del umbral de la choza.

Al despedirme yo, la mujer me dijo:

—Estoy sola. En mi yacija hay siempre un sitio para el viandante que lo desea. Ya no soy joven; pero mis largas noches solitarias me han adiestrado en todos los recursos del placer. Si duermes, sabré velar tu sueño. Si velas, sabré acortar las horas de tu insomnio. Pasa. El que me abandona está lejos, y la tormenta hierve en mis entrañas.

LA MARGARITA

Bebes en copa de cristal un vino de oro. A punto de concluir la libación, la copa es, en tu mano diestra, como una enorme margarita transparente.

PRESENCIA DE ZORAIDA

El sol remueve con sus agujas de oro la pecina del estanque. En la superficie del agua se enfría la sombra bermeja de unas naranjas casi luminosas. Huele a azahar quemado.

Las tórtolas zurean, al abrigo de una cerca florida. Yo pienso en Zoraida.

Cuando Zoraida se aproxima, dejan de oler los arrayanes.

ABRIL

Cae la lluvia. El jardín comienza a esponjarse como el cuerpo de una mujer que se baña. Huele intensamente a tierra profunda —con ese húmedo olor de la mujer que se entrega.

EL AMANTE

Pienso en que quizá no me rechaces. La rosa no sólo perdona al insecto su presencia indeseable, sino que, al fin, lo acoge en lo más sedeño, oloroso y profundo de su hermosura.

EL GRAN POEMA

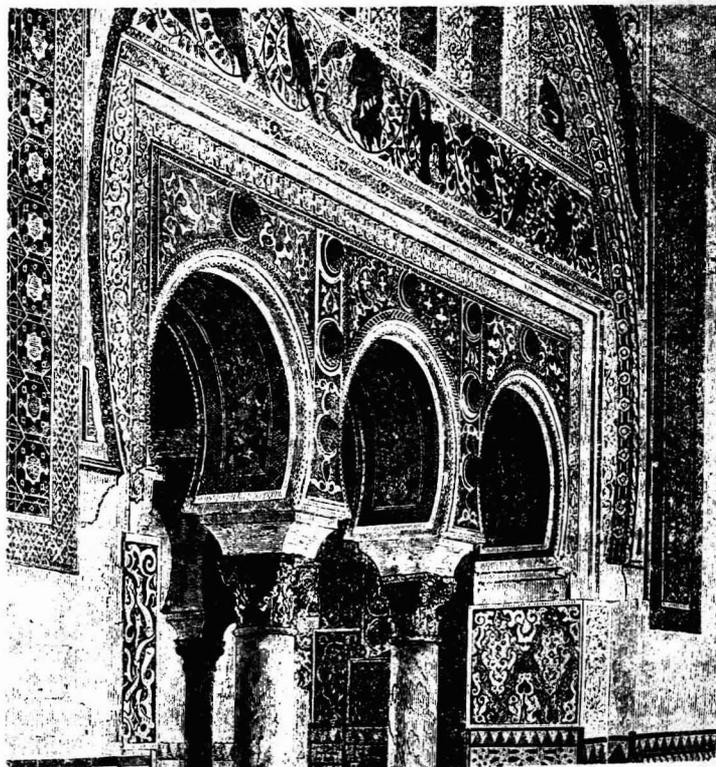
Dios escribió con su cálamo de oro este mundo de maravilla. Decidme si no es un bellissimo poema, aunque por él se arrastren penosamente, renqueando, como versos cojos, las almas paralíticas —de inválida voluntad y deseos tullidos.

ORACULO

Habló la zarza con voz reseca y espinosa —apenas vegetal—, hasta hincarme las púas de este oráculo:

“Hay una cosa que concluye: la vida. Y otra —la muerte— que no acaba jamás”.

“Si no das plena satisfacción a las necesidades de tu cuerpo, los despojos de tu carne famélica aullarán sordamente, como hienas de sombra, por los siglos de los siglos, sin fin.”



EL MAL DE HAFSA

Tu cuerpo adolece y se consume. Pero la demarcación que descarna tu rostro y afila tus facciones macilentas, te hace aún más deseable. Por tus ojos asoma, en negras relumbres, el fuego que corroe tus entrañas.

El agua hierve al contacto de tu carne siempre enfebrecida. Al amanecer, cuando deshuelas con tu cuerpo desnudo la escarchada superficie del estanque, un denso vapor de fiebre aureola y vela tus pudores.

El agua de las termas es menos abrasadora que la linfa en que sumerges tus entrañas de fuego.

LOS INSTANTES ETERNOS

La vida está hecha de segundos fugaces y de días eternos. Pero en una sola noche cabe toda la eterna fugacidad de la vida.

LA SABIDURIA

La sabiduría se aleja de nosotros cuando adviene la senectud. La longevidad y la sabiduría son incompatibles. Aprende a desconfiar de la decantada sapiencia de los varones provecetos. Aconséjate en la clara plenitud del hombre maduro. Los muchos años dan poco de sí.

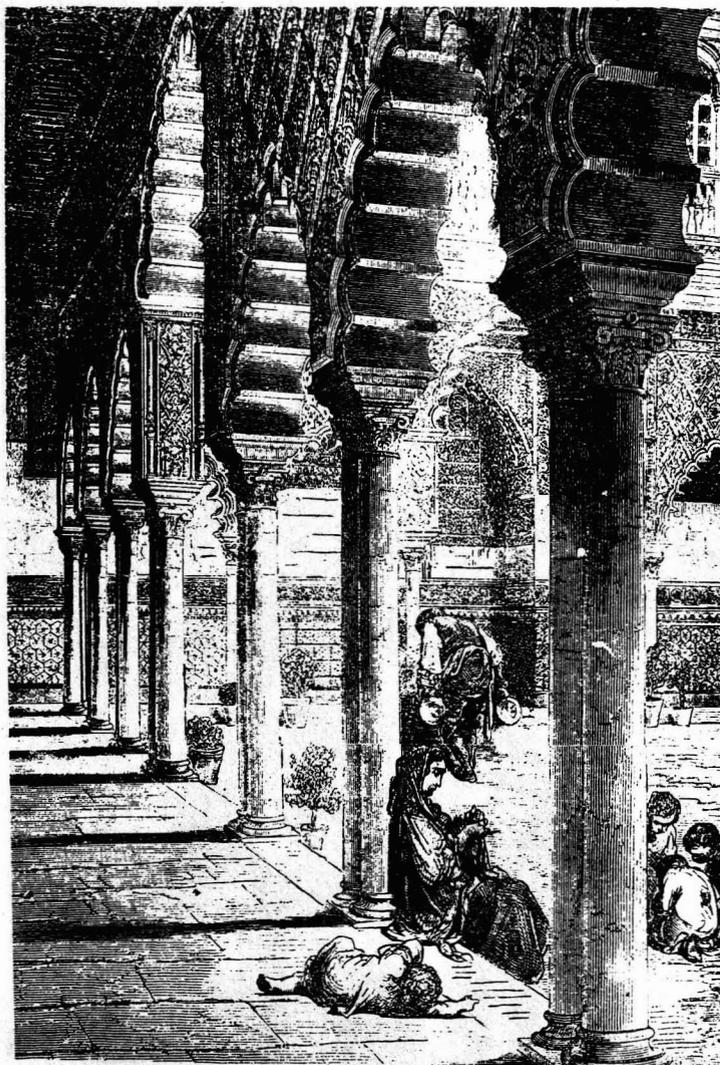
El joven tiene, al menos, su candor: albura y aureola de inocencia. El viejo, refalsado, como malgastó la nitidez de sus ojos, no acierta a ver nada con claridad: su vista se nubla con los celajes de la decepción y la suspicacia. Nada tan sórdido e inhumano como la pasión senil del egoísmo.

Los muchos años dan poco de sí. El haber ido muy lejos significa no poder seguir adelante. A mitad de jornada, cuando se equidista de la vida y de la muerte, es cuando el juicio del hombre sagaz, está próximo a ser infalible.

Se sabe más, cuando aún se paladea el sabor prolongado del beso y la deliciosa acerbidad que se disimula en esas lágrimas — ¡tan dulces! — que vierte en silencio una mujer dichosa.

Los muchos años dan poco de sí. En el yermo no brota la espiga. El pedregal ignora la aridez de su dureza.

En la senectud, siempre a merced de los prejuicios y de las precavidas reservas, nada se sabe ya, porque la vida no nos sabe ya a nada.



UNA NUEVA ERA EN LA HISTORIA HUMANA

Si no hay alguna coincidencia en la apreciación y la valoración de la hora crucial en que nos ha tocado vivir, una hora en que se desmorona ineludiblemente un mundo que parecía cimentado para subsistir y que, con diversos matices y variaciones, tiene ya un extenso pasado. Si no hay alguna coincidencia sobre ese cambio de perspectivas y de realidades, cualquier reencuentro y cualquier diálogo para el mutuo entendimiento y la mutua comprensión, pueden ser un reencuentro o un diálogo de sordos.

La misma subsistencia del hombre sobre este valle de lágrimas y de sangre, de Caín y Abeles, puede hallar su fin por obra del hombre mismo y de su poderío y de su imprevisión, es decir, por la guerra con armas nucleares y biológicas, por la escasez de alimentos y de agua potable para una población en aumento explosivo, y por la proliferación de la contaminación atmosférica. El oceanógrafo francés J. Cousteau decía en el informe de su último recorrido por los océanos Atlántico, Pacífico e Indico en 1972: "La contaminación de los mares es general. La vida marina ha disminuido en un cuarenta por ciento en el último cuarto de siglo. Desparecen los peces y la flora también. En cincuenta años, más de mil especies marinas habrán desaparecido. Jamás podrán ser reproducidas."

Se ha calculado por lo bajo que los derrames de hidrocarburos, accidentalmente o no, en los puertos y en alta mar, se elevan a por lo menos cinco millones de toneladas anuales. Por esa y por otras causas, las esperanzas que alentaban los hombres en el poder alimenticio de los mares para la humanidad futura, se van desvaneciendo.

No habla en favor del inmenso progreso intelectual, científico, técnico, de información y de comunicación el hecho que casi a los tres decenios de las bombas de Hiroshima se pueda llevar pueblos enteros, como un rebaño, al sacrificio tras banderías y parcialismos absurdos, al sacrificio en nombre de credos religiosos de guerras santas, como en el caso de los mahometanos y los judíos en el Cercano Oriente, de los católicos y protestantes en la Irlanda del Norte, etcétera, etcétera, o en nombre de intereses comerciales e industriales de muy escaso significado, si es que tienen alguno para las víctimas propiciatorias, soldados y civiles, ancianos y niños, hombres y mujeres, de un lado u otro de las ya inútiles trincheras o barricadas. Cuando toda sana razón aconseja avanzar por la vía del entendimiento, de la confraternidad por encima de todas las fronteras, hemos llegado a un estado de cosas y de relaciones en que las únicas fronteras existentes son las que distinguen el bien del mal, lo bueno de lo malo.

Todavía se mata y se muere por consignas de partido o de facción, por dogmas y frases hechas y consagradas, hueras y ambiguas, tan inoperantes en la esfera interna, civil, como en la externa, internacional. Y el panorama sombrío que se presenta al observador objetivo de esta etapa de la historia que estamos

viviendo casi a oscuras, no proporciona motivos para considerar caducos los eventuales razonamientos y desentendimientos de nuestros antepasados de la edad de piedra, del bronce o del hierro, o de los posteriores, de la historia escrita, que conducían a degollarse mutuamente en nombre de motivaciones dinásticas, religiosas o políticas de dominio, económicas o raciales. En el caso de que se quiera catalogar entre los incivilizados y salvajes, por ejemplo, a aquellos seres del paleolítico inferior que pintaron en las cuevas de Altamira escenas y figuras que provocan la admiración y el asombro a quienes las contemplan treinta o cuarenta siglos más tarde.

Si el hombre fue en el pasado, en ese pasado que pretenden revivir crónicas y relatos escritos en tiempos relativamente próximos, lobo del hombre, no hay razón para enorgullecernos de que lo siga siendo, y en proporciones técnicas y mentales mayores.

Sin un nuevo sentido moral de la vida que pueda hacer del hombre un hermano del hombre, un miembro de la única raza verdadera, auténtica, bien definida, de la raza humana, avanzaremos con todos los recursos de la ciencia y la técnica de nuestro tiempo al desastre final, apocalíptico, porque hemos llegado a disponer y a manejar un poder que en otros tiempos no lejanos todavía se atribuía a los dioses, un poder suficiente para extinguir de la faz de la Tierra a esta criatura de rostro humano que fue la última de la escala zoológica que hizo su aparición y marcó su presencia cuando comenzaban a desaparecer los dinosaurios y los plesiosaurios.

Estremece encontrar posible, ahora, que se proclame por la Unión de Repúblicas Arabes en su Constitución, que el islamismo es la única religión de su Estado, como si viviésemos en la lejana Edad Media, o en aquellos periodos trágicos de la Reforma luterana y de la cruda Antirreforma española.

Hacer del hombre un hermano del hombre o perecer, tal es el imperativo que se nos plantea a todos, negros y blancos o amarillos. Y si como españoles no tenemos ingerencia en los progresos y en los programas de las superpotencias de la hora para la autodestrucción y el autoexterminio, sí podemos ofrecer, señalar, auspiciar un camino viable de salvación, comenzando a promover que cada uno de nuestros conciudadanos sea un hermano, no un lobo de los demás, un lobo de la propia especie. Tal vez, o seguramente, ese ejemplo pueda ensanchar las fronteras de la esperanza de los que buscan la construcción de un mundo antes de que sea demasiado tarde para que no haya ninguno.

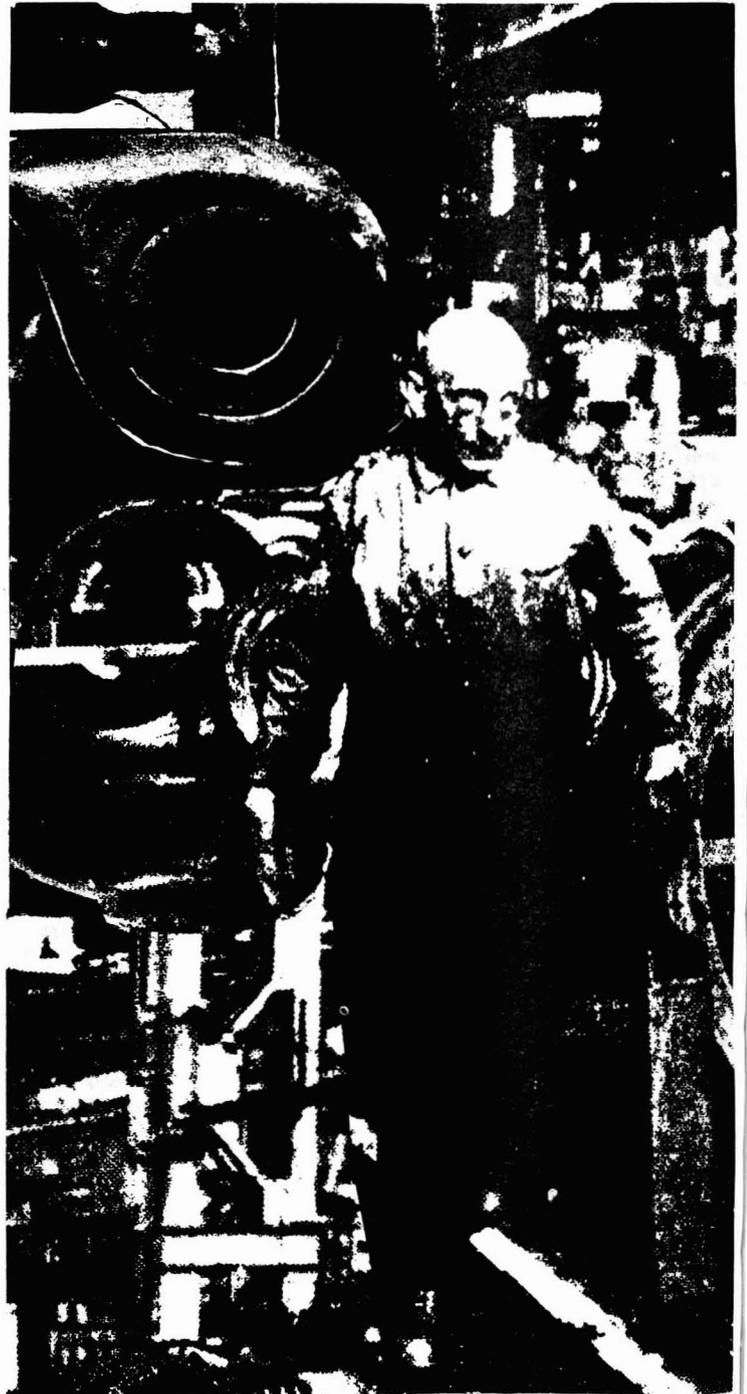
Es ya un lugar común, aunque no sea todavía una convicción consciente, racional, universal, que vivimos en la etapa de la más trascendente de todas las revoluciones de la historia humana, desde la invención de la rueda y el uso del fuego. Una revolución incontenible e irrenunciable, nacida de una oscura fórmula mate-

mática de Albert Einstein, con trágicas demostraciones de su poderío desde 1945. Los progresos realizados en esa ruta en el último cuarto de siglo para la energía atómica y la tecnología y sus aplicaciones son ya demasiado grandes y amplios como para volver atrás, son irreversibles, tan irreversibles y estériles como fueron un día las trabas opuestas a las aplicaciones e implicaciones de la máquina a vapor. Es verdad que primó en ese desarrollo el *leit-motiv* de los objetivos bélicos de defensa y ofensa. Pero se llegó tan lejos que no hay aspecto de la vida individual y social a los que no lleguen sus efectos. El descubrimiento de esa fuente de energía puede destruir el mundo o llevarlo al máximo progreso, a la justicia para todos, también para los enemigos, y a la unidad supranacional de intereses y de convivencia. Se trata de elegir y de elegir sin demora.

La humanidad ha tenido aproximadamente el desarrollo que nos señalan las cifras siguientes, al alcance de cualquier estudioso.

Los habitantes del globo terráqueo eran aproximadamente unos 10 millones unos 7 000 años antes de la era cristiana e hicieron falta 2 500 años para duplicar esa cifra, es decir para llegar a los 20 millones. Había 40 millones unos 2 000 años más tarde, 80 millones en los 1 500 años que siguieron y se calcula en 160 millones la población existente al comienzo de la era cristiana. Para duplicar esos seres fueron necesarios casi 900 años. Hacia 1700 había unos 600 millones, cifra que se duplicó en los 150 años siguientes, ya que la población existente en 1850 se calcula en 1 200 millones. Entre 1850 y 1950 se llegó a los 2 500 millones, y a partir de allí el ritmo adquirió una velocidad alarmante. Bastarán sólo cuarenta años para duplicar la población de 1950 y en algunos países de América Latina, solamente 30. En 1970 había ya 3 500 millones de habitantes y serán 7 400 en el año 2000. Solamente China, al finalizar el siglo tendrá 1 500 millones de habitantes, tanto como los que constituían la humanidad entera en 1850, y entre China y la India, sumarán 2 500 millones, tantos como los que habitaban todo el globo en 1950. Esa explosión, ese diluvio, es una de las características de nuestro tiempo, y no hace falta insistir en lo que ese panorama nos presenta en problemas a resolver. El porvenir de nuestros hijos, o de los hijos de nuestros hijos, depende de lo que hagamos o dejemos de hacer hoy. Por eso, no levantar los ojos al mañana inmediato, del que somos responsables por el solo hecho de existir, es ceguera voluntaria y suicida.

No vivimos en aquellos siglos del artesanado, de los gremios organizados corporativamente, cuando un trabajador independiente, conocedor de su oficio por tradición familiar, realizaba múltiples tareas para llegar a producir un objeto único. Tampoco estamos en aquel purgatorio o infierno de las fábricas textiles inglesas de finales del siglo XVIII o en el de la fábrica textil de





Bonaplata en Barcelona, que provocó un amotinamiento destructor en los trabajadores del ramo, cuando las tareas múltiples del antiguo artesano eran fragmentadas y distribuidas entre numerosos jornaleros no especializados o apenas especializados, un periodo que duró unos 150 años. Siguieron ya ante nuestros ojos los establecimientos industriales mecanizados totalmente, en los cuales la máquina cumple la labor de muchos obreros y requiere cada vez menos individuos para su funcionamiento, una etapa de pocas décadas. Estamos en los comienzos de la planta fabril automatizada, cibernética, que no requiere operarios, sino algunos técnicos y expertos en el cuidado y mantenimiento de los sistemas automáticos de control. En esta novísima etapa, la máquina no es ya una prolongación y un alivio para el músculo del hombre, sino que es más bien una prolongación de su sistema nervioso y de su cerebro. No es evitable la aplicación creciente de esta tecnología, como no lo fue un día la aplicación de la máquina a vapor, el motor a combustión interna y el motor eléctrico.

Un ejemplo entre mil: había en Cleveland, Estados Unidos, una fábrica de motores para automóviles Ford. Ocupaba 300 obreros, con numerosas máquinas y herramientas y tardaban tres semanas en transformar un bloque de fundición en un motor completo. Diez años más tarde, con la novísima automatización, las tres semanas se redujeron a 15 minutos y los 300 obreros a unos cuantos supervisores de tablero de control automático.

Un físico atómico amigo nos explicaba cómo se habían vuelto innecesarios sesenta calculistas en el Instituto que dirigía, cuando logró hacerse de una pequeña computadora que hacía su trabajo con la máxima precisión, y le quedaba vacante la mayor parte del tiempo para realizar sin esfuerzo el trabajo de 600 calculistas o de muchos más.

En 1900, en la economía agraria de los Estados Unidos, un obrero podía alimentar con su producción a siete personas. En 1930 había progresado y podía alimentar a 10. Fritz Baade nos cuenta que en 1956 un obrero agrícola podía producir alimentación para 40 personas. En 1960, según los cálculos de los economistas agrarios, un obrero del campo podía alimentar con su producción agrícola a 70, a 80 y quizá a 90 personas. Toda una revolución en muy pocos años, una revolución sin sangre, sin destrucción, sin inhumanidad, pacífica y fecunda, sin desgaste físico.

Naturalmente, estos progresos no son universales. Hasta hace muy pocos años los agricultores en muchos lugares del mundo empleaban instrumentos de labranza no muy distintos de los del Egipto o Babilonia de muchos siglos antes de la era cristiana, y en muchas aldeas españolas no se había avanzado mucho más allá de la técnica agraria de la época romana.

Ideologías y sistemas políticos ayer con cierta apariencia de

solidez, de ascendencia secular y hasta milenaria, con acatamiento muy generalizado —por efecto de la cohesión de la servidumbre voluntaria—, resultan a estas alturas del progreso científico y tecnológico anacronismos o curiosidades para aficionados a piezas arqueológicas, por imponentes que puedan ser sus construcciones y por aplastantes que puedan ser todavía su poder represivo y su estructura externa, colosos de pies de arcilla. Interpretaciones y métodos económicos que tuvieron razón de ser, explicación en la era del advenimiento de la máquina a vapor, y que aún podrían sostenerse en buena parte de la era del motor a explosión y del motor eléctrico, a la luz del forzoso e incontenible desarrollo tecnológico de nuestros días se ven algo así como manifestaciones de un pasado brumoso, aunque sobrevivan y se mantengan en pie.

Los nacionalismos míticos que brotaron al amparo de los modernos estados nacionales pertenecen a esas manifestaciones anacrónicas, extemporáneas, como lo serían las ciudades-Estado de la Grecia clásica o de la Edad Media, o los pequeños reinados de taifas de nuestra España musulmana con asiento en algún castillo amurallado y almenado. Cualquiera que abra medianamente los ojos a las contingencias y al panorama de la revolución de la era atómica, planetaria y cibernética, repetirá con nosotros que, a menos que nos resignemos a que no haya ningún mundo humano, tenemos que basamentar todo pensamiento, toda aspiración, todo esfuerzo y toda meta en la constitución de un mundo, sin fronteras arcaicas, sin artificios de aislamiento, con una economía solidaria, ultranacional, interdependiente. Esa interdependencia no afecta el posible vigor del patriotismo, del amor y apego a lo local, a lo regional y a lo autonómico en sus mil manifestaciones y expresiones posibles.

La era del vapor cambió las estructuras sociales imperantes desde hacía milenios. Con revolución francesa o sin ella, con guillotinas o sin ellas, el feudalismo habría quedado lo mismo fuera de acción. La nobleza, nobleza por autodefinición de casta, pues ser noble es la condición y el atavío moral de todo bien nacido, asentaba su hegemonía en un dominio territorial más o menos restringido y en el sometimiento de un cierto número de siervos y de soldados mercenarios. Esa nobleza llegó a tener como signo de degradación y de indignidad el trabajo manual, agrícola o artesanal. En cambio en las ciudades en crecimiento prosperaron los artesanos y los comerciantes, y cuando llegó el invento de Watt, de ese artesano y de esa clase mercantil, plebeyos, surgieron los fabricantes y negociantes que supieron acumular riquezas sin importar cómo y competir con el poder financiero y el confort parasitario de la vida en los ambientes de la nobleza, de la aristocracia. La burguesía francesa hizo la revolución de 1789 contra la aristocracia realista y luego, después de hacer rodar muchas cabezas, se alió con ella. En España, donde no hubo un 1789, la aristocracia se mantuvo como ornamento cortesano y no

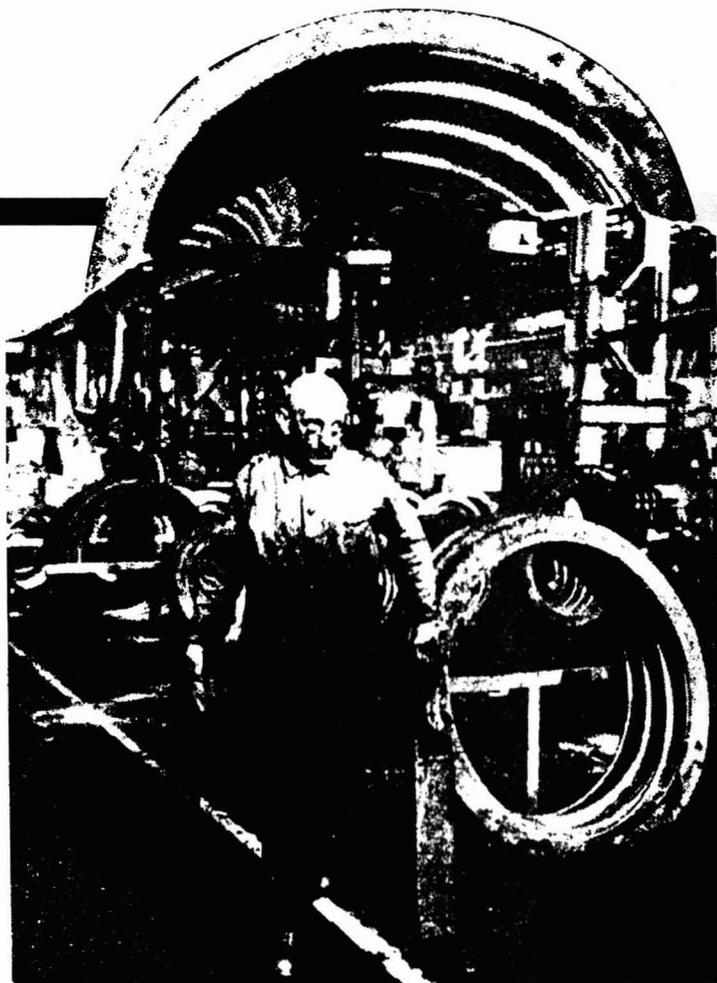
se desvinculó en ningún momento de la dirección del Estado, instalado en el centro de la península, y mantuvo muchos años su hegemonía sobre las regiones progresistas de la periferia. Pero en Francia y en España hubo fáciles enlaces entre la burguesía enriquecida y poderosa y la nobleza empobrecida, venida a menos. Hubo una estructuración social poco antes inconcebible, una fusión de castas, una mezcolanza de estamentos.

Con el tiempo el poder económico y financiero de la llamada burguesía, burguesía porque era de los *burgos*, de las ciudades, en las que había asentado su industria y su comercio, penetró en el andamiaje estatal, en esa esfera de poder y de decisión que había sido privilegio y campo de acción reservado a los miembros de la alta nobleza y del alto clero. El Estado moderno sirvió desde entonces a los barones de la industria, a los magnates de las finanzas, a los comerciantes opulentos como instrumento dócil, acomodado voluntariosamente a su servicio para reprimir toda manifestación de descontento y de rebelión de las masas laboriosas, proletarias, expoliadas y oprimidas, como se había hecho antes con los esclavos. No en vano coincidieron el Papa León XIII y Pedro Kropotkin en definir el asalariado de su tiempo como una forma moderna de la esclavitud.

De una manera o de otra, por mandaderos o directamente, durante más de un siglo y medio después de la revolución francesa, golpe de muerte para el feudalismo de aquellos tiempos, la burguesía dirigió el mundo político y económico a su manera y según su provecho. Se repartió el orbe en zonas productoras de materias primas, colonias de hecho y de derecho, en mercados para la superproducción industrial, y en países o centros monopolistas de la gran industria, del gran comercio y de las altas finanzas.

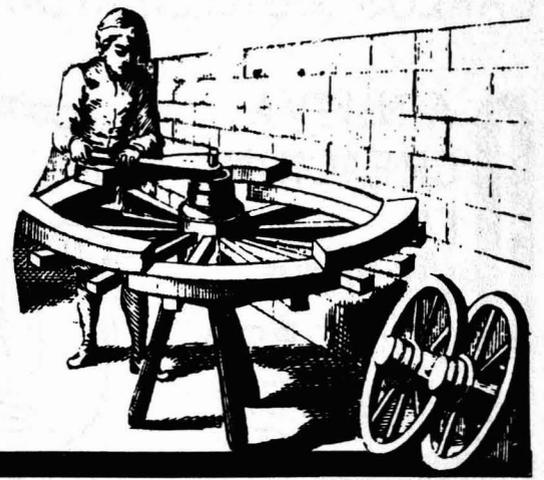
Movidos como títeres por los nuevos resortes del poder, los pueblos fueron forzados a derramar su sangre en defensa de los intereses materiales y expansivos de los nuevos amos, no ya los reyes de derecho divino, sino los ricos por la gracia de sus finanzas y de sus esclavos, los asalariados. El sometimiento y la expoliación de las colonias y de los pueblos de otro color no fue considerado un crimen de lesa humanidad, sino una hazaña meritoria y patriótica, en nombre de la llamada civilización de los encomenderos de nuevo cuño, de los colonizadores y demás usufructuarios del fruto del trabajo ajeno, del trabajo de hombres catalogados como inferiores, como infrahumanos, como animales baratos de carga y de labor.

Aquellos andamiajes estatales fortalecidos y mimados por los barones de la industria y del comercio, para que defendiesen sus intereses y sus privilegios de propiedad contra cualquier intento de rebelión o de protesta de los desheredados, dejaron de ser a su vez, desde hace casi medio siglo, servidores de quienes les pagaban con generosidad y pugnaron por hacer de los ciudadanos aparentemen-



te emancipados por el sufragio universal de fines del siglo XIX, y más adelante, nuevamente súbditos. Se aseguraba por los profesores de derecho que el Estado estaba allí para el servicio de los intereses de la sociedad, pero al fin comenzó a quitarse la máscara y dejó ver en grandes extensiones del universo terrestre, con razonamientos dialécticos de izquierda o de derecha, que la sociedad existía para servir, para nutrir, para mantener al Estado, un poderoso y fastuoso aparato militar, policial, fiscal, burocrático, cuyo mantenimiento pesa, donde el ciudadano es súbdito, más de lo que se puede buenamente tolerar, por los pobres y por los ricos, por los proletarios sin propiedad y por los monopolizadores de ella.

En medio de la embriaguez del poder, de cualquier color que sea, hace su aparición la energía nuclear, la electrónica y la cibernética. Se abre así un nuevo capítulo en la historia humana. No importa que inicialmente esa nueva fuente de energía se aplique en escala mayor como poder militar ofensivo o disuasivo; no importa que se utilice para que el hombre haga excursiones ruidosas a la luna; no importa que se intente conocer mejor el universo de nuestra galaxia. El mundo que nace, que está en marcha, aunque no en un radio universal, no será ya el del capitalismo tiránico y absorbente de ayer, que se enriquecía con



las jornadas agotadoras y los salarios de hambre de los asalariados. No es tampoco aquel que propagaba el proletariado que ambicionaba una condición humana y derechos elementales, el que hemos conocido en la última etapa de su existencia difícil e insegura, porque la revolución que estamos viviendo ya no requiere ni necesita el agotamiento físico de los trabajadores ni prospera con su nivel de miseria. Por otra parte, aquel proletariado al que hemos ayudado en la pobre medida de nuestras fuerzas, que era una mayoría demográfica y reclamaba también los derechos de una mayoría, es hoy minoritario, y sus penurias extremas no hay que buscarlas en los países desarrollados de la Europa occidental y del continente americano, sino en las regiones del subdesarrollo, en lo que se va llamando tercer mundo.

Nuevas fuerzas, nueva mentalidad, nueva ética, nuevos horizontes llaman vigorosamente a las puertas y hay que escuchar y hay que responder. Lo que era segregación de clases, lucha de clases, según la dicotomía marxista, impulsa hoy a la integración y a la convivencia; lo que era privilegio y monopolio se va convirtiendo en comunidad de intereses frente a un enemigo común, el Estado omnipotente, totalitario, divinidad suprema que quiere ocupar el puesto de las viejas divinidades decadentes; lo que era lucha por el pan de cada día en las grandes masas paupérrimas, es ya imperativo de cooperación para el enfrentamiento con los problemas de la supervivencia, pues cada día es más visible y más sensible el peligro o los peligros que nos amenazan a todos por igual, a los poseedores y a los desposeídos, a los instruidos y a los analfabetos. ¡O nos salvamos todos, o podemos desaparecer todos!

Cuando se trataba del uso, del consumo, del usufructo de bienes que se dan —o se daban— en abundancia y sin costo, como el aire, el sol, el agua, no hacía falta un gran esfuerzo para conseguirlos. Esos bienes no tenían cotización en la bolsa de valores, aunque ya no estamos del todo seguros de que no puedan llegar a cotizarse. Pero hasta aquí, hasta no hace mucho tiempo, esos bienes de la naturaleza eran de propiedad común, aunque en algunos lugares se requería una coordinación de elementos y de costos para alcanzarlos y disfrutarlos plenamente. No ocurrió lo mismo con la tierra, con el suelo de cultivo, que se convirtió en propiedad privada, de minifundistas y de latifundistas.

No sólo vive el organismo humano de aire, de agua y de sol. Hacen falta hidratos de carbono, grasas, proteínas, vestido, vivienda, instrucción, transporte, etcétera. Una economía movida por el lucro, por el afán de ganancias, por la especulación pública o privada, no se ajusta ya a los objetivos de la común seguridad ni a sus posibilidades. Las nuevas técnicas permiten una gran productividad con cada día menos brazos humanos y menos esfuerzo físico del hombre. Con la economía del lucro y la especulación no se pueden aplicar las nuevas técnicas hoy accesibles e inevitables. Una economía de interés social, comunitaria, no es ya una reivindicación

revolucionaria, sino altamente conservadora, sin daño o despojo para nadie y con beneficio, seguridad y justicia para todos, productores y consumidores. Hasta podría llegar el caso, en algunas ramas de la industria, en que hiciesen más falta los consumidores que los productores.

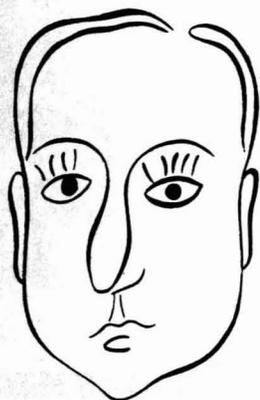
Es imperativo, urgente, ajustar la economía a las necesidades humanas y no al lucro privado, a la rentabilidad, es decir que hay que ajustarla a la capacidad productiva y adquisitiva de los pueblos.

Característica de los últimos decenios, desde los años precursores de la segunda guerra mundial, es el dirigismo estatal, que quiso ser sucedáneo de la incapacidad de las fuerzas productivas, de arriba y de abajo, patronales u obreras, para establecer por sí mismas las bases de una economía social comunitaria. Surgió ese dirigismo en parte al amparo de la pretensión de defender a las masas oprimidas y expoliadas contra el egoísmo y la miopía de los industriales y comerciantes, que fueron en los nuevos tiempos obstáculos y rémoras a todo progreso, como lo fueron los gremios medievales a mediados ya del siglo XVIII y más a comienzos del XIX. Desaparecieron los viejos gremios solidarios y previsores en el seno de cada uno, después de dieciséis siglos de vida institucionalizada, porque no se mostraron capaces de adaptarse a las nuevas técnicas que se abrían paso indefectiblemente. El capitalismo industrial, comercial y también el financiero no pueden resistir ya el avance triunfal de las nuevas tecnologías y no gravitan, como gravitaron, en la vida real o en la conciencia contemporánea. Sucedió de su incapacidad es el dirigismo estatal.

La ciencia y la técnica de la era de la máquina a vapor, del motor a explosión y del motor eléctrico, fueron privilegio de minorías circunscritas, entretenimiento y ejercicio de la nueva aristocracia de la holgura, de las finanzas y de la industria. En la revolución que se ha iniciado y en cuya vorágine nos agitamos desorientados, la ciencia y la técnica tienen una función social primordial, y en ellas participan masas surgidas de todas las capas sociales y de todos los niveles económicos, masas que no se pueden ya acoplar pasivamente, como ayer, al carro triunfal de los poderosos, políticos o financieros. Ese panorama da un nuevo sentido a la vida, al trabajo, a la producción, a la distribución de la riqueza producida. Abre la vía a una nueva estructura solidaria de la sociedad.

La palabra imposible puede ser borrada de los diccionarios como un anacronismo en el terreno científico y tecnológico. No hay limitaciones a la ejecución de todo lo que entre en la esfera de la imaginación. Ni siquiera vivimos en una etapa de invenciones. Casi todos los avances y progresos son meras construcciones con ingredientes y principios descubiertos y conocidos. La única invención que queda sin respuesta todavía es la que nos presentase la manera de hacer del hombre un hermano del hombre. Esa es tal vez la única realización que todavía tropieza con la voz imposible.

A NUEVA CREACION EN VICENTE HUIDOBRO (APUNTES)



Vicente Huidobro
Por Hans Arp

Para Vicente Huidobro el lenguaje poético y la realidad de la naturaleza fueron distintos, incluso opuestos. El poeta que, como veremos más detalladamente, trabaja desde la fuerza original del lenguaje (*Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir, por que él siempre vuelve a la fuente*) no es siervo de su medio: su libertad es crear poesía, una realidad única. El poeta no es un "espejo que devuelva figuras", es el creador de una realidad nueva, humana; es la nueva creación del mundo.

La exigencia que implica la obra de Huidobro es interior: la recapitulación de la palabra, la recapitulación de la poesía; una labor revalorada en procesos que le son propios, íntimos.

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada... Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados... Hemos aceptado sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias...

El poeta dejará de ser un *bon sauvage* de la literatura para hacer algo humano, una poesía totalmente poesía, determinar los márgenes y procesos de una creación pura. Libertad y creación constituyen así, una sola realidad. La libertad rebasa la obra y es libertad del hombre, es vida.

Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones? La creación poética es distinta, crea en sí misma sus cauces y sus corrientes, el lenguaje y el pensamiento que antes no existían. *Un poeta debe decir aquellas cosas que nunca se dirían sin él.*

En 1917, en *Horizon Carré* (*Horizon Carré* reúne sus primeros poemas escritos en lengua francesa, que son, en verdad, paráfrasis y traducciones de los poemas de su *Espejo de agua*, de 1916) escribió por tanto:

Créer un poème en empruntant à la vie ses motifs et en les transformant pour leur donner une vie nouvelle et indépendante.

Rien d'anecdotique ni de descriptif. L'émotion doit naître de la seule vertu créatrice.

Faire un POÈME comme la nature fait un arbre.

Esto buscó el poeta; la creación y la libertad que constituyen una creación incesante, otra naturaleza que funciona al lado de la primera: la humana, que da un nuevo lugar, un nuevo entendimiento.

■ *Toda poesía válida tiende al último límite de la imaginación. Y*

no sólo de la imaginación, sino del espíritu mismo, porque la poesía no es otra cosa que el último horizonte, que es, a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, en donde no hay contradicción ni duda. Al llegar a ese lindero final el encadenamiento habitual de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva.

De acuerdo con esto, en otro lugar afirmó: *La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba.*

Para Huidobro el alba no significaba volvernos contra la naturaleza o lo que existe, sino volvernos hacia el momento de su creación (o aun de su comprensión poética); que el lenguaje no se degradase a comprobación naturalista. Este planteamiento fue más allá de un sistema ptolemaico de literatura, en que todo gira alrededor del poeta, del inspirado. El creacionismo enfrenta su libertad con la función creadora que conlleva, el dominio de un lugar olvidado. Es una rigurosa aventura del lenguaje; el logos que vuelve a aparecer en su potencia, empapado del alba de las cosas. *Las palabras tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir, porque él siempre vuelve a la fuente.* Como si los idiomas fuesen velos de unas mismas palabras y unos mismos labios y el poeta enterrara sus manos, sus dedos desnudos en la escritura hasta sustraer el significado primero, el alba con que elabora otro reino. Esa lógica no sigue los cauces cotidianos, mas no por apartarse de lo cotidiano sino porque los días son de la naturaleza y los días de lo poético son otros, no son días usuales o no se reconocen como días, quizás pertenecen a un tiempo que se ha perdido en las venas más profundas de un libro y una escritura infinita, entre una palabra dulce y antigua, irrecuperable...

Esa lógica se aparta cuando el lenguaje alcanza otro ámbito; conforme avanza se despoja de ella, y la lógica nueva no es la caprichosa instalación de un desorden o de otro orden, sino la recuperación de un alba. Esa lógica nueva es la poesía, es poesía, y es también la otra naturaleza, distinta. Ella es la palabra que el poeta recupera, aquel poeta que la encuentra y la pulsa escuchando su música (una explosión habría en las manos que no se hubiesen cubierto con la sangre del lenguaje, y las destruiría) y ese poeta la convence de su novedad, de su nacimiento, y la poesía asoma cantándose a sí misma, pues es el verbo que vuelve a aparecer, ancestral y nuevo, y el poema es hermoso en sí y no admite términos de comparación... *Nada se le parece en el mundo externo; hace real lo que no existe, es decir, se hace realidad a sí mismo.*

Poemas como *Altazor* y *Temblor de Cielo* de Huidobro; la obra de Borges, los textos de *Prosodia* de Arreola, *Muerte sin fin* de

Vicente Huidobro nació en Santiago de Chile el 10 de Enero de 1893. Desde 1914 inicia con profundidad sus planteamientos críticos sobre poesía, que lo llevarían a ser el fundador del creacionismo. De una inteligencia deslumbrante, de una gran capacidad poética y abrumadoramente rico, Huidobro poseyó tres atributos que le facilitaba en Francia, España y Chile ser particularmente desagradable. Formó parte del grupo de poetas de la revista francesa *Nord-Sud*, revista a la cual financió durante algún tiempo. Posteriormente, varios de ellos lo desconocieron. A raíz de su estancia en

España, cuando volvía de Francia, la generosidad intelectual de Huidobro permitió que se creara un fermento que llevaría luego al movimiento *Ultraísta*. Tiempo después, los investigadores españoles del movimiento vanguardista en España lo desconocieron. En *Manifiesto de Manifiestos* se halla el ensayo más lúcido de demolición de los argumentos de *Los manifiestos del surrealismo* de Bretón. Después de hacer añicos las ideas más abarcanes de la creación poética, llega aún a las imágenes en poesía. Escribe, por ejemplo: *En el manifiesto de André Breton, veo citados como*



Gorostiza o *Siete de espadas* de Bonifaz Nuño, nos inyectan de inmediato una fuerza desusada en las palabras, sentimos que vienen de un largo viaje o que, acaso, se mantienen allá, en las fronteras donde se recupera el nuevo y ancestral alba del sentido del lenguaje, en el horizonte, siempre en el fin de los fines, como dice *Temblor de Cielo*, de Huidobro: *Allí en donde el vacío pasa su arco de violín sobre el horizonte y el hombre se transforma en pájaro y el ángel en piedra preciosa.*

Es un juego mortal de las palabras y de todo lo que pueda decirse o encontrarse con el pensamiento, con el lenguaje. Mas el horizonte, el límite en que se establece el peligro de la poesía, es más poderoso, más hondo. Es la comprensión y el abandono de aquellos elementos que lo han nutrido hasta ahora, es la renovación en los usos y cauces en que el idioma ha expresado sus vertientes, sus ideas, sus búsquedas. Este lenguaje renovado busca cubrir todos los espacios para llegar al horizonte o para que todo sea el horizonte, que desde todos sitios lo veamos en cada parte del poema, como un alef, un punto del universo donde todo el universo se observa. La necesidad del poema por tomar estos márgenes, abre continuamente sus venas para nutrir todos los espacios, y es la columna vertebral del poema, el límite, la lógica nueva, el orden nuevo: el orbe poético. Cubrir todo lo que desconocemos, llega a ser, así, la corriente medular de la creación, el camino de los caminos.

La necesidad de abarcar todo lo que ignoramos —el alba— da una explicación maravillosa de la metáfora: la que encuentra las conexiones de todos los espacios, la práctica de esa alma primordial, lanzar la red al mar lleno de peces, lanzar la palabra a todas las cosas para unir las, comprenderlas. Explica también el uso paradójico del lenguaje: es la manera de desatar una significación que estaba oculta en las cosas; al enfrentarlas contra sí mismas dejan ver que la cosa era *el velo de la cosa*. Con este lenguaje del poeta, no con el que utiliza el vecino de la ciudad, se alcanza lo que no tenemos del mundo, lo que nos rebasa: esto es la poesía.

La pregunta poética fue para Huidobro la amenaza y conquista de ese horizonte; el poema buscando las puertas de entrada y salida, el drama interno, el drama consigo mismo —pues lo poético pregunta por él, porque sólo él mismo se da existencia. Este drama, este quehacer poético, esta pregunta que busca *ser* todo, es la realización incalculable de dos de sus poemas: *Altazor* y *Temblor de Cielo*. *Altazor* es este drama de lo poético, la pregunta desesperada del lenguaje por sí mismo y la honda caída hasta el vacío de su esqueleto, hasta las últimas voces articulables de la pregunta. A través de esa caída, de su encuentro, se va desvistiendo a cada canto de su carga, de sus hábitos, de sus comparaciones, de su ropa envejecida de ideas, de metáforas, de enlaces sintácticos. No hay poema más valiente, en América, más completo, más

aterradoramente real que *Altazor*. A través de este poema vemos que hay una entraña en la palabra, un modelado casi físico de las frases, del significado que aparece bajo los dedos; y el modelado es tangible, como si hubiese en las manos arcilla, o madera, o piedra, la existencia del lenguaje y lo que él significa, encuentra u olvida. El que ha sentido esa gigantesca presencia de lo comunicable y lo incommunicable, de las cosas y el pensamiento, la expresión, puede percibir con un oído súbito la furia del lenguaje, y su drama y oficio, la pregunta que nace para existir en sí misma porque es pregunta y también es tiempo, hallazgo.

El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá comprenderme.

...En el eco de los llamados de las cosas a las palabras es donde ve (el poeta) los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí, oye las voces que se lanzan unas a otras palabras separadas por distancias inconmensurables.

Situados en el vértice de varias realidades, o de varias representaciones de la realidad, nuestras huellas en el camino que asumimos forman el lenguaje. Ahí se desenvuelve nuestra realidad, o la historia, o el pensamiento y sus transformaciones, su memoria. Esos caminos son las perspectivas del lenguaje, o sus niveles de aplicación. Cada uso puede constituir un discurso y un decurso diferente, otro orbe. Abrir esas puertas y cerrarlas es nuestro drama; no ser irreales, sino abrimos a una de las realidades; de este acoso nace la literatura. Cada acto humano tiende a ser una perspectiva. Lo es la ciencia, que busca su realidad. Lo es la poesía, que no es ciencia. Lo es la música, que no es ciencia. Lo es el amor, la religiosidad o la política, que no son ciencia. Lo es la otra ciencia del místico. Estamos en esos mundos que columbramos en el lenguaje, o más allá de él; un vacío o un espacio que nutre todas las cosas, o que las asfixia y las destruye. La poesía alcanza a escuchar y a mirar en las fronteras.

Presentir los llamados de las palabras, los ecos que van formando su unión, su comunicación o sentido, es buscar la realidad, abrimos a ella, en cada frase, en cada abismo que una sintaxis descubre. Y la realidad está *siendo*: *La poesía es un desafío a la razón, el único desafío que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el mundo que ESTA SIENDO*. Acostumbramos preguntar por lo que es, por una verdad estable. Este hábito griego difiere de la poesía de Huidobro; el se refirió a lo que *está siendo*, entre los muchos cauces que en la existencia no refieren sólo una verdad estable.

Decir que la poesía crea su realidad en el mundo que está *siendo* explica la simultaneidad que hay entre su realización particular y su creación, la indivisibilidad de su expresión y su función creadora. Conforme el poema aparece, a cada palabra, la

ejemplos de imagen bella, como ejemplos de imagen muy depurada

La nuit rentre dans un sac

o

Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule

Dos imágenes de una banalidad espantosa y de una relación tan fácil como que una se basa en el lugar común La noche como boca de lobo y la

otra en el clisé El canto del agua. Sin ser poeta pueden hallarse tales imágenes.

Prefiero mucho más aquella mía que encontraréis en Horizon Carré, que dice:

La nuit sort de sous les meubles

y en mi poema Adán, escrito en 1914, refiriéndome al mar:

Vicente Huidobro
Por Pablo Picasso

realidad se crea, se está creando. Cada corrección de un poema, cada elaboración o reelaboración, cada borrador, es otro proceso que lo va descubriendo y esto es otro momento activo, otro gerundio en la realidad que se está creando y en la realización propia del poema.

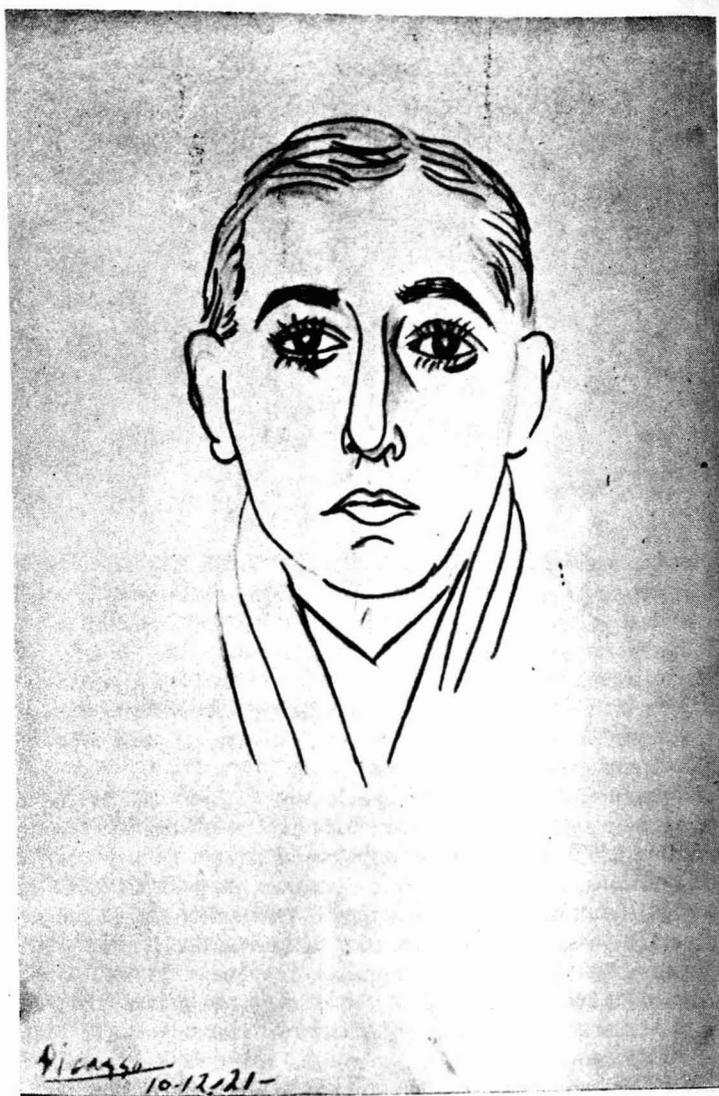
La palabra del alba que alude Huidobro es una actitud poética, más que un vocablo concreto; es la actitud que preserva en la poesía y en el hombre, como lo explicó Aristóteles hace dos mil años, el asombro, la pregunta a las cosas o a nosotros mismos, por primera vez o por última (pero que siempre será por primera vez). Es la libertad de aceptar el asombro en el poema que escribimos y no la fatalidad estéril o de una idea o pensamiento ya utilizado y común que sería "nuestro mensaje", lo que "tenemos que decir". Huidobro pensó que el poeta encuentra la palabra del alba, el orbe cerrado y espermático de nuevas realidades, porque el lenguaje no es sólo comunicación, es la creación de lo que se comunica. El lenguaje no es el siervo de la realidad comunicada, sino el creador: su palabra es un poema con una fauna y flora propias, un poema que no existe sino en el lenguaje y por el lenguaje y cuya misma realización es lo comunicable, lo que permite la comunicación; en suma, su misma realidad, su misma creación *es la comunicación*.

De aquí que en el fundamento de todo poema se halle una idea precisa del lenguaje: se le considera como una función sustantiva o como arte una función adjetiva del mundo. El poeta que considera el lenguaje como un enorme adjetivo del universo, concederá que el arte es después de algo, ya ser de la realidad, del mundo o de la experiencia. Los otros poetas consideran al lenguaje como una función sustantiva, como el elemento primordial y último de toda comprensión y conformación de la realidad: el universo y el lenguaje difícilmente separables. Este planteamiento encuentra a menudo en muchos una impotencia para ser comprendido. Cuando el lenguaje no está sometido a la realidad política o social, o la experiencia personal (no necesariamente en su nivel más burdo) se le considera "perfecto", "vacío", una forma hueca. Pero lo que en esto se plantea es más amplio. Aristóteles creyó indiferente el sentido del lenguaje, de las palabras; lo consideró convencional. Platón creyó, en cambio, que cada palabra tenía una raíz más profunda con la realidad misma del universo, con su formación y esencia. Esto fue también la polémica del nominalismo y los universales en la edad media, y es también el camino del análisis lógico del lenguaje, la semántica materialista y el estructuralismo contemporáneos. La poesía siempre se desenvuelve en un complejo lingüístico.

Hay poetas que exaltan la experiencia y viven su vida como conejillos de Indias, para luego escribirlo o *describirlo*. Huidobro dijo escuetamente a este tipo de poetas: *No escribas con la sangre*

No se sabe si es el agua la que produce el canto o si es el canto el que produce al agua.

En este *Manifiesto de manifiestos* se leen unas líneas sobre su amistad con Apollinaire: "Jamás olvidaré el gesto de admiración y las exclamaciones de Apollinaire cuando le mostré, durante la guerra, una tarde que comía en mi casa, esas admirables páginas de Ben Jonson, el dramaturgo inglés que tanto influyera en Shakespeare." En cuanto a la opinión que Bretón tenía



de tu corazón. ¿A quién le importa tu corazón? La experiencia no es literatura ni poesía; sólo el poeta la puede trasmutar en poesía. La manera de encontrar este genio recóndito, mágico, del lenguaje, es viviendo el límite de nuestra razón, la libertad de crear. La poesía de que habla Huidobro se entrega a una instauración plenamente poética, de lenguaje, cuya comunicación es el poema mismo, cuya realización es el logro y el fin de sí mismo, y que nada traduce porque logra *ser* la realidad del lenguaje y la poesía.

Aquí, el estilo, el conocimiento de la *técnica* poética, de las palabras, no puede confundirse con una forma hueca, porque la realización poética (sea lo que fuere lo "poético") se *da* en palabras, se *da* en el lenguaje, y esto es una labor precisa. Pocos podrían considerar inadecuado que la música requiera, por ejemplo, la preparación técnica en que se basa. El dominio de un lenguaje musical, un lenguaje de ritmos, tiempos, claves, escalas, acordes, relaciones armónicas entre distintas escalas, tonos, y aparte de medidas exactas de quintas, octavas, novenas, onceavas, etcétera, el dominio de los distintos instrumentos posibles, además, actualmente de todo el conocimiento técnico para la música electrónica (sintetizador, programación y demás.). La música se realiza en base a este conocimiento. Alguien que no domine este conocimiento *no podrá hacer* algo importante en música. Un individuo que rechace esta preparación será un músico menos y sólo tratará de exaltar su sentimiento o su "contenido" por impotencia de fondo.

de Huidobro... Su generosidad intelectual le permitió ser uno de los principales fermentos poéticos de la poesía contemporánea en nuestra América, y esto, a pesar de la escasa mención que de él se hace. Al parecer, aún después de muerto resulta desagradable a muchos (pero imprescindible). Acaso por ello escribió, en las *Siete palabras del poeta*, el poema que empieza con esta línea: "Solo en medio de los lobos. Y soy la cascada de sueño que beben los lobos." Parece comprensible que su amistad más firme la tuviera habitualmente con pintores: Juan Gris, Picasso, Hans, Arp.



En cambio, resulta sorprendente que a muchos les parezca que en poesía deba reinar la impericia, la inspiración absoluta, quedando fuera todo conocimiento técnico, todo oficio, toda perfección. Acaso el esfuerzo, la preparación para ser lector, permita el rechazo de un texto saturado de lo poético porque todo está en su sitio, ceñidamente. Es equivocado creer irreductibles la preparación y perfección técnicas ("forma") con lo humano o lo poético ("contenido"). Es falso ese concepto elemental forma-contenido. El estilo, todo lo que pueda considerarse la "forma", es la manera peculiar de realizar algo, el apego de todos los elementos hacia su fin último: el poema, el cuento, etcétera; la manera definitiva en que un poema logró ser, estar ante nosotros, con su ritmo, expansión y realización peculiares. Esto no es añadido, una forma hueca, sino la realización específica del poema. El añadido será siempre un añadido (aunque se trata de una creencia religiosa o política con un añadido de poesía), pero no aquello por lo que un poema es lo que es. El estilo, la realización específica, formal, concreta, es lo que hace al arte ser arte. Un pensamiento social es arte en Brecht, no en todos los que piensan políticamente igual que él. La verdad política, social, humana, no sanciona el arte. Sólo haciendo arte hacemos arte, y no sometiéndonos a la traducción servil de ideas o realidades asequibles por otras vías. La labor de que habla Huidobro es la capacidad de instaurar una realidad *del y por* el lenguaje poético, hacer un poema como la naturaleza un árbol, hacerlo brotar del poema.

Nadie que no sea libre puede crear; nadie que no viva en pensamiento y cuerpo la libertad puede dar libertad a un poema. Nadie puede hacer libre su lenguaje, su pensamiento, si no lo es íntimamente. Esta actitud, este esperma poético, crea el poema desde la incandescencia de las palabras, desde la luminosidad de su desnudez inicial y es el conjuro que abre las cosas, nuestro pensamiento o nuestro universo, la aventura del lenguaje que ocurrió en la creación del mundo. La calidad de inventario que se le da al lenguaje es la jaula más minuciosa y terrible para el poeta o el pensador. La manera de abrir esa jaula sólo es una: crear.

En este momento entendemos los lazos y las diferencias que hay entre la noción de mimesis o imitación en Aristóteles y en Huidobro. Hay dos cosas en común; primeramente, que el orbe poético, en virtud de su *catarsis* es un orbe específico distinto de la realidad (porque la ha purificado, la ha desarticulado, transformado; es decir, la ha hecho poesía. Este sentido de la *catarsis*, comentada ampliamente por García Bacca en su edición bilingüe de la *Poética*, se halla también fuera de Aristóteles, como puede verse en *República* V, 461d.) La actitud crítica, el oficio, es otro elemento que las une: la conciencia completa, cabal, de escribir cada palabra, no la escritura automática o el libre flujo y reflujo del hombre escribiendo a ciegas, del hombre estereotipado como "creador" propio de épocas de decadencia.

Escribió poesía, ensayo, novela, cuento y teatro. Sus principales obras en cada uno de esos géneros pertenecen, curiosamente, a una misma época. En 1929 aparece en Madrid, el *Cid Campeador*. En 1931, también en Madrid publica *Altazor* y *Tembor de cielo*. Su mejor obra de Teatro, *Giles de Raiz*, aparece en París en 1932. Así es interesante notar que estas obras, las mejores que escribió, partieron de un aliento tan potente e intenso que se fragmentó en poesía, prosa, epopeya y teatro. La publicación del texto íntegro de *Altazor* en este número Diciembre-Enero de la *Revista de la*

En cuanto a las diferencias, son dos las principales. Primero, la noción de la mimesis en Aristóteles desarticula, purifica, hace poesía de la realidad, mientras que en Huidobro no se busca la imitación de la naturaleza, sino de los procesos de creación de la naturaleza: en lugar del medio natural crea otro medio, que es sólo humano. Segundo, en vez de purificar lo natural para establecer el medio poético, purifica la naturaleza del lenguaje y la poesía como conjuro, como instauración de la realidad, de la conciencia y de lo humano, lo específicamente humano. El poeta, según el planteamiento de Huidobro, trabaja desde el hombre y para el hombre; desde el lenguaje y para el lenguaje humano, su razón, su ordenamiento.

El creacionismo *ya no busca imitarla* (a la naturaleza) *en sus apariencias, sino hacer lo mismo que ella, imitándola en el plano de sus leyes constructivas, en la realización de un todo, en el mecanismo de la producción de nuevas formas. . . No se trata de imitar la naturaleza, sino de hacer como ella; no imitar sus exteriorizaciones sino su poder exteriorizador. Ya que el hombre pertenece a la naturaleza y no puede evadirse de ella, debe obtener de ella la esencia de sus creaciones.*

El poeta no es "un espejo que devuelva figuras"; así como la naturaleza crea un árbol, el poeta debe crear un poema; como la naturaleza da una flor, el poeta debe hacer florecer una rosa en el poema. La imitación de la naturaleza se sitúa en los procesos de creación, en sus procedimientos que la hacen ser una realidad, una entidad única distinta de cualquier otra, enriqueciéndose a sí misma con cada nuevo objeto, cada nueva creación. El poeta se toma el mismo derecho que la naturaleza a crear; el poeta es otra naturaleza que crea sus reinos: es la *Natura Naturans*.

En la idea de la *Natura Naturans* concurre siempre la expansión interior y externa del panteísmo, ya sea intelectual o plenamente místico. Es la idea que explica Proclo en su comprensión teológica del mundo. Es la idea de Scotto Erígena y de San Buenaventura. Es la intuición y la claridad, la realidad que experimenta el maestro Eckhart, o Bruno, o Nicolás de Cusa. Es el despertar de la comprensión del universo en Spinoza. Es la intuición y el universo alucinante y profundamente humano en que el cabalista provenzal y español de la alta edad media escribió el *Bahir*, el *Zohar*, los *Tikkunim*, en que los cabalistas de la escuela de Safed vivieron y se realizaron. Es la comprensión luminosa de abrir la palabra para ver, liberar al hombre atrapado, para hacerlo partícipe de la creación del universo y del significado, de su creación misma, única.

El lenguaje y lo que *dice* proviene de nombres perennes y anteriores a todo, que forman, dan a luz la realidad. Esta mimesis nueva en nuestra lengua española (¿por qué la lengua española ha permanecido al margen de esa expansión panteísta, esotérica, que en otras lenguas ha nutrido a sus más grandes poetas y escritores,

Universidad, es un homenaje a este enorme poeta latinoamericano. Vicente Huidobro murió el 2 de enero de 1948 en Cartagena, Chile, y fue enterrado cerca de su casa, junto al mar. La editorial ZIG/ZAG, de Santiago de Chile, publicó sus obras completas en dos tomos, con un prólogo de Braulio Arenas.



Vicente Huidobro
Por Juan Gris

y que permitió por ejemplo, a Joyce, por el conocimiento de la cábala y por su relación con la agrupación iluminista Golden Dawn, escribir su *Ulyses* y perderse febrilmente en su *Finnegans Wake*?) nos hace abrir los ojos a otro fermento, otro amanecer.

Así el pensamiento de Huidobro comunica, desde varias vertientes un elemento que ha formado parte, con sucesivas transformaciones, del pensamiento occidental. Sus palabras pueden recibir, así, un ámbito mayor: *En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta. . . Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba.*

Es oportuno referirnos aquí, para terminar estos apuntes, al sentido bíblico del lenguaje. En la *Biblia* es la semilla del origen de todo lo que puede crearse, redimirse o comprenderse (aunque el camino de ese lenguaje se deba buscar hondamente). El relato de la creación indica que el mundo *se pronuncia y existe*, eludiendo toda construcción técnica o material. Dios pronuncia el universo en cada uno de sus niveles, de sus tiempos, minuciosamente, y todo asume una existencia. Su creación, el orbe creado por su palabra es un poema, el universo es poesía, un minucioso, aterrador y complejo poema: el Dios bíblico es el poeta. Los cabalistas, que pertenecen a *otro tiempo*, al estudiar, pues, ese lenguaje, estudiaron un poema. A la noción bíblica del lenguaje creador corresponde de alguna manera al pensamiento de Huidobro, reunido aquí:

*. . . ¿Por qué cantáis la rosa, oh poetas?
Hacedla florecer en el poema.*

Es el alba en que las cosas se pronunciaron por primera vez y surgieron:

*Por la palabra de Jehová fueron hechos los cielos
y todo el ejército de ellos por el espíritu de su boca.
Porque él dijo y fue hecho; el mandó y existió.
(Salmo 33)*

En el libro de Job leemos:

*¿Dónde estabas cuando yo fundaba la tierra. . .
cuando las estrellas todas del alba alababan
y se regocijaban todos los hijos de Dios?*

La importancia que en la *Biblia* se concede a la palabra divina no llega sólo a la creación, sino a la permanencia. Es conocido el desarrollo del evangelio según San Juan, refiriéndose a Cristo:

En el principio era el Verbo y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios. . . Todas las cosas por él fueron hechas, y sin él, nada de lo que es hecho fue hecho.

Por ello, refiriéndose al poder de la palabra de creación, en el salmo 33 se exclama:

Celebrad a Jehová con arpa: cantadle canción nueva: hacedlo bien tañendo con júbilo.

En el salmo 40 canta David:

Puso luego en mi boca canción nueva. . .

Y en el salmo 144:

Oh Dios, a ti cantaré canción nueva con salterio, con decacordio cantaré a ti

Esta idea bíblica se mantiene hasta la última parte del Nuevo Testamento. Cuando Jesucristo venga al mundo por segunda vez serán recogidos de todos los ángulos de la tierra los ciento cuarenta y cuatro mil señalados que presentarán como rasgo característico un canto nuevo:

Y miré y he aquí, el Cordero estaba sobre el monte Sión y con él ciento cuarenta y cuatro mil, que tenían el nombre de su Padre escrito en sus frentes. . . Y cantaban como un cántico nuevo delante del trono. . . y ninguno podía aprender el cántico sino aquellos ciento cuarenta y cuatro mil, los cuales fueron adquiridos de entre los hombres de la tierra (Apocalipsis 14)

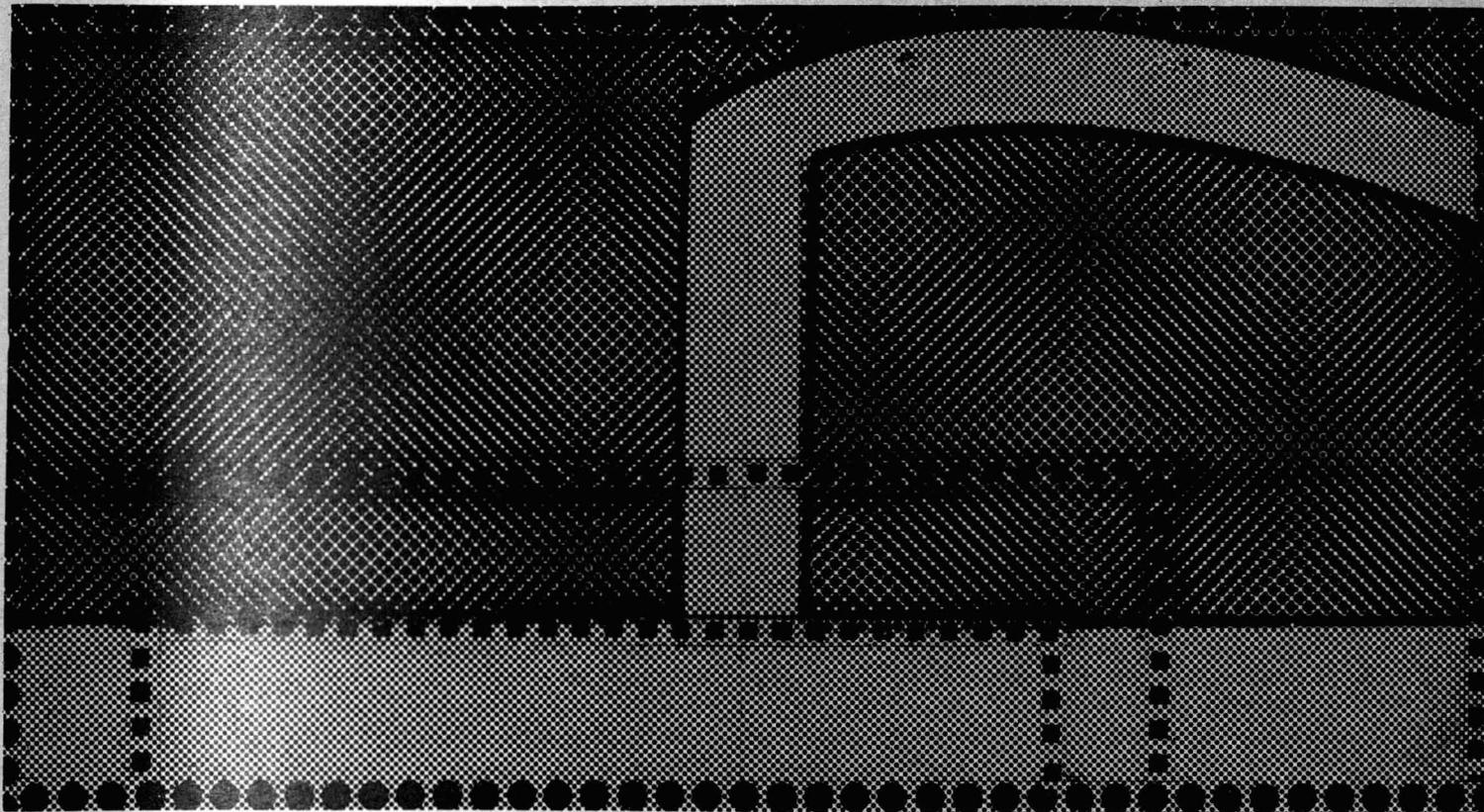
En la *Biblia* está, pues, la idea de que al comprender el lenguaje divino que crea el universo el hombre alaba con un nuevo canto, busca también él un nuevo lenguaje, un cántico nuevo, hecho a la manera de la primera creación, del primer poema que construye el mundo. Buscar los procesos de creación de la naturaleza y no los objetos creados por ella, es hallarnos cerca del alba, de la poesía. Esta mimesis hace abrir los ojos a un amanecer inmemorial y no a la muerte de cada día; un alba en que no se canta a la flor, pero en que se la hace florecer.

Este poeta, esta poesía, crea en el hombre un orbe específico, que no podrá hallarse fuera del poema. Esta libertad de retornar al alba, es en sí misma la nueva palabra, la nueva creación, el lindero final en que *el encadenamiento de los fenómenos rompe su lógica, y al otro lado, en donde empiezan las tierras del poeta, la cadena se rehace en una lógica nueva: el poema.*



VICENTE HUIDOBRO

ALTAZOR



Canto I

Altazor ¿por qué perdiste tu primera serenidad?
¿Qué ángel malo se paró en la puerta de tu sonrisa
Con la espada en la mano?
¿Quién sembró la angustia en las llanuras de tus ojos como el
adorno de un dios?
¿Por qué un día de repente sentiste el terror de ser?
Y esa voz que te gritó vives y no te ves vivir
¿Quién hizo converger tus pensamientos al cruce de todos los vientos
del dolor?
Se rompió el diamante de tus sueños en un mar de estupor
Estás perdido Altazor
Solo en medio del universo
Solo como una nota que florece en las alturas del vacío
No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza

¿En dónde estás Altazor?

La nebulosa de la angustia pasa como un río
Y me arrastra según la ley de las atracciones
La nebulosa en olores solidificada huye su propia soledad
Siento un telescopio que me apunta como un revólver
La cola de un cometa me azota el rostro y pasa relleno de eternidad
Buscando infatigable un lago quieto en donde refrescar su tarea
ineludible

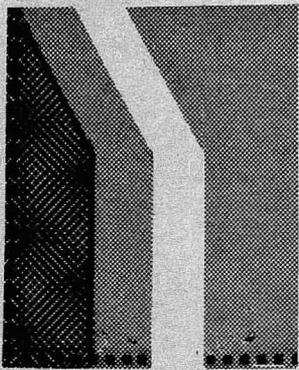
Altazor morirás Se secará tu voz y serás invisible

La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa
Temerosa de un traspie como el equilibrista sobre el alambre que ata
las miradas del pavor

En vano buscas ojo enloquecido
No hay puerta de salida y el viento desplaza los planetas
Piensas que no importa caer eternamente si se logra escapar
¿No vez que vas cayendo ya?
Limpia tu cabeza de prejuicio y moral
Y si queriendo alzarte nada has alcanzado
Déjate caer sin parar tu caída sin miedo al fondo de la sombra
Sin miedo al enigma de ti mismo
Acaso encuentres una luz sin noche
Perdida en las grietas de los precipicios

Cae

Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más bajo que se pueda caer
Cae sin vértigo
A través de todos los espacios y todas las edades
A través de todas las almas de todos los anhelos y todos los nau-
fragios
Cae y quema al pasar los astros y los mares
Quema los ojos que te miran y los corazones que te aguardan
Quema el viento con tu voz



El viento que se enreda en tu voz
Y la noche que tiene frío en su gruta de huesos

Cae en infancia
Cae en vejez
Cae en lágrimas
Cae en risas
Cae en música sobre el universo
Cae de tu cabeza a tus pies
Cae de tus pies a tu cabeza
Cae del mar a la fuente
Cae al último abismo de silencio
Como el barco que se hunde apagando sus luces

Todo se acabó
El mar antropófago golpea la puerta de las rocas despiadadas
Los perros ladran a las horas que se mueren
Y el cielo escucha el paso de las estrellas que se alejan
Estás solo
Y vas a la muerte derecho como un iceberg que se desprende del polo
Cae la noche buscando su corazón en el océano
La mirada se agranda como los torrentes
Y en tanto que las olas se dan vuelta
La luna niño de luz se escapa de alta mar
Mira este cielo lleno
Más rico que los arroyos de las minas
Cielo lleno de estrellas que esperan el bautismo
Todas esas estrellas salpicaduras de un astro de piedra lanzado en las aguas eternas

No saben lo que quieren ni si hay redes ocultas más allá
Ni qué mano lleva las riendas
Ni qué pecho sopla el viento sobre ellas
Ni saben si no hay mano y no hay pecho
Las montañas de pesca
Tienen la altura de mis deseos
Y yo arrojé fuera de la noche mis últimas angustias
Que los pájaros cantando dispersan por el mundo

Reparad el motor del alba
En tanto me siento al borde de mis ojos
Para asistir a la entrada de las imágenes

Soy yo Altazor
Altazor
Encerrado en la jaula de su destino
En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible
Una flor cierra el camino
Y se levanta como la estatua de las llamas
La evasión imposible
Más débil marchó con mis ansias
Que un ejército sin luz en medio de emboscadas

Abrí los ojos en el siglo

En que moría el cristianismo
Retorcido en su cruz agonizante
Ya va a dar el último suspiro
¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?
Pondremos un alba o un crepúsculo
¿Y hay que poner algo acaso?
La corona de espinas
Chorreando sus últimas estrellas se marchita
Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
Que sólo ha enseñado plegarias muertas
Muere después de dos mil años de existencia
Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas
Hundirse con sus templos
Y atravesar la muerte con un cortejo inmenso
Mil aeroplanos saludan la nueva era
Ellos son los oráculos y las banderas

Hace seis meses solamente
Dejé la ecuatorial recién cortada
En la tumba guerrera del esclavo paciente
Corona de piedad sobre la estupidez humana
Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve
Mirad esas estepas que sacuden las manos
Millones de obreros han comprendido al fin
Y levantan al cielo sus banderas de aurora
Venid venid os esperamos porque sois la esperanza
La única esperanza
La última esperanza.

Soy yo Altazor el doble de mí mismo
El que se mira obrar y se ríe del otro frente a frente
El que cayó de las alturas de su estrella
Y viajó veinticinco años
Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios
Soy yo Altazor el del ansia infinita
Del hambre eterno y descorazonado
Carne labrada por arados de angustia
¿Cómo podré dormir mientras haya adentro tierras desconocidas?
Problemas
Misterios que se cuelgan a mi pecho
Estoy solo
La distancia que va de cuerpo a cuerpo
Es tan grande como la que hay de alma a alma
Solo

Solo

Solo

Estoy solo parado en la punta del año que agoniza
El universo se rompe en olas a mis pies
Los planetas giran en torno a mi cabeza
Y me despeinan al pasar con el viento que desplazan
Sin dar una respuesta que llene los abismos
Ni sentir este anhelo fabuloso que busca en la fauna del cielo
Un ser materno donde se duerma el corazón

Un lecho a la sombra del torbellino de enigmas
Una mano que acaricie los latidos de la fiebre
Dios diluido en la nada y el todo
Dios todo y nada
Dios en las palabras y en los gestos
Dios mental
Dios aliento
Dios joven Dios viejo
Dios pútrido
 lejano y cerca
Dios amasado a mi congoja

Sigamos cultivando en el cerebro las tierras del error
Sigamos cultivando las tierras veraces en el pecho
Sigamos
Siempre igual como ayer mañana y luego y después
No
No puede ser Cambiemos nuestra suerte
Quememos nuestra carne en los ojos del alba
Bebamos la tímida lucidez de la muerte
La lucidez polar de la muerte
Canta el caos al caos que tiene pecho de hombre
Llora de eco en eco por todo el universo
Rodando con sus mitos entre alucinaciones
Angustia de vacío en alta fiebre
Amarga conciencia del vano sacrificio
De la experiencia inútil del fracaso celeste
Del ensayo perdido
Y aún después que el hombre haya desaparecido
Que hasta su recuerdo se queme en la hoguera del tiempo
Quedará un gusto a dolor en la atmósfera terrestre
Tantos siglos respirada por miserables pechos plañideros
Quedará en el espacio la sombra siniestra
De una lágrima inmensa
Y una voz perdida aullando desolada
Nada nada nada
No
No puede ser
Consumamos el placer
Agotemos la vida en la vida
Muera la muerte infiltrada de rapsodias langurosas
Infiltrada de pianos tenues y banderas cambiantes como crisálidas
Las rocas de la muerte se quejan al borde del mundo
El viento arrastra sus florecencias amargas
Y el desconsuelo de las primaveras que no pueden nacer
Todas son trampas
 trampas del espíritu
Transfusiones eléctricas de sueño y realidad
Oscuras lucideces de esta larga desesperación petrificada en soledad
Vivir y vivir en las tinieblas
Entre cadenas de anhelos tiránicos collares de gemidos
Y un eterno viajar en los adentros de sí mismo
Con dolor de límites constantes y vergüenza de ángel estropeado
Burla de un dios nocturno
Rodar rodar rotas las antenas en medio del espacio
Entre mares alados y auroras estancadas

Yo estoy aquí de pie ante vosotros
En nombre de una idiota ley proclamadora
De la conservación de las especies
Inmunda ley
Villana ley arraigada a los sexos ingenuos
Por esa ley primera trampa de la inconsciencia
El hombre se desgarró
Y se rompe en aullidos mortales por todos los
 poros de su tierra

Yo estoy aquí de pie entre vosotros
Se me caen las ansias al vacío
Se me caen los gritos a la nada
Se me caen al caos las blasfemias
Perro del infinito trotando entre astros muertos
Perro lamiendo estrellas y recuerdos de estrella
Perro lamiendo tumbas
Quiero la eternidad como una paloma en mis manos

Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte
Yo tú él nosotros vosotros ellos
Ayer hoy mañana
Pasto en las fauces del insaciable olvido
Pasto para la rumia eterna del caos incansable
Justicia ¿qué has hecho de mí Vicente Huidobro?
Se me cae el dolor de la lengua y las alas marchitas
Se me caen los dedos muertos uno a uno
¿Qué has hecho de mi voz cargada de pájaros en el atardecer
La voz que me dolía como sangre?
Dadme el infinito como una flor para mis manos
Seguir
No Basta ya
Seguir cargado de mundos de países de ciudades
Muchedumbres aullidos
Cubierto de climas hemisferios ideas recuerdos
Entre telarañas de sepulcros y planetas conscientes
Seguir del dolor al dolor del enigma al enigma
Del dolor de la piedra al dolor de la planta
Porque todo es dolor
Dolor de batalla y miedo de no ser
Lazos de dolor atan la tierra al cielo las aguas a la tierra
Y los mundos galopan en órbitas de angustia
Pensando en la sorpresa
La latente emboscada en todos los rincones del espacio
Me duelen los pies como ríos de piedra
¿Qué has hecho de mis pies?
¿Qué has hecho de esta bestia universal
De este animal errante?
Esta rata en delirio que trepa las montañas
Sobre un himno boreal o alarido de tierra
Sucio de tierra y llanto
 de tierra y sangre
Azotado de espinas y los ojos en cruz
La conciencia es amargura
la inteligencia es decepción
Sólo en las afueras de la vida
Se puede plantar una pequeña ilusión

Ojos ávidos de lágrimas hirviendo
Labios ávidos de mayores lamentos
Manos enloquecidas de palpar tinieblas
Buscando más tinieblas
Y esta amargura que se pasea por los huesos
Y este entierro en mi memoria
Este largo entierro que atraviesa todos los días mi memoria
Seguir
No
Que se rompa el andamio de los huesos
Que se derrumben las vigas del cerebro
Y arrastre el huracán los trozos a la nada al otro lado
En donde el viento azota a Dios
En donde aún resuena mi violín gutural
Acompañando el piano póstumo del Juicio Final

Eres tú tú el ángel caído
la caída eterna sobre la muerte
la caída sin fin de muerte en muerte
Embruja el universo con tu voz
Aférrate a tu voz embrujador del mundo
Cantando como un ciego perdido en la eternidad

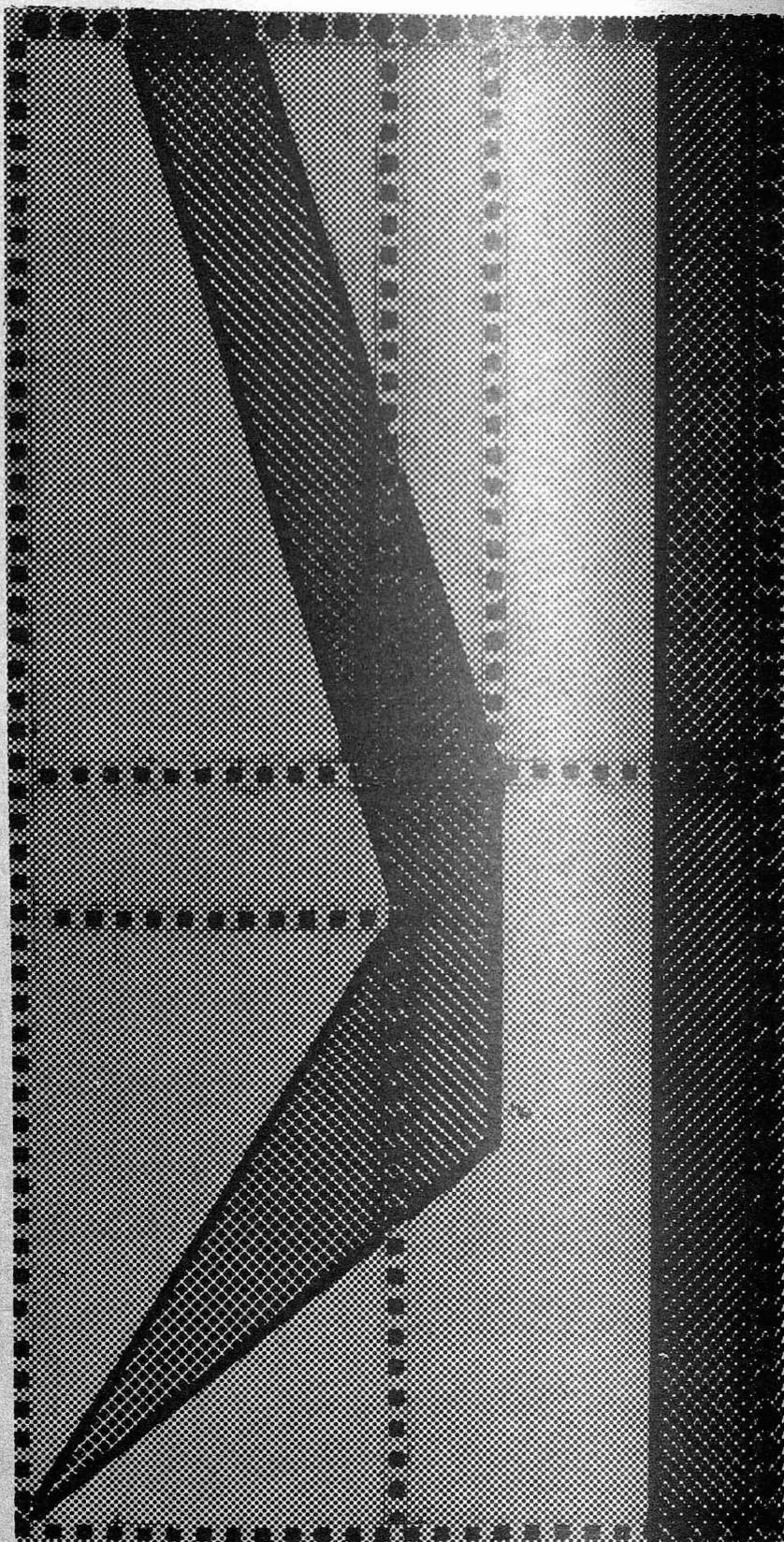
Anda en mi cerebro una gramática dolorosa y brutal
La matanza continua de conceptos internos
Y una última aventura de esperanzas celestes
Un desorden de estrellas imprudentes
Caídas de los sortilegios sin refugio
Todo lo que se esconde y nos incita con imanes fatales
Lo que se esconde en las frías regiones de lo invisible
O en la ardiente tempestad de nuestro cráneo

La eternidad se vuelve sendero de flor
Para el regreso de espectros y problemas
Para el miraje sediento de las nuevas hipótesis
Que rompen el espejo de la magia posible

Liberación ¡Oh! sí liberación de todo
De la propia memoria que nos posee
De las profundas vísceras que saben lo que saben
A causa de estas heridas que nos atan al fondo
Y nos quiebran los gritos de las alas

La magia y el ensueño liman los barrotes
La poesía llora en la punta del alma
Y acrece la inquietud mirando nuevos muros
Alzados de misterio en misterio
Entre minas de mixtificación que abren sus heridas
Con el ceremonial inagotable de alba conocida
Todo en vano
Dadme la llave de los sueños cerrados
Dadme la llave del naufragio
Dadme una certeza de raíces en horizonte quieto
Un descubrimiento que no huya a cada paso
O dadme un bello naufragio verde

Un milagro que ilumine el fondo de nuestros mares íntimos



Como el barco que se hunde sin apagar sus luces
Liberado de este trágico silencio entonces
En mi propia tempestad
Desafiaré al vacío
Sacudiré la nada con blasfemias y gritos
Hasta que caiga un rayo de castigo ansiado
Trayendo a mis tinieblas el clima del paraíso
¿Por qué soy prisionero de esta trágica busca?
¿Qué es lo que me llama y se esconde
Me sigue me grita por mi nombre
Y cuando vuelvo el rostro y alargó las manos de los ojos
Me echa encima una niebla tenaz como la noche de los astros ya
muertos?

Sufro me revuelco en la angustia
Sufro desde que era nebulosa
Y traigo desde entonces este dolor primordial en las células
Este peso en las alas
Esta piedra en el canto
Dolor de ser isla
Angustia subterránea
Angustia cósmica
Poliforme angustia anterior a mi vida
Y que la sigue como una marcha militar
Y que irás allá

Hasta el otro lado de la periferia universal
Consciente
Inconsciente
Deforme
Sonora
Sonora como el fuego
El fuego que me quema el carbón interno y el alcohol de los ojos

Soy una orquesta trágica
Un concepto trágico
Soy trágico como los versos que punzan en las sienas y no
pueden salir

Arquitectura fúnebre
Matemática fatal y sin esperanza alguna
Capas superpuestas de dolor misterioso
Capas superpuestas de ansias mortales
Subsuelos de intuiciones fabulosas

Siglos siglos que vienen gimiendo en mis venas
Siglos que se balancean en mi canto
Que agonizan en mi voz
Porque mi voz es sólo canto y sólo puede salir en canto
La cuna de mi lengua se meció en el vacío
Anterior a los tiempos
Y guardará eternamente el ritmo primero
El ritmo que hace nacer los mundos
Soy la voz del hombre que resuena en los cielos
Que reniega y maldice
Y pide cuentas de por qué y para qué

Soy todo el hombre

El hombre herido por quién sabe quién
Por una flecha perdida del caos
Humano terreno desmesurado
Sí desmesurado y lo proclamo sin miedo
Desmesurado porque no soy burgués ni raza fatigada
Soy bárbaro tal vez
Desmesurado enfermo
Bárbaro limpio de rutinas y caminos marcados
No acepto vuestras sillas de seguridad cómodas
Soy el ángel salvaje que cayó una mañana
En vuestras plantaciones de preceptos

Poeta

Antipoeta

Culto

Anticulto

Animal metafísico cargado de congojas

Animal espontáneo directo sangrando sus problemas

Solitario como una paradoja

Paradoja fatal

Flor de contradicciones bailando un fox-trot

Sobre el sepulcro de Dios

Sobre el bien y el mal

Soy un pecho que grita y un cerebro que sangra

Soy un temblor de tierra

Los sismógrafos señalan mi paso por el mundo

Crujen las ruedas de la tierra

Y voy andando a caballo en mi muerte

Voy pegado a mi muerte como un pájaro al cielo

Como una fecha en el árbol que crece

Como el nombre en la carta que envió

Voy pegado a mi muerte

Voy por la vida pegado a mi muerte

Apoiado en el bastón de mi esqueleto

El sol nace en mi ojo derecho y se pone en mi ojo izquierdo

En mi infancia una infancia ardiente como un alcohol

Me sentaba en los caminos de la noche

A escuchar la elocuencia de las estrellas

Y la oratoria del árbol

Ahora la indiferencia nieva en la tarde de mi alma

Rómpanse en espigas las estrellas

Pártase la luna en mil espejos

Vuelva el árbol al nido de su almendra

Sólo quiero saber por qué

Por qué

Por qué

Soy protesta y arañó el infinito con mis garras

Y grito y gimo con miserables gritos oceánicos

El eco de mi voz hace tronar el caos

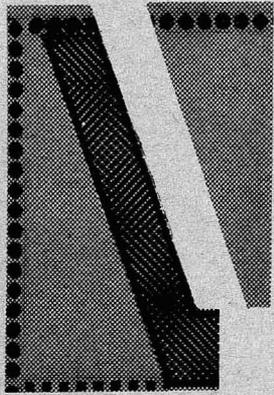
Soy desmesurado cósmico

Las piedras las plantas las montañas

Me saludan Las abejas las ratas

Los leones y las águilas

Los astros los crepúsculos las albas



Los ríos y las selvas me preguntan
¿Qué tal cómo está usted?
Y mientras los astros y las olas tengan algo que decir
Será por mi boca que hablarán a los hombres
Que Dios sea Dios
O Satán sea Dios
O ambos sean miedo nocturna ignorancia
Lo mismo da
Que sea la Vía Láctea
O una procesión que asciende en pos de la verdad
Hoy me es igual
Traedme una hora que vivir
Traedme un amor pescado por la oreja
Y echadlo aquí a morir ante mis ojos
Que yo caiga por el mundo a toda máquina
Que yo corra por el universo a toda estrella
Que me hunda o me eleve
Lanzado sin piedad entre planetas y catástrofes
Señor Dios si tú existes es a mí a quien lo debes

Matad la horrible duda
Y la espantosa lucidez
Hombre con los ojos abiertos en la noche
Hasta el fin de los siglos
Enigma asco de los instintos contagiosos
Como las campanas de la exaltación
Pajarrero de luces muertas que andan con pies de espectro
Con los pies indulgentes del arroyo
Que se llevan las nubes y cambia de país

En el tapiz del cielo se juega nuestra suerte
Allí donde mueren las horas
El pesado cortejo de las horas que golpean el mundo
Se juega nuestra alma
Y la suerte que se vuela todas las mañanas
Sobre las nubes con los ojos llenos de lágrimas
Sangra la herida de las últimas creencias
Cuando el fusil desconsolado del humano refugio
Descuelga los pájaros del cielo
Mírate allí animal fraterno desnudo de nombre
Junto al abrevadero de tus límites propios
Bajo el alba benigna
Que zurce el tejido de las mareas
Mira a lo lejos viene la cadena de hombres
Saliendo de la usina de ansias iguales
Mordidos por la misma eternidad
Por el mismo huracán de vagabundas fascinaciones
Cada uno trae su palabra informe
Y los pies atados a su estrella propia
Las máquinas avanzan en la noche del diamante fatal
Avanza el desierto con sus olas sin vida
Pasan las montañas pasan los camellos
Como la historia de las guerras antiguas
Allá va la cadena de hombres entre fuegos ilusos
Hacia el párpado tumbal

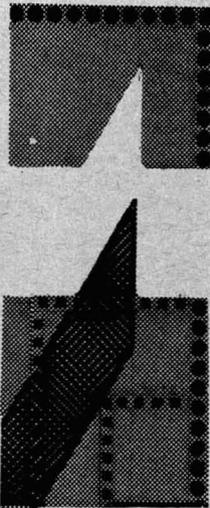
Después de mi muerte un día

El mundo será pequeño a las gentes
Plantarán continentes sobre los mares
Se harán islas en el cielo
Habrá un gran puente de metal en torno de la Tierra
Como los anillos construidos en Saturno
Habrá ciudades grandes como un país
Gigantescas ciudades del porvenir
En donde el hombre-hormiga será una cifra
Un número que se mueve y sufre y baila
(Un poco de amor a veces como un arpa que hace olvidar la vida)
Jardines de tomates y repollos
Los parques públicos plantados de árboles frutales
No hay carne que comer el planeta es estrecho
Y las máquinas mataron el último animal
Árboles frutales en todos los caminos
Lo aprovechable sólo lo aprovechable
Ah la hermosa vida que preparan las fábricas
La horrible indiferencia de los astros sonrientes
Refugio de la música
Que huye de las manos de los últimos ciegos

Angustia angustia de lo absoluto y de la perfección
Angustia desolada que atraviesa las órbitas perdidas
Contradictorios ritmos quiebran el corazón
En mi cabeza cada cabello piensa otra cosa

Un hastío invade el hueco que va del alba al poniente
Un bostezo color mundo y carne
Color espíritu avergonzado de irrealizables cosas
Lucha entre la piel y el sentimiento de una dignidad debida y
no otorgada
Nostalgia de ser barro y piedra o Dios
Vértigo de la nada cayendo de sombra en sombra
Inutilidad de los esfuerzos fragilidad del sueño

Ángel expatriado de la cordura
¿Por qué hablas? ¿Quién te pide que hables?
Revienta pesimista mas revienta en silencio
Cómo se reirán los hombres de aquí a mil años
Hombre perro que aúllas a tu propia noche
Delincuente de tu alma
El hombre de mañana se burlará de ti
Y de tus gritos petrificados goteando estalactitas
¿Quién eres tú habitante de este diminuto cadáver estelar?
¿Qué son tus náuseas de infinito y tu ambición de eternidad?
Átomo desterrado de sí mismo con puertas y ventanas de luto
¿De dónde vienes a dónde vas?
¿Quién se preocupa de tu planeta?
Inquietud miserable
Despojo del desprecio que por ti sentiría
Un habitante del Betelgeuse
Veintinueve millones de veces más grande que tu sol
Hablo porque soy protesta insulto y mueca de dolor
Sólo creo en los climas de la pasión
Sólo deben hablar los que tienen el corazón clarividente
La lengua a alta frecuencia



Buzos de la verdad y la mentira
Cansados de pasear sus linternas en los laberintos de la nada
En la cueva de alternos sentimientos
El dolor es lo único eterno

Y nadie podrá reír ante el vacío
¿Qué me importa la burla del hombre-hormiga
Ni la del habitante de otros astros más grandes?
Yo no sé de ellos ni ellos saben de mí
Yo sé de mi vergüenza de la vida de mi asco celular
De la mentira abyecta de todo cuanto edifican los hombres
Los pedestales de aire de sus leyes e ideales

Dadme dadme pronto un llano de silencio
Un llano despoblado como los ojos de los muertos

¿Robinsón por qué volviste de tu isla?
De la isla de tus obras y de tus sueños privados
La isla de ti mismo rica de tus actos
Sin leyes ni abdicación ni compromisos
Sin control de ojo intruso
Ni mano extraña que rompa los encantos
¿Robinsón cómo es posible que volvieras de tu isla?

Malhaya el que mire con ojos de muerte
Malhaya el que vea el resorte que todo lo mueve
Una borrasca dentro de la risa
Una agonía de sol adentro de la risa
Matad al pesimista de pupila enlutada
Al que lleva un féretro en el cerebro
Todo es nuevo cuando se mira con ojos nuevos
Oigo una voz idiota entre algas de ilusión
Boca parasitaria aún de la esperanza

Idos lejos de aquí restos de playas moribundas
Mas si buscáis descubrimientos
Tierras irrealizables más allá de los cielos
Vegetante obsesión de musical congoja
Volvamos al silencio
Restos de playas fúnebres
¿A qué buscáis el faro poniente
Vestido de su propia cabellera
Como la reina de los circos?
Volvamos al silencio
Al silencio de las palabras que vienen del silencio
Al silencio de las hostias donde se mueren los profetas
Con la llaga del flanco
Cauterizada por algún relámpago

Las palabras con fiebre y vértigo interno
Las palabras del poeta dan un mareo celeste
Dan una enfermedad de nubes
Contagioso infinito de planetas errantes
Epidemia de rosas en la eternidad

Abrid la boca para recibir la hostia de la palabra herida
La hostia angustiada y ardiente que me nace no se sabe dónde

Que viene de más lejos que mi pecho
La catarata delicada de oro en libertad
Correr de río sin destino como aerolitos al azar
Una columna se alza en la punta de la voz
Y la noche se siente en la columna

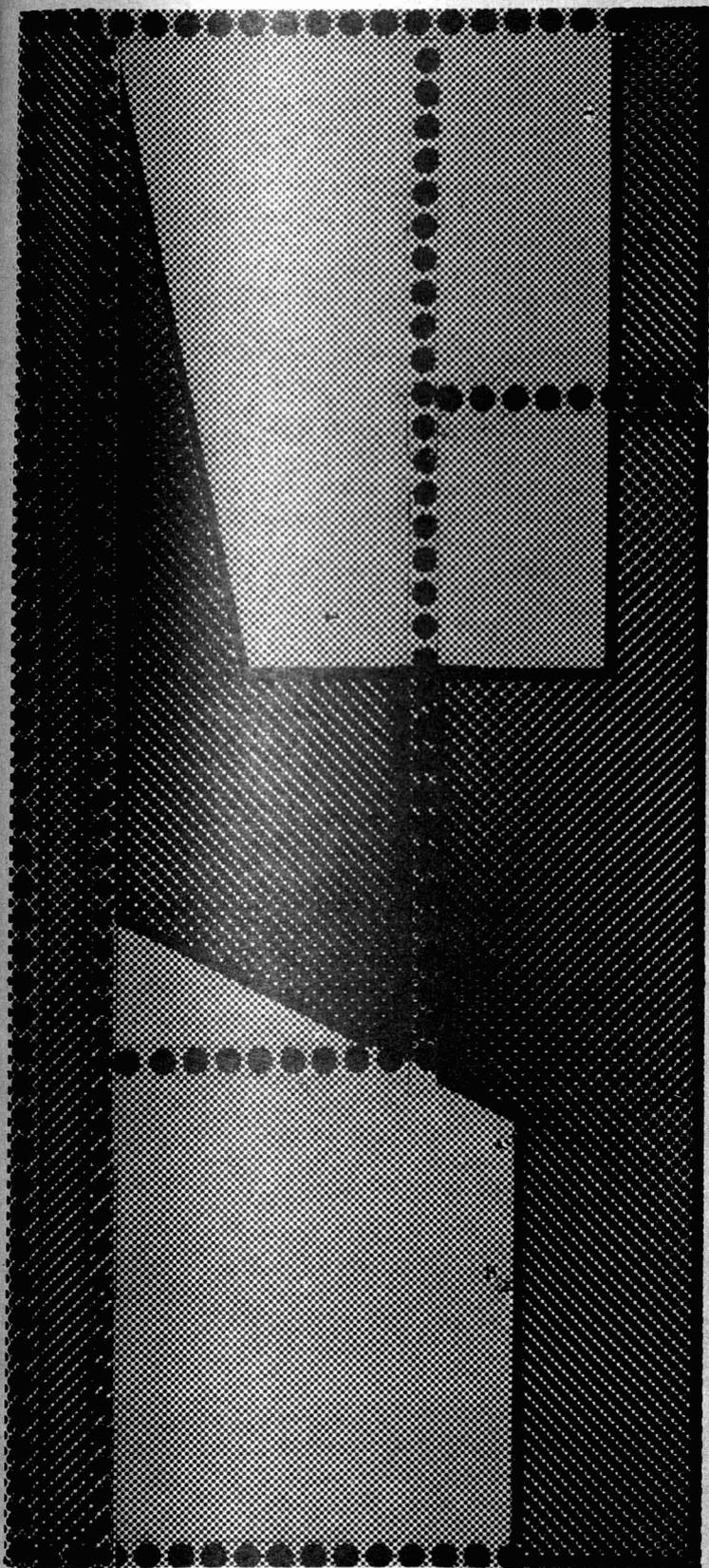
Yo poblaré para mil años los sueños de los hombres
Y os daré un poema lleno de corazón
En el cual me despedazaré por todos lados

Una lágrima caerá de unos ojos
Como algo enviado sobre la tierra
Cuando veas como una herida profetiza
Y reconozcas la carne desgraciada
El pájaro cegado en la catástrofe celeste
Encontrado en mi pecho solitario y sediento
En tanto yo me alejo tras los barcos magnéticos
Vagabundo como ellos
Y más triste que un cortejo de caballos sonámbulos

Hay palabras que tienen sombra de árbol
Otras que tienen atmósfera de astros
Hay vocablos que tienen fuego de rayos
Y que incendian donde caen
Otros que se congelan en la lengua y se rompen al salir
Como esos cristales alados y fatídicos
Hay palabras con imanes que atraen los tesoros del abismo
Otras que se descargan como vagones sobre el alma
Altazor desconfía de las palabras
Desconfía del ardid ceremonioso
Y de la poesía
Trampas
Trampas de luz y cascadas lujosas
Trampas de perla y de lámpara acuática
Anda como los ciegos con sus ojos de piedra
Presintiendo el abismo a todo paso

Mas no temas de mí que mi lenguaje es otro
No trato de hacer feliz ni desgraciado a nadie
Ni descolgar banderas de los pechos
Ni dar anillos de planetas
Ni hacer satélites de mármol en torno a un talismán ajeno
Quiero darte una música de espíritu
Música mía de esta cítara plantada en mi cuerpo
Música que hace pensar en el crecimiento de los árboles
Y estalla en luminarias adentro del sueño
Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido
Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos
Con una voz llena de eclipses y distancias
Solemne como un combate de estrellas o galeras lejanas
Una voz que se desfonda en la noche de las rocas
Una voz que da la vista a los ciegos atentos
Los ciegos escondidos al fondo de las casas
Como al fondo de sí mismos

Los veleros que parten a distribuir mi alma por el mundo
Volverán convertidos en pájaros



Te habla por mí el arroyo descubierto
La yerba sobreviviente atada a la aventura
Aventura de luz y sangre de horizonte
Sin más abrigo que una flor que se apaga
Si hay un poco de viento

Las llanuras se pierden bajo tu gracia frágil
Se pierde el mundo bajo tu andar visible
Pues todo es artefacto cuando tú te presentas
Con tu luz peligrosa
Inocente armonía sin fatiga ni olvido
Elemento de lágrima que rueda hacia adentro
Construido de miedo altivo y de silencio

Haces dudar al tiempo
Y al cielo con instintos de infinito
Lejos de ti todo es mortal
Lanzas la agonía por la tierra humillada de noches
Sólo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad

He aquí tu estrella que pasa
Con tu respiración de fatigas lejanas
Con tus gestos y tu modo de andar

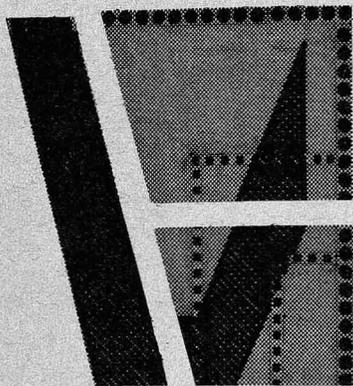
Con el espacio magnetizado que te saluda
Que nos separa con leguas de noche

Sin embargo te advierto que estamos cosidos
A la misma estrella
Estamos cosidos por la misma música tendida
De uno a otro
Por la misma sombra gigante agitada como árbol
Seamos ese pedazo de cielo
Ese trozo en que pasa la aventura misteriosa
La aventura del planeta que estalla en pétalos de sueño

En vano tratarías de evadirte de mi voz
Y de saltar los muros de mis alabanzas
Estamos cosidos por la misma estrella
Estás atada al ruiseñor de las lunas
Que tiene un ritual sagrado en la garganta

Qué me importan los signos de la noche
Y la raíz y el eco funerario que tengan en mi pecho
Qué me importa el enigma luminoso
Los emblemas que alumbran el azar
Y esas islas que viajan por el caos sin destino a mis ojos
Qué me importa ese miedo de flor en el vacío
Qué me importa el nombre de la nada
El nombre del desierto infinito
O de la voluntad o del azar que representan
Y si en ese desierto cada estrella es un deseo de oasis
O banderas de presagio y de muerte

Tengo una atmósfera propia en tu aliento
La fabulosa seguridad de tu mirada con sus constelaciones íntimas



Con su propio lenguaje de semilla
Tu frente luminosa como un anillo de Dios
Más firme que todo en la flora del cielo
Sin torbellinos de universo que se encabrita
Como un caballo a causa de su sombra en el aire

Te pregunto otra vez
¿Irías a ser muda que Dios te dio esos ojos?

Tengo esa voz tuya para toda defensa
Esa voz que sale de ti en latidos de corazón
Esa voz en que cae la eternidad
Y se rompe en pedazos de esferas fosforescentes

¿Qué sería la vida si no hubieras nacido?
Un cometa sin manto muriéndose de frío

Te hallé como una lágrima en un libro olvidado
Con tu nombre sensible desde antes en mi pecho
Tu nombre hecho del ruido de palomas que se vuelan
Traes en ti el recuerdo de otras vidas más altas
De un Dios encontrado en alguna parte
Y al fondo de ti misma recuerdas que eras tú
El pájaro de antaño en la clave del poeta

Sueño en un sueño sumergido
La cabellera que se ata hace el día
La cabellera al desatarse hace la noche
La vida se contempla en el olvido
Sólo viven tus ojos en el mundo
El único sistema planetario sin fatiga
Serena piel anclada en las alturas
Ajena a toda red y estratagema
En su fuerza de luz ensimismada
Detrás de ti la vida siente miedo
Porque eres la profundidad de toda cosa
El mundo deviene majestuoso cuando pasas
Se oyen caer lágrimas del cielo
Y borras en el alma adormecida
La amargura de ser vivo
Se hace liviano el orbe en las espaldas

Mi alegría es oír el ruido del viento en tus cabellos
(Reconozco ese ruido desde lejos)
Cuando las barcas zozobran y el río arrastra troncos de árbol
Eres una lámpara de carne en la tormenta
Con los cabellos a todo viento
Tus cabellos donde el sol va a buscar sus mejores sueños
Mi alegría es mirarte solitaria en el diván del mundo
Como la mano de una princesa soñolienta
Con tus ojos que evocan un piano de olores
Una bebida de paroxismos
Una flor que está dejando de perfumar
Tus ojos hipnotizan la soledad
Como la rueda que sigue girando después de la catástrofe

Mi alegría es mirarte cuando escuchas

Ese rayo de luz que camina hacia el fondo del agua
Y te quedas suspensa largo rato

Tantas estrellas pasadas por el harnero del mar
Nada tiene entonces semejante emoción
Ni un mástil pidiendo viento
Ni un aeroplano ciego palpando el infinito
Ni la paloma demacrada dormida sobre un lamento
Ni el arco iris con las alas selladas
Más bello que la parábola de un verso
La parábola tendida en puente nocturno de alma a alma

Nacida en todos los sitios donde pongo los ojos
Con la cabeza levantada
Y todo el cabello al viento
Eres más hermosa que el relincho de un potro en la montaña
Que la sirena de un barco que deja escapar toda su alma
Que un faro en la neblina buscando a quien salvar
Eres más hermosa que la golondrina atravesada por el viento
Eres el ruido del mar en verano
Eres el ruido de una calle populosa llena de admiración

Mi gloria está en tus ojos
Vestida del lujo de tus ojos y de su brillo interno
Estoy sentado en el rincón más sensible de tu mirada
Bajo el silencio estático de inmóviles pestañas
Viene saliendo un augurio del fondo de tus ojos
Y un viento de océano ondula tus pupilas

Nada se compara a esa leyenda de semillas que deja tu presencia
A esa voz que busca un astro muerto que volver a la vida
Tu voz hace un imperio en el espacio
Y esa mano que se levanta en ti como si fuera a colgar soles
en el aire
Y ese mirar que escribe mundos en el infinito
Y esa cabeza que se dobla para escuchar un murmullo en la
eternidad

Y ese pie que es la fiesta de los caminos encadenados
Y esos párpados donde vienen a vararse las centellas del éter
Y ese beso que hincha la proa de tus labios
Y esa sonrisa como un estandarte al frente de tu vida
Y ese secreto que dirige las mareas de tu pecho
Dormido a la sombra de tus senos

Si tú murieras
Las estrellas a pesar de su lámpara encendida
Perderían el camino
¿Qué sería del universo?

Canto III

Romper las ligaduras de las venas
Los lazos de la respiración y las cadenas

De los ojos senderos de horizontes
Flor proyectada en cielos uniformes

El alma pavimentada de recuerdos
Como estrellas talladas por el viento

El mar es un tejado de botellas
Que en la memoria del marino sueña

Cielo es aquella larga cabellera intacta
Tejida entre manos de aeronauta

Y el avión trae un lenguaje diferente
Para la boca de los cielos de siempre

Cadenas de miradas nos atan a la tierra
Romped romped tantas cadenas

Vuela el primer hombre a iluminar el día
El espacio se quiebra en una herida

Y devuelve la bala al asesino
Eternamente atado al infinito

Cortad todas las amarras
De río, mar o de montaña

De espíritu y recuerdo
De ley agonizante y sueño enfermo

Es el mundo que torna y sigue y gira
En una última pupila

Mañana el campo
Seguirá los galopes del caballo

La flor se comerá a la abeja
Porque el hangar será colmena

El arco iris se hará pájaro
Y volará a su nido cantando

Los cuervos se harán planetas
Y tendrán plumas de hierba

Hojas serán las plumas entibiadas
Que caerán de sus gargantas

Las miradas serán ríos
Y los ríos heridas en las piernas del vacío

Conducirá el rebaño a su pastor
Para que duerma el día cansado como avión

Y el árbol se posará sobre la tórtola
Mientras las nubes se hacen roca

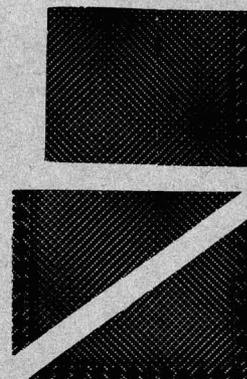
Porque todo es como es en cada ojo
Dinastía astrológica y efímera
Cayendo de universo en universo

Manicura de la lengua es el poeta
Mas no el mago que apaga y enciende
Palabras estelares y cerezas de adioses vagabundos
Muy lejos de las manos de la tierra
Y todo lo que dice es por él inventado
Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano
Matemos al poeta que nos tiene saturados

Poesía aún y poesía poesía
Poética poesía poesía
Poesía poética de poético poeta
Poesía
Demasiada poesía
Desde el arco iris hasta el culo pianista de la vecina
Basta señora poesía bambina
Y todavía tiene barrotes en los ojos
El juego es juego y no plegaria infatigable
Sonrisa o risa y no lamparillas de pupila
Que ruedan de la aflicción hasta el océano
Sonrisa y habladurías de estrella tejedora
Sonrisa del cerebro que evoca estrellas muertas
En la mesa mediúmnica de sus irradiaciones

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos

Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñado como una vaca
Desarbolar vacas como veleros
Peinar un velero como un cometa
Desembarcar cometas como turistas
Embrujar turistas como serpientes
Cosechar serpientes como almendras
Desnudar una almendra como un atleta
Leñar atletas como cipreses
Iluminar cipreses como faroles
Anidar faroles como alondras
Exhalar alondras como suspiros
Bordar suspiros como sedas
Derramar sedas como ríos
Tremolar un río como una bandera
Desplumar una bandera como un gallo
Apagar un gallo como un incendio
Bogar en incendios como en mares
Segar mares como trigales
Replear trigales como campanas
Desangrar campanas como corderos



Dibujar corderos como sonrisas
Embotellar sonrisas como licores
Engastar licores como alhajas
Electrizar alhajas como crepúsculos
Tripular crepúsculos como navíos
Descalzar un navío como un rey
Colgar reyes como auroras
Crucificar auroras como profetas
Etc. etc. etc.
Basta señor violín hundido en una ola ola
Cotidiana ola de religión miseria
De sueño en sueño posesión de pedrerías

Después del corazón comiendo rosas
Y de las noches de rubí perfecto
El nuevo atleta salta sobre la pista mágica
Jugando con magnéticas palabras
Caldeadas como la tierra cuando va a salir un volcán
Lanzando sortilegios de sus frases pájaro

Agoniza el último poeta
Tañen las campanas de los continentes
Muere la luna con su noche a cuestras
El sol se saca del bolsillo el día
Abre los ojos el nuevo paisaje solemne
Y pasa desde la tierra a las constelaciones
El entierro de la poesía

Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas
Con vagones de carcajadas
Con cortacircuitos en las frases
Y cataclismo en la gramática
Levántate y anda
Estira las piernas anquilosis salta
Fuegos de risa para el lenguaje tiritando de frío
Gimnasia astral para las lenguas entumecidas
Levántate y anda
Vive vive como un balón de fútbol
Estalla en la boca de diamantes motocicleta
En ebriedad de sus luciérnagas
Vértigo sí de su liberación
Una bella locura en la vida de la palabra
Una bella locura en la zona del lenguaje
Aventura forrada de desdenes tangibles
Aventura de la lengua entre dos naufragios
Catástrofe preciosa en los rieles del verso

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos
Mientras vivamos juguemos
El simple sport de los vocablos
De la pura palabra y nada más
Sin imagen limpia de joyas
(Las palabras tienen demasiada carga)

Un ritual de vocablos sin sombra
Juego de ángel allá en el infinito
Palabra por palabra
Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo
Saltan chispas del choque y mientras más violento
Más grande es la explosión
Pasión del juego en el espacio
Sin alas de luna y pretensión

Combate singular entre el pecho y el cielo
Total desprendimiento al fin de voz de carne
Eco de luz que sangra aire sobre el aire

Después nada nada
Rumor aliento de frase sin palabra

Canto IV

No hay tiempo que perder
Enfermera de sombras y distancias
Yo vuelvo a ti huyendo del reino incalculable
De ángeles prohibidos por el amanecer

Detrás de tu secreto te escondías
En sonrisa de párpados y de aire
Yo levanté la capa de tu risa
Y corté las sombras que tenían
Tus signos de distancia señalados

Tu sueño se dormirá en mis manos
Marcado de las líneas de mi destino inseparable
En el pecho de un mismo pájaro
Que se consume en el fuego de su canto
De su canto llorando al tiempo
Porque se escurre entre los dedos

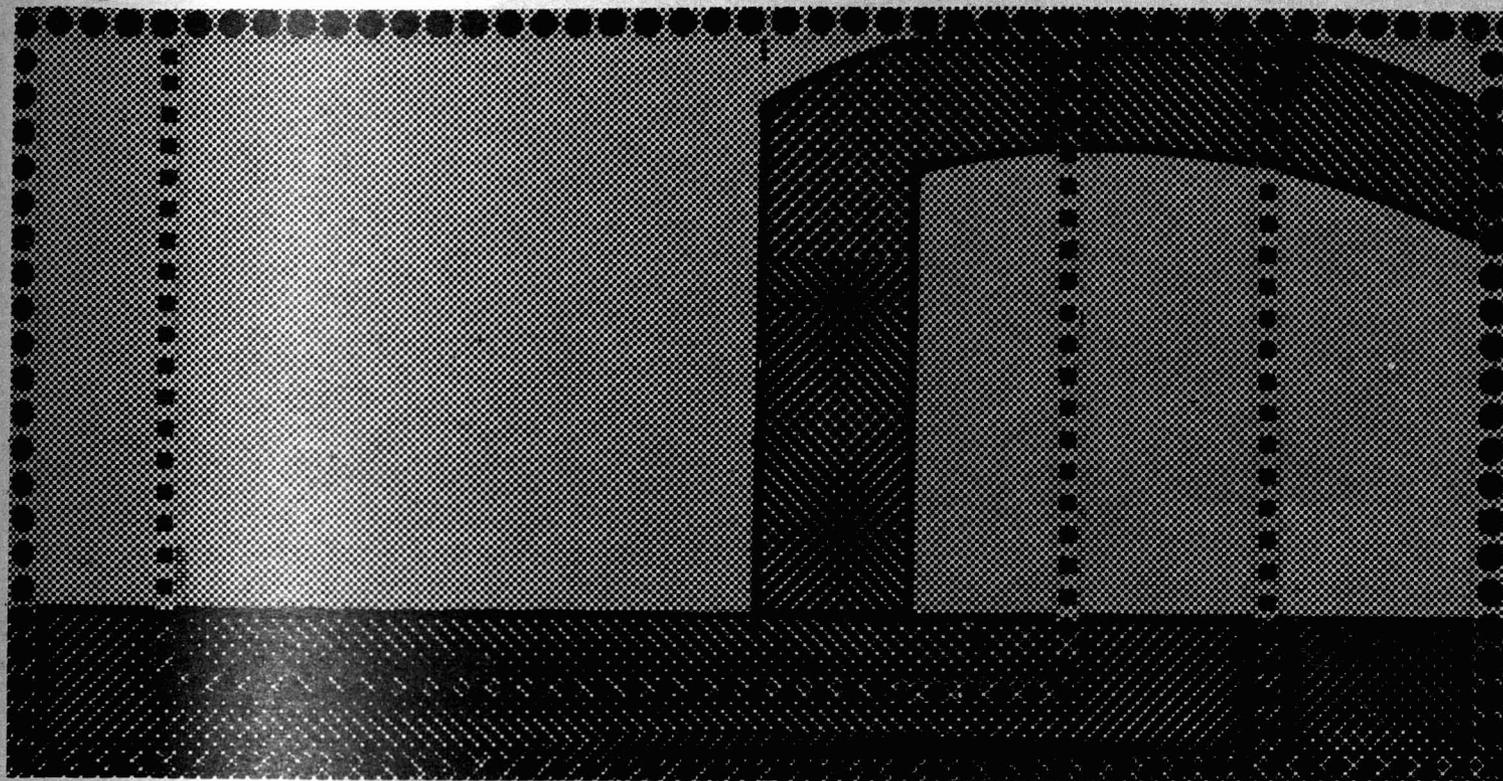
Sabes que tu mirada adorna los veleros
De las noches mecidas en la pesca
Sabes que tu mirada forma el nudo de las estrellas
Y el nudo del canto que saldrá del pecho
Tu mirada que lleva la palabra al corazón
Y a la boca embrujada del ruiseñor

No hay tiempo que perder
A la hora del cuerpo en el naufragio ambiguo
Yo mido paso a paso el infinito

El mar quiere vencer
Y por lo tanto no hay tiempo que perder
Entonces

Ah entonces
Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver

Por eso hay que cuidar el ojo precioso regalo del cerebro
El ojo anclado al medio de los mundos



Donde los buques se vienen a varar
¿Mas si se enferma el ojo qué he de hacer?
¿Qué haremos si han hecho mal de ojo al ojo?
Al ojo avizor afiebrado como faro de lince
La geografía del ojo digo es la más complicada
El sondaje es difícil a causa de las olas
Los tumultos que pasan
La apretura continua
Las plazas y avenidas populosas
Las procesiones con sus estandartes
Bajando por el iris hasta perderse
El rajá en su elefante de tapices
La cacería de leones en selvas de pestañas seculares
Las migraciones de pájaros friolentos hacia otras retinas
Yo amo mis ojos y tus ojos y los ojos
Los ojos con su propia combustión
Los ojos que bailan al son de una música interna
Y se abren como puertas sobre el crimen
Y salen de su órbita y se van como cometas sangrientos al azar
Los ojos que se clavan y dejan heridas lentas a cicatrizar
Entonces no se pegan los ojos como cartas
Y son cascadas de amor inagotables
y se cambian día y noche
Ojo por ojo
Ojo por ojo como hostia por hostia
Ojo árbol
Ojo pájaro
Ojo río
Ojo montaña
Ojo mar
Ojo tierra
Ojo luna
Ojo cielo
Ojo silencio
Ojo soledad por ojo ausencia
Ojo dolor por ojo risa

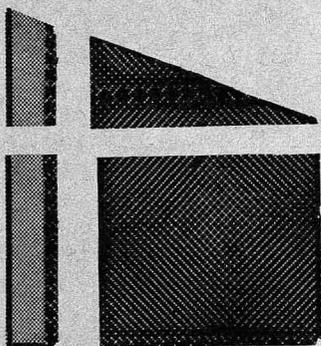
No hay tiempo que perder
Y si viene el instante prosaico
Siga el barco que es acaso el mejor
Ahora que me siento y me pongo a escribir
¿Qué hace la golondrina que vi esta mañana
Firmando cartas en el vacío?
Cuando muevo el pie izquierdo
¿Qué hace con su pie el gran mandarín chino?
Cuando enciendo un cigarro

¿Qué hacen los otros cigarros que vienen en el barco?
¿En dónde está la planta del fuego futuro?
Y si yo levanto los ojos ahora mismo
¿Qué hace con sus ojos el explorador de pie en el polo?
Yo estoy aquí
¿En dónde están los otros?
Eco de gesto en gesto
Cadena electrizada o sin correspondencias
Interrumpido el ritmo solitario
¿Quiénes están muriendo y quiénes nacen
Mientras mi pluma corre en el papel?

No hay tiempo que perder
Levántate alegría
Y pasa de poro en poro la aguja de tus sedas

Darse prisa darse prisa
Vaya por los globos y los cocodrilos mojados
Préstame mujer tus ojos de verano
Yo lamo las nubes salpicadas cuando el otoño sigue la carreta del asno
Un periscopio en ascensión debate el pudor del invierno
Bajo la perspectiva del volantín azulado por el infinito
Color joven de pájaros al ciento por ciento
Tal vez era un amor mirado de palomas desgraciadas
O el guante importuno del atentado que va a nacer de una mujer
o una amapola
El florero de mirlos que se besan volando
Bravo pantorrilla de noche de la más novia que se esconde en su piel
de flor
Rosa al revés rosa otra vez y rosa y rosa
Aunque no quiera el carcelero
Río revuelto para la pesca milagrosa

Noche préstame tu mujer con pantorrillas de florero de amapolas
jóvenes
Mojadas de color como el asno pequeño desgraciado
La novia sin flores ni globos de pájaros
El invierno endurece las palomas presentes
Mira la carreta y el atentado de cocodrilos azulados
Que son periscopios en las nubes del pudor
Novia en ascensión al ciento por ciento celeste
Lame la perspectiva que ha de nacer salpicada de volantines
Y de los guantes agradables del otoño que se debate en la piel
del amor



No hay tiempo que perder
La indecisión en barca para los viajes
Es un presente de las crueldades de la noche
Porque el hombre malo o la mujer severa
No pueden nada contra la mortalidad de la casa
Ni la falta de orden
Que sea oro o enfermedad
Noble sorpresa o espión doméstico para victoria extranjera
La disputa intestina produce la justa desconfianza
De los párpados lavados en la prisión
Las penas tendientes a su fin son travesaños antes del matrimonio
Murmuraciones de cascada sin protección
Las disensiones militares y todos los obstáculos
A causa de la declaración de esa mujer rubia
Que critica la pérdida de la expedición
O la utilidad extrema de la justicia
Como una separación de amor sin porvenir
La prudencia llora los falsos extravíos de la locura naciente
Que ignora completamente las satisfacciones de la moderación

No hay tiempo que perder
Para hablar de la clausura de la tierra y la llegada del día agricultor
a la nada amante de lotería sin proceso ni niño para enfermedad pues
el dolor imprevisto que sale de los cruzamientos de la espera en
este campo de la sinceridad nueva es un poco negro como el
eclesiástico de las empresas para la miseria o el traidor en retardo
sobre el agua que busca apoyo en la unión o la disensión sin
reposo de la ignorancia. Pero la carta viene sobre la ruta y la mujer
colocada en el incidente del duelo conoce el buen éxito de la
preñez y la inacción del deseo pasado da la ventaja al pueblo que
tiene inclinación por el sacerdote pues él realza de la caída y se
hace más íntimo que el extravío de la doncella rubia o la amistad
de la locura

No hay tiempo que perder
Todo esto es triste como el niño que está quedándose huérfano
O como la letra que cae al medio del ojo
O como la muerte del perro de un ciego
O como el río que se estira en su lecho de agonizante
Todo esto es hermoso como mirar el amor de los gorriones
Tres horas después del atentado celeste
O como oír dos pájaros anónimos que cantan a la misma azucena

O como la cabeza de la serpiente donde sueña el opio
O como el rubí nacido de los deseos de una mujer
Y como el mar que no se sabe si ríe o llora
Y como los colores que caen del cerebro de las mariposas
Y como la mina de oro de las abejas
Las abejas satélites del nardo como las gaviotas del barco
Las abejas que llevan la semilla en su interior
Y van más perfumadas que pañuelos de narices
Aunque no son pájaros
Pues no dejan sus iniciales en el cielo
En la lejanía del cielo besada por los ojos
Y al terminar su viaje vomitan el alma de los pétalos
Como las gaviotas vomitan el horizonte
Y las golondrinas el verano

No hay tiempo que perder
Ya viene la golondrina monotémpora
Trae un acento antípoda de lejanías que se acercan
Viene gondoleando la golondrina

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la golonclima
Ya viene la golonrma
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La glongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
Ya viene la golontrina
Que tiene un nido en cada uno de los dos calores
Como yo lo tengo en los cuatro horizontes
Viene la golonrisa
Y las olas se levantan en la punta de los pies
Viene la golonniña
Y siente un vahído la cabeza de la montaña
Viene la golongira
Y el viento se hace parábola de sílfides en orgía
Se llenan de notas los hilos telefónicos
Se duerme el ocaso con la cabeza escondida
Y el árbol con el pulso afiebrado

Pero el cielo prefiere el rodoñol
Su niño querido el rorreñol
Su flor de alegría el romiñol
Su piel de lágrima el rofañol
Su garganta nocturna el rosolfiol
El rolañol
El rosiñol

No hay tiempo que perder
El buque tiene los días contados
Por los hoyos peligrosos que abren las estrellas en el mar
Puede caerse el fuego central
El fuego central con sus banderas que estallan de cuando en cuando
Los elfos exacerbados soplan las semillas y me interrogan
Pero yo sólo oigo las notas del alhelí
Cuando alguien aprieta los pedales del viento
Y se presenta el huracán
El río corre como un perro azotado
Corre que corre a esconderse en el mar
Y pasa el rebaño que devasta mis nervios

Entonces yo sólo digo
Que no compro estrellas en la nochería
Y tampoco olas nuevas en la marería
Prefiero escuchar las notas del alhelí
Junto a la cascada que cuenta sus monedas
O el bromceo del aeroplano en la punta del cielo
O mirar el ojo del tigre donde sueña una mujer desnuda
Porque si no la palabra que viene de tan lejos
Se quiebra entre los labios

Yo no tengo orgullos de campanario
Ni tengo ningún odio petrificado
Ni grito como un sombrero afectuoso que viene saliendo del desierto
Digo solamente
No hay tiempo que perder
El visir con lenguaje de pájaro

Nos habla largo largo como un sendero
Las caravanas se alejan sobre su voz
Y los barcos hacia horizontes imprecisos
El devuelve el oriente sobre las almas
Que toman un oriente de perla
Y se llenan de fósforos a cada paso
De su boca brota una selva
De su selva brota un astro
Del astro cae una montaña sobre la noche
De la noche cae otra noche
Sobre la noche del vacío
La noche lejos tan lejos que parece una muerta que se llevan
Adiós hay que decir adiós
Adiós hay que decir a Dios
Entonces el huracán destruido por la luz de la lengua
Se deshace en arpegios circulares
Y aparece la luna seguida de algunas gaviotas
Y sobre el camino
Un caballo que se va agrandando a medida que se aleja

Darse prisa darse prisa
Están prontas las semillas
Esperando una orden para florecer
Paciencia ya luego crecerán
Y se irán por los senderos de la savia
Por su escalera personal
Un momento de descanso
Antes del viaje al cielo del árbol
El árbol tiene miedo de alejarse demasiado
Tiene miedo y vuelve los ojos angustiados
La noche lo hace temblar
La noche y su licantropía
La noche que afila sus garras en el viento
Y aguza los oídos de la selva
Tiene miedo digo el árbol tiene miedo
De alejarse de la tierra

No hay tiempo que perder
Los icebergs que flotan en los ojos de los muertos
Conocen su camino

Ciego sería el que llorara
Las tinieblas del féretro sin límites
Las esperanzas abolidas
Los tormentos cambiados en inscripción de cementerio

Aquí yace Carlota ojos marítimos
Se le rompió un satélite
Aquí yace Matías en su corazón dos escualos se batían
Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo
Aquí yace Susana cansada de pelear contra el olvido
Aquí yace Teresa ésa es la tierra que araron sus ojos hoy ocupada
por su cuerpo
Aquí yace Angélica anclada en el puerto de sus brazos
Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito
Aquí yace Raimundo raíces del mundo son sus venas
Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz
Aquí yace Alejandro antro alejado ala adentro
Aquí yace Gabriela rotos los diques sube en las savias hasta el sueño
[esperando la resurrección
Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura
Aquí yace Vicente antipoeta y mago

Ciego sería el que llorara
Ciego como el cometa que va con su bastón
Y su neblina de ánimas que lo siguen
Obediente al instinto de sus sentidos
Sin hacer caso de los meteoros que apedrean desde lejos
Y viven en colonias según la temporada
El meteoro insolente cruza por el cielo
El meteplata el metecobre
El metepiedras en el infinito
Meteópalos en la mirada
Cuidado aviador con las estrellas
Cuidado con la aurora
Que el aeronauta no sea el auricida
Nunca un cielo tuvo tantos caminos como éste
Ni fue tan peligroso
La estrella errante me trae el saludo de un amigo muerto hace diez
años
Darse prisa darse prisa
Los planetas maduran en el planetal
Mis ojos han visto la raíz de los pájaros
El más allá de los nenúfares
Y el ante acá de las mariposas
¿Oyes el ruido que hacen las mandolinas al morir?
Estoy perdido
No hay más que capitular
ante la guerra sin cuartel
Y la emboscada nocturna de estos astros
La eternidad quiere vencer
Y por lo tanto no hay tiempo que perder
Entonces
Ah entonces
Más allá del último horizonte
Se verá lo que hay que ver
La ciudad
Debajo de las luces y las ropas colgadas

El jugador aéreo
Desnudo
Frágil
La noche al fondo del océano
Tierna ahogada
La muerte ciega
Y su esplendor
Y el sonido y el sonido
Espacio la lumbrera
A estribor
Adormecido
En cruz
en luz
La tierra y su cielo
El cielo y su tierra
Selva noche
Y río día por el universo
El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del eterfinifrete
Rotundo como el unipacio y el espaverso
Uiu uiui
Tralalí tralalá
Aia ai ai aaia i i

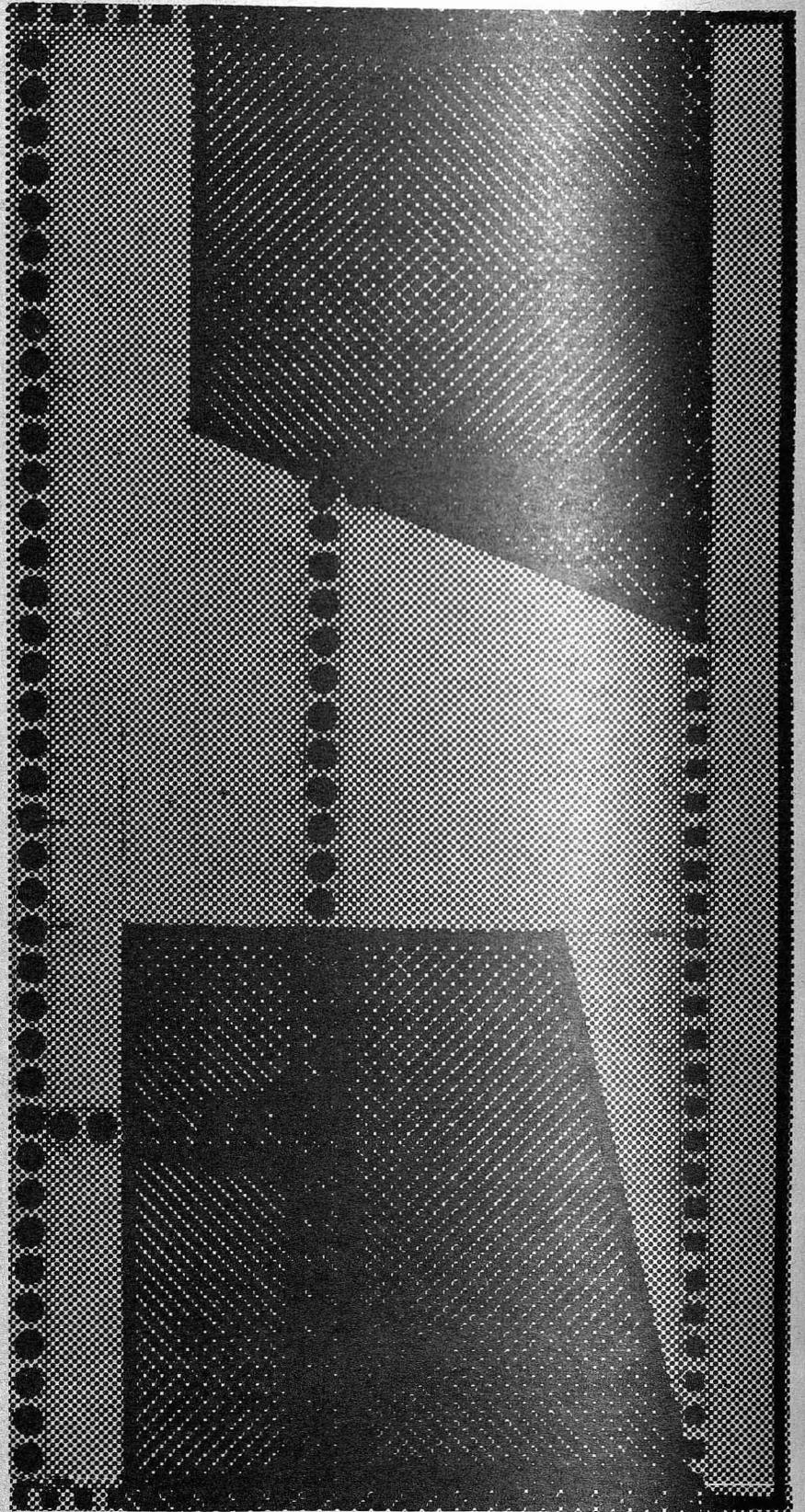
Canto V

Aquí comienza el campo inexplorado
Redondo a causa de los ojos que lo miran
Y profundo a causa de mi propio corazón
Lleno de zafiros probables
De manos de sonámbulos
De entierros aéreos
Conmovedores como el sueño de los enanos

O el ramo cortado en el infinito
Que trae la gaviota para sus hijos

Hay un espacio despoblado
Que es preciso poblar
De miradas con semillas abiertas
De voces bajadas de la eternidad
De juegos nocturnos y aerolitos de violín
De ruidos de rebaños sin permiso
Escapados del cometa que iba a chocar
¿Conoces tú la fuente milagrosa
Que devuelve a la vida los naufragos de antaño?
¿Conoces tú la flor que se llama voz de monja
Que crece hacia abajo y se abre el fondo de la tierra?
¿Has visto al niño que cantaba
Sentado en una lágrima
El niño que cantaba al lado de un suspiro
O de un ladrido de perro inconsolable?
¿Has visto al arco iris sin colores
Terriblemente envejecido
Que vuelve del tiempo de los faraones?

El miedo cambia la forma de las flores



Que esperan temblando el juicio final
Una a una las estrellas se arrojan por el balcón
El mar se está durmiendo detrás de un árbol
Con su calma habitual
Porque sabe desde los tiempos bíblicos
Que el regreso es desconocido en la estrella polar

Ningún navegante ha encontrado la rosa de los mares
La rosa que trae el recuerdo de sus abuelos
Del fondo de sí misma
Cansada de soñar
Cansada de vivir en cada pétalo
Viento que estás pensando en la rosa del mar
Yo te espero de pie al final de esta línea
Yo sé dónde se esconde la flor que nace del sexo de las sirenas
En el momento del placer
Cuando debajo del mar empieza a atardecer
Y se oyen crujir las olas
Bajo los pies del horizonte
Yo sé yo sé dónde se esconde

El viento tiene la voz de abeja de la joven pálida
La joven pálida como su propia estatua

Que yo amé en un rincón de mi vida
Cuando quería saltar de una esperanza al cielo
Y caí de naufragio en naufragio de horizonte en horizonte
Entonces vi la rosa que se esconde
Y que nadie ha encontrado cara a cara

¿Has visto este pájaro de islas lejanas
Arrojado por la marea a los pies de mi cama?
¿Has visto el anillo hipnótico que va de ojo a ojo
Del amor al amor del odio al odio
Del hombre a la mujer del planeta a la planeta?
¿Has visto en el cielo desierto
La paloma amenazada por los años
Con los ojos llenos de recuerdos
Con el pecho lleno de silencio
Más triste que el mar después de un naufragio?

Detrás del águila postrera cantaba el cantador
Tenía un anillo en el corazón
Y se sentó en la tierra de su esfuerzo
Frente al volcán desafiado por una flor
El atleta quisiera ser un faro
Para tener barcos que lo miren
Para hacerlos dormir para dormirse
Y arrullar al cielo como un árbol
El atleta
Tiene un anillo en la garganta
Y así se pasa el tiempo
Quieto quieto
Porque le están creciendo anémonas en el cerebro

Contempla al huérfano que se paró en su edad
Por culpa de los ríos que llevan poca agua

Por culpa de las montañas que no bajan
Crece crece dice el violoncelo
Como yo estoy creciendo
Como está creciendo la idea del suicidio en la bella jardinera
Crece pequeño zafiro más tierno que la angustia
En los ojos del pájaro quemado

Creceré creceré cuando crezca la ciudad
Cuando los peces se hayan bebido todo el mar
Los días pasados son caparazones de tortuga
Ahora tengo barcos en la memoria
Y los barcos se acercan día a día
Oigo un ladrido de perro que da la vuelta al mundo

En tres semanas
Y se muere en llegando

El corazón ha roto las amarras
A causa de los vientos
Y el niño está quedándose huérfano

Si el paisaje se hiciera paloma
Antes de la noche se lo comería el mar
Pero el mar está preparando un naufragio
Y tiene sus pensamientos por otros lados

Navío navío
Tienes la vida corta de un abanico
Aquí nos reímos de todo eso
Aquí en el lejos lejos

La montaña embrujada por un ruiseñor
Sigue la miel del oso envenenado
Pobre oso de piel de oso envenenado por la noche boreal
Huye que huye de la muerte
De la muerte sentada al borde del mar

La montaña y el montaña
Con su luno y con su luna
La flor florecida y el flor floreciendo
Una flor que llaman girasol
Y un sol que se llama girafior

El pájaro puede olvidar que es pájaro
A causa del cometa que no viene
Por miedo al invierno o a un atentado
El cometa que debía nacer de un telescopio y una hortensia
Que se creyó mirar y era mirado

Un aviador se mata sobre el concierto único
Y el ángel que se baña en algún piano
Se vuelve otra vez envuelto en sonos
Buscando el receptor en los picachos
Donde brotan las palabras y los ríos

Los lobos hacen milagros
En las huellas de la noche

Cuando el pájaro incógnito se nubla
Y pastan las ovejas al otro lado de la luna

Si es un recuerdo de música
Nadie puede impedir que el circo se agrande en el silencio

Ni las campanas de los astros muertos
Ni la serpiente que se nutre de colores
Ni el pianista que está saliendo de la tierra
Ni el misionero que olvidó su nombre

Si el camino se sienta a descansar
O se remoja en el otoño de las constelaciones
Nadie impedirá que un alfiler se clave en la eternidad
Ni la mujer espolvoreada de mariposas
Ni el huérfano amaestrado por una tulipa
Ni la cebra que trota alrededor de un valse
Ni el guardián de la suerte

El cielo tiene miedo de la noche
Cuando el mar hace dormir los barcos
Cuando la muerte se nutre en los rincones
Y la voz del silencio se llena de vampiros
Entonces alumbramos un fuego bajo el oráculo
Para aplacar la suerte
Y alimentamos los milagros de la soledad
Con nuestra propia carne
Entonces en el cementerio sellado
Y hermoso como un eclipse
La rosa rompe sus lazos y florece al reverso de la muerte

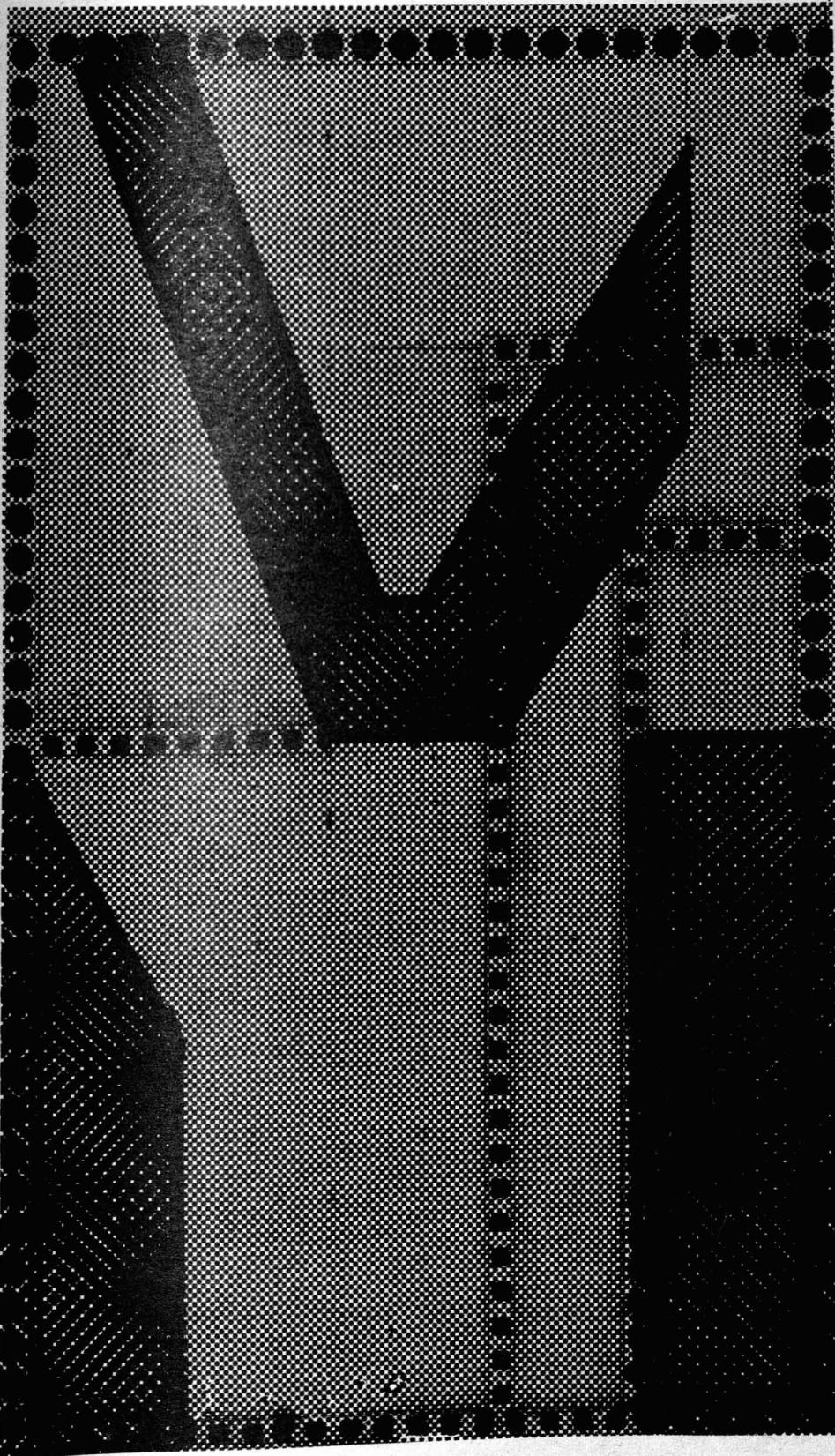
Noche de viejos terrores de noche
¿En dónde está la gruta polar nutrida de milagros?
¿En dónde está el miraje delirante
De los ojos de arco iris y de la nebulosa?
Se abre la tumba y al fondo se ve el mar
El aliento se corta y el vértigo suspenso
Hincha las sienas se derrumba en las venas
Abre los ojos más grandes que el espacio que cabe en ellos
Y un grito se cicatriza en el vacío enfermo
Se abre la tumba y al fondo se ve un rebaño perdido en la montaña
La pastora con su capa de viento al lado de la noche
Cuenta las pisadas de Dios en el espacio
Y se canta a sí misma
Se abre la tumba y al fondo se ve un desfile de témpanos de hielo
Que brillan bajo los reflectores de la tormenta
Y pasan en silencio a la deriva
Solemne procesión de témpanos
Con hachones de luz dentro del cuerpo
Se abre la tumba y al fondo se ven el otoño y el invierno
Baja lento lento un cielo de amatista
Se abre la tumba y al fondo se ve una enorme herida
Que se agranda en lo profundo de la tierra
Con un ruido de verano y primaveras
Se abre la tumba y al fondo se ve una selva de hadas que se fecundan
Cada árbol termina en un pájaro extasiado

Y todo queda adentro de la elipse cerrada de sus cantos
Por esos lados debe hallarse el nido de las lágrimas
Que ruedan por el cielo y cruzan el zodíaco
De signo en signo
Se abre la tumba y al fondo se ve la hirviente nebulosa que se
apaga y se alumbra
Un aerolito pasa sin responder a nadie
Danzan luminarias en el cadalso ilimitado
En donde las cabezas sangrientas de los astros
Dejan un halo que crece eternamente
Se abre la tumba y salta una ola
La sombra del universo se salpica
Y todo lo que vive en la sombra o en la orilla
Se abre la tumba y sale un sollozo de planetas
Hay mástiles tronchados y remolinos de naufragios
Doblan las campanas de todas las estrellas
Silba el huracán perseguido a través del infinito
Sobre los ríos desbordados
Se abre la tumba y salta un ramo de flores cargadas de cilicios
Crece la hoguera impenetrable y un olor de pasión invade el orbe
El sol tantea el último rincón donde se esconde
Y nace la selva mágica
Se abre la tumba y al fondo se ve el mar
Sube un canto de mil barcos que se van
En tanto un tropel de peces
Se petrifica lentamente

Cuánto tiempo ese dedo de silencio
Dominando el insomnio interminable
Que reina en las esferas
Es hora de dormir en todas partes
El sueño saca al hombre de la tierra

Festejamos el amanecer con las ventanas
Festejamos el amanecer con los sombreros
Se vuela el terror del cielo
Los cerros se lanzan pájaros a la cara
Amanecer con esperanza de aeroplanos
Bajo la bóveda que cuele la luz desde tantos siglos
Amor y paciencia de columna central
Nos frotamos las manos y reímos
Nos lavamos los ojos y jugamos
El horizonte es un rinoceronte
El mar un azar
El cielo un pañuelo
La llaga una plaga
Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo después de
siete llagas de Egipto
El rinoceronte navega sobre el azar como el cometa en su pañuelo
lleno de plagas

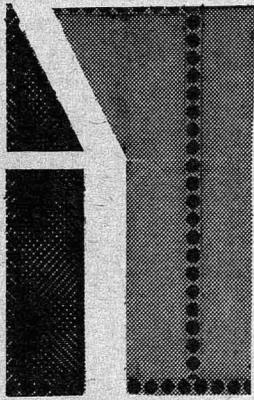
Razón del día no es razón de noche
Y cada tiempo tiene insinuación distinta
Los vegetales salen a comer al borde
Las olas tienden las manos
Para coger un pájaro



Todo es variable en el mirar sencillo
Y en los subterráneos de la vida
Tal vez sea lo mismo

La herida de luna de la pobre loca
La pobre loca de la luna herida
Tenía luz en la celeste boca
Boca celeste que la luz tenía
El mar de flor para esperanza ciega
Ciega esperanza para flor de mar
Cantar para el ruiseñor que al cielo pega
Pega el cielo al ruiseñor para cantar

Jugamos fuera del tiempo
Y juega con nosotros el molino de viento
Molino de viento
Molino de aliento
Molino de cuento
Molino de intento
Molino de aumento
Molino de ungüento
Molino de sustento
Molino de tormento
Molino de salvamento
Molino de advenimiento
Molino de tejimiento
Molino de rugimiento
Molino de tañimiento
Molino de afletamiento
Molino de agolpamiento
Molino de alargamiento
Molino de alejamiento
Molino de amasamiento
Molino de engendramiento
Molino de ensoñamiento
Molino de ensalzamiento
Molino de enterramiento
Molino de maduramiento
Molino de malogramiento
Molino de maldecimiento
Molino de sacudimiento
Molino de revelamiento
Molino de obscurecimiento
Molino de enajenamiento
Molino de enamoramiento
Molino de encabezamiento
Molino de encastillamiento
Molino de aparecimiento
Molino de despojamiento
Molino de atesoramiento
Molino de enloquecimiento
Molino de ensortijamiento
Molino de envenenamiento
Molino de acontecimiento
Molino de descuartizamiento
Molino del portento



Molino del lamento
Molino del momento
Molino del firmamento
Molino del sentimiento
Molino del juramento
Molino del ardimiento
Molino del crecimiento
Molino del nutrimiento
Molino del conocimiento
Molino del descendimiento
Molino del desollamiento
Molino del elevamiento
Molino del endiosamiento
Molino del alumbramiento
Molino del deliramiento
Molino del aburrimiento
Molino del engreimiento
Molino del escalamiento
Molino del descubrimiento
Molino del escurrimiento
Molino del remordimiento
Molino del redoblamiento
Molino del atronamiento
Molino del aturdimiento
Molino del despeñamiento
Molino del quebrantamiento
Molino del envejecimiento
Molino del aceleramiento
Molino del encarnizamiento
Molino del anonadamiento
Molino del arrepentimiento
Molino del encanecimiento
Molino del despedazamiento
Molino del descorazonamiento
Molino en fragmento
Molino en detrimento
Molino en giramiento
Molino en gruñimiento
Molino en sacramento
Molino en pensamiento
Molino en pulsamiento
Molino en pudrimiento
Molino en nacimiento
Molino en apiñamiento
Molino en apagamiento
Molino en decaimiento
Molino en derretimiento
Molino en desvalimiento
Molino en marchitamiento
Molino en enfadamiento
Molino en encantamiento
Molino en transformamiento
Molino en asolamiento
Molino en concebimiento
Molino en derribamiento
Molino en imaginamiento

Molino en desamparamiento
Molino con talento
Molino con acento
Molino con sufrimiento
Molino con temperamento
Molino con fascinamiento
Molino con hormigamiento
Molino con retorcimiento
Molino con resentimiento
Molino con refregamiento
Molino con recogimiento
Molino con razonamiento
Molino con quebrantamiento
Molino con prolongamiento
Molino con presentimiento
Molino con padecimiento
Molino con amordazamiento
Molino con enroquecimiento
Molino con alucinamiento
Molino con atolondramiento
Molino con desfallecimiento
Molino para aposento
Molino para convento
Molino para unguimiento
Molino para alojamiento
Molino para cargamento
Molino para subimiento
Molino para flotamiento
Molino para enfriamiento
Molino para embrujamiento
Molino para acogimiento
Molino para apostamiento
Molino para arrobamiento
Molino para escapamiento
Molino para escondimiento
Molino para estrellamiento
Molino para exaltamiento
Molino para guarecimiento
Molino para levantamiento
Molino para machucamiento
Molino para renovamiento
Molino para desplazamiento
Molino para anticipamiento
Molino para amonedamiento
Molino para profetizamiento
Molino para descoyuntamiento
Molino como ornamento
Molino como elemento
Molino como armamento
Molino como instrumento
Molino como monumento
Molino como palpamiento
Molino como descubrimiento
Molino como anuncio
Molino como medicamento
Molino como desvelamiento

Molino a sotavento
Molino a barlovento
Molino a ligamento
Molino a lanzamiento
Molino a mordimiento
Molino a movimiento
Molino que invento
Molino que ahuyento
Molino que oriento
Molino que caliente
Molino que presiento
Molino que apaciento
Molino que transparente
Molino lento
Molino cruento
Molino atento
Molino hambriento
Molino sediento
Molino sangriento
Molino jumento
Molino violento
Molino contento
Molino opulento
Molino friolento
Molino avariento
Molino corpulento
Molino achaquiento
Molino granujiento
Molino ceniciento
Molino polvoriento
Molino cazcarriente
Molino gargajiento
Molino sudoriento
Molino macilento
Molino soñoliento
Molino turbulento
Molino truculento

Así eres molino de viento
Molino de asiento
Molino de asiento del viento
Que teje las noches y las mañanas
Que hila las nieblas de ultratumba
Molino de aspavientos y del viento en aspas
El paisaje se llena de tus locuras

Y el trigo viene y va
De la tierra al cielo
Del cielo al mar
Los trigos de las olas amarillas
Donde el viento se revuelca
Buscando la cosquilla de las espigas
Escucha
Pasa el palpador en eléctricas corrientes
El viento norte despeina tus cabellos
Hurra molino moledor

Molino volador
Molino charlador
Molino cantador
Cuando el cielo trae de la mano una tempestad
Hurra molino girando en la memoria
Molino que hipnotiza las palomas viajeras

Habla habla molino de cuento
Cuando el viento narra tu leyenda etérea
Sangra sangra molino del descendimiento
Con tu gran recuerdo pegado a los ocasos del mundo
Y los brazos de tu cruz fatigados por el huracán

Así réimos y cantamos en esta hora
Porque el molino ha creado el imperio de su luz escogida
Y es necesario que lo sepa
Es necesario que alguien se lo diga

Sol tú que naciste en mi ojo derecho
Y moriste en mi ojo izquierdo
No creas en los vaticinios del zodíaco
Ni en los ladridos de las tumbas
Las tumbas tienen maleficios de luna
Y no saben lo que hablan
Yo te lo digo porque mi sombrero está cansado de recorrer
el mundo
Y tengo una experiencia de mariposa milenaria

Profetiza profetiza
Molino de las constelaciones
Mientras bailamos sobre el azar de la risa
Ahora que la grúa que nos trae el día
Volcó la noche fuera de la tierra

Empiece ya
La farandolina en la lejantaña de la montaña
El horimento bajo el firmazonte
Se embarca en la luna
Para dar la vuelta al mundo
Empiece ya
la faranmandó mandó liná
Con su musiquí con su musicá

La carabantina
La carabantú
La farandosilina
La Farandú
La Carabantantá
La Carabantantí
La fanradosilá
La faransí

Ríe ríe antes que venga la fatiga
En su carro nebuloso de días
Y los años y los siglos
Se amontonan en el vacío
Y todo sea oscuro en el ojo del cielo

La cascada que cabellera sobre la noche
Mientras la noche se cama a descansar
Con su luna que almohada al cielo
Yo ojo al paisaje cansado
Que se ruta hacia el horizonte
A la sombra de un árbol naufragando

Y he aquí que ahora me diluyo en múltiples cosas
Soy luciérnaga y voy iluminando las ramas de la selva
Sin embargo cuando vuelo guardo mi modo de andar
Y no sólo soy luciérnaga
Sino también el aire en que vuela
La luna me atraviesa de parte a parte
Dos pájaros se pierden en mi pecho
Sin poderlo remediar
Y luego soy árbol
Y en cuanto a árbol conservo mis modos de luciérnaga
Y mis modos de cielo
Y mi andar de hombre mi triste andar
Ahora soy rosal y hablo con lenguaje de rosal
Y digo
Sal rosa rorosalfá
Sal rosa al día
Salía al sol rosa sario
Fueguisa mfa sonrodería rososoro oro
Ando pequeño volcán del día
Y tengo miedo del volcán
Mas el volcán responde
Prófugo rueda al fondo donde ronco
Soy rosa de trueno y sueño mis carrasperas
Estoy preso y arrastro mis propios grillos
Los astros que trago crujen en mis entrañas
Proa a la borrasca en procesión procreadora
Proclamo mis proezas bramadoras
Y mis bronquios respiran en la tierra profunda
Bajo los mares y las montañas
Y luego soy pájaro
Y me disputo el día en gorjeos
El día que me cruza la garganta
Ahora solamente digo
Callaos que voy a cantar
Soy el único cantor de este siglo
Mío mío es todo el infinito
Mis mentiras huelen a cielo
Y nada más
Y ahora soy mar
Pero guardo algo de mis modos de volcán
De mis modos de árbol de mis modos de luciérnaga
De mis modos de pájaro de hombre y de rosal
Y hablo como mar y digo
De la firmeza hasta el horicielo
Soy todo montañas en la azulaya
Bailo en las volaguas con espurinas
Una corriela tras de la otra
Ondola en olañas mi rugazuleo
Las verdoncillas bajo la luna del selviflujo

Van en montonda hasta el infidondo
Y cuando bramuran los hurafones
Y la ondaja lanza a las playas sus laziolas
Hay un naufundo que grita pidiendo auxilio
Yo me hago el sordo
Miro las butraceas lentas sobre mis tornadelas
La subaterna con sus brajidos
las escalolas de la montasca
las escalolas de la desonda
Que no descansan hasta que roen el borde de los altielos
Hasta que llegan al abifunda
En tanto el pirata canta
Y yo lo escucho vestido de verdiul
 La lona en el mar riela
 En la luna gime el viento
 Y alza en blanco crujimiento
 Alas de olas en mi azul

El mar se abrirá para dejar salir los primeros náufragos
Que cumplieron su castigo
Después de tantos siglos y más siglos
Andarán por la tierra con miradas de vidrio
Escalarán los montes de sus frases proféticas
Y se convertirán en constelaciones
Entonces aparecerá un volcán en medio de las olas
Y dirá yo soy el rey
Traedme el armonio de las nebulosas
Y sabed que las islas son las coronas de mi cabeza
Y las olas mi único tesoro
Yo soy el rey
El rey canta a la reina
El cielo canta a la ciela
El luz canta a la luz
La luz que busca el ojo hasta que lo encuentra
Canta el cielo en su lengua astronómica
Y la luz en su idioma magnético
Mientras el mar lame los pies de la reina
Que se peina eternamente
Yo soy el rey
Y os digo que el planeta que atravesó la noche
No se reconoce al salir por el otro lado
Y mucho menos al entrar en el día
Pues ni siquiera recuerda cómo se llamaba
Ni quiénes eran sus padres
Dime ¿eres hijo de Martín Pescador
O eres nieto de una cigüeña tartamuda
O de aquella jirafa que vi en medio del desierto
Pastando ensimismada las yerbas de la luna
O eres hijo del ahorcado que tenía ojos de pirámide?
Algún día lo sabremos
Y morirás sin tu secreto
Y de tu tumba saldrá un arco iris como un tranvía
Del arco iris saldrá una pareja haciendo el amor
Del amor saldrá una selva errante
De la selva saldrá una flecha
De la flecha saldrá una liebre huyendo por los campos
De la liebre saldrá una cinta que irá señalando su camino

De la cinta saldrá un río y una catarata que salvará a la liebre de sus perseguidores

Hasta que la liebre empiece a trepar por una mirada
Y se esconda al fondo del ojo
Yo soy el rey
Los ahogados florecen cuando yo lo mando
Atad el arco iris al pirata
Atad el viento a los cabellos de la bruja
Yo soy el rey
Y trazaré tu horóscopo como un plan de batalla

Oyendo esto el arco iris se alejaba
¿A dónde vas arco iris
No sabes que hay asesinos en todos los caminos?
El iris encadenado en la columna montante
Columna de mercurio en la fiesta para nosotros
Tres mil doscientos metros de infrarrojo
Un extremo se apoya en mi pie y el otro en la llaga de Cristo
Los domingos del arco iris para el arcángel
¿En dónde está el arquero de los meteoros?
El arquero arcaico
Bajo la arcada eterna el arquero del arcano con su violín violeta con
 su violín violáceo con su violín violado
Arco iris arco de las cejas en mi cielo arqueológico
Bajo el área del arco se esconde el arca de tesoros preciosos
Y la flor montada como un reloj
Con el engranaje perfecto de sus pétalos
Ahora que un caballo empieza a subir galopando por el arco iris
Ahora la mirada descarga los ojos demasiado llenos
En el instante en que huyen los ocasos a través de las llanuras
El cielo está esperando un aeroplano
Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra.

Canto VI

Alhaja apoteosis y molusco
Anudado
 noches
 nudo
El corazón
Esa entonces dirección
 nudo temblando
Flexible corazón la apoteosis
Un dos tres
 cuatro
Lágrimas
 mi lámpara
 y molusco
El pecho al melodioso
Anudado la joya
Conque temblando angustia
Normal tedio
 Sería pasión
 Muerte el violoncelo
Una bujía el ojo

Otro otra
Cristal si cristal era
Cristaleza
Magnetismo
 sabéis la seda
Viento flor
 lento nube lento
Seda cristal lento seda
El magnetismo
 seda aliento cristal seda
Así viajando en postura de ondulación
Cristal nube
Molusco sí por violoncelo y joya
Muerte de joya y violoncelo
Así sed por hambre o hambre y sed
Y nube y joya
Lento

nube
 Ala ola ole ala Aladino
El ladino Aladino Ah ladino dino la
Cristal nube
Adónde
 en dónde
Lento lenta
 ala ola
Ola ola el ladino si ladino
Pide ojos
 Tengo nácar
En la seda cristal nube
Cristal ojos
 y perfumes
Bella tienda
Cristal nube,
 muerte joya o en ceniza
Porque eterno porque eterna
 lento lenta
Al azar del cristal ojos
Gracia tanta
 y entre mares
Miramares
Nombres daba
 por los ojos hojas mago
Alto alto
Y el clarín de la Babel
Pida nácar
 tenga muerte
Una dos y cuatro muerte
Para el ojo y entre mares
Para el barco en los perfumes
Por la joya al infinito
Vestir cielo sin desmayo
Se deshoja tan prodigio
El cristal ojo
Y la visita
 flor y rama
Al gloria trino

apoteosis
Va viajando Nudo Noche
Me daría
 cristaleras
 tanto azar
 y noche y noche
Que tenía la borrasca
Noche y noche
 Apoteosis
Que tenía cristal ojo cristal seda cristal nube
La escultura seda o noche
Lluvia
 Lana flor por ojo
 Flor por nube
 Flor por noche
Señor horizonte viene viene
Puerta
Iluminando negro
Puerta hacia ideas estatuarias
Estatuas de aquella ternura
A dónde va
De dónde viene
 el paisaje viento seda
El paisaje
 señor verde
Quién diría
Que se iba
Quién diría cristal noche
Tanta tarde
Tanto cielo que levanta
Señor cielo
 cristal cielo
Y las llamas
 y en mi reino
Ancla noche apoteosis
Anudado
 la tormenta
Ancla cielo
 sus raíces
El destino tanto azar
Se desliza deslizaba
Apagándose pradera
Por quien sueña
Lunancero cristal luna
En que sueña
En que reino
 de sus hierros
Ancla mía golondrina
Sus resortes en el mar

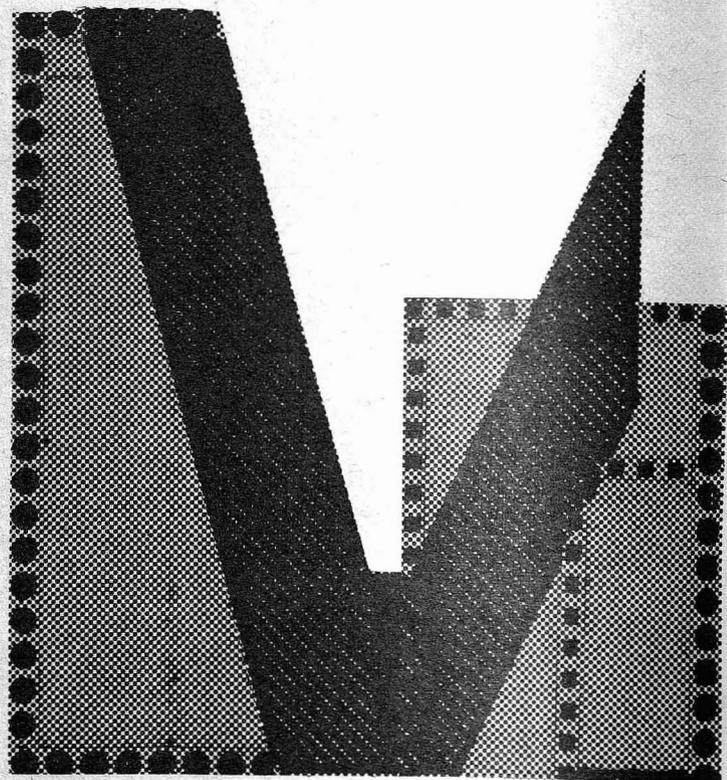
Angel mío
 tan oscuro
 tan color.
Tan estatua y tan aliento
Tierra y mano
la marina tan armada
Armaduras los cabellos

Ojos templo
y el mendigo
Estallado corazón
Montanario
Campañoso
Suenas perlas
Llaman perlas
El honor de los adioses
Cristal nube
El rumor y la lazada
Nadadora
Cristal noche
La medusa irreparable
Dirá espectro
Cristal seda
Olvidando la serpiente
Olvidando sus dos piernas
Sus dos ojos
Sus dos manos
Sus orejas
Aeronauta
en mi terror
Viento aparte
Mandodrino y golonlina
Mandolera y ventolina
Enterradas
Las campanas
Enterrados los olvidos
En su oreja
viento norte
Cristal mío
Baño eterno
el nudo noche
El gloria trino
sin desmayo
Al tan prodigio
Con su estatua
Noche y rama
Cristal sueño
Cristal viaje
Flor y noche
Con su estatua
Cristal muerte

Canto VII

Ai aia aia
ia ia ia aia ui
Tralalí
Lai lalá
Aruaru
urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
lalilá

Monlutrella monluztrella
lalolú
Montresol y mandotrino
Ai ai
Montesur en lasurido
Montesol
Lusponsoredo solinario
Aururaro ulisamento lalilá
Yarca murillonía
Hormajauma marijauda
Mitradente
Mitr pausa
Mitralonga
Mitrisola
matriola
Olamina olasica lalilá
Isonauta
Olandera uruaro
Ia ia campanuso compasedo
Tralalá
Ai ai mareciente y eternauta
Redontella tallerendo lucenario
Ia ia
Laribamba
Larimbambamplanerella
Larimbambamositerella
Leiramombaririlanla
lirilam
Ai ia
Temporía
Ai ai aia
Ululayu
lulayu
layu yu
Ululayu
ulayu
ayu yu
Lunatando
Sensorida e infimento
Ululayo ululamento
Plegasuena
Cantatorio ululaciente
Oraneva yu yu yo
Tempovío
Infilero e infinauta zurrosía
Jaurinario urarayú
Montañendo oraranía
Arorasía ululacente
Semperiva
ivarisa tarirá
Campanudio lalalí
Auriciente auronida
Lalalí
Io ia
iii o
Ai a i a i i i i o ia



P OESIA DE HOY: ESPAÑA, HISPANOAMERICA MODERNIDAD

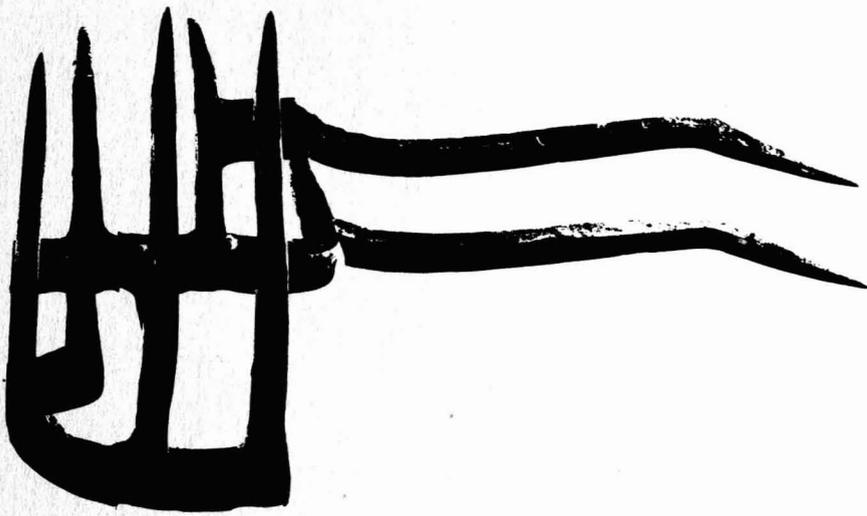
En 1967 se lamentaba Octavio Paz del divorcio escindido, a su juicio, entre el quehacer literario de España y el de Hispanoamérica a partir de la guerra civil. Y señalaba de paso, como acento más característico del diálogo que ambas habían sostenido en los momentos realmente novadores de nuestra modernidad, un peculiar matiz de oposición, complemento y a la larga unidad contradictoria y fecunda en el ámbito mayor de la lengua castellana.¹ La interrupción del diálogo no fue en verdad tan tajante, ni mucho menos permite suponer indiferencia o desconocimiento total de Hispanoamérica por parte de los poetas españoles de la posguerra —como más adelante se dirá. Mas lo cierto es que sorprende, a sólo cuatro años del anterior diagnóstico negativo de Paz, el hecho de que otro hispanoamericano, Julio Ortega, pueda en 1971 anticipar, esta vez con entusiasmo, que “no es arbitrario pensar que en la década precedente [la del 70] concluirá el divorcio entre las letras hispanoamericanas y las españolas, *dada una preocupación técnica común en la tradición que se anuncia.*”² El subrayado de la cita es nuestro porque las preocupaciones técnicas de esa nueva tradición apuntan al núcleo del pensamiento de Ortega y, a la vez, del posible reencuentro que deseamos documentar en estas notas. Esa tradición de que habla Ortega pudiera, extremando las fórmulas, quedar resumida en el propósito de un *desgarramiento de la escritura*. O sea, valiéndonos de un rasgo caracterizador de uno de sus teóricos mayores actuales, Roland Barthes, a la voluntad de aniquilación sistemática del lenguaje “cuyo cadáver, en alguna medida, es la literatura.” Tal propósito habrá de conducir a lo que el propio Ortega se complace en llamar repetidamente *fervor de la escritura*. Y ese fervor, aclara, no ha sido asumido como aventura radical por el español (y aquí se refiere al todo de nuestra lengua) hasta la década última, o de los años 60. Hablamos, pues, de actitudes y primeros logros de algo que casi está naciendo a nuestra vista. Fuerza es concederles la prudente carga de provisionalidad tanto a lo que contemplamos como a los juicios que esta contemplación nos lleve a emitir. Constatación, así, y no balance; si bien no nos sea dable, ni deseable, callar algunas observaciones críticas ante ciertos puntos por naturaleza polémicos.

Lo sucedido en España en tan corto lapso de tiempo, y que explica el cambio de tono entre los opuestos pareceres antes transcritos, es ya historia sabida. Hacia 1966 despunta allí una nueva y arriesgada promoción poética, a cuyos miembros, por el rótulo del libro que agrupó originalmente a algunos de ellos, se les viene identificando mediante la etiqueta obligadamente temporal de *novísimos*.³ Esos jóvenes que andan hoy, casi todos, por cerca de los treinta años, han instaurado en el panorama poético español un clima que se yergue de modo enérgico contra el signo cálido e inmediatamente existencial, historicista, testimonial, realista y, en

grandes parcelas, de protesta social que había dominado en la lírica de posguerra, con sus naturales excepciones y superaciones, aproximadamente durante dos décadas. Y este nuevo clima —ya lo veremos en seguida— se va a alzar, desde sus mismos fundamentos teóricos, sobre bases de más fácil modo asimilables a lo más característico y constante de la dicción poética hispanoamericana que a la de las dos generaciones peninsulares precedentes. Y es que habían sido éstas quienes practicaron con responsable fidelidad (y en no pocos casos con autenticidad poética, que no merece ser negada hoy) esa lírica de testimonio existencial descrita más arriba de una manera, por exigencias del espacio, tal vez en exceso simplista. De aquí que, al cobrar conciencia de sus voliciones estéticas (las cuales, en el ardor juvenil, se levantaban dialécticamente contra todo lo que les antecedió), a estos novísimos españoles del momento se les impusiera, de entrada, una vigilante y oportuna atención hacia la poesía ya madura que veían más allá del Atlántico.⁴

En un plano todavía documental pueden rastrearse abundantísimas muestras de ese renovado interés por América que coincide, dígame por cuanto lo condiciona y facilita, con el impacto que la nueva narrativa iberoamericana habría de ejercer sobre el lector y el escritor españoles. Así, cuando se revisan las poéticas con que encabezan sus selecciones los nueve antologados por Castellet, o bien las más detenidas entrevistas que, un año más tarde, les hiciera a estos mismos poetas, entre otros escritores, el hispanoamericano Federico Campbell para su libro *Infame turba*, nos encontramos que es frecuente allí la aparición de nombres americanos como más relevantes en la estimación crítica de aquéllos. Tres de esos nombres, ya en estricto campo de la poesía, se mencionan de una manera más sostenida: Octavio Paz, que se les presenta casi como el abanderado de la causa y ha sido objeto por ello de más rigurosas aproximaciones;⁵ José Lezama Lima, “el más grande de los latinoamericanos” para Pere Gimferrer;⁶ y un casi olvidado que ellos tratan justicieramente de airear: el argentino Oliverio Girondo. Nótese, además, que son tres poetas claves en esa *tradición de la ruptura* con que el propio Paz describe el sesgo que la *continua ruptura de la tradición* ha terminado por establecer como constante en la literatura hispanoamericana contemporánea.⁷

Igual resultado se derivaría de notariar la actividad editorial española en materia poética. Observaríamos que ésta ha tenido muy presentes durante estos últimos años, y en una medida un tanto insólita dentro de esa actividad, a poetas de la otra vertiente hispana. Barral Editores publica *La centena*, resumen selectivo de Octavio Paz; Seix Barral, los *Antipoemas*, de Nicanor Parra; Insula, con alguna anterioridad, el último libro exento, *Hábito de esperanza*, de Eugenio Florit, y Biblioteca Nueva una *Antología penúltima* del mismo Florit; Rialp, la más reciente entrega, *Memo-*



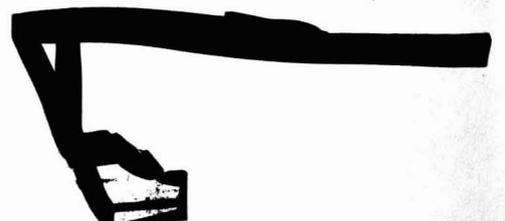
rial de un testigo, de Gastón Baquero. La colección barcelonesa Ocnos lleva a sus prensas muestras antológicas, reediciones y aun libros originales de Borges, Lezama Lima, Girondo, Julio Cortázar, Ernesto Cardenal, Enrique Lihn, Heberto Padilla, en una serie que recorre la vasta geografía americana. Con proyecciones más generales, Aldo Pellegrini había preparado en 1966, para Seix Barral, una *Antología de la poesía viva latinoamericana*; y en 1971 Alianza Editorial da a la luz una *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea, 1914-1970*. En sentido más restrictivo, otro esfuerzo antológico debe anotarse: el realizado por José Agustín Goytisolo sobre la *Nueva poesía cubana* (1970), para Ediciones Península, que recoge la producción interior de la Isla en los últimos diez años. Hontanar, de Valencia, hace que aparezca por primera vez el inédito *Himno a la caballa*, escrito en 1935 por el vanguardista puertorriqueño Graciany Miranda Archilla, al considerar dicho libro, declaran los editores, "curiosamente cercano a la más joven poesía española de hoy". Carabela, también de Barcelona, lanza títulos de los cubanos Rita Geada y Mauricio Fernández; y distingue a la primera en uno de sus concursos anuales. Y si miramos hacia dónde han recaído los más estimables premios poéticos no limitados a autores peninsulares, el balance es otra vez positivo. El Primer Premio de Poesía Ocnos correspondió en 1970 al también cubano César López por su *Segundo libro de la ciudad*; y en la siguiente convocatoria, declarada desierta, resultó primer finalista destacado el argentino José Alberto Santiago. Y el que más atracción hoy despierta, el Premio Maldoror, creado por Barral Editores desde hace tres años, tiene un historial exclusivamente hispanoamericano, pues sus ganadores han sido Octavio Paz, el peruano Rodolfo Hinostroza (de descubrimiento, por su libro *Contra natura*) y José Lezama Lima. Ni estará de más recordar que, en esta última concesión, el nombre del autor de *Paradiso* fue propuesto al jurado por el novísimo español Félix de Azúa, fiel a su conocida devoción lezamiana.

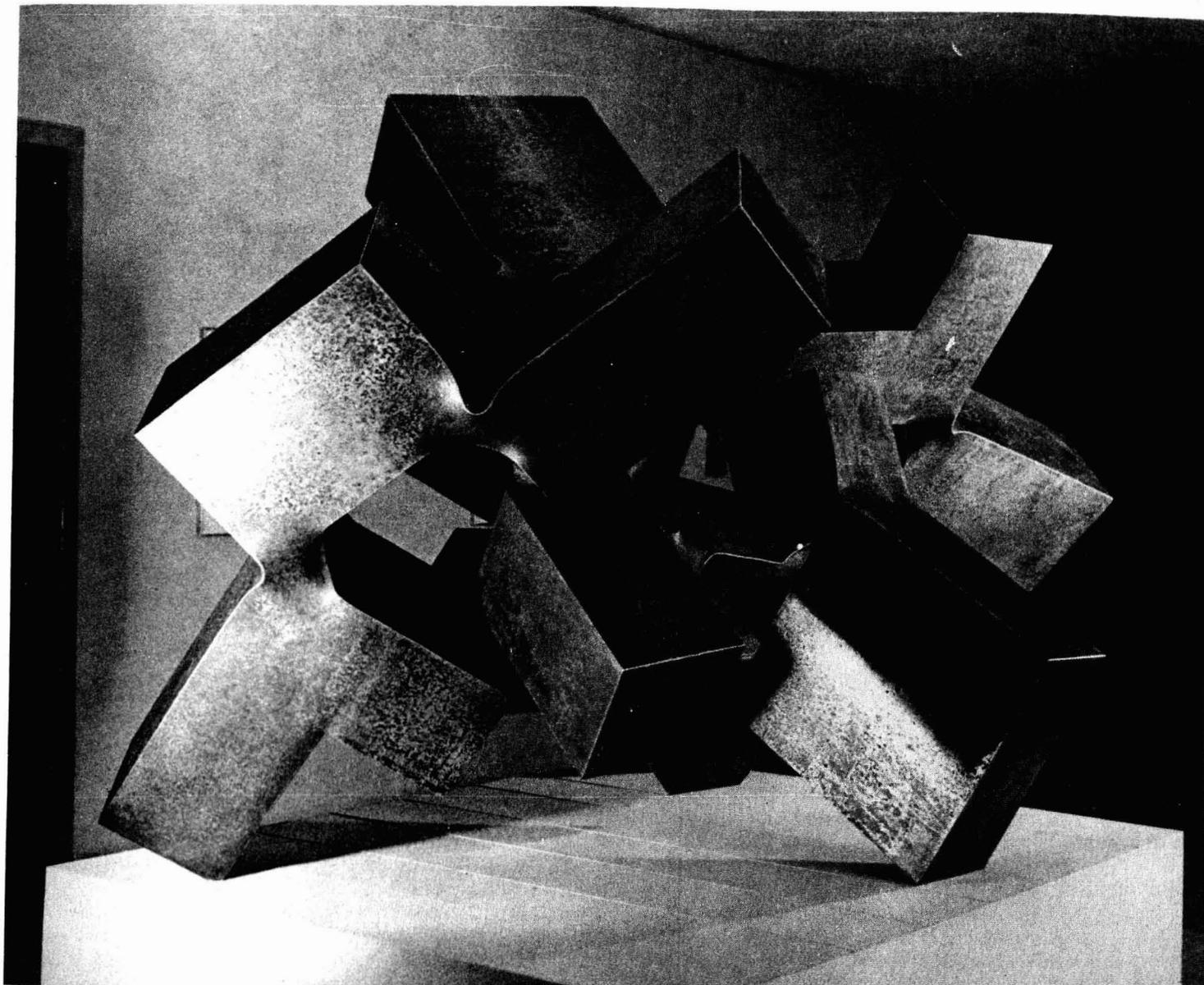
Más útil que la anterior información será contemplar los derroteros artísticos de esa nueva poesía actual de España, y comprobar su proyección inexorable hacia la lírica hispanoamericana. En la imposibilidad de reducir la variedad de aquella a esquemas uniformes y coherentes, es factible, sin embargo, enumerar con rapidez las principales tendencias más favorecidas por estos poetas. Pártase de reconocer que en las dos primera generaciones de posguerra había prevalecido la intención de un lenguaje (si bien cada vez más potenciado expresiva y estilísticamente) en general abierto y comunicable: a tal voluntad anterior se opondrán ahora empeños más radicales y aventurados. Experimentación nerviosa en esos mismos terrenos, los del lenguaje, regida por un prurito de irrespetuosidad y antiformalismo y de despreocupación por una previa nobleza o garantía poética de los contenidos (y en esta

línea de la experimentación se ha llegado incluso, condicionado por ese absoluto rechazo de la palabra convencional, al cultivo y la defensa teórica de la poesía concreta). Una entrada en el verso de materiales por sí antiliterarios, o *ready made*, con frecuencia tomados de los medios masivos de comunicación (el cine, la radio, la televisión), en trance de crear ya una nueva mitología contracultural, alimentada por el gusto de lo *camp* y que, en fin de cuentas, sólo representa un estadio avanzado pero normal en ese designio moderno de desacralizar la poesía. Un cierto amor en algunos, y por un momento al parecer superado, al preciosismo verbal y la utilería decadente, lo que dio pie para hablar, con mucho de solfa, de una "escuela veneciana" y aun de un neomodernismo. Una incorporación voraz en el poema de datos culturales o librescos, esto es, un cierto "culturalismo" por lo común extraño a la más recia tradición española. Y, por fin, como además más defensorio y sostenido, un aumento de intensidad en las texturas imaginativas del lenguaje a través del aprovechamiento de los valores y asociaciones irracionales de la palabra, con la consiguiente reestimación del en general olvidado surrealismo.

Es fácil apreciar que algunas de estas disposiciones se niegan teóricamente entre sí; como también se oponen el surrealismo y la reflexión consciente sobre la poesía, de que se hablará más adelante. Todas ellas, sin embargo, encuentran su cabal justificación histórica dentro del juego de acciones y reacciones de la literatura peninsular de la posguerra. Por ejemplo, el preciosismo esteticista (tan inconjugable, por su parte, con la aspiración a la libertad totalizadora del impulso surrealista) fue la respuesta extrema al raso prosaísmo de cierta poesía anterior; y era presumible que unos jóvenes ardorosos quisieran borrar y descalificar aquel prosaísmo con un gesto violento en sentido contrario. Por otra parte, el surrealismo en sí facilitaba una puerta de escape del árido peso ideológico y logicista que tanto venía fatigando, especialmente dentro de la llamada poesía social. ¿Y no es el culturalismo excesivo (el poetizar sobre experiencias de lecturas más que sobre vivencias reales, o el incrustar abundantemente aquéllas en la estructura poemática) una forma extrema de denostar al grueso humanismo precedente como una suerte de obscenidad estética o, en el mejor de los casos, de querer dignificar la personal emoción humana con el prestigio del arte y la historia?

Divisando así el conjunto de esta poesía, ¿cómo no recordar muchas de las coordenadas mayores de la lírica hispanoamericana contemporánea? En reducción mínima diríamos que en la expresión poética moderna de América han sido siempre directrices fundametales la exploración y la ruptura incesantes en los niveles del lenguaje; una amplitud, con ello, del concepto escolástico de la poesía, lo cual equivale a un implacable proceso de desmitificación de valores estéticos y lingüísticos supuestamente impercederos,

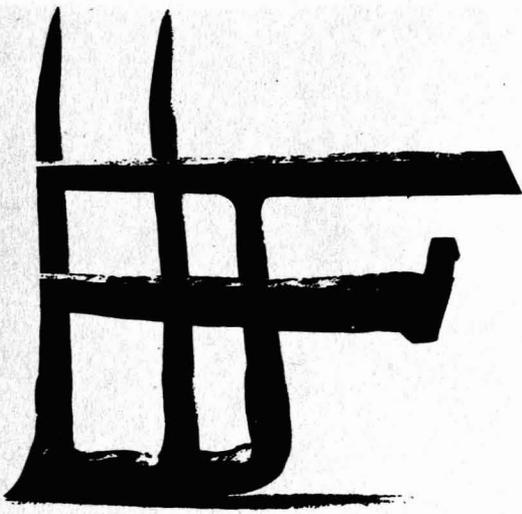




entre ellos aun el del poder de comunicación de la propia palabra; una atención, que nunca desaparece totalmente, a las conquistas esenciales del surrealismo, o siquiera a la invitación hacia la libertad del espíritu que aquel movimiento propició desde siempre. Y a todo ello parece que convergen polémicamente estos jóvenes de la hora española actual. No puede olvidarse que algunas de las tendencias referidas (el surrealismo en su sentido lato, especialmente) habían fecundado también un área importante de la generación del 27. Estos mismos poetas nuevos de ahora así lo reconocen; y por ello se proclaman herederos o continuadores de aquella generación "(para nosotros la generación anterior es la del 27", sostiene tajantemente Félix de Azúa en *Infame turba*, p. 77), tras el realismo dominante en las dos primeras promociones de posguerra, a las que ven sólo como el inevitable puente histórico. Y sobre éstas acometen demolidoras liquidaciones críticas, no siempre aceptables por operar a veces de un modo indiscriminado, por tender de manera sistemática y preconcebida a un saldo negativo, o por obedecer a unas ciertas preferencias en que lo personal y extremoso puede lindar con lo arbitrario.⁸

Por debajo de las inclinaciones enunciadas debemos dirigirnos ahora hacia la razón última de las mismas; y es allí donde hemos de avistar el plano fundamental de este acercamiento entre España e Hispanoamérica. Lo que se descubriría, al cabo, es un nuevo y común replanteamiento de lo que la poesía deba y pueda ser en un

sentido moderno absoluto; o, de otro modo, de lo que la modernidad consista en poesía. Por aquí, saltando las importantes etapas intermedias, viene obligadamente a darse con el nombre central en la primera formulación racionalizada del problema, ya desde el siglo XIX: Mallarmé (y no es por ello casual que su mención se haga inevitable e insistente en las declaraciones de los poetas del día, españoles e hispanoamericanos). Sobra el decir que, entre estos últimos, el paladín más esforzado de esa cruzada ha sido Octavio Paz. Ni será casi necesario referirse aquí a todas sus incansables vueltas sobre el tema, algunas de las cuales se documentan con mayor detalle en la sección de *Testimonios* que acompaña a este artículo. Mas he aquí, poco menos que literalmente glosadas, una serie de sus conocidas variaciones en torno al principio de la modernidad como sinónimo de crítica. Que la poesía no es ciertamente comunicación sino crítica de la comunicación, crítica del lenguaje, crítica de la poesía, aspiración heroica al silencio e imposibilidad de tal objetivo; que toda la literatura moderna no puede ser sino literatura crítica: del mundo en que vivimos, de la literatura, de la crítica. En Hispanoamérica, a muy tempranas fechas pueden retrotraerse manifestaciones análogas de tal conciencia. El mexicano Ramón López Velarde, muerto en 1921, afirmaba ya que el sistema poético se había convertido en sistema crítico. Y Vicente Huidobro hacía acompañar, a través de un desolador juego de espejos, la aventura existencial y metafísica



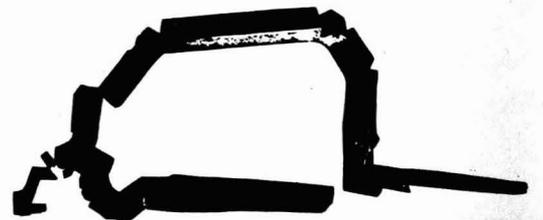
de su *Altazor*, iniciado en 1919, con un examen crítico de la palabra poética, para concluir pulverizando a ésta en un balbuceo incoherente que la ironía permite ver a la vez como impotencia y liberación. Todo ello ha conducido al concepto (o con más propiedad: ideal, pasión, imperativo, vértigo trágico) que es la *poesía crítica*, de tan poderoso relieve en los diez últimos años hispanoamericanos. No otra cosa demuestra el excelente ensayo de Guillermo Sucre, "La poesía crítica: lenguaje y silencio".⁹ donde se pasa revista a los no escasos libros poéticos de ese periodo cercano escritos en Hispanoamérica sobre la base virtual de esta tendencia o disposición. Entre los autores de libros que marchan en tal dirección, y los cuales Sucre aísla sutilmente en sus matizaciones, se incluyen de modo destacado los nombres de Borges, Humberto Díaz Casanueva, Enrique Molina, Lezama Lima, Paz, Parra, hasta los de poetas mucho más jóvenes: entre todos conforman un definido nivel crítico dentro de lo poético, en el que hoy parece voluntaria y firmemente situada la lírica hispanoamericana.

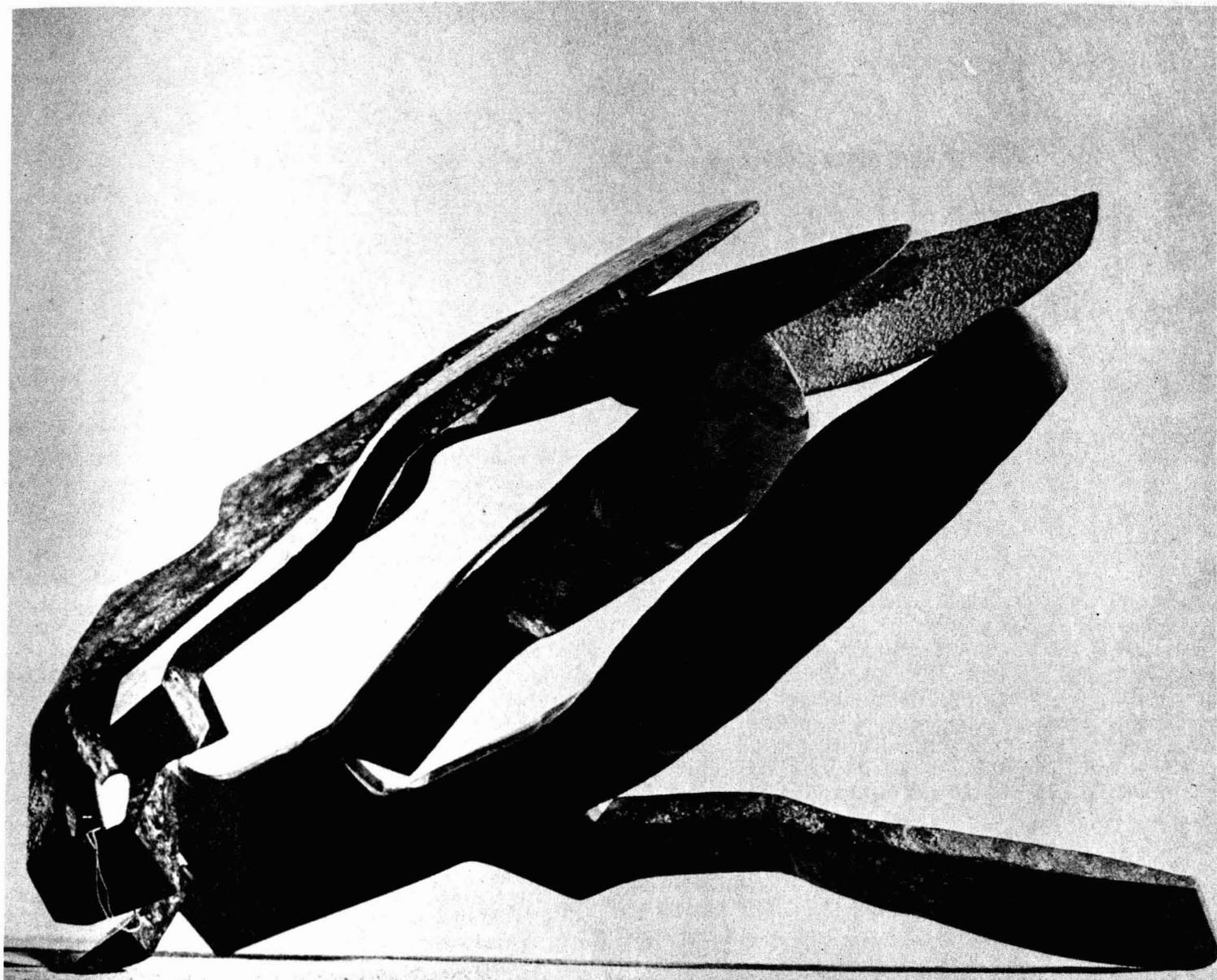
Si miramos ahora hacia el momento último de España, allí nos esperan por igual pronunciamientos teóricos, desarrollos poemáticos y aun libros íntegros que descansan en los mismos supuestos. En *Nueve novísimos*, en *Infame turba* y en voladeros artículos periodísticos se repiten, casi con el calor propio de los conversos, las mismas ideas, al punto de verlas irse integrando riesgadamente en un nuevo campo normativo (*Riesgo*: esa insistencia doctrinal, proclive a la rigidez y negadora de todo cuanto de ella difiera, podría llegar a contradecir el mismo principio de acuciente inconformismo crítico implícito en la modernidad. Crítica de la crítica ha de suponer, textualmente, la imposibilidad de toda forma de codificación, por nuevo y "moderno" que sea su marchamo; ya que cualquier designio programático desde la creación misma es siempre triste anuncio de esterilidad, mecanización y monotonía: lo contrario exactamente de lo que se aspira). Sin llegar a tal extremo, en los mejores, no es infrecuente, sin embargo, oírles definir la poesía moderna, palabra más o menos, como la empresa o el resultado de una insoslayable "abolición de la poesía". La mallarmeana expresión entrecomillada es aquí frase de Pere Gimferrer, y procede de unas aseveraciones suyas que se recogen parcialmente en los *Testimonios*; y sólo dentro de su contexto donde puede alcanzar su recto sentido, aunque no sea útil para entendernos en estos momentos. Ni desperdiciarán cualquier coyuntura para recordar las oportunas lecciones de Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé y Pound, entre otros que a su vez habían estado "en la reserva" de los años anteriores. Y haciendo suyo el principio de Wallace Stevens, otro de los extranjeros hoy favorecidos, de que "Poetry is the subject of the poem", no serán ya pocos los jóvenes españoles que, al igual que sus pares hispanoamericanos estudiados por Guillermo Sucre, hacen de la reflexión crítica sobre la poesía el tema central de libros poéticos totalmente vertebrados alrededor

de esa reflexión: *Els Miralls*, de Pere Gimferrer; *Edgar en Stephane*, de Félix de Azúa; *El sueño de Escipión*, de Guillermo Carero y *Ritual para un artificio*, de Jenaro Taléns (a los que en su día habrá de añadirse, por su título y lo que de él ha comentado su autor, el segundo libro de Leopoldo María Panero: *Teoría*).

Es, pues, dentro de la más apurada concepción de la modernidad, según la cual no puede erguirse la poesía sino desde la más incontestable crítica de sí misma, donde hoy se descubre el nuevo campo de diálogo entre España e Hispanoamérica. Desconfianza, así, ante la trampa de la palabra heredada y mostrenca, de cuya destrucción solo podrá surgir la poesía; lenguaje como conciencia crítica; desgarramiento de la escritura poética; poesía crítica, en fin: he aquí descripciones relativamente intercambiables de esa común "tradición que se anuncia", según el nada paradójico decir de Julio Ortega.

Es posible otro flanco de acercamiento, en cierto modo ampliación del anterior, pero para el cual hemos de ensanchar nuestro foco de visión. Aquí será útil movernos desde una llamada de alerta emitida por Emir Rodríguez Monegal al reclamar algo que parece ya imperioso de ser considerado seriamente. Y es que para llegar a un entendimiento integral de la narrativa nueva de América se hace indispensable "salir de cada género, romper la barrera retórica, examinar todo el contorno literario". Sólo entonces "se podrá apreciar la inmensa deuda de la novela nueva con la poesía y el ensayo"¹⁰ Rodríguez Monegal ofrece ya algunas pistas provechosas en ese reconocimiento: el Huidobro narrador (sobre todo con un título que parece encaminado directamente a esa investigación crítica del lenguaje de que vamos hablando: *Sátiro o el poder de las palabras*), las prosas de *¿Águila o sol?*, de Octavio Paz; la novelita *El habitante y su esperanza*, de Neruda. O, más específicamente, las relaciones de consanguinidad entre poetas y novelistas, o poetas y ensayistas: Gironde y Cortázar; Lezama Lima y Severo Sarduy; Neruda y Salvador Garmendia; Paz y Cortázar; o el mismo Paz de *El laberinto de la soledad* y el ciclo novelístico último de Carlos Fuentes. Y, lo que más interesa, los jóvenes autores que, iniciados en la poesía, desembocan prontamente en la narración de sello más o menos lírico o van simultaneando ambas formas expresivas: el mexicano Homero Aridjis, con una creciente labor narrativa: *Perséfone*, *Ajedrez*, *Navegaciones* y las crónicas de *El poeta niño*; el también mexicano José Emilio Pacheco de *Morirás lejos*; el chileno Enrique Lihn de los relatos de *Agua de arroz*. A los citados por Rodríguez Monegal se pueden agregar el mismo Sarduy, que se estrenó literariamente con una casi olvidada poesía de muy personal acento; Nivaria Tejera, poeta también pero hoy más conocida por su novela *Sonámbulo del sol* (Premio Biblioteca Breve de 1971), obra que ha sido considerada por la crítica con exactitud como "un experimento a niveles formales de las posibilidades poéticas de la prosa"¹¹, y Lorenzo

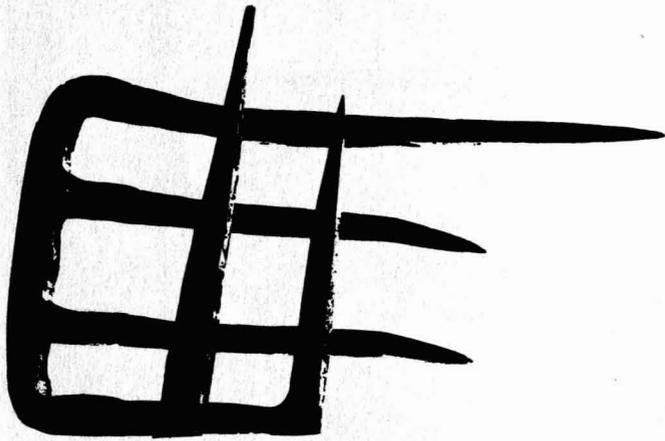




García Vega, una de las más jóvenes figuras del importante grupo cubano de *Orígenes*, centrado en torno a Lezama Lima, quien acaba de publicar un libro de poemas narrativos: *Ritmos acribillados*, de título además tan tremendamente actual por lo que sugiere de dialéctica entre forma y destrucción.

La cuestión nos llevaría de la mano a dos motivos afines, de los que sólo cabe aquí una escueta mención. Uno es el del posible nuevo auge, bien que con apoyaturas estructurales y expresivas diversas, de la llamada *novela lírica*, y en términos no sustancialmente lejanos a los que emplea para caracterizarla Ralph Freedman en su valioso estudio sobre el tema. Freedman comienza recordando aquel *dictum* de Herman Hesse, fechado en 1922, que justifica lapidariamente a la novela como "una lírica disfrazada, un rótulo prestado para que las experimentaciones de los espíritus poéticos expresen sus sentimientos del yo y del mundo"¹². Si bien es cierto que autores y aun periodos completos de voluntad realista y documental en la ficción narrativa pueden hacer cuestionable la validez de esta definición en dimensiones generales, no lo es menos que tal postulación cobra innegable vigencia para muchos de estos poetas-narradores que estamos viendo aparecer en los últimos años. El otro aspecto paralelo anunciado es el de la ruptura cada vez más pronunciada de las rígidas delimitaciones convencionales entre los géneros, que conlleva el más básico de la fusión interna entre la poesía y la prosa. Sobre este punto será aleccionador el testimonio

de un escritor que, como Julio Cortázar, ha incursionado en casi todas las modalidades genéricas y quien, en el prólogo de un reciente libro poético suyo, asegura que "hoy lo mejor de la poesía no viaja en los vehículos tradicionales del género, entre otras cosas porque ya no hay más géneros"¹³. Ni qué decir tiene que "lo mejor de la poesía" puede seguir viajando también en sus moldes habituales, con todo lo revolucionario y original que sea el lenguaje acomodado a esos moldes; pero ello no desmiente el aserto general de Cortázar. Y no se trata tampoco de un fenómeno estrictamente de hoy, de modo señalado en Hispanoamérica: el trasvasamiento de la poesía a la prosa y la difuminación consecuente de los géneros fueron, como tantas otras manifestaciones literarias que volvemos a presenciar, consignas acusadas del modernismo. Y ello desde los que virtualmente abren y encabezan el movimiento: cuentos, crónicas y prosas poemáticas de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal; novela artística o novela poética: *Amistad funesta*, de Martí, novela-diario o novela-ensayo: *De sobremesa*, de José Asunción Silva. Después, en el apogeo de la época, lo confirmará la abundante labor en prosa, de índole igualmente lírica, de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, Ricardo Jaimes Freyre. Y más adelante, ya en las sucesivas etapas superadoras de la estética modernista, el total Macedonio Fernández, las prosas de *El minuterero*, de López Velarde, los "recados" de Gabriela Mistral, las mencionadas creaciones lírico-na-



rrativas de Huidobro y Neruda, y los *Poemas en prosa* (1923-1929) de Vallejo. Se han citado, en este itinerario de precedentes hispanoamericanos hacia la identificación o concomitancias actuales entre poesía y prosa, sólo los nombres cimeros hasta el periodo de entreguerras; a los que deben unirse aquellos otros autores cuyo lugar más destacado correspondería a la historia de la novela, pero que también cultivaron ambas formas de expresión: caso José Eustasio Rivera, caso Ricardo Güiraldes. De aproximar cronológicamente ese itinerario a nuestro exacto momento, confluiríamos en el punto de donde arrancaba Rodríguez Monegal en su nómina parcial propuesta, y en otros poetas coetáneos o ligeramente posteriores: ciertas páginas, no escasas, del peruano Martín Adán, del dominicano Manuel del Cabral, de los mexicanos Gilberto Owen y Juan José Arreola, del cubano Eliseo Diego de *Divertimentos*, del nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez. Y adviértase, aunque sea obvio, que la relación no pretende ser exhaustiva y ni siquiera orgánica.

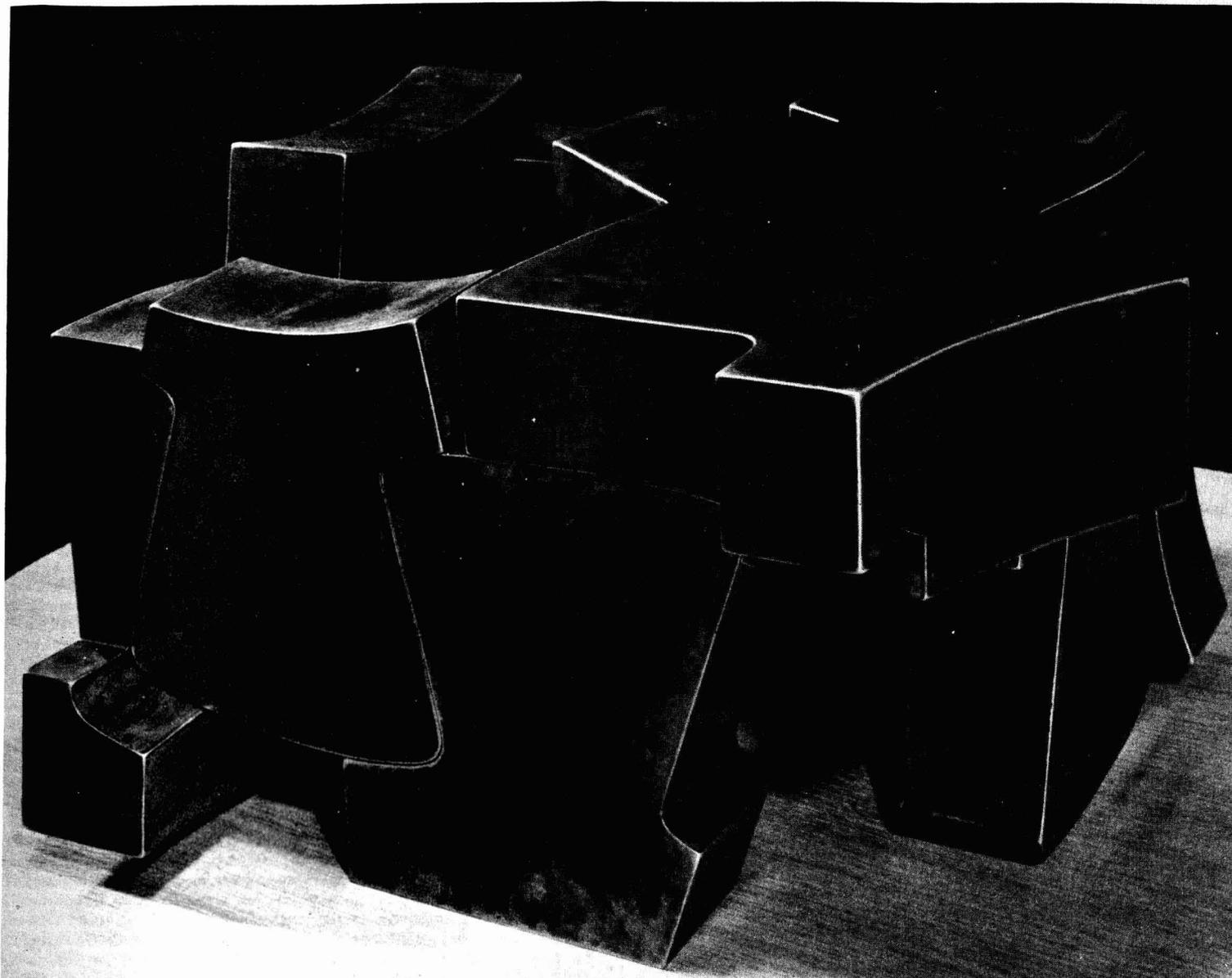
En España, y esto lo hizo notar muy a tiempo Pedro Salinas, el signo de toda la centuria, desde Unamuno y Azorín, iba siendo también marcadamente lírico; como lo testificaría el mismo trabajo creador de Salinas más allá del verso, en la narración y el teatro. Hubo, claro está, instantes apicales. Mirándolos desde el ángulo de la prosa, la obra novelística de Gabriel Miró sería uno de ellos; y, siempre, la vigilante atención crítica, por ello poética y moderna en el más alto sentido, que domina el impar lenguaje artístico de Valle-Inclán y el ejercicio precursor de Gómez de la Serna. Pero en el estricto proceso que aquí vamos delineando habría especialmente de destacarse al Juan Ramón Jiménez que une verso y prosa en *Diario de un poeta recién casado* (1917), que practica y teoriza esa unión en los ocho cuadernos de modo expresivo titulados *Unidad* (1925), y que la realizó excepcionalmente en los párrafos-estrofas de su gigantesco *Espacio* (1943). Y con mayor cercanía a la estética actual, por las libertades imaginativas de su textura, ahí están las prosas surrealistas de Vicente Aleixandre en su libro *Pasión de la tierra* (1928-1929), que vendrán a ser de singular interés para los jóvenes españoles de hoy, algunos de los cuales intentan un similar poema en prosa filiable, en una proyección amplia, dentro del surrealismo¹⁴.

A partir de la guerra civil, y por las razones históricas de todos sabidas, se asiste en la literatura peninsular a un fuerte distanciamiento entre la narración, de tono realista y objetivante, y el subjetivismo o lirismo propio de la poesía. Y aun pudiera decirse que, durante ese tiempo aún próximo, el testimonio documental y la impregnación de ideas, sustanciales a la prosa, condicionaron las maneras expresivas de muchos poetas —y no siempre con resultados encomiables. Pero ahora vuelven a aparecer artistas de la palabra que ya aun en los comienzos de su carrera literaria desbordan las barreras del verso y la prosa, y de un género a otro,

con la misma consecuencia de un solo y sostenido acento lírico. A los hispanoamericanos ya mencionados como representativos de esta disposición dual, he aquí, en calidad de simultánea réplica española, unas cuantas ilustraciones. Sin olvidar, por deber indeclinable de justicia, nombres interesantes en tal específico sentido dentro de las generaciones inmediatamente anteriores de posguerra (Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Juan Gil-Albert, Rafael Montesinos, Gabriel Celaya, José M. Caballero Bonald, José A. Valente, Aquilino Duque, Carlos Barral, Félix Grande), nos vemos obligados a reducir tales ilustraciones, por las limitaciones impuestas en este ensayo, a escritores de la promoción última. Así, el poeta Manuel Vázquez Montalbán lleva a la narración (*Recordando a Dardé*), a un tipo de ensayo que él mismo califica, con un criterio también muy moderno, de antiensayo (*Manifiesto subnormal*) y aun a la crónica periodística (*Crónica sentimental de España*) mucho de lo que no le cupo, por su carga mayor de inmediatez, en su primer tomo de versos (*Una educación sentimental*). Ana María Moix, que incluso (como también Leopoldo María Panero) suele preferir la prosa en sus textos ceñidamente poéticos, ha publicado ya una novela (*Julia*) y un libro de relatos (*Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*), reveladores de un lirismo casi autobiográfico. Vicente Molina-Foix deja inédita su labor poética (sólo asequible en muestras antológicas, dentro de las cuales además el verso se descubre únicamente como excepción) y da a las prensas su novela *Museo provincial de los horrores*. Félix de Azúa, con tres entregas de poesía ya en su haber, ha abordado el otro género en *Las lecciones de Jena*. José María Guelbenzu utiliza también la prosa en su hasta hoy único libro de poemas (*Espectros de la casa antigua*), y parece haber tomado definitivamente el camino de la narración larga y experimental en sus dos últimas obras: *El mercurio* y *Antifaz*. Aun Juan Benet (uno de los nombres más sólidos, con Juan Goytisolo, de la nueva novela española) cultiva la poesía, y la deja conocer en revistas. Marcos Ricardo Barnatán recrea el mundo de sus ancestros judíos en los versos de *El libro del talismán* y, casi al mismo tiempo, en una más elaborada reconstrucción novelasca (*El laberinto de Sión*). De continuar estas ejemplificaciones, nada difícil por otra parte, caeríamos en el inoperante catálogo y por eso se cierran aquí.

España, en resumen, vuelve a encontrarse con Hispanoamérica en la frontera erguida sobre una de las más afiladas formas de encarar el agujoneante problema de la modernidad. Dar constancia de ese encuentro y justificarlo desde su rigurosa base crítica ha sido el objetivo de estas páginas, tanto como el de los *Testimonios* con que, siquiera de modo parcial, tratamos a continuación de documentarlas. No se ha pretendido un examen comparativo de logros, pues el tiempo no está aún maduro para los jóvenes españoles; y tal comparación, en principio, a nada correcto ni equitativo nos remitiría. Y no será inoportuno sugerir, abarcando





ahora ambos costados (España e Hispanoamérica) que, una vez asumida con lucidez esa situación crítica o negativa de la poesía en nuestro tiempo, el solo esfuerzo resistente sería el emprendido mediante una agónica voluntad de construcción desde las ruinas. O sea, desde la insoslayable y positiva tensión dialéctica entre el silencio y la palabra, y no ciertamente entre el creador y el hombre, o entre el creador y la realidad —por mucho que hoy se abjure de conceptos como *hombre y realidad*, a los cuales se tiende a identificar, respectiva y falazmente, con humanismos dirigidos y realismos de superficie. Ni mucho menos sobre el furor apocalíptico implicado en una literal transcripción lingüística del caos. Este riesgo final (ya lo hemos adelantado, pero no es ocioso volver a ello) asoma ya: no es un temor infundado. Sistematizado en moda, esa violencia aniquiladora de la palabra no conducirá a un desgarramiento personal de la escritura (practicado desde la intransferible subjetividad del poeta: esa poderosa reconquista de los años 60 en la lírica española y a su vez salvada en Hispanoamérica por la superación de la literatura ideológica que allá también trató de erigir sus dogmas) sino a una nueva escritura otra vez, como se dijo, peligrosamente codificada. Y se trataría, por lo demás, de un código basado en un repertorio de técnicas meramente formales, harto visibles y de fácil apropiación: por ello mismo de efectos tan petrificadores o más que los rechazados en cualquiera de las anteriores estéticas trasnochadas. *Formalismo*

temático llamó en su día José Angel Valente al que pugnaba por imponer la mecánica poesía social del pasado inmediato; *formalismo o retórica de la destrucción*, otra nueva paradoja, cabría aventurar, como diagnóstico, para esa actitud extremosa de cierto frente ya visible hoy en la última promoción española. No para toda ella, en verdad y por fortuna.

Octavio Paz, en su ensayo de donde partimos, señalaba el deber de modernidad y universalidad que ha cumplido Hispanoamérica en nuestro siglo. Y frente (o junto, mejor) a él, complementándolo, opone o añade, como necesario, el freno de peso y solidez que puede representar España. Ha escrito, al efecto: “Desde el punto de vista hispanoamericano, la misión de España ha sido la de un contrapeso que equilibra la prisa, la superficialidad y la facilidad hispanoamericanas. Una lección de gravedad, en el sentido físico de la palabra”. Y concluye, certeramente: “España o la gravitación”¹⁵. ¿Qué ventajas se obtendría de calcar las mismas disposiciones negativas que un fervoroso americano (nadie le regateará esta condición a Paz) le reconoce a la idiosincrasia mental de su continente? ¿Por qué no recibir de América las oportunas llamadas de alerta (innegables: ahí están) y entrañarlas de modo acordado al *elbos* definidor y propio? Los jóvenes españoles de hoy, felizmente sensibles a las más saludables exigencias de modernidad y universalidad, pueden aprender a integrar éstas con ese otro destino natural de gravitación, que parece ser el modo español de



la autenticidad y por el cual no tienen que sentirse necesariamente desgraciados. No se deformará así su gesto en mimetismo, ni su participación en el diálogo se reducirá a emitir el eco de otra voz más fuerte. Es de desear la evitación de tal posibilidad, pues ello significaría la pérdida consiguiente y triste de una matizada variedad, que es la riqueza espiritual mayor del ancho mundo hispánico.

(Nueva York, U.S.A.)

NOTAS

¹ Octavio Paz, "Una de cal...", en *Papeles de Son Armadans*, Núm. CXL (1967), p. 194. En las páginas últimas de este ensayo es Paz correcto y explícito: "La relación entre la literatura española y la hispanoamericana es de oposición, no de separación. La oposición es comunicación y sin ellas ambas literaturas languidecen o se extravían" (p. 193). Y ofrece algunos ejemplos elocuentes, tomados de la historia poética de nuestro siglo: Darío frente a Unamuno y Machado, como formas diversas de responder al impulso común del modernismo; el cosmopolitismo de Huidobro y el tradicionalismo moderno en las canciones de Lorca, Alberti y Prados; la poesía "sonámbula" de Neruda y el "otro onirismo" de Aleixandre y Cernuda. Una dualidad antinómica más fuera igualmente posible de detectar: la pulverización existencial y lingüística de Huidobro opuesta a la fijeza ontológica y verbal de Guillén y a la fiel vocación de trascendencia, bien que minada dramáticamente por la duda, de Salinas -dualidad esta última que refleja muy expresivamente el distinto (y complementario) talante del hispanoamericano y el español ante la realidad y el lenguaje.

² Julio Ortega, "La escritura plural (notas sobre tradición y surrealismo)", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh University, núm. 76-77 (1971), p. 602.

³ Dicha colección es la realizada por José María Castellet, bajo el título de *Nueve poetas novísimos españoles* (Barcelona, Barral Editores, 1970). Los allí incluidos, por orden cronológico de nacimiento, son Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. A estos han de añadirse, por ostentar igual y en algunos casos mayor rigor y personalidad expresiva, los nombres de Antonio Colinas, Antonio Carvajal, Jenaro Taléns, Marcos Ricardo Barnatán, José Luis Jover y Jaime Siles. No son incluíbles en esa categoría (por lo demás ambigua e *irreductible a unidad*) de novísimos otros poetas de obra anterior que, sin embargo, deben citarse, por cuanto en sus últimos cuadernos resuenan con un acento no radicalmente distinto al que va imponiendo la escritura más arriesgada del momento, como sería Félix Grande y José Miguel Ullán. Otros jóvenes, o de aparición pública cercana, no pueden desconocerse como voces de interés y autenticidad que completan el cuadro general de la poesía última: se llaman, entre muchos, Juan Luis Panero, César Simón, Angélica Bécquer, Pedro J. de la Peña, Justo Jorge Padrón; aun cuando su estética diverja, por lo de ellos hasta hoy conocido al menos, de la postura más marcadamente diferenciada y diferenciadora que han asumido muchos de los antes mencionados. Algunos incluso (tal es el caso de Alfonso López Gradolí, como ejemplo) alternan el poema de línea testimonial y el ejercicio decididamente experimental. La exacta gradación de matices es imposible ante poetas de, por lo general, breve obra ya publicada. Y las omisiones son igualmente inevitables.

⁴ Sin embargo, la realidad es que la irrupción de los novísimos no puede desligarse, dentro de la misma Península, del proceso superador evidente que

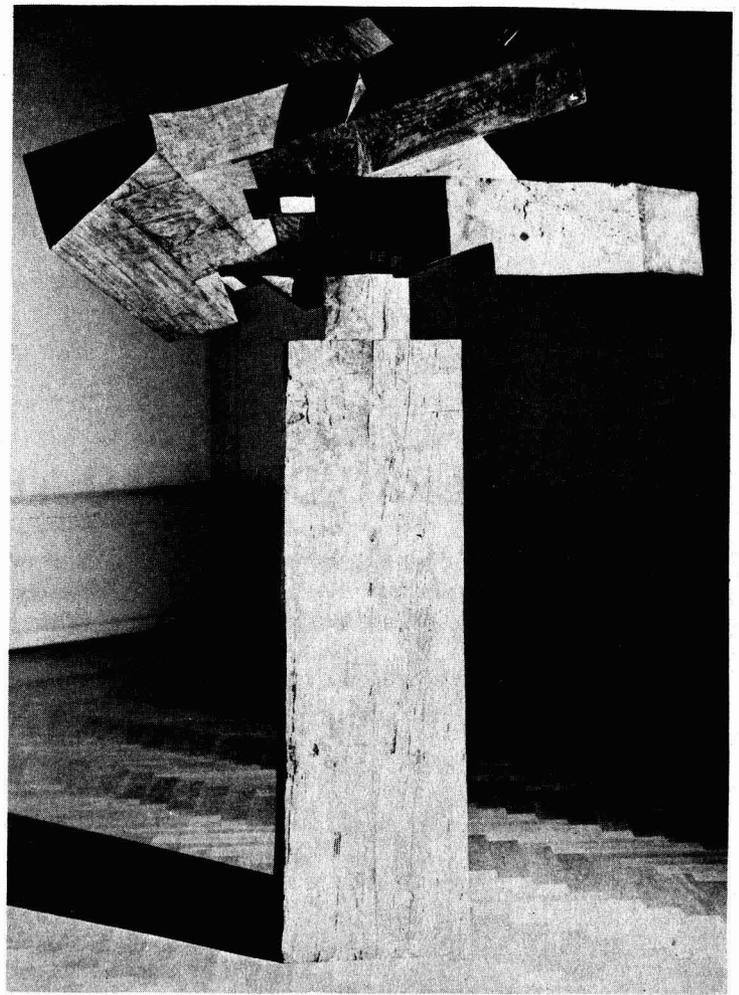
dibuja la mejor poesía escrita en los años anteriores. Pocos de ellos, no obstante, lo han reconocido de un modo tan exacto y noble como Vicente Molina-Foix al tratar de fijar las condiciones histórico-literarias de donde surge su promoción: "Las perspectivas para una formación compacta de nuevos poetas españoles, coherente, evolucionada, unida, me parecen en este sentido, inmejorables: contamos, para ello, con unas avanzadas valiosas y ya muy maduras, los poetas de la revista *Cántico*, la poesía postista y el grupo poético de los años cincuenta -los Valente, Rodríguez, Gil de Biedma, Gomis, González, Barral, Brines-, que en su papel de poetas de transición no sólo han desempeñado y desempeñan cabalmente su cometido, la propia obra, sino que en contra de lo que a veces se ha dicho, enlazan a los nuevos con la poesía del 27, con ciertos poetas ingleses, con el surrealismo, y aun con valores desprestigiados muchos años, pero aprovechables, de la inmediata posguerra civil." (*Nueve novísimos*, p. 186.) A los enumerados por Molina-Foix pueden y deben sumarse otros hechos. Ya desde la misma primera generación de posguerra hay que tener en cuenta la evolución hacia unas maneras expresivas más complejas, ricas y aun abiertas al irracionalismo de José Hierro (particularmente con un título en verdad auroral: *Libro de las alucinaciones* de 1964) y de Carlos Bousoño a partir de *Invasión de la realidad* de 1962; los casos aislados de un surrealismo, o postsurrealismo, a contracorriente de Carlos Edmundo de Ory (éste traído a la luz por Félix Grande y sí reconocido hoy por los novísimos), y de Gabino-Alejandro Carriedo y Miguel Labordeta, recordados éstos en su momento por J. P. González Martín; los primeros y fructíferos contactos con la poesía y el pensamiento crítico anglosajón que proceden (el caso conocido de Cernuda, aparte) de esas dos generaciones anteriores. (En 1951 Vicente Gaos traduce los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, y en 1952 José María Valverde a Thomas Merton; algo después, en 1955, Jaime Gil de Biedma dará su versión castellana y su interpretación oportuna de *Función de la poesía y función de la crítica* del propio Eliot.) Es singularmente vital la promoción de Gil de Biedma y Valente (y se escogen por su importancia a tales efectos estos dos nombres) en esa abertura de horizontes culturales hacia Europa, que se percibe en el momento actual con una gran vivacidad a la que no es ajena el encuentro con América. El parco recuento (muchos otros datos pudieran aportarse) intentado en esta nota, se esboza para rectificar esa demoleadora empresa de general barrido de todo el trabajo poético e intelectual de la posguerra, que en los últimos años se ha pretendido. A la circunstancia de que los mecanismos publicitarios de ese entonces aún cercano no estaban engrasados con la vitalidad de hoy puede deberse, en parte, que los esfuerzos mencionados no se hayan hecho acompañar de la debida resonancia, con el consiguiente destino de un olvido lamentable.

⁵ Además de las continuas referencias a Paz en los dos libros citados, he aquí los tres más importantes trabajos de acercamiento crítico al poeta y ensayista mexicano, procedentes de firmas juveniles de España en los últimos años: Pere Gimferrer, "El testimonio de Octavio Paz", *Insula*, núm. 239 (1966); Jorge Rodríguez Padrón, "Octavio Paz: El escritor y la experiencia poética", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 243 (1970); y Antonio Colinas, "A propósito de una lectura de Octavio Paz", *Insula*, núm. 303 (1972).

⁶ Pere Gimferrer, en *Infame turba* (Lumen, Barcelona, 1971), p. 74. En un artículo-reseña sobre este libro, señala Rafael Conte, como algunas de las pocas líneas de coherencia entre esas entrevistas, "una cierta tendencia hacia los 'novísimos', un cierto enfrentamiento contra el realismo social y una común admiración hacia la literatura hispanoamericana actual" (*Informaciones*, Madrid, 18 de noviembre de 1971). El subrayado es nuestro.

⁷ Es aquí inevitable otro paréntesis de rectificación. Este reencuentro de los jóvenes españoles de hoy con los poetas hispanoamericanos mayores va logrando una mayor repercusión no sólo en virtud de la facilidad superior





—y el gusto— con que en el día saltan a la luz y allí se ventilan las personales preferencias, sino porque estas mismas operan en un nivel (el de las bases teóricas y críticas de un cierto tipo de escritura a ensayar) que hacen a tales preferencias más acuciantes y aun urgidas a una definición y confrontamiento públicos. Pero ello no permite sospechar, en las generaciones peninsulares anteriores, una desatención hacia la literatura de Hispanoamérica. Precisamente la poesía española de posguerra no puede explicarse sin la presencia muy viva de dos grandes nombres americanos: Neruda y, sobre todo, Vallejo. Y era que el acendramiento —humano, moral y crítico— de aquella poesía (con todos los matices interiores que le podamos descubrir) impulsaba a grandes zonas de ella hacia el Vallejo cordial y solidario y el Neruda político, con el signo ético y el humanismo inmediato de sus temas. La influencia continua, y a su vez modulada desde diversos registros de su obra, ejercida por Vallejo sobre tres generaciones sucesivas —la de Leopoldo Panero, la de Blas de Otero y la de José A. Valente— ha sido ya más que reconocida: véase sobre este tema, del mismo Valente, su ensayo “César Vallejo, desde esta orilla”, recogido en *Las palabras de la tribu* (Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid, 1971), pp. 144-60. Sólo que la misma índole de entrañable autenticidad de esa influencia no requería de explícitas y fogosas adhesiones publicitarias. Vuelto hoy en noventa grados el giro de la poesía resulta también comprensible que esas presencias mayores (las de Vallejo y Neruda) hayan quedado puestas “un poco en la reserva” —para decirlo con palabras de Antonio Martínez Sarrión (*Infame turba*, p. 177). Comprensible sí es, dada la férrea dialéctica general que ha obrado en ese giro (lo que influyó ayer deséchese hoy sin más) pero no enteramente válido ni justo. De modo especial *Trilce*, de Vallejo, y las *Residencias*, siguen facilitando una lectura muy actual, la cual, hecha de buena fe y sin anteojeras de moda, arrojará siempre sobre esas obras un indiscutible valor de audaces avanzadas en la conquista de la más rigurosa modernidad poética en nuestra lengua. Ese tipo de lectura es el realizado, y dado a conocer precisamente desde España, por Saúl Yurkievich en los ensayos que a esos dos libros dedica en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (Barral Editores, Barcelona, 1971).

8 Además de que el execrado realismo (concepto en sí tan ambiguo, desde lo que tiene de visión intuicional del mundo hasta sus lógicas consecuencias expresivas) no fue un españolismo baluarte construido exclusivamente por los escritores de la posguerra para amurallarse frente a Europa y cerrarse a la modernidad. En su más amplia connotación, este último realismo del siglo XX fue más bien, como reconstrucción a que obligara la segunda guerra mundial, un imperativo ético que funcionó en dimensiones europeas y en muy diversos contextos estéticos: clarificación del lenguaje y revaloración del contenido en tantas poesías nacionales; literatura comprometida o *engagée* patrocinada por J. P. Sartre; neorealismo cinematográfico italiano, etc. Recuérdese que el retorno más decidido al surrealismo en Francia, su país de origen, no se movilizó de abierto modo hasta 1957 y en torno a uno de los últimos esfuerzos de André Breton: su revista *Le Surréalisme, même*, aparecida en dicha fecha.

9 Véase *Revista Iberoamericana*, núm. 76-77 (1971), pp. 571-197. He aquí, además de los citados en el texto, los poetas hispanoamericanos que, con mayor o menor detenimiento, considera Sucre en su trabajo: Alberto Girri, Eduardo Lozano, Roberto Juarroz, Heberto Padilla, Enrique Lihn, Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco, Carlos Germán Belli, César Fernández Moreno, Saúl Yurkievich, Gonzalo Rojas, Homero Aridjis, Jorge Teillier, José Carlos Becerra y Tomás Segovia. Sobre la poesía de esos mismos diez años en la América de lengua castellana, se ha anunciado ya, por la editorial Siglo XXI, la aparición de una *Antología de la poesía hispanoamericana, 1960-1970* (1972), realizada por Saúl Yurkievich, que no hemos tenido ocasión de consultar.

10 Emir Rodríguez Monegal, “Notas sobre (hacia) el boom. Los maestros de la nueva novela”, en *Plural*, núm. 6, México, 1972, p. 35.

11 Eduardo Chamorro, “Nivaria Tejera: Que cada cual descomponga la escritura como quiera” en *Triunfo*, núm. 492, Madrid 4 de marzo de 1972. Este juicio es de particular oportunidad respecto a las ideas que aquí vamos pergeñando en torno a las relaciones de apertura de la poesía hacia la prosa, como consecuencia de la actitud crítica sobre aquella que rige en los poetas del día.

12 Ralph Freedman, *La novela lírica* (Barral Editores, Barcelona, 1971) [Edición original: *The lyrical novel / Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton, U.S.A.: Princeton University Press, 1963], p. 7. Hay allí también una observación particularmente útil en la comprensión de este tipo de narración en esencia poética al que nos estamos refiriendo: “Introduciendo elementos líricos en un género basado en la causalidad y el tiempo, los escritores han revelado nuevas posibilidades para la novela. Su conducta les ha conducido a una interpretación de la mente, y al descubrimiento de campos de sugerencia metafórica imposible de alcanzar por medios puramente narrativos.”

13 Julio Cortázar, “Por lo demás es lo de menos”, prólogo a su libro *Pameos y meopas* (Ocnos—Llibres de Sinera, Barcelona, 1971), p. 9.

14 La prosa poética o, mejor si se quiere, el poema en prosa, fue algo practicado por casi todos los miembros de la generación de 1927. En su libro así titulado, *El poema en prosa en España* (Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1956), Guillermo Díaz-Plaja recoge, de los tiempos españoles de entreguerras, selecciones representativas de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Juan Chabás y Miguel Hernández, entre otros.

15 “Una de cal...”, p. 195. Un ejemplo concreto acaso pueda ilustrar estas consideraciones finales. Jaime Gil de Biedma, tan públicamente estimado y reconocido por el mismo Paz, tal vez lo sea porque le resulta irreductible a él, y a su vez una voz honda y auténtica: es su interlocutor, no su doble. Y débese presumiblemente al desconocimiento el hecho de que los mismos hispanoamericanos no hayan descubierto un buen número de poetas españoles de la posguerra con quienes entablar ya, a igual altura, ese modo de diálogo de reconocimiento en la oposición que el propio Paz recomienda.

CHILE

ALBERTO BAEZA FLORES
EN EL ENTIERRO DE PABLO NERUDA

Has muerto no del mal diagnosticado por los laboratorios y los médicos.

Como César Vallejo murió del mal de España,

te has muerto tú del mal chileno.

Con Chile desangrándose por su abierto costado,

con una metrallera escarbando en el túnel de su terrible herida.

Con Chile con un hueco en medio de la frente,

desde donde puede mirarse su azul decapitado.

Te has muerto con el Palacio de los Presidentes

reducido a incendiados muros deshabitados, como cariada muela huérfana.

Con el Presidente de los chilenos asesinado y con los generales desleales ordenando ultrajar hasta los huesos finales de Chile, con el pueblo chileno prisionero.

Te has ido en el más trágico momento

y parece, finalmente, que esa tragedia

—que es la peor catástrofe telúrico-social de nuestra historia—

es la que te ha matado.

Han asaltado tu casa y ahí han tenido que velarte

los que aún no habían sido detenidos o no habían sido asesinados.

Por los cristales rotos entraba también la noche con estrellas,

el ruido de los pasos de los verdugos armados

y las detonaciones nocturnales entre el ay del último fusilado.

El General Leigh ha ordenado nuevos asesinatos simultáneos

y rehabilitar las islas del Sur para nuevos campos concentracionarios.

El General Brady ha pedido una palangana para emular la escena de Pilatos,

pero en Chile no hay, ahora, una palangana sana

porque hasta el cielo de Chile se encuentra hoy agujereado.

El General Edwin ha organizado una quema general de libros

(para ser fiel a su grado).

Y las hogueras han ardido como los ojos finales del día.

La palabra ha sido reducida a ceniza y sobre los símbolos de la palabra han esparcido excrementos.

El General Leigh ha ordenado registrar hasta la última hoja del álamo chileno en busca de "agitadores".

El General Brady ha pedido una teja —a falta de palangana—,

pero ya no hay tejas en Chile y tampoco hacen falta.

El General Edwin ha decretado el encarcelamiento de la palabra.

Y en medio de la noche de fieras en que convirtieron el día,

en medio del huracán de las miradas de acero de las armas de fuego,

unos hombres y unas mujeres han salido de las madrigueras del día

—ya convertido en noche— para acompañarte hasta el cementerio.



Pero te han acompañado, también, los ojos heridos del final del invierno chileno

y las primeras miradas de las primeras hojas de la primavera ensangrentada.

Los claveles rojos han sido los ojos de la tragedia que vivimos todos

—y que también te ha acompañado—

y así se han quedado despiertos sobre el día y la noche,

mientras aún no cesa la metralla.

No sé, ahora, qué tierra habrá para tu sueño.

La tierra se hace sílaba, el mar se hace palabra.

Isla Negra te espera para que reposes un día

con las madrugadas que tú inventariaste, y con las noches cuyas estrellas vigilaban la azul relojería de todas las esferas.

¿Quién ha muerto? ¿Y en dónde está la muerte, ahora,

si el pueblo que combate la está contradiciendo?

Tus poemas de amor deben hablar ahora a la noche en silencio.

Residente terrestre, tu residencia es hoy la patria chilena y universal de tu galaxia de versos.

Eres aún la tentativa del hombre infinito, eres aún el hondero entusiasta,

eres aún el habitante y su esperanza.

Tu Canto General continúa escribiéndose: Ahora en los muros de las ciudades de nuestra América,

y en la patria chilena, ensangrentada y trágica, continúa escribiéndose.

Los que te acompañaban al cementerio iban gritando que vives. Es cierto.

El poeta no muere si vive su palabra.

Tampoco el hombre muere si no muere su ejemplo.

La Catalina, Santa Bárbara de Heredia, Costa Rica
26 de septiembre de 1973.

JAIME VALDIVIESO LAMENTO POR CHILE

Yo había dejado ya
de escribir versos
cuando el nombre de Chile
manchó de rojo el papel
y el aire de la tierra.

Algo había ocurrido:
un hilo de sangre salía del
corazón de un presidente asesinado:
la justicia se negaba a morir
muriendo acribillada.

Días más tarde, un poeta enfermo
moría de tristeza mientras
las nuevas hordas entraban
en su casa por los cuatro costados
y se orinaban en el sol
y en la tarde de Santiago.

Las cuatro ramas hablaron
por una sola boca:
era el fruto maduro
del árbol de cuatro ramas,
cuatro uniformes nos comunicaban:
"Vuestra patria ha muerto,
guardad los diccionarios
sólo unas cuantas palabras
bastarán para entendernos:
fusil, bala, cárcel, tortura, muerte, silencio:
Nada más necesitamos
sobran la inteligencia y la poesía".

Entonces empecé a recordar,
surgió un punto en el centro de Chile,
una familia burguesa
con tierras para veranear,
una infancia paternalista y religiosa
con director espiritual
para el consumo del espíritu y
servientas para el consumo de la carne.

Eramos la elit compasiva
que traía el consuelo a los
pobres de espíritu y de mente,
destinados al ocio y al agua ardiente,
y sólo redimibles
con sangre mezclada
de suizos y de alemanes.

Esa fue nuestra infancia,
ideología sacrosanta y eterna
angustia y soledad del alma
mundo dual, inmovible
más allá de la historia:
materia y espíritu,
igualdad sólo después de la muerte
allí
todos seremos iguales
"allí los ríos caudales
allí los otros medianos
y más chicos".

Todo duró y perduró
hasta que se iluminaron las palabras,
se
rompió el silencio, creció el diálogo,
y todo se trasladó, de pronto,
del cielo a la tierra:
nada fue inmutable.

Por qué el hambre? . . .
Por qué las injusticias? . . .
El orden de arriba
era un desorden aquí abajo
y la aventura humana
tomó razón: la historia
de la humanidad era la
historia de la inhumanidad
la lucha de David famélico
contra Goliat armado
de eructos y de cuchillos.

Por fin "El Gobierno Popular".
Por primera vez las palabras
salieron en busca de sus nombres
y regresaron a la palabra
con sus auténticos nombres:
el cobre tomó las formas
de las manos de Chile
y la tierra se hizo pala
en las manos de los campesinos.

Todo esto mientras en el Norte
había un dedo dirigido a la
frente de un largo y delgado
territorio
unas manos que ceñían su estómago,

A la memoria de Salvador Allende y de Pablo Neruda



unos ojos que buscaban fijar
la planta de los pies:
"ni un paso más en esa dirección".

Pero llegó el día en que
la realidad devoró a la ilusión
"la costumbre en Chile
es que los militares no
intervienen en la política".

El perfume letal
de la rosa idealista
adormeció el alma



del materialismo histórico,
y una mañana aparecieron
los cuatro generales
cada uno con un filo distinto
dirigido al exacto costado
"a lo más genital"
de la Dulce Patria.

Los asaltantes escupían
sus propios rostros
y quebraban las puertas y
los muros del "asilo contra
la opresión".

Vuestro crimen no tiene nombre
y poco importa como lo llaméis,
pero el tiempo os irá empujando
al más oscuro rincón de la historia:
habéis asesinado la idea misma
que os engendró,
la misma que les permitía
compartir un vaso de vino con el
sacerdote, el comunista y el poeta.

Pero hicieron bien en recordarnos,
que el hombre no es sólo claridad,
sino también "noche oscura del alma",
alma que se endurece
como los músculos y los huesos,
para no escuchar la voz de los
muertos, de la hermana, de la novia,
de la madre de los jóvenes encarcelados.
"Nunca podrás imaginarte
lo que son los gritos
de un hombre torturado"
me decía Mario Monteforte.

Quedaba demostrado, una vez más,
(ahora le tocaba a Chile)
que no hay excepción,
que basta un pequeño descuido
para que saltemos hacia atrás,
hacia nuestra propia selva
cercados por nuestra propia piel.

¿Es que la vida es un eterno retorno? . . .
¿Es que el espíritu debe
girar siempre sobre sí mismo? . . .

No quiero ser pesimista
pero el rostro de los verdugos de Santiago
es el mismo de Caín,
del soldado que mutiló a Cristo,
del oficial de la S. S.
que limpiaba con odio
sus botas recién lustradas
con sangre de judíos.

"Hay que poner orden
salvar la patria,
extirpar el marxismo.
Hasta nueva orden,
la vida del espíritu
quedará reducida
a estímulo y respuesta.
Todas nuestras ideas
serán nacionales.
Ni Marx ni Cristo,
creemos nuestro propio Dios
con uniforme militar".

Mientras tanto, podréis seguir
asesinando impunemente,
el grito de los desesperados
es vuestro mejor alimento.
Contaréis además con el
respaldo de El Mercurio,
diario nacionalista y patriota
que nos aconseja siempre
"el american way of life".

No quiero ser pesimista,
pero ha llegado el día
en que el sentido de cada palabra es
precisamente su contrario:
el día es la noche
y la noche día,
criminal el que enseña a leer
y esclavista el que entrega la tierra.

El verbo crea la realidad o la hunde,
porque "se le ha entregado al hombre
el más peligroso de los bienes, el lenguaje . . .
para que muestre lo que es"
nos dice Holderling.

Todo los días aparecen
muestras de vuestras "salvaciones",
se ha condenado a muerte
a Luis Corvalán Lepe
por ladrón, insurrecto y traidor,
por haber dedicado su vida
a repartir el pan.

Por el crimen horrendo
de incitar al pueblo
a vivir mejor.

Tendré que inventar el odio, pienso,
para no morir de tristeza,
yo no sabía aún que la
patria podía ocupar el
hueco del corazón y del alma
hasta los huesos.

De la noche a la mañana
un país de poetas,
de peces que saltan en el mar azul
y beben vino con todos los hombres
destruye dando gritos
sin mirar a las estrellas
la más valiosa y misteriosa
colección de arte
del mayor poeta de América,
y presencia por las calles la danza
de los simios quemando libros,
mientras tres ex-presidentes
abrazan a cuatro generales
y no se mueren de vergüenza.

"Dulce Patria, recibe los votos",
de la nueva palabra,
de todos los delincuentes
que creemos en la justicia,
de todos los criminales
que creemos en el derecho
de todos los hombres,
de todos los mentirosos que
pensamos que América Latina
es la tierra de unos pocos
que tienen mucho y de muchos
que no tienen nada.

POELECTRON

porque y a a a a . . .

es tiempo de cobrarnos todas las vejaciones
nos humillan políticos sistemáticamente
la unigenitez pisotonean
nos pelmaza su oligarquianza
pero
buena estrella mejor suerte
menos mal que con ternura empupilece la niñez
no
deben
existir
por ningún
polvorín de las
canículas obcenas
desniveles sociales tan
extremosamente desiguales
¿por qué de miles y miles que se enmuertecen de hambre

sólo se
un buitres

enrapiñiza
millonario?

¿por qué?
¿mientras a mí
patán y jornalero
sol a sol
se me engurbia la sal que
marx
dijo a lenin
repartiera cada día?

DE LOS DIFERENTES MODOS DE ESCRIBIR LA HISTORIA

Ha sido "la manera más apropiada de escribir la historia" tema viejo y degustado por variedad de literatos e historiadores. El asunto tiene una doble faceta: por un lado está el modo de narrar el pasado, el estilo y la forma literaria adoptada; por otro está el contenido de dicha narración, o sea, el tema que trata y en última instancia la meditación "filosófica" sobre una porción o sobre la totalidad del pasado.

Como aparentemente los gustos cambian con las épocas, la versátil Clío ha tenido necesidad de mudar repetidas veces de ambos ropajes: el literario y el filosófico. El ponerse al día y a la moda ha sido imperiosa necesidad de la sufrida musa de la Historia quien, a pesar de cambiar con los tiempos, en el fondo sigue siendo tan misteriosa y engañosa como en remotos tiempos. Cambian las modas de decir las cosas que posiblemente en el fondo sigan siendo las mismas que otrora preocupaban a nuestros ancestros.

Ya Luciano de Samosata en el siglo II d.d. C. apuntaba que la narración histórica debería ser grave, sentenciosa y desprovista de exordios desmesurados o de fábulas indignas de la verdadera historia. Esta no debía ser confundida con la épica, ni sus métodos eran los propios de la elocuencia. Clío no era Calíope y los grandes maestros de la historiografía antigua así lo entendieron. La historia fue para la mayoría de ellos, según la bella frase de Cicerón, "el testigo de los tiempos, la luz de la verdad, la vida de la memoria, la maestra de la vida o la mensajera del pasado". Más cercano a nosotros, el carmelita español Fray Jerónimo de San José sugirió que el historiador debería tener un estilo a la vez llano y elocuente, pero "tenga más de llaneza que de celsitud", ya que la narración que se deja llevar de la elocuencia cae en inexactitudes impropias de la verdad histórica. La munificencia conviene a la poética y a la oratoria, pero a la historia le va mejor un lenguaje llano, "sin cuidado ni artificio", ya que siendo una escuela de la virtud, una reflexión sobre la acción de la Providencia en el Mundo y, en última instancia, un estímulo para la fe, la sobriedad del estilo deba ser acorde a la gravedad de dichos asuntos.

A fines del siglo XVIII, el abate Mably recomienda la lectura de libros de historia que fuesen a la vez amenos, verídicos y desprovistos de ese lenguaje ampuloso y vago que mas confunde que ilustra. El historiador es el pintor de pasiones y caracteres, y los colores que utiliza deben ser firmes y nítidos, pues la misión de la historia es la de ser escuela de la moral y de la política. El credo ilustrado fundamentó su ética en la historia y Mably no hizo sino proponer el estilo propio de las narraciones históricas acorde con tan peregrina misión.

Estos tres ejemplos nos muestran la versatilidad de nuestra musa a lo largo de 16 siglos de escribir historia. Hacia principios del siglo XIX y con la gran difusión de la historiografía romántica, aparecen multitud de ensayos tendientes a dilucidar el verdadero

mérito de escribir la historia. Volney publica sus famosas Leçons de Histoire, plagiadas por don Lorenzo de Zavala en México y reimpresas varias veces, tanto en la versión francesa como en la española.* Dentro de esta corriente, y en el año en 1837, en México, alguien que se ocultó tras el pseudónimo de "El Eco" publicó en una prestigiada revista de la época, llamada "El Mosaico Mexicano", un breve pero sustancioso ensayo al que puso por título De los diferentes modos de escribir la Historia. Nuestro autor se apoyó, a todas luces, en el citado ensayo de Volney, pero añadió datos de su cosecha; su reflexión va desde los remotos tiempos de Homero hasta la historiografía ilustrada y es, sin duda, un interesante testimonio de la preocupación sobre la historia, su sentido y su estilo, que prevalecía entre algunos eruditos mexicanos de los primeros años de nuestra vida independiente.

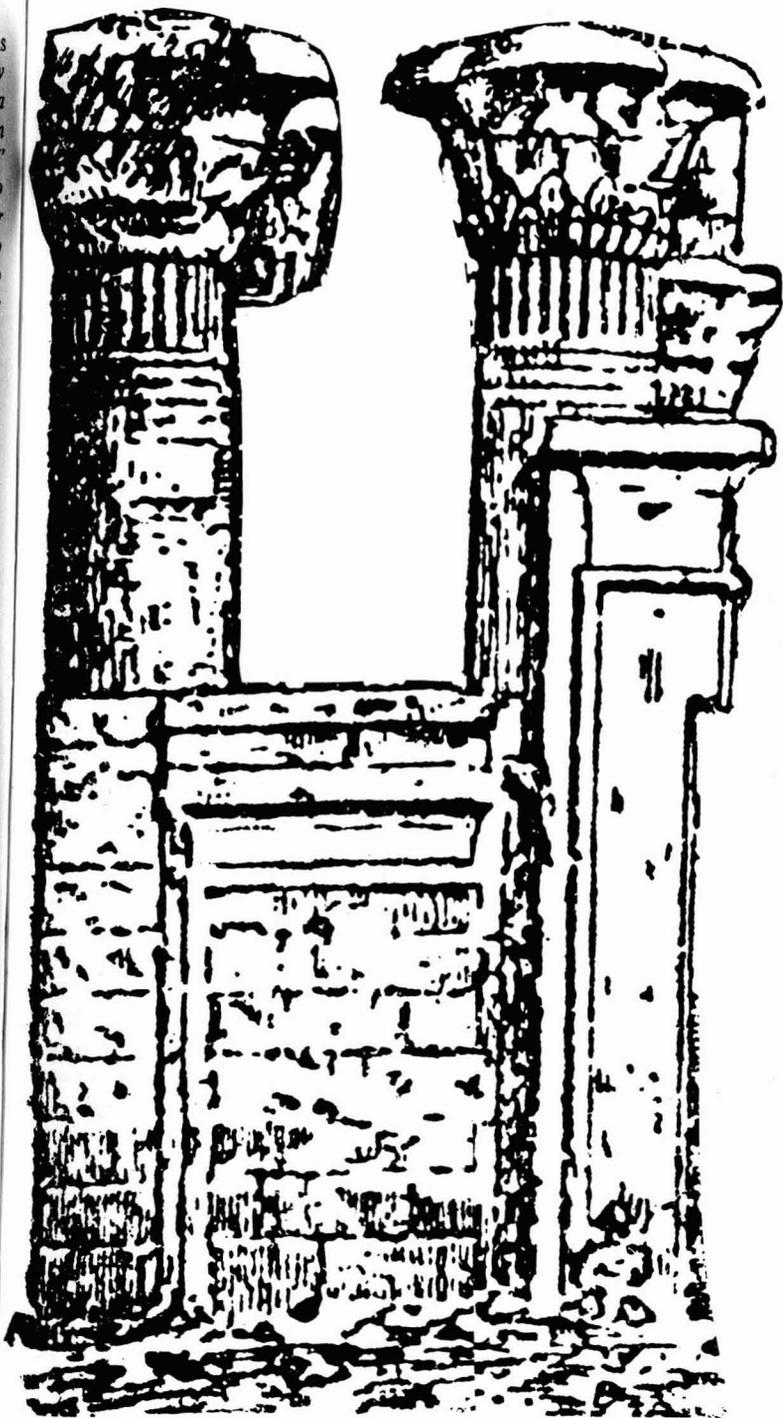
Ignoramos quien fue el autor de dicho artículo; los diccionarios de pseudónimos dan ciertos datos que resultan contradictorios; sólo nos es posible decir que los colaboradores de la parte histórica de la revista literaria en cuestión fueron varios destacados escritores mexicanos de ese periodo tales como Carlos María de Bustamante, Manuel Orozco y Berra, el Conde de la Cortina y otros, lo que nos impide identificar a nuestro anónimo autor. Pero el artículo resulta atractivo y por ello lo damos nuevamente a la curiosidad del lector.

Eliás Trabulse

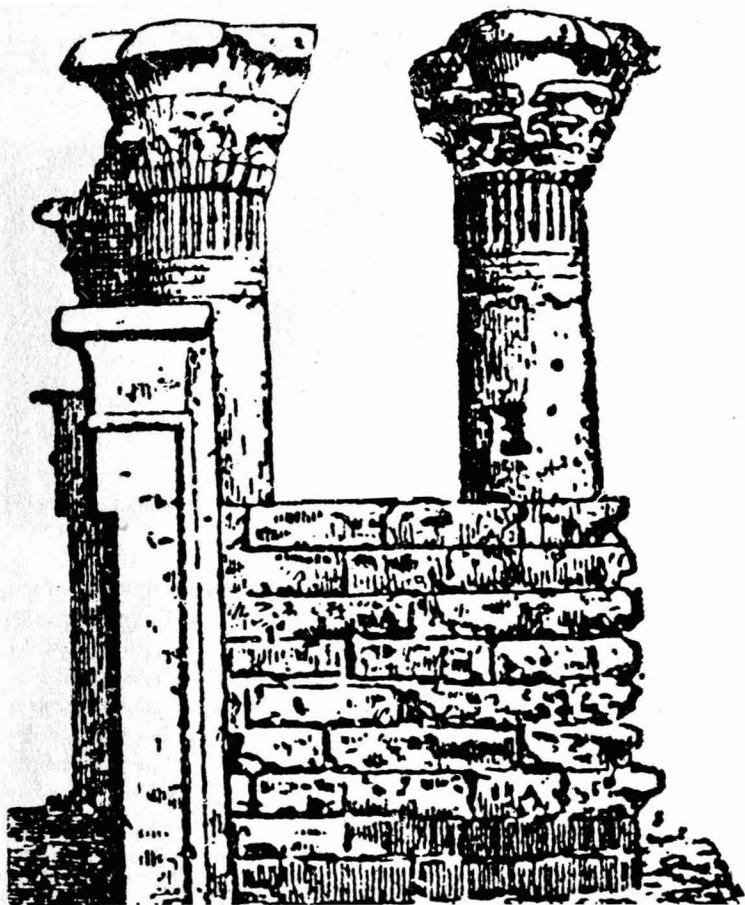
(El artículo fue tomado de: El Mosaico Mexicano. México, 1837, t. II, pp. 138-141.)

Suelen los pueblos considerar la historia bajo diferentes aspectos y buscar en ella diferentes géneros de intereses, según varía su situación política y el grado de civilización en que se hallan. En la primera edad de las sociedades, cuando todo es nuevo y lleno de atractivos para la florida imaginación del hombre, exige en la historia un interés poético. Los recuerdos de lo pasado llegan a ser asunto de narraciones brillantes que son el encanto de una curiosidad ansiosa y fácil de satisfacer. Si en semejante situación, cuando ya la vida social se encuentra en todo su vigor, el entendimiento humano ha recibido un reciente impulso, se presenta Herodoto a los griegos reunidos en Olimpia para leerles sus narraciones patrióticas y los descubrimientos que ha hecho en sus viajes, los griegos le escuchan con igual placer al que producen en ellos los cantos de Homero. Si la civilización está poco adelantada, si los hombres viven mas aislados, si la patria existe apenas para ellos, la historia pierde en generalidad y sólo presenta crónicas sencillas, mezcladas con fábulas y leyendas, pero señaladas siempre

* Puede verse para ilustrar este punto: Juan A. Ortega y Medina. *Polémicas y Ensayos Mexicanos en Torno a la Historia*. México, UNAM, 1970.



con aquel carácter político que en semejante época es una necesidad del entendimiento humano el hallar por donde quiera. Tales son desde el siglo X hasta el XV las crónicas europeas. Si más tarde la civilización se va desarrollando en un país, sin que la libertad se establezca en él, sin que la política adquiera extensión y energía, cuando llega el tiempo de las luces, de la riqueza y del reposo, los hombres buscan en la historia un interés filosófico. Abandona el campo de la poesía, pierde su sencillez, y ya no ofrece aquella fisonomía llena de verdad y de vida que un tiempo presentaba. Los caracteres individuales ocupan poco lugar y dan menos señales de vida; los nombres propios se hacen más escasos; y la narración de los hechos, como asimismo la pintura de los hombres, es más bien el pretexto, que el asunto peculiar de los escritos. Todo se generaliza: los lectores quieren hallar un cuadro de la marcha seguida por la civilización, una especie de teoría de los pueblos y de los hechos mismos. La historia es entonces una serie de disertaciones sobre los progresos del género humano, y no parece sino que el historiador anhela sólo resucitar el esqueleto del tiempo pasado, para revestirlo con ideas generales y consideraciones filosóficas. Esto es lo que ha sucedido durante el último siglo: los historiadores ingleses Robertson, Gibbon, Hume, han presentado al hombre bajo este sólo aspecto; y la mayor parte de los escritores alemanes siguen todavía el mismo sistema. En ellos domina la filosofía de la historia; pero apenas se encuentra la historia propiamente dicha. Si una civilización avanzada o un gran desarrollo del entendimiento humano coinciden en un pueblo con una vida política, animada y fuerte; si los afanes de la libertad, exaltando los ánimos, dan energía a los caracteres, si la actividad de la vida pública se une a las necesidades generosas del pensamiento, la historia se presenta con otra forma, y por decirlo así, se hace práctica. Ya no se exige de ella que encante con sus brillantes narraciones a hombres fáciles de conmover, ni que satisfaga con sus meditaciones a entendimientos activos reducidos a ejercitarse sólo en ideas generales; se espera de ella instrucciones análogas a las necesidades que se experimentan y a la vida que nos anima; se quiere conocer la verdadera naturaleza y el mecanismo interior de las instituciones; se desea presenciar el movimiento de los partidos, seguirlos en sus combinaciones, estudiar los secretos de la influencia de las masas y de la acción de los individuos: es preciso que los hombres y los acontecimientos resulten a los ojos del entendimiento, no sólo para interesarle y divertirle sino para revelarle cómo se adquieren, se ejercen y se defienden sus derechos, la libertad y el poder; cómo se combinan las opiniones, los intereses, las pasiones, las necesidades de las circunstancias, todos los elementos de la política activa. Esto es lo que viene a ser la historia para los pueblos libres; y colocándose en este punto de vista es como Tucídides ha escrito la guerra del Peloponeso, lord Clarendon y el obispo Burnet, la de la revolución de Inglaterra.



Por lo regular, y conforme a la naturaleza misma de las cosas, la historia se reviste con respecto a un pueblo de estos diferentes caracteres, sucesivamente y en épocas apartadas unas de otras. La afición por las narraciones sencillas, la propensión a las generalizaciones filosóficas, la necesidad de instrucción política, se suceden casi siempre en tiempo y en estados de civilización muy diferentes.

Por una reunión de circunstancias todas estas necesidades parecen juntarse en el día, y la historia es actualmente entre los pueblos europeos susceptible de todos estos géneros de interés.

Si nos refiere con verdad y sencillez los primeros ensayos de la vida social, las costumbres de los pueblos en su origen, aquel estado singular en que las ideas son pocas pero fuertes, las necesidades reducidas, pero enérgicas, en que todas las pretensiones de la vida brutal luchan con los hábitos de la libertad salvaje, nos hallará capaces de comprender semejantes narraciones, y muy inclinados a complacernos con ellas. Cincuenta años hace, el cuadro fiel de aquella edad nos hubiera parecido grosero y repugnante; y la parte poética e interesante que tiene no hubiera sido ni comprendida ni gustada: la sociedad se hallaba toda esclavizada bajo el yugo de añejas formas, de hábitos envejecidos y de costumbres facticias. Prodigiosos acontecimientos han renovado esta misma sociedad, y destruido estas formas, hábitos y costumbres. Las ideas sencillas, los sentimientos naturales han recobrado su imperio; los entendimientos, por decirlo así, se han rejuvenecido, y se han hecho capaces de comprender al hombre en todos los grados de civilización, recreándose también con las narraciones sencillas y poéticas de la sociedad naciente. En nuestros días es cuando se ha conocido que los tiempos bárbaros merecían, también, bajo ciertos aspectos, el nombre de tiempos heroicos: en nuestros días es cuando se ha adquirido la facultad y la necesidad de estudiar con toda verdad las ideas, las instituciones, y las costumbres de los pueblos al dar los primeros pasos en la vida social. Así es que se ha dado a esta parte importante de la historia un interés que no tenía, dejando de ser patrimonio exclusivo de las gentes eruditas: hasta los escritores de novelas se han apoderado de

ella, procurando a sus lectores nuevo recreo y singular deleite.

Al propio tiempo, la necesidad de las grandes consideraciones filosóficas sobre los acontecimientos humanos y la marcha progresiva de las sociedades, se ha fortificado en vez de extinguirse. No hemos dejado de buscar en la historia algo más que un mero relato de los hechos, y siempre exigimos de ella que los enlace con ideas generales, y nos presente los grandes resultados que ilustran las ciencias de la legislación y de la economía como también el vasto estudio de los destinos del género humano. Tan lejos, pues, de que nos hallemos menos inclinados a considerar la historia bajo un punto de vista filosófico, no parece sino que con respecto a esto ha adquirido mayor interés todavía. Sentimos más que nunca la necesidad de ascender a las más remotas causas de los acontecimientos, de reducirlos a su más sencilla expresión, de penetrar en sus más lejanos efectos; y si las antiguas crónicas han recobrado a nuestros ojos su encanto, las grandes combinaciones de la filosofía histórica son para nuestro entendimiento una necesidad indispensable.

En fin, la resurrección de los pueblos modernos a la vida política, las nuevas instituciones que poseen esta aurora de libertad que se ha presentado en medio de tantas borrascas, el tiempo pasado de que acabamos de salir, el tiempo presente que nos ocupa, el porvenir que nos espera, nuestra situación entera; todo esto da a la historia, considerada con respecto a la política, el más grandioso interés. Antes de ahora, el movimiento de la vida pública, la acción de los partidos, las guerras de las facciones, la lucha de las asambleas, todas las agitaciones del poder y de la libertad, eran cosas de que habíamos oído hablar, pero que no habíamos visto; que leíamos en los libros, pero que no sucedían alrededor de nosotros. Ahora han pasado y están pasando a nuestros ojos; y todo nos mueve a estudiarlas así como todo nos facilita su inteligencia. La vida política no nos ha sido restituida a nosotros solos; sino que también ha penetrado en la historia, fría y sin objeto para hombres extraños al verdadero espectáculo de las escenas cuya memoria conserva. Al recobrar la inteligencia de la historia, hemos comprendido cuantos consejos y lecciones podía darnos; su utilidad no es ya, como en otro tiempo, una idea general, una especie de dogma literario y moral profesado por los escritores, más bien que adoptado y practicado por el público. Actualmente el conocimiento más o menos profundo de la historia, y sobre todo la de los pueblos libres, no es ya sólo un placer para los entendimientos cultivados, es también una necesidad para el ciudadano que quiere tener parte en los negocios de su patria, o cuando menos, juzgar de ellos con acierto. Así es que este grande estudio se presenta ahora a nosotros con todo el interés que le es dado ofrecer, porque tenemos en nosotros la facultad de examinarlo bajo todos sus aspectos, y descubrir en él cuanto contiene. (*El Eco.*)

B RUNO MADERNA (VENEZIA 1920- DARMSTADT 1973)

IN MEMORIAM

El compositor y director italiano Bruno Maderna murió el pasado mes de noviembre a consecuencia de una larga enfermedad. Ello no le impidió continuar dirigiendo sus últimas interpretaciones de obras de Schoenberg, Webern y Berg. Falleció en la ciudad donde desde hace un cuarto de siglo se venían reuniendo cada año los compositores y los intérpretes más importantes de Europa para dar cursos de música nueva.

Estudió composición musical con Bustini y Malipiero, y dirección de orquesta con Hermann Scherchen. En 1955, junto con Luciano Berio, funda en Milán el *Estudio de Fonología de la Radiodifusión Italiana*, que sería junto con los laboratorios de Alemania, Bélgica, Holanda y Francia uno de los más importantes centros de investigación y experimentación musicales. Ahí crearía Berio *Momenti* y *Omaggio a Joyce*; Nono su *Contrapunto dialettico alla mente*; Cage, la versión italiana de *Fontana Mix* y el propio Maderna su *Continuo*, así como la parte electroacústica¹ de sus *Serenatas III y IV*.

Las composiciones de Maderna abarcan distintos géneros en la música: un *cuarteto de cuerdas en dos movimientos*, una *serenata para orquesta*, un *concierto para piano*, varias obras para instrumentos y cinta magnetofónica, además de música electroacústica. Su producción, sin embargo, no fue muy numerosa: en los últimos diez años Maderna componía poco, dedicándose casi todo el tiempo a la dirección de orquesta.

En sus composiciones no hay, generalmente, elementos indeterministas² que permitan la libre participación del intérprete. Tampoco hay el pensamiento ortodoxo de los dodecafonistas,³ serialistas⁴ y músicos matemáticos.⁵ Maderna conservó siempre un sello tonal⁶ que, aun cuando empleaba recursos de la música contemporánea, hacía que su música fuese inconfundible. El *Cuarteto de cuerdas*, compuesto en 1955, es un claro ejemplo de música tonal con aspecto atonal.⁷ Esta paradoja se resuelve a través



de la conservación de una tonalidad central a la cual se añaden sonidos ajenos a la misma. En el caso de *Continuo*, música electroacústica, sucede algo semejante: una gran masa de largos sonidos superpuestos crea una atmósfera tonal, siendo interferida por sonidos muy breves que aparecen de vez en cuando. *Continuo*, compuesta en 1958, marca todo un lenguaje en la música electroacústica; el hecho de haber empleado una masa de largos sonidos superpuestos, cuyo lento desarrollo obliga a escuchar contemplativamente, dio un giro nuevo a la composición musical. *Atmósferas*, de Ligeti, *En Do*, de Riley, o *Stimmung*, de Stockhausen, son obras de clara influencia maderiana. Lo "continuo" constituye desde entonces un modo compositivo; su reciente estudio formal en Darmstadt señala su importancia.

Como director, Bruno Maderna ejerció una fascinación sobre todos los músicos de

la orquesta. Sus gestos, sus explicaciones, su comprensión de la música, su conocimiento del modo de ejecutar los instrumentos, constituían siempre una enseñanza fundamental. Su personalidad, fogosa y tierna a la vez, le permitía alcanzar una comunicación humana que trascendía en sus interpretaciones.

Siempre que he pensado en Maderna me ha surgido inmediatamente la imagen de Silvestre Revueltas. Un día, de visita en el Conservatorio Real de Bruselas, justo en la puerta me encontré con la figura de un hombre robusto, sonriente, bueno: era Bruno Maderna. Después de una breve charla pude confirmar aquella primera intuición. Me invitó entonces al ensayo de la Orquesta Sinfónica de Harlem, que hacía una gira por Bélgica y, desde el fondo de la sala podía observar las palabras y los gestos de este hombre singular. Nunca conocí a Revueltas, pero en Maderna, su música, su

modo de dirigir y su forma de ser, coincidía lo que había escuchado acerca de él.

Al escuchar su música, sus interpretaciones, y al recordar a la persona, se comprende a Maderna como un caso aparte y, al desaparecer, la cultura italiana de nuestro tiempo y la música de todos los tiempos pierden a uno de sus más geniales creadores.

Notas

1. Electroacústica: actualmente se denomina así a toda música que emplee generación electrónica de sonidos (música electrónica) y grabación con la posterior manipulación de sonidos captados a través de un micrófono (música concreta). La suma de las posibilidades que ofrecen la música electrónica y la música concreta es precisamente la música electroacústica.

2. Las dos tendencias fundamentales de la música de nuestro tiempo son el determinismo e indeterminismo. La primera se ocupa de controlar todos los sonidos, duraciones, intensidades, timbres, motivos, frases, etc., con el objeto de no dejar nada al azar. A esta línea pertenecen las músicas dodecafónica, serial, matemática y electrónica. La segunda busca lo contrario: provocar el azar y, en todo caso, controlar los aspectos macrocósmicos de la composición, en que se determinan las características de lo imprevisible o casual. A esta otra línea pertenecen las músicas aleatoria, experimental y concreta.

3. Dodecafonismo es el empleo sistemático de los doce semitonos de una escala temperada, siendo ordenados por series.

4. Serial es toda música que, además de emplear el sistema dodecafónico, la extiende a otros parámetros (duración, intensidad, altura...).

5. La música matemática es tan antigua como la teoría de la música y, a partir de 1950 se inicia la racionalización de los elementos musicales para permitir ordenar la composición musical gracias a operaciones matemáticas. Iannis Xenakis considera varios tipos de música que se desprenden de distintos empleos de la matemática: estadística, teoría de conjuntos, teoría de juegos, matrices, series...

6. Tonalidad es un sistema que utiliza siete sonidos de una escala cuya estructura es aplicable a melodías (sucesión de sonidos) y armonías (simultaneidad de sonidos).

7. Atonalidad es el empleo sistemático de recursos que no permiten ni melódica ni armónicamente que el conjunto de sonidos tonales predominen sobre los demás.

QUARTETTO PER ARCHI IN DUE TEMPI (1955)

Durata: 12' (6' per tempo)

BRUNO MADERNA

I.

$\text{♩} = 112 \text{ circa}$
(senza Sord.)

I. VIOLINO
con Sord. $ppNV$ mfV

II. VIOLINO
 pv fNV pp ppp

VIOLA
(senza Sord.) T PNV PV

VIOLONCELLO
con Sord. C 3 ppV $ppNV$

EL CANTO DEL CISNE (BREVISIMA MEDITACION SOBRE EL ARTE ABSTRACTO A PROPOSITO DE UNA EXPOSICION DE ANTONIO PELAEZ)

Envío a Antonio Peláez.

México, al franquearte la más alta tribuna que destina para exhibir la obra de un pintor, te ha extendido carta de hijo distinguido como digno de figurar en los anales de su historia artística. Ya una voz ilustre en la lírica y en el pensamiento patrios ha mostrado en un bello ensayo (Octavio Paz, *El diablo suelto*, México, 27 de agosto de 1973) los merecimientos que justifican aquel tan señalado honor. Por mi parte, instado por la amistad, te dedico estos modestos pensamientos que intentan situar tu obra en el proceso histórico de la pintura.

I

Nadie estará reñido con la afirmación de que los cuadros recién exhibidos en Bellas Artes por Antonio Peláez son muestra de esa pintura que lleva la etiqueta de "abstracta", para oponerla a la llamada pintura "figurativa". Pero no bien acaba de afirmarse tan al parecer irrefutable clasificación, cuando, jauría impetuosa, salen al asalto dudas que ponen en crisis su plácida verdad. Pues ¿qué, acaso, lo figurativo y lo abstracto son conceptos antitéticos y mutuamente excluyentes? ¿Qué, acaso, la pintura abstracta nada figura, y la pintura figurativa nada abstrae? Estas interrogantes, que remiten al radical problema de los límites de la percepción sensible, abren una perspectiva de deslinde que, veremos, acabará revelando el equívoco que encierran aquellas tan consagradas etiquetas y que han escindido en dos banderías *ab invidia* la unidad fundamental de la expresión pictórica.

II

Parece seguro que la crítica de arte, aún la profesional, no ha pretendido emplear los términos de abstracto y figurativo con el sentido riguroso que pediría la técnica filosófica y que, al oponer el uno al otro, simplemente quiere significar la manera de pintura que, por un lado, tiene el propósito de representar la realidad visible tal como se ofrece a la vista y, por otro lado, la que intenta representar esa misma realidad a través de una especulación intelectual llamada "abstracción" y cuyo efecto precisaremos más adelante. Retengamos de este inicial abordaje, como punto de partida, que, cualesquiera que sean las diferencias, ambas maneras de pintura son representativas como no podría ser de otro modo, tratándose de expresiones pictóricas —y por consiguiente, no existe una oposición radical entre ellas: ambas, de un modo u otro, representan la realidad.

III

Determinando ese primer punto, debemos proceder a aclarar en qué estriba la diferencia. Pues bien, si, como acabamos de ver, ésta no radica en el común intento de representar la realidad visible,

tendrá que radicar en la manera de considerarla. Para la pintura llamada figurativa, el supuesto es que el pintor no interviene en la imagen que percibe, y su propósito es trasladarla al lienzo tal como la ve. Se dirá que no interpreta, sino que copia. En la pintura llamada abstracta acontece lo contrario: se trata de una intervención del pintor que altera la imagen percibida al trasladarla al lienzo. Se dirá que no copia, sino que interpreta. Veamos más de cerca el asunto al preguntarnos en qué consiste ese acto interpretativo propio de la pintura abstracta.

IV

La palabra misma brinda la respuesta: consiste aquel acto en una operación intelectual que aísla la realidad percibida de cuanto se relacione con ella. El objeto queda fuera de su natural contexto o si se prefiere, se le despoja de sus circunstancias, de tal suerte que, liberado del sentido que ellas le comunican, aparece desnudo, nada menos que de su razón de ser en el ambiente físico de la naturaleza y en el mundo moral de la historia. Aparece privado de su sostén ontológico propio y se ofrece como investido de un ser racionalmente ininteligible en cuanto representación de un objeto real o de una anécdota. Resulta claro, entonces, por qué se echó mano del término de "abstracto", puesto que, en su sentido más inmediato, la operación de abstraer consiste, precisamente, en aquel aislamiento por despojo de las relaciones circundantes. Y comprenderá, además, que ese arte "abstracto" se haya presentado como un arte de agresiva rebeldía respecto al arte tradicional que desde entonces, y sólo desde entonces, quedó concebido como "figurativo", pero más para desprestigiarlo que para entenderlo. Se trató de una especie de golpe de demagogia artística que, al reclamar como propio un término proveniente de la terminología filosófica, lo esgrimió como el esotérico mensaje del nuevo y verdadero evangelio estético, el patrimonio de unos cuantos iluminados. Y como nadie quería verse excluido de tan selecta compañía, el arte abstracto aseguró el éxito popular que siempre logra cuanto resulta ininteligible si lo preconiza una minoría que se ostenta como dotada de una sensibilidad exquisita. Se abrió así la puerta a un alud de mistificaciones y de farsantes, protegidos por la bendición de ya no ser necesario poseer ninguna de las habilidades requeridas al pintor figurativo. Para pavonearse como pintor profesional (abstracto, por supuesto) bastó la asidua concurrencia a las inauguraciones en las galerías; el tenaz cultivo del desaseo personal; una fiera enemistad con las peluquerías; orgulloosamente proclamada en un genial hirsutismo; la dedicación a embarrar telas de alguna manera nunca antes experimentada, y sobre todo, el incansable manejo de una jerigonza que, acompañada de gestos calculados para subrayar "texturas" y otras excelen-

cias ocultas al profano, pretenda notificar *ad urbe et orbe* un portentoso mensaje, generalmente de regeneración social.

V

Pero volvamos al hilo de nuestras reflexiones. Hemos distinguido a la pintura figurativa de la abstracta en que, dicho *grosso modo*, el primero copia y el segundo interpreta. No cabe duda de que el distingo indica una diferencia real, pero lo importante ahora es advertir que es diferencia de grado y no de esencia. Por más que se afane alguien en representar un objeto de la manera más fiel, será inevitable interpretarlo, así sólo sea por el punto de vista elegido para contemplarlo. Esa elección es subjetiva y arbitraria por lo que al objeto se refiere. Se trata de una selección entre innumerables puntos de vista posibles, y si es una selección, se implica una abstracción, puesto que aísla al objeto de las relaciones que, desde un punto de vista distinto, guarda con otros objetos. El arte figurativo, por servil que se suponga al artista, supone una abstracción y es, por lo tanto, abstracto.

Pero si ahora consideramos el otro lado de la cuestión, veremos que, por extremosa que se suponga la operación abstractiva, el pintor no podrá menos de representar figurativamente algo de la realidad a riesgo de no pintar nada. El arte abstracto, por fantasmal que se le suponga, supone una figuración y es, por consiguiente, figurativo.

Bien se ve: la diferencia es sólo de grado, relativa y no existe, como algunos gustan suponer, un abismo impasable. Queda a salvo, pues, la unidad fundamental interna del proceso artístico.

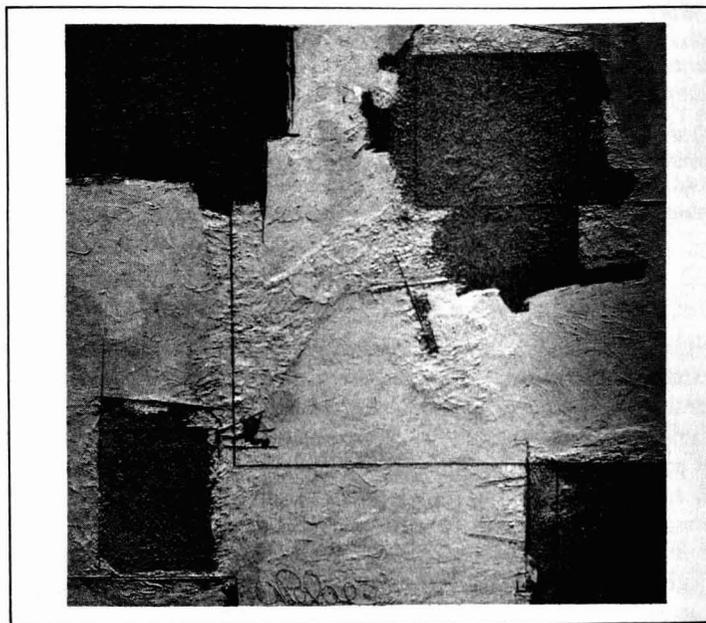
VI

Determinado un punto tan indispensable para acallar interminables ociosas polémicas y desvanecer multitud de falsos problemas, debemos pasar a considerar la consecuencia importante de ese relativismo en la diferencia de pintura figurativa y abstracta, pero no sin antes dejar bien sentada una aclaración que desde hace tiempo viene reclamando sus derechos. En cuanto llevamos explicado y en lo que nos falta, no pretendemos involucrar para nada la calidad artística propiamente dicha. Simplemente la presuponemos para reconocer que en ella se finca la función suprema simbólica del arte y que es allí donde incide el genio del artista y los matices intransferibles de su personalidad.

VII

Pues bien, si es de grado la diferencia entre arte figurativo y arte abstracto, puesto que en ambos casos se da en proporción variable lo uno y lo otro, lo que en realidad se están postulando es una escala integrada por matices que dependan de la predominancia de

Ruptura de dos planos



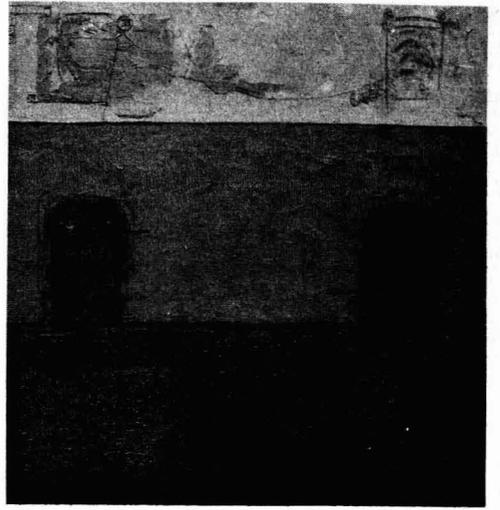
lo figurativo o de lo abstracto. Y es así, entonces, que la pintura se da entre dos extremos que señalan sus límites de posibilidad real, puesto que la transgresión de ellos la aniquila. Uno de esos límites es el de una representación figurativa absolutamente fiel, la copia perfecta que, precisamente por ser eso, no sería ya expresión artística. No sería humana; sería la imagen que Dios tendría de la cosa, es decir, sería la cosa misma.

El otro límite en la escala es el de una representación de abstracción total. Implicaría el aniquilamiento de todas las relaciones que guarda o podría guardar el objeto con los demás. Sería, pues, la representación de la nada, el absurdo extremo.

Es así, entonces, que entre la cosa misma y la ausencia de la cosa; entre el todo y la nada oscila la escala de posibilidades pictóricas, de manera que podemos imaginar como respectivamente situado en los extremos de lo posible una obra "figurativa" con el mínimo de abstracción y una obra "abstracta" con el mínimo de figuración; y el interesante y decisivo problema consiste en ver cómo se refleja ese esquema apriorístico en el proceso histórico del arte, única pauta para situar el arte contemporáneo. Pero es claro que aquí hemos de conformarnos con una primera aproximación a un tema tan voluminoso como complejo.

VIII

Visto a vuelo de pájaro el grandioso panorama de la historia del arte muestra en sus formas más arcaicas un inicio en que, por la



Entes acuáticos

necesidad de conjurar los peligros de una naturaleza potente y amenazante, surge el osado intento de apoderarse de la misteriosa voluntad que anima todas las cosas y que de algún modo se hallan ocultas detrás de las apariencias visibles. Por eso el arte primitivo es de incredulidad respecto a lo que se ve y de rechazo de su mensaje visible, realizado por medio de una operación mental que intenta penetrar más allá de la espesa malla de relaciones que integran un todo monolítico, carente de géneros y categorías. Un arte, pues, de aislamiento de las cosas que, por decirlo anacrónicamente, busca las esencias, sólo que personificadas en espíritus malignos o benéficos cuyo auxilio debe implorarse o cuya amenaza debe conjurarse. Un arte, por consiguiente, de predominio de la abstracción, sólo que en una peculiar modalidad de ella y que podemos calificar de abstracción mágica. Fue, pues, el arte abstracto el primero que tuvo la palabra en el gran proceso de la historia de la representación plástica. Tal la fuente de los asombrosos aciertos estéticos del llamado arte primitivo que tan en vano han pretendido emular quienes ya no se hayan inmersos en el ambiente de la especulación mágica y se encontraron en un mundo desacralizado por las transformaciones que ha operado la técnica científica moderna.

De esos remotos inicios que se pierden en la obscuridad de las cavernas, puede advertirse una marcha en que el abstraccionismo mágico va cediendo terreno para florecer en un arte figurativo cada vez más ajustado en la medida en que la operación abstractiva se va tornando más racional. Es el paso del fetichismo primigenio hacia el politeísmo que se encamina hacia un monoteísmo filosófico. El siglo de Pericles marca una etapa gloriosa en ese recorrido, al alcanzar una de las más altas cumbres del arte figurativo, animado por una abstracción que le comunica a la imagen de la naturaleza, sobre todo a la figura humana, dimensiones heroicas que la divinizan.

En un nuevo vuelco del espíritu, el arte cristiano refleja otra vez la profunda desconfianza que inspiran las apariencias de un mundo pasajero y temporal, mero camino y tránsito hacia un mundo intemporal y permanente, el verdadero domicilio del hombre. Y al quebrar y sepultar las antiguas estatuas del paganismo, símbolos de una época de complacencia en la carne y en sus vanidades surge, genialmente abstracto, el arte Bizantino, el Románico y las desproporcionadas místicas imágenes de las catedrales. En medida notable, lo figurativo pierde su antigua evidencia para sólo transparentarse como indicio de la realidad visible a través de un ropaje de espiritual y mística abstracción.

Revancha en la hora del Renacimiento, que venga la humillación pagana, y de allí el salto genial al manierismo y al esplendor del barroco que, figurativo y abstracto por igual, extrae su inspiración de la desgarrante lucha entre la fe revelada y la fe en la razón, inestable equilibrio que produce la más perfecta y emocio-

nante expresión artística de nuestra cultura. Es el momento cúspide de conjunción de lo figurativo y lo abstracto; el momento en que se ecuaciona la tradición y la modernidad; el mundo de misterio y de los milagros y el de las matemáticas y de las máquinas; el desposorio de la magia antigua y de la razón moderna que, al separarse al poco andar florecerán en expresiones artísticas de variados matices, pero que, en su marcha, irán perfilando con creciente nitidez el antagonismo de dos campos adscritos a los pendones, desde entonces enemigos, del arte figurativo y del arte abstracto. Trágica dicotomía.

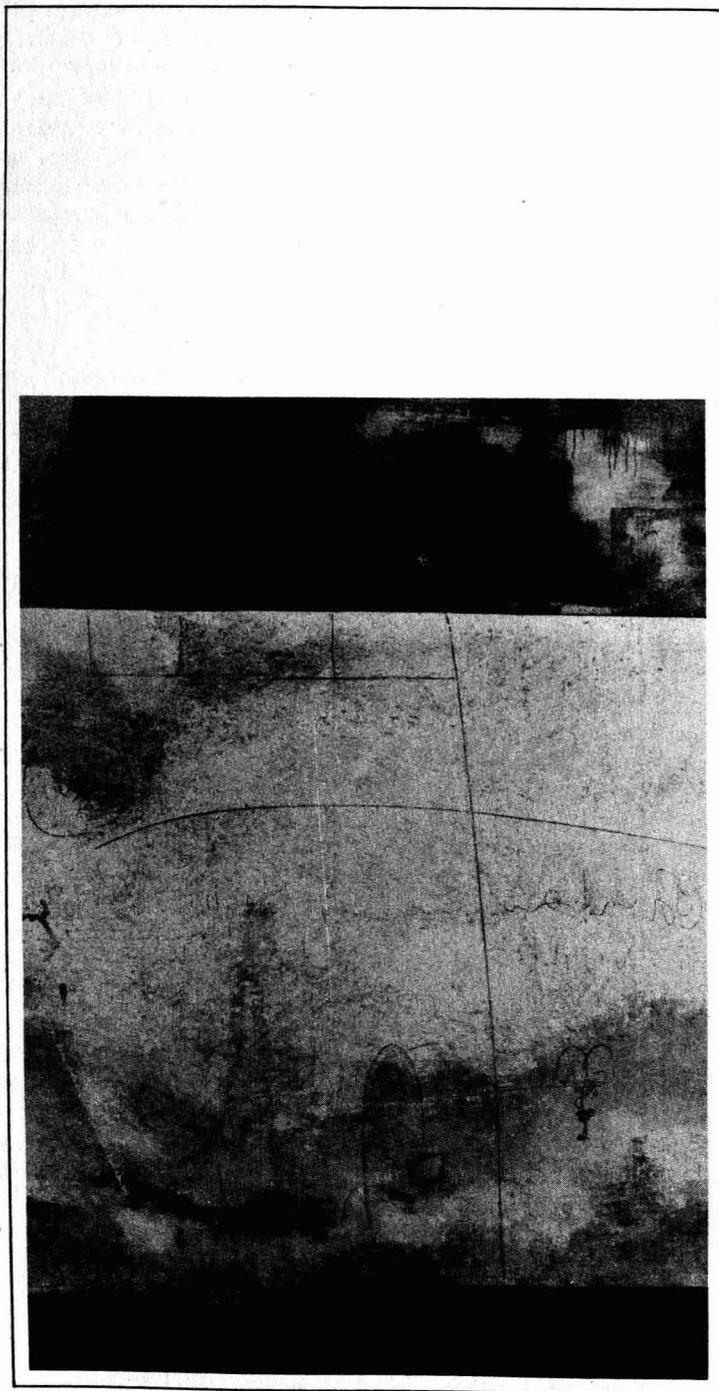
IX

Hemos tratado de indicar cómo el discurso de la historia del arte muestra un vaivén de péndulo entre la predominancia, ya de la abstracción, ya de la representación figurativa; pero lo inusitado, lo absolutamente nuevo en el actual predicamento es la conciencia que se tiene de la dicotomía, y al advertir tan extraño hecho, no puede menos de despertar la sospecha de que nos hallamos en presencia de una crisis radical.

Por vez primera en la historia, acabamos de afirmar, lo figurativo y lo abstracto se presentan como las dos posibilidades de un dilema que encierra el futuro de la pintura y cuya exigencia de solución es cada vez más perentoria. Ahora bien, así planteado, parece a primera vista que el dilema contiene dos posibilidades de igual promesa, de tal suerte que la elección entre ellas no tendría especial significación. Pero si miramos con cuidado se advertirá que ese no es el caso, porque, independientemente de calidades y virtudes en las obras adscritas a una u otra tendencias, no cabe duda que la figurativa encara a lo tradicional, mientras que en la otra se ofrece como la propia a la sensibilidad contemporánea.

No será menester ir muy lejos para explicar esa disparidad, y es que después del milagro barroco, la pintura figurativa fue la primera en imponerse dentro del desequilibrio que sobrevino y se convirtió así en la gran tradición artística más inmediata a nosotros, con De Lacroix como una de sus mayores luminarias y después, con el triste decaimiento del academismo. Y es mucho de advertir que a partir de entonces, la rica, brillante y rápida floración de modos y escuelas —impresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etcétera— no pueden menos de estimarse como el resultado de una convicción cada vez más imperiosa del agotamiento en la posibilidad de un arte figurativo, y como la búsqueda inquieta de nuevos caminos que, pese a su variedad, han conducido indefectiblemente a un arte de abstracciones cada vez más osadas.

He aquí, pues, lo decisivo de nuestro análisis: ha revelado que no estamos en la ola de un nuevo vaivén histórico como los anteriores, sino que se trata de un reconocimiento, tácito o expreso, del fin y muerte del arte figurativo al quedar exhausto



Pared pública No. 1

después de la formidable culminación que alcanzó. Nótese, en efecto, la sintomática paradoja consistente en que en el arte "figurativo" posterior al academismo no predomina ese elemento sobre lo abstracto, sino que, en mayor o menor medida, se trata de obras abstractas, aunque todavía de intención figurativa. Pienso, por ejemplo, en un retrato por Renoir, en unas manzanas de Cézanne, en un cuadro cubista, en el *Guernica* de Picasso, en el hombre en llamas de Orozco, en uno de los "hombres universales" de Tamayo o en uno de los admirables monstruos de Pedro Coronel. En realidad, en todo ese arte post-académico se ha abandonado el programa auténtico de lo figurativo en beneficio de hallazgos de abstracción, sólo que no se ha abandonado completamente. Y así resulta que aquel dilema de que antes hablamos no es propiamente entre lo figurativo y lo abstracto, sino entre lo más o menos abstracto, y no es, en definitiva, un auténtico dilema.

Pero ¿cuál es, entonces, el verdadero predicamento del arte contemporáneo? La respuesta no parece ofrecer duda: su única promesa, su única aventura, su única posibilidad estriba, como le aconteció en su día al arte figurativo, en empujar hasta sus límites de agotamiento la representación pictórica de lo abstracto; y con esto, podemos volver a la exposición que me ha sugerido éstas reflexiones.

X

Me parece indubitable que el intento fundamental de la obra de Antonio Peláez está orientado hacia aquella extrema y dramática meta, porque se advierte una tenaz decisión de asepsia calculada para eliminar relaciones y todo aquello que sugiera circunstancias de obvia significación espacial y temporal, que en eso consiste el acto de abstraer. Es una pintura de eliminación despiadada y destructiva que apenas conserva un mínimo e indispensable punto de apoyo figurativo para que no se pierda la sensación de ser cosa de este mundo. No es, pues, pintura metafísica, ni mucho menos de esas que se llaman de "mensaje". Carece de lección moral y de insinuaciones eróticas. Nada en ella justifica que se la califique de poética y acusa una como consciente huida de lo bello. Es, en unos cuadros más y en otros menos, una aproximación a la beatitud plástica, la meta suprema y fatal del arte abstracto. Pero dicho esto se impone un último pensamiento: si la obra de Peláez nos arrima a los límites del arte abstracto, es que nos acercamos a los límites del arte mismo, puesto que su otra posibilidad histórica ha quedado exhausta. Un empujón más, y esa antiquísima y venerable aventura del espíritu humano será otra de las muchas gloriosas reliquias que van quedando en el camino de la historia. En la exposición de Antonio Peláez ya puede empezar a leerse el acta de defunción de la pintura.

Temixo, 24 de noviembre de 1973

Klee

Incluso la más pobre exposición de obras de Paul Klee (Munchenbuchsee, Suiza, 1879-1940) basta para develar la influencia de sus encuentros formales más sobresalientes sobre las características fundamentales de pintura actual de distintas tendencias y latitudes; tal influencia, como la de un gran poeta, va más allá de lo inmediato, a orientar o modificar de raíz los cursos mismos de la inspiración pictórica. Su presencia en esta pintura (obvia, oculta o parafraseada), resulta ser una multiplicación diversa de sus facetas superficiales y un remedo de aventura que intenta abrir nuestra conciencia al ritmo aparente del devenir natural. Una manera de presentir y resentir basada en la Naturaleza como modelo, motivo original de sensación y reflexión, hace vivir a Klee la necesidad de ordenar el movimiento de un universo puramente plástico, tan rico y vigente aún, que para varias generaciones de pintores posteriores a él ha sido punto de partida, enigma a descifrar, referencia inevitable, guía hacia los signos determinantes de la esencia del quehacer pictórico mismo y del devenir espiritual de nuestro tiempo.

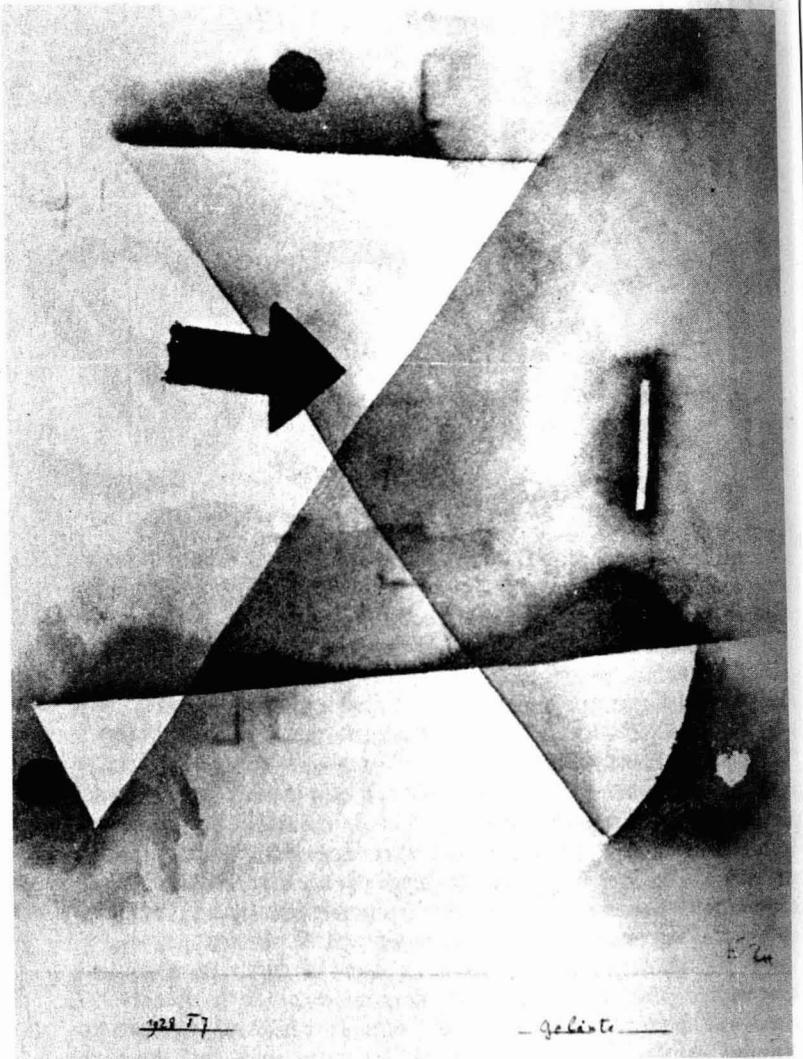
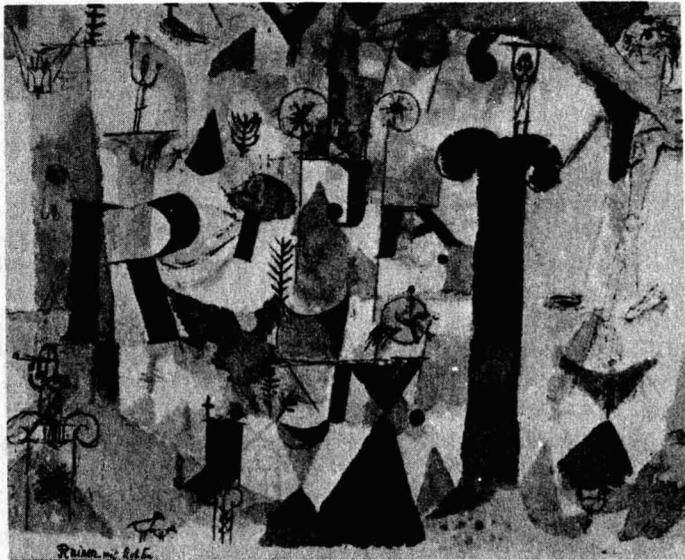
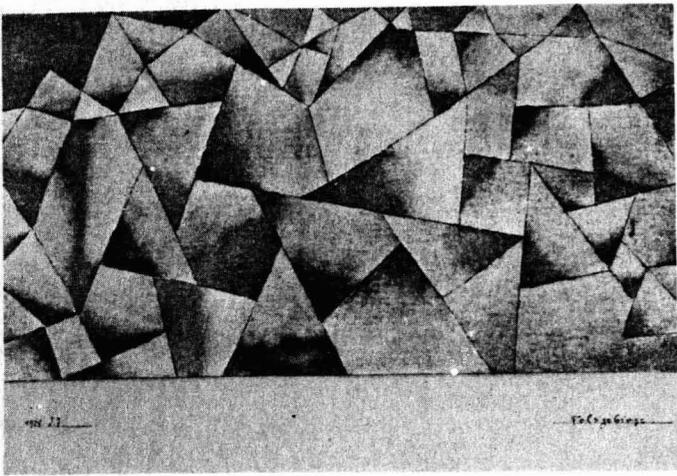
Se acude a su obra no como a la escuela tradicional o al conjunto fraguado de su riqueza, sino al revolucionario esencial, vivo, definitivo. Klee es raíz y cuerpo de árbol creciendo aún, fructificando, in fluctuante, por encima de las frías, crípticas o superficiales modalidades actuales de la formalidad pictórica. Mucha pintura actual, a pesar de su encubridor matiz de novedad, parece ser producto de reflexión o inspiración con base en una faceta o en una mirada sectaria de su obra o, en el peor de los casos, una mirada banal, su exterioridad vuelta fácil y gratuita.

Imbuido profundamente en su época, modificado y comprometido por ella, Klee despierta su verdad personal a través de sus signos espirituales evidentes y su más sutil correspondencia visible. No sólo engloba las tendencias plásticas de su tiempo, sino que las hace compatibles. Universaliza hallazgos con lo que de arriesgadamente temporal tiene el nacimiento de cada nueva tendencia. A diferencia de Picasso y Kandinsky, con quienes se le asocia comúnmente —son Los Tres Grandes Creadores del Siglo XX—, Klee no es originador de movimientos pictóricos sin dejar de ser parte fundamental de algunos. Pero esto no lo define ni lo encauza. Se ha dicho que es un ilustrador abstracto o que significa la vigencia del Figurativismo. Sin tomar partido, trabajador no alineado, en su obra conviven en armonía significativa las más disímboles visiones de la plástica. Tomando en cuenta que en el periodo de mayor productividad de Klee hubo cuando menos cinco o seis tendencias definidas y fraguadas, y la demoleadora presencia del posimpresionismo, no se puede hablar de que haya recibido "influencias". Su concepción abstracta de su medio de expresión puede haberse reforzado ante la contemplación de obras renacentistas y bajo las impresiones formativas asimiladas de maestros como Cézanne o Van Gogh, o ante el puntillismo de Seurat que

devendrá en Klee una forma de sortilegio. Con Gustav Macke y Franz Marc tuvo una íntima comunicación amistosa; con Delaunay compartió búsquedas en su seguimiento de un estilo que finalmente definió a Delaunay y que para Klee significó un vehículo espiritual de penetración aguda hacia su búsqueda personal del secreto movimiento de las cosas.

Dos o tres líneas a tinta sobre una hoja de papel carta, un garbato acuareleado, la más estricta composición geométrica desmistificada por la sugerencia de un rostro, el esqueleto fantasmal de una ciudad distante, el esquema abstracto de un paisaje, el desplazamiento de gradientes tonales de un color que define el círculo de una cara infantil, al primer golpe de vista parecen trabajos de un espíritu impresionable y quizá obligado por las vicisitudes plásticas —en embrión entonces— que sobreviven vitales, alentadas por una suerte de magia inasible. No es una hoja más, un ilustre dato histórico desprendido del árbol por el viento y el rejuego de nuevas sectas afanadas en el logro de su verdad. Esto es sólo apariencia casi deliberadamente modesta de su profunda riqueza. En Klee se nutren la raigambre y la verdad positiva de cada cambio, de cada impulso plástico inquietante que su obra ha debido vivir y, a veces, impulsar con su esclarecimiento. Conviven en su obra, con lúcida sencillez, el peso y la euforia del Surrealismo, desposeído de su radicalismo extrapictórico; la especulación sensitiva del Cubismo; disciplinas constructivistas que tornan innecesarias rigidez y frialdad doctrinarias. Aunque se le encuadra, y con propiedad, dentro del Expresionismo alemán, se han marcado las diferencias entre *Der Blaue Reiter (El Jinete Azul)*, grupo expresionista al que perteneció Klee y *Die Brücke (El Puente)*, al que pertenecieron Nolde, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rothluff, Kirchner, quienes radicalizaron la visión expresionista y que define su origen y sus características peculiares. Según Read, *Die Brücke* pretendió, como principio, concentrarse sólo en un aspecto determinado de la realidad (la expresión desbordada de la condición emocional del hombre) mientras que *Der Blaue Reiter* sostuvo que el hombre y la Naturaleza pertenecen al mismo dominio de lo real y, lo que importa en arte, es la medida en que el artista expresa un aspecto de su totalidad y la medida en la cual la naturaleza es transformable para expresar la condición humana. Klee asirá como núcleo la realidad puramente plástica (importa más un acierto colorístico y su acción sobre el espectador) que enfatizar al sicologismo que definió primordialmente al Expresionismo. Klee absorbe cuanto encuentro trasluce significativo traspasando el ánimo de continuar una trayectoria tendenciosa. Klee sintetiza y cohesiona reveladoramente esencias plásticas con la apariencia de un descubrimiento casual. Hace suyos los recursos al reinventarlos, al infundirles vida y los hace razón profunda de una experiencia individual.

Klee no es un recuerdo ni sólo una fase del Arte Contempo-



ráneo; es fuente viva, también distancia a cubrir; parece vivir una atmósfera en que la verdad se da mágicamente y por sí misma; pero esa atmósfera pródiga es creación de Klee. Es un verbo jugando a los tiempos sin posarse en conclusiones. Su obra es siempre relativa, ambigua, por la necesidad de sólo sugerir por añadidura la existencia de lo absoluto. No busca una "manera" o la revelación de un hallazgo solo; encuentra un estilo al explorar su espiritualidad. Su lenguaje pertenece al de la Naturaleza de la Pintura. Lo onírico, lo instintivo, lo compulsivo, lo ingenuo, lo primitivo, lo encantador, el rasgo humorístico polivalente atribuíbles al Surrealismo, son en la obra de Klee raptos de magia, hechizo interpretable por sus sugerencias o por su antítesis.

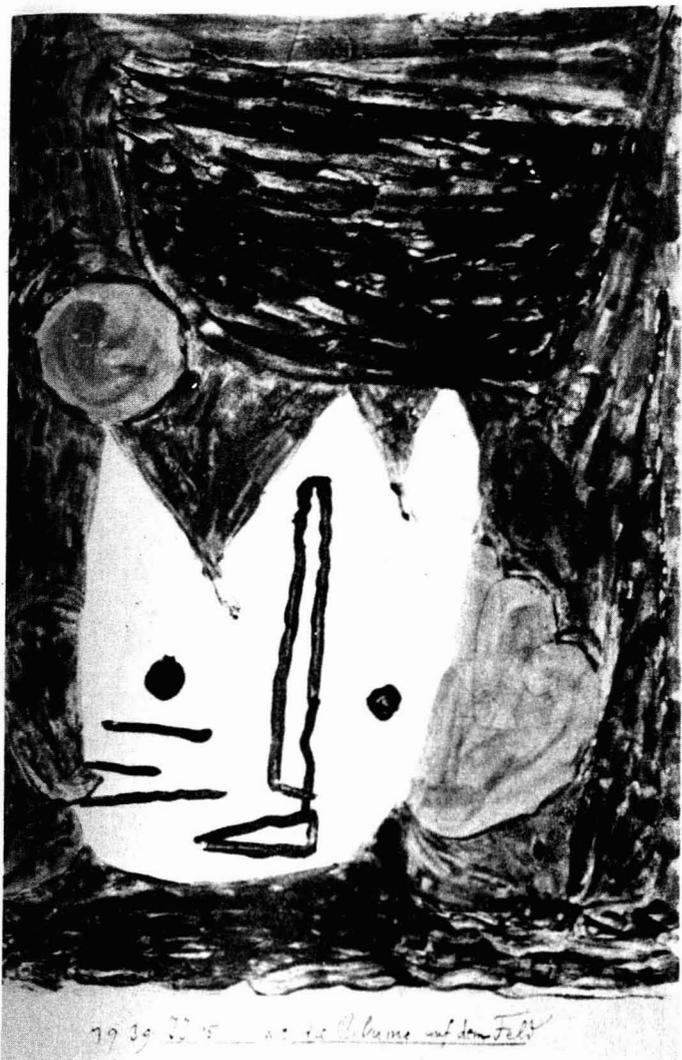
El sujeto de su obra, el hecho pictórico en sí, movimiento secreto, ha de tomar su vestimenta, las formas a través de las cuales se exprese la razón exterior del ser pictórico y la significación formal de su continuidad en relación con sus contemporáneos. Para Klee, los movimientos concebidos bajo postulados o manifiestos son aportadores o coincidencias formales en juego imaginativo en su pintura. Signos, símbolos, violencias familiares al Surrealismo expresan sólo la cercanía y el interés de Klee a la circunstancia de su tiempo y el aspecto exterior de su vuelo poético.

Por lo anecdótico e irracional, por su frescura, Klee admira a Ensor. De Joan Miró —el imaginero encantador y enigmático— Klee conoce los límites que debe trascender. De Arp —embriones metafísicos, amibas nutriéndose de su propio movimiento, síntesis lobulada de una inquietante presencia abstracta—, Klee hace secreto, movimiento puro ante la inexistencia de la figura o de lo humano

reconocible, dinámica creativa sin límites, sin significación controlable como tantos fenómenos de la naturaleza. La sustancia surrealista es materia prima vibrante que hace una realidad visible para un modo de movimiento irracional (o "demencial", porque es el siglo XX el que lo provoca y no la nostalgia de la prehistoria). A este mundo de complejos afluentes, a estos azares espirituales y atmosféricos se invocan personajes-símbolo, esquemas-espectro, geometrías con máscara humana, estrictas composiciones constructivistas con emociones rupestres; y su significado asible es el engaño risueño que nos guía a una sucesión de contenidos armoniosos o coherentemente contradictorios dirigidos a purificar el instinto de quien contempla.

Klee es un movimiento continuo; la experiencia imaginaria o la imaginación de la experiencia o la mistificación o fabulación de la llamada realidad visible se torna un mundo ideal donde tanto el objeto como el concepto son multifacéticos, provocadores de emoción y experiencia insólita que hacen de la superficie de la tela pintada, de los límites del cuadro, un campo de metamorfosis constante más que de la valencia del espacio visual, del poder escrutador y sensible de la mirada.

Esta obra abierta, esta obra de la imaginación, análisis de rompecabezas ideales no es, a pesar de todo, ajena al Cubismo. La desintegración irreversible del objeto, del paisaje doméstico del Cubismo y la intromisión expresiva de objetos "ajenos a la pintura" (recortes de periódicos, cartas, fotografías, brocados, etcétera) inquieta a Robert Delaunay en función de la necesidad de superar la grisalla cubista mediante experimentos cromáticos que, al lograrse, creó una influencia decisiva en la pintura a la que no fue ajeno



Paul Klee. Apollinaire llama Orfismo a este hallazgo plástico provocado por el Cubismo Analítico que, centrado al principio en el objeto cromático reconocible (un edificio, una calle, una ventana, un vaso), llevó a Delaunay a experimentar con formas puras o geométricas. En círculos cromáticos, segmentos y ritmos desglosa todas las tonalidades del color contenido en un mismo espacio. Esta teoría del color, llamada también Simultaneísmo por lograr el desdoblamiento tonal en un mismo espacio y de un solo golpe de vista, enriquece, al propiciar mayores libertades, al estilo ya establecido de Klee, a quien no hará variar de rumbo sino que lo llevará a una mayor profundidad de lo creado, a una mayor sutileza y a la multiplicidad de la movilidad de la imagen visible.

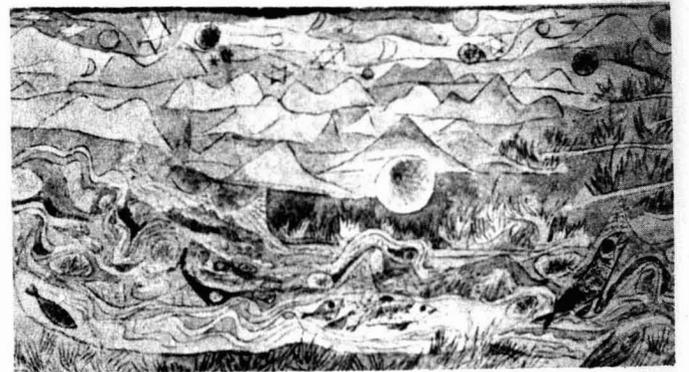
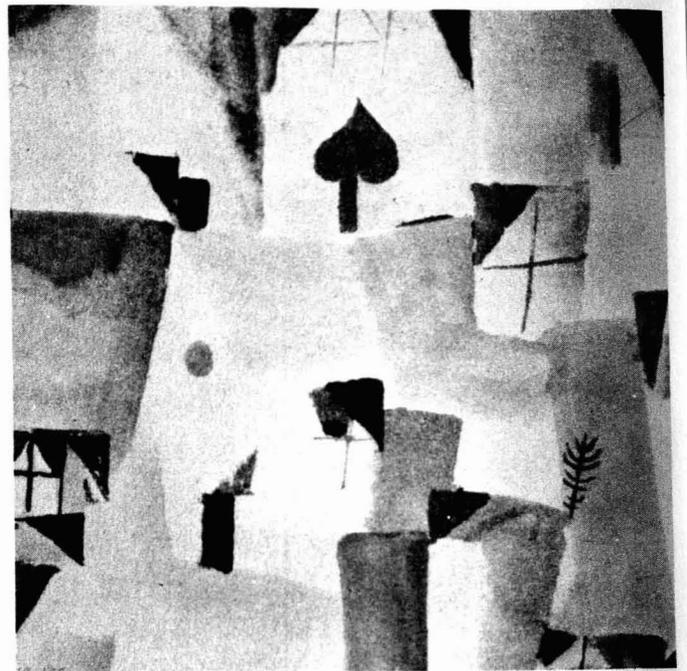
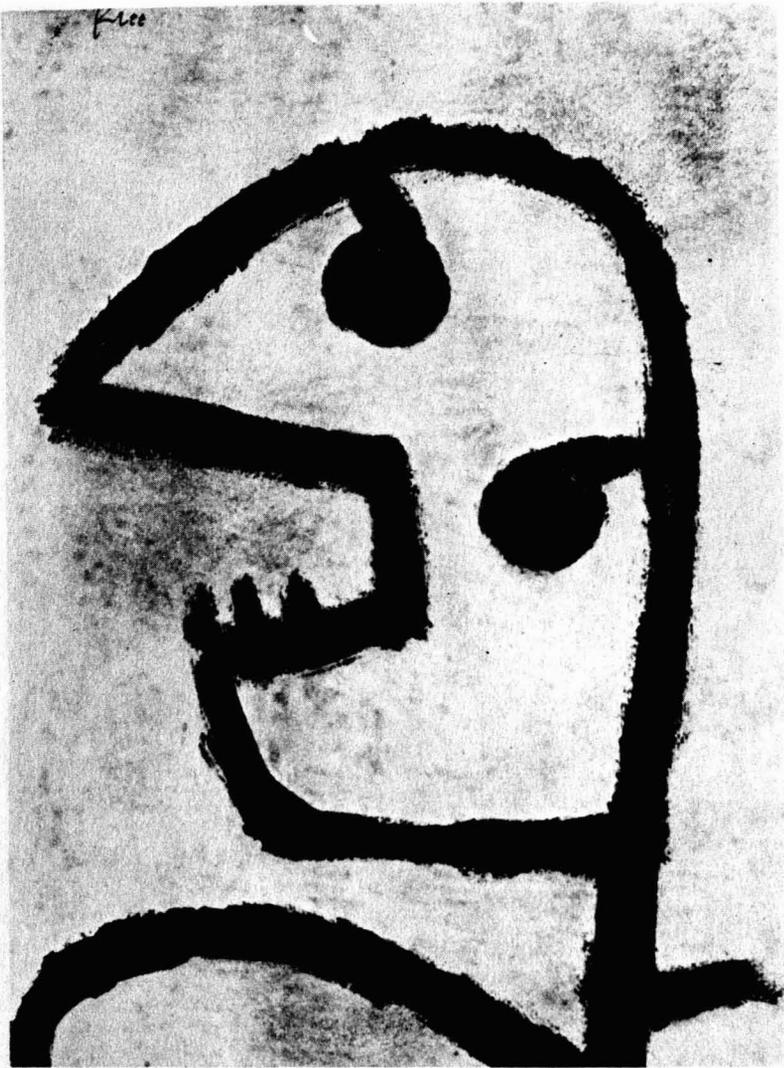
De las ciudades que Klee visitó en Africa y en Italia, queda la nostalgia plástica de su color local y su movimiento emotivo, no el recuerdo sino su reinvención, no un retrato idealizado sino la imaginación provocada y titulada por la nostalgia. Ciudades tableros, con cúpulas no muy exactamente geométricas, el color reanalizado como en un sueño indescifrable, parece comunicarse con la Naturaleza misma, o darle una respuesta a sus misterios. La Naturaleza exige misterio para el diálogo, para la confabulación. Es el modelo, y el cuadro de Klee es un ente autónomo equiparable, no imitativo. La intuición artística se acomoda al cálculo, a la reflexión y la regla plástica a la fantasía: el cuadro es esta sincronía extraña que hace visible el mecanismo incontrolable de la imaginación silvestre.

Un caballo en movimiento no es un caballo estático que de pronto se mueve, sino que en la figura está contenida la naturaleza de su movimiento. Franz Marc propone un hecho pictórico y de la

misma manera los futuristas erigen a Duchamp creador de un principio que definirá esta tendencia. El "Desnudo descendiendo la escalera" es la fragmentación visible de cada movimiento del cuerpo al desplazarse. Es el movimiento, con pretexto en el objeto, lo que se quiere plasmar. Franz Marc, paralelamente a Kandinsky, experimentaba con esta inquietud. Al morir Marc, prematuramente, en la Primera Guerra, Klee, quien compartía la búsqueda, llevará a sus últimas consecuencias la movilidad de aquellos animales violentos, vivos, que dejan la imagen de su movimiento en el cuadro más que la definición de su anatomía. Klee sigue el movimiento puro, abstracto de la idea, la mistificación ideal de lo aportado por Marc e instituido como manifiesto por los Futuristas. Sus caballos, sus camellos, sus seres humanos, sus rostros, sus máscaras surgen como recuerdo, como parte de un fluir cromático que los involucra, invocados mágicamente. Los paisajes son un resultado sutil del movimiento cromático, de la composición casi geométrica. Son engendrados por el movimiento interno del color, son incidentes armónicos, un contacto casual con su forma y su vibración porque pertenecen en esencia a la dinámica espiritual de la invocación espacial, cromática. La magia armoniza al concretar en la abstracción elementos coincidentes, heterogéneos. Arbol, casa, animal, piedra, rostro, máscara acuden al llamado secreto del clima pictórico.

La estricta geometría del Neoplasticismo, vigente en Alemania y en París (Mondrian, Van Doesburg), durante las décadas de mayor productividad de Klee, podrían verse como un acontecimiento al que Klee no era ajeno. Más tarde sería maestro del Bauhaus, invitado por Gropius, quien comulgaba con ese gometrismo y que

Klee



en la obra de Klee resulta ser un juego individual, tan particular de su imaginación que él mismo lo instituyó literariamente, como un poeta.

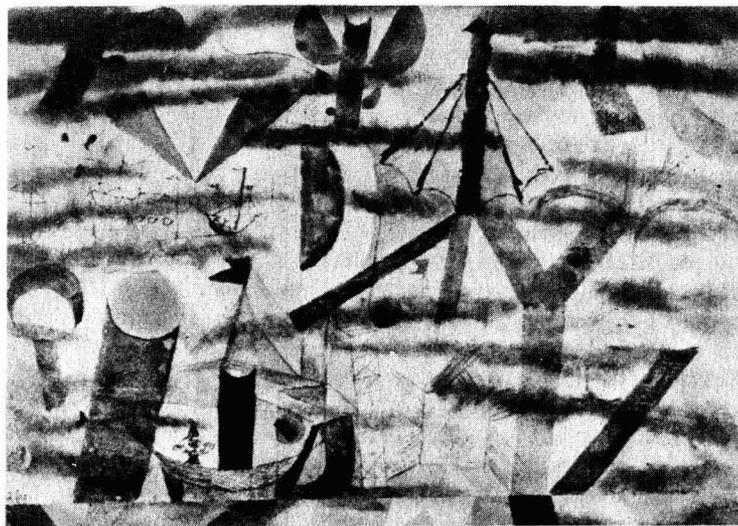
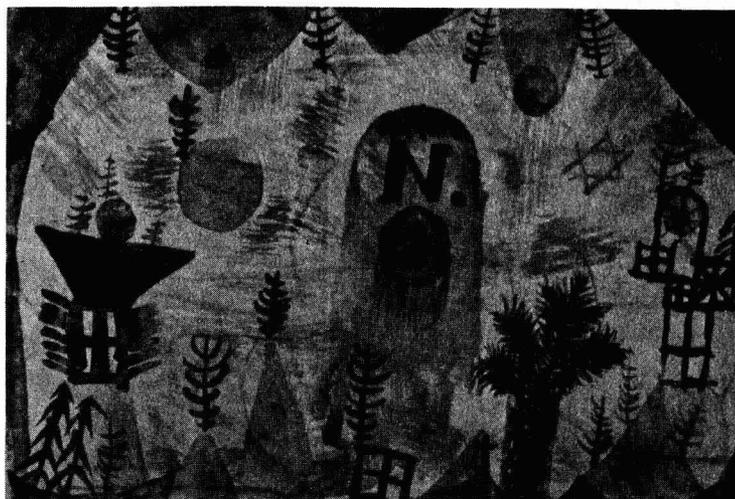
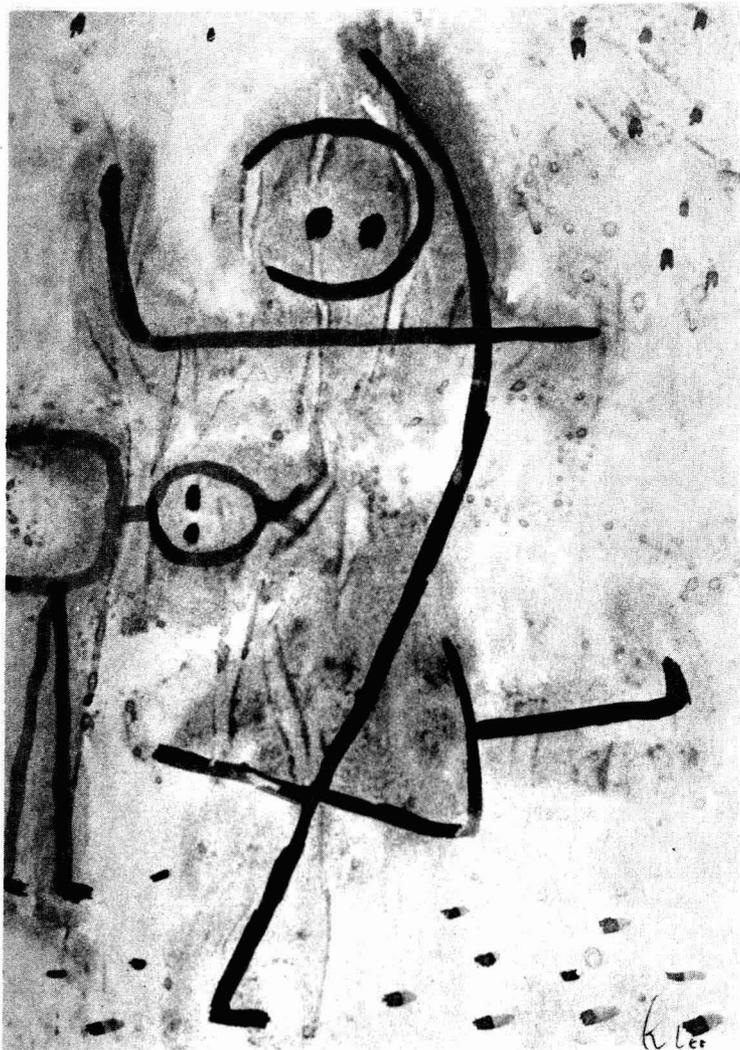
Nunca hay horizontalidad ni verticalidad ni figura geométrica estricta en las construcciones de Klee. Sus triángulos, cuadrados, círculos, sus curvas más o menos regulares son testigos de encantamientos, sortilegio de una forma de movimiento, de elevación, de rompimiento o desintegración. Su geometría deviene ciudad, mapa, sus trazos regulares descubren la figura de una mujer extrañamente entrometida, o el plano de un paisaje citadino imposible. La construcción reflexionada es expresión del buen sentido del humor de Klee. La severa disposición de formas geométricas en juego con espacios planos y abiertos, soslayan el encanto de un triángulo vuelto tejado de una casita, o referencia a un ave que hace paseo a través de geometrías puristas. Si no se reconoce figura, en un desdoblamiento cromático hay una floración o se hace audible un acorde musical. Irrespetuoso y lúcido, Klee atemoriza a un niño al enfrentarlo a escalinata (¿escala?) cromática; una ciudad se esquelitiza para caber en la composición cromática a base de retículas regulares; la complejidad imaginativa del trazo lineal descubre un candelabro o una araña de mil luces con antecedentes arquitectónicos góticos.

Las manos de un niño descomponen lo sesudamente o modernamente construido, reforman para deformar errores, trazos primitivos; un niño retoca con tiza los bisontes encarnados por el temor, la magia y la prehistoria en una caverna donde cada grupo pule a su manera las mismas rocas y les pone un nombre altisonante. La irracionalidad es un orden; la sensibilidad y la creatividad, un

espejo; el enigma, referencia de lo absoluto, de lo improbable. El reino encantado es sólo evidencia y nunca clave.

Como otros pintores de su tiempo, Klee no desechó la posibilidad expresiva de los medios físicos de la pintura: textura, accidentes del material, sustitución del pincel por las yemas de los dedos, el empastado a base de polvo o arena, el papel encolado, las telas, el chorreado de una aguada e incluso la provocación impulsiva de su libre acción sobre la tela para atrapar al vuelo una aparición significativa, una forma accidental que se definiera por sí sola o tuviera la fuerza de modificar un orden preconcebido. La posibilidad de hacer visible el resultado mágico del puro ejercicio técnico de los materiales y dejarlo ser por su propio poder. Exteriorización de lo inconsciente que da su sentido de aparición mágica o insólita a mucha de su obra. Este impulsivismo (o expresionismo "ya abstracto") es sólo una faceta de la obra de Klee que tuvo repercusión de alcances insospechados. Aunque no es el único a quien acudieron los expresionistas abstractos, Klee es un precursor importante y un inspirador ineludible no sólo en lo exterior sino penetrador en los mecanismos gestálticos de la pintura Gestual y Sígnica, del Informalismo, el Tachismo, el Materismo, el Neoconcretismo y cierto tipo de Neofiguración. La *action Painting*, descendiente ambigua del surrealismo, ha nutrido su madurez al profundizar en las motivaciones mágicas de la obra de Klee. El mayor enigma de su obra sigue siéndolo y ampliando sus significaciones para la plástica joven de hoy. Armonizar en una obra profundamente individualista los más disímbolos elementos de las más disímbolas tendencias, con el espíritu de una personalidad definida, constituye para Klee una veta inagotable. La gran diversi-

Klee



dad de resultados a través de múltiples disecciones, tiene el rostro sonriente de un niño maravillado ante el indescifrable laberinto que forman los medios de comunicación artística.

“A Klee le encantaba todo lo que pudiera ponerse en movimiento por medio de un mecanismo secreto” —dice Miró—. “Miraba ensimismado incluso hasta un juguete de cuerda en movimiento.” Su capacidad de asombro y reflexión lo llevaba a profundizar incluso en las cosas más triviales. Su sentido del humor era siempre analítico, siempre formal. “Trabajaba en su estudio ordenadamente, meditando, en silencio, inmóvil. Pero, a veces, su ejercicio del dibujo era obsesivo y lo continuaba a toda hora. Dibujaba mientras conversaba con sus amigos si acaso había un pedazo de papel a la mano.” Tal obra, sin pretensión; esos garabatos desechables, ese rayar por rayar, se han conservado después de su muerte como verdaderos tesoros. Su importancia reside solamente en que salieron de la mano de Klee y nada más, así como tantas servilletas de restaurante o de papel de envolturas rayoneadas por Picasso andan por el mundo entre coleccionistas que los obtuvieron a precios estratosféricos. Esto, que Miró comentaba hace algunos años en una entrevista, sale a colación porque la exposición que motivó estas páginas (la del Museo de Arte Moderno de México) parece estar integrada en su mayor parte por este tipo de dibujos.

Entre 61 obras expuestas pueden escogerse 9 o 10 (óleos y acuarelas y algún dibujo a tinta) que merecen la dignidad de emprender el viaje desde Alemania (cuyo gobierno patrocina principalmente la exposición) para dar una idea, aunque sea mínima, del genio de Klee. Incluso lo mejor de la exposición no

llega siquiera a sugerir parte de la importancia de este pintor clave de nuestra época. Un modelo de exposición mínima pero concentrada de la obra de Klee podría constituirse, por comparación, la de la pequeñísima galería de Washington, D. C., (Phillips Collection) porque con menos de una docena de cuadros abre una puerta amplia y franca a algunos puntos culminantes de sus muy diversos hallazgos, presencia y sugerencia de la grandeza de sus alcances.

La amplitud numérica de lo expuesto en México logra crear una impresión contradictoria; casi todo el conjunto de los dibujos son perfectamente prescindibles porque interfieren la apreciación desprejuiciada de la mejor obra. Cumplen sólo con expresar una cronología que dista mucho de funcionar como clave de evolución del mundo de Klee. No son destellos brillantes y, los más, no ofrecen continuidad con la obra mayor. Son monosílabos, balbuceos firmados, pasatiempos sin el encanto de lo casual ni la frescura ni la espontaneidad que preceden al hallazgo lúcido, significativo. Son accidentes aislados, embriones sin brillo ni promesa. El resto tiene la cualidad de ser obra consumada, alusión válida y bella, botones de muestra que cumplen con serlo. Dos o tres obras climáticas hubieran cohesionado esta parte y ofrecido la llave hacia la amplísima personalidad de Klee que el contemplador casual debía seguir aun cuando sea a través de la infidelidad de los libros de reproducciones.

Klee

LO INTERIOR Y LO EXTERIOR (NOTAS SOBRE ANTONIO PEYRI)

En varias ocasiones he asistido a la exposición de tu obra reciente. Cuaderno de notas en mano, he buscado la puerta de acceso a ella, esperando que el mensaje se tradujera a sí mismo en palabras... y las palabras llegaron de la manera más extraña, casi como si la conciencia de traducir imágenes a literatura se hubiese vuelto innecesaria. De vez en vez experimenté la sensación de perder todas las distancias entre yo mismo y la obra, como si mi mano registrara directamente, sin ninguna intervención del intelecto selectivo, analítico y sensorial, imágenes, tonos, colores, luz y espacio; garabatos que más tarde reconocería como palabras y frases. Tuve la sensación de participar de tu mundo, de vivirlo con mis propios sentidos y emociones, respondiendo orgánicamente, desde mi interior...

Tu arte es profundamente interno y perturbador. Curiosamente, es también un arte del acercamiento, en el que utilizas el espacio externo para enfatizar la densa intimidad de tu mundo. Me parece que también tú insistes casi obsesivamente en el espacio, el tiempo y la luz interiores. Cuando estoy en tu obra estas dimensiones mayores desaparecen: el tiempo se detiene, el espacio carece de referencia externa y la luz es solamente una emanación de las otras dos dimensiones; como si hubieses llevado la luz del exterior a tus adentros y, después de alimentarte con ella, la convirtieses en una radiación crepuscular y personal con la que desafías la dura luz de afuera. Cuando utilizas el peso de la caída de la luz, éste parece convertirse en una amenaza de protesta contra la invasión de tu ser... ¿rechazo de las ásperas definiciones de la así llamada objetividad?

Y así, de alguna manera, quiero registrar esta división entre los mundos "interior" y "exterior", tratar de encontrar en la división misma la posibilidad de establecer puentes, aunque frágiles y temporales, a lo largo de estos vacíos abrumadores.

(Al releer las notas que he escrito acerca de tu exposición, siento de nuevo la insu-

ficiencia de las palabras, a menudo peligrosa; especialmente ahora que los corruptos y equivocados sistemas de comunicación de las masas y la producción y consumo de palabras a nivel industrial han abusado de éstas, torciéndolas y deformándolas con esa incesante difusión que nos roba la recepción silenciosa de su posible significado verdadero, ese atento probar el sabor y la textura, y la asimilación de esas resonancias que, como ocurre ocasionalmente en la música, llegan al centro del mismo ser.)

No intento, pues, dar una causa lineal a la presentación, o forma, de las palabras que siguen, meros fragmentos de un mosaico sin terminar. Son meras notas íntimamente relacionadas con el progreso de mi propio trabajo, que está en constante desenvolvimiento; un comentario incompleto al progreso de tu trabajo que, para mí, es esa educación en la profundidad y extensión que ocupan toda mi vida. Estoy convencido de que la función de todo acto creativo consiste en mantener el sutil equilibrio interior y su movimiento expansivo hacia niveles de vida aún más profundos y elevados, la ocupación de un *gestalt* en el que lo interior y lo exterior son la misma cosa y el espacio, el tiempo y la luz se unifican en y entre los hombres.

LO INTERIOR

Pintura No. 11 - Orígenes Eróticos

Algunas veces tu luz es la luz de la carne, como las cálidas notas de una canción un *paeon* para la comunión del hombre y la mujer. Aquí, el espacio del toque emerge de algún pasado distante y solitario... y resplandece en su unión con el presente. Tú no niegas el espacio y el tiempo que ya pasaron. Esto te sirve como una profunda perspectiva, como las sonoras notas básicas de una melodía que emerge y crece, la profunda obscuridad de intrincados acordes contra ese fluir que crece, aunque complejo.

Luz de la caricia tangible, y el suave, pleno clamor de la realización como la respiración larga y profunda de un animal... el amanecer suave y rosado. Tú sabes que el polo del dolor es prueba de ese otro polo del placer y la alegría. Tu conocimiento es claro en la lucidez de la eterna economía orgánica; el todo es un proceso eterno, y cada pequeño detalle contribuye a la gran fuga humana de varón y hembra.

Dibujos Nos. 3 y 2 - "Revelación en el Espejo" e "Imágenes de Tres Rostros Desconocidos"

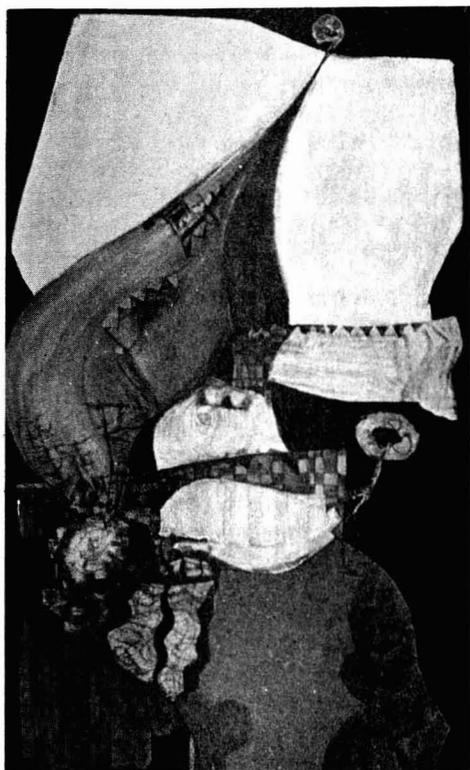
El hombre nace de mujer... pero pocos hombres renacen constantemente a través de las mujeres. Las oscuras puertas de acceso son luminosas aberturas hacia ti mismo. Tú recorres el paisaje femenino interior como un hombre en busca del significado último de cada fisura, de cada intersticio de ese otro lado del ser en la hembra, sin el cual identidad e integridad permanecen ajenos al hiriente ego. Lo interior es lo exterior, y viceversa —la dialéctica final de todas las sociedades es el movimiento original entre el polo de los sexos "opuestos".

Pintura No. 15 - "Arbol Encarcelado"

Algo extraño... y terrible. He aquí a la "sagrada" familia, la familia prisionera y autoritaria, la familia de la obligación virtuosa y terrible, la familia-pulpo, la familia sofocante, la familia en que los predicadores del poder político ponen en pie sus ejércitos y crean sus seguidores voluntarios.

Este es el campo de concentración donde hasta la mala yerba muere por falta de aire y luz. Esta es la peor de todas las prisiones —la de la muerte en vida— la última justificación para castigar el crimen del amor.

Aquí, tiempo, espacio y luz se extinguen lenta, inexorablemente.



Pintura No. 14 – “Los Sueños del Mago”

El amor que surge de la tragedia libera al payaso y todas sus serias travesuras de niño. El ríe y llora simultáneamente, vivo en la libertad de su aceptación del dominio de luz y obscuridad del malabarista de emociones. Este es el apasionado desapego, cuando el juego de la vida lo es todo y podemos mofarnos de nuestra fragilidad, pues el payaso, como el niño que reza, va más allá de sí mismo —sueño y realidad desaparecen, liberándolo del peso de la actualidad—. El niño y el payaso celebran el ahora en tiempo, espacio y luz. A diferencia del niño, el payaso juega su juego plenamente consciente del mundo que está más allá del escenario; éste, no obstante, en su libertad, es el territorio mínimo desde donde él contempla al público del otro mundo.

El amante puede permitirse ahora ser el seductor “perverso”, con la suficiente confianza en su ser para reír a su propia reflexión, disfrutar sus frivolidades, y jugar con su cuerpo o con los cuerpos de los demás sin sentir vergüenza. Puede permitirse ser el niño “amoral” que gusta de mimar su propia seriedad y la de los otros, que escapa de las conveniencias de tiempo y espacio. Como Picasso, aunque no tan a menudo, Peyri se deleita ocasionalmente en el chiste estético a expensas de sí mismo. Los hombres serios jamás se permiten ser “mortalmente” serios y corren el riesgo de jugar al tonto de vez en cuando hasta con sus imágenes y conceptos más amados. . .

Pintura No. 13 – “Flor Olvidada”

¡Amor y temor de la luz! La luz revela o ciega; apacigua, ilumina o conduce a la locura. . . Goya sabía esto. La obscuridad total y la luz absoluta son el vacío, las amenazas de la muerte sin remedio, tiempo y espacio nulificados son las extremidades donde toda existencia se detiene.

¿Puede surgir luz de la oscuridad? Sí, así lo creo, pues esto parece un arte de valor solitario. ¿Por qué entonces, de pron-

to, como si de la nada, recuerdo dos aspectos de la obra de Picasso: su serie de dibujos de “Guemica”, “Mitomonarquía”, y esos maravillosos dibujos en que el diálogo clarooscuro entre hombre y mujer nos lleva a tales profundidades de intermedios sin fin; idas y venidas, vigias, juegos báquicos, uniones y separaciones donde toda la vida social nace por vez primera? Todos tus paisanos están obsesionados con la luz: Velázquez, el Greco, Goya; esa luz interna que, para ellos, es solamente un eco.

¡Pero ahora esta luz espanta! Es como una amenaza; una amenaza concreta, impenetrable, la implacable luz de las cámaras de tortura del mundo. Luz en toda su integridad, el conflicto corre a lo largo de esta obra como un violento grito de dolor. Pero, casi siempre, estas pinturas recientes poseen una quieta resonancia —luz vibrante en la sombra, como si una silenciosa serenidad se moviese dentro a medida que él busca persistentemente, con un fino escalpelo, a lo largo de los nervios, las células mismas del ser.

Pintura No. 10

El largo viaje a través del pasado. . . tiempo pasado, espacios recordados, y las grises penumbras de la luz acentuada. ¿Proust o Freud? ¿El tiempo recobrado? Formas inmovilizadas para siempre en el tejido de todos sus elementos. La pintura parece una larga y ardua exploración a través del museo de la memoria, como si el pintor seleccionase aquí y rechazara allá la hechura viable de un presente y un futuro; clasificando las energías probadas y dejando atrás esos monumentos acabados, congelados en su inmovilidad por el irremediable endurecimiento de las arterias. Todos nosotros sabemos que no podemos retenerlo todo, que debemos renunciar a cierta carga. . . viajar más ligeros. El niño obscuro ha dicho adiós. La Odisea, después de todo, fue solamente la preparación de nuevos comienzos, nada se ha perdido, todo es transformación.

CONCURSO PRIMERA NOVELA

CONVOCATORIA

Se convoca a todos los escritores de lengua española a participar en el CONCURSO DE PRIMERA NOVELA, organizado por el Fondo de Cultura Económica. El certamen estará normado por las siguientes

BASES

I. Podrán concursar escritores de lengua española de cualquier edad, sea cual fuere su lugar de residencia, a condición de que la que envíen al concurso sea su PRIMERA NOVELA; para tales efectos bastará que no hayan publicado anteriormente ninguna obra de este género.

II. El jurado del concurso estará constituido por escritores prestigiosos de lengua española y el fallo será inapelable. En su oportunidad se darán a conocer los nombres de los miembros del jurado, quienes emitirán su fallo en la ciudad de México, un mes antes de la entrega del premio.

III. El premio, de \$125,000.00 M.N., o DIEZ MIL DOLARES, será único; aunque a juicio de los miembros del jurado puedan otorgarse menciones honoríficas a los autores que las merezcan.

IV. Las novelas que concursen deberán cubrir los siguientes requisitos:

- a) ser inéditas (además de las editadas en libro, tampoco se admitirán aquellas obras que hayan aparecido a modo de fragmentos publicados por entregas o en otra forma en revistas y/o publicaciones periódicas de diversa naturaleza);
- b) estar limpiamente mecanografiadas (no se admitirán textos escritos a mano), a doble espacio, por uno solo de los lados de las cuartillas.

V. Las obras deberán enviarse, en sobre cerrado y con un original y cuatro copias, antes del 2 de septiembre de 1974, fecha en que quedará cerrado el concurso. La identidad del concursante deberá ampararse en un seudónimo o lema; para ello se acompañará otro sobre cerrado, con el seudónimo escrito en el exterior, y dentro del cual se indiquen el nombre, la nacionalidad y el domicilio del concursante.

VI. El envío de las obras deberá hacerse a la siguiente dirección:

CONCURSO: PRIMERA NOVELA
Fondo de Cultura Económica
Avenida de la Universidad 975
México, D. F., ZONA POSTAL 12
MEXICO.

VII. El Fondo de Cultura Económica publicará el libro premiado, así como las novelas con mención honorífica que los miembros del jurado recomienden como dignas de ser dadas a conocer en forma de libro. Los escritores cuyos libros se publiquen, tendrán todos los derechos de autor que fija la ley, mediante contrato formal con el Fondo de Cultura Económica, en los términos regulares de tales convenios. (El ganador del concurso recibirá aparte, por supuesto, el dinero del premio, sin perjuicio de los derechos de autor que le correspondan).

VIII. En caso de residir en el extranjero, el autor premiado viajará a la ciudad de México, lugar de entrega del premio, con todos los gastos pagados por el Fondo de Cultura Económica.

Fondo de Cultura Económica

México, D.F., octubre de 1973.

DIALOGOS

artes / letras / ciencias humanas

Número 55 (enero-febrero 1973)

En este número:

ANONIMO: *Distribución de las herramientas*

RODOLFO STAVENHAGEN: *La sociedad plural en América Latina*

JOSE AGUSTIN: *Cuál es la onda*

EMILIO GARCIA RIERA: *Cultura y cine en México*

EVELYN P. STEVENS: *El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina*

FRANCISCO TOLEDO: *Lo que sabemos de las iguanas*

GABRIEL ZAID: *Cultura y comercio*

MANUEL CAMACHO: *Los "nuevos políticos"*

ANONIMO: *¿Testimonio o visiones?*

LOURDES ARIZPE: *La cultura indígena en la ciudad de México*

Ilustraciones de FRANCISCO TOLEDO

Director: Ramón Xirau

Venta y suscripciones: El Colegio de México
Librería: Guanajuato 131, México 7, D. F.
Tel. 574-65-17

UNAM / DIFUSION CULTURAL DISCOS DE RECIENTE APARICION:

Francisco López Cámara

La metamorfosis de la clase media mexicana
(Selección)

En esta grabación, el Dr. López Cámara hace un interesante análisis de la clase media mexicana. Considera que la expansión de la clase media ha llegado a constituirse en un poderoso factor de presión social y política sobre las instituciones vigentes. "Todo movimiento de protesta es síntoma inconfundible de un fenómeno estructural cuya caracterización global nos obliga a aceptar un hecho nuevo e imprevisto: la expansión convulsiva de la clase media, cuyo torrente de contradicciones y tensiones plantea hoy un verdadero desafío a la organización social y política de México."

Adquiera este disco en la Torre de la Rectoría, 10o. piso, o en las librerías de prestigio.



NOVEDADES

RECA, T.
Psicología, psicopatología, psicoterapia
368 pp. 65.00

MEYER, J.
La Cristiada I - La guerra de los cristeros
1424 pp., 12 láminas 1 mapa. 60.00

STANDING, E. M.
La revolución Montessori en la educación
204 pp. 30.00

CARVALHO, P.
El folklore de las luchas sociales
C.M. núm 64 224 pp. 15.00

HUIZER, G. El potencial revolucionario del campesino en América Latina
368 pp. 48.00

CANTON, D.
Elecciones y partidos políticos en la Argentina
278 pp. 38.00

BRAUN, O.
Comercio internacional e imperialismo
130 pp. 19.00

DUEJO, G.
El capital monopolista y las contradicciones secundarias en la Argentina
160 pp. 24.00

SOLANAS, E. Y GETINO, O.
Cine, cultura y descolonización
206 pp. 33.00

DURAN, J. E.
El primer castelao
320 pp. 38.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN:
SIGLO XXI EDITORES, S. A. - GABRIEL MANCERA No. 65
MEXICO 12, D. F. - TELEFONO 543-93-92

la vida literaria

número
noviembre
diciembre 5



EMMETT WILLIAMS
MÁRCO ANTONIO MONTES DE OCA
T. S. ELIOT
BEATRIZ ESPEJO

DIRECTOR:
MÁRCO ANTONIO
MONTES DE OCA

ISABEL FRAIRE
JAIME GARCIA TERRES
ROBERTO JUARROZ
JOSE MIGUEL OVIEDO

ARNALDO CORDOBA



EN
EDICIONES
ERA

Colección El hombre y su tiempo

LA IDEOLOGIA DE LA REVOLUCION MEXICANA



LA FORMACION DEL NUEVO REGIMEN

■ 508 pp ■ \$ 60.00

Serie popular Era

LA FORMACION DEL PODER POLITICO EN MEXICO

■ 112 pp. ■ \$ 12.00

EDICIONES ERA/AVENA 102/MEXICO 13, D.F. ☎ 582-03-44

LA PALABRA Y EL HOMBRE

Número 8 octubre-diciembre 1973 ■ Revista de la Universidad Veracruzana

Fernando Winfield Capitaine, *Testamentos de pardos y mulatos*

Alfonso González, *El caciquismo a través de la honomástica en "Doña Bárbara" y "Pedro Páramo"*

Socorro Merlín, *La participación del teatro en la educación primaria*

Eliseo Andrade Carmona, *"El astillero" de Onetti: un vacío humano*

Sergio Galindo, *Querido Jim*

Luis Arturo Ramos, *Penélope*

Sergio Gómez Montero, *Actitud del hombre*

Germán Castillo, *Sueños y pesadillas*

Miguel Gonzavejar, *La muerte de Adelita*

Griselda Gambaro, *Sólo un aspecto*



JOAQUIN MORTIZ libros recientes



Octavio Paz
EL SIGNO Y EL GARABATO
\$ 32.00

Agustín Yáñez
LAS VUELTAS DEL TIEMPO
\$ 50.00

Héctor Morales Saviñón
APENAS LA MEDIA NOCHE
\$ 50.00

Jesús López Pacheco
LA HOJA DE PARRA
\$ 32.00

Arturo Azuela
EL TAMAÑO DEL INFIERNO
\$ 48.00



En todas las librerías y en
Tabasco 106, México 7, D.F.
Teléfonos 533-12-50 y 533-12-51



plural
Crítica / Arte / Literatura

Sumario No 28, enero / 1974

Pierre Schneider: Hécate hoy.

Severo Sarduy: Big Bang.

Alberto Girri, Francisco Cervantes: poemas.

Julio Ortega: Confluencias del cambio.

Ryunosuke Akutagawa: Los piojos.

Octavio Paz: El ocaso de la vanguardia III.

Javier Sologuren: Dos o tres experiencias de vacío.

José de la Colina: EroscoPIO

Suplemento artístico: Jorge Alberto Manrique / sobre Felguérez.

Suplemento literario: La alucinación de Gilfi.

Libros / Arte / Letras / Cine / Notas y noticias.

Director: Octavio Paz

Jefe de redacción: Kazuya Sakai
Reforma 12-505, México 1, D.F.

La revista ha presentado los siguientes números monográficos en su vigesimoseptimo volumen: número 1 (septiembre de 1972) *La Utopía: América*; número 2 (octubre de 1972) *Creación: Ficción*; número 3 (noviembre de 1972) *El Japón, hoy*; número 4 (diciembre de 1972) *Los indios de México: arte y religión*; número 5 (enero de 1973) *Literatura y crítica*; número 6 (febrero de 1973) *Chicanos y braceros*; números 7, 8, 9, 10, 11 y 12 han contenido temas variados.

ARTES PLÁSTICAS

	NÚM.	PÁG.
Acha, Juan <i>Benjamín</i>	11	49
Emerich, Luis Carlos <i>Marco Antonio Valdivia</i>	1	49
Foncerrada de Molina, Marta <i>Pintura y expresión en los vasos mayas</i>	4	19
Fuente, Beatriz de la <i>La significación de la figura humana en la escultura maya</i>	4	2
García Ponce, Juan <i>Manuel Felguérez</i>	12	49
Gendrop, Paul <i>La crestería en la arquitectura maya</i>	4	11
Katzman, Israel <i>La teoría arquitectónica en el siglo XIX</i>	10	10
Manrique, Jorge Alberto <i>Regazzoni</i>	2	49
Manrique, Jorge Alberto <i>Kazuya Sakai</i>	3	49
Manrique, Jorge Alberto <i>Realh de León</i>	4	49
Manrique, Jorge Alberto <i>Rojo: aceptación de lo transitorio</i>	10	49
Manrique, Jorge Alberto <i>La crítica de arte (El juicio a la torera)</i>	11	38
Maza, Francisco de la <i>Diario de Austin (inédito)</i>	3	I
Merlt, Joan <i>Picasso</i>	9	49
Rodríguez Prampolini, Ida <i>Fernando González Gortázar</i>	8	49

CIENCIA

Maupomé, Lucrecia <i>Nicolás Copérnico y la historia de la ciencia</i>	12	25
Trabulse, Elías A. <i>Las dos caras de la revolución copernicana</i>	8	9

CIENCIAS SOCIALES

Bautista, Miguel <i>David Ricardo (1772-1823) (aniversario)</i>	5	42
Bueno, Patricia E. <i>Los chicanos y la política</i>	6	11
Bustamante, Jorge A. <i>El espalda mojada, informe de un observador participante</i>	6	26
Gouldner, Alvin W. <i>Romanticismo y clasicismo; estructuras profundas de la sociología</i>	7	25
Illich, Iván <i>La pobreza planificada. El resultado final de la asistencia técnica</i>	9	8

Ishida, Takeshi <i>Conformismo y competencia de la sociedad japonesa</i>	3	9
Knauth, Lothar <i>¿Singularidad cultural o transformación histórica?</i>	3	18
Matesanz, José Antonio <i>Mariátegui, un indigenismo marxista</i>	10	25
Rama, Carlos M. <i>La experiencia revolucionaria chilena en su segundo año</i>	11	29
Tanaka, Michiko <i>Filosofía de un líder campesino</i>	3	27

CINE

Dallal, Alberto <i>Fidelidad al cine (Entrevista con Emilio García Riera)</i>	7	16
Pérez Turrent, Tomás <i>El nuevo cine alemán (Entrevista con Werner Herzog)</i>	3	41

DANZA

Dallal, Alberto <i>Cuerpo y abstracción</i>	1	I
Gortari, Artemisa de <i>Luis Falco en México</i>	1	45
Graham, Martha <i>El sistema Graham</i>	8	46
Tibol, Raquel <i>Pautas y contexto del Ballet Nacional</i>	9	17

DOCUMENTOS

Ávila, Raúl <i>¡Justicia, señor presidente!</i>	8	37
James, Henry y Gosse Edmund <i>Dos cartas inéditas</i>	12	1
Montemayor, Carlos <i>Noticias de un país maravilloso</i>	1	30
Pellicer, Carlos <i>Sobre Díaz Mirón</i>	12	2
Soberón, Guillermo <i>Mensaje del rector</i>	7	49
Soberón, Guillermo <i>Mensaje del rector a los universitarios</i>	6	49

ENSAYO

Acosta, Mariclaire <i>La historieta cómica en México</i>	10	14
---	----	----

Arciniegas, Germán		
<i>La utopía como protesta y como ilusión</i>	1	1
Gaos, José		
<i>Tecnocracia y cibernética</i> (introducción de Andrés Lira)	5	I
García Ponce, Juan		
<i>Pierre Klossowski: una vocación suspendida</i>	11	13
Gariano, Carmelo		
<i>La Utopía humanística según Alfonso Reyes</i>	1	19
Maciel, David R., Christine Iriart de Padilla, Amado M. Padilla		
<i>Los chicanos: ensayo de introducción</i>	6	2
Suárez Gaona, Enrique		
<i>La utopía estéril y perecedera: La ciencia: ficción contemporánea</i>	1	25

FICCIÓN

Abe, Kobo		
<i>La perra</i>	3	13
Akutagawa, Ryunosuke		
<i>Un hilo de araña</i>	3	25
Artl, Roberto		
<i>Odio desde la otra vida</i>	11	6
Artl, Roberto		
<i>Lawrence: 500,000 dólares. ¿Y Rafael de Nogales?</i>	11	11
Avendaño, Fausto		
<i>Un cuento chicano: La riña</i>	6	I
Carreño, Mada		
<i>Viñetas bíblicas. Finalmente, la flecha</i>	3	34
Celorio, Gonzalo		
<i>No nos dejes caer en la tentación</i>	8	35
Garza Cuarón, Beatriz		
<i>Filolopolitología</i>	11	20
González Obregón, Luis		
<i>Tres relatos</i> (La mulata de Córdoba, El sueño del rey y El labrador y la campana de maese Rodrigo)	11	35
González Pagés, Andrés		
<i>Federico el Grande</i>	2	6
Guzmán, Humberto		
<i>Manuscrito anónimo llamado "Consigna idiota"</i>	2	12
Kamffer, Raúl		
<i>El templo es un bosque de quetzales. Los sacerdotes se apiñan en las gradas</i>	10	31
Kawabata, Yasunari		
<i>Espigar huesos</i>	3	32
Mendoza, Ma. Luisa		
<i>La muerte violenta</i>	5	16
Silva y Aceves, Mariano		
<i>Cuentos y estampas</i>	12	41
Vara, Armida de la		
<i>Alina</i>	2	18
Yourcenar Marguerite		
<i>Fedra o la desesperanza</i>	12	13
Zorrilla, Óscar		
<i>El oratorio de la Ascensión</i>	2	16
Zorrilla, Óscar		
<i>Aquella virgen loca, jamás prudente</i>	10	20
Sin autor		
<i>Cuatro textos fantásticos</i>	11	25

FILOSOFÍA

Ardao, Arturo		
<i>Ciencia y metafísica en Vaz Ferreira</i>	4	30
Borges, Jorge Luis		
<i>Algunos pareceres de Nietzsche</i>	11	1
Roig, Arturo Andrés		
<i>Vaz Ferreira y las bases para un filosofar americano</i>	4	25

HISTORIA

Garza, Luis Alberto de la		
<i>El gato maromero</i>	9	22
López Austin, Alfredo		
<i>Conjuros nahuas del siglo xvii</i>	4	I
Masuda, Yoshio		
<i>Las posibilidades de la cultura japonesa</i>	3	2
Meyer, Jean		
<i>El tigre de Alicia</i>	8	25
Montemayor, Carlos		
<i>Las siete ciudades</i>	1	9

LETRAS

Alatorre, Antonio		
<i>¿Qué es la crítica literaria?</i>	9	1
Alatorre, Antonio		
<i>Eneas en el infierno, por don Enrique de Villena</i>	11	I
Beverido Duhalt, Francisco		
<i>"La vida es sueño": problema de hoy</i>	5	7
Bonifaz Nuño, Rubén		
<i>El amor en las "Bucólicas" de Virgilio</i>	10	1
Castellanos, Rosario		
<i>Cuando Sartre hace literatura</i>	8	19
Dallal, Alberto		
<i>Diálogo que trata de la vida y novelas de la China Mendoza</i> (Entrevista)	5	34
Hernández Viveros, Raúl		
<i>Un escritor para el porvenir: Witold Gombrowicz</i> (conversación con Marie Rita Gombrowicz)	4	40
Herrera Zapién, Tarsicio		
<i>Comedia de equivocaciones del hexámetro latinizante: de Virgilio a Rubén Darío</i>	12	16
Huerta, Efraín		
<i>Poderío de Pablo</i>	9	31
Idries Shah		
<i>Omar Khayyam</i>	12	38
Martínez, Humberto		
<i>Ejercicio borgiano y Epicuro y la magia</i>	11	22
Mejía Sánchez, Ernesto		
<i>Radiografía mesoamericana</i>	7	14
Monsiváis, Carlos		
<i>Ustedes que jamás han sido asesinados</i>	7	1
Monteforte Toledo, Mario		
<i>Roger Callois en la Academia Francesa</i> (Comentario por su entrada a la Academia Francesa)	1	38
Montemayor, Carlos		
<i>Una presentación de Roberto Artl</i>	11	4
Moral, Fernando del		
<i>Sobre Racine y S/Z</i>	12	43
Ortega, Julio		
<i>El otro Vargas Llosa</i>	8	1
Perse, Saint-John		
<i>Por Dante</i> (Traducción y nota de Juan Carvajal)	5	20
Rodríguez del Pino, Salvador		
<i>El idioma de Aztlán: una lengua que surge</i>	6	16
Rodríguez Monegal, Emir		
<i>El folletín rescatado</i> (Entrevista con Manuel Puig)	2	25
Schara, Julio C.		
<i>Entrevista con Jaime Torres Bodet. Radio UNAM "Controversias"</i>	2	44
Schara, Julio C.		
<i>Grupo sin grupo</i> (Charlas con Juan García Ponce)	4	38
Scorza, Manuel y Guzmán, Humberto		
<i>Diálogo irresponsable</i> (entrevista)	5	43
Scroggins, Daniel C.		
<i>Los poetas de una revista olvidada</i>	2	38
Seligson, Esther		
<i>Marguerite Yourcenar y la subjetividad domada</i>	12	8
Snaidas, Adolfo		
<i>"El solterón" de Xavier Villaurrutia</i>	5	4

Souto Alabarce, Arturo
Luis Rius

9 41

LIBROS

Ciencias Sociales

Musacchio, Humberto

Tres libros de nuestro tiempo. (G. Dávila:
Como México no hay dos, J. Wing Shum: *Los
estudiantes, la educación y la política*,
R. Wences Reza: *El movimiento estudiantil
y los problemas nacionales*)

4 39

Talavera, Raúl

Estratificación social (J. A. Jackson, E. Shils,
M. Abrams y otros)

1 41

Filosofía

Montemayor, Carlos

Horacio. Arte poética. (Horacio. trad. T.
Herrera Zapién)

2 41

Herrera Ibáñez, Alejandro

Persiguiendo fantasmas (F. Salmerón: *La
filosofía y las actitudes morales*)

3 36

Historia

Donoso, Pareja, Miguel

Mi campaña con el Che (Inti Peredo)

1 46

Literatura

Cáceres Careño, Raúl

El mar me duele por motivos que no importan
(Lectura de Elsa Cross). (E. Cross: *La dama
de la torre*)

2 43

Cossío, Ma. Eugenia

Duelo de Guimaraes Rosa (G. Rosa: *Duelo*)

3 39

Didier Coste

Experimentos hispanoamericanos
(S. Fernández: *Los peces*)

1 40

Mejía Valera, Manuel

Poetas jóvenes de México (A. Castañeda:
Lejos del ardimiento, G. Zaid: *Campo
nudista*)

4 44

Montemayor, Carlos

El oro de los tigres de Jorge Luis Borges
(J. L. Borges)

3 37

Musacchio, Humberto

Entre la novela y el testimonio (Avilés Fabila,
René: *El gran solitario de palacio*)

5 41

MÚSICA

Alcaraz, José Antonio

Stockhausen: "Stimmung", "Interval"

11 43

Capetillo, Manuel

"Música nueva": búsquedas y encuentros

8 30

Estrada, Julio

"Stimmung", de Stockhausen

11 45

Ferber, Betty

¿Liebestod o élan vital?

9 25

NECROLOGÍA

Manrique, Jorge Alberto

Justino Fernández 1904-1972

5 49

POESÍA

Argelio, Gasca

Reseña crónica y dos retratos

1 33

Aridjis Homero

Esferas

5 1

Barjau, Luis

Insomnio

5 32

Brito, Aristeo

Un poema chicano: Insomnio

6 1

Cardenal, Ernesto

Canto Nacional

2 1

Cardenal, Ernesto

El terremoto de Managua (Fragmentos del
poema *Oráculo sobre Managua*)

8 1

Eliot, T. S.

Cuatro cuartetos (*East Coker* y *The Dry
Salvages*). Trad. Manuel Núñez Nava

12 1

Flores, Miguel Ángel

Dos poemas

5 30

Gutiérrez Vega, Hugo

Rahil del camino de Nedj

2 24

Hara, Tamiki

Dadme agua

3 24

Huerta, Efraín

Cementerio verano

12 15

Isla, Carlos

Poemas

11 23

Lizalde, Eduardo

Poemas y epigramas

10 1

Montemayor, Carlos

Dos poemas

10 40

Montes de Oca, Marco Antonio

Pequeño Larousse Ilustrado

11 19

Pacheco, José Emilio

Idilio

7 12

Pardo Pérez, Gastón

Y la luz . . . se apaga

2 36

Pessoa, Fernando (trad. Carlos Montemayor)

Oda marítima de Álvaro Campos

7 1

Picasso / García Lorca

Guernica (Selección de textos Benjamín
Villanueva y Carmen Conroy)

9 1

Canción de la danza del arquero flechador
(Fragmento de un manuscrito maya)

4 23

PORTADAS E ILUSTRACIONES

Benjamín

Composición óptica

11

Cervantes, Miguel

Portada

6

Escobedo, Helen

Serigrafía

7

Falcón, Adolfo

Montaje de ilustraciones

1

Felguérez, Manuel

Juego de dos planos

12

García, Héctor

Fotografías

6

González Gortázar, Fernando

Portada

8

Greta

Dibujos

11

Quezada Rueda, Abel

Portada y dibujos

5

Rayo, Omar

Pinturas

11

Recamier, Bernardo

Montajes

12

Regazzoni, Ricardo

Serigrafías

2

Realh de León

Portada

4

Rojo, Vicente		
<i>Negación</i>	10	
Sakai, Kazuya		
<i>Pintura</i>	3	
Sebastián		
<i>Homenaje a la forma simple</i>	9	
Valdivia, Marco Antonio		
<i>Portada (Módulo)</i>	1	
TEATRO		
<i>Crítica</i>		
Huerta, Jorge A.		
<i>Algo sobre teatro chicano</i>	6	20
Palacios, Fernando		
<i>El teatro francés contemporáneo y la literatura</i>	9	37

Partida Tayzán, Armando		
<i>Ecos del Segundo Festival de Teatro Latinoamericano</i>	1	42
Partida, Armando		
<i>El patio de Monipodio, Fantoche, Sr. Retorcimientos</i>	10	42
Rabell, Malkah		
<i>Crisis, inquietudes, experimentos</i>	4	45
Rabell, Malkah		
<i>Del frenesí a la impasibilidad</i>	8	41
Snaidas, Adolfo		
<i>Las dos mulatas de Xavier Villaurrutia</i>	2	I
Vázquez-Amaral, Mary		
<i>"Yo también hablo de la rosa": Emilio Carballido</i>	5	25

Nota: Los números 7, 8 y 10 tienen equivocado el número de volumen ya que pertenecen al XXVII.