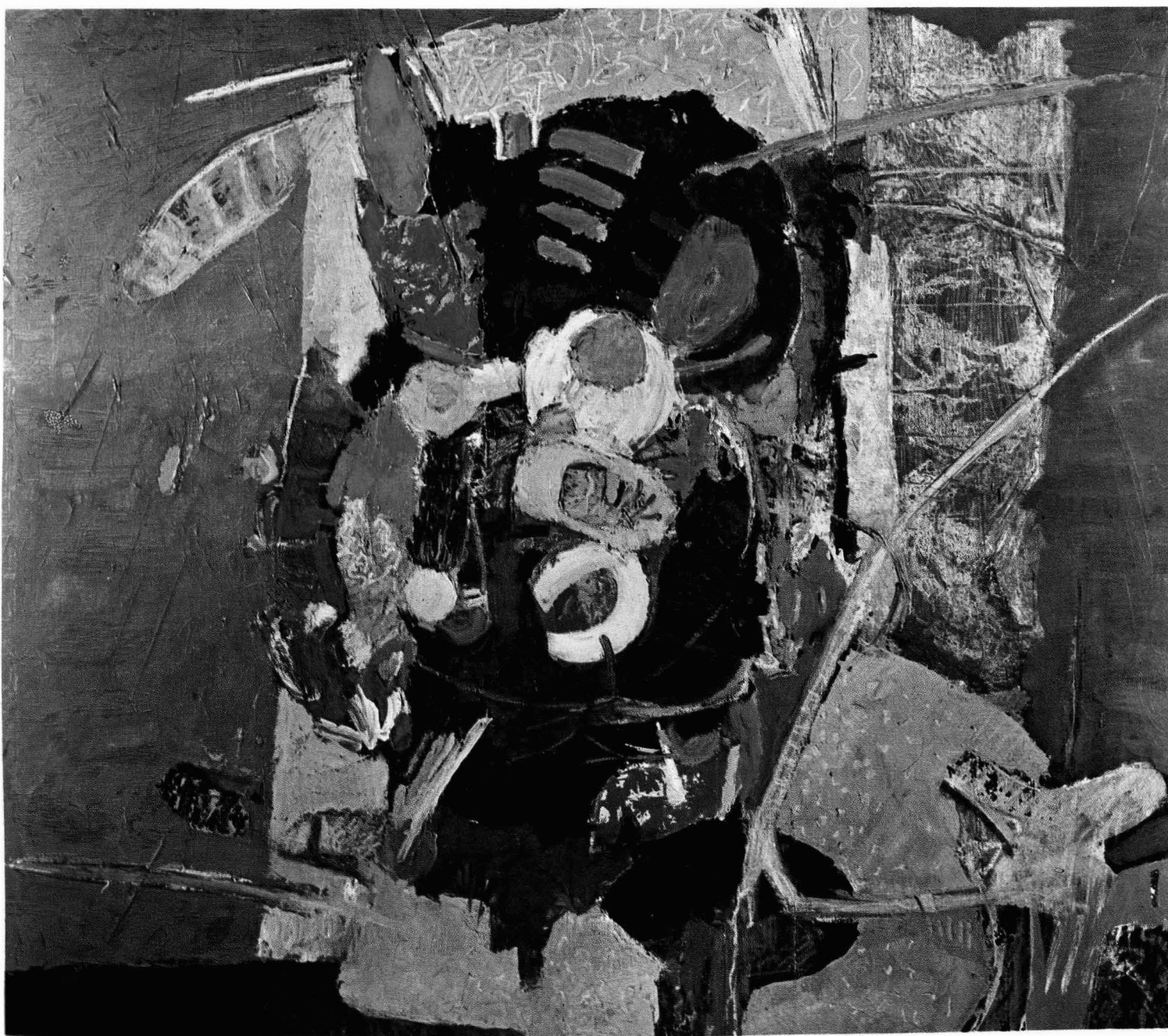

revista de la **u** *niversidad de méxico*

salvador novo
héctor azar
ernesto cardenal

antonio castro leal
carlos díaz dufoo, hijo
bertrand russell

echeverría



sumario

Volumen XXII, número 7 / marzo de 1968

- 1 Mea culpa, por Salvador Novo
- 2 Del lago y de las aves, por Héctor Azar
- 11 Mayapán, por Ernesto Cardenal

- i Páginas inéditas de Carlos Díaz Dufoo, hijo
por Antonio Castro Leal

- 17 El genocidio en Vietnam contado por sus autores,
por Bertrand Russell
- 21 Roberto Fernández Retamar, por Margarita García Flores
- 24 Un nuevo movimiento: Intrarrealismo
Manifiesto / Cesáreo Rodríguez Aguilera / José Agustín
Goytisolo / Abel Vallmitjana / José Corredor Matheos /
Salvador de Madariaga
- 29 30 años del *Retrato de mi madre*, por Ernesto Mejía Sánchez
- 30 Libros, por Alberto Bonifaz Nuño, Iván Restrepo Fernández,
Miguel Donoso Pareja
- 33 Confesiones, por Juan Marinello
- 34 Espacio, forma y movimiento, por Willi Gutmann

Portada: Enrique Echeverría, *Florero mayor*. 1967
Colección Galería de Arte Mexicano.

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Ingeniero Javier Barros Sierra / Secretario general: Licenciado Fernando Solana

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

Director: Gastón García Cantú / Director artístico: Vicente Rojo / Jefe de redacción: Augusto Monterroso

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfonos: 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 octubre del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 5.00

Subscripción anual: \$ 50.00 Extranjero: Dls. 7.00

Administración: Ofelia Saldaña

Patrocinadores:

Banco Nacional de Comercio Exterior, S. A.
Unión Nacional de Productores de Azúcar, S. A.
Financiera Nacional Azucarera, S. A.
Ingenieros Civiles Asociados, S. A. [ICA]
Nacional Financiera, S. A.
Banco de México, S. A.

Salvador Novo

Mea culpa

Desde su gestación en la grávida tierra
yo pude contemplar, maravillado,
iniciar, reanudarse
una vida a la mía confiada:
el milagroso germinar de la semilla,
la nueva luz, en ojos
que en mí se abrieron a absorber el mundo
oscurecido mil veces antes
sobre los que cerró una muerte siempre vencida.

Pude después paliar el primer llanto,
acariciar el fruto, adivinar el sueño
plácido de la cuna
mecida por los siglos del mar que la sustenta:
que le infunde y tributa
coral inmóvil y ágiles peces de plata;
bautismo de la sal en su sonrisa,
caracolas de nácar a su oído.

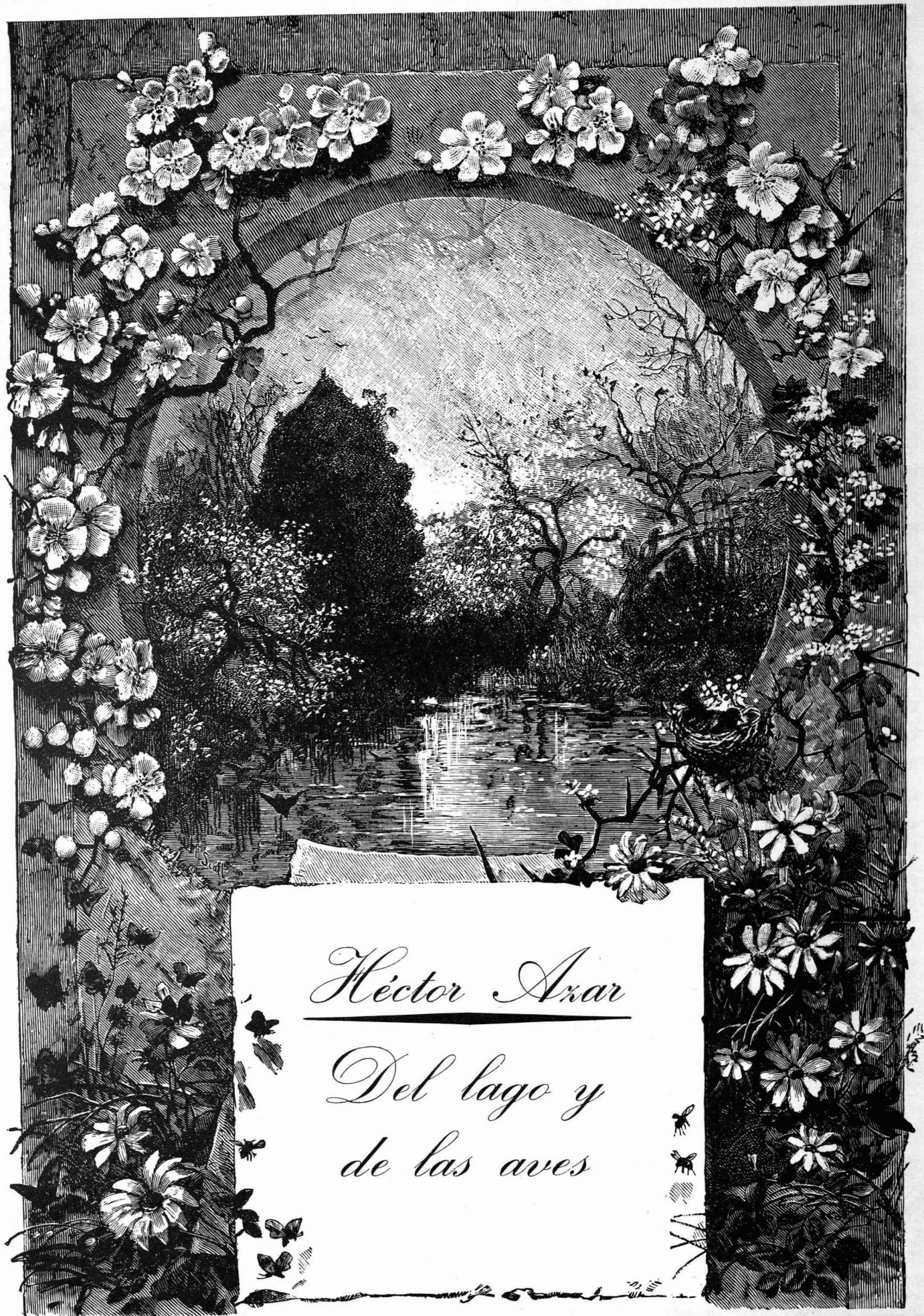
Pude en él renacer —alba y rocío;
contemplarme a mí mismo
—Narciso y Dios frente a su propio barro
[ennoblecido—
asomar a la vida
curiosidad, asombro y esperanza,

mi timidez trocada
en su audacia sin anclas:
mis manos en las suyas
cortar la flor del mundo y apurar su perfume:
envejecer a tiempo de ser de nuevo joven,
ser a la vez capullo y mariposa.

Yo recibí legado,
eslabón y simiente
a eternizar la vida destinado:
pasos que proseguir sin detenerse
por los montes del Tiempo delegado:
tesoros qué entregar, antorcha
con qué alumbrar la tierra, el mar, el aire:
llama para incendiar crepúsculos y auroras.

Pero heme aquí, ya al borde,
a la orilla del Tiempo y la ceniza,
eco sin voz, con ella desgarrada;
depósito de siglos en derrota,
muerte triunfal en árido balance,
consumada traición, desistimiento
del Divino mandato
que urdió en amor el río de mis venas
secas hoy —por mi culpa— para siempre.

8 de enero de 1968



Héctor Arar

*Del lago y
de las aves*

Para Catalina



El lago transpira vapores que se vigorizan al contacto con el abanico multiforme de la fuente. El agua inesperada en el torso del agua se retrata. Los viejos y los jóvenes han perdido la inclemente costumbre de levantarse temprano para venir a remar. Sólo hay cortinas de niebla que pretenden abrirse. Por la mañana viene poca gente: un joven eléctrico acecha frente al equívoco del automóvil merodeador a vuelta de rueda. El joven traza un círculo en el aire con su mano derecha y se enciende. El auto se detiene a prudente a distancia.

Por la mañana viene poca gente: una rata cruza por la angosta calzada pavimentada / no hay terror. / Apoyado en mis manos que se internan en la yedra que cubre totalmente la balastrada veo un cisne que se suicida, ahogado, voluntariamente / no hay terror, ni siquiera miedo leve o grave de que el Castillo se despeñe para quedar de nuevo intacto en el libro patrio. Los árboles están repletos de hojas y de hernias muy estimadas en Europa. Volteo la cara y deseo que sea de noche para que prendan las luces: las de los postes delgados y muy altos que estallan en luz amarillenta, y la de los spots que rodean la cornisa como collar al cuello de la casona.

Es de noche también — del gris siguió el naranja en el cielo y es noche oscura, cerrada. No levanto la cara porque el cielo carece de luces, ni tiene caso que me asome al espejo sombrío del lago, ahora quietamente inexistente.



Situada en el paso obligado de paseantes y remeros la casa permanece serena en su parsimonia neoclásica, al tiempo que la recuerdo como un rincón botánico y librero donde don maximinomartínez reunía a sus alumnos de la secundaria cuatro, para que lo auxiliaran en su obsesión de coleccionar insectos y moribundas hojas de variada geometría. Todo esto en la región más sombría de mi memoria.

“Aquí se instalaba la orquesta y en la que ahora es sala de música se podía bailar y contemplar el lago en las noches pendientes de la luna”, dijo un anciano cargado de postales antiguas al conjunto de jugadores de ajedrez y habrá de repetirlo mañana impersonal abismático insensible a la lluvia o al ladrido de Cleopatra que pregonan su supervivencia enseñando los colmillos y arremangando la nariz.

La casa como museo de las familias —refugio de la historia natural de las familias— se despereza episódica y tardía cerca de la ciudad y del campo. Sus paredes / criptas donde reposan los restos de Yung-Bahadur, de Jenny Lind, de Luisa María la reina de los belgas, de la célebre Lola Montes, y los de un escan-

ciador romano llamado Plinio / pueden llegar a ser algún curioso monumento restaurado infielmente y desnaturalizado de su carácter. Aquí la señorita de la Peña se rodeaba de obesas cuarteras como en el tiempo de Enrique Tudor, para orinarse en ciertas corazas recogidas en Versalles y atravesadas por delante.

El medallón central del jardín coincide en la línea de asfalto y de árboles en donde permanece abúlica una asamblea de piedras como gansos dormidos. La salud pública los reclama: Ner-vo, Prieto, Acuña, Flores.

Entre pilar y pilar, el silencio de los mudos.



Deambulo por los sótanos como por obligación. Yo no quiero que sigan construyendo sótanos, por estampas de Dickens que parezcan. En los sótanos la vida pesa más de la cuenta, por lo menos más que afuera, al aire libre o en primero segundo o tercer piso. Pero tuve que internarme en los sótanos de esta casa porque tengo el derecho de conocer las entrañas de las cosas, de las casas, así como las de los libros que tratan de personas capaces de tener una leve noción de sus entrañas.

Las entrañas / sótanos, drenajes, fosas, venas, arterias excavadas por donde pasea el mago aparentemente ajeno a lo que pasa / las entrañas de esta casa son sucias, mohosas, crueles, hasta el punto de cubrir la única ventana con el retrato horrendo de una horrenda rana estúpida. Aquí hay sillas y mesas desplomadas; discos de setentaicho agobiados por el polvo del desafecto / no me importan estos discos que pudieron servir para que alguna madre los lanzara frente a su hijo, en juego con él, uno por uno hasta hacerlos añicos; pero están ahí esperando que venga el de inventarios a escribirles su epitafio. Ni su espesor ni su tamaño me impresionan, mucho menos su estado físico de objetos cedidos por alguien que colaboró en la formación de una discoteca. Simplemente no existen no son no piensan no sienten, apenas si hablan; se quedaron ahí, esperando que llegue Lamartine, como bienes mostrencos en medio de la calle, igual que Arturo o Gazzí o David, como Amanda o Julia o Rebeca o Lucrecia.



Los sótanos de Somerseth-house no se utilizarán; los espacios inferiores forrados de basalto permanecerán cerrados al conocimiento y a la cercanía pública. Que conserven el misterio del sitio y que generen la atmósfera que necesitas para disfrutar / libar gustar saborear / de la cultura. Bajarás los ánimos, establecerás tranquilo los temperamentos; habrá bellezidad tranquizlez amitez fraternifica camaraderuka y todos los elementos nece-





sarios para el mejor portarse aquí y en la tristeza. Y yo tendré la alegría de volverte a ver por el teatro, aquí mismo, cruzando frente a mí para dejarme con mis muecas hechas. / Somersethouse me llena de recuerdos como pequeños enanos que desertaron del corral para practicar zoofilia y heredodistrofia. / Tú sabes que yo vengo del mar y que en mis venas se agita el furor del desierto; descendiente de antepasados cuyos antepasados fundaron ciudades como Ur Sidón y Nínive, estirpe de tiburones fenicios que abordaron el *Patria es Libertad* para hacerme nacer en tierra pródiga, de cuyo testimonio me conversa este lago. Para decirte que el cielo es ficción y que las almas ciencia me cruzaré contigo. En mi mesa abriré mi libro de horas y te pediré que estampes tu firma en la celebración final —ramillete de hongos— con la esperanza de dispararme al sol y desde ahí abordar tu corazón ilimitado.

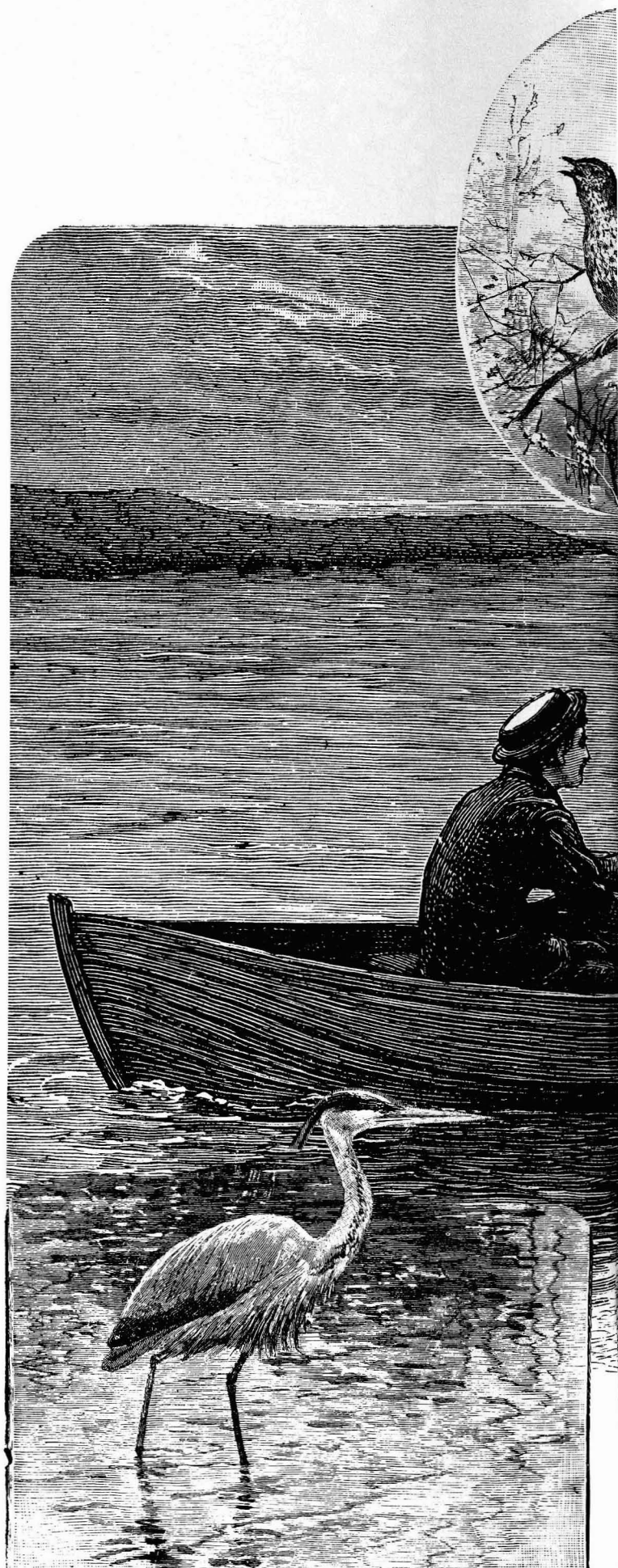
Y en el hospicio de Greenwich, inclinado sobre el barandal de hierro, permanece San Pablo con su mano derecha sobre el pecho. En su cabeza algo que parece la corona de un rey chipriota trata inútilmente de cubrirle la calva. / San Pablo, perla de arquitectura, infatigable anticuario, ¿por qué te ocultas si mataste voluntariamente tu coraje tras de violenta contienda? Luchaste secreta y públicamente para terminar obedeciendo la voz sorda de tu miedo final. Tendrá que pasar toda la tarde para que olvides esa llamada sucia.

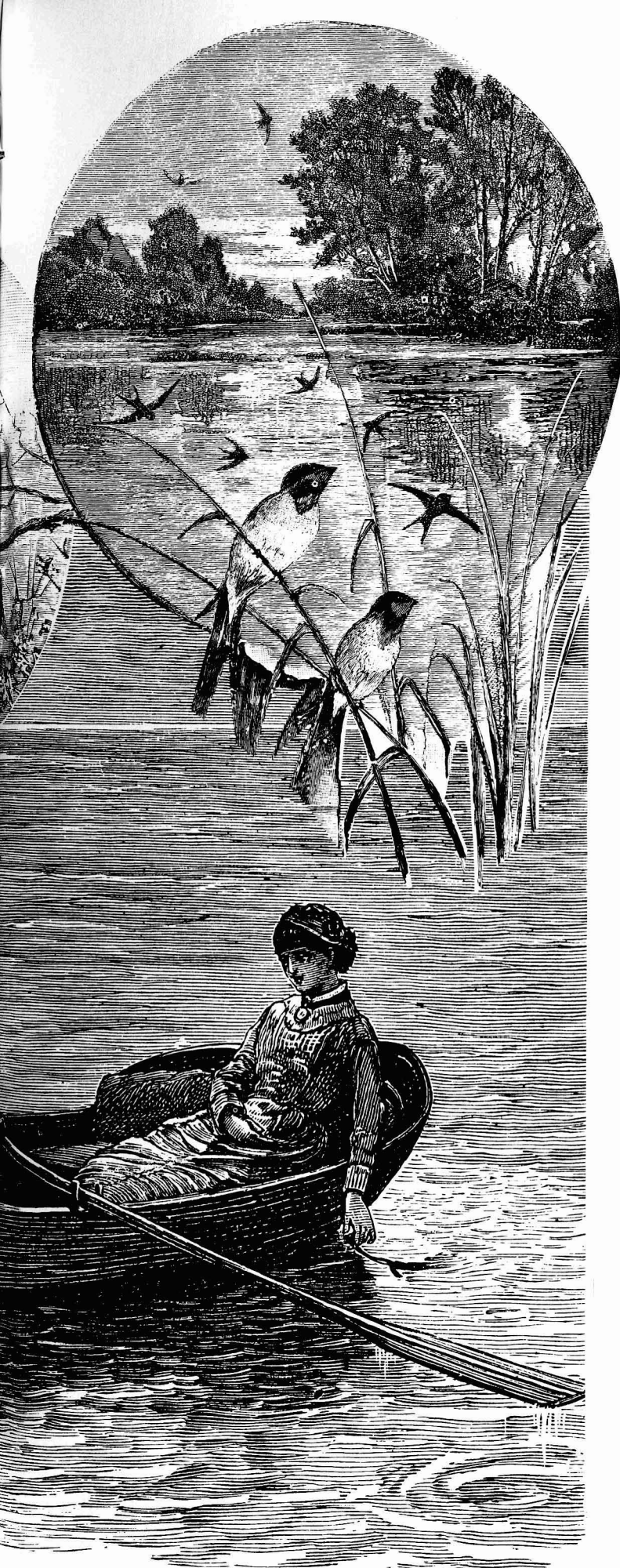
5

Desde la ventana de esta casa nueva veo también la avenida con los fanales tráfugas y los gigantes focos que la cristalizan para suspenderla. Los carros ahora, de pronto, avanzan lenta pesadamente pues el presagio rojo del semáforo paraliza las caras y las emociones.

Detrás está Reforma y su constelación de sombras fatigadas. Pienso: Su cara la traiciona más de una vez al día; no maneja su voz de zapapico ni la insolencia descaradamente picasiana de sus facciones. Por eso abandono la pequeña sala cine de arte y mando al carajo al cornudo de Goddard y a toda su pedantería de sapo masoquista. Prefiero a Juan José que habita en el otro extremo de la casa, en la cocina misma, y prepara sus alimentos como la olla podrida en la que todos debemos meter la mano para su seguridad personal.

y es que la pequeña sala de cine de arte desprende el olor / sabe huele tiene el cebo antiguo de manos sudorosas de cualquier funeral / de un salón de danza que sabe huele a salón de danza porque es salón de danza y suda y se reabsorbe como salón de danza sin delicadeza alguna de parte de nadie. (En cuanto apagan la luz, las figuras-movimientos prendidas de los muros desde la tarde anterior, desplazan imperiosas las imágenes cinematográficas y las hacen pedazos también sin ningún respeto para los capelloni números del uno al ochenta que pagaron su en-





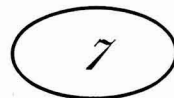
trada a esta pequeña sala-cine de arte, en donde les prometieron la llamarada intensa de la cultura y no muñecas derretidas llenas de mentiras que padecen en silencio el dolor de ya no ser.)

Por los vericuetos de esta sala cine de arte Mme. de Stael pudo haberme asestado sus caricias, en el remoto caso / caso sin posibilidad, caso angustioso / de que en México se hubiera dado el caso de que se construyera el castillo que no pudo ser jamás. Me conformo con esta idiota figura bizantina que camina a mi lado y me entretengo en observar cómo su cuerpo interminable proyecta su sombra oblicua por los prados y los setos del jardín.



Los conciertos, naturalmente (Rimini-Hall), me agradan. En toda mi vida he asistido a tres conciertos. De los demás me expulsaron los ejecutantes. El concierto del último sábado fue inolvidable por su asistencia imprevista: más de CCCM personas entraron a la música. Yo cerré los ojos para no mirar... Y así con Corelli y Bach inhumados como dios obliga, me imaginé bailando check-to-check en *La Perla* de Acapulco, o en *El Toro Manchado* de Mazatlán. Suaves, lentos, tranquilos Corelli Bach Boccherini cruzaban por mis oídos para llegar a la pista y aligerar los vaivenes de las parejas. Sobre todo me resultaba sorprendente advertir que Flores Tacho o Zarzo Vicente se las supieran todas, como si su entrenamiento fuera de otra parte, de otro país.

Me hubiera encantado que muchas más personae asistieran a este concierto. Sería estupendo que se pudiera repetir en el *Jiménez Rueda* frente a CCCCCCM personae-concierto, y que todos juntos asociáramos lo que yo en estos momentos al recordar mi alegría en esos centros recreativos de provincia. Hablaré con Alicia —12.30— y le diré que me inicié en las audiciones musicales con una ejecución de Renán Cárdenas, en el Palacio de Bellas Artes, frente a CCCCCCCCCCCCCM espectadores-concierto. Yo en ese tiempo acompañaba a una señorita llamada Salud Desroches —1942— a quien recuerdo conmovido.



Paso ahora a las nubes:

¡Qué vana placidez la de las nubes aposentadas casi en la fronda verduzca de los árboles más altos! Es media tarde. Los muchachos, remando, han alcanzado y salpican de propósito a las viajeras ninfulas de otras barcas. Antes las habían perseguido por el bosque y ahora las abordan con gran bullicio: las muchachas gritan y ríen al vuelo del agua fría y lodosa que los muchachos les avientan con la pala del remo. —¡*Quitate ya*



de ruidos que tengo otros cuidados!, dice un viejo a una urraca ladrona de unas cuantas migajas que el hombre da a los cisnes. — ¡*Quitate ya de ruidos que tengo otros cuidados!*, repite la doncella centinela de la calzada añosa, que quedó en una banca para mirar pasar los coches solitarios. — ¡*Quitate ya de ruidos que tengo otros cuidados!*, repiten los troncos y sus ramas y las hojas de los árboles a las nubes que tomaron en ellos aposento, mientras los jóvenes, en esta mediatarde del lago, salpican de agua lodosa y fría a cierto linaje o casta de mujeres que saben reír en ocasiones de contento.

/ rechazo esta imagen y me quedo con la de dos adolescentes que parecen cautivas en la isla hechiza de la fuente. El surtidor gira y ellas, artificialmente abrazadas, reciben los colores —amarillo, naranja, azul, verde y morado— de una lluvia caliente que les alisa el pelo y les afloja las carnes.

/ con sus vestidos y sus mallas como transparentes membranas dispuestas a rasgarse en el grito sediento y entre los flagelos de la jauría que en mi pecho se agita.

(No quiero describir lo que veo, sino comunicar lo que encuentro.) Y así reincido en mi obstinación de reconocerte: hermana amiga madre esfinge escala o garabato seda piel venganza aliada mi enemiga mi fortaleza o lo que pretendiere ser por línea de mujer. Asustadamente mía llegas a este muelle de juguete, al través de esa lluvia finísima y llena de colores, a tentarme y quedarte desnuda en mis manos para siempre frescas lodosas brillantes sin sol que las reduzca o las detenga.

8

Me tiendo en la yerba:

Cuánto molesta esa innecesaria sensación de contemplarme a merced de los elementos, desamparado abúlico como muchacho triste cuando ya no soy muchacho. Me molesta el ritmo uniforme de nuestros pasos lentos, la necesidad de meter mis manos en los bolsillos de mi pantalón y esperar que entiendas que con eso te indico que pases tu brazo por mi espalda. Todo se resuelve con que tú no juegues este juego innmerecido de aproximaciones y alejamientos que me encanta de ti, pequeña sola y muda por permanente vez en tu existencia. No deseo caminar por la acera iluminada con la luz fría del rayo mercurial que hace tu cara blanca tu voz entelerida tus ojos impacientes, pequeña sola y muda que vas junto a mí y que pasas tu brazo por mi espalda para que yo no esté triste.



9

Tendré toda la noche para retenerte, entraré por el techo a mi cuarto y junto del fotomural que dice *Amor triunfará* dejaré implacablemente establecido que la luna en la noche me sigue impresionado y que tu voz telefónica y dura no obtendrá de mí ningún rastro, presente amistoso o siquiera saludo breve que la afirme en el profundo dolor que me provoca; pues todos los días, entre las 2 y las 3, llamas para decirme que me esperas en ningún lado del mundo, que no te conozco y que no te reconoceré jamás y por lo tanto que no podré besarte y acariciarte en este cuarto mío, asistido con bondad desde el fotomural por una manocamp, que lleva un ramilletecamp de alhelies, atrás un fondocamp donde mi corazón se inmensifica, sobre la leyenda fotomuralizada que me repite calladamente: *Amor triunfará*.

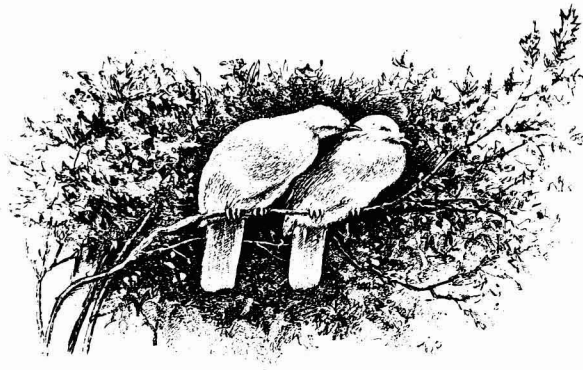
10

En los registros del drenaje de Prudhome-house yacen agazapados los poetas de la infancia. *Les comunicaré por escrito* que es mejor encontrarnos en mi casa —en el portal del paraíso de mi huerta— para reunirlos con Juana de Dios Grimaldo y con la señora Barbero, ya que estoy en deuda con ambas. Con la primera por concederme el título de moro y con la segunda por remitirme al ocaso como enemigo personal del niño de la azucena. Reunidos ahí estableceremos un convivio de poetas y reincidiremos en el pecado original, con melindres de arrepentimiento por los tiempos que pasan y sus gentes. Mandaremos recoger los dones ausentes y celebraremos una fiesta inolvidable, en la que Juana de Dios y la señora Barbero leerán, jadeantes, los poemas de amor que jamás escribieron.

Yo a mi vez reposaré mudaré de piel para pedirles que me quiten todo lo que tengo. Procuraré dormir en la lectura cuidando de no morirme a mí mismo socorro de hombre a caballo tomaré el sol de la tarde el verde y el café de los árboles la luz amarillenta de estos postes.

—No hablaré no saludaré no alfabetizaré no miraré sino al reflejo del árbol en el lago no llamaré/dame tráeme cómprame saludame/y no recibiré sino el ruido de la parvada apática que permanece en los alambres.

De las aves



Lechuza de velo

En un cojín orlado de satín amarillo posa Stephen su brazo derecho: recuerda la vieja escena familiar en que la hermana mayor dejaba olvidados los dos botones vidriosos, unidos por un alambre, que más tarde servirían de ojos a la *lechuza de velo* que había pintado al óleo sobre terciopelo negro; y fresco aún el aceite —multicolor plumaje, la rama fracturada, el cuarto menguante de la luna— aplicar el polvo de brillantina para darle luz y vida al ave, a pesar de la noche de su lienzo.

Pues la linda *lechuza de velo* es un pájaro con la faz de girasol — cara de giraluna nocturna que no teme a las habitaciones humanas. Del tamaño de una paloma grande merece la más humanitaria protección, ya que ataca —y además vive de ellos— a los roedores nocivos tales como las ratas y los ingratos.

El terciopelo negro sobre el que la hermana mayor pintó de brillantez a la *lechuza de velo* —gobelino— quedó instalado en la pared; y apresada por el color rosa inmisericorde del muro, la *lechuza de velo* / que no teme a las habitaciones familiares / se alimenta de las ratas, culebras, arañas y sapos que salen de la boca de *tante Amelie*, durante todas las horas de los días ingratos de su soledad.

El autillo

Ave silvestre en medio de las figuras quietas de Marienbad. ¿Quién habla de los juncos y de las azucenas en una época como esta? Los nenúfares que instaron a Ibilis a recitar un poema en Oxford, también quedaron embodegados... El autillo es un infante rubio que jamás llega a la adolescencia: forma su nido, lo habita durante los primeros doce años de su vida, para que, puberto aún, lo destruya, lo haga añicos y siga hacia la costa para morir estrellado en las rocas. De su alimentación hablan los restos de otras aves —pájaros menores— entre los escombros de su nido.

La lechuza athene

Tampoco teme los establecimientos humanos y es casi del tamaño de la mano femenina. Profundamente seria, totalmente decente, con los arillos glaucos de su mirada enferma. El pico

como la nariz de la Loren y las patas son las ganzúas de cualquier display en que se exhiben libros. Apenas entristece, arranca el alma y aún es capaz de causar estragos en el regazo que pretenda acogerla. Su sombra no se proyecta en las sociedades humanas pues detesta al hombre y por eso habita generalmente en los bosques.

En otras épocas sus lúgubres gritos nocturnales llenaban de temor a los supersticiosos.

La cuna de su descendencia es una de las pequeñas y más asombrosas maravillas de la naturaleza: nidos de musgo o de trozos de maderas preciosas, que resultan de extrema comodidad para las crías abandonadas, después de los primeros cuidados, a terribles padrastros extraños.

El cernícalo

Desde las almenas de la torre mayor donde permanece cautiva mi amada Moriana, el *cernícalo* está ávido de langostas gigantes. Aleve y misterioso aguarda el fruto prohibido con la esperanza de un brindis prolongado en la tersura del vino. Y se contonea y se observa satisfecho de su propia imagen reflejada en el círculo iridiscente del sol. Cuida a Moriana solamente durante el otoño, ya que al arribo intempestivo del invierno, el *cernícalo* debe desplazarse vertiginoso a las cálidas estepas africanas en busca de Sara, de Ruth y de Mónica. Ellas —las tres— le aguardan para ofrecerle la leche de sus senos pues las calamidades del viaje efectuado dejan exhausto al *cernícalo*.

En medio del frío la cautiva y amada Moriana piensa en la astucia materna de las tres mujeres, y desde la desnuda esterilidad de su aposento compadece al cernícalo, pues lo imagina pequeño tierno suave en el supremo esfuerzo de sobrevivir al amor de sus nodrizas, entre las grietas de la flacidez y del hastío de las carnes antiguas.

El alción

Pendiente de la punta del lápiz va *Arlequín* descompuesto en multitud de formas geométricas: el cubo de su tórax, el afilado triángulo de su cara, los paralelepípedos de sus extremidades, todo él proveyendo de líneas las aceras.

El *alción* trata de atrapar un insecto acuático en la serenidad del agua sosegada y salpica de estrellas infinitesimales el jubón de *Arlequín*. Así ave y payaso quedaron indestructiblemente unidos.



Los paseantes ven en ambos a dos aliados peligrosos, no pueden perdonarles su belleza acostumbrada a adornar las márgenes de los ríos igual que las avenidas. Además sus sonidos son semejantes al cascabeleo de los rayos del sol quebrándose en la lluvia. Son sonidos repletos de trazos lineales buscando a la hembra, la que casi siempre encuentran reposando en un tupido manto vegetal. Ella modifica sus caprichos —los de arlequín y de alción— restituyendo el equilibrio natural, pues con su sola presencia satisface el hambre de ambos. Ésta es la cualidad de las aves migratorias o de paso.

La abubilla

Anida en árboles huecos y con su largo pico busca larvas en las excrecencias del ganado. Sedentaria, aburrida, exótica y con acusada tendencia a la tristeza. Pertenece a las especies aladas más llamativas (Aristófanes la forzó a servir de lábaro patrio) y en un enjambre de langostas pasa inadvertida. Los evita. Acude a situaciones que vayan contra los intereses comunes; ella es uno de los conjuntos más importantes de la naturaleza y por lo tanto tampoco interviene en el combate de las calamidades. El hombre ayuda incesantemente a que la *abubilla* se propague y la hace consistir en la base de la alimentación de los habitantes de ciertas regiones inhóspitas.

Ella actúa entre límites adecuados y soportables formando una cadena continua con sus descendientes hembras. Sucumbe en catástrofes naturales.

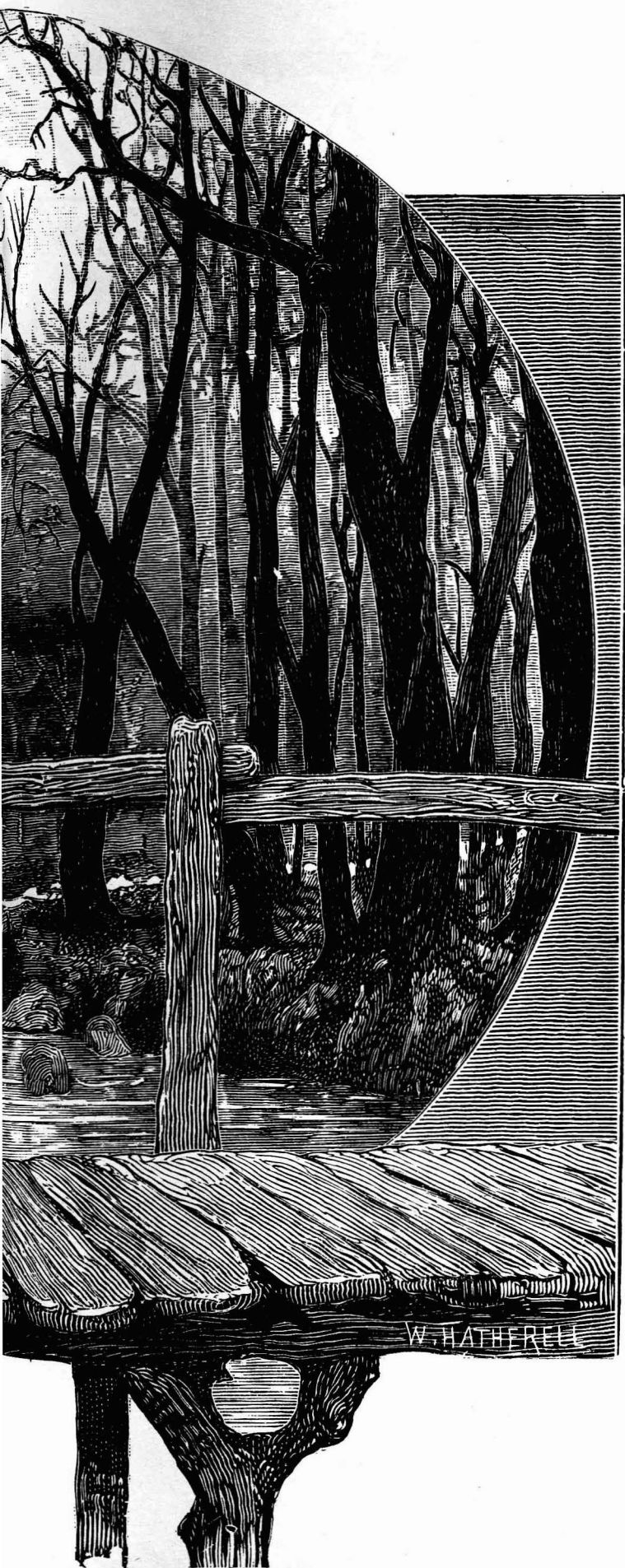
El pinxón rojo

Formo mi libro de horas con las flores fantásticas que logro arrancar de los árboles; las páginas son de seda indulgente, seda que apenas musita el tránsito del amor dentro de mi corazón. Absorto quedo inmóvil ante el paisaje nevado que ofrece mi libro de horas, y sus páginas —cárceles de las que fácilmente puede escapar— oprimen las flores fantásticas, lo mismo que yo a los pechos cuyo plumaje pude destruir con la facilidad que me da mi boca diestra en palabras de pasión.

Recorro las casas de mis amadas anteriores y permanezco entretenido / sólo por breves momentos / en la visita a viejos recuerdos embalsamados, momificados. Y también me entretengo / momentos prolongados / en observar acariciar lamer la abundancia de las figuras pequeñísimas que adornan sus sarcófagos, pues son ellas las que me concedieron el derecho de sentirme orfebre hacedor artista dios escultor amado.

Y todo este mundo maestro de figuras lo hice, en los arrebatos de mi corazón, con la destreza amatoria de mi boca.





La alondra

En la lánde del bosque, como maestro en el vuelo y en el canto, aspiras a vivir, Jasón, sin otro sentimiento que el de la añoranza, para llenar el terrible hueco que te dejaron. Caminas lento y te detienes a escuchar tus pisadas en las hojas.

— el chasquido de algo amable que siempre habrá de romperse dentro de ti. Es como darle paso franco al otoño en el inicio de la primavera.

Apoyas tu mano derecha en la columna del arco derruido que sobrevive en el bosque, cruzas tu pierna y fijas la punta del pie a la misma tierra en que está arraigado el arco. En tales condiciones, ausente y triste de ti, Jasón, envías tu mirada al espacio saturado de trazos vegetales / el silencio depende de tu mirada a tientas por la espesura y se detiene ante la llegada de un ruido gutural que produce círculos concéntricos que mueven el follaje: acontece la eclosión de una flor el paso de la flor al fruto el parto de tu flor en soledad.

Y tú estás ausente de ti, Jasón, aspirando a vivir como maestro en el vuelo y en el canto, grisáceo sepiáceo azulenco cristalizado e inmóvil ante la posibilidad de colgar a tus víctimas aladas alrededor de tu nido vacío.

El cantor de los pantanos

Disponía del trino en el paroxismo de su soledad, rodeado siempre de gente obstinada en asomarse a su silencio sin recompensa alguna. Volaba de oído en oído de mano en mano de respuesta en respuesta de caída en caída buscando el aposento para su sueño inmerso en imágenes estrictamente viejas. ¿Cuál sería su preocupación más nítida? La costumbre de cantar lo hizo hueco y mudo, educado en el cautiverio de llamar a puertas falsas, acostumbrado a la cultura de la torpeza tibia y rota. Casi le faltó el amor sencillamente hablando.

Después de siete años / entrando al octavo año de la casa antigua / pretendió abrir la ventana como la primera vez y volver a contemplar los brazos macilentos de su madre, la presencia inasible del fantasma de su padre, los gritos infantiles como grietas mohosas asidas de las gasas de las telarañas.

Y se posó en el baúl abierto y en el perchero de vieneses negros; bebió del agua intermitente que goteaba el pico del filtro; giró frente a las frutas del bodegón del comedor y miró complacido el cuerpo mutilado del faisán su enemigo. Los tubos del candil, levemente sonoros, coreaban su aletear y su soberbia.

Por la noche regresaba al poema, al abandonar la casa de sus padres.

Ernesto Cardenal



Nacido en 1925, en Granada, Nicaragua. Ernesto Cardenal es uno de los poetas jóvenes importantes que ya han alcanzado madurez en el movimiento poético iniciado, en ese país, por José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra. Después de sus estudios en la Universidad de México y en la de Columbia en Nueva York, Cardenal perteneció a un movimiento político de resistencia durante la dictadura de Somoza padre, y esta experiencia está expresada en su libro de Epigramas, escrito antes que él ingresara al Monasterio de Gethsemani y publicado en México, como también en su largo poema político Hora 0.

Cardenal solicitó su ingreso a Gethsemani y lo recibimos en el noviciado en 1957. Acababa de exponer unas esculturas muy interesantes en la Unión Panamericana en Washington y durante su noviciado continuó trabajando en barro. Él fue una de las raras vocaciones que hemos tenido aquí que han combinado en una forma clara y segura los dones del contemplativo y del artista. Su trabajo poético sin embargo, por un plan deliberado, estuvo bastante restringido en el noviciado. Escribió tan sólo las notas más sencillas y prosaicas de su experiencia, y no las desarrolló en forma de "poemas" conscientes. El resultado fue una serie de sketches con toda la pureza y el refinamiento que encontramos en los maestros chinos de la dinastía T'ang. Jamás la experiencia de la vida de noviciado en un monasterio cisterciense había sido dada con tanta fidelidad, y al mismo tiempo con tanta reserva. Él calla, como debía, los aspectos más íntimos y personales de su experiencia contemplativa, y sin embargo ésta se revela más claramente en la absoluta sencillez y objetividad con que anota los detalles exteriores y ordinarios de esta vida. Ninguna retórica del misticismo, por muy abundante que fuera, podría haber jamás presentado tan exactamente la espiritualidad sin pretensiones de esta existencia monástica tan sumamente llana. No obstante, el poeta permanece consciente de su relación con el mundo que ha dejado y piensa mucho acerca de él, y uno puede observar cómo el purificador asilamiento del monasterio provoca una renovación profunda y un cambio de perspectiva con lo cual el "mundo" no es olvidado sino que es visto bajo una luz más clara y menos engañadora...

El no estaba destinado a permanecer toda su vida en esta soledad de aquí. Su salud no era suficientemente buena y se vio que debía marchar a otro lugar. Actualmente busca realizar en Centro América su vocación de sacerdote, de contemplativo y de poeta.

Thomas Merton



MAYAPAN



La Carnegie Institution de Washington
estelas con jeroglíficos cerámica policroma templos de piedra
todo lo encuentra junto en Uaxactún
todo aparece simultáneamente

—Uaxactún

antes de la primera fecha (Estela 9)
Abril del 328 d. C. dice el jeroglífico casi borrado (Estela 9)
todavía erecta, 17 siglos después, como la encontró Morley.
Estela 10: glifos demasiado borrados para
ser descifrados...

Siglo VI erección de estelas
en Tulúm, en Ichpaahtún (costa de Yucatán)
Lacanhá en los bosques de Chiapas, al sur del Usumacinta
Pusilhá (British Honduras)
(a quién jodido le importan estos nombres)

en todas partes erección de estelas erección de estelas
y después menos estelas

en algunas ciudades ya no hay estelas
Tikal y Uaxactún: ya no hay estelas
y después otro Renacimiento ("Periodo Clásico")
cambia la forma de la vasija y el dibujo en ellas
cambia la arquitectura

la figura de perfil en las estelas se ha dado vuelta
ya no sólo un pie (tapando al otro)
sino cuerpo de frente y los dos pies de frente
perfil, sólo la cabeza (el cuello suavemente doblado
hacia adentro de la piedra)
la piedra de las fachadas mejor labrada
Un artista oscuro en su estudio

encorvado ensayando otras líneas
otro estilo, *avant-garde*
poetas con nuevos ismos

ismos mayas



creando

otra etapa de civilización para el pueblo maya
y de ciudad en ciudad la fiebre de estelas, la
nueva-ola de estelas

la escuela de las estelas

rascacielos

sagrados, en la selva

rascacielos místicos

—Si yo pudiera

volar otra vez a Tikal

en avión—

"volcanes artificiales" decían ellos

y Tikal se llena de estelas, jeroglíficos

textos bien labrados

Calakmul, más estelas que Tikal

Palenque

Copán

Yaxchilán





textos bien labrados en los altares en los dinteles
 textos textos
 largos textos
 textos en las gradas
 largos textos subiendo la larga fila de gradas
 el poema meticulosamente grabado en la escalera de piedra
 hacia el cielo
 Fue
 cuando los astrónomos hondureños...
 Más delicada la línea en Yaxchilán y Copán
 más nítido el detalle
 de la joya en el traje, los granos de la mazorca, el peinado
 el jeroglífico cargado de significado (de antiguos maestros)
 más suelto el movimiento de la danza
 en la piedra.

Cuando los Congresos de Astrónomos en Honduras...
 Sobre la selva tropical: el skyline de Tikal, y
 no lejos de allí, como decir New Jersey
 otro skyline
 "Building Boom" en Guatemala y
 "Estela Boom"
 ¿Ciudades? Sí
 pero ciudades sagradas
 no Commercial Centers
 sino centros ceremoniales, Ceremonial Centers
 las filas de estelas y estelas, no
 neón, no anuncios comerciales
 (sus anuncios: poemas en las piedras!)

Esas habitaciones son oscuras: celdas
 para la oración y el ayuno
 Novicios... noches en vela
 Tikal blanco a la luz de la luna
 o en las largas noches de lluvia...
 O Tikal blanco bajo el sol!
 oscuridad adentro
 y allá abajo los gritos del base-ball sagrado.
 ¿Y qué veía el turista?
 Pirámide tras pirámide, templo tras templo
 ("cuando las Pirámides eran blancas...")
 fachadas frente al sol
 escaleras bajo el sol en luz y sombra
 cada grada mitad luz mitad sombra
 templos blancos o en sombra, luces y sombras
 un muro oscuro y el otro lado iluminado
 blanco y negro
 blanco y negro entre lo verde
 y unas más altas que otras, unas pirámides sobre las otras
 aquí desde la plaza central
 de Tikal, como donde se juntan Broadway y 42th Street
 DISOLVENCIA...



Escalinatas rotas
 grises contra el cielo
 borrosas por el tiempo
 monos en los palos que las cubren
 palos de hule, palos de chicle
 Ahora enfoca la cámara:
 escombros abrazados por el mata-palo
 lianas
 gruesas como mangueras de bombero

...volar otra vez a Tikal
 en avión. Pasar sobre aquella ciudad Flores
 la que está en medio del lago.



Las carreteras no eran para carros
 sino para ritos
 las carreteras, religiosas
 Las ciudades no tenían defensas
 (como pueblito maya de hoy, sin defensas
 entre sus milpas)

No me interesa ahora. Me interesan los Cocom
 la palabra "muralla" no hay en su lengua
 la palabra "cuartel" no hay en su lengua
 Tan democráticos
 que los arqueólogos no saben nada de sus gobernantes
 Eso ya lo dije antes (Período Clásico)
 No me interesa ahora. Me interesan los Cocom
 la familia Cocom ("Enredadera de flores amarillas")
 es decir mata-palo
 y Mayapán "LA QUE TIENE MURALLAS"
 Mayapán ciudad no maya
 "...por la traición de Hunaac Ceel gobernante de Mayapán..."
 Desenterrada en Mayapán

—Carnegie Institution de Washington—
 la pobreza cultural de ese régimen militar!

Centralismo en Mayapán. Totalitarismo. Control sobre Yucatán.
 Enormes esas ruinas (alrededor, una muralla) pocos templos
 muchos palacios
 pocos jeroglíficos en Chichén
 y menos textos aún en Mayapán
 La Dictadura. Mediocre el templo de Kukulcán
 mediocres templos (copias)
 Grandes fachadas de piedra, piedra pelada
 mal labrada
 Las columnas una mierda
 Cerámica monocroma, monótona
 como al principio, como olmecas
 o: como anuncios de gasolineras en una carretera de Texas
 Ninguna joya en los entierros
 para el Más Allá, sólo calaveras
 ningún objeto bello a esos jefes para el Más Allá



sino cautivos, sino esclavos, y mucha comida (en tiestos baratos)
Ejecuciones en masa para su Más Allá.
Chichen-Itzá ya decaída

la Torre del Caracol desmoronándose
Eso a raíz del triunfo de Hunaac Ceel
(lo dice la cerámica)

(1200 d. C. dice la cerámica)

y después no más Cerámica.

Por la traición

("por el pecado de palabra de Hunaceel")

dice el Chumayel)

Y en Mayapán aparece el metal. Repito

aparece el metal. Y los exilios

ah los exilados de Chichén Itzá!

"Yo era un niño tierno

en Chichén

cuando el hombre malvado

el amo del ejército



vino a arrebatarse la tierra

¡Oh! En Chichén Itzá

nació el ateísmo."

El arco y la flecha importados

No los conocían antes

No fueron inventados allí

La mejor albañilería

en la casa de los nobles no en los templos

Las buenas esculturas (del estilo Puuc) (es decir, Antigüedades)

en las casa de los ricos

Mediocres las esculturas de los templos

incensarios de mal barro, poroso; y hechos en moldes;

dioses en serie, mass production, assembly line, Henry Ford.

Avances en la técnica no hay duda

Y después toda la dinastía de aquel Hunaac Ceel, los Cocom

250 años en el poder esos Cocom

Cocom, que quiere decir en maya:

"Enredadera de flores amarillas, familia Somoza, Mata Palo."

Aztecas los *Ah Canul* (guarda-espaldas)

Y los Cocom vendiendo a los mayas

vendiendo mayas a los extranjeros

"... y que así truxo gente mexicana a Mayapán. Que
aquel Cocom fue primero el que hizo esclavos..."

Hasta que Ah Xupán se rebeló.

La rebelión triunfó.

Todos los Cocom asesinados

no, menos uno, el chavalo que estaba en Honduras o no sé dónde.

Grandes cantidades de carbón, vigas chamuscadas entre escombros

allí está desenterrada por la Carnegie la rebelión. Y calaveras,
obsidiana entre las costillas; en una pelvis...

Pero las pirámides

ya no se hicieron

Cayó Mayapán!

Cayó Mayapán!

Cayó Mayapán la amurallada

El pájaro verde, el consolador

el quetzal verde en la rama verde

anuncia el amanecer

junto con el Lucero del Alba, el despertador

y la chachalaca-cara-de-sol

ave vigía del pueblo, grita

grita anunciando el sol.

CAYÓ MAYAPÁN LA QUE TIENE MURALLAS

Pero las pirámides ya no se hicieron

por templos, chozas de palma

las carreteras no se repararon

guerras civiles desde entonces

El mata-palo en la pirámide, desmoronándola...

Y poetas-profetas profetizando katunes malos





- 13 Ahau: "ningún día de buena suerte para nosotros"
 11 Ahau: "avaro es el katún; escasas las lluvias. . . miseria"
 7 Ahau: "pecado carnal, gangsters en el gobierno"
 5 Ahau: "malo su rostro, malas noticias"
 10 Ahau: "sequía es el peso de este katún"

Y no más culto a Quetzalcóatl —los
 mayas actuales

no recuerdan a Quetzalcóatl—

Artcrafts de Guatemala, lo que queda de aquel arte

tejidos para turistas, Mexican Curios

la foto es melancólica

la foto es en colores pero melancólica

Colorful

(Aquel

tucán que yo vi en Tikal

junto al hotel...)

La culpa fue de los militares

Mayapán no maya

Y

como quien baja de una pirámide

(1200-1450 d. C.)

la pérdida de los valores mayas

de una alta pirámide

a la selva de abajo

El Tiempo el Tiempo el Tiempo

la preocupación por el misterio del tiempo

habían sido esas estelas

o: obsesión de eternidad

Fechas hacia atrás

buscando la eternidad

buscando el futuro también

hacia atrás, en la eternidad

Cada vez más atrás

el almanaque de un año Noventa Millones de años atrás

(en Quiriguá, Honduras)

y Cuatrocientos Millones de años atrás

(allí mismo, Quiriguá, en otra estela)

y más atrás!

Los progresos de la astronomía y matemática en esas piedras

progreso de los sacerdotes-astrónomos sacerdotes-científicos

y los mejores artistas para la labrada —la

figura del 'dios' bien dibujada

Pero progresos hacia atrás

cada vez más atrás

hasta el comienzo del tiempo (o es que no tuvo comienzo???)

por el Pasado

como abriendo una carretera en la selva

de un infinito Petén!

Hasta el Comienzo

cuando todo estaba en suspenso

todo inmóvil

todo silencioso

todo vacío



solamente solo quieto el mar el cielo todo
 y nada que estuviera reunido nada ruidoso
 y todo estaba invisible todo inmóvil en el cielo
 solamente quieta el agua solamente
 tranquilo el mar
 y no existía nada que existiera
 solamente la inmovilidad el silencio
 en las tinieblas

en la noche

solamente el Corazón del Cielo

Huracán su nombre

El Cosmos una milpa

y el invento del gigantesco calendario

de 374 440 años

era para la gran Milpa

o mejor:

la inmortalidad universal

Su astronomía religión de infinito

Y la construcción de pirámides sobre pirámides

la pirámide antigua debajo de la nueva

sobre viejas estructuras, superpuestas otras más altas

—la pirámide E-VII sub

bajo la pirámide VII del Grupo E—

con miras a lo eterno:

hasta que cosechada la Milpa

y acabado el Gran Calendario

todo estuviera otra vez

en quietud silencio

solamente la inmovilidad silencio

solamente el Corazón del Cielo

Huracán su nombre—

Pero el tiempo es redondo se repite

pasado presente futuro son lo mismo

revoluciones del sol

revoluciones de la luna

revoluciones sinódicas de los planetas

y la historia también revoluciones

Se repiten

Y los sacerdotes

llevando la cuenta

calculando

las revoluciones

Y cada 260 años (un Año de años)

la historia se repite. Se repiten los katunes

Katunes pasados son los del futuro

historia y profecía son lo mismo

El Katún 8 Ahau era de lucha

y cambios políticos

y cada vez que volviera el 8 Ahau

habría luchas y cambios políticos

En el Katún 8 Ahau "cayó Mayapán"

(dice el Chilam Balam de Chumayel)



...“para vaciar de la ciudad de Mayapán
el poder amontonado en ella...”

Los Idus de marzo de los mayas!

Katún 8 Ahau:

...“será el término de su codicia
el término del sufrimiento que causan al mundo...”
(Chilam Balam)

...“Cuando llegue la hora de todos los que estuvieron reinando...

...de todos los hijueputas...

...esta es la palabra del 8 Katún Ahau

el mismo en que fue despoblada Mayapán...
...mala es la palabra del katún pero así sucederá...”

(Chilam Balam)

Katún 8 Ahau:

...“Vendrá el apresurado arrebatar de bolsas
y la guerra rápida y violenta de los codiciosos ladrones:
ésta es la carga del katún para el tiempo del cristianismo...”
(Chilam Balam)

y (palabras terribles del Chumayel, Libro X):

...“No es preciso que entreguéis vuestra cabeza al Arzobispo...
...están ahora con los Cocomes...”

Katún 8 Ahau:

...“Será el fin de la opresión y de las desdichas de todos.
Es la palabra de Dios...”

(Chilam Balam)

Y yo digo pues que caerá Mayapán

En este katún siempre cae Mayapán la amurallada

El hule maya para la Goodyear
el chicle maya para Chiclets Adams

La culpa fue de los militares, y ahora
en la pared de palma el calendario de CARLOS OCHOMOGO
& HNOS.

pin-up-puta peinándose

“Artículos de toda clase—Los Mejores Precios”

(y el Almanaque Bristol)

Y en el cine del pueblo Dorothy Lamour

entrada: 0.50 quetzal

a la par del dólar

¿El quetzal de cola de culebra, quetzal-Quetzalcóatl

a la par del dólar?

No vive en la cautividad

Ni es moneda, quetzal de mierda

Vive libre en las selvas

(yo vi en el gran escritorio del Presidente Arévalo

un quetzal

pero disecado)

vuela verde en la selva

Y hay esperanzas

“Ninguno aspira a recibir más de lo justo

(acerca de los mayas actuales)

porque sabe que sería a costa de otro”

y también:

“el dinero juega un papel muy insignificante
en la economía maya”

—dice Thompson

1200-1450 d. C.

Esta es la
Este-
la





Antonio Castro Leal

Páginas inéditas de Carlos Díaz Dufoo, hijo



El Instituto Nacional de Bellas Artes ha reunido en *Epigramas y otros escritos* (México, 1967) el único libro publicado por Carlos Díaz Dufoo, así como sus colaboraciones a las revistas *La Nave* (1916), *México moderno* (1920) y *Contemporáneos* (1928 y 1931). Habría podido recoger otras páginas. Bastaba con acudir a algunos amigos del escritor, por ejemplo, a Julio Torri o a Xavier Icaza, o bien hacer alguna exploración, que lo hubiera llevado de inmediato con el licenciado Javier Piña y Palacios, que recibió de la familia algunos originales y que desde hace años buscaba editor para un volumen consagrado a Díaz Dufoo. A mi excelente amigo Piña y Palacios debo las tres piezas —una casi desconocida y dos inéditas— que ofrezco aquí al lector.

Los preliminares del libro dejan que desear. Era la oportunidad de un estudio general sobre escritor tan valioso y poco conocido. La semblanza de Julio Torri, publicada en *Examen* (1932), es excelente, pero sin duda su autor la hubiera podido ampliar fácilmente con recuerdos personales y nuevas apreciaciones. La nota de José Luis Martínez, tomada de la antología *El ensayo mexicano moderno* (1958), es insuficiente y contiene errores. Dos biográficos. Díaz Dufoo no se graduó de abogado en la Universidad Nacional sino en la Escuela Libre de Derecho, de la que fue uno de los alumnos más brillantes. Nunca estuvo en Europa ni, por lo tanto, *Epigramas* se editó durante su estancia en París. Como otros miembros de su generación daba la impresión de haber estado en Europa porque conocía la obra más reciente de algunos escritores europeos y porque le eran familiares algunas zonas de ciudades como París y Londres, por recuerdos literarios y monografías, y aun porque —en el caso de ciertas obras de arte— podía decir en qué museo se encontraban y acaso hasta dar su ubicación dentro del museo.

Lo cierto es que de la edición de *Epigramas* se encargó Alfonso Reyes, que entonces se encontraba en París, y quien, perseguido toda su vida por el malicioso koboldo de las erratas de imprenta, dejó escapar algunas, que Díaz Dufoo señaló en una hojita impresa que agregaba a los ejemplares que distribuía. Y, a propósito de erratas, habría que señalar dos en el volumen publicado por el INBA, importantes porque hacen perder el sentido a la frase. En la pág. 70 se lee: "Acomodar es, a un tiempo, triunfar y perecer." Debe decir *Acomodarse*. En la pág. 72 se lee: "Para Prometeo el castigo es la sugestión, no el buitre." Debe decir *sugestión*.

Pero el error más grave que contiene la nota de José Luis Martínez es de apreciación. Al rematar el párrafo de datos biográficos dice: "Tras un gesto banal de fastidio, Díaz Dufoo jr. puso fin a su propia vida." Supongo que aquí se rindió el comentarista a las galas del estilo. La frase es fácil y suena bien; pero lo que él llama "gesto banal de fastidio" fue en Díaz Dufoo toda una filosofía, que se insinuó con lúcidas, valientes y, finalmente, implacables reflexiones, y que fue reforzando, por una parte, el triste espectáculo del mundo —que apenas ofrecía disculpas a un temperamento templado tan finamente como el

suyo— y, por otra parte, la influencia de ilustres y arrebatados pensadores con quienes Díaz Dufoo encontraba trastornadoras coincidencias.

* II *

Conocí a Díaz Dufoo en 1913, cuando un grupo fuimos llamados a diversas cátedras en la Escuela Nacional Preparatoria. Julio Torri, Manuel Toussaint y yo dábamos Literatura Española; Alberto Vázquez del Mercado Literatura Mexicana, que, entonces, conocía como nadie; Mariano Silva y Aceves —que era Secretario de la Escuela— enseñaba no recuerdo si Latín o Lengua Nacional. Díaz Dufoo daba Historia Antigua. Y así como nosotros, en nuestra materia, nunca pasábamos de los Siglos de Oro, Díaz Dufoo, en su clase, no llegaba más allá de Grecia.

Nos unían muchas inclinaciones comunes. Salíamos juntos de clase, merendábamos casi todas las tardes leyendo algún libro exquisito que, cuando estaba en francés o en inglés, pasaba de mano en mano para traducirlo en voz alta. El grupo más compacto lo formábamos Torri, Silva y Aceves, Díaz Dufoo y yo, que solíamos gastar nuestro sueldo de profesores en comidas, allá, en el entonces vetusto San Angel Inn, tan lejano de la ciudad y aislado como un pabellón campestre. Solían acompañarnos tres hermanas de venturosa memoria, cuya edad iba de la juventud con oros de California a una perfecta madurez con mieles de los higos de Teócrito, y de la crueldad más inconsciente a las más finas condescendencias sentimentales. Nunca se habían encontrado en la vida con personajes más locos y absurdos que nosotros. Las divertíamos, y a veces las olvidábamos cuando, sin poder resistir a tentaciones dialécticas, nos embarcábamos en diálogos sabrosos para peinar o despeinar una idea o para esclarecer un problema humanístico.

En aquellos momentos en que la Revolución aislaba a la gente, nosotros éramos un grupo casi de anacoretas. Pensamos en alquilar una casa solitaria, para aprender griego, dialogar, leer y escribir. Nuestras conversaciones eran interminables, acaso ingeniosas, con chispazos de ironía, cargadas de alusiones siempre lejanas, con atrevimientos temerarios contra las más respetables autoridades, con citas de versos que incorporábamos a nuestra propia vida, con historias absurdas y —no hay que dudarlo— con algunos buenos chistes. Creo que entonces hubiéramos tenido la osadía de atribuirnos el verso de Baudelaire: *Nous avons dit souvent d'impérissables choses*. Cosas imperecederas que ya nadie recuerda.

Díaz Dufoo era el de pensamiento más agudo, el de más serias lecturas filosóficas. Amaba ese mundo incompleto y misterioso creado por los presocráticos. Y ese amor despertó en todos sus amigos un gusto, una afición y aun cierta familiaridad con aquellos pensadores, que no ha desaparecido todavía. Díaz Dufoo era también el más elegante. Sus trajes de casimir inglés y de corte perfecto los cambiaba todos los días, armonizando la camisa, la



corbata y los zapatos. Usaba bastones costosos y guantes impecables. Y llevaba ya —para iluminar esa elegancia— una aureola de reproche al mundo. Su discreción no la hacía notar, era, como el aire, tónica e invisible. A veces sospechábamos que vivía algún problema que su estricta conciencia moral elevaba a la categoría de tragedia, una tragedia que dormía en el fondo de su alma hasta que él, a solas, se complacía en despertarla. Su cortesía era natural, espontánea, sin subrayados de color de rosa. Era sensible y sensitivo, sin ser, de ninguna manera, sentimental. La ironía era, como en todos, un arma; pero en él tenía brillos de estilete florentino.

* III *

En 1916 publicó su *Ensayo de una estética de lo cursi*. Su prosa ya es segura, eficaz; su pensamiento ordenado y flexible, hábil en la esgrima dialéctica. Ese ensayo es un anuncio de lo que hubiera realizado de persistir en el campo de la investigación filosófica. Lo cursi lo irritaba, lo enfurecía; su abundancia y su popularidad en el mundo eran un fenómeno angustioso que había que explicar. Y él lo hizo con lo que llamaba “una especie de estoicismo”. Era como un cirujano que extirpaba, con la más limpia técnica, un tumor. El arte es el “vehículo sensible de una corriente espiritual”. En lo cursi esa corriente no se establece, “lo que nuestro espíritu percibe es sólo una inconformidad, sin concebir cómo debería corregirse”. Lo cursi “es un éxito que fracasa”, es la “moneda falsa de la estética”. Este primer acercamiento deja el problema planteado y da una explicación válida que abre al autor nuevas perspectivas y reflexiones. Nunca volvió Díaz Dufoo sobre ese tema, y es de lamentarse porque seguramente lo hubiera llevado a mayores precisiones y más amplio desarrollo.

En 1927 publicó en París sus *Epigramas*, breve y preciosa colección de pensamientos y apotegmas. En esta clase de sentencias que, en prosa sucinta y lapidaria, presentan con agudeza y novedad los perfiles y escondidas perspectivas de una idea, sólo José Vasconcelos supera a Díaz Dufoo. Hay en ese libro una filosofía, una actitud crítica y despiadada hacia el mundo y los hombres. Con incisiones de buril denuncia la estupidez, la simulación, lo sentimental, lo superficial, la muchedumbre, la vulgaridad, la contradicción de los filósofos, el verbalismo, las trampas ideológicas, las emociones prefabricadas, la vanidad política y social, los consuelos convencionales, la ópera, los periódicos, el éxito como consagración, en fin, todo lo que es, en general, el mundo. Era, con fervor y argumentos bien establecidos, un enemigo declarado del triste espectáculo del mundo.

El lo explicaba —como su maestro Platón— por un mito, que narra, con su acostumbrada brevedad, en su ensayo *La especie y el individuo*. El creador, como artista consumado, creó en un principio “seres concretos, individuales, eternos y perfectos, su-

jetos a su sola naturaleza y cuyo fin estaba en ellos mismos”. Pero el creador se fatigó y quiso seguir trabajando el domingo. Lo que hizo entonces fue crear en serie: “la especie es la obra de un dios indolente”. Cuando aparecieron los generos, las especies, las leyes de la naturaleza y la conciencia moral, empezó la lucha entre el individuo y la especie. Ésta quiere igualdad, monotonía, variación regular. La individualidad tiende a la perfección de las primeras obras del creador, a una existencia íntegra, y quienes mejor la logran son los poetas y los metafísicos, y después los místicos, los teósofos y los músicos. ¿La muchedumbre? “Su papel es simplemente biológico, es ser la ocasión para que nazca un gran hombre” —dice en la *Carta a un amigo*.

Pero otra de las facetas de la filosofía de Díaz Dufoo era un resentimiento ante la incongruencia del mundo, ante su “complicada diversidad”. La vida era “horriblemente complicada”. ¿Cómo navegar en ese mar de calmas y tormentas? ¿Cómo brujulear para no ser víctima del acaso? ¿Qué hacer? Ponerse de acuerdo con uno mismo es nuestra mayor dificultad, —declaraba en la *Carta a un amigo*. Y luego agregaba: “Quien diga que ha puesto de acuerdo, hoy, sus sentidos y su voluntad con su razón, miente.” Además, los pequeños dolores, como un agua mansa, van minando constantemente el pie de la columna. “Una gota de dolor cae diariamente en nuestra vida, una gota diaria que deprime, aminora y envilece.” La vida necesita un fermento de divinidad: dolor y gracia. Pero para que el dolor enaltezca no basta la gota diaria, tiene que venir a chorros. “El cuerpo está siempre cierto, el alma no lo está nunca.” ¿Dónde está, cómo lograr ese “infinito momentáneo”, ese “infinito instantáneo” que menciona Díaz Dufoo en prosa y en verso. ¿Cuál es el “propio país donde nunca se estuvo” y que los hombres buscan sin descanso hasta sangrar sus pies?

Pero la consecuencia final de sus quejas contra la vulgaridad y pobreza espiritual de los hombres, y de su obsesión por lo imprevisible y caótico del mundo, era el consuelo de desaparecer. Desaparecer de la vida en una bella frase o disuelto en el paisaje; morir silenciosamente “como muere una música lejana en un oído inatento”. No dejar en la vida más “huella que el viento que agitó las hojas”. O bien el ideal del noble y austero Epicuro —tan falseado en las expresiones populares— que grabó en unas cuantas líneas de arte refinado en el *Epitafio* con que cierra su libro de *Epigramas*. Para ser había que ser “musicalmente”, es decir, una combinación armoniosa, rebelde a la materia y sin más destino que un temblor en las almas y el misterio insondable del silencio.

* IV *

El teatro de Díaz Dufoo es un teatro de ideas y desencanto. Sus maestros, por este motivo, son Bernard Shaw y Antón Chéjov. En *Temis municipal* el Reo es el hombre de excepción, la indi-

vidualidad que se enfrenta con diversos representantes de la especie: el Juez, el Fiscal y el Defensor. Ninguno de éstos es capaz de comprender el mundo superior, personal, en que se mueve el Reo. El Juez es quien, al fin, resume la situación. "¿Por qué defender su alma? —pregunta al Reo—. Su alma es la que nos está dando tantas molestias." Los testigos —los quince testigos de descargo— representan a la muchedumbre, a esa muchedumbre "que no sabe nada, no vale nada, nunca ha valido nada", como dice Díaz Dufoo airado en su *Carta a un amigo*. El Reo se esfuerza, con todas las armas de la dialéctica, en dar una visión más comprensiva y convincente de la verdadera realidad espiritual. No logra hacer comprender su punto de vista a aquellos funcionarios educados en lugares comunes, que administran el mundo de superficialidad y rutina en que viven. El Reo se desespera y acaba por rendirse ante la imposibilidad de derrumbar las murallas de ese mediocre mundo tradicional. El Reo pide entonces al Juez que haga entrar a los quince testigos que van, irremisiblemente, a deformar la realidad. La especie ha triunfado, una vez más, sobre la individualidad.

El barco presenta una visión sintética de un mundo en descomposición. Hay toda clase de personajes: los esposos viejos, un filósofo, un poeta y su mujer, un hombre de negocios, un hombre cansado, una cortesana, una mujer joven, un hombre de Estado, un empleado, los pasajeros de tercera clase y dos oficiales del barco. Todos —como en el verso de Gutiérrez Nájera— están enfermos de la vida, todos están encadenados a la especie. Un rumor de naufragio despierta en ellos sus sentimientos de animalidad defensiva; el egoísmo y el miedo modelan su conducta. Aun el poeta y el filósofo no pueden librarse, a pesar de algunos reflejos superiores, de esa atmósfera en la que —con o sin naufragio— todos son impotentes para ascender en la escala que lleva hacia la redención. El amor, primavera de la vida; la devoción por lo grande, la generosidad, los pensamientos nobles, la visión poética, la comprensión humana son cosas del pasado, que sólo vuelven fugazmente como un débil rayo que atraviesa un nublado. Y el barco —como la vida— sigue en la corriente de un verdadero naufragio moral. La vida —impulso ciego que suele realizarse en belleza y en redención— está representada en la mujer joven porque "en la juventud —como se dice en *Epigramas*— los hombres tienen a veces una alma".

Cada personaje de esas dos obras —calificadas modestamente de farsas— está caracterizado, más que por sus ideas, por sus reflejos, expresados con la vehemencia instintiva y la brutal sinceridad de los que están cerca de la muerte. Los pasajeros de tercera clase de *El barco* son la parte más abyecta de la humanidad, y su coro de alabanza a todo lo sórdido, lo bajo y lo grosero es la filosofía de la muchedumbre, blanco de la ironía y el desprecio de Díaz Dufoo.

Ambas obras se han representado. *El barco* en 1934, en la Cuarta Temporada del Teatro Orientación, y *Temis municipal* en 1940, llevada a la escena por Rodolfo Usigli.

* V *

El suicidio lo menciona Díaz Dufoo en dos ocasiones. En *Epigramas* dice: "Frente al mar. Excusa de la vida: la monotonía del movimiento impide el suicidio." Y en *El barco* el Poeta dice a la Mujer joven: "Pregunte usted a su cuerpo. La biología se rebela. Los suicidas son inexplicables. Yo no puedo dejar de ser un animal."

Dos fuerzas defienden la vida. Una repetición, que va imponiéndose y acaba por convertir la vida en una costumbre, y el impulso misterioso que lanza el ser a la vida y lo fuerza a persistir. La primera es un alentar manso, un hábito que esquivo toda variación y cambio hasta llegar a la inmovilidad de la esfera que corre por un plano horizontal. La otra fuerza encierra una misteriosa potencialidad; en su nivel más bajo es un imperativo animal de desarrollo y reproducción, y en sus graduaciones superiores puede llegar hasta el heroísmo, la renunciación, la sublimación estética, la santidad y las visiones divinas.

¿Qué secretas revulsiones establecen esos grados? ¿Qué modifica al impulso que persiste ciegamente como camina un reloj mientras le dura la cuerda, y qué puede convertirlo en el sacudimiento y el vuelo de un ave al cielo? Y si el hombre no acepta, como decía Goethe, ser nada más el huésped gris de una tierra oscura, si no quiere rebajar su vida a una vil mecánica ¿con qué placer se decidiría a abandonarla! ¿Y no sucedería lo mismo cuando el anhelo de volar, por azares y vientos contrarios, quedara impotente y clavado en la tierra?

Entre los *Retratos imaginarios* de Walter Pater hay uno de Sebastián van Storck, joven holandés con sangre española que vivió en el siglo XVII. Aunque apto para la acción y los deportes su temperamento lo fue orillando a la compañía de personas mayores y a la reflexión. "Su pasión por una vigorosa gimnasia intelectual resultaba ingrata para la indolencia del carácter de la mayoría de los jóvenes." Esa inclinación reveló bien pronto que "sus teoremas conformarían directamente su vida", que nunca dejaría de buscar "el equivalente efectivo, en la línea del ser, que fuera la natural continuación de su línea de pensar". Se esforzaba, con íntima satisfacción, por acordar su vida con su pensamiento. Sus momentos de "verdadera clarividencia teórica" lo llevaban a una especie de desprendimiento: "replegar todo su ser, como un vestido que se deja a un lado, y preparar —con la fuerza individual que podía encontrar en sí mismo— la lenta desintegración por la que la naturaleza misma nivela las eternas alturas: en eso estaría el secreto de la paz, de la verdadera dignidad, de la única verdad que podía existir en un mundo que, después de todo, no es esencialmente más que ilusión". Su conciencia, al mismo tiempo lúcida y apasionada, reconocía como un deber "el oponerse a lo que él llamaba restablecer el equilibrio, restablecer la conciencia primitiva, escapar a este sueño —incómodo, inconsecuente, indigno— de un mundo tan mal hecho o soñado con tanta flaqueza, para olvidar y ser olvidado".



Los padres de Sebastián, con la sutil adivinación que da el amor, se habían dado cuenta de las posibles consecuencias destructoras de esa actitud mental de su hijo. Sebastián va a pasar una temporada en las arenas de Helder, donde la familia tenía una casa, que la mayor parte del año habitaban las aves marinas. Un horrible temporal asoló la región durante catorce días. Cuando los padres fueron a buscar el cadáver de su hijo los torturaba —y con razón— el pensamiento de que se hubiera suicidado. Se consolaron al saber que había muerto por salvar a un niño, que todavía tenía en sus brazos.

¿Notaría Díaz Dufoo todas las coincidencias entre él y Sebas-

tián van Storck? ¿Notaría las semejanzas de la actitud de ambos, de sus reflexiones sobre su propia conducta, de sus propósitos dramáticos de aclarar y ennoblecer la vida? No hay duda que Díaz Dufoo, en sus momentos de "clarividencia teórica" era uno de los enemigos más animosos del mundo, pero ¿qué desbordó el pensamiento hacia la acción? ¿Qué revelación, qué suceso, qué problema estableció el contacto fulminante entre la conciencia imperturbable y el acto que acabó con su vida? Acaso nunca lo sabremos.

Unos días antes de su muerte escribió los siguientes versos, hasta hoy no publicados:

Una larga espera. Espero
un ritmo trascendental
que una dispersos momentos
de una vida que se va.

Busco razones de cosas
que no tienen razón ya,
una verdad que reduzca
el amor a la verdad.

Quiero romper mis cadenas
para volverlas atar
por ver si el cambio perpetuo
deviene fecundidad.

Quiero un amplio movimiento
—aire, fuego, tierra y mar—
que resuelva mis tinieblas
en sagaz oscuridad.

Un eterno movimiento
que no sea de eternidad,
un infinito instantáneo
sobre el que poder llorar.

El hacer y deshacer,
la bondad y la maldad
son modos de una sustancia,
que no existiera jamás.

Queden aquí estos versos, sin comentario, como muestra de las cavilaciones y angustias de uno de los espíritus más nobles y originales de las letras mexicanas de nuestro tiempo.

Páginas inéditas

Carta a un amigo

29 de octubre de 1920.

Tu carta me ha causado una indignación extraordinaria. No comprendo como, pudiendo escribir cosas buenas, nos mandas una carretada de absurdos sobre la provincia, sobre la elegancia, sobre la muchedumbre. Todo es erróneo, voluntariamente erróneo. Además, de mal gusto —en proporciones alarmantes para tus amigos—, con esnobismo.

Desde luego, la provincia. No es verdad que todo se palpe primitivamente en ella. En la provincia todo es convencional: los vestidos de las mujeres, las opiniones de los hombres, la moral de las madres, los vicios de los padres, los “buenos días”, las comidas y hasta el olor de las flores. ¿Pasiones a flor de tierra? No hay pasiones, es decir, no hay *pathos*. La provincia, sobre todo en México —en todas partes: recuerda a Stendhal y a Flaubert— está hecha de hábitos, de incomprensiones, de valores falsos, de muerte, de nada. Y tú lo sabes, lo sabes mejor que Mariano [Silva y Aceves], que Julio [Torri] y que yo. Tu carta es una prueba. Tu amor por la provincia es tu peor *pose*.

Después, Tolstoi. Tolstoi es un novelista genial; pero de ahí a que pueda servir para construir tu vida hay una gran distancia. Ana Karenina, muy bien; ¡pero Levine! Y en Levine se concentra toda o casi toda —la parte más importante— de la filosofía de Tolstoi, de esa filosofía romántica, inactual, por simple; de esa limitada intuición del bien a través de problemas económicos. ¿Crees realmente en una metafísica y en una moral fundadas en la pobreza?

Un buen libro ha pasado por tu vida como un mal sueño. De tu sueño, oh, mal intérprete, eterno renegado de tus ideas de ayer, ha brotado tu “simplismo”, del cual nacen tu repugnancia fingida por la elegancia y tu “vuelta a la multitud”.

La vida es horriblemente complicada. Toda la psicología moderna —Freud como último dato: eso debes leer— nos lo hace sentir. Ponerse de acuerdo con uno mismo es nuestra mayor dificultad. Pregúntaselo a Pedro Henríquez Ureña, que es *nuestro* abanderado. Quien diga que ha puesto de acuerdo, hoy, sus sentidos y su voluntad con su razón, mente. En tal contradicción está nuestro mérito. Ni suprimir es vencer. No hay que negar nada. Eso, cuando menos, es ser verdaderamente “uno mismo”. (En Ibsen sí hay filosofía completa.)

Tu tendencia contra la elegancia ya la había yo notado, una noche, en Tampico, cuando leíamos *Los dioses en el destierro*. Creo que es, en parte, una reacción a problemas y relaciones demasiado cercanos. Piensa que nuestros padres no somos nosotros y que nuestras experiencias necesitan de un sabio reposo para entrar en nuestra vida. El alma formada según la teoría de Condillac es la de *un* hombre. No hay que ser *un* hombre.

Pero tu “vuelta a la multitud” es aún peor que tu supuesta ignorancia de los valores sutiles. He ahí a donde lleva una mala interpretación, a sabiendas, de un verso de Nietzsche. La “vuelta a la muchedumbre” en Nietzsche es para despreciarla más, para conocerla más, para libertarse más de ella, para alcanzar el superhombre. “Sólo permaneciendo fiel a sí mismo puede alcanzarse el *gran éxito*”, escribe Nietzsche a Gerdorff. ¿Cómo has podido olvidar el aristocratismo de Nietzsche, con el de Renan, las únicas actitudes espirituales posibles hoy? ¿Cómo has podido dejar de ver que sobre tus espaldas pesan veinte siglos de crítica? No hay que volver a la muchedumbre. La muchedumbre no sabe nada, no vale nada, nunca ha valido nada. Su papel, simplemente biológico, es ser la ocasión para que nazca un gran hombre. Más vale ser aplastado por ella que vivir para ella, que hacerse feo, bruto, sucio, sexual, específico, adorador de todos los lugares comunes. Nuestra labor diaria consiste, por el contrario, en despojarnos de lo que ella ha dejado en nosotros por inadvertencia o cobardía nuestra. Si el cenáculo afea, la mu-



chedumbre aniquila. (Cuidado con la curva.) El perfeccionamiento está en nosotros mismos.

Por esos los libros deben ser escritos para uno mismo. Los únicos que pueden hacer esto son esos que tú —por una extensión indebida del término— llamas intelectuales. Claro que hay otros libros, los creados para la especie: Max Nordau, Ohnet, doña Emilia Pardo Bazán, Le Bon, Vكتور Cousin... Me aterra que hayas comenzado a gustarlos.

Convengamos en que los *Estudios sinfónicos* de Schumann son excelentes, aun cuando no los entienda Carlos González Peña, y en que tú volverás a escribirnos las buenas cartas de antes.

Me alegro de que tu matrimonio sea un hecho (¿por qué hablas de él con *pose* de hombre frío?). Si puedo, mi regreso a Tampico lo haré por Xalapa.

Te abraza fuertemente...

En la muerte de don Miguel S. Macedo

Oración fúnebre pronunciada por Carlos Díaz Dufoo (hijo) en el Panteón Francés, el 16 de julio de 1929.

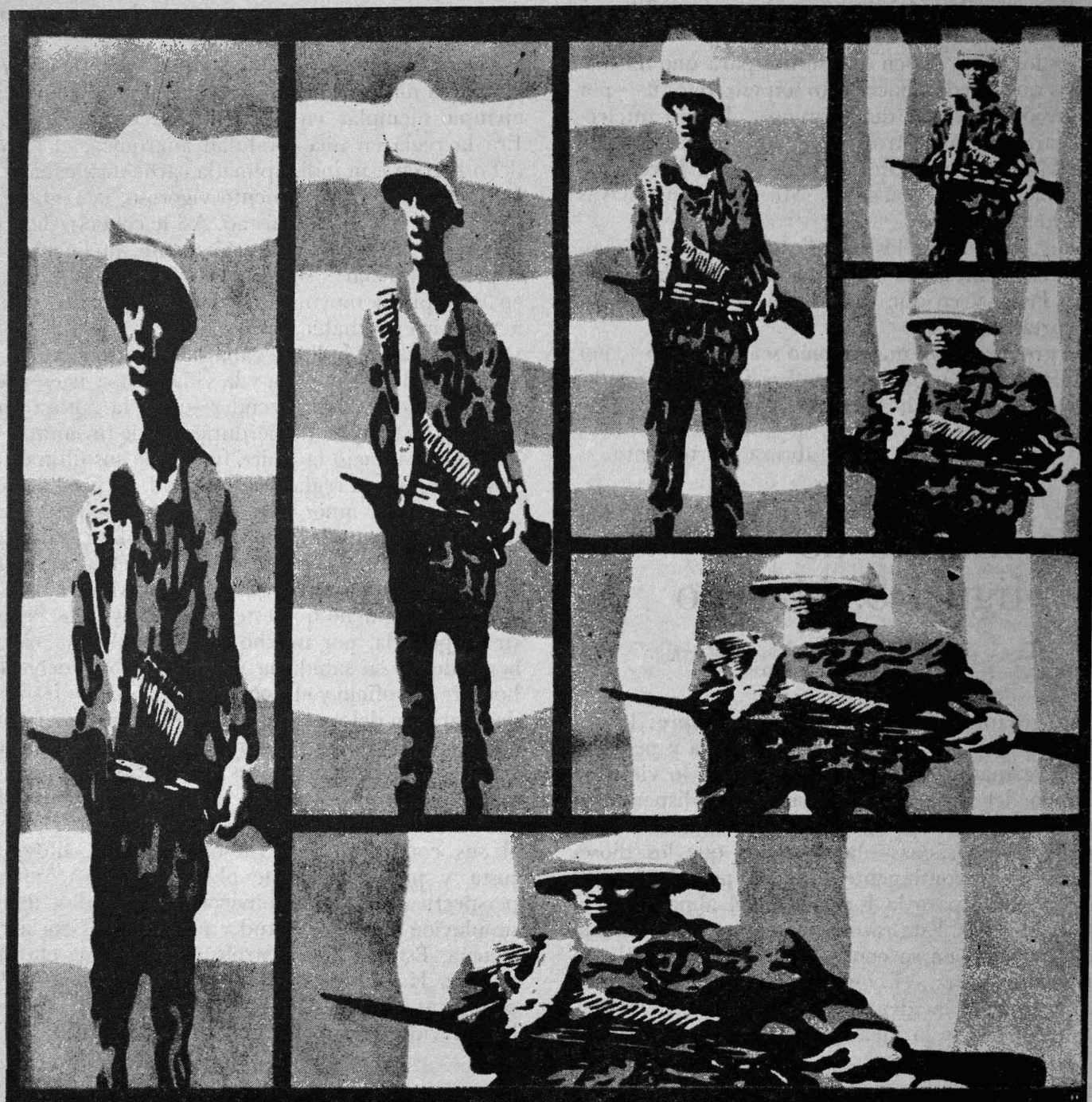
"Oíd, amigos míos, oídlo ahora y oídlo siempre: los inmortales honran a los viejos." De esta vieja y perfecta razón los ya maduros hacemos cuenta que lo viejo no es enemigo del alma, sino preparación indispensable, hálito extenso y vivir prolongado. Esta vieja razón significa una gloria sagaz —la gloria en que los dioses participan—, el contingente humano para la formación del mundo, para la formación del alma, para la formación del dios. Esta razón humana —de lo humano mejor— traduce, en su continuidad, lo perdurable en lo que se transforma, el concepto que dura en el concepto que muda, la idea de nuestros padres, la idea que fuera nuestra y la idea que será proceso afortunado

sin el que nuestras vidas serían un hosco y perentorio terminar.

Don Miguel S. Macedo, viejo a quien honrar, era ya, por sí mismo, una lección. Era el técnico austero, el ejemplo ejemplar en un ambiente de aminoraciones. Era la regla en una totalidad anárquica, el fermento del orden en esta indisciplinada carne mexicana. Y, por la fuerza de un pensamiento vigoroso, la regla se hizo dura, punzante y sin amistad. Así le conocí: rígido, impecable, frío, cruel y soberbiamente inteligente. Toda la pasión esencial —sin la cual el hombre baja— se hizo en su espíritu movimiento deliberadamente pausado, actitud irreprochable, arma casta e irresistible. ¡Cuánto de la Edad Media llevaba dentro sin saberlo!

Pero esta vida nuestra y la vida misma le enseñó a él —que todo lo sabía aprender— que la norma reduce, y que la costumbre, de perdurar, ha de inventarse todos los días. Así nació la dulce fuerza de sus últimos tiempos, en los que la regla fue serenidad, un poco de perdón y un mucho de amor y de sonrisa. Su espíritu, fatigado de claridad mental, halló descanso en estas dos nociones de piedad y desdén, eje de la ética de Anatole France, de quien tanto gustaba don Miguel.

Pero por mucho que este aspecto suyo nos haga sentir su pérdida, por mucho que nos falte su tolerancia bondadosa y su sabiduría completa, por mucho que el hombre del oficio y el hombre de calidad sufran con la desaparición del maestro insustituible, su muerte implica más: es la de un hombre que, sobre todas las cosas, amó la verdad. "Ciencia es conciencia", me dijo alguna vez haciendo suyo este apotegma de Giner de los Ríos. "Ciencia es conciencia", hubieran dicho con él sus compañeros de filosofía, de una filosofía injusta y prematuramente olvidada en este plano de perspectivas fáciles y convicciones cómodas, donde la simulación es juego, virtud y necesidad. Ciencia y conciencia. Ésta es la catástrofe nacional que entraña su muerte. Ha muerto el hombre de excepción. Por él pienso, apasionadamente, en que "resucitarán los que han servido en trabajo divino".



BERTRAND
RUSSELL

EL GENOCIDIO EN VIETNAM CONTADO POR SUS AUTORES

Estados Unidos mantiene un ejército de ocupación en Vietnam, empeñado en la supresión de un movimiento de resistencia que, mediante recursos legítimos, disfruta del apoyo de la gran mayoría de la población. La resistencia vietnamita lucha por la soberanía nacional y la independencia, por el derecho a la autodeterminación. Es en este contexto donde debemos estudiar los anales de la intervención norteamericana.

"Quienquiera que haya pasado cierto tiempo en las zonas de combate ha visto cabezas de prisioneros mantenidas bajo el agua, gargantas oprimidas por bayonetas, víctimas con astillas de bambú hundidas bajo sus uñas, cables de un teléfono de campaña conectados a brazos, pezones o testículos."

Esta declaración apareció en el *New York Times Magazine*, del 28 de noviembre de 1965, y la escribió el corresponsal de *Newsweek*, William Tuohy. Tales torturas y mutilaciones, realizadas por las fuerzas norteamericanas, son descritas cada vez más frecuentemente. Con anterioridad, Donald Wise, jefe de corresponsales extranjeros en Londres del *Sunday Mirror*, informaba:

"Ningún norteamericano podría exigir a sus subordinados que dejaran de torturar. Ni siquiera se sienten impulsados a formular exigencias de tal tipo. Los métodos habituales de tortura consisten en sumergir a las víctimas, comenzando por la cabeza, en tanques de agua, cortarles tajadas con cuchillos, golpearles las sienes con medias llenas de arena y enchufarlos a los generadores eléctricos de los puestos militares de comando". (*Sunday Mirror*, 4 de abril de 1965.)

Este testimonio es confirmado por corresponsales norteamericanos independientes:

"Uno de los más infames métodos de tortura aplicado por las fuerzas gubernamentales es la electrocución parcial, o "fritada". Este corresponsal presenció un caso. A un prisionero del Vietcong le ataron cables a los pulgares. Los hilos estaban conectados, por su otro extremo, a un generador de campaña. Al producir corriente eléctrica el mecanismo, el prisionero era objeto de sacudidas y quemaduras."

Según los periodistas norteamericanos, la tortura eléctrica es empleada por las fuerzas norteamericanas en todo Vietnam del Sur, incluso en los campos de batalla. A estos efectos se han "modificado", con vistas a la tortura, unos pequeños generadores portátiles, "elogiados por su extrema movilidad".

"El método de interrogatorio expeditivo comprende la conexión de electrodos desde el generador hasta las sienes del sujeto. En el caso de mujeres, se fijan los electrodos a los pezones", comunicaba un corresponsal de Associated Press, Malcolm Browne. Un soldado norteamericano escribía a su hermana, en la primavera de 1965:

"El jefe de nuestro pelotón hundió una punta del cable en el pecho de la mujer, que recibió un fuerte choque. Quedó malamente quemada. Entonces tomaron el mismo cable e hicieron

otro tanto con el marido de la mujer y su hermano, pero en los genitales."

El *New York Herald Tribune* trae más pormenores.

"Entre las técnicas empleadas para obligar a hablar a los prisioneros, se cuentan el rebanar los dedos, orejas, uñas u órganos sexuales de ellos o de sus compañeros. La pared de una oficina militar del gobierno está adornada por una ristra de orejas. En una oficina norteamericana hay una oreja de un vietcong, conservada en alcohol." (25 de abril de 1965.)

Malcolm Browne, de Associated Press, escribe:

"Más de un corresponsal de prensa ha visto trozar a machetazos las manos de los prisioneros. A éstos se les castra o se les ciega. A un sospechoso lo arrastraron a campo traviesa, después de un interrogatorio, amarrado a un coche blindado. Muchos soldados disfrutaban pegándoles a los prisioneros. Mueren tantos individuos sometidos a interrogatorios que cabe preguntarse si la obtención de informes no es de importancia secundaria." ("El nuevo aspecto de la guerra", 1965.)

El periodista australiano Wilfred Burchett es el autor de esta descripción, confirmada por la Comisión Internacional de Control:

"La muchacha desnudó su hombro derecho. Casi vomitó. La piel satinada se alzaba en pequeñas erupciones parecidas a coliflores; la carne había sido retorcida con pinzas calentadas al rojo. Tenía media docena de cauterizaciones en la parte superior del brazo. La habían torturado durante meses. Le metían a la fuerza agua jabonosa y orina por la boca y la nariz, le aplicaban electricidad en la vagina y los pezones, con pinzas calientes le retorcían la carne de los pechos, los muslos y los hombros, la violaban con una regla. A estos tormentos sucedían otros más suaves, golpes y hambrunas."

La enorme cantidad de informes de este tipo nos lleva a comprender cómo es posible que hayan muerto más vietnamitas antes de que el Frente de Liberación Nacional comenzara su lucha que después. Los años de paz, o de presunta paz, entre 1954 y 1960, costaron más vidas en Vietnam que el periodo que se inicia en 1960, pese a que éste incluye dos años de bombardeos al Norte con tonelaje —según el secretario de Defensa McNamara— superior al millón de kilos por día. La prensa norteamericana describe sin tapujos el tratamiento a los prisioneros:

"Un piloto de helicóptero levantó la vista de su copa para contar lo que había ocurrido a un cautivo. Como el hombre no respondía, el oficial lo arrojó del aparato, que volaba a 900 metros de altura."

Informes similares ha publicado el *Herald Tribune*:

"En un avión que se dirigía a Saigón, eran interrogados vietcongs prisioneros. El primero se negó a contestar. Lo echaron de la máquina, desde casi mil metros."

Y también el *New York Times* del 7 de julio de 1965:

"Un tripulante norteamericano de helicópteros contó a sus

PAULO VI: LA PAZ

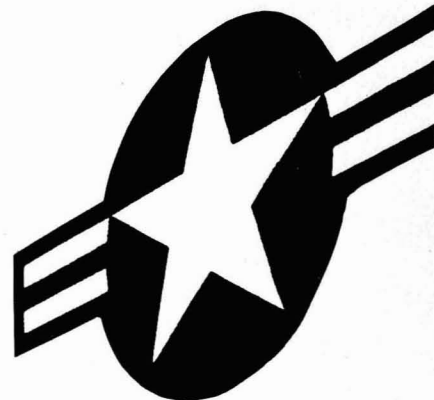
...Recuérdese esto: la paz no puede basarse en una falsa retórica de palabras, que son bien aceptadas porque responden a las profundas y genuinas aspiraciones de los hombres, pero que también pueden servir, y han servido a veces, por desgracia, para ocultar el vacío de un verdadero espíritu y de reales intenciones de paz, cuando no es para encubrir sentimientos y acciones de dominación o intereses de partido.

Asimismo, no se puede hablar legítimamente de paz cuando no se reconocen ni se respetan los sólidos fundamentos de éstas: la sinceridad, la

justicia y el amor en las relaciones entre los Estados y, en el seno de cada nación, entre los ciudadanos entre sí y con sus gobiernos; la libertad, de los individuos y de los pueblos, en todas sus expresiones, cívicas, morales, religiosas; de otro modo no se tendrá la paz, aun cuando la opresión sea capaz de crear un aspecto exterior de orden y de legalidad, sino el brotar continuo e insofocable de revueltas y de guerras.

Del mensaje del papa Paulo VI, leído el 1o. de enero de 1968. *Informaciones Católicas*, Núm. 303.





amigos que, al enfurecerse con un joven, lo arrojó de la máquina, que estaba a trescientos metros del suelo.”

En el *New York Herald Tribune* del 29 de septiembre de 1965 se describe circunstanciadamente el tratamiento infligido a los prisioneros tras su captura:

“Atraparon a un vietcong y lo obligaron a ponerse las manos en las mejillas. Con un alambre perforaron primero una mano y una mejilla, y, tras pasarlo por la boca atravesaron la mejilla opuesta y la otra mano. Luego anudaron a estacas las dos puntas.”

El *New York Times Magazine* del 28 de noviembre de 1965 expone lo siguiente:

“Se rodeó a los aldeanos; trajeron a un hombre ante el comandante de la compañía. El oficial vietnamita se volvió hacia su consejero y le dijo: “Me parece que voy a balear a este tipo. ¿O.K.?” “Proceda”, respondió el consejero. El oficial vació la carga de su carabina, pegándole al hombre debajo del pecho. El aldeano se desplomó y murió. La patrulla siguió su camino.”

El *Houston Chronicle* del 24 de diciembre de 1964 describe el destino de los prisioneros:

“Eran cuatro, todos sospechosos de pertenecer al Vietcong. Los alinearon y balearon al primero. Interrogaron al segundo. Lo mataron a tiros, también.”

David Halbestam informa en 1965:

“Los marines simplemente alinearon a los diecisiete y a sangre fría los abatieron a balazos.”

El 18 de noviembre de 1965 comunicaba Reuter:

“En un lugar, los norteamericanos encontraron a tres vietnamitas heridos. —No te vas a reír nunca más—, dijo uno de los soldados, rellenándolo de plomo. Los otros dos corrieron la misma suerte.”

Y según el *Chicago Daily News* del día siguiente:

“Es casi imposible caminar sin tropezar con un cadáver. Súbitamente, un soldado herido levantó débilmente su brazo. Un sargento norteamericano hizo una prolongada descarga contra él. —Me gustaría encontrar más de estos hijos de puta tratando de rendirse—, dijo el sargento. Nadie estuvo en desacuerdo.”

El *New York Times* del 14 de octubre de 1965, cita a un ex jefe de la Comisión Internacional de la Cruz Roja en Ginebra:

“Mientras eran torturados (los prisioneros vietcong), el ejército norteamericano comenzó a destruir los hospitales del Vietcong y a cortar los suministros de medicamentos.”

U.P.I. informaba el 3 de agosto de 1965:

“Le di a un vietcong. Le di por lo menos a dos de esos bastardos. Los norteamericanos ordenaron a un vietnamita que bajara a la cueva y sacara las víctimas. Eran éstas tres niños, entre los 11 y 14 años.”

Una vez más nos ilustra Malcolm Browne, de Associated Press:

“Un hombre saltó a cincuenta metros y se echó a correr. Todas las ametralladoras dispararon contra él. Finalmente, cayó al suelo en silencio. Lo encontramos boca arriba, en el barro, con cuatro agujeros de bala en lo alto de su tórax desnudo. Estaba

vivo, movía sus extremidades. El pelotón observaba al hombre. Se reían. Uno de los soldados tomó del barro una gruesa estaca y hundió un extremo en el suelo, junto a la garganta herida del hombre. Inclino con fuerza la estaca sobre el cuello, para estrangular al herido. Uno saltó sobre el extremo libre de la estaca, para romperle el cuello al caído, pero el palo se quebró. Otro hombre le pateó la garganta, pero, vaya a saber por qué, la chispa de la vida aún era muy fuerte. Finalmente todos rieron y volvieron al sendero.

“Dos mujeres salieron corriendo de una de las chozas. Una de ellas se agarró la boca cuando vio al herido, en quien reconoció a su marido. A la carrera volvió a su choza y retornó en seguida, trayendo una tinaja con agua. Lavó las heridas y limpió la sangre coagulada. De cuando en cuando se pegaba en la frente y murmuraba algo. Lentamente miró a las tropas, a lo largo del camino. Sus ojos se clavaron en mí, con una expresión que suele sobrecogerme aún hoy.”

El *New York Post* del 30 de abril de 1965 cita a un marine, que trata de matar por la espalda a un aldeano. Aseguró:

“No piense que somos asesinos. Somos marines.”

El *New York Journal American* informaba el 16 de septiembre de 1965:

“Esta es una nueva generación de norteamericanos; la mayoría de nosotros no la conocemos, pero es hora de que nos acostumbremos a ella. Los muchachos de dieciocho y diecinueve años tienen acero en su espinazo, y puede que una exagerada dosis de instinto asesino. A estos chicos parece divertirles matar vietcongs.”

Me he concentrado en los pequeños acontecimientos cotidianos de la guerra, tal como los conocemos a través de la prensa occidental, porque esos informes son más reveladores que las igualmente minuciosas descripciones occidentales de las armas especiales y experimentales, recién desarrolladas y ya utilizadas ampliamente contra el pueblo vietnamita.

Los relatos casuales referentes a la conducta del ejército norteamericano de ocupación han sido publicados sin que se produzcan, entre los más de los lectores de esos artículos, protestas dignas de mención. Es necesario preguntarse cuál es la causa.

Hace algo más de un mes, James Reston, uno de los editores del *New York Times*, escribió un artículo intitolado “La piel de mapache en la pared”. En esa nota cita una frase del presidente de los Estados Unidos, pronunciada ante las tropas norteamericanas en Cam Ranh: “Vuelvan a casa después de haber estado en la pared la piel del mapache.” Con lo de “mapaches” aludía a los vietnamitas. “Mapaches” (*coon skins*) es una expresión norteamericana que designa a los negros. Lo de “mapaches” explica cómo es posible que el periódico occidental más renombrado pueda imprimir, sin inhibición ni turbación visibles, descripciones que son análogas a las que leíamos sobre la vida en Auschwitz, Dachau y Buchenwald. El presidente norteamericano que así se dirigía a sus soldados es el mismo hombre que expresó lo siguiente el 15 de marzo de 1948, en la Cámara de Representantes de ese país:



“Sean cuales sean nuestras armas ofensivas o defensivas, sin superioridad aérea, Norteamérica es un gigante maniatado y semiestrangulado, impotente, fácil presa de cualquier enano amarillo que disponga de un cortaplumas.”

Éste es el legado, ésta es la auténtica herencia directa de las escuadras de exterminio y de las cámaras de gas, a las que eran enviados los enanos amarillos y los mapaches y los judas para su aniquilación infamante.

El *New York Times* del 25 de septiembre de 1966 publicó un extenso artículo de su principal redactor militar, Hanson Baldwin:

“El Departamento de Defensa sostiene que nuestra utilización de agentes químicos en Vietnam no sólo es militarmente exitosa, sino más humana que la de balas o explosivos.” Mr. Baldwin afirma: “Desde 1960 se ha extendido en los Estados Unidos la producción de diferentes tipos de productos químicos. Éstos incluyen mortíferos gases nerviosos y los más modernos, llamados ‘incapacitadores benevolentes’. Y continúa: ‘Muchos expertos agregan que los modernos agentes químicos permiten, más que cualesquiera otros armamentos, confiar en la conducción humana de la guerra.’”

Documentados informes sobre esos productos químicos y gases muestran que los mismos causan parálisis, convulsiones, asfixia y ceguera. Han sido usados a lo ancho y lo largo de Vietnam del Sur. Un vocero oficial de Washington manifestaba el 10 de noviembre de 1965, en la Conferencia Nacional sobre Política Exterior:

“Estados Unidos emplea limitadamente compuestos de arsénico y cianuro en la parte meridional del Vietnam, pero aún no en la septentrional.”

La documentación que poseo, atinente al bombardeo consciente y sistemático de hospitales, escuelas y sanatorios, procede también de fuentes occidentales. Es considerable el uso de armas tales como las bombas que contienen millones de esquilas afiladas como hojillas de afeitar, el empleo de gasolina gelatinosa en inmensos volúmenes, o de fósforo, la guerra bacteriológica. La construcción de campos de trabajos forzados y la política de tierra arrasada, que ha llevado al encierro del 59% de la población rural de Vietnam del Sur —ocho millones de personas— también lo conocemos a través de fuentes occidentales, como por ejemplo la revista *Time* y el *Observer* londinense.

La Editorial Aguilar acaba de publicar un notable libro de Russell: *Crímenes de guerra en Vietnam*. Recién salido de las prensas de George Allen and Unwin Ltd., la Editorial Aguilar lo ha publicado, en traducción de Manuel Aguilar. Los doce capítulos que contiene el mencionado libro, más el epílogo y el apéndice, son una revisión de los padecimientos de Vietnam desde la primavera de 1963 hasta nuestros días. Sin embargo, un artículo de Russell, publicado en Londres a fines de 1966 y transcrito en *Marcha*, de Montevideo, número 1335, complementa la denuncia y la revisión que el filósofo inglés ha hecho de la guerra contra Vietnam.



ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR

por Margarita García Flores

Roberto Fernández Retamar escribe una poesía cuyas notas principales, acaso, son el sentido del humor —que lo acerca a la mejor tradición anglosajona y el rigor que lo emparenta con los latinos. También es latina su preocupación por las cosas cotidianas.

Los poemas de Fernández Retamar son el resultado de un trabajo de propia selección; de autocrítica. Son poemas escuetos. No abusa de los adjetivos, ni incurre en los lugares comunes del prosaísmo moderno, donde se advierte falta de rigor formal y confusión de ideas.

Roberto Fernández Retamar es uno de los mejores representantes de ese artista latinoamericano que, desde Sarmiento, ha intervenido en la vida pública. Artistas rodeados de cierto aire romántico —cuando se les observa desde el exterior y no se entiende que lo que hacen es vital para ellos, como individuos y como creadores.

En el poema titulado "Biografía", Fernández Retamar resume las opiniones que despierta: "*Es demasiado profesoral*", *graznaban los longobardos*. "*Es demasiado antiprofesoral*", *bufaban los otomanos*. "*Es demasiado señorial*", *hablaban los neoetruscos*. "*Es demasiado popular*", *aseguraban con la nuca los dálmatas*. *Naturalmente, al cabo se pusieron de acuerdo todos. Y lo borran encantados de la vida.*

Pero, ¿quién podría ya borrar su obra?

¿Cuáles son los cambios principales que observas en tu obra, de los primeros poemas a tu último libro Buena suerte viviendo?

Me parece que, en general, en los primeros poemas, quizás no sólo míos, sino de todos los poetas, hay una especie de enamoramiento con las palabras. Creo que lo primero por lo cual una persona empieza a sospechar que es poeta es porque las palabras tienen un sentido particular para ella; es decir, hay un cierto gusto por las palabras, y los poemas iniciales que se escriben, aunque pretenden ser profundamente vivenciales, y el adolescente lo cree, en realidad, entiendo que se escriben porque se ha descubierto que las palabras son objetos en sí mismos fascinantes. A medida que uno va dejando de ser ese adolescente ilusionado, las palabras empiezan también a hacerse, por así decir, más transparentes, y uno, sin dejar de sentirse fascinado por ellas, empieza a pretender decir cosas con esas palabras. Ése ha sido el caso mío, y supongo que ha sido de muchísimas otras personas. Empecé escribiendo palabras y pretendo ahora estar escribiendo cosas.

¿Qué elementos de la realidad cubana actual se reflejan en tu obra reciente?

Precisamente en relación con esta evolución sobre la que me preguntaste primero, debo decirte que al principio, una vez que

vi que podía escribir y que podía hacerlo con un mínimo de eficacia, escribía sobre las cosas de Cuba, incluyendo, por ejemplo, su paisaje. Lo cual me parece una forma bastante candorosa. Hoy en día no escribo sobre el paisaje de Cuba, que no ha cambiado sustancialmente, y en cambio pretendo hacerlo sobre aquellos aspectos que en Cuba sí han cambiado: sobre el cubano, específicamente; sobre el cubano que yo soy y sobre la forma cómo, desde mí, veo las cosas. Yo creo que, dada la naturaleza violenta del cambio que está ocurriendo en nuestro país, la literatura y el arte con más posibilidades de perdurabilidad, trascendencia si se quiere, entre nosotros, son aquellos que logren de una manera profunda dar testimonio de ese cambio. Es así, por ejemplo, que en cine, indudablemente lo mejor que hemos hecho son los documentales que también son, si se quiere, una forma humilde de arte. En literatura, hay reportajes verdaderamente importantes y también el reportaje —ya lo decía Sartre en el primer número de *Temps Modernes*: el reportaje es un género literario— es una forma humilde de la literatura. Creo que la realidad es de tal manera sobrecogedora, de tal manera fuerte, decisiva, que la pobre imaginación se ha quedado con el rabo entre las piernas y de lo que se trata es de lograr recoger el latido de esa realidad, el latido de esa historia que está ocurriendo a nuestro lado.

¿Y en el caso de la poesía?

Se ha producido un fenómeno interesante. Decía Carpentier que el fenómeno se había dado en otra literatura, en la rusa. Y es que acaso el primer género literario en que se manifiesta la revolución es la poesía. Es posible, es casi seguro que la narrativa, por ejemplo, requiera un asentamiento mayor, una perspectiva mayor para poder dar una visión más coherente, más armoniosa, más estructurada de la realidad, lo cual ha comenzado a ocurrir en estos tiempos recientes con escritores jóvenes. La poesía está llamada desde el primer momento a testimoniar ese cambio brusco. De alguna forma, es un tipo de poesía que he llamado de *reportaje individual*, porque, conservando elementos de lirismo, hace ver en esa persona —como en un espejo pequeño— los cambios bruscos que ocurren en el país entero, mientras un narrador estaría naturalmente obligado a dar una visión más general, más global.

¿Cómo se defienden ustedes para no caer en la "sociología aplicada"?

En términos generales, me parece innecesario y acaso por eso mismo necesario recordar que un poema es un poema. Aquello que decía con tanta gracia Gertrude Stein: *A rose is a rose is a rose*. Un poema es un poema es un poema, que es por cierto lo mismo que dijo José Martí: poesía es poesía y no olla podrida ni editorial de periódico. Los poetas son los que escriben poe-

mas. Así como la famosa manzana sólo le cayó a Newton, los poemas nada más les caen a los poetas, y creo que no importa lo que se proponga un poeta; sea San Juan de la Cruz o sea Mayakovski, escribirá poemas en tanto que poeta, es decir, con el mayor rigor, con la mayor exigencia para sí mismo. En cada época, como sabemos, hay una poesía de descubrimiento, de conquista, que va engendrando su reverso o su sombra en una retórica. En el caso, digamos, de los modernistas, fue la retórica de aquella fácil polimetría, de las princesas, de los cisnes, de las japonesas, etcétera. En el caso de la vanguardia hubo otra retórica, y en nuestros días es la retórica de esa poesía que se escribe sin ninguna exigencia sobre el idioma y que es una caricatura del prosaísmo, el cual, sin embargo, en un poeta como Ernesto Cardenal alcanza espléndida calidad; es una poesía caótica y ya Alfonso Reyes nos recordaba que el caos quería decir la boca abierta.

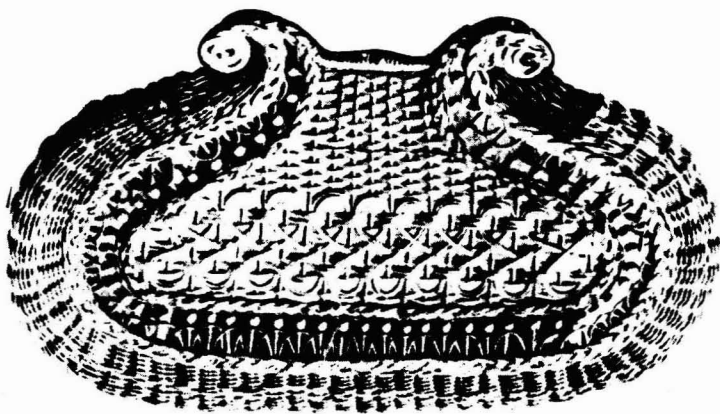
¿Hay ciertos elementos formales que debe cumplir un poema para alcanzar la categoría de tal?

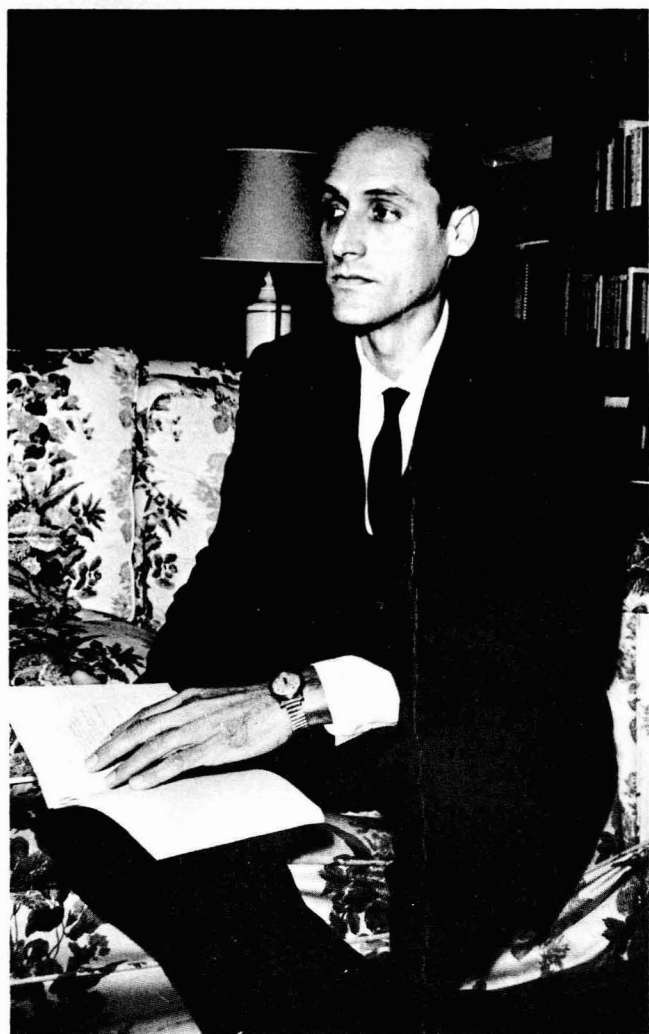
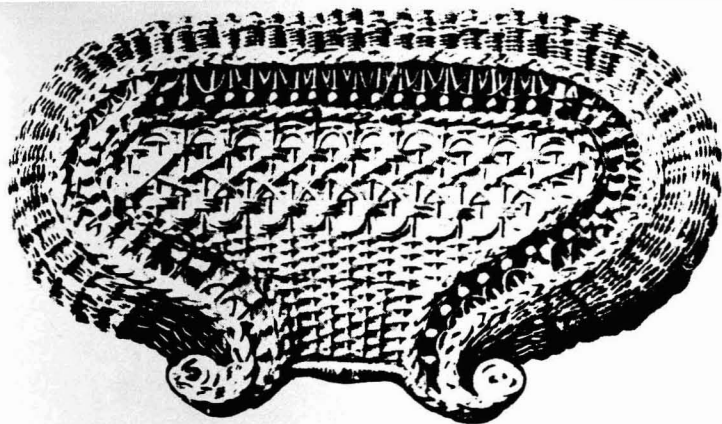
Entiendo que por definición un poema es una conquista realizada en el idioma y que en consecuencia es absolutamente imposible, a priori, establecer las condiciones de esa conquista, porque si así fuera ya no sería una conquista. Hay un elemento irrenunciable de aventura y de descubrimiento: repito el término, de conquista del idioma en un poema. En el caso concreto de la poesía que más puede interesarme o que siento más cerca, y digo esto porque entiendo que hay otra poesía, mejor aún, muchas otras poesías, el poema ha de ser la expresión lograda,

mediante palabras por supuesto, de una vivencia. Entiendo que un buen poema es aquel en cuyo fondo late una vivencia. Por supuesto no basta con haber tenido una vivencia. Todo el mundo se enamora, pero sólo Bécquer escribió las *Rimas*. Entiendo que esa vivencia es una condición, para decirlo en términos matemáticos, necesaria pero no suficiente. Hay poemas en cuyo fondo uno siente que no late vivencia alguna, como esos poemas de la adolescencia de los que hablábamos, que surgen del enamoramiento de las palabras. Por ejemplo, yo no había visto ruiñesores en Cuba, y sin embargo escribía sobre ruiñesores. ¿Qué es lo que estaba escribiendo? Manifiestamente estaba escribiendo palabras. Estaba escribiendo la palabra ruiñesore, estaba escribiendo jitanjáforas. Ese tipo de poema en el que no hay una vivencia. A mí, aquí y ahora, no me interesa. El otro riesgo es el del poeta que imagina que basta una vivencia tan tremenda como la revolución, o estar enamorado, para escribir un poema. Si bastara esto, la poesía ya sería hecha por todos, como anunció Lautréamont, pero antes de que la poesía sea hecha por todos, la vida pública tiene que ser hecha por todos.

¿Cómo podría aumentarse la conciencia de los intelectuales latinoamericanos de que son latinoamericanos?

Lo que nosotros podemos ofrecer no es en forma alguna un consejo, sino, humildemente, una experiencia. Quizá pudiéramos remitirnos a otras experiencias históricas. Indudablemente el momento en que un hombre de ideas, de pensamiento, de sentimiento adquiere una lúcida, dramática conciencia de pertenecer a nuestro continente, es una revolución. Ahora bien, una revolución no la hacen los intelectuales, la hace un pueblo entero, y los intelectuales colaboran en el interior de ese pueblo. Me parecería casi ridículo que diéramos el consejo de hacer una revolución para tener un sentimiento latinoamericano. México, con su revolución, logró darle una conciencia dramática y profunda a una parte de su intelectualidad, de nuestra condición de latinoamericanos, de pertenecer a lo que Martí llamó nuestra América e incluso a lo que ahora se llama el Tercer Mundo y que en cierta forma lo anunció aquel vidente, Vasconcelos (que después traicionó su palabra), al hablar de la raza cósmica. Ese espléndido Vasconcelos de la Revolución Mexicana es realmente un escritor admirable, desde luego, pero además un pensador importante porque un poco a ciegas, tanteando, intuía cosas que a nosotros nos conmueven en este momento. La raza cósmica no es sino otro nombre del Tercer Mundo. ¿Nuestra América, de Martí, no se continúa en su *Indología*? En cierta manera hay comunicaciones entre el pensamiento latinoamericano, y esas comunicaciones van de revolución a revolución; de Martí al Vasconcelos de *La raza cósmica*, a la Revolución Cubana. De lo que se trata es de una conciencia en carne viva de la latinoamericanidad, conciencia que se adquiere en el seno de una revolución. Por eso te digo que entiendo que no





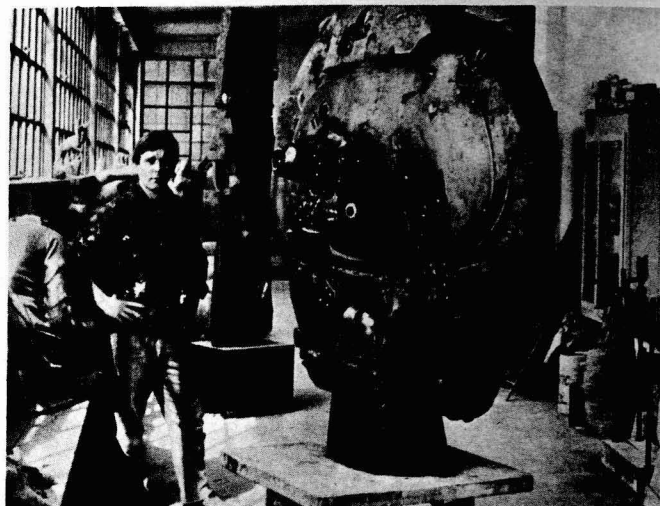
es un consejo, es una esperanza lo que podemos dar a los escritores e intelectuales latinoamericanos: es desearles que, como a nosotros, la historia les permita vivir una revolución.

¿Hay lucha de generaciones literarias en Cuba?

En este momento hay varias generaciones actuando. En el número 40 de la revista *Casa de las Américas* hay un trabajo mío que en parte aborda esta cuestión. Hay la generación de los vanguardistas, que corresponde a la de *Contemporáneos*, y tiene una figura mayor en el gran poeta Nicolás Guillén, y en el orden de la prosa, Alejo Carpentier. Luego hay una generación intermedia que he llamado "de entreguerras". Esta generación maduró entre la revolución del 33 contra Machado y la del 59, y tiene figuras muy importantes en la poesía. Esta generación realizó una poesía oscura, difícil, hermética, nostálgica y dio grandes poetas, sobre todo José Lezama Lima, Eliseo Diego (casi desconocido en el Continente), Cintio Vitier, que además de poeta es el mejor crítico de poesía que nosotros hemos dado en estos años. Samuel Feijoo se ha movido aparte de los poetas anteriores, quienes se nuclearon en torno a la revista *Orígenes*; Feijoo se movía en Cienfuegos, viviendo entre campesinos y realizando una obra intensamente original. Publicó después de la Revolución medio centenar de libros, lo que ha traído como paradójica consecuencia que se le lea poco: desgraciadamente, porque es un excelente poeta. Con él, Lezama y Diego se integra la generación que entre nosotros corresponde a la de Octavio Paz. A ellos sucedió mi generación, que empezó a publicar durante los años 50 y que vendría a alcanzar madurez después de la Revolución. No tengo demasiada objetividad para hablar de esta generación. Los rasgos generales que he mencionado al principio con referencia a mi obra de alguna manera son válidos para las de los poetas con los que tengo más comunión: Fayad Jamis, Heberto Padilla, Pablo Armando Fernández, Rolando Escardó. En estos últimos años ha comenzado a despuntar una nueva generación que se agrupa en torno al mensuario *El caimán barbudo*, muchachos muy jóvenes, de veinte años. Dos o tres de ellos ya han publicado sus primeros libros: Guillermo Rodríguez Rivera, Víctor Casaús. Un poco al margen de ellos, aunque de su misma edad, es Miguel Barnet, que además publicó *Biografía de un cimarrón*, libro verdaderamente interesante, que recuerda a Ricardo Pozas y a Oscar Lewis. Estos muchachos están muy cerca del prosaísmo reciente, se sintieron muy complacidos con la visita de Nicanor Parra, admiran a Ernesto Cardenal.

¿Cuál es el tema de Buena suerte viviendo?

La revolución, aunque nombrándola apenas. El libro trata de lo que le pasa a un hombre cuando es poeta, tiene mi edad, se llama como yo y vive una revolución.



Manifiesto

Hay una realidad profunda, más auténtica, más válida que la otra: que aquella que se nos sirve cada día a través del periódico o de cualquier otro medio de difusión, y que acabamos, por rutina, haciendo sustancia nuestra. Hay una realidad recóndita en torno a la problemática y a la vida del hombre. Hay una realidad histórica, el reverso de la historia, la historia no proclamada, la intrahistoria que es lo vivo, frente a lo muerto del manual o de las tesis interesadamente servidas; lo auténtico frente a lo falso.

Sobre esta realidad pesa una losa de difícil penetración. A veces una leve fisura, una inteligencia clara, vislumbra algo de aquella luz y nos asombra. Soñé con la realidad: ¡con qué alivio desperté!, dice el escritor polaco Stanislaw Jerzy Lee. Más son muchos los pintores, escultores, escritores y poetas que sienten la importancia de aquella realidad y, de uno u otro modo, lo muestran. Hacen a través de la siempre nueva realidad de la obra de arte, una incorporación de aquella más profunda y más auténtica realidad. Hacen intrarrealismo; son intrarrealistas, sin saberlo o sabiéndolo.

Todo esto supone una actividad y una investigación que ha de proyectarse sobre la realidad ocluida.

Hay, además otros deliberados silencios; y sobre todo, muchos matices dentro de la auténtica realidad objetiva. La proyección ha de hacerse desde nuestras circunstancias y con referencia a ellas. Los hallazgos se han de poner de relieve con la acentuación y el perfil propios de cada uno. Pero no es sólo en este orden meramente objetivo en el que ha de descubrirse una realidad más auténtica. Hay que penetrar en el interior de la propia conciencia, para descubrirla. Y no solamente por los caminos éticos, tantas veces puestos de relieve, sino por los puramente especulativos e investigadores. Al fin y al cabo, la conciencia será instrumento de trabajo. Porque no basta con penetrar en el ancho y tumultuoso campo del subconciente; hay que encauzar las experiencias y los sentimientos; hay que seleccionar con rigor y método. Debe huirse de lo fortuito, de lo fácil. Precisamente porque la obra de arte —en cualquiera de sus manifestaciones— no es un mero lujo, ni un capricho, sino un servicio y un instrumento para la

elevación de la conciencia humana, el artista no debe olvidar su profesionalidad.

En la nueva visión intrarrealista, ha de haber una confluencia entre fenómeno y esencia. No se trata de representar sino de significar. La obra de arte no es reproducción sino producción. Lo humano es precisamente el signo, aunque, frente a las actitudes evasivas, no debe darse como jeroglífico o enigma. De aquí la reactualización del tema, porque la realidad profunda ha de ser alcanzada a través de nuestras experiencias y sentimientos. Los estados de tensión e, incluso, de alucinación —entendida ésta como zona o punto máximo de aquella tensión— serán los más adecuados para alcanzar la visión más luminosa de la profunda realidad. Surgirá de este modo el objeto intrarrealista, como obra de arte, en la que, por principio, se supone adopta el artista una actitud crítica y constructiva. La obra de arte resultará así no sólo un inmenso gozo, sino un instrumento de lucha y transformación, al poner de relieve, en su propio lenguaje, la realidad negada o deformada por los usos, las tradiciones o las conveniencias.

Hay actualmente en el mundo del arte un anhelo de acabar con las posiciones equívocas y puristas. Como ya se dijo hace muchos años, nadie cree ya en eso del arte puro, del arte por el arte, ya que en este momento dramático del mundo el artista tiene que reír y llorar con su pueblo. Hay un deseo de integrarse, de comprometerse humana y socialmente, salvando siempre la propia libertad. Porque no hay antítesis entre la libertad individual y la inserción del arte en un conjunto al servicio de la comunidad. No se trata de seguir el halago de un realismo trivial, sino al contrario: trascender, penetrar y revelar el trasfondo de la realidad. La obra intrarrealista puede ser rechazada en principio, más lo que importa es revelar situaciones, mundos y modos ocultos pero anhelados; la adhesión y hasta la exaltación no se harán esperar.

En orden de estos propósitos, no podemos negar los precedentes; mucho menos en España donde al significarse específicamente una tradición realista en las artes plásticas se viene a reconocer la existencia —esporádica y excepcional— sin duda de un realismo diferente y más profundo. Cuando un personaje literario del siglo de oro español



Una misma realidad es también muchas realidades. Porque la realidad es el ojo que la mira, de igual modo que la historia es el historiador. De aquí que la libre interpretación no se pueda eludir. En el mundo del arte esto ya se hizo y se viene haciendo. Hay otra cuestión, y es que, en principio, cada esfera o sector cultural tiene su realidad propia. Así, por ejemplo, la línea y el punto son realidades puramente geométricas; la persona jurídica es realidad exclusiva del mundo del derecho. Y lo son de manera absoluta. La realidad artística, en el puro sentido que hoy se le asigna, tiende también hacia un concepto de exclusividad, con independencia no ya de los elementos materiales que la constituyen, sino de cualquier alusión que en ella exista a otras realidades.

La realidad de una pintura o una escultura está en su propia naturaleza artística y no en la alusión o referencia que a otras realidades pueda contener. Pero no puede negarse —y he aquí otra de las cuestiones palpitantes de la creación artística— que, a través de los valores plásticos, la obra de arte indaga otros valores humanos. No puede haber deshumanización del arte porque el arte es siempre profunda expresión humana. Y ello a pesar de que lo humano se integra por múltiples realidades, muchas de las cuales se ocultan, enmascaran o disimulan. Hay realidades oficiales —de tipo político, histórico o cultural— que nada tienen que ver con la realidad auténtica del fenómeno a que se refieren. El valor de esa realidad profunda —y la tragedia de su ocultación— es inmenso desde todos los puntos de vista. Y lo es porque lleva en sí el contenido de la verdad desnuda. Buscarla y ponerla de relieve, en cualquier época, lugar u orden cultural resultará tarea difícil. Éste es uno de los propósitos de un grupo intelectual y artístico que se ha formado en Barcelona, con importantes aportaciones del exterior, y que bien pronto se presentará al público, a través de exposiciones y escritos.

Hay una realidad silenciosa en torno a la problemática y a la vida del hombre, empezamos significando en las primeras horas de nuestro contacto. Hay una realidad histórica —el reverso de la historia, la historia no proclamada, la intrahistoria— que es lo vivo, frente a lo muerto del manual o de las tesis interesadamente servidas; lo auténtico, frente a lo falso. Sobre esta realidad pesa una losa de difícil penetración. A veces, a través de una fisura, una inteligencia clara aporta algo de aquella luz y nos asombra. “Soñé con la realidad; ¡con qué alivio desperté!”, dice el escritor polaco Stanislaw Jerzy Lec. Mas son muchos los intelectuales, escritores y poetas, pintores y escultores, que sienten la

nos dice, como defendiéndose, que en su linaje no hay persona tan de poco asiento, que se ponga a aprender esas quimeras (saber leer), que lleva a los hombres al brasero (las hogueras de la Inquisición) y a las mujeres a la casa llana, nos da luz sobre una realidad que aún hoy se nos tergiversa, pero que explica muchas cosas.

Nada más opuesto al camino que en el mundo plástico llevaría al alcance de esta realidad íntima que lo que se suele llamar “pop-art”. La acumulación caótica de materiales con las imágenes vulgares y reiteradas, es un muestrario que impide ver la realidad oculta. Ni valen más las evasiones ópticas de la pintura “op”. La obra intrarrealista será, en primer término, investigación; luego testimonio y hasta compromiso. El compromiso puede prolongar la actitud; el testimonio, aunque llegue a la denuncia, al sarcasmo o a la crueldad, será siempre la disposición obligada, tras la investigación penetrante.

El como de la nueva obra no será unívoco ni dogmático. La pluriformidad será el homenaje a la libertad individual. En el que de la nueva actitud, la intención será la determinante. Cualquier técnica será válida si la intención condiciona el resultado.

Frente al realismo de la apariencia (naturalismo), frente al realismo de la luminosidad (impresionismo), frente al realismo conceptual (cubismo), frente al realismo dramático (expresionismo), frente al realismo subconsciente y gratuito (surrealismo), frente al realismo misérrimo o de campo limitado con refinamiento técnico de laboratorio (informalismo), proclamamos el realismo desde la realidad interior, fundido con la oculta y más profunda realidad exterior (intrarrealismo).

En los ciclos históricos nunca se vuelve a pasar por el mismo punto. Tras el descrédito de la realidad, surge un ansia de realismo. Pero tanto en la forma como en su esencia, se trata de una actitud nueva y de un mundo nuevo. Los caminos serán los que en cada caso respondan a las necesidades de la conciencia y de la libertad individual de cada uno; pero el propósito es nuevo y semejante. Un propósito de creación artística individual, en primer término; pero guiado hacia la finalidad colectiva de revelar en su intensidad —o en todo su pavor— las realidades más ocultas y, a la vez, más auténticas,

necesidad de descubrir aquella realidad para, de uno u otro modo, mostrarla. No es un método nuevo de escribir o de pintar, sino una actitud determinada frente a los hechos o fenómenos de la vida. Los caminos para realizar la investigación y alcanzar el propósito pueden ser diversos y han de ser necesariamente los que la necesidad personal aconseje a cada uno. El propósito, en cambio, será común. Claro está que respecto de aquéllos —y he aquí otro de los puntos de acuerdo desde la primera hora— debe huírse de lo fortuito, de lo fácil. Precisamente porque la obra de arte, en cualquiera de sus manifestaciones, no es un mero lujo, ni un capricho, sino un servicio y un instrumento para la elevación de la conciencia humana, el artista creador no debe olvidar su profesionalidad, la precisión de sus instrumentos.

En esta nueva visión intrarrealista que se pretende, ha de haber una confluencia entre fenómeno y esencia. No se trata de representar, sino de significar. Se entiende que la obra de arte no es mera reproducción, sino producción. Lo humano es precisamente el signo, aunque frente a las actitudes evasivas, no deba darse como jergolífico o enigma. De aquí la necesidad de la reactualización del tema, porque la realidad profunda ha de ser alcanzada a través de nuestras experiencias y sentimientos.

En los ciclos históricos nunca se vuelve a pasar por el mismo punto. Tras el descrédito de la realidad, surge un ansia de realismo. Pero tanto en la forma como en su esencia, se trata de una actitud nueva y de un mundo nuevo. Los caminos serán,

en el concepto de un nuevo movimiento intrarrealista, los que en cada caso respondan a sus necesidades; el propósito es nuevo y semejante. Un propósito de creación artística individual, en primer término; pero guiado hacia la finalidad colectiva de revelar en toda su intensidad —o en todo su pavor— las realidades más ocultas y, a la vez, más auténticas.

Lo que importa ahora no es tan sólo el propósito, sino el alcance que se logre. A ello se disponen los entusiastas integrantes del nuevo movimiento cultural y artístico que, si bien son conscientes de la sugestiva tarea que les espera, saben también que hacia ella han de encaminarse con perseverancia y con fervor, para lograr alguna nueva luz. Sólo los grandes movimientos culturales y artísticos de nuestro tiempo que han alcanzado puntos máximos de su desarrollo, nos han dejado páginas permanentes de la historia cultural. No importa que estas páginas ejemplares sean reducidas y muy abundantes las deleznales. Lo que vale —y esto es lo que cabe esperar del nuevo movimiento cultural y artístico que en estos días nace en Barcelona— es que se lleguen a alcanzar esas páginas ejemplares y acertadas, a través de las metas propuestas.

La realidad es el ojo que la mira, de igual modo que la historia es el historiador. Pero no se trata de esto. En todo caso, esto sería motivo para reivindicar la libertad de cada uno. Y esto ya se hizo, y se viene ha-

ciendo, desde hace mucho tiempo. La cuestión, en principio, es que cada esfera o sector cultural tiene su realidad propia. Así como la línea y el punto son realidades puramente geométricas, la persona jurídica es realidad exclusivamente jurídica. Y lo son de manera absoluta. La realidad artística, en el puro sentido que hoy se le asigna, tiende también hacia un concepto de exclusividad, con independencia, no ya de los elementos materiales que la constituyen, sino de cualquier referencia que en ella exista respecto a otras realidades. La realidad de una pintura o una escultura está en su propia naturaleza artística y no en la alusión o referencia a otras realidades que pueda contener. Más no puede negarse —y aquí sigue la cuestión— que a través de los valores plásticos, la obra de arte lleva e indaga otros valores humanos. No puede haber deshumanización del arte porque el arte es siempre profunda expresión humana. Aunque lo humano se integra por múltiples realidades, muchas de las cuales se ocultan, enmascaran o disimulan. Hay realidades oficiales —de tipo político, histórico o cultural— que nada tienen que ver con la realidad auténtica del fenómeno a que se refieren. El valor de esa realidad profunda —y la tragedia de su ocultación— es inmenso desde todos los puntos de vista. Y lo es porque lleva en sí el contenido de la verdad desnuda. Buscarla y ponerla de relieve, en cualquier época, lugar u orden cultural resultará tarea difícil. Aplaudamos por ello, y sin más, la tarea de los intrarrealistas que así se lo han propuesto.



↑
Novello Finotti

José Agustín Goytisolo

Tú tiemblas

El sol se va extinguiendo
en las paredes últimas
del día

y mientras tanto
el aire se estremece
presintiendo ya el tacto
de la sombra

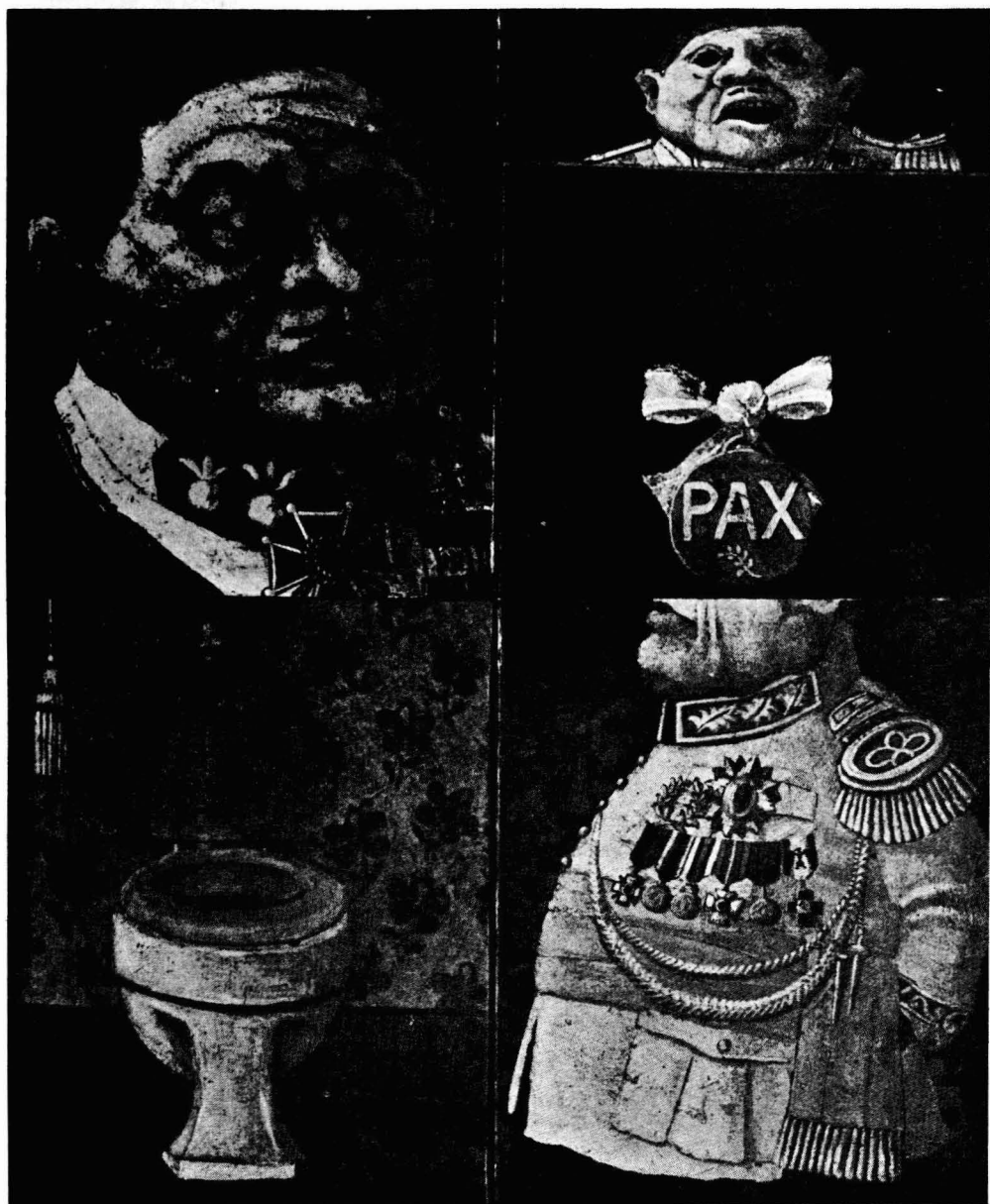
que llega,
y que cubrirá toda
la vastedad de calles,
solares, plazas.

Antes
de que el frío nocturno
acalle las palabras
y los ruidos,

yo quiero
decirte que te amo
en esta hora, cuando
tú tiemblas

y no sabes
por qué. Ven a mis brazos,
ya nada soy sin ti
mi amor

muchacha bruna.

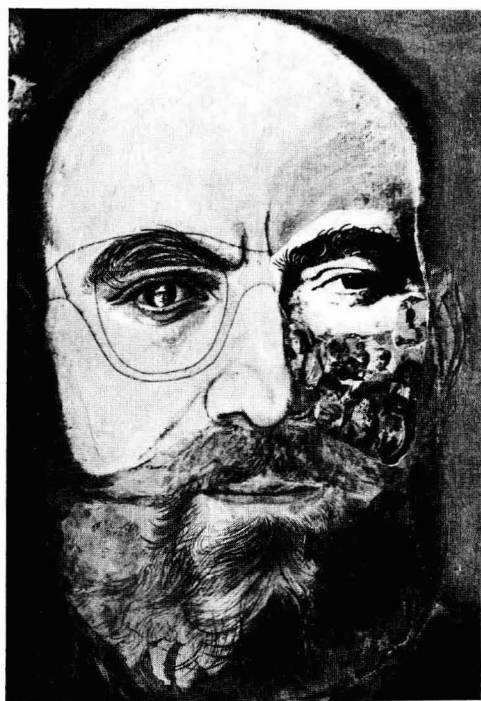


Abel Vallmitjana

El intrarrealismo nace de la imperiosa obligación que algunos hombres sienten de otorgar a las artes y a las letras su virtual condición de formas de pensamiento que contribuyan al conocimiento del hombre. De ahí que nos interesen las circunstancias en torno al hombre para descubrir en ellas su verdadera realidad.

La alucinación en busca de imágenes gratuitas, lo mágico más o menos auténtico y el gesto dramático por el drama mismo, escapan a los intereses del intrarrealismo por no estar incorporados a la búsqueda de la realidad. Nos interesa la realidad recóndita, la que se esconde y nos esconde. Más que un rostro angustiado nos interesa la causa de su angustia. La alucinación puede ser válida si a través de ella logramos vencer los obstáculos que separan nuestro "yo" de la realidad auténtica. Aquella que individual y colectivamente queremos ignorar. La que apenas se vislumbra y de inmediato rehuimos. La silenciada por convenciones y conveniencias.

No creo en la confortable actitud de disociar el hombre del artista y mucho menos en la hora actual. Así pues, como hombre y como artista considero sumamente arriesgado vivir indiferente a una realidad que con el progreso científico y tecnológico nos ofrece un inmediato mañana de dual y contradictoria índole. Un maravilloso mañana asistido por la técnica o catastróficamente desnucado por ésta. Basta tener presente el hecho —sin precedentes en la historia de la humanidad— de todos conocido y de muy pocos valorado, que el hombre dispone de los medios para exter-



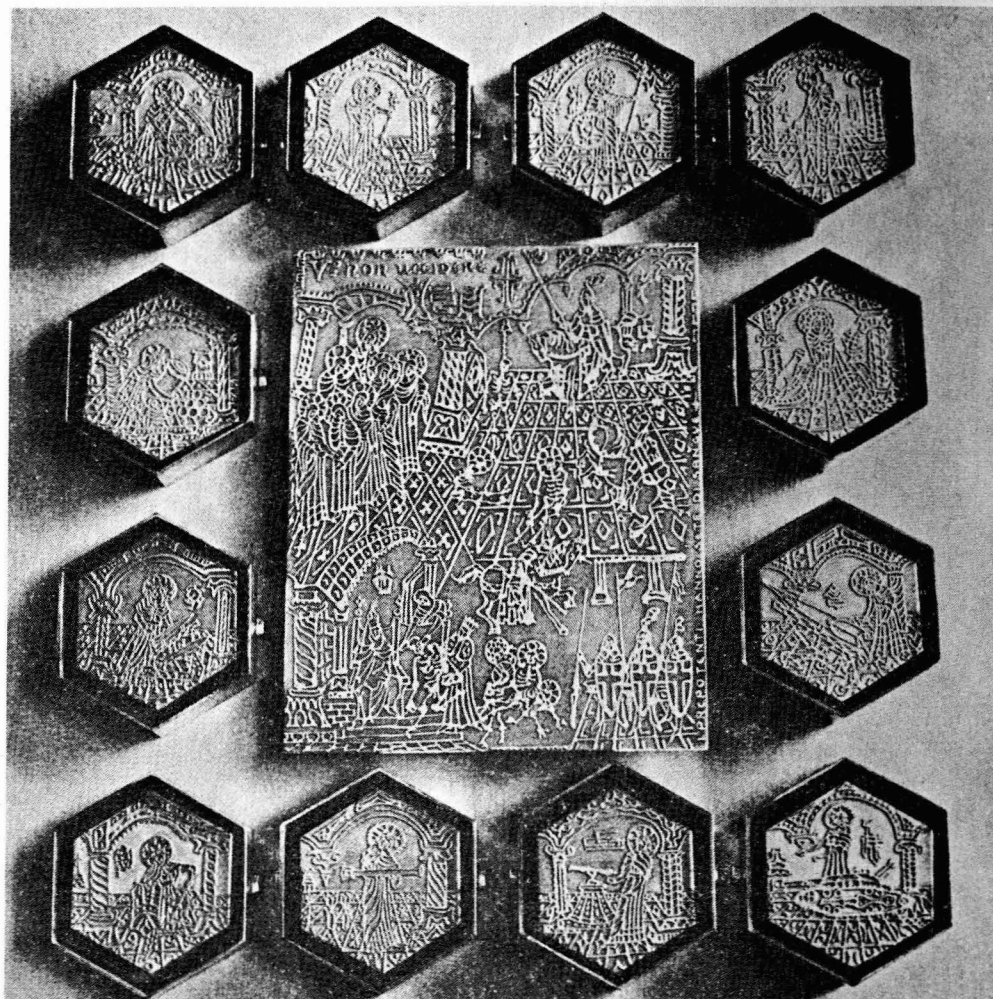
minar la vida de nuestro planeta. Nunca se había hecho tan presente y sobrecogedor el futuro ni había cobrado como hoy una conciencia histórica.

Nadie pensará que los graves peligros que acechan nuestras generaciones puedan conjugarse con obras de arte; pero no cabe la menor duda que sólo una conciencia basada en la convivencia humana puede ofrecernos la garantía de un mañana mejor: y esta conciencia sólo puede conseguirse a través del conocimiento del hombre y su verdadera realidad. Contribuir a ello —en el límite de sus posibilidades— es el propósito de los intrarrealistas.

José Corredor Matheos

Poema

En esta espera rota
te entretienes
contando con los dedos
año a año
te entretienes
dando los buenos días
con los dedos
para romper la espera
hemos visto crecer
como unos hijos
verdes árboles verdes
como cuerpos
sobre una tierra muerta
han venido los días
del futuro
paso tras paso haciendo
su camino
sin avisar a nadie
tiempo después ahora
qué sorpresa
la tierra prometida
todo abierto los ojos
te entretienes
contando con los dedos
los minutos
aunque va siendo tarde
te entretienes
contando los minutos
la vuelta de la esquina
está volviendo
con los hijos que crecen
con los árboles verdes
sin remedio
sobre la tierra muerta
hay un árbol muy verde
muchas bocas
mirando el horizonte
muchos días
mirándote los ojos
la espera ya se ha roto
definitivamente
ya no quedan más dedos
ni más años
dando los buenos días
con los ojos
vamos dando los hijos
como dedos
verdes árboles verdes
la sorpresa
la sorpresa qué grande.



Salvador de Madariaga

Desde las cuevas de Altamira, esta piel de toro en que se ha criado España viene siendo cuna de pintores. País de espacio, España da pintores como Alemania, país de tiempo, da músicos. ¿Tradición? Pues sí, pero mirémoslo un poco de más cerca; que la tradición es río de aguas espirituales que se nutre de manantiales surgidos del fondo de su cauce. Así que viene de ayer lo que ayer dio, pero va al mañana aumentando con el rico aporte de los manantiales de hoy.

Los pintores de hoy tienen en sus manos la pintura de mañana. Que quieran que no, van bañados de ayer; pero son ellos, el hoy, lo nuevo. Ayer, hoy y mañana, toda la pintura nuestra ha buscado siempre la entraña de lo real. Si los reyes y bufones de Velázquez, los monjes de Zurbarán, se yerguen al lado de los reyes y monjes de la pintura francesa, resaltarán el fulano o mengano en lo español, el monarca o el fraile en lo francés; lo individual y personal frente a lo social y genérico, la entraña frente a la envoltura corporal y aun social. La garra del pintor español penetra como la del tigre hasta las entrañas del sujeto.

El pintor español fiel a su tradición milenaria intentará desentrañar la intención secreta del Creador, oculta dentro de las apariencias formales. Nada menos. Va en ella el orgullo humano que no se arredra ni aun ante el Creador. Blasfemo por creyente, aspira a elevarse hasta el creador recreando sus criaturas, desentrañándolas.

Así Goya. Así Picasso. Dos de los pintores de más vigor que ha dado España. Picasso, el más blasfemo de todos, se aleja de la realidad por aspirar a crear una realidad suya independiente de la del Creador. Es un extra-realista, el primero y más fuerte de todos. Pero al buscar la extra-realidad, se extravía. Si en el "cómo" triunfa, yerra en el "qué". Por ese camino, a lo más que puede aspirar es a crear un mundo concebido por Picasso que nunca podrá ser tan hondo, ancho y alto como el mundo concebido por Dios. Picasso pinta variaciones sobre el tema de la Creación, obra magna y ambiciosa. Pero más grande y ambicioso es tratar de desentrañar la creación.

El intrarrealismo —que así podríamos llamar la verdadera pintura española— es pues el arte de arrancarle sus secretos al creador, de desentrañarle Su mundo. No cabe mayor ambición. Cuanto más alta la ambición, menos segura la victoria. Pero la honra está en el intento. Y al fin y al cabo, el mundo está en los ojos que lo ven.

30 años del Retrato de mi madre

por Ernesto Mejía Sánchez



Unos ocho años antes de escribir el *Retrato de mi madre* (1937), Andrés Henestrosa había publicado *Los hombres que dispersó la danza* (1929), libro de leyendas zapotecas que reconstruye la mitología antigua y la mestiza del Istmo de Tehuantepec; son los primeros ejercicios del narrador, oscilante aún entre la rica sensibilidad indígena, traducida con sencillez y seguridad, y la confiada eficacia metafórica del español recién conquistado, como lo advirtió en su momento Bernardo Ortiz de Montellano. El mismo poeta señaló las concomitancias de la obra con *La tierra del faisán y del venado* (1922), de Médez Bolio, y con las primicias de Miguel Ángel Asturias, las *Leyendas de Guatemala* (1930), a la vez que proponía un compás de espera ante un segundo libro de Henestrosa, que debía ser ya más personal y original; en este caso, como pocas veces, podría hablarse de crítica profética.

El *Retrato de mi madre* habría que inscribirlo en el género de los relatos autobiográficos, pero también en el epistolar, porque se trata en puridad de un fragmento de carta. He aquí el primer hallazgo: equilibrio, equidistancia entre el diario íntimo y las memorias para el gran público. Así la efectividad vertida en el texto consigue un tono estratégico. Habla el yo con toda entereza, pero no habla de él en público; la carta es privada, pero se publica. Sin las efusividades de la intimidad, sin la ostentosa y fría y calculada desverguenza de las autobiografías profesionales. Estilísticamente también está a igual distancia del costumbrismo localista y del relato revolucionario; aunque ahí se describan costumbres populares y hasta se dé el texto de un romance tradicional y la Revolución Mexicana aparezca dos veces, de puntillas. No faltan hermosas imágenes, pero tampoco sobran. Muchas galas de la lengua se dan ahí generosamente como las emociones, sólo frenadas por el buen tino del corazón. Prosa muy lírica, en verdad, que lleva la lírica por dentro, al modo de la *Visión de Anáhuac* (1917), de Reyes, y del *Canek* (1940), de Abreu Gómez, y

como ellos tantas veces justamente reimpresos.

Véase la nómina bibliográfica, que por seguro no agota todas las posibilidades.

Cabría citar entre los antecedentes de estampas maternas las páginas de Lamartine sobre su infancia en la campiña de Milly, de *Les Confidences* (1849); los primeros capítulos de las *Mémoires d'outre-tombe* (1849-1850), del señor Chateau-

briand; y los *Recuerdos de provincia* (1850), del gran Sarmiento, en especial los pasajes titulados "La historia de mi madre" y "El hogar paterno", donde aquella mujer fuerte que fue Paula Albaracín se nos antoja pariente cercana de Martina Henestrosa. No es de olvidarse la delicada *Constanza* (1921), del desaparecido Guillermo Jiménez, y, sobre todo, el capítulo "El rayo" del *Ulises criollo* (1935), de José Vasconcelos; tampoco los recuerdos de infancia y mocedad de Máximo Gorki.

Todo eso pudo ser, ciertamente, ingrediente, pero sólo ingrediente, nada más; nunca germen. Lo mismo puede decirse de una serie de piezas literarias publicadas con posterioridad al *Retrato de mi madre*, con quien puede emparentarse. Cauda reconfortante de la tradición de las letras en que el *Retrato* pudo ser estímulo, punto de apoyo o de emulación, pero no débito flagrante, como en la *Semblanza de una mujer* (1941), de José Rubén Romero; en la *Imagen de mi madre*, del arquitecto Lorenzo Carrasco (1953); en la poesía del licenciado José Miguel Quintana, *Llanto con mi madre* (1963); en la elegíaca "Oscura palabra" de los *Poemas* de José Carlos Becerra (1965); en la semblanza de Fedro Guillén *Rodeada por el sueño* (1966); y en algún "Espejo de mi madre", que yo me sé. Todo buena cosecha, como dijo el otro, y no es menor la de integrar una tradición espiritual, la de hacer camino al andar.

Sin embargo, el *Retrato de mi madre* vive por propios méritos. "En sus páginas hay una atmósfera personal, claramente expuesta: nos llega a todos y sentimos seres y paisajes con la transmutación que dan las palabras exactas —ha escrito Luis Cardoza y Aragón—. Crea su propia leyenda, la mitología de su infancia. No son numerosos los que poseen capacidad para percibir la luz y la alegría, el dolor y la noche; los que como Andrés Henestrosa saben concentrarse en su polvo fervoroso, igualmente propicio a la flor y a la espina." Todo eso y más, desde hace ya treinta años.

1. "Retrato de mi madre", en *Taller*, México, D. F., diciembre de 1938, año I, No. 1, pp. 23-32. Director: Octavio Paz.
2. *Retrato de mi madre*. México, Publicaciones Alcaraván, 1940; 21 pp. Ilustraciones de Manuel Rodríguez Lozano.
3. "Retrato de mi madre", en el Suplemento Cultural de *El Nacional*, México, D. F., 18 de febrero de 1940, 2a. época, año XI, tomo XVI, No. 3894, p. 1. Dibujo de Salvador Pruneda. Director: Raúl Noriega.
4. "Retrato de mi madre", en *Nuevo Mundo*, México, D. F., junio de 1942, año I, tomo I, No. 8, pp. 9-10. Fotografía de Martina Henestrosa. Nota de Ermilo Abreu Gómez. Director: Alberto Monroy.
5. "Retrato de mi madre", en *Nosotros*, México, D. F., 15 de septiembre de 1945, pp. 60-61. Fotografía del autor y nota de *Nosotros*. Editor: Alfredo Kawage Ramia.
6. "Retrato de mi madre", en *Cuatro siglos de literatura mexicana*. Poesía, teatro, novela, cuento, relato. Seleccionada por Ermilo Abreu Gómez, Jesús Zavala, Clemente López Trujillo y Andrés Henestrosa. México, Editorial Leyenda, 1946, pp. 841-846.
7. "Retrato de mi madre", en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, Venezuela, 12 de febrero de 1950, p. 15. Nota del poeta Carlos Augusto León. Director: Mariano Picón-Salas.
8. *El retrato de mi madre*. Fragmento de una carta a Ruth Dworkin. México, Ediciones Los Presentes, 1950; 16 pp. s. n. Proyectó la edición Ali Chumacero. El grabado a buril de la portada es de Juan Soriano. Editores: Juan José Arreola, Enrique González Casanova, Jorge Hernández Campos y Ernesto Mejía Sánchez; los últimos cuidaron la edición.
9. *El retrato de mi madre*. México, Ediciones Didza, 1953; 28 pp. Viñeta de Vicente Rojo.
10. *Retrato de mi madre*. México, Publicaciones Alcaraván, 1940; 21 pp. Ilustraciones de Manuel Rodríguez Lozano. Es reimpresión al offset de la primera edición individual de 1940 y cuya fecha conserva, aunque fue hecha en 1962.
11. *Retrato de mi madre*. México, Colección Palabra Tras Palabra, 1966; 24 fols. Se reproducen las ilustraciones de la primera edición.
12. "Carta a Ruth Dworkin", en *Desde México y España*. México, Alejandro Finisterre, editor, 1966, fols. 6-14, s. n.
13. "Retrato de mi madre. Carta a Ruth Dworkin", en 3 cartas autobiográficas. México, Secretaría de Educación Pública, 1967, pp. 11-35 ("Cuadernos de Lectura Popular" No. 105; Serie "La Honda del Espíritu"; se hizo un sobretiro de 500 ejemplares en formato mayor, con portada de Alberto Beltrán. Ilustración de Manuel Rodríguez Lozano. Edición al cuidado de Marco Antonio Millán y José Revueltas.

21

libros

Luis Villoro: *El proceso ideológico de la Revolución de Independencia*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades. México, 1967 (segunda edición). 250 pp. (Embastado. 14 x 22 cm.)

Por segunda vez las prensas universitarias editan este libro, que hasta ahora ya ha ayudado no poco a penetrar en el fondo del espíritu del movimiento mexicano de independencia. El libro es el mismo, aunque el título ha sido modificado. El de la primera edición era *La Revolución de Independencia*, al cual halló el autor el defecto de que parecía ofrecer un panorama histórico total del movimiento al que hace mención; lo que acaso confundiera al lector. El nuevo título, más restringido, efectivamente corresponde con más exactitud al contenido real del estudio.

Éste toma por punto de partida un análisis de la situación de las clases sociales, según el cual lo que llamamos "Revolución de Independencia" es el resultado de un complejo de movimientos que divergen considerablemente entre sí, y tienen su asiento en distintas capas de la sociedad. Las interpretaciones suelen oscilar entre dos puntos de vista opuestos; desde el cual la revolución aparece como una reacción tradicionalista contra las innovaciones liberales de la Península, y otro desde el que surge como una de las

que surge como una de las manifestaciones de la conmoción de alcance mundial provocado por la "Ilustración" y la revolución francesa.

Luis Villoro considera que La Revolución de Independencia comprende, en realidad, ambos aspectos antagónicos, a ninguno de los cuales puede reducirse exclusivamente; y, en consecuencia se propuso la tarea de desintegrarla en sus diversos elementos, a fin de explicarla a partir de las distintas fuerzas que la componen. La situación de las distintas clases sociales en vísperas de iniciarse el movimiento de independencia, los componentes de las particulares situaciones, vienen a ser clave de las "actitudes históricas" que luego habrían de manifestarse.

Las clases de los administradores y los comerciantes se sentían indisolublemente ligadas a la metrópoli. Su "actitud histórica" no era más que una exigencia de orden administrativo eficaz. El alto clero, los grandes propietarios y el ejército, se hallaban unidos bajo un signo común: el sentido ambiguo de su dependencia de la Corona. El alto clero recibía de la Corona sus nombramientos, pero su influencia económica y sus intereses financieros estaban en la Colonia. La situación del ejército era semejante: sus nombramientos le venían también de la metrópoli, o del gobierno virreinal, y de tal manera, que la mayoría de los jefes y los oficiales superiores eran europeos. Por otra parte, la minería se hallaba casi totalmente en manos de criollos; y la nobleza americana era dueña, también, de gran cantidad de feudos rurales y de las más de las nacientes industrias. Por su situación ambigua, estas clases poderosas desarrollarían una actitud variable: ya a favor del régimen colonial, ya en su contra.

Por último, las clases trabajadoras. Fueran indios, negros o castas, los trabajadores de la Colonia carecían de conciencia de clase; pero en cambio participaban de la misma opresión. Su impulso contenido no estallaría mien-



tras no lo pusiera en movimiento la *intelligentsia* criolla.

La luz que estas páginas arrojan sobre el mecanismo que funciona entre la situación de cada una de estas clases y su particular "actitud histórica", muestra cómo la coexistencia de dos fuerzas antagónicas en la Revolución de Independencia, es un hecho incontrastable sin el cual no es fácil explicarla.

Alberto Bonifaz Nuño

Le Chau: *Del feudalismo al socialismo: La economía de Vietnam del Norte*. Traducción de Nicole Blanc. 420 pp, Editorial Siglo XXI; México, 1967

El trabajo del economista vietnamita Le Chau es un minucioso análisis del desarrollo económico, social y cultural del Vietnam del Norte, país esencialmente agrícola, en donde el cultivo del arroz descuella sobre todos los demás. Situado en la zona tropical, se halla sometido al régimen asiático de los monzones. Dos cadenas de montañas dominan la parte posterior del país y contribuyen a causar grandes inundaciones de mayo a noviembre. Hace treinta años los 5 millones de hectáreas sembradas de arroz solamente representaban el 15% de la superficie total del país, estimada en 328 mil kilómetros cuadrados.

Emancipado del Imperio Chino en el siglo x, Vietnam logró importantes avances en su desarrollo agrícola, habiendo comprendido en el siglo

xiv dos reformas agrarias: la primera asignó a cada campesino contribuyente una parcela de tierra de acuerdo con las posibilidades de cada poblado. Con la segunda, efectuada en 1397, se limitó la propiedad privada a 4 hectáreas y el Estado expropió algunos latifundios pero sin tocar las vastas propiedades que el emperador, cien años antes, había entregado a los grandes nobles. Los campesinos, por tanto, continuaron soportando el peso de las exacciones feudales, las requisas, el servicio militar y los impuestos. Las guerras civiles, las sequías y las rebeliones obligaron a los campesinos a vender sus tierras y a emigrar como artesanos o asalariados. La concentración de la tierra se acrecentó al mismo tiempo que aumentaba el número de campesinos sin tierra. De 1407 a 1427 los chinos nuevamente ocuparon Vietnam pero los campesinos lograron expulsarlos bajo el mando del emperador Le Loi que decretó, un año más tarde, la reforma agraria general repartiendo la tierra tanto cultivada como abandonada de acuerdo con el número de personas que debían ser alimentadas, independientemente de su clase social. Se prohibió el abandono de las tierras, la venta de las parcelas asignadas y la creación de grandes propiedades privadas.

Desaparecida la dinastía de los Le en el siglo xvi, los notables y mandarines se apoderaron de las tierras públicas y se anexaron las pequeñas propiedades privadas, convirtiéndose los campesinos en siervos de los latifundios. El arrenda-

miento y la aparcería fueron desde entonces las formas clásicas de la tenencia de la tierra. Francia en una lucha que duró de 1847 a 1884, logró adueñarse del país, creando después la Unión Indochina, formada por el Nam Viet (Cochinchina), el Trung Viet (Annam), el Bac Viet (Tonkín), el Reino Khmer (Camboya) y el Reino Lao (Laos). La lucha contra la ocupación no se hizo esperar, sobresaliendo el movimiento campesino surgido en 1930 en el Trung Viet. La segunda Guerra Mundial y la ocupación japonesa permitieron al Frente de Liberación, fundado en 1941, tomar el poder el 19 de agosto de 1945 y proclamar poco después la independencia de la República Democrática del Vietnam. La resistencia general duró hasta los Acuerdos de Ginebra, firmados el 20 de Julio de 1954, poco después de la famosa batalla de Dien-Bien-Phu, en la cual las tropas francesas sufrieron una desastrosa derrota. Vietnam quedó dividido en dos zonas al nivel del paralelo 17: la zona norte se convirtió en la República Democrática del Vietnam, presidida por Ho-Chi-Min, y optó por el sistema socialista. Y la zona sur, que se constituyó en República de Vietnam por referéndum realizado a fines de 1955.

En la República Democrática del Vietnam son importantes, además del arroz, la exportación del caucho y la extracción minera (hulla, carbón, estaño, zinc, manganeso). La agricultura aportaba en 1931 el 65% de la producción nacional bruta; la industria el 16%; el artesanado el 6% y los servicios el 13% restante. El 90% de la población se dedicaba al cultivo de cereales y a las artesanías, generando solamente el 41% de la producción interna bruta. El ingreso per cápita que correspondía a cada vietnamita era 16 veces inferior al ingreso anual recibido por un francés y 32 veces al de un norteamericano. Los efectos de las crisis económicas, las destrucciones causadas por las guerras, el crecimiento demográfico y la disminución del rendimiento de las tierras agravaron de 1931 a 1954 la situación económica y social del

país, en el que claramente se observan dos grandes sectores: uno, formado por la industria moderna, el comercio, las empresas financieras y de transporte y las plantaciones industriales en manos principalmente de extranjeros. Las utilidades obtenidas por este sector moderno fueron a parar, en su mayor parte, a la metrópoli. Se calcula que de 1896 a 1940 el monto total de las inversiones públicas y privadas en Indochina ascendió a 1.2 billones de francos (a precios de 1954) de los cuales un 45% provenía de capitales privados franceses, un 30% de autofinanciamiento y el 25% restante de empréstitos emitidos en la metrópoli para financiar las inversiones públicas, una parte de las cuales ya se había amortizado. En tres grupos financieros se hallaban concentrados más del 85% de los capitales privados. La burguesía vietnamita, que desempeñó siempre un papel en la vida económica del país, poseía apenas un 5%. El 10% restante estaba en manos de pequeñas sociedades. En sólo diez años —de 1934 a 1944— el grupo más poderoso (el del Banco de Indochina) obtuvo 550 millones de francos de utilidades brutas y acumuló más de 160 millones de reservas. El sector moderno se dedicaba a la extracción y transformación de los productos mineros y a los cultivos industriales. Como actividades anexas e indispensables a la política colonial contaba con un sistema financiero, un aparato comercial y una red de comunicaciones que facilitaba el transporte de los productos del país a los puertos de exportación. Dicha red es para algunos la única aportación de los colonizadores (3 400 kilómetros de vías férreas y 27 500 de carreteras) si bien la población pagó el costo de estas infraestructuras destinadas a hacer prosperar a las empresas extranjeras, y que resultaron destruidas casi en su totalidad durante la guerra del Pacífico y el conflicto indochino.

El artesanado y la agricultura formaban el otro sector. Todavía hoy el 80% de la población se dedica a las labores del campo. El círculo vicioso de la agricultura tradicional

de Vietnam trajo como consecuencia una descomposición estructural y coyuntural de la economía campesina: de 1930 a 1944 la superficie de tierra cultivada por habitante rural disminuyó en 38% y el rendimiento por hectárea en un 12%. Además, de 1930 a 1954 la relación de precios de intercambio así como el volumen de las exportaciones vietnamitas (el país ocupaba el tercer lugar entre los exportadores mundiales de arroz) fueron afectados seriamente.

Las consecuencias fueron desastrosas ya que, por una parte, la economía no estaba organizada en ese entonces como economía nacional, sino en función de las necesidades de la metrópoli y, por la otra, la preparación y el desarrollo de la guerra revolucionaria provocaron graves problemas estructurales. Oscuro era, pues, el panorama que se observaba al nacimiento de la República Democrática de Vietnam en septiembre de 1945. Baste citar que en 1944 y 1945 el hambre y las epidemias cobraron dos millones de víctimas; que la disponibilidad de cereales apenas alcanzaba a cubrir la demanda durante escasos dos meses; que el comercio con el exterior estaba paralizado y el erario público en franca bancarrota. Además, la presión militar proveniente del exterior era tan constante que la defensa militar absorbió la totalidad de las fuerzas productivas en la agricultura.

Las condiciones objetivas y subjetivas requeridas para sostener la república eran otras muy distintas de las que se presentaban antes de la segunda Guerra Mundial. Por tanto, la fuerza principal de la revolución debía radicar en las masas campesinas y no en los cuadros urbanos, si bien éstos asumían la dirección de la revolución. El marxismo, nueva doctrina del Estado, “debía integrarse a las características de la nación y adoptar una forma nacional perfectamente definida antes de poder utilizarse: no pudiéndose aplicar subjetivamente como una fórmula”. La defensa nacional tuvo prioridad en 1945 sobre la lucha contra el semifeudalismo. La agricultura, y en general la economía, estaban desarticuladas y paralizadas. Para liberar al campesinado de sus explotadores se hacía necesario promover previamente una transformación radical de las estructuras sociales que permitiera a los campesinos explotados romper el círculo vicioso en el cual estaban encerrados.

En materia económica la resistencia asumió dos formas: una negativa, consistente en el sabotaje de la economía del enemigo, y otra positiva, la construcción de una economía nacional apoyada principalmente en la agricultura y el artesanado, en el comercio organizado y controlado, y en la industria de bienes de consumo, de fabricación de armamentos y de extracción minera.



Poco después de la victoria de 1954 se inició realmente la reconstrucción económica, habiéndose consagrado en 1958 un primer Plan Trienal para la transformación socialista de la economía. En materia agrícola, la propiedad semifeudal desapareció, dando lugar, primero, a la propiedad individual, y después, a la forma colectiva de explotación. A pesar de contar con recursos internos limitados y un bajo ingreso de la población, se logró una sensible mejoría del nivel de vida, un elevado aumento del material productivo y palpables mejoras sociales. Baste citar que después del cese de hostilidades existía un médico por cada 220 mil habitantes, un enfermo por cada 68 mil, una cama de hospital por cada 3 400. En 1959 había un médico por cada 50 mil habitantes, un cuadro asistencial (enfermero y médico) por cada 7 800 habitantes y una cama de hospital por cada 800 personas. Mientras que la mortalidad infantil era en 1939 del 40%, veinte años más tarde era solamente del 5%. En 1945 el porcentaje de analfabetismo ascendía al 90% del total de la población. De 20 millones de habitantes solamente 480 mil alumnos habían recibido enseñanza primaria y secundaria, y apenas 600 asistían a la Universidad. Actualmente sólo un 16% de la población no ha sido alfabetizada. En 1959 había en el país un estudiante por cada dos mil habitantes, frente a uno por cada cien mil en 1939.

Al final de su trabajo Le Chau analiza algunos aspectos relacionados con la aplicación de las ciencias económicas en las viejas sociedades, y particularmente en los países agrícolas subdesarrollados de estructura social rígidas, teniendo en cuenta la experiencia vietnamita:

1o. Puede decirse que las condiciones requeridas para la aplicación de las leyes económicas en los países subdesarrollados exigen primeramente una revolución social o una transformación radical de las viejas estructuras sociales y agrarias.

2o. Paralelamente se hace

necesaria una revolución o renovación técnica y cultural.

3o. Se impone, de acuerdo con las condiciones sociales y económicas, la elaboración y ejecución de planes de desarrollo a mediano y largo plazo, mismos que deben cubrir todos los aspectos de la vida política, económica, social cultural, técnica y científica del país; coordinar las actividades emprendidas en estos sectores y movilizar las fuerzas productivas y los medios de producción para crear una nueva organización social. Será posible, entonces, elevar simultáneamente la tasa de inversión con relación al ingreso nacional y el coeficiente de rendimiento de las inversiones realizadas. El proceso de crecimiento se iniciará sin graves obstáculos aumentándose decididamente, por consiguiente, la productividad del trabajo y el nivel de vida.

—Iván Restrepo Fernández

Jaime Sabines: *Yuria*, Joaquín Mortiz, México, 1967

Yuria —título del más reciente libro de Jaime Sabines—, como él mismo señala, “no quiere decir nada”, pero también “es todo: es el amor, es el viento, es la noche, es el amanecer”. Y puede ser “un país” o una “enfermedad”.

Al parecer, Sabines ha querido decir que *Yuria* es “la poesía”. Quizás. En todo caso, eso nos adentraría en el terreno de lo indefinible y, con mayor razón, de lo incalificable.

Esto, si consideramos la raíz poética que nutre toda la obra de Sabines, no es nuevo: él ha significado —y lo reitera ahora el desorden dentro de una actitud esencialmente ordenada, “profesionalísima”, equilibrada y casi estática, como lo es la de la poesía mexicana.

Así, no es difícil encontrar entre los jóvenes poetas actuales de México una gran madurez técnica, una incuestionable facilidad para el dominio de un lenguaje poético. No se dan grandes poetas, es cierto, pero sí muchos buenos poetas: el excelente manejo de cierta “mecánica” de poetizar sustituye, en la generali-

dad de los casos, a la capacidad o disposición para el descubrimiento.

Sabines es un fenómeno aparte. Por eso, *Yuria* es asimismo el desorden, la irregularidad, los altibajos, encontrándose entre sus poemas los que se nutren de una ternura sin apelaciones, hasta aquellos cuyo contenido se sitúa en el cinismo y a veces, incluso, en la obviedad.

Lo planteado no quiere decir que, en lo personal, crea yo que la línea seguida por Sabines sea la correcta. Intento simplemente mostrar cómo, dentro de la poesía mexicana, existe un término medio no explotado, y que lo definitivo es: se es poeta “correcto” o “incorrecto”; se es “cerebral”, “mecánico”, o se es “sentimental”, “anárquico”; se responde a una “mecánica” del hacer poético o se es “impulsivo”.

Sabemos, naturalmente, que cada quien contesta, por sobre todo, a su temperamento; pero no hay que olvidar que si bien “la literatura es un don”, es también “una dificultad adquirida”: de la fusión del don y la dificultad surgen los grandes creadores. A mi parecer, Sabines tiene el don —un don violento, profundamente humano, cálido, tropical—, pero no ha querido (no le ha dado la gana, tal vez) dominar por completo la dificultad.

Esto se manifiesta, especialmente, en la variabilidad de su temperamento y en la manera como responde a los estímulos externos. Por ello, Sabines escribe *como le da la gana* y en el momento *en que le da la gana*. Y allí está *Yuria* para demostrarlo: contiene poemas descriptivos, políticos, irónicos, sardónicos, influidos por la versificación española, por el largo verso francés, ternísimos, obvios y hasta cursis. Total: hay de todo.

Sin embargo, el gran poeta que existe en Sabines no puede mostrarse sino en chispazos relampagueantes, a veces a través de un poema y otras en partes de un poema, en estrofas o en simples versos. Y así, tenemos poemas completamente logrados como “Cuba 65” —cuyas partes una y tres son excepcionalmente bellas), y otros que rompen la-

mentablemente su ritmo, como “Autonecrológica”, que comienza con un lúcido absurdo de la mejor ley (“miau” es la expresión más tierna del amor, ¿cuál hormiga soy yo de éstas que piso?, ando buscando quién me regala un río, etcétera), y que termina en la más pobre versificación española: No me hables, si quieres, no me toques, / no me conozcas más, yo ya no existo. / Yo soy sólo la vida que te acosa / y tú eres la muerte que resisto; con rima y todo.

De la misma manera, junto a logros poéticos verdaderamente altos (Guardo el brazo con que amé tu cintura, el amor se llora como un muerto, etcétera) hay lugares comunes y obviedades como éstos: El amor dura sólo un instante, donde se duerme un agua de amapolas, Amor mío, mi amor, amor hallado, No hay paz, no hay paz, hay estertores, / odios violentos como un látigo, / lamentos inauditos, / etcétera.

En mi opinión, y hablando en términos más concretos, *Yuria* contiene dos poemas especialmente interesantes: “Cuba 65” y “Autonecrológica”, así como algunos de buena factura: “Espero curarme de ti”, “Qué costumbre tan salvaje”, “Abajo, viene el viento furioso”, y unos cuantos muy malos: “Me dueles”, “Canonicemos a las putas”, “Cantemos al dinero”, en los cuales, ni la ternura, en el caso del primero, ni lo sardónico, en los dos restantes, logran tomar una forma que los justifique.

Cabe anotar, por otra parte, que Sabines —en todas las reacciones dentro del libro— funciona “sentimentalmente”. Hasta sus razonamientos son sentimentales: y sus elucubraciones metafísicas, cuando quiere intentarlas (“¿Cuándo nos olvidaremos de contar los días, de nombrarlos?”), también lo son. De esta manera, Sabines opera a través de intuiciones, y por eso en su poema de amor —“Cuba 65”, por ejemplo, que es un gran poema de amor— es donde mejor se realiza.

Sin embargo, creo con él que *Yuria* “no quiere decir nada”, que es apenas una señal, una especie de anuncio.

—Miguel Donoso Pareja

Juan Marinello CONFESIONES



Quien creyera que Silvestre Revueltas fue sólo un gran talento musical caería en gran error. Miembro de una familia en que la creación artística es como una proyección vital —Fermín, pintor, José, escritor, Rosaura, actriz—, poseía mi amigo una comprensión afinadísima de toda expresión estética o razonadora. De haber querido, hubiera sido escritor de primera fila. Tengo sobre esto una experiencia concreta.

Silvestre había estado por largas semanas en un sanatorio, muy enfermo. Una mañana se me llenó de alegría la casa de Edison 69 —aquella casita minúscula con aire de desmontable escénico, que me había dejado León Felipe, y que transmití después a José Pijoán y éste a José Moreno Villa—, por la llegada de Silvestre, curado y animoso. Venía con su hija pequeña, que se le parecía mucho. La charla fue alegre y cordial. La cabeza le reventaba de proyectos y sueños, después de la pausa dilatada. En la calma del sanatorio había ido construyendo calladamente todo un mundo sinfónico, del que hablaba como de una tierra prometida poblada de maravillas. Algunas cosas no tenía sino que pasarlas al papel; otras aparecían como esbozos gigantescos, todavía informes; las más eran como nubes altas, cargadas de luces y presagios.

Al final de la plática esperanzada, Silvestre me llamó aparte, y como quien perpetra un delito, me entregó una hoja de papel que llevaba delicadamente dispuesta. —A veces, me musitó, también me siento escritor. Ahora he tenido tiempo para ordenar algunas ideas. Lee esto y dime si debo seguir. Mañana vengo a saber tu opinión... Y muy ruborizado, se despidió de mi mujer y de mí. De espaldas, caminando hacia el portón que se abría sobre el Frontón México, tomados de la mano, lentos y anchos los dos, Silvestre y la niña hacían una estampa deliciosa. En la marcha se estrechaban dulcemente, como si quisieran protegerse para el camino. Recuerdo que mi mujer me dijo al oído: —Son dos niños a la ventura de Dios...

Ahora, a los treinta años, releo la hoja que me dejó Silvestre aquella mañana mexicana. Contiene trece pensamientos numerados y mecanografiados pulcramente. Debajo, la cuidada firma. Como ocurre siempre en el escritor ocasional, los pensamientos son sentenciosos, apodícticos, moldes de anotaciones largamente acariciadas. En estos casos ya se sabe que el trascendentalismo es obligado y que las experiencias del autor se vuelcan por lo común en generalizaciones intencionadas. Pero aun con estas esperadas y naturales limitaciones, la penetración y la garra creadora se descubren de inmediato. Por otro lado, estos aforismos —tocados casi siempre de amarga ternura—, ofrecen mucho de la intimidad del hombre, de su dolor remansado y persistente, de su perspicacia de gente de pueblo, zarandeada y desconocida en cada hora hasta que apunta, con la proclamación pública del talento, el elogio cauteloso y remordido del poderoso. Y en estas líneas están, desde luego, el decoro vigilante, la honestidad radical y la bondad sin orillas del hombre pleno.

La repulsa a la beneficencia hipócrita y a la comisera-

ción tasada en que se busca el perdón del propio pecado, cubre buena parte de estos pensamientos. Entre ellos sangran recuerdos viejos y cercanos. Silvestre nos dice que “hacer el bien es algo muy complicado, que requiere exquisito tacto y gran talento”, y añade: “la gente que te quiere se apresura a darte una golosina después de haberte vapuleado. Es la crónica y pueril manera de borrar un imborrable resentimiento y de apaciguar un vago remordimiento de sus pobres almas cariñosas”. Es por ello que la naturaleza franca y denunciadora del hombre íntegro prefiere la maldad descubierta a la dádiva calculada. Contra la segunda se puede poco: la primera engendra, por lo menos, la erguidez de castigarla. Silvestre escribe: “Podemos resignarnos a recibir un bien que nuestra naturaleza y nuestra razón fisiológica o moral rechaza, por gratitud obligada. Recibimos el mal con la alegría de poder combatirlo.”

Hay anotaciones de dolorosa intimidad, que recuerdan las *confesiones* de espíritus magnos: “De niño, y casi siempre por un fútil motivo mi padre me imponía un castigo corporal y me encerraba en un oscuro cuarto. Al poco tiempo me traían un plato con frutas y me soltaban. Después, yo veía a mi padre y sentía por él una tristeza y una piedad infinitas; pero nunca lo he perdonado.” Otras veces (pensamiento V), dice verdades con original hondura: “El amor a la madre es el amor a la propia carne y a su propio dolor: es el instinto de conservación.” En otra porción de sus pensamientos vibra dramáticamente la ansiedad por lo grande y perfecto. Lo anhela en los demás y en sí mismo. Quiere el contacto con “las nobles pasiones”, que provocan los nobles pensamientos. Ansía la calidad cenital, pero desconfía de conquistarla porque siente, como algunos místicos, el desvalimiento de la soledad: “Yo creo que puedo ser mejor —dice. Es mi más alta aspiración; pero me siento a veces tan solo que los fuerzas me abandonan. (Todavía no alcanzo la sublime inconsciencia patológica del héroe.)” Y en otros momentos (pensamiento IX), nos sorprende con una rara simplicidad eficaz, con una elocuencia ajustada y reluciente como de armadura antigua, que recuerda mucho la de José Martí. Así cuando anota, con intenso regusto autobiográfico: “Toda ceguera es el mayor sufrimiento. Y toda clarividencia también.”

Ignoro si persistió Silvestre en su intento literario. Estoy seguro de que si lo hizo dejó obra de firme condición. Tenía para ello lo primero: la penetración certera, la garra robusta, sincera y directa. De haber logrado el dominio de las técnicas y la maestría profesional que poseyó en la música, estaríamos saludando ahora un grande escritor. Su humanidad relucía con sus sangres espesas y encrespadas por cualquier arteria que manase. Quien le oyó alguna vez la charla sobria y afilada o juicio bronco y al hueso, lo sabe bien.

Fragmento del ensayo *Imagen de Silvestre Revueltas*, que Marinello grabó para el disco que la UNAM editará en la serie *Voz viva de América Latina*.

Willi Gutmann

Forma, espacio y movimiento

No puedo detenerme, nunca, en las cosas existentes y explotar, solamente, sus posibilidades, como generalmente se hace con el desarrollo de una silla, la cerámica, el diseño formal de los muebles funcionales, una habitación y la arquitectura de una casa; mi interés está centrado en la creación y la invención. En consecuencia, es natural que mis esculturas sean dinámicas y se hallen "en movimiento".

He encontrado mi propia expresión en los "plásticos aserrados" (*saw plastics*), como les llamo. Esta técnica puede aplicarse tanto a las figuras pequeñas cuanto a las esculturas monumentales, en infinidad de temas y variaciones. Allí radica, a menudo, la posibilidad de crear figuras móviles, desarrollándolas a partir de un "cuerpo" básico que se puede desplazar, desarmar, voltear y volver a acoplar de acuerdo con el humor, la opinión o la fantasía de quien lo hace. Es un juego serio; una participación; así como una confrontación directa con el diseño de la habitación creada por la persona interesada.

La intuición, el ojo, la mano que conduce la ejecución mecánica más precisa que pudiera exigirse, caracteriza mis esculturas. En la mayoría de los casos el material no está añadido, sino deducido, extraído del cuerpo total y reducido a pequeñas partes. Las piezas originales pueden ser unidas nuevamente, o agrupadas en nuevos y diversos grupos que pueden aumentar, considerablemente, el volumen total.

Aunque "reduzco", puedo amplificar al desplazar y mover en torno. Esto se logra mediante un juego de cuerpos, líneas, luz y espacio. La escultura monumental me interesa cada vez más. El estatismo de una escultura se acrecienta a medida que aumenta su tamaño, de modo que la relación entre ésta y la construcción da por resultado una escultura arquitectónica.

— Traducción de Naya Márquez

