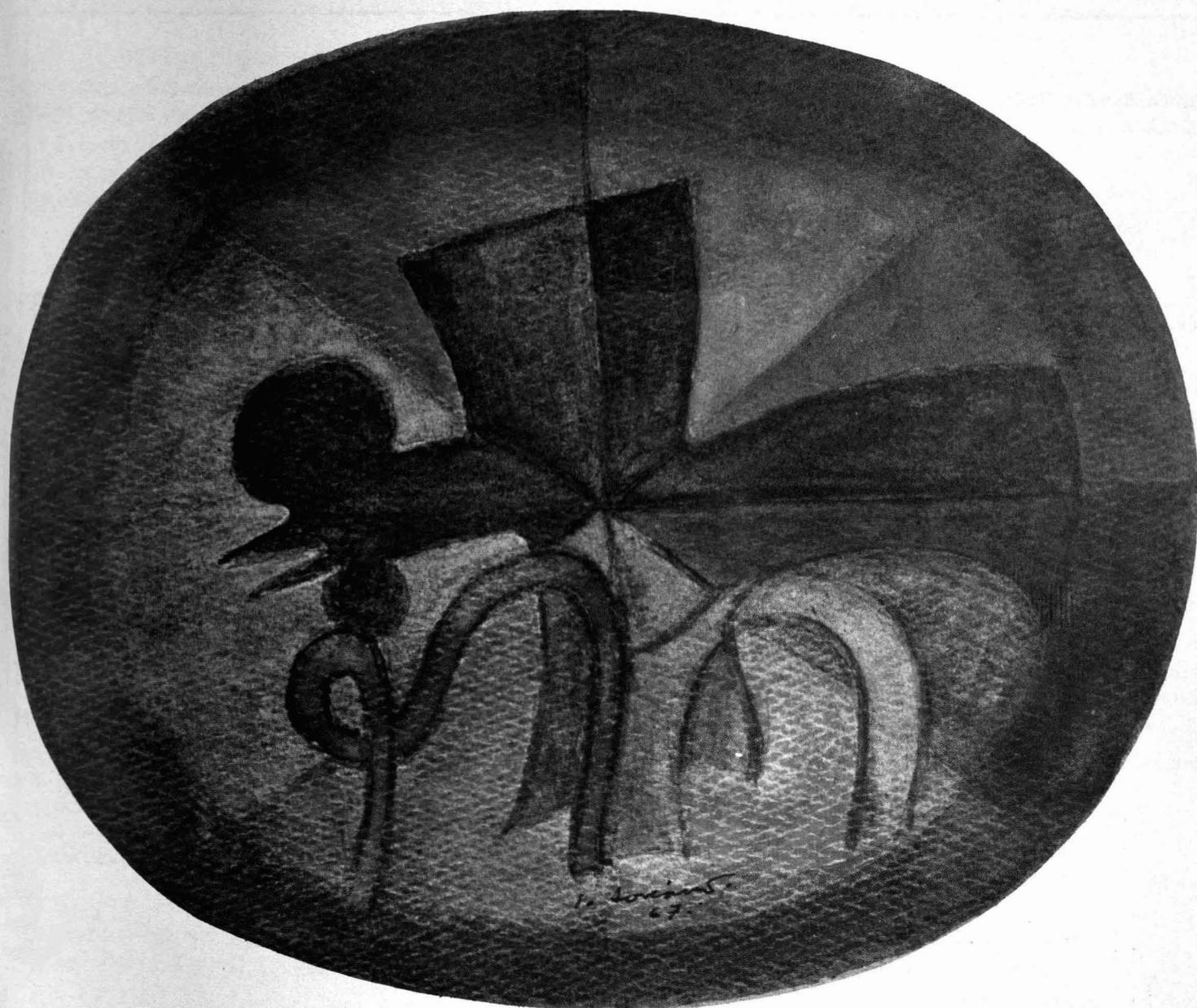




revista  
de la

universidad  
de méxico



andrés iduarte  
rubén bonifaz nuño  
tomás segovia  
ermilo abreu gómez  
justino fernández

cartas inéditas de los “contemporáneos”

## sumario

Volumen XXI, número 6 / febrero de 1967

1  
**Rubén Bonifaz Nuño:**  
Canciones



2  
**Andrés Iduarte:**  
Sobre José Martí

6  
**Tomás Segovia:**  
Sentencias amorosas

8  
**Ermilo Abreu Gómez:**  
Idea de la prosa

13  
**Angel Rama:**  
La magia de la materia

14  
**Felisberto Hernández:**  
Explicación falsa  
de mis cuentos

I  
Los  
"Contemporáneos"  
por sí mismos



17  
**Iona Andronov:**  
China en otoño



24  
**Justino Fernández:**  
Donatello

28  
**ARTES PLASTICAS**  
por Jorge Alberto Manrique

29  
**LETRAS**  
por Augusto Monterroso

31  
**LIBROS**  
por Ramón Xirau,  
Iván Restrepo Fernández

33  
Del ideario político  
de Alfonso Reyes

34  
**JUNTA DE SOMBRAS**  
Rubén Darío,  
por Arturo Souto Alabarce

**PORTADA**  
por Juan Soriano

Universidad Nacional Autónoma de México

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

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

Director: Gastón García Cantú

Torre de la Rectoría, 10º piso,  
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.  
Teléfonos: 48-65-00, ext. 123 y 124

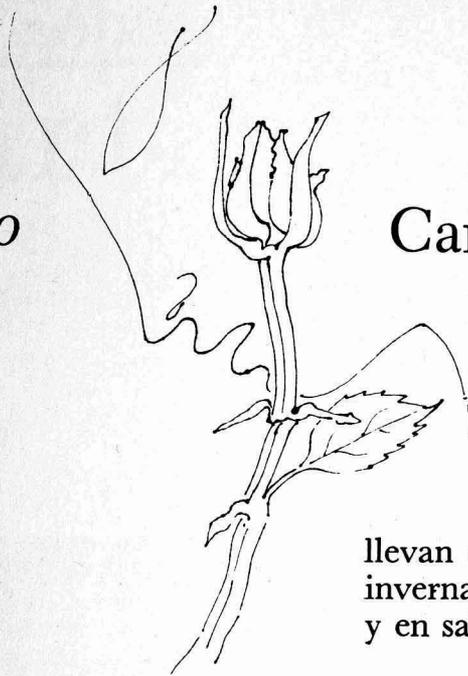
Franquicia Postal por acuerdo presidencial  
del 10 de octubre de 1945, publicado  
en el D. Of. del 28 de octubre del mismo año.

Precio del ejemplar: \$ 5.00  
Suscripción 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.



1

Humo de opacas flores, menos sembradas. Y tus ojos. Todo cuanto tengo es de nadie. Mío tan solamente lo que pierdo. Horca, paredón del fusilado. Y estoy alegre porque olvido.

Flores de humo de tus ojos. Cuanto tienes —y el amor— a nadie más le pertenece. Cosa tuya lo que guardaste para siempre. Granero del vino subterráneo. Y estás alegre si recuerdas.

Amor, quemadas flores, humo de altar. Candados melancólicos sobre la mañana que tuvimos. Florece en su cajón el muerto. Y estoy alegre, y me recuerdas, y yo te recuerdo, y estás triste.

2

La primavera de las cosas —purpúrea— relumbra con tus labios. Dulce corona submarina te florece amante las entrañas, y hay un pensar en algo —triste alegremente— tuyo y tuyo, desde tu silencio a tu garganta.

Sola en tus islas, muy de lejos te columbro, y voy, y escucho, y sigo. El remo, las alas, la esperanza desvencijada que me llevan,

llevan el buen camino. Y gano, invernal, en soles como arena y en sales dulcísimas y sombras.

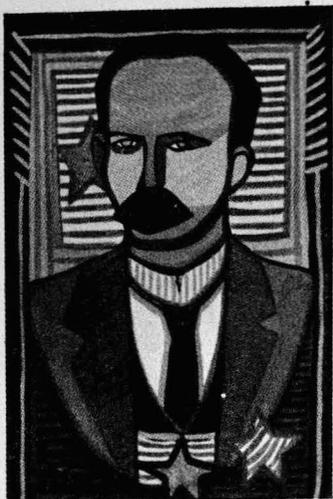
Mañana celeste de las tierras, aire del mar, fulgor nutricio. Más clara que la luz, la antorcha de carne y hueso —aroma— tuya, arde no inútilmente. El canto se cuaja en mis orejas libres, mientras atado me conducen.

3

Cuando te recuerdo, cuando pienso otra vez en ti, se enjambra el mundo, sin estrenar, en torno tuyo. Recién despierta abres el alma y conoces y reconoces la casa, el riesgo, el otro día.

Un mundo en torno tuyo miras; lo miras tuyo y nuevo, cuando pienso en ti, te busco, me ensombrezco. De pan y sueño y luz y espacio —mano a mano en tu mano— llega la tierra a tus ojos en calladas ondas de asombro descubierta.

Hoy respira la mañana, y miro, formándose, la tierra nueva. Relámpagos nuevos de las cosas me encienden las sábanas dormidas todavía. Y tengo entre las manos el futuro del sol. Ahora sé que estás pensando y me recuerdas.



### Conocimiento y desconocimiento

José Martí es admirado en toda nuestra América, pero su obra literaria y su pensamiento político sólo han llegado a una minoría y no son conocidos sino a medias. Sin que falten críticos que estudian al poeta y al prosista y estadistas que evocan al pensador, puede decirse que sigue siendo, en gran medida, un estandarte cuando no un lugar común.

Sin embargo, su nombre no sonó, durante su vida, menos que el de sus más ilustres contemporáneos. Su estancia en tres países hispanoamericanos, sus viajes de propaganda por el Caribe y, sobre todo, su larga y copiosa colaboración en las más importantes publicaciones del continente, dieron a su pluma y su palabra insuperable campo de acción. Pruebas del reconocimiento de que gozó son los elogios de Manuel Gutiérrez Nájera,<sup>1</sup> su devoto admirador desde que en México convivieron; la encendida alabanza de Domingo Faustino Sarmiento cuando lee una de sus crónicas neoyorquinas —“en español nada hay que se parezca a la salida de bramidos de Martí y, después de Víctor Hugo, nada presenta la Francia de esta resonancia de metal”<sup>2</sup>—; y el ansia de Rubén Darío, en sus mocedades de Chile, por “poner en verso las grandezas luminosas de José Martí”.<sup>3</sup> Y a la hora de su caída en la manigua de Dos Ríos se oyen la desolada queja del mismo Darío en *La Nación* de Buenos Aires —“el fúnebre cortejo de Wagner exigiría los truenos del Tanhauser para acompañarlo a su sepulcro: pero ¡oh Maestro, qué has hecho!”<sup>4</sup> la dolida lamentación de Justo Sierra —“quién pudiera volvernos redivivo al gran poeta, al soberano artista”<sup>5</sup>—; el tributo de Enrique José Varona<sup>6</sup> junto a la emigración cubana que Martí galvanizó en Nueva York y, allí mismo, en las columnas de *The Sun*, el homenaje de Charles A. Dana.<sup>7</sup>

La nómina de los escritores que han estudiado o mencionado su trascendencia en las letras hispanoamericanas va de Salvador Díaz Mirón y Luis G. Urbina a José Vasconcelos y Alfonso Reyes, de Manuel Sanguily y José de Armas y Cárdenas a Juan Marinello y Jorge Mañach, de José Enrique Rodó y Leopoldo Lugones a Gabriela Mistral y Ezequiel Martínez Estrada, de Miguel de Unamuno y Federico de Onís a Enrique Díez-Canedo y Juan Ramón Jiménez, de José Asunción Silva y los García Calderón a Rufino Blanco Fombona y los Henríquez Ureña, sin contar a los poetas que hoy lo cantan en Cuba y fuera de ella y a los eruditos que lo examinan en universidades y academias de todas partes.

Quien quiera conocer los hitos de su bibliografía y leerlo todo o en parte, puede utilizar las *Fuentes para el estudio de José Martí*,<sup>8</sup> de Manuel Pedro González, y la *Bibliografía martiana*,<sup>9</sup> de Fermín Peraza Sarausa; los setenta y cuatro tomos de las *Obras completas de Martí*,<sup>10</sup> de la Editorial Trópico, o los dos voluminosos, en papel biblia, de la Editorial Lex;<sup>11</sup> la *Antología crítica*

de José Martí,<sup>12</sup> de Manuel Pedro González, y *José Martí: esquema ideológico*,<sup>13</sup> del mismo González y de Ivan A. Schulman.

Su fama literaria, pues, no encontró más límite, en vida suya, que su insistente empeño de que se le viera como el abanderado de la causa cubana. Al elogio que se le hace como tribuno contesta que “todo esto es ridículo y pueril cuando el que tenga esas condiciones no las emplee en el servicio público con el pudor y la majestad, con la suprema pureza de que los hombres se han de investir antes de hablar y obrar en las cosas de la patria”.<sup>14</sup> Escritor de raza y de oficio, lo cultivó con tesón y esmero, y sin agravio para su modestia supo su valor en la nueva literatura; pero más le importó siempre su misión política y moral sobre la tierra. Su deseada muerte —a caballo, bajo el sol de Cuba y frente a las descargas de la fusilería española— acabó de anteponer la estampa del héroe a la del escritor. Y a su apostolado y a su inmolación vino a sumarse, para colmarlos por otros caminos, esto es, de manera impura, la menguada razón común que no alcanza a concebir que quien se sacrifica por un ideal de justicia pueda ser un hombre de genio.

Pero el “soberano artista”<sup>15</sup> resplandece cada día más en el cielo de nuestras letras, lo que nada quita sino mucho agrega al sitio que con igual grandeza tiene como “guardián impenetrable de América”<sup>16</sup> —así vio a Juárez— en el cielo de las libertades humanas.



### El escritor

Martí es, por encima de todo, un escritor original. Fue hombre de excepción y, además, un predicador de la sinceridad, de la autenticidad. Ennoblecó el oficio de hombre y le subordinó el de escritor: precisamente por esto, todo es sustancia autónoma en su literatura; aun lo que pueda parecer añadido o exceso ornamental.

Por lo mismo es muy difícil buscarle al escritor sus huellas literarias. No es que no las lleve. Su originalidad es doblemente válida porque las guarda en la entraña viva, no en una página de papel. Sabemos que fue hombre de profusa lectura y de firmes devociones éticas y estéticas. Su misma condición mesiánica pudo encajonarlo en uno de los hondos cauces que habían ya trazado las almas angélicas y arcangélicas que tanto amaba. No se trata —Gabriela Mistral lo dijo bien— de “el Adán literario, brotado de la tierra como un copo de barro fermentado sobre el que nadie ha puesto la mano”.<sup>17</sup> Su originalidad no es de isla ni de eslabón perdido, sino de mucho y variado alimento, de aprovechamiento y superación personales. Tuvo altares y devocionarios, pero no los usó como moldes ni como modelos. Teniendo en cuenta que vivió en una América todavía entregada al préstamo literario, en lo que insiste la poetisa chilena, la originalidad de Martí resulta más señera y valiosa.

<sup>1</sup> M. G. N., 25 septiembre 1889, en *Revista Azul*, México, reproducido el 8 septiembre 1895.

<sup>2</sup> D. F. S., *La Nación*, Buenos Aires, 4 enero 1887, *Obras de D. F. Sarmiento*, t. XLVI, ‘Páginas literarias’, Buenos Aires, Imprenta y Litografía Mariano Moreno, p. 166-167.

<sup>3</sup> R. D., Carta a Pedro Nolasco Prendes, 12 noviembre 1888, en Alberto Ghirardo, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 314.

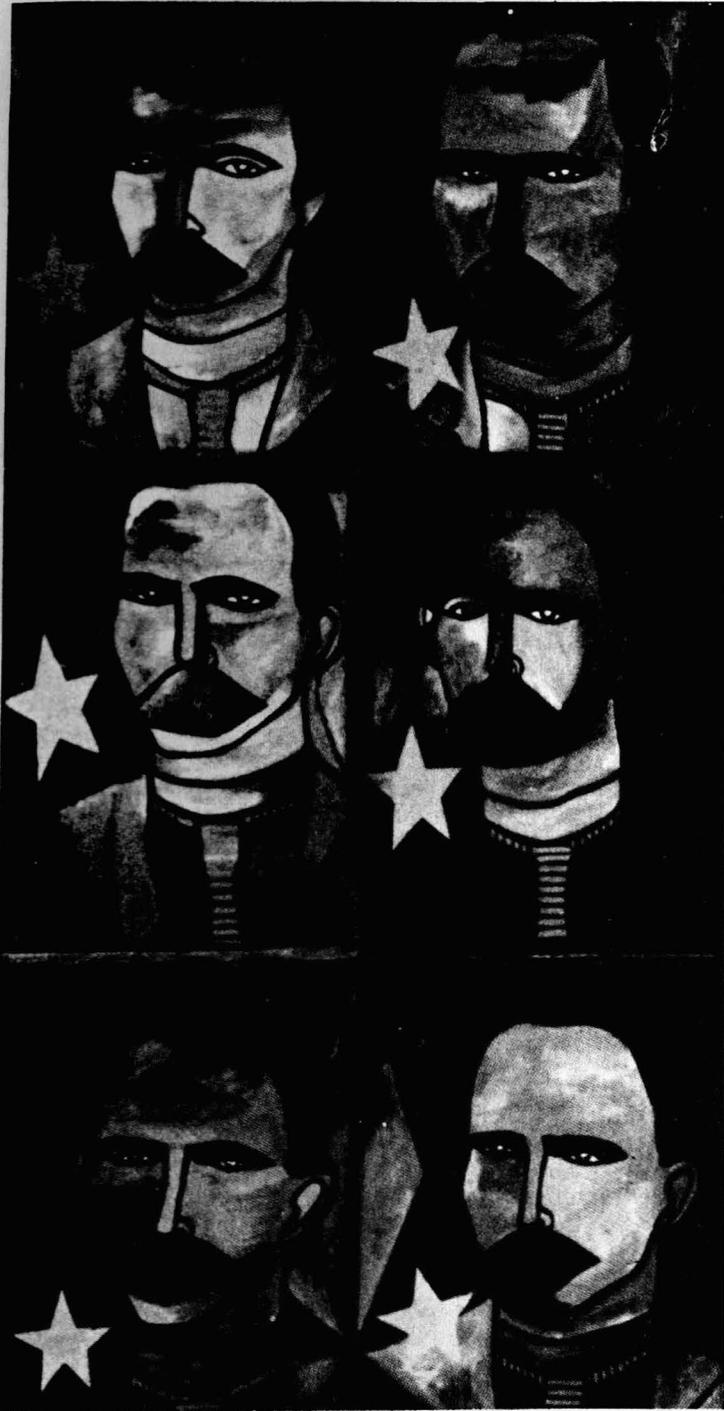
<sup>4</sup> R. D., “José Martí”, artículo necrológico, V. *Los raros*, Madrid, Mundo Latino, 1918, pp. 233-243.

<sup>5</sup> J. S., “José Martí”, poema, en *Revista Azul*, México, 2 junio 1895.

<sup>6</sup> E. J. V., *Martí y su obra política*, discurso en la Sociedad Literaria Hispanoamericana, 14 marzo 1896, New York, Imprenta América, 1896.

<sup>7</sup> Ch. A. D., “José Martí” en *The Sun*, N. Y. V. José Martí, *Obras reunidas* por Gonzalo de Quesada y Aróstegui, VI, La Habana, 1908, pp. 21-25.

# Andrés Iduarte / Sobre José Martí



Tuvo Martí una manera peculiar, no calcada de nadie. No recibió recetas, ni las hizo. Por eso resulta igualmente difícil buscarle sucesores. No lo siguen, sino precisamente lo deforman y lo niegan, quienes lo copian y lo imitan. “Influye en los escritores de su cercanía jerárquica —escribió Juan Marinello— como los grandes expresadores de ayer están vivos en su palabra inusitada. ‘Todo Martí está en la crónica de Rubén Darío’, ha dicho Juan Ramón Jiménez. Todo Martí —sigue Marinello— anda por los *recados* de Gabriela Mistral... Sólo los que tengan, como él, humildad y fuerza para dejarse penetrar por la vida sin perder el mando de sí mismos, son legítimos sucesores de Martí”.<sup>18</sup>

En su poesía es el artista consciente de sus innovaciones, en marcha lenta desde las formas comunes de sus primeros poemas de Cuba y España y de los paréntesis modernistas de algunos poemas de México y Guatemala, a la trabajada facilidad del *Ismaelillo*, al embridado galope de los *Versos libres* y a la lograda sencillez de sus difíciles *Versos sencillos*. Los romances raros del *Ismaelillo* —ni de ocho ni de seis sílabas— y la seguidilla que se convierte en romance; el endecasílabo blanco martiano, el ritmo y el encabalgamiento novedoso de los *Versos libres*; y el octosílabo clásico, pero no propio de su tiempo, en los *Versos sencillos*, que coincide con el que ahora se hace —¿ese octosílabo blanco no está hoy en Pedro Salinas?— revelan más *metier* literario del que suponen quienes lo conocen a distancia. Y aun queda por señalar aquí, entre las calidades extraordinarias de su poesía, su hallazgo de lo popular, no ausente de su época, pero sí ignorado o abandonado por los modernistas. “Su modernidad —dijo Federico de Onís con gran acierto— apuntaba más lejos que la de los modernistas, y hoy es más válida y patente que entonces”.<sup>19</sup>

También en su prosa es el remador que mira hacia atrás mientras va penetrando en nuevos parajes. En el espíritu del muchacho que escribe *El Diablo Cojuelo* se muestran sus lecturas escolares españolas; al hallarse con su misión apostólica en las canteras de San Lázaro, cobran valor Hugo y la Biblia, que en *El presidio político en Cuba* forman un misticismo siglo XIX, una religiosidad tradicional con gorro frigio; contactos jurídicos y filosóficos, más de las aulas que de su elección, se asoman en *La República española ante la Revolución cubana* y persisten en algunos escritos circunstanciales de México y Guatemala; y es en México, y sobre todo en Guatemala y Venezuela, donde más se muestran sus lecturas literarias españolas, mejor digeridas en sus artículos de *La Revista Venezolana* y, ya en Nueva York, en sus colaboraciones a *La Opinión Nacional* y en su prólogo a Pérez Bonalde, donde su prosa empieza a ser íntegramente suya. Después recibe y se incorpora las sacudidas de Whitman, las sentencias de Emerson, la manera de los historiadores norteamericanos que estudia con afanosa curiosidad para escribir sus crónicas, hasta que llega a la prosa evangélica, iluminada, “oracular, sacramental como si se tratara de una liturgia en que era a la vez

<sup>8</sup> M. P. G., *Fuentes para el estudio de José Martí*, La Habana, Ministerio de Educación, 1950, 520 págs.

<sup>9</sup> F. P. S., *Bibliografía martiana*, La Habana, Comisión Nacional del Centenario, 1954, 692 págs.

<sup>10</sup> *Obras completas de Martí*, La Habana, Editorial Trópico, 1936-1947, 74 vols.

<sup>11</sup> *José Martí, Obras completas*, La Habana, Editorial Lex, 1946, 2 vols.

<sup>12</sup> *Antología crítica de José Martí*, recopilación, introducción y notas

de M. P. G., México, Editorial Cultura, 1960, 546 págs.

<sup>13</sup> *José Martí; esquema ideológico*, selección, prefacio, glosas y notas de M. P. G. y de I. A. S., México, Editorial Cultura, 1961, 556 págs.

<sup>14</sup> En *Trópico*, v. 2, p. 22.

<sup>15</sup> Justo Sierra, “José Martí”, poema, en *Revista Azul*, México, 2 junio 1895.

<sup>16</sup> En *Lex*, v. II, p. 279.

<sup>17</sup> G. M., *La lengua de Martí*, La Habana, Secretaría de Educación, 1934, p. 6.



oficiante y holocausto”<sup>20</sup> —dijo Jorge Mañach— de sus cartas y diarios de Santo Domingo y Cuba. Hay un paréntesis que no por breve debe merecer menos consideración a quien estudie su prosa, y es la novelita *Amistad funesta*, escrita por encargo, fuera de su misión política y en donde, quizá por todo esto, asoma cierto diletantismo modernista que sabía manejar pero que —está a la vista— poco le interesaba.

De todas estas lecturas y de las muchas que falta aún por rastrear, así como de los contactos humanos de toda especie que tuvo el viajero de varios países, resultó un sumando rico y vario diluido en un espíritu personalísimo.

En el Martí orador hay indudablemente abundancia y, a menudo, también en sus artículos y cartas. *Plétora* hemos dicho nosotros, pues no era precisamente excedente, sino necesidad de decir todo lo que su pensamiento y su sentimiento llevaban dentro. Esta es “la generosidad tropical”,<sup>21</sup> de que habló Gabriela Mistral. Allí hay una aparente semejanza con el párrafo largo de su época; pero adviértase que el suyo es enumerativo, primitivo, enlazado por la *y* y la *o*, muy diferente de la inflada curva castelarina. Apartemos sus primeros escritos y podremos afirmar, con Mañach, que “es exuberante y tupido, ya nunca vano”.<sup>22</sup> De esa oratoria de su época lo separa su concisión, la de quien nunca habla sin razón ni sin propósito; del parlamentarismo al uso, su manera críptica; del prosaísmo frecuente, el hecho extraordinario de que este escritor de versos sencillos y de cartas familiares no usa lugares comunes. No está ni dentro del prosaísmo ni dentro del clasicismo convencional del siglo XIX, sino contra el desgarbo y la pereza de la palabra trillada y, a la vez, contra la copia muerta, sin invención, de la prosa de su tiempo.

Primitivo, elemental, conciso aun en los momentos en que parece un torrente, claro hasta la luz del relámpago y, a la vez, con túneles de dramática oscuridad, confidencial sin chabacanería, familiar en medio de la elocuencia, con un tono guerrero para hablar de Bolívar y otro filial para hablar de Hidalgo, intérprete de la calma de las viejas ciudades conventuales tanto como del tráfago neoyorquino, culterano doblado en juglar, amplio sin viento, rico sin relleno, aristocrático sin rebusco. Cargado de razón estuvo Rubén Darío cuando lo incluyó entre sus raros: apenas hoy comenzamos a darnos cuenta de todo su acierto.



### *El patriota de Cuba e Hispanoamérica*

José Martí nació en La Habana; allí estudió las primeras letras y a través del poeta Rafael María de Mendive recibió la mejor tradición intelectual y política de la Isla, tan profunda y luminosamente que sobrevive en él siempre, por encima de toda otra influencia. Cuba está siempre en él como trasfondo inevitable, como el tuétano de su espina dorsal. Sus conceptos de

amor y de muerte, de justicia social y de belleza, se asientan en “la esmeralda inmensa que flotaba en el mar”<sup>24</sup> —así la vio al salir para su primer destierro, a los diecisiete años—, y al volver a ella a los cuarenta y dos, en plena integración de su naturaleza, escribe sus mejores páginas y tiene la más dichosa muerte. Sin esta Cuba por la que vive, canta y muere, no hay José Martí. Es la razón de su ser, y su meta humana. Es más que su realidad: su suprarrealidad, aunque —hombre del siglo XIX y jefe de una causa política—, vivió empeñado en demostrar que era una realidad auténtica y tangible. Cuba es, en suma, la Dulcinea siempre presente del gran Quijote americano.

Progreso de Yucatán, quizá Campeche, Veracruz y el ascenso a la altiplanicie, son los sitios que sacuden el corazón del recién llegado. En nuestra capital vivió de enero de 1875 a diciembre de 1876, por el camino de Acapulco volvió de Guatemala para casarse en el Sagrario Metropolitano en diciembre de 1877 y por la misma ruta se fue a Guatemala, y en busca de ayuda para la independencia cubana nos vio por última vez en julio de 1894. Sus veintidós años encontraron aquí la vida plena que nunca había tenido antes y, en suma, México fue el fuerte molde donde acabó de hacerse el periodista, el liberal y el hispanoamericano. Como uno de los mejores *chinacos* luchó en la prensa mexicana por los ideales de la Reforma, y desde Nueva York los propagó después por todo el continente. En México su poesía empezó a ganar, al mismo tiempo que la de Gutiérrez Nájera, valores propios, y aquí llegó al teatro con su *Amor con amor se paga*. En los vestigios de las civilizaciones indígenas, que asombraron sus ojos, y en su admiración por sus más ilustres hijos —Juárez, Ramírez, Altamirano—, encontró la más pura esencia de su americanismo. El alzamiento que depuso al Presidente Sebastián Lerdo de Tejada lo llenó de horror al caudillismo militar, y salió con la decisión de combatirlo en donde lo hubiera. Y camino ya del sacrificio, en su despedida de 1894, llamó a México “querido [y] adorado”, le advirtió de los peligros que lo amenazaban y le prometió, “como un hijo que no nació de ti”, que “moriría por defenderlo y amarlo”.<sup>25</sup>

México y luego Guatemala, donde vivió año y medio y en donde acabó de hacerse el orador, y en 1885 Venezuela, en la que estuvo cinco meses y le dio el ímpetu de su guerra a muerte, integraron su doctrina americanista; y la consolidó su residencia en Nueva York, donde entró en contacto directo con los hijos de todos nuestros países: —no es un azar que el Uruguay, la Argentina y el Paraguay lo hayan nombrado su Cónsul. Allí vivió con los ojos puestos en nuestra América, estudiándola y representándola, instruyéndola de cuanto le era útil saber y defendiéndola de ataques e incomprendiones con la más ardiente fidelidad y el más vivo genio. Martí está en la almendra de nuestra historia, más que nadie en su época: padre ve en Bolívar cuando se acerca a su estatua de Caracas, y cuando en Nueva York lo busca Rubén Darío en 1893, “hijo” le llama. Con emoción y orgullo recordaba el nicaragüense esta palabra.<sup>26</sup>

<sup>18</sup>. J. Marinello, “Sobre Martí escritor. La españolidad literaria de Martí”, en *Vida y pensamiento de Martí*, v. I, La Habana, 1942, p. 164.

<sup>19</sup>. F. de O., *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pp. 34-35.

<sup>20</sup>. J. Mañach, *Historia y estilo*, La Habana, Editorial Minerva, 1944, p. 180.

<sup>21</sup>. G. M. obra citada, p. 30.

<sup>22</sup>. J. Mañach, obra citada, p. 178.

<sup>23</sup>. R. D., “José Martí”, en *Los raros*, Madrid, Mundo Latino, pp. 233-243.

<sup>24</sup>. En *Trópico*, v. 1, p. 38.

<sup>25</sup>. En *Trópico*, v. 55, p. 23.

<sup>26</sup>. R. Darío, *Autobiografía*, Madrid, Mundo Latino, 1918, pp. 109-111.

<sup>27</sup>. R. Darío, “José Martí”, en *Los raros*, Madrid, Mundo Latino, pp. 233-243.

<sup>28</sup>. En *Trópico*, v. 19, p. 199.

<sup>29</sup>. En *Trópico*, v. 8, p. 213.



PINTURAS DE RAUL MARTINEZ

Por haber sido los Estados Unidos el centro de operaciones de Martí durante tres lustros, tienen capital importancia en su vida y en su obra. Baste decir que sus colaboraciones sobre cuanto ocurría en ellos ocupan diecisiete volúmenes de la *Editorial Trópico* —del xv al xvii y del xxvii al xl— aparte de que en todos los demás se trata o se roza el tema. “Espesas inundaciones de tinta”,<sup>27</sup> las llamó admirativamente Rubén Darío. En ese *film* descomunal y barroco a la vez, Martí muestra a la América española la vida diaria norteamericana, con sus aciertos y sus yerros, con sus grandezas y sus miserias. Hay una correlación entre este emigrante universal y moderno, incansable y revolucionario, y la ciudad obrera, cosmopolita y en marcha frenética. Hombre y Nueva York fueron y son tumultuosos y volcánicos.

Martí fue siempre hispanoamericanista. En el aspecto artístico y literario sí lo conmovió la fuerza del continente en uno. Creyó que debía ser, que tenía que ser, por joven y nuevo, libre y justo, diferente y mejor que Europa. En que fuera el continente de la libertad, de la esperanza y del porvenir, soñó muchas veces. Pero nunca dudó de que había “dos pueblos, y no más que dos”,<sup>28</sup> uno del Bravo al Norte y otro del Bravo al Sur, y en estos o en otros términos el mismo concepto se encontrará a lo largo de su obra. Amistad prudente y propaganda legítima, para que los Estados Unidos la conocieran y la respetaran, fue su prédica constante a la América española.

Ningún otro hispanoamericano ha sentido y conocido tanto a los Estados Unidos como Martí, y difícilmente se le encontrará rival en otras lenguas. La gama de alabanzas y censuras, de admiración y resentimiento que pueblan sus crónicas, hacen de ellas un documento literario y político de valor singular.



### Iguala con la vida el pensamiento

Pero cuanto elogio se haga del escritor, del pensador y del patriota queda en segundo término con sólo recordar que un hombre que pasa de la cuarentena rubrica con su sangre el pagaré de sacrificio que a los dieciséis años firmó el adolescente habanero.

El 29 de enero de 1895, como Delegado del Partido Revolucionario Cubano, Martí despacha en Nueva York la orden de levantamiento del pueblo de Cuba, que él ha elaborado en años de pensamiento y acción, y al día siguiente zarpa rumbo a Cabo Haitiano. El 7 de febrero se reúne con Máximo Gómez, general en jefe de la guerra, en Montecristi. Viajan entre Santo Domingo y Haití, despachan cartas y documentos, acopian materiales y organizan grupos para la insurrección. El 29 de marzo firman el *Manifiesto de Montecristi*. El primero de abril embarcan en una goleta, el 2 llegan a Inagua Grande en las Bahamas, una delación los hace volver el 5 a Cabo Haitiano, reembarcan el

10, el 11 amanecen en Inagua en busca de un bote ya comprado, y siguen viaje rumbo a Puerto Antonio de Jamaica. A las ocho de la noche acorta su marcha el frutero alemán —el “Nordstrand”— que los lleva, deslizan el bote y, tres horas después, Martí y sus cinco acompañantes hacen tierra en Playitas, cerca de Baracoa, tres horas más tarde.

Cuando Martí desembarca comienza la consumación de su ideal. Luz, júbilo, embriaguez, serán las palabras con que pintará su dicha. Anda y cabalga sobre la tierra amada donde tan poco había vivido. ¡Menos de la mitad de su vida! ¡Más de la mitad en la nostalgia! Ya no puede haber duda de su pureza. Se juntan en él la inocencia de la niñez y la clarividencia de la agoría. El 13 se dan la mano con los guerrilleros cubanos. El 16 lo proclaman Mayor General del Ejército Libertador. Asiste a los encuentros, cura a los heridos, redacta circulares y cartas, dirige la política de la guerra y no deja de escribir su precioso diario de campaña. En el corazón lleva a los amigos de su alma, y en el pecho el retrato de su niña, María. “Ya entró en mí la luz —escribe a Estrada Palma— y la salud que fuera de este honor buscaba en vano. El honor es la dicha y la fuerza”.<sup>29</sup> Y a Carmen Mantilla y sus hijas: “El honor que en mis paisanos veo, en la naturaleza a que nuestro valor nos da derecho, me embriaga de dicha, de dulce embriaguez... Me siento puro y leve, y siento en mí algo como la paz de un niño”.<sup>30</sup> El 16 es proclamado Mayor General del Ejército Libertador. Y los mambrises lo llaman, aunque él no quiera, *el Presidente*.

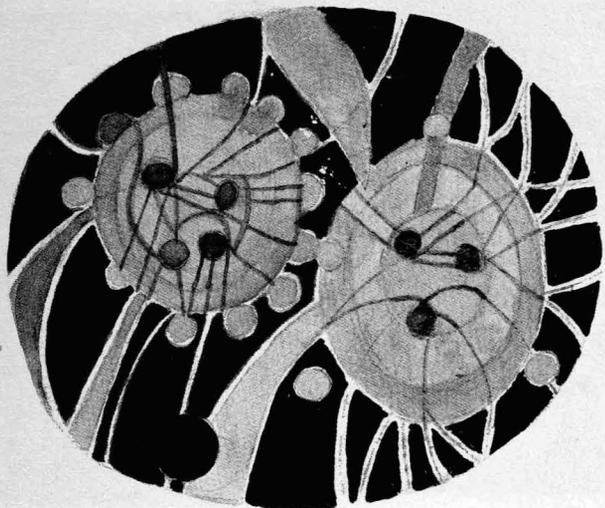
El 19 de mayo el general Gómez intenta asaltar un convoy español, sin éxito, y vuelve al campamento de Las Bijas a la vez, el general Bartolomé Massó y Martí arengan a sus tropas. mes, el general Bartolomé Massó y Martí arengan a sus tropas. La columna española de Ximénez de Sandoval forma sus cuadros. Gómez vadea el río y carga al machete al frente de sus jinetes. Martí monta el caballo bayo-claro, de crines rubias, que le regaló José Maceo en Arroyo Hondo. Viste saco oscuro, pantalón claro, sombrero de castor negro y, atado al cuello, con cordón, lleva revólver de cabo de nácar. Generalizada la pelea, Gómez ordena a Martí que se retire, pues “ese no era su puesto”, y se consagra a dirigirla. Martí, con su ayudante, galopa hacia las líneas españolas, y la descarga de un pelotón emboscado lo derriba. Tres heridas graves declara la autopsia: una en el pecho, al nivel del esternón; otra en el cuello, que salió por encima del labio superior; y otra en un muslo. Y para que el cuadro luminoso sea completo, están a su lado no sólo bravos hombres “en la hora de su grandeza”<sup>31</sup> —se refiere a Gómez—, sino nombres de liturgia y épica: Marcos del Rosario se llama el negro dominicano que bajó con él en Playitas, y Ángel Guerra —lo angélico y lo arcangélico están juntos en la entraña de Martí— un guerrero blanco. Y el que lo acompaña y trata de rescatar su cadáver, es casi un niño: se llama Ángel de la Guardia.<sup>32</sup>

Nueva York, noviembre de 1966

<sup>29</sup> En *Trópico*, v. 56, p. 163.

<sup>31</sup> En *Trópico*, v. 8, p. 214.

<sup>32</sup> En “Sobre José Martí” sigo a menudo trabajos míos anteriores, principalmente: Andrés Iduarte, *Martí escritor*, México, Cuadernos Americanos, 1945, 402 págs.; Segunda edición, La Habana, Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1951, 356 págs.; y “Vida de José Martí” en José Martí, *Prosas*, Washington, Unión Panamericana, 1950, prólogo de Andrés Iduarte, pp. 15-35.



Tomás Segovia

1

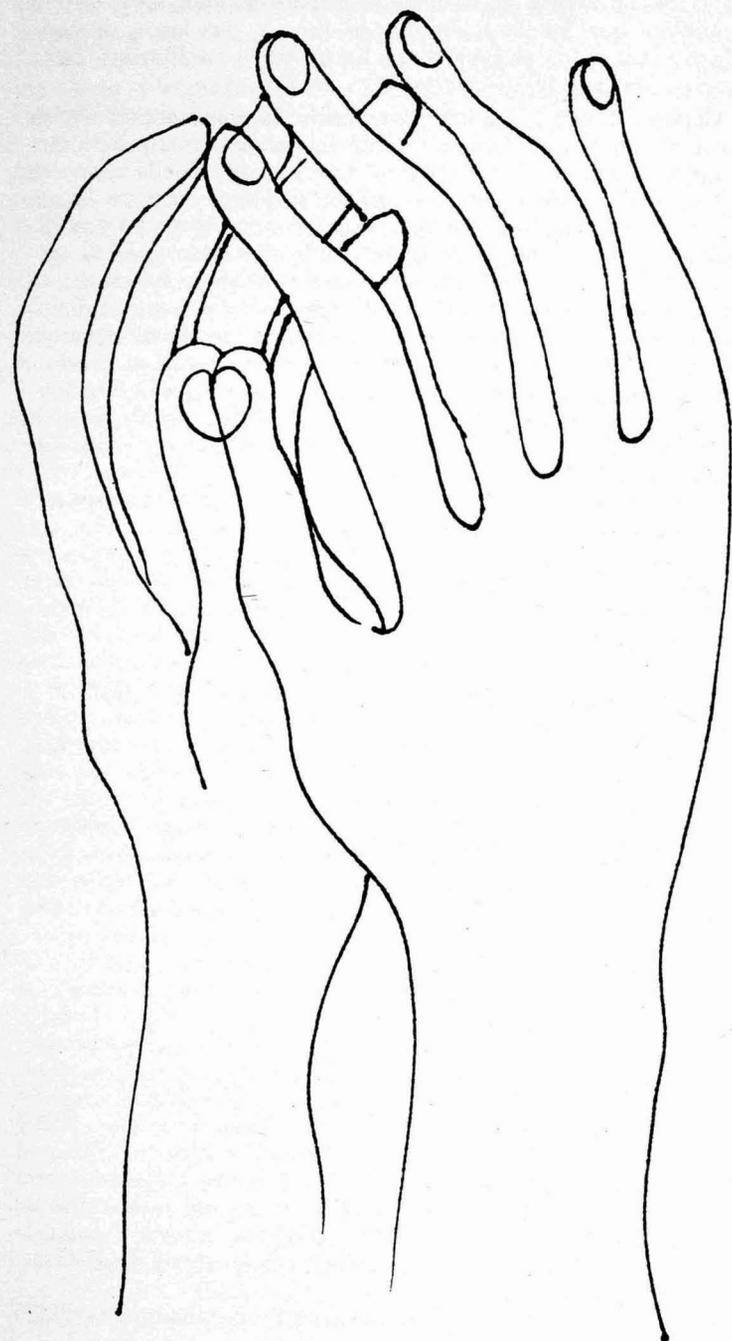
De tan poco que pesas mi suelo se construye  
Aun estando tú lejos el amor me rodea  
Aunque duerma sin ti duermo en tu lecho  
No tengo yo tu amor por él avanzo  
En él se pone triste esta tristeza  
De tan poco que pesas es tuyo todo el suelo  
Tu amor tan fácil de llevar me empuja  
Tus delicados labios gobiernan hondas zonas  
De quién somos si tú te llamas mía  
Fue hecho para ti este ser que tus manos  
tan seguras de qué tocaban han tocado.

2

Quererte cuando llueve  
Establecer nuestro lecho de espumas  
en medio de una selva de aguas ágiles  
Ruborizar el verde corazón de la lluvia  
Tomar por nuestra cuenta el cumplimiento  
de su latido atomizado  
Autorizar su delirio de errancia  
Querernos sin palabras junto a su rito absorto  
Guardar para sus dedos ateridos un fuego  
Caldear una piedra de amor bajo la lluvia  
Querernos cuando llueve para que llueva a gusto  
Que sea el lecho el arca y perder el timón  
Y que nos deje solos la lluvia y se despliegue  
No escucharla no verla dejarla ir a lo suyo  
Que llueva sólo lluvia que sólo el amor ame  
Su garra pura selle los sitios y los límites  
Hable la casa intacta con las aguas enteras.

3

Te has interpuesto para darme el paso  
Sólo te has hecho peso para clavar un eje  
Sólo te has hecho muro para abrirme una puerta  
No has cerrado lo abierto eres su entrada  
Sólo me envuelves para que florezca  
Sólo me aíslas para que navegue



## Sentencias amorosas

Me abrigas para ir a la intemperie  
Preparas mi alimento que quemará el trabajo  
Sólo porque me quieres no soy tan sólo un sueño  
Te apoderas de mí para que pertenezca  
Te das a mí para que no saquee  
Entro en tu carne sin salir de nada  
Empapado de ti me irrigas no me fundes  
Sólo copiada en tus ojos se lee mi vida.

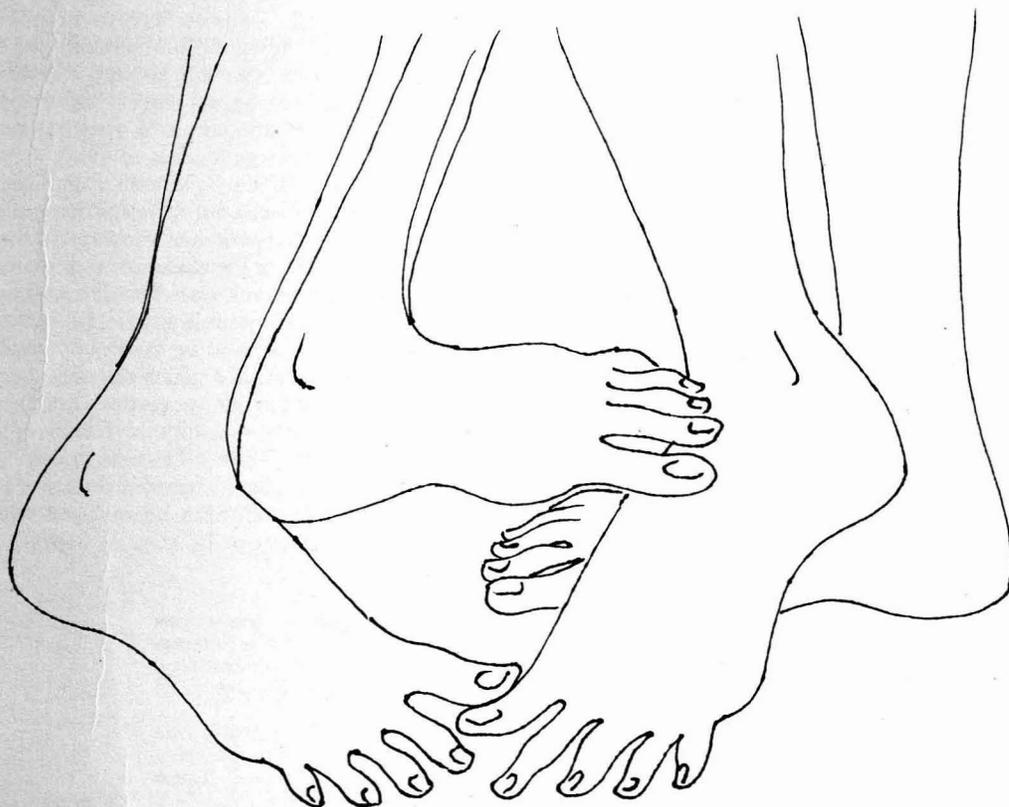
4

Hay una gruta en ti donde entras sola  
Deja en su umbral el corazón si entras  
Deja siempre un rehén de amor si te retiras  
No creas nunca tuyas del todo las palabras  
que no podrías decirme desnuda  
Tu lengua separada es menos tuya  
Ni el amor ni su idioma es ni tuyo ni mío  
Lo que digo a tu espalda lo digo yo de espaldas  
No creas sin reserva que estoy en mis palabras  
que no pudieras escuchar desnuda  
Hay veces que el amor se calla cuando hablamos  
Alguna fuerza más nos hace falta entonces  
Quédate un poco abajo de tus propias palabras

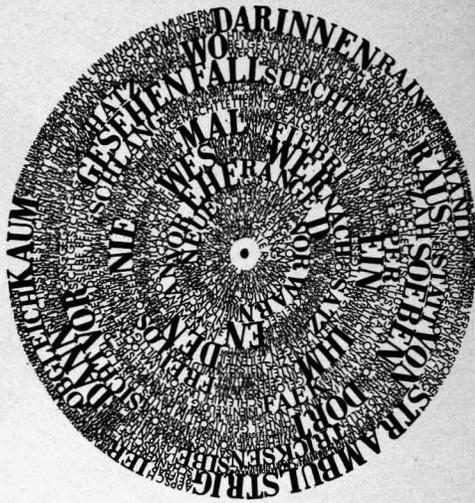
Que tu ignorado pie siga pisando el suelo  
Que en el suelo te encuentres mi ignorancia dormida  
No olvides que aun vestida debajo de tus ropas  
todo el tiempo eres mía puesto que estás desnuda  
Nunca digas que fue verdad del todo un día  
que no hubieses podido pasar en nuestro lecho.

5

De tu centro entrañable la noche derrama  
Tú sola por los dos la traes a nuestra casa  
Lleva su sello por los dos tu cuerpo solo  
Huele a antiguos metales la efusión de tu sangre  
A luna de hondas minas y mercurial tiniebla  
Son el fuego y la sombra un solo óxido en ella  
Tú sola por los dos hueles a muerte  
Sólo en tu cuerpo se ceba la vida  
Yo la siembro en tu carne como un voraz contagio  
Por ti sola la casa fermenta y se renueva  
Has mezclado a mi lecho tu roja levadura  
Mi oscuro fuego cubre el fulgor de tu vientre  
Quiero anegar mi blanca efusión en tu limo  
El olor del color rojo es verdinegro  
Vuelve con esta blanca y bermeja marea  
todo lo que la casa negó para erigirse.



Ermilo  
Abreu Gómez



Idea de  
la prosa

Una mediana vida yo posea,  
un estilo común y moderado,  
que no lo note nadie que lo vea.  
—Andrés Fernández de Andrada

No sabemos si en todas las literaturas pasa lo mismo. No lo sabemos ni hace falta saberlo. Pero en la castellana, cuando menos en el presente —tanto en España como en estas Indias Occidentales— el arte de la prosa no siempre ha sido un arte ejemplar. Se escribe mal, sólo en ocasiones bien y pocas veces muy bien. Por lo que vemos es cosa difícil. Ya don Leandro Fernández de Moratín en su *Derrota de los pedantes* decía: “No son autores ni merecen el nombre de tales los que, uniendo ideas inconexas, especies vagas, racionios mal entendidos, abultan obrillas fútiles, no sólo dañosas a quien las lea, porque en ellas malogra su tiempo, sino también porque, excitando en el público el deseo de saber con poco trabajo, le aparta con tedio de los buenos libros en que se debiera instruir.” No se puede hablar más claro ni más limpio. Y don Antonio Capmany —no hace muchos años— escribió: “He venido a conocer que la prosa que, a primera vista, parece género de composición fácil, porque es el más natural y común, es generalmente el más difícil.” Y todavía el retórico don Antonio Gil de Zárate apuntaba: “Los prosistas quedan por lo regular confinados a las bibliotecas, de donde no se les saca sino de cuando en cuando para consultarlos, siendo en extremo difícil encontrar de muchos de ellos, ejemplares”.

Esta verdad se advierte en las antologías que por ahí circulan. En cualquier parte nos tropezamos con selecciones de poesías o de meros versos. En cambio nos es preciso indagar mucho para tener a mano un manojo de trozos escogidos de buena prosa.

Y el tema se agrava. Existen novelistas y filósofos y hasta teólogos que no obstante su preclara invención espiritual, adolecen de defectos expresivos. El crítico que los estudia, al emitir su juicio de alabanza, pasa por alto su factura, su forma, su arte de decir, como si estos requisitos fueran cosa deleznable o de poca o ninguna monta. De este modo corren por esas escuelas —para embrollar más el problema— manuales y textos escolares llenos de páginas que no obstante su méritos de fondo, carecen de calidad estética. De aquí procede la confusión en que caen tantos lectores.

Y es inútil advertir el error que unos y otros cometen. Parece que todos son sordos. Hablarles es como predicar en el desierto o como bordar en el vacío. Tales dislates de modo o de juicio se repiten y hasta se diría que tienden a perpetuarse. Y ninguno puede aducir excusa de ignorancia, por falta de doctrina viable pues mucho y bueno se ha escrito sobre la técnica de la prosa, sobre su clasificación y hasta sobre los términos de su estilo. Algunos de estos trabajos merecen elogios cumplidos; otros, cuando menos, reconocimiento por el esfuerzo realizado.

Para prueba tenemos los ensayos de don Ramón Menéndez Pidal, Rafael Lapesa, Miguel de Toro y Gómez, Azorín, Pío Baroja, Antonio Machado, Tomás Navarro Tomás y Américo Castro, que desbrozan el camino para avanzar en el arte de la prosa. También están presentes y muy a la mano los agudos atisbos que acerca de la materia nos han dejado Miguel de Unamuno, Pedro Salinas y don Ramón del Valle-Inclán.

Para mirar tan lamentables hechos sobran ejemplos en cualquier parte y en cualquier tiempo. Podríamos presentar un cuadernillo de páginas —de buenos autores, sin duda— que no serían admitidas ni en la primaria más descosida, tan ostensible es su flaqueza formal y tan descuidada su composición. Pero de antemano renunciamos a tal muestrario. ¿Para qué poner manzanas podridas en el escaparate o en la mesa? Con decir que están dañadas basta y sobra. Que las coman otros si este es su gusto y debilidad. Ya se sabe que para un mal paladar no hay mal pan. Otra cosa deseamos. Frecuente el amable lector siquiera a los pocos relevantes autores que mencionamos en el transcurso de este ensayo, que de ellos sacará placentero provecho y gratísimo solaz.

En esta disertación exponemos unas cuantas, trucas y sencillas ideas complementarias que acaso puedan orientar al neófito sobre la composición de la prosa. Todo lo decimos de acuerdo con nuestra personal experiencia y sin ánimo de sentar cátedra. Los consejos que se exponen son meras aproximaciones críticas para formar el gusto literario. No se deben tomar al pie de la letra ni menos como algo concluido o inapelable. Son apenas ocurrencias surgidas a lo largo de una vida dedicada al oficio de escribir y al arte de enseñar español. Son también producto de asiduas lecturas castellanas, seleccionadas entre los más preclaros escritores de ayer y de hoy. No se olvide la idea de Américo Castro —que la buena lectura no sólo es saludable placer para el espíritu sino el mejor ejercicio para dominar el arte de escribir. Recuérdese que sin buenos modelos es inútil cualquier práctica. Sobre este punto léase y reléase la *Epístola a los Pisones* de Horacio y téngase a la vista los comentarios que le dedicó Ramón Pérez de Ayala.

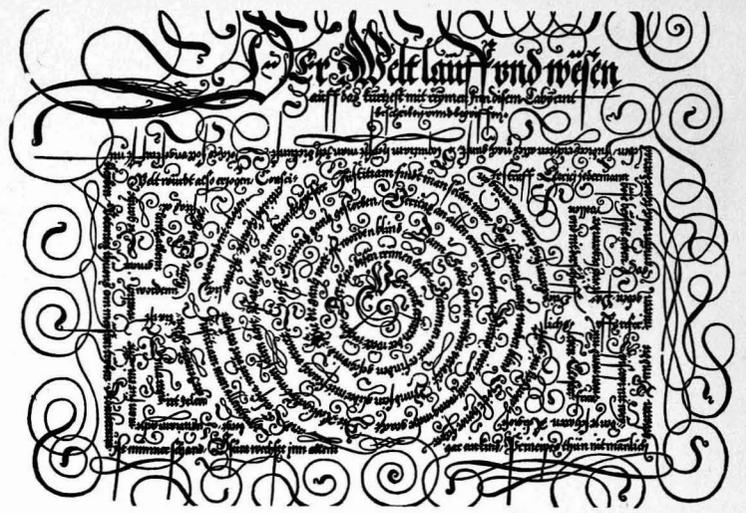
Un escritor moderno —Martín Luis Guzmán— dijo: “Nadie puede vivir sino la edad que le corresponde.” Gran verdad. En efecto si tenemos cincuenta años es imposible que vivamos la edad que teníamos a los cuarenta o a los veinte. Ni física ni espiritualmente podemos dar tamaño salto. La vida no es un circo habitado por saltimbanquis. En el escenario humano no se juega a la garrocha ni se vuela en trapecios. De ahí la antipatía que despiertan los niños de viril precocidad y la lástima que sentimos por los viejos verdes. Pretender hacer tal cambio o semejante pirueta es ridículo. Realizarlo es fatal. Es pecado contra el Espíritu Santo. De este modo, la única verdad que nos es dable vivir con plenitud y dominio es la que está inmersa en nuestra cabal edad. Sólo las mujeres burlan la fecha del bautismo.

A  
Camilo José  
Cela

Aquí tiene usted, mi buen amigo, algunas notas, más o menos bien ordenadas, sobre el arte de la prosa española. Sé que el tema le interesa y que de antiguo lo conoce muy de veras. Se las ofrezco con admiración y afecto. Aunque no aprenda nada nuevo, conserve estos papeles como un pequeño recuerdo.

Vuelvo a decirle que aquí en San Ángel tiene su casa a la cual puede llegar con toda confianza. Haremos que su estancia en ella le sea grata para que así no eche de menos su rincón familiar de Mallorca. Tanto Margarita como yo le enviamos cordiales y sinceros saludos,

Ermilo



Y este principio se aplica, con propiedad, a la prosa. No podemos escribir sino en el idioma que vivimos y usamos en el discurso diario con nuestros semejantes. Pretender emplear otro es caer en mistificaciones capaces de alterar hasta el significado de la palabra misma que nos asiste. La semántica no es una disciplina ociosa. Transgredir la edad idiomática es andar entre nubes, es perder nuestro sentido de gravitación espiritual, es vivir estaciones contrapuestas: invierno en primavera, verano en otoño.

Los que han cometido este error yacen en el olvido o en el descrédito, aunque no faltan apasionados devotos que se empeñan en exhumarlos y hasta en querer ponerlos en atrevida circulación. Pero, al fin y al cabo, todo esfuerzo laudatorio de esto es estéril. Sus obras nacieron muertas y muertas las ha de conservar el piadoso juicio de la Historia. Las más celebradas se guardarán en vitrinas de museo o en medroso nicho de momias. En efecto nadie dejará de advertir la falsedad de la prosa que, al modo de Ricardo León, han realizado no pocos sujetos, en estos o en aquellos meridianos.

Los que utilizan en sus obras el idioma *pasado* olvidan que éste, si alguna vez tuvo validez fue cuando no era *pasado* sino *presente* para quienes lo hablaban y lo escribían. La bella prosa de ayer se admira y se goza y hasta se paladea pero no se imita ni se calca. Cuando se repite se hace con fines arqueológicos o con propósitos de burla, tal como hizo don Quijote con el lenguaje arcaico de los libros de caballerías del tiempo medieval.

Se usa el idioma —hablado o escrito— que se vive, que se lleva en la entraña y ninguno otro. Este fue el idioma que ayer emplearon Santa Teresa, Juan de Valdés, Cervantes o Quevedo; este es el idioma que hoy emplean Pío Baroja, Azorín, Martín Luis Guzmán, Camilo José Cela, Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Victoria Ocampo y José González Vera. (Es claro que aquí solo se citan unos cuantos autores predilectos y que, por lo mismo, vienen pronto a la memoria. Existen otros más; pero *otros más* no significa muchos más.)

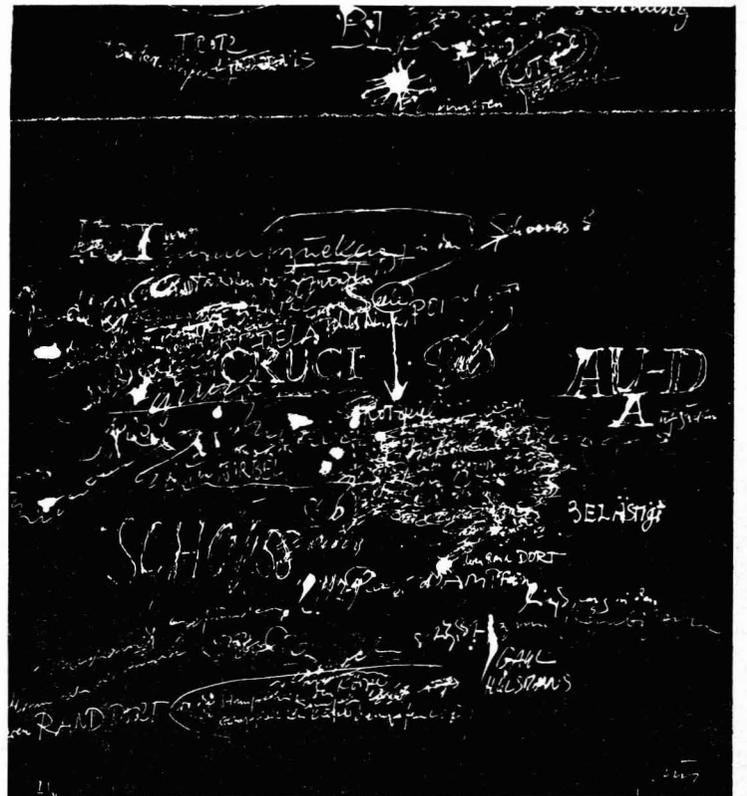
Tampoco se debe alterar lo que con propiedad llamaríamos el *sistema de la forma literaria* que exige la naturaleza de la obra que componemos. La "cobertura" no se puede tejer a capricho. La flor es milagro lógico de la savia. Lo trágico no se expone con palabras plebeyas, ni lo etéreo con palabras torpes y pesadas. Un incendio no se pinta con matices azules. En la síntesis no podemos alterar la coherencia —el sistema— de la forma, que la obra pide. Las formas literarias tienen su razón de ser.

También es preciso tomar en cuenta la naturaleza y el contorno de los personajes que se evocan, se inventan o se sueñan. Cada modo de vivir pide formas propias de envoltura. Hasta las sombras y los fantasmas tienen su ritmo, su léxico y su sintaxis. Todo tipo es producto de una herencia y sufre la contaminación de su medio. Hasta la geografía influye en la estilística. Cuando todo se expresa con ajuste y propiedad se percibe un aire y una

fluidez que encantan. Se respira entonces con tanta facilidad como hondura. De ahí la riqueza natural que ofrecen las escenas del Arcipreste de Hita o de Gonzalo de Berceo.

Cuando se altera esta postura y se introducen palabras o giros que corresponden a otros estadios físicos o de distinta elocución, falsificamos la unidad expresiva. Entonces se viola el valor literario, se crean lunares y protuberancias que rebajan la calidad del clima artístico que se pretende mantener. Tal fue el error que cometió, en algunas de sus novelas, el propio don Juan Valera. Las palabras de sus personajes eran siempre palabras de don Juan. Todas olían a estrado de Academia, buen olor pero no el adecuado.

La forma literaria debe ser también ejemplo de gracia y de simultánea renovación. Debe ser dinámica y estar en continuo crecimiento. Lo estético en literatura es muerte. Los cánones literarios no pueden venir de fuera sino de adentro, del espíritu del tema y del idioma. Estos cánones deben reflejar el proceso natural de la invención. Lo nuevo no es bueno por nuevo sino por vital. Recuérdese que lo nuevo puede enmascarar la trampa y la mala intención de pícaros y de tontos. Hay novedades que nacen muertas; son plantas parásitas, y no son precisamente





orquídeas. Sólo con savia viva se realiza la cabal expresión; sólo de ella nace la fuerza que perdura. Es preciso injertar sangre nueva en la sangre vieja. Si no se procede así todo resultará postizo y acabará por caerse como costra seca e inútil. Así pasó con el gongorismo: permanece el impulso genial del poeta pero la hojarasca latinizante erudita y mítica se deshizo con el tiempo. Era sólo una moda. Razón tuvo Lope de Vega para burlarse de ella. Y así escribe: "A muchos ha llevado la novedad hacia este género de poesía, y no se han engañado; pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en moderno lo son en el mismo día... Todo el fundamento de este edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los sustantivos de los adjuntos (adjetivos), donde es imposible el paréntesis (o sea violentar el hipérbaton latino sobre el idioma castellano, que difícilmente lo admite, o no lo admite de todo punto)."

Si se mira el interior de una obra literaria tenemos que tomar en cuenta su naturaleza más entrañable y más íntima. Así debemos advertir cuándo se trata de *comunicar* y cuándo de *expresar*. Si la obra es comunicativa nos habremos de limitar a la transmisión de nuestras ideas, de nuestros pensamientos o de nuestras intenciones intelectuales, como ya advirtió Amado Alonso. Con esto creamos tan sólo un estado de entendimiento. Es cosa de trasladar lo que atañe al intelecto. Con esta cabal comunicación se penetra más lucidamente en la entraña del conocimiento. Así trabajaron Francisco Sánchez y Jovellanos. La *expresión*, fatalmente, es otra cosa. Y muy otra. Con ella se crea un estado emotivo, una singular hipnosis, una especie de consubstancial y mutua participación de los factores estéticos que deseamos compartir. Es la operación que realizó el Espíritu en la noche de Pentecostés. Se crea así una atmósfera, un mundo en el que las luces no sólo iluminan y aclaran los cuerpos y los seres sino recortan y perfilan las formas que habitan en el espacio en que vivimos o soñamos. Se entra en el campo de la poesía y ya se sabe que poesía es esencialmente creación. Y creación, en su sentido más alto, es sacar las cosas de la *nada*, de lo que aún no *nace*, pero que ya es. Exactamente como Dios hizo el mundo. Así trabajaron Valle-Inclán y Gabriel Miró.

Pero este campo poético de ninguna manera depende —esta es advertencia fundamental— de la mayor o menor tensión emotiva humana. No actuó así, ni nunca ha actuado así, ni en los tiempos primitivos ni en los tiempos modernos. Depende de la mayor o menor tensión de la sensibilidad estética que poseemos y somos capaces de poner en juego. La poesía —aunque en último análisis también pertenece a la esfera del hombre, como tiene que ser— maneja elementos específicos que se apartan de los recursos de la común sensibilidad ética o de la vibración de los sentidos. Tal es el secreto de la verdadera poesía. La otra, la falsa o simulada poesía, se realiza dondequiera para uso, abuso y engaño de malandrines. Es también manjar propicio para ceremonias luctuosas o de bufonería.

Los que entienden de poesía, porque la poesía —como dijo T. S. Eliot— también se entiende, prefieren, cuando se trata del verso, un poema de Garcilaso o de Bécquer, y cuando se trata de la prosa, una página de José de Sigüenza o de Forner.

También es preciso entender cómo se acomoda la forma literaria a la naturaleza de la vida que se quiere revelar. Cada aspecto de la vida reclama un estilo propio o adecuado que es intransferible. El estilo tiene peso y medida. La cadencia de la frase, el ritmo del período y el aire del párrafo han de corresponder —o cuando menos acercarse— a la cadencia, al ritmo y al aire de la escena que se reconstruye. Tal es el acierto formal de la *Feria de las balas* de Martín Luis Guzmán y de las formas coloquiales que aparecen en las novelas de Galdós o de Pérez de Ayala. Leyendo estas páginas, el paisaje y su espejo se ofrecen como en cabal integridad. Todo da la impresión de que el cuadro está completo, de que la voz y el eco se juntan en una sola e inequívoca resonancia. Lo que es y lo que parece se confunden.

De igual modo el movimiento de la escena también se ha de traducir en el movimiento de la forma. La combinación de los grupos fónicos, con sus ascensos y descensos, el ensamble de las frases y la cortadía o la largueza de las oraciones no pueden concebirse a capricho. Han de corresponder al cuadro que la mente ha organizado por medio de la observación o de la invención. Todo esto lo intuyó Lope de Vega en su *Arte de hacer comedias*. Y todo esto es lo que olvidó doña Emilia Pardo Ba-



မိမိတို့သည် ဘာသာစုံကို  
 ချစ်မြတ်နိုးစွာ ဝတ်စား  
 နှင့် နှစ်ခြင်း နှစ်ခြင်း  
 အားဖြင့် အားဖြင့် ဝတ်စား

zán; por eso, entre burlas y veras, don Juan Valera le dijo la buena ventura en su panfleto *El arte nuevo de hacer novelas*.

Otra norma que por su naturaleza es imprecisa se refiere a la raíz de la prosa estética y de la prosa lisa y llana. Para medio entender esto imaginemos la existencia de una línea imprecisa y casi invisible que sólo percibe cabalmente el escritor dotado de verdaderas condiciones creadoras. Entonces diremos así: lo que se escribe encima de esta hipotética línea, aunque tenga errores morfológicos o de sintaxis, es prosa bella o prosa inteligente y puede ser hasta prosa excelsa. Esto se ejemplifica con la prosa de Santa Teresa o de Pío Baroja. Lo que se escribe debajo de esa línea, aunque todo sea un modelo de perfecciones, no será, ni por asomo, prosa bella. Será si acaso inteligente. Esto se ejemplifica con la prosa de Enrique de Villena o de Juan de Mena.

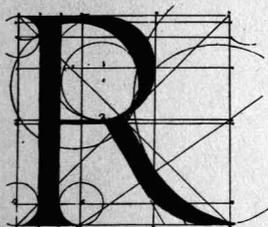
Los méritos de la primera son reales porque lleva voces y no ecos; los méritos de la segunda son aparentes porque lleva ecos y no voces. Para componer la primera hay que ir del espíritu a la materia, del alma a la letra. Para componer la segunda si se es honrado, bastará con seguir un orden lógico. Pero si se quiere medrar en un mar de confusiones (aunque deslumbré a los incautos), bastará con poner una falsilla sobre los palotes y las curvas del modelo y más si éste tiene el empaque retórico del latín. La verdadera prosa equivale a la resonancia expresiva de aquel incendio interior de que hablaba San Francisco de Asís. La buena prosa está ceñida a su origen espiritual; la mala carece de origen y de destino; termina donde empieza.

En el arte de la prosa influye el tiempo en que se vive. Este tiempo le imprime color, ritmo, manera de ser que es imposible eludir, que ni el mismo autor percibe. La edad de un período es determinante de la expresión literaria. Se trata de algo sutil, a veces casi imperceptible que define la forma que se ofrece. Pocos años pueden imprimir cambios de estilo y de carácter en el escritor. Juan Ramón Jiménez decía que le bastaba breve conversación o la lectura de una página, para inferir, sin engaño posible, el tiempo a que pertenecía el escritor. Las palabras y los giros tienen clara y hasta precisa vigencia temporal. Existe, es un decir un poco caprichoso, la temporada del adjetivo, como existe la temporada del verbo. Ciertas palabras acaban de formar un gusto, una circunstancia visible y audible y llegan a condicionar un rostro. Es el rostro que se advierte en las modas. Dibujo y color se hermanan de modo inusitado en determinada hora.

El estilo de una época es ineludible. El estilo victoriano tenía la cara de la reina Victoria. Es más poderoso que todo empeño de independencia o de rebeldía. El más personal escritor se rinde ante este influjo. Así lo demuestra la historia. ¿Cosas del espíritu, del aire, del concepto social? ¿De lo religioso, de lo político o de lo económico? No sabríamos decirlo. Puede venir de todo y también de nada. A veces tiene sentido Perogrullo. Hay cosas en la vida que son imponderables. Pero el

hecho existe. Y esto sobra para entender el alcance de la observación. De este modo basta leer una página de Larra para sentirlo en plena estación emotiva: entre romántica y clásica. Basta leer una página de Mariano de Cavia para darnos cuenta de que arrastra consigo huellas expresivas del siglo XIX. Pertenecía al siglo XIX. Basta leer una página de Unamuno, de Manuel Azaña o de Francisco A. de Icaza, para descubrir el maduro clima intelectual del siglo XX. Y no se trata del influjo de una escuela o de una tendencia literaria, sino de eso que dijimos: del aire de una época. Tenía razón Juan Ramón Jiménez.

En la prosa lo postizo y lo aleatorio deslumbran y engañan. Pero no hay que hacer caso; son valores que perecen pronto. Tienen los días contados. La prosa legítima capta la conciencia del hombre que la sustenta; aunque lleve el sello ineludible del escritor, se ajusta a los valores que determinan su naturaleza oral o escrita. El caminar de estas vías tiene diferente compás y diferente andadura. El caminar de lo oral es más conservador, tiende a lo estático. Así se explican las formas arcaicas que muchos pueblos aislados ejercitan con naturalidad. Entre ellos aun los niños son abuelos. No ven lo arcaico porque lo viven. Para ellos no es exhumación. El caminar de lo escrito avanza con más rapidez porque obedece a impulsos más racionales, más





dentro del torbellino de la rosa de los vientos. Por eso más pronto se pierde la razón que el amor. Lo escrito está más hincado en el intelecto; lo oral en lo sensible. Primero fue la palabra y después la letra. La palabra la hizo el poeta, acaso cantando; la letra el hombre en momentos de reposo. Detrás de la palabra está Dios, detrás de la letra está el diablo. Lo oral llega por el camino de la comunidad; lo escrito por el camino de la soledad. Lo oral se renueva en el aire; lo escrito se fija en el pergamino y, en ocasiones, se torna jeroglífico. Lo oral crea la atmósfera; lo escrito el horizonte. Los grandes apóstoles hablaron, no escribieron.

Y todo esto se concluye con el parecer de Pérez de Ayala sobre la poesía popular y la poesía erudita. Dice: "De la contraposición del lenguaje oral y del lenguaje escrito se saca el porqué y el cómo se diferencian la poesía popular y la poesía erudita. El vocabulario de la poesía popular está compuesto de nombres de cosas conocidas, de hechos físicos vistos y de sentimientos, emociones y pasiones elementales: el amor, el odio, los celos, la ambición, la alegría, el dolor; en suma, de palabras que designan un objeto concreto y distinto. El vocabulario de la poesía erudita se compone señaladamente de palabras que designan operaciones abstractas y sutiles del entendimiento y del sentimiento, y nombres de cosas no conocidas o de hechos no vistos, entidades míticas cuya mención aparece en el discurso más por adorno o primor que por propósito de representar realidades. Y así la poesía popular es sobre manera plástica; la poesía erudita es intelectual e imaginativa."

Por esto nadie puede violar la conjugación de estas vías. Cuando el escritor se aviene a una de ellas, no deja de percibirse el influjo de la contraria. En la forma escrita se siente la respiración de la *palabra* y en la oral la gravedad de la *letra*. Y es que ambas vías, en su origen y en su desarrollo, se traspasan y se matizan. Así debe ser porque tal es la función real del idioma.

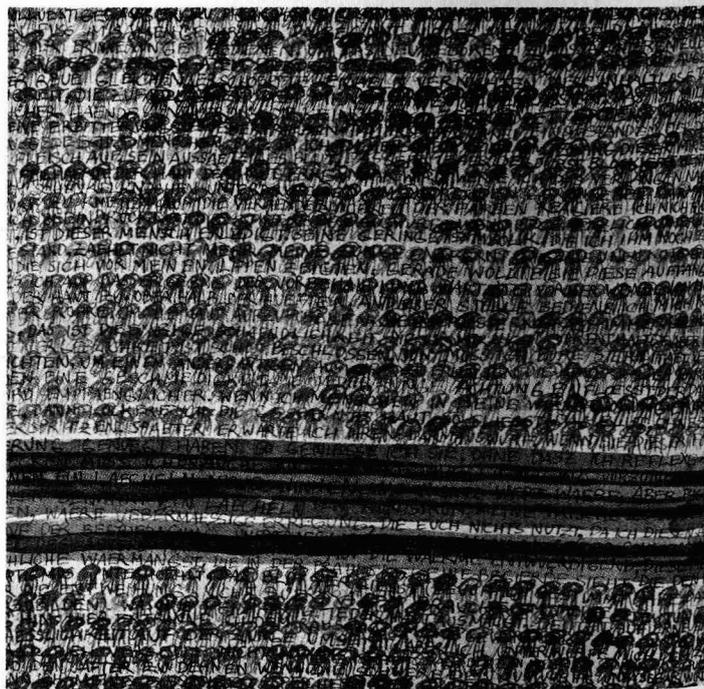
Por último diremos que la prosa bella se aparta, como jugando del predio de la gramática y se entra en la zona nunca acotada de la creación estética donde adquiere sus más bellas alas sobre las cuales han de viajar los niños, los ángeles y los poetas. Por eso la prosa clásica no es antigua sino vital. La prosa clásica de ayer se prolonga en la prosa clásica de hoy, como la clásica de hoy anticipa a la clásica de *mañana*. La prosa bella es como la célula germinal: en su entraña lleva el signo de su eternidad.

Pero ¿por qué es bella la prosa, cuando es bella? La respuesta, casi de modo preciso, nos la da un matemático. Henri Poincaré escribe: "Los edificios que admiramos son aquellos en los que el arquitecto ha sabido proporcionar los medios y el fin... ¿De dónde proviene esta concordancia? Es simplemente que las cosas que nos parecen bellas son las que se adaptan mejor a nuestra inteligencia, por consiguiente, son al mismo tiempo el instrumento que esta inteligencia sabe manejar con más habilidad."

Tal es el fenómeno de la prosa; la sentimos bella cuando

conduce, como instrumento dócil, sin requiebro artificial, el mundo que pone a nuestra disposición. Se hace así transparente y elude su presencia. Entonces se convierte, como quiere el poeta, en un estilo llano que no lo nota nadie.

Y más adelante el mismo científico asienta: "Los únicos hechos dignos de nuestra atención son los que introducen el orden en esta complejidad y la tornan, por lo tanto, accesible." Y aquí también podemos trasladar este juicio al campo literario. El prosista aprehende los elementos que maneja, los selecciona y les imprime un orden que les da relieve y validez estética. De ahí resulta que el escritor no se contenta con captar valores aislados —emotivos o intelectuales— sino que los asocia y los vivifica. Por esto mismo el hecho literario —las oraciones y los párrafos— no se realiza en forma de común yuxtaposición, sino que responde a un determinado orden creador. Este orden no puede surgir a capricho, ni en lo lógico ni en lo emotivo, sino que ha de responder a la intuición del artista o del pensador. De este modo hasta las palabras deben ocupar el sitio que les corresponde no sólo en la *parte* sino también en el *todo*. Tal orden es más importante que el valor aislado de las partes. La expresión literaria es así, al mismo tiempo, un recurso de la inteligencia y de la sensibilidad. Pero este recurso se adquiere por la intuición, tan admirablemente analizada por Pío Baroja. La intuición es, en último extremo, uno de los insondables recursos del espíritu.



# La magia de la materia

Angel Rama

Una vez cerrado el ataúd, comprobaron que no había modo de que pasara por la puertecita. Abrieron entonces la ventana que daba al jardín y por allí lo sacaron balanceándolo. Vimos salir por el aire el ataúd de uno de esos escritores insólitos que el Uruguay produce con más frecuencia de lo que se cree, para compensar o para rebelarse de la grisura pequeño burguesa de su sociedad (la cuarta parte de la fuerza del trabajo está formada por funcionarios públicos y el resto son los postulantes a las plazas vacantes).

Era la última broma de Felisberto Hernández quien, con sesenta años cumplidos, hacía su último paseo acompañado de un reducido grupo de amigos y admiradores, después de haber dispuesto que como oración fúnebre le leyeran un texto por él escrito acerca del muerto que se pasea por un bosque y encuentra una dulce criatura femenina. La lengua muy agudizada del crítico chileno Ricardo Latcham afirmaría después que a partir de ese día sus cinco viudas se reunían semanalmente para evocar al muerto y hacer el planto de sus virtudes. Falso: sólo dejó cuatro vivas, que además no se trataban entre sí. Sin contar, claro, a Venus González Olasa quien no obstante su nombre es dueño de cien kilos y una barba whitmaniana y fue su fervoroso compañero de andanzas artísticas juveniles.

Porque Felisberto Hernández, antes de devenir escritor, fue pianista de esos que trotan por pueblos y por humildes tablados. Aprendió música con un estafalario organista, ciego y sucio, de quien se contaba que había vencido a Saint-Saens en una competencia de improvisaciones sobre notas dadas y a quien su discípulo consagró uno de sus humorísticos, sabrosos libros: *Por los tiempos de Clemente Colling*. Ya pianista y autor de sus pequeños valsos y composiciones melódicas se dedica por años al oficio, siempre acompañado de su empresario el señor Venus. Tocaba en los teatros de provincia, en los clubes sociales, en los hotelitos, parece que cosechando grandes triunfos o descolgándose por la ventana trasera del hotel en las ocasiones menos faustas. No sé cómo sería de pianista: nunca me quiso ejecutar nada a pesar de las veces que reclamé una audición de la versión pianística (Rubinstein nada menos) de *Petrouschka* que era, según el consenso de antiguos escuchas, una ma-ra-vi-lla. Como todo eso pertenecía a la época de las grabaciones "La voz de su amo" con el perrito aburrido al pie, me sentí autorizado a la incredulidad. No obstante llegué a oír una reconstrucción de su tarea como pianista de cines en la época del mudo, cuando se divertía en crear sensaciones insólitas al público absorbido por las hazañas de Rodolfo Valentino, ejecutando melodías por él inventadas.

Esa *Petrouschka* fue su única discrepancia con su maestro y

admirador, Carlos Vaz Ferreira (en esa materia el filósofo uruguayo había decidido que la música llegaba hasta el estruendo de vidrios rotos de *La consagración de la primavera*) pero eso no le impidió ser su mejor lector. Entre 1925 y 1930, cuando Felisberto publicaba en las imprentas de provincia unos folletos estafalarios con avisos intercalados para poder pagar la edición, que se llamaba *Fulano de Tal, Libros sin tapas, La envenenada*, Vaz Ferreira había distinguido su sutil rareza con una frase que Felisberto portaba como la bandera nacional: "No debe de haber más de diez personas en el mundo a quienes les interese, y soy uno de ellos."

No eran muchos más de diez los amigos que en 1942 y 1943 financiaron sus dos primeras novelitas: *El caballo perdido*, y la citada *Por los tiempos de Clemente Colling*, pero ellos le ganaron un más alto admirador. Jules Supervielle encontró que había en su propia tierra otro escritor que exploraba, lleno de humor y de enmascarada locura, el envés del mundo; que lo hacía con menos refinamiento sin duda, en una prosa torpe, pero que construía sus cuentos desde una interioridad carnal más audaz, y que miraba la realidad "al sesgo" y no a través de un cuadriculado culto y convencional. Sus cuentos comenzaron a publicarse en las revistas que dirigían algunas damas exquisitas. En *Sur* lo editó Victoria Ocampo (¿o acaso fue, como con tantos descubrimientos de esos años, José Bianco?) aunque enmendándole levemente el estilo: donde el autor escribía "pastitos" la revista ponía "césped". En *La Licorne*, y en traducción de Roger Caillois, publicó la uruguaya Susana Soca su cuento antológico "El balcón", con la historia de aquella joven que termina quedándose viuda del balcón.

Ha comenzado la serie de sus grandes obras: *Nadie encendía las lámparas, Las hortensias, La casa inundada*, la novela póstuma *Tierras de la memoria*, y aunque todas caben en un volumen de trescientas páginas le llevaron veinte años de displicente y perezoso trabajo. En la *Explicación falsa de mis cuentos* dice que le gusta acechar el nacimiento de sus cuentos como plantas de las que desea que tengan algunas hojas de poesía. Ya para entonces había abandonado el piano. Él también se había sumado a la falange funcional y dedicaba su tiempo libre a dos actividades infinitas: aprender inglés, cosa que hacía con una novelita policial y un diccionario de bolsillo, y a inventar un nuevo sistema de taquigrafía. Este era su secreto orgullo y en verdad ha dejado varias libretas llenas de jeroglíficos: allí puede estar una obra maestra, su diario íntimo o las cuentas de la lavandería. Hasta ahora, a dos años de su muerte, nadie ha osado descifrarlos.

Para ese entonces, cuando le conocí, era un cuarentón robus-



# Explicación falsa de mis cuentos

Felisberto Hernández

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Eso me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé como hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento: sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa,

sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada.

Lo más seguro de todo es que no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda.

to, bajo, de cara redonda, con el pelo rizado, dos mechones que le salían de las orejas y unas cejas como rulos espesos. Debajo, unos ojitos de pájaro y una risa infantil, siempre encendida como diversión. Debía haber tenido una linda estampa —cinco matrimonios cinco— pero ya había engordado. Gozaba comiendo mucho y se sospecha que con todas las actividades corporales, con una alegría física, ingenua y turbia al mismo tiempo. Y entre bocado y bocado —por ejemplo cuatro platos de papas y huevos fritos— iba desplegando la pirotecnia de un humorismo que pasaba del chiste verbal más limpio y aun candoroso, a las historias menos santas.

De la misma manera, sus cuentos rozan, al desgaire, jugando,

zonas oscuras e inquietantes, aguas misteriosas en las que el autor entra y de las que sale con una morisqueta burlona, sacudiéndose indemne. La idea de que el viejo e inútil acomodador de cine descubra que sus ojos arrojan a voluntad una luz verdosa, como la de las antiguas linternas, puede ser una invención elemental, de equivalencia casi mecánica. Pero progresivamente lo acucia el urgente deseo de ver con esos ojos, de “palpar” objetos en una pieza oscura ayudándose de su luz. Chantajea al mayordomo de una casa señorial —cuyo amo reúne una vez por mes a los necesitados en un banquete silencioso— para que le permita entrar de noche y, acostándose sobre un colchón en el piso de la gran sala, contemplar con su luz fosforescente los





objetos que se acumulan en las antiguas vitrinas. Hemos descendido a un clima fantasmagórico, donde lo sensorial, como desprendido de sus agentes motores, vive y actúa independientemente. Pero he aquí que entra una mujer joven, hermosa, vestida de blanco, que atraviesa como sonámbula la habitación, camina sobre el cuerpo del acomodador y arrastra sobre su cara la larga cola perfumada de su vestido. Ahora entramos a un extraño, acuciante universo mórbido, porque una y otra vez ese hombre vuelve a acostarse en la sala oscurecida, ya no para ver, sino esperando a que ella llegue, camine sobre él y arrastre la cola del vestido sobre su cara.

Es la misma articulación motivacional de *Menos Julia*: un comerciante ha hecho construir un túnel oscuro, con largas mesas que sus servidores cubren de objetos inesperados: un montón de harina, unas gomas, piezas inservibles, que él debe reconocer valiéndose sólo del tacto. Y a la vez, también por el tacto debe reconocer a las mujeres que allí vienen y que con risitas inconvenientes prestan sus caras para que él las hurgue y al fin diga, de pronto: "Salgan todas... menos Julia." También aquí los sentidos actúan desasidos del "yo" al cual pertenecen, como instrumentos independientes que el autor contemplara en funcionamiento autónomo y cuyas locuras no lo comprometerían.

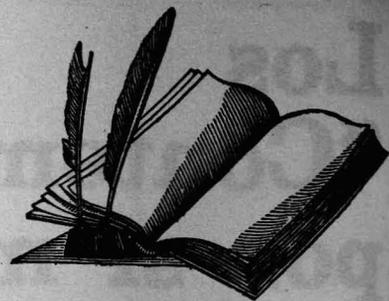
En el último decenio Felisberto Hernández escribió tres relatos que son sus más audaces inmersiones en ese orbe de la materia que él elevó a insólita poesía. *Las Hortensias* se llaman unas muñecas de goma de tamaño humano, articuladas, perfectas, hasta con calefacción interior, que un fabricante vende para caballeros solitarios o para el protagonista del relato: un buen burgués, casado, que vive junto a una fábrica siempre ruidosa, y a quien su esposa prepara alegres sorpresas utilizando a la muñeca en distintos cuadros que es difícil llamar "vivos", como ser Hortensia en bicicleta, Hortensia tocando el piano, Hortensia en la cama. *La casa inundada* es la viuda que inunda su casa en recuerdo del marido ausente y vive en un bote que desplaza a remo el narrador de la historia: es sólo eso, con sus diversos incidentes, como los funerales acuáticos que ella organiza disponiendo cirios sobre las budineras de la cocina para que rodeen la gran cama flotante donde ensaya su propia muerte. *El cocodrilo*, quizás su mejor cuento, narra las aventuras de un viajante de comercio frustrado quien por azar descubre un día que para vender medias de mujer marca "Ilusión" es infalible echarse a llorar en los comercios provincianos. Tan famoso se hace su método que es recompensado por sus jefes, ante quienes hace una demostración, piensa patentarlo, y un día descubre ante el espejo que ya no puede regir a voluntad las lágrimas,

que es la cara la que sola, independiente, llora cuando quiere, y parece la cara de un arpista ciego que revolea las cuencas vacías hacia el cielo.

Pero ni lo mórbido ni lo trágico ganan la partida. Con un brusco sacudimiento, Felisberto Hernández rompe las tensiones y hace irrumpir la burla. A veces parece el niño travieso que arroja la mala palabra en la reunión de amigas de su madre. Con una capacidad increíble para observar el detalle insólito, marginal, que está en la realidad y los ojos se niegan a ver, él compone un mundo de fragmentos que figuran las apariencias, que las remedan humorísticamente, que las burlan sin cesar. Se le ha llamado narrador fantástico. El crítico Alberto Zum Felde, cotejándolo con Borges, ha parecido preferir al uruguayo, dentro de esa línea fantasmagórica. Pero sus tipos humanos, sus ambientes, y, dentro de ciertos límites, sus mismas historias, reflejan una realidad nacional muy verdadera, la de una clase media tradicional, ornamentada por salas de muebles enfundados, horrendas naturalezas muertas y retratos familiares en ceremoniosos óvalos dorados, que por debajo de su apariencia contenida y honorable escondía ardores materiales algo cursis y algo trágicos, y en todo caso una concupiscencia material que se trasuntaba desde sus apetitos carnales hasta su afán de propietarios. Felisberto es quien, como el personaje de uno de sus cuentos, le levanta las faldas a las sillas y, aprovechándose de que está solo, le toca los senos a las estatuas de marmolina que estilaron nuestras abuelas. Dentro de un proceso general de desyoización, él supo captar, como ya apuntara el crítico José Pedro Díaz, el mundo cosificado en que esa clase se movía, su entrega a los objetos como porciones desgajadas del contexto vital, en las que permanecía aprisionada una imagen de la libido infantil. En su literatura todo se cosifica, incluso el cuerpo propio, y todo se desintegra en partes autónomas que viven por su cuenta, pero el goce sensorial del tocar lejos de proporcionar duradera felicidad es objeto de burla consciente, es enfrentado a la realidad huera, es proyectado en su absurdo extracotidiano, como un valor que no es en definitiva aceptable por la sociedad en la que surge imperiosamente. Esta contradicción constante permite ver una literatura imaginativa, de original vuelo creador, como un subrepticio esfuerzo de invalidación.

No es raro que tales presupuestos soterrados, pero visibles en las estructuras literarias, provocara una repulsión inmediata, que no faltara el crítico nativo que lo persiguiera con un hacha en nombre de la moral y la sintaxis, que su obra sobreviviera gracias a la devoción de unos pocos. Claro que entre éstos hay nombres como los de Carlos Vaz Ferreira, Jules Supervielle, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, buenos fiadores de originalidad.





El nombre que elegimos —*Contemporáneos*— no tenía nada de doctrinario. En efecto, la unidad de nuestro pequeño grupo no obedecía tanto a la disciplina de una capilla cuanto a una simple coincidencia en el tiempo: a eso que algunos llaman la complicidad de una generación.

Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*

¿Historia literaria? Sí, pero también y sobre todo, crónica íntima de una generación. Tiempo detenido, recobrado en la brevedad de una carta, en la instantánea de la nota que retrata el momento; la otra mitad que completa la imagen del escritor que se conoce.

Esto y más resulta el epistolario que aquí se hace público hoy. Si la intimidad queda hollada por la impertinencia, la historia de nuestras letras se enriquece y se facilita mayormente su comprensión.

La curiosidad distinguió a quienes las escribieron y decía *Marcial Rojas*, el "contemporáneo" corporeizado en el pseudónimo, que "la curiosidad del público es o debe ser mayor. Y hay un encanto especial en revelar la intimidad de un artista."

Villaurrutia, el destinatario de la mayoría de las cartas que se publican, buen discípulo de Gide, hallaba una utilidad, una fascinación en el hecho de dar a conocer cartas de escritores. Él mismo dio algunas para su publicación, como el diálogo epistolar que sostuvo con Alfonso Gutiérrez Hermosillo aparecido en *El Hijo Pródigo*; recuérdese igualmente que en *Contemporáneos* aparecieron "Diez cartas" de Jesús T. Acevedo.

A propósito de este último epistolario refería X. V. a Alfonso Reyes en una carta precisamente: "No estoy en desacuerdo con la manía erudita de publicar las cartas con los nombres de la persona a quien se dirigen y el lugar donde ésta reside, como tampoco estaría en desacuerdo con la manía de publicarlas sin datos, cuando las cartas no necesitan de ellos para sostenerse y vivir, ¿no publica así André Gide algunas de las suyas, sin decir a quién las dirige?"

Las cartas que en seguida aparecen son de, y acerca de los *Contemporáneos*, ese lúcido archipiélago de soledades cuya aparición en nuestro panorama literario mereció aun el repudio, ¿qué añadir en un momento en que el reconocimiento, la valoración justa de su obra y de su ejemplo indica que la atención está puesta sobre ellos?

Esta visión interior del grupo, si no está referida estrictamente a éste en todos los casos, permite atisbar por el hecho de estar representados todos sus integrantes, cada individualidad, cada soledad, cada diferencia, esto es, se da la visión de un grupo de particularidades, que es a fin de cuentas, como todos

han venido a definirlo, no obstante la oposición a considerarlo como una generación en toda forma.

Poco o ningún cambio ofrecen estas cartas con respecto a la imagen que dan las obras de cada uno. Hay, claro, el dato, la consideración que ayuda a precisar, a aclarar aspectos de esa producción, a entender su mecánica creadora, o las razones de una actitud esencialmente crítica; mas la elocuencia de los textos hace obvia una interpretación de los mismos o la suma de notas eruditas que quedan para la posible integración de un volumen epistolar, pues aquí apenas se ofrece una selección; hay que mencionar únicamente ciertos puntos necesarios.

En el caso de Salvador Novo si no se incluyen cartas por la imposibilidad de hallarlas, se ofrecen dos textos suyos fundamentales hasta ahora olvidados; el uno permite formarse una rápida y sucinta imagen del México literario de los veinte en el cual hizo su irrupción el grupo de *Contemporáneos*, escrito justamente entonces; el otro, corresponde a la lectura que hizo Novo en la primera función pública del *Teatro de Ulises*, aventura teatral renovadora que tanto significa en la obra de conjunto de *Contemporáneos*; ambos textos reúnen las virtudes que han singularizado a su autor, en especial poseen ese tono de diálogo, epistolar, que prefigura el tono definitivo de sus *Cartas a un amigo*.

Gorostiza, una de las figuras más silenciosas de nuestras letras, permite tener una imagen más clara y elocuente de él, al tiempo que en el fragmento incluido de una nota sobre Torres Bodet emite su juicio sobre el grupo al que perteneció, lo propio hace Villaurrutia en la carta que se ofrece. Estos enjuiciamientos e historia del grupo, por integrantes del mismo, se suman a los ya conocidos de Jorge Cuesta y de Torres Bodet.

Se reúne aquí, pues, una selección del aspecto privado de los *Contemporáneos*, una visión de ese conjunto de escritores dada por ellos mismos, ya hablando directamente de éste, ya por el sólo hecho de ser cada uno de ellos miembro de él. Ya no quedan relegadas más estas epístolas al archivo particular, ni las notas al cuidado de las hemerotecas, son ahora material de deliciosa lectura, elemento vital para satisfacer a la historia literaria, a la curiosidad y a la crítica.

México, enero de 1967

## Miguel Capistrán

Bajo el rubro "México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos" se ofrecerá en estas páginas, en mayo, una nueva selección epistolar. Agradezco a la señorita María Teresa Villaurrutia, al doctor Alfonso Reyes M. y a Alicia Reyes, las cartas con que se integra la selección de hoy y la siguiente.

# Los "Contemporáneos" por sí mismos

Madrid, julio 12 de 1926\*

*Mi querido Xavier:* Me ha gustado tanto que no se muestre enfadado conmigo que, apenas recibida su última carta (sin fecha ni expresión de lugar, aunque con diez elocuentes divisiones) me pongo inmediatamente a escribirle, es decir, a conversar con usted.

I

¡Que los tenga usted muy buenos! No como en Madrid, donde hace un calor que nos obligará dentro de breves días a salir de la ciudad. ¿Sitio de veraneo? En agosto, algún pequeño lugar de la costa de Galicia; en septiembre, haremos el mismo recorrido que el año pasado, desde la Coruña hasta Biarritz, regresando a Madrid por Roncesvalles. ¡Quién pudiera, de nuevo, ir a Italia! Un segundo paseo por Roma, Florencia, Venecia, Nápoles... Me enferma pensar lo difícil que me será volverlas a ver. ¡Ah! Todavía no he ido a París. Lo he dejado para lo último. Por cierto que, ahora que Carlos Pellicer está ahí, me encantaría hacer el viaje. Pero es más seguro que Carlos sea el que venga a España a pasar una temporadita con nosotros.

II

Si usted se empeña, le mandaré los originales de su libro. Necesito, sin embargo, que me insista en su petición. Así como está, en pasta negra que probablemente fue recogida de alguno de los anaqueles de la Biblioteca de Salubridad, ha pasado por las manos de muchos escritores amigos nuestros; ha sido leído, comentado y... admirado. ¡Bueno! ¿Quiere decirme por qué no ha sido publicado por Loera? ¿A qué se debe la noticia de Bernardo? Ya me regocijaba ante la idea de verlo muy pronto ante mí, con su nuevo ropaje, rico y de buena presencia, yo que lo conocí pobre y desencuadrado. Todavía no pierdo la esperanza de que usted me proporcione esa buena alegría.

III

En cuanto a mi libro, a estas horas ya lo habrá leído y juzgado. Tengo cierto temor de habérselo enviado a su viejo domicilio. Por si acaso no lo ha recibido usted, ésta será la causa de su extravío. Avíseme a tiempo para mandarle otro, otros ejemplares. Los que usted quiera. Porque ha de saber que *Espacio* ha sido un gran éxito de librería... Tres ejemplares vendidos en Madrid en tres meses. Me sobran, pues, novecientos noventa y siete para los amigos.

IV

Muy pocos artículos de crítica, mi querido Xavier. Como en España no hay revistas propiamente literarias, las notas sobre libros se hacen en *El Sol*, en *Alfar*, en la *Revista de Occidente*. Tardan mucho en aparecer: dos, tres meses. La de *El Sol*, por Díez-Canedo, se la mando con esta carta. Tengo prometida la de *Alfar* para el próximo número. En la revista de Ortega no sé si se les ocurrirá escribir algo sobre mí. Desde luego, salvo Marichalar y Bergamín, no simpatizo con ellos. Es demasiada pedantería para tan pocas páginas.

\* Fragmentos.

V

Cartas, en cambio, tengo muchas. Casi todas, críticas. Es curioso. Todos los escritores en España se creen obligados a responder de esta manera al envío de libros. Los encuentra uno en el café y le dicen: Recibí su libro. ¡Muy bien! Por ahí le mandaré una carta... Una inocente manía que da por resultado una gran cantidad de frases hechas y de elogios sin tasa, desde el "Muy querido y admirado poeta", hasta "Su amigo affmo. q.l.b.l.m."

IX

Eugenio D'Ors, con el pseudónimo de "Un ingenio de esta corte", hace las notas sociales de *Blanco y Negro*. Ortega y Gasset escribe en su revista sobre las modas femeninas. Déjeme usted, querido Xavier, que dé rienda suelta, de vez en cuando, a este afán que todos tenemos de ser reporteros.

XIV

Ahora hago muchos versos; pero todavía no he escrito ninguno. No los vivo, los estoy matando poco a poco...

XVII

Que Salvador Novo se apresure a publicar *El joven*. Dentro de diez años sería tarde. Habría entrado en la edad madura...

y XVIII

Adiós, Xavier.

ENRIQUE [GONZÁLEZ ROJO]

---

París, el 20 de julio, 1926

A Villaurrutia, en México.

*Xavier querido:* recibí tu carta del siglo 13. Dante había sido expulsado ya de Florencia y por eso no puedo complacer tus deseos.—Sabes que he viajado mucho y te molesta que te hable de viajes, según tú mismo me dices. Así pues, *pas de voyages*.

Xavier, grande y chiquito Xavier, ¡París es horrible! Tal vez por eso, aquí, he venido a depurar una larga tristeza heredada desde el Principio de las Cosas. Hago una vida solitaria. Soy el último mutilado de las salas del Louvre que vigila la degollación diaria de la Victoria y la ortografía zoológica de los escribas egipcios. Casi todos los días voy una hora al Museo. Una vez por semana veo al admirable Alfonso. También él ha dicho ya que soy un ser frío. Y esto no te lo digo en son de reproche o de chisme. ¡Cuánto quiero a Alfonso! Pero soy un imbécil y torpe para manifestarme. Cuando lo soy, lo soy excesivo, y entonces... tampoco lo hago bien.

Es condición de ciertos árboles tropicales. Y lo que me pasa con Alfonso, me pasa con todos mis amigos, con todos. Pero esto no es más que una gota de la lluvia. Lo importante es la lluvia y el arco iris. Ya estoy contento. La antigua tristeza se ha ido afinando. Mi religiosidad cristiana ha empezado ya a serenarse. Mi bestialidad necesitó los más groseros materialismos para alcanzar ese comienzo de serenidad (viaje a Tierra



ENRIQUE GONZÁLEZ ROJO

por Maroto

Santa). Era justo que yo descansara un poco. He pasado mi juventud en un diario dolor por las penas de todos. Y no estoy enfermo: mi digestión es perfecta, duermo demasiado bien, y hasta soy un muchacho de suerte por lo que se refiere a varias cosas: viajar sin que me cueste, alguna comodidad personal, mis padres, mis amigos, cierto talento. Pero, en fin, se trata de la tragedia del cero que hasta que no haga cifra, no entra en juego...

No. No he sido un pedante ni un ser de actitudes, pero el dolor del mundo, en mi infinita pequeñez, lo he sentido con toda su fuerza de grandiosa mezquindad. La Guerra Europea no me mató de tristeza. Por entonces era yo demasiado joven. Esto, que puedes creer una puerilidad, tuvo para mí la importancia de toda catástrofe. Por eso el paisaje es lo que más amo: porque nada o casi nada tiene que ver con la humanidad. Sólo entonces se descansa inmensamente. Y entonces entra en juego el egotismo y en ese momento la alternativa es horrible: la soledad o la sociedad. Y la ambición está siempre erguida: el aislamiento para llegar a Dios. Lo otro, para la gloria histórica y la vanidad personal. O si no, el cero, el pobre cero, que gira eternamente en la parábola, siempre a la izquierda, siempre a la izquierda...

Como ves, he venido a París para pensar en todas estas cosas, y, claro, también en otras muchas, pero sobre todo en las otras. Desear, ambicionar sin molestar a nadie ¡Si se pudiera! ¡Si yo lograra algo...!

Nuestro queridísimo Pepe Gorostiza me pregunta qué voy a ser en definitiva: aviador o poeta. Lo del aire está aplazado. Ahora, decididamente, voy a ser un poeta. Dentro de dos meses tendrán otro libro: *Hora y veinte*. Los mismos asuntos de siempre: el amor, los paisajes, don Simón mi padre, y, color, y, color, color! Claro: las cosas más *hechas* y dos cosas algo nuevas, (en mí, naturalmente...): la nostalgia de la luz, (París es horrible), y una respiración de lo religioso, franca y fuerte. La falta de luz me ha hecho sufrir infantilmente: como si me hubiesen quitado mi linterna mágica.

El libro se abre con unas "Variaciones sobre un tema de viaje" dedicada al gran Alfonso y a él dirigida (250 endecasílabos, en tercetos libres como los del Estadio). Es un fragmento logrado a pesar de lo que después se diga, es decir, se converse... Casi todo el libro está escrito en Europa (esta pobre Europa que se está acabando). (El Imperio de los E.E.U.U. es ya incontestable.)

Claro que es un libro escrito en verso. Claro que es un libro con altas puertas a la oratoria. Pero es claro, si yo soy así. Y además hay sonetos. Y además no hay sonetos. Y he tomado más depuradamente, y en lo que me conviene, de mis maestros de siempre, como el Greco en los talleres Venecianos. (Risas en las izquierdas. Los del centro aplauden.) Y si los tercetos (tres series hay en el libro), no están ligados, es porque la fecunda pereza del trópico me lo impide. (Risas en las derechas.) Porque mis versos van desnudos y sin zapatos, pero eso sí: ¡qué corbatas y qué plumajes insolentes! Naturalmente: no es que no sepa ligar los tercetos. *Chicuelo* no liga los pases naturales; pero cuando el niño se pone a torear con la izquierda, el universo se paraliza unos instantes. (Gritan las galerías. Las derechas abandonan el salón.)

En suma: un libro fuerte, viril, con tristeza, ingenio y elegancia. Lleno de referencias geográficas. (Ayer fue América, hoy es Europa.) Inhumano de color. (Para leerlo habrá que usar

espejuelos ahumados.) Se brilla, como decir, se duerme. El penúltimo poema es lo que más me gusta, pero está mal hecho. El soneto final es lo mejor que yo he escrito. Camino hacia la poesía mística y también a la poesía social. Quiero ser un gran poeta.

Preparo el *Quetzalcóatl*, vasta concepción religiosa planeada ya estamos un poco aburridos de nuestros tales "chistes"?), queológico y moderno. Tal vez en 1300 versos podré desarrollarla.

El ingenio lo mandaré un poquito al carajo. (¿Verdad que ya estamos un poco aburridos de nuestros tales "chistes"?). Claro que hay que hacerlos, pero no tan seguidos (¡oh envidiable y dulce y tristísimo José Gorostiza!). Es urgente clausurar el circo, siquiera por ocho días. El payaso quisiera ser agricultor. Y si pudiera ser arado...!

Escríbeme en grande y te contaré cosas preciosas. Tengo una hora de hablarte de mí. Perdóname. Mañana almorzaré con Alfonso. Vasconcelos llegará en estos días. Gracias por tu artículo y el de José sobre el maestro queridísimo. Gracias. Es domingo. Llueve como siempre. Quisiera estar contigo, hablarte.

El próximo domingo haré cartas para José y Jaime Torres Bodet. Abrázalo en mi nombre. Saludos para Pepe y Bernardo, Salvador y Roberto, Delfino y Carlos IV —Tres abrazos para mi tocayo Chávez. Le escribo.

CARLOS PELLICER

Sábado 1o. de octubre [¿1927?]

Xavier: Recibí su carta acerca de la *Antología*. El trabajo ha quedado distribuido en esta forma: *Notas* (Enrique, Jorge Cuesta y yo), *Nota preliminar*, usted. Es importante que se defina en ella el por qué de las omisiones y la razón de insertar mayor número de poemas de los jóvenes. Esto no con carácter de una defensa previa, ni como excusa anticipada sino por necesidad de definición. De Nervo no hemos puesto todos los poemas que Ud. me señalaba sino los siguientes: *Viejo estribillo*. *Evocación*. *El Buda de basalto*. *Pasas por el abismo de mis tristezas*. *Tan rubia es la niña que No le habléis de amor* y *En paz*. De Rebolledo he descubierto un precioso soneto de *Caro Victrix*, más los poemas que Ud. ya conoce. Irá probablemente con 5 o 6 poemas en total, lo que me parece muy bien. Le mando un recorte de *El Sol* (devolutivo) sobre el lío de la *Gaceta vs. Martín Fierro*. La cosa se pone buena para una nota limpia en *El Curioso Impertinente*. Como Ud. habrá visto, el artículo de Jorge sobre Caso no ha aparecido en *Revista de Revistas*. Voy a hablar con Horta, a ver qué pasa. ¿Cómo se encuentra Ud.? Escribame siempre que pueda.

JAIME [TORRES BODET]

Madrid, a 3 de agosto de 1930

Señor D. Xavier Villaurrutia.  
México, D. F.

Mi querido Xavier: Al regresar a Madrid de mi viaje de vacaciones por Bélgica y por Holanda —¿no le aburrieron más tarjetas de apresurado turista?— me encuentro con un verdadero regalo: dos cartas de amigos. Una suya. Otra de Bernar-



XAVIER VILLAURRUTIA

por Tamayo

do. Comienza a ser cierta la paradoja de que el mejor de todos los viajes es el que incita a un pronto regreso. Aprovechémosla, aprovechémosla inmediatamente para continuar la vieja y nueva conversación interrumpida. ¿En dónde comenzó?... ¿Fue una mañana, en el Departamento de Bibliotecas, frente a un ejemplar todavía fresco de las pobres *Canciones* que recitaría la inevitable Berta Singerman? Usted había salido de no sé ya que poema silvestre de Jammes —o de Albert Samain. Hablaba, en sus versos, de la ropa que se conserva en los arcones con el perfume de los membrillos maduros... No, pero no fue allí. ¿Sería entonces en el Departamento de Salubridad, bajo los ojos fríos y tutelares de Leonorcita? Usted parecía arrancado a una página cerebral y compacta de Jean Cocteau. Había también un libro reciente —suyo o mío— ¿*Reflejos* o *Biombo*?, dentro de cuyas páginas, como en una espuma muy tierna, sumergíamos deliciosamente las manos. Pero no. Tampoco fue en ese lugar. ¿Sería más bien en un despacho, en la Secretaría de la Escuela Preparatoria, el día en que un antiguo amigo —¿qué es ahora de él?— nos presentó? Como siempre, como en todas partes, nuestros recuerdos están unidos a un libro reciente —o en promesa— y a un escenario burocrático, anónimo, de taquígrafa, de cronómetro, de máquina de escribir. No es muy divertido comprobarlo, pero —no sé si por desgracia— así es.

Me habla usted en términos tan cordiales de mis últimas apariciones dentro del marco de ciertas revistas que no sé cómo elogiarle el hermoso poema que ha publicado en *Contemporáneos*, primeras páginas del No. 23. Temo que usted estime como una devolución lo que no es sino franco entusiasmo. Sus tres *nocturnos* me encantan, sobre todo, por lo que me dejan adivinar del mundo secreto, de poesía en auge, de fuga y sobreesimiento de la razón. No sé si esta palabra está aquí correctamente usada, pero la dejo, seguro de que ninguna otra me daría una eficacia más estricta en lo que pretendo decir.

Acaso sería necesario contarle aquí algunas de mis impresiones de viaje. Otro lo haría mejor que yo. La Enciclopedia Espasa, Eugenio Fromentin, Enrique González Rojo —todos los viajeros ilustres— estarían llenos, en mi caso, de observaciones sutiles. Yo necesito dejarle tiempo a la memoria para que me invente lo visto. Por lo pronto, no experimento sino la impresión de un vacío, el naufragio dentro de un vértigo al revés. Es decir, el regreso al orden, la nueva instalación en el mundo de todos los días.

Hace usted bien en pensar que las pausas que separan tan largamente sus cartas no tienen para mí el valor de un verdadero olvido. Sin embargo, no quisiera yo que lo pensara usted tan a menudo. Sus palabras me hacen mucha falta. Cuanto más sinceras, mejor. Y, si a la sinceridad, agrega usted la frecuencia...

Tengo que dejarle, al principio de esta enorme página en blanco, como se deja a un amigo al despedirse, en el primer peldaño de un mar que no se conoce. Pero mil "cuidados pequeños" me están llamando desde los 4 rincones de mi oficina. Volver al trabajo es casi tan laborioso como regresar súbitamente a la vigilia. Especialista en *Nocturnos*, usted sabe mejor que yo de estas cosas.

Un fuerte abrazo de su amigo

París, a 17 de agosto de 1933

Señor Don Xavier Villaurrutia.  
México, D. F.

*Querido Xavier:*

Su carta, en la que me anuncia el nacimiento de una nueva editorial mexicana, de la que usted, Bernardo, Cuesta y Xavier Icaza serán los socios más importantes, me dio una sincera alegría. Hacía tiempo que no me llegaba de ustedes noticia más agradable. El silencio que guardan, sólo puntuado con frecuencia por la publicación de los libros de Novo, no puede ni debe prolongarse. La idea de fundar una sociedad editora con escritores me parece felicísima. Magnífica también, a mi juicio, la lista de obras en cartera. Permítanme solamente hacerles sentir que los libros de poesía no están en proporción conveniente con los de prosa. Habría que ir deslizándose, con cierto ritmo, un volumen en verso por cada dos de cuento o de ensayos. Lo contrario no sería tan sólo un error comercial, sino —en más de un sentido— una imprudencia crítica.

Bueno es afirmar que nuestra generación, como la generación española por otra parte, se salvarán sobre todo —si es que se salva— por la originalidad y la gracia de sus poetas. Pero, precisamente para dar a esas cualidades su real valor, hay que ceñir oportunamente el retrato de la poesía, tan evasivo, con un marco de sólida prosa. Usted, que la escribe de tan exquisita calidad cuando quiere, no podrá dejar de reconocerlo. Un relato suyo, una colección de ensayos breves, de *textos*; otros de Salvador y de Owen hacen falta en la lista de la editorial. José Gorostiza podría trazar muy bien, consultando sus memorias, un delicioso cuadro de adolescencia. ¿Por qué no convencerle de ello? De Bernardo, no digo nada. Por ahora, le veo menos dispuesto a dejar los cuarteles profundos de su poesía. Pero ¿y Jorge Cuesta?... Una literatura que no tiene sino poetas acabará, pronto o tarde, por no merecerlos. Vuelva usted los ojos a Francia, a Alemania, a Inglaterra. ¡Cuántos libros de prosa por un fragmento de poesía! No protestemos en nombre de una riqueza poética excepcional del nuevo Continente. La única poesía que dura es la que toda una tradición de buenos prosistas prepara.

Dejemos aquí este principio de una divagación que no acabaríamos y volvamos a su editorial. Gracias, ante todo, por no haberme olvidado al formar la lista de sus autores. ¡Estoy tan poco acostumbrado a que me recuerden! De no haber concertado ya con Espasa-Calpe la publicación de mi nuevo libro —*Estrella de día*— hubiera tenido un especial placer en enviarle mi manuscrito. La idea de reunir en volumen los relatos aparecidos en la *Revista de Occidente* me sedujo de pronto. Los he releído y creo que sería mejor completar la pequeña galería mitológica iniciada con mi *Nacimiento de Venus*. ¿Lo conoce usted? Si juzga plausible el proyecto, comuníquemelo con tiempo. Me pondría a escribir en seguida una *Ceres* y un *Hércules* que hace meses tengo pensados.

Y nada más. Poco hay bueno en lo nuevo de las letras francesas actuales. ¿Se asomó usted ya al *Voyage au bout de la nuit* de Céline? ¿Qué le parece? Si no lo ha leído, dígamelo. Tendré mucho gusto en mandárselo. Aquí están haciendo mucho ruido editorial en torno al último Malraux —*La Condition Humaine*— y al último Chateaubriand: *La réponse du Seigneur*. Ayer murió el Abate Bremond. ¡Cuántas flores retóricas sobre su tumba!



CARLOS PELLICER

por Maroto

Intercale menos silencios entre sus cartas. Abrevie los que intercale. Y sepa con qué invariable afecto le recuerda y estima su amigo,

JAIME

*Querido Xavier:* Hay una piscina de 30 cmts. de diámetro. El pez tiene 10 cmts. de largo. Cada dos minutos da tres vueltas lentas, voluptuosas. Se detiene luego frente a mí, moviendo la aleta dorsal, aunque tenga cola. Por las dos ventanas llega el parque, todo voces de niños. Es un parque escalonado, como un espectáculo que se viera desde el foro. Aquí los niños son niños. Los grandes se besan, a veces, cuando no están muy cansados. Yo esto solo y desnudo, con sólo una bata de seda cubriéndome. Ya no estoy espantablemente flaco. Peso 125 libras y media. Me peso todos los días en la estación del subway, Cr. Bwy. y 116 St. (Vivo en Morningside Av. No. 63.) En la ventana derecha hay una maceta que parece una lámpara. Tiene redondas llamas verdes. En la pared derecha están los tubos de la calefacción, dorados, que son como un órgano sin escalas, para repetir el mismo sonido eternamente. Arriba un grabado con la plaza de San Marcos veneciana mirándome con sus aguas lisas ahogarme en esta ciudad dura. Un día ella y Genaro Estrada y el Gobierno me salvarán. (Yo no podré matar nunca a ese pez, yo no soy tan malvado como el doctor González Martínez.) Luego está la chimenea, que ya no se usa. En la pantalla la fantasía de Mrs. Pritchard ha hecho florecer unas flores rojas, probablemente de trapo (no, fui a tocarlas y son duras y perennes). Contra el espejo está un reloj parado. Son ahí las 3 y dos minutos. A sus lados están centinelas negros dos floreros. Yo les torcería el cuello porque de la Alquimia nació la Química. En el marco de la chimenea yo sueño cosas teatrales. En sus azulejos no ganaré nunca a las damas. Luego el piano. No Negro. No hay ni una sola pieza de Chopin en el repertorio. Sobre él una seda y un florero chino. Se le parecería la cúpula del Woolworth si se pusiera blanca y floreciera. Es la misma la forma. En la otra pared no hay nada más que una gran cortina que vela mi lecho. Ya te contaré de este pequeño dormitorio admirable. En la pared izquierda, de mi lecho a la calle están: una victrola para recordarme de Miss Hannah. Un librero (mis libros: Obras completas de Joseph Conrad; Obras completas de Lautréamont; Obras completas de Poe. Diccionario inglés español de Appleton; Gramática inglesa; Reglamento del Cuerpo Consular; Tratado de Teneduría de Libros. Los libros que Mrs. Pritchard quiere que lea: *Holy Bible*; *The Astor Lecture* (Murray) *Lessons in Truth* (Emile Cady) y 10 más que no he hojeado). Un grabado que representa a una mujer en la moda de 1910; un mueble para guardar piezas de música y discos de la victrola. La otra ventana. Dentro del litoral (que la otra ventana cierra, abierta) hay un sillón inmenso, con un hombre que te recuerda mucho encima. Frente a él una mesa de juego, que le sirve para escribir unas notas absurdas que harán un libro algún día. Una mesa a la izquierda, con una gran lámpara y revistas (El *New Yorker* es la mejor y más leída colección). Hay otra lámpara aún, de pie largo, y una mecedora. Ese hombre que te escribe es un impostor. No, no, lo era. Ahora está sudando. No puede explicarse. Brilla, negra, su seda. Comprende bien una frase que había hecho: llama negra. Quema su pipa un tabaco delicioso. Mañana tendrá que tratar con todos los marineros y todas las

gentes groseras del mundo. Les cobrará dos y tres dólares hasta completar 25 000.00. Cuando llegue aquí estará cansado de oír un inglés despedazado, hiriente, y le sonarán dulces las palabras de Mrs. Pritchard, y muy sabrosa su cocina. Es inglesa, su marido es inglés, su prima inglesa. Owen es el único huésped. Lo sienten, no hijo, pues no quieren envejecer de súbito. Algo menos odioso que hermano menor. Casi amigo. Les habla de cosas delgadas en un inglés puro y modesto, muy limitado. Lo quieren. No se morirá pronto. ¡Vaya! Vivirá para recordar a X.V., mucho.

GILBERTO

¿Por qué no me mandas aún tu libro, que ya ha leído la mujer que más amo, sin merecerlo como yo? (Me voy a casar con ella si ella quiere.) N. Y., agosto 3 de 1928. Todo Bien.

P.D.—Es para decirte que los negros comen sandía y tocan el órgano. Uno pasa, va a sentarse luego en una banca del parque, frente a mi ventana, y canta y canta. ¿Cómo llegó Covarrubias? ¿Quieres hablarle de mí para que cuando venga sea mi amigo? (Dicen que tiene muchos. El otro día me hice de uno citando su nombre. Un librero me preguntó si era amigo de C. y como le contesté afirmativamente, lo es mío. Me duele esta impostura. Ayúdame a lavármela, porque el librero es muy simpático.) G.O.

*Gilberto Owen a Xavier Villaurrutia.*—Nueva York City veintinueve de noviembre de mil novecientos veintinueve.—¿...y quién es XV? Yo no leo español y tengo derecho a preguntarlo.—No, pero le muestro, sobre su mesa, el retrato de T.S. Eliot y le explico que se te parece. Luego le hago sospechar quién soy yo, quién es J.R.J. y por qué después de todo prefiero a Valéry sobre T.S.E.—Bueno, en realidad es un francés, pero la naturaleza imita al arte y está, muy bien por cierto, en la Antología de Jolas, sólo que entonces se llamaba Paul Tanáquil. Tiene publicados dos libros de versos, más bien medianos, y otro viene, bueno. De éste los poemas que le envié a Bernardo. Y un libro de novelas, *Show Cases*, muy bien dispuesto, geométrico. Es profesor de literatura francesa en Columbia. Es alto empleado en Brentano's. Ha fundado un premio por cuenta de esa casa para el mejor libro francés de cada año. Él es único juez y traductor. Ha hecho versiones de Delteil, de Soupault, de otros que no cuentan. Es posible que aprenda un día español y nos traduzca y nos premie. Ahora traduce del francés a los españoles. *Ulises* le alzaría y él ayudaría en lo material, a *Ulises*.—Los americanos están vestidos de preguntas, y eso está bien. Su patria parecía capaz de una civilización indígena, pero yo te juro que son el Oeste más que ninguno. Europa como navío—de Alemania casi, de no más de Italia para acá—es la tradición viajera de Odiseo. Los Estados Unidos son nave también, sólo que no han levado anclas. Pero ya mero, nomás que acaben de consultar el vuelo de los pájaros. Y Manhattan sobre todo ya va saliendo de la bahía.—Es decir, hasta la última antología pudo hablarse de *The American Caravan*, en un desierto de oro. Ya la próxima se bautizará con un término de marinería. Se están haciendo católicos.—Tú lo sabes, al acostarte con la poesía de Blake—aunque fuera en París—y yo, que me acostaría, aquí, con la de la Dickinson.—Todo para decirte que no me siento moverme entre extranjeros, y que



JAIME TORRES BODET

por Maroto

estaría *Ulises* aquí en su patria, es decir, en todas partes menos en Ítaca, y con los bienes que se pueden llevar. Unos cuantos detalles exactos más: hay la pregunta de si sería mejor un *Ulises* igual a otro en formato, mensual —nueve meses cada año, pues con el verano no se cuenta— empezando el próximo octubre, o una revista que se publique cada estación, en formato aproximadamente como *Contemporáneos*, pero con el doble de páginas. Esto sería más práctico económicamente, pero acaso la extensión obligaría a concesiones eclécticas que no permitiría su nombre. Colaboraciones: aquí: Le Clerq, Munguía y, a veces, Maroto. Soy amigo después de una tarde llena de diferencias, de Gorham B. Munson, que es el más inteligente de la promoción de treinta años. El podría asegurarnos la ayuda de los que estaban en *The Fugitive*, los únicos que pueden formar con nosotros (Malcolm Cowley, John Crowe Ransom, Hart Crane, Mathew Josephson, A. McLeish, etc.). De las gentes de *Transition* estoy seguro. De México, tú, Salvador, ¿ya nuestro Jorge? los Gorostizas, tú verás. Cuidado con descubrirme a tus pseudónimos. Te conozco, máscara. Y de los otros países hermanos y de la madre patria los que me has dicho y Espina, que sigue amigo mío, y Jarnés acaso. —Le escribí, inmediatamente, a Bernardo, en una carta que ni a mi padre le aguantaría yo. Y le escribí a Jaime diciéndole que me secundara, y estoy seguro de que lo hará. Ya Salvador me escribió. —Ya le mandé *Línea* a Alfonso Reyes. Sólo tiene 24 poemas, y eso contando como dos el autorretrato que ya conoces y, que por viejo, metí en el mismo libro. Recuerdo que en el ejemplar perdido había treinta, sin estos dos, o más. ¿Qué traducciones le has enviado a Reyes para su antología? Yo estoy traduciendo a los cuatro o cinco que no han publicado libro. ¿Ya conoces el nuevo libro de Durant? es muy inteligente. Mi paisaje sigue en marina; vivo en un bungalow en la playa, no sé si ya te lo dije, enteramente solo. Un amigo que iba a compartirlo se fue a México, y me he quedado frente a un problema más. No la soledad, económico. Bueno, ya esto está muy largo. Adiós. Un abrazo muy apretado de tu amigo.

G. OWEN

You don't mind my typewriting, do you?

## COMO SE FUNDO Y QUE SIGNIFICA EL TEATRO DE ULISES

[Léido el día de la primera función pública del *Teatro de Ulises*]

Señores y señoras:

Hace algunos meses que en este mismo lugar dirigí unas cuantas palabras a un grupo de personas que, al venir aquí, abrigan la intención de presenciar obras modernas de teatro extranjero. Alucinado como ellas, yo había preparado una erudita conferencia, que iba de Víctor Hugo a Franz Werfel. Pero no pude pronunciarla. Lleno de impaciencia, Alfredo Gómez de la Vega me estaba picando las costillas. Apenas, si no recuerdo mal, pude señalar algunas lacras del teatro que estamos habituados a ver en México, citar la primera representación de la *Dama de las camelias* abominar de las candilejas y, antes de retirarme, predecir los que llamé teatros menores, que deberían tenderse como un puente para que el gusto del público pasase, del año en que se encuentra detenido, al siglo que nos ha visto

nacer. Jacobo Dalevuelta se ocupó de aquella palisada mía. Se comentó vagamente la idea y no se llegó a hacer nada práctico. Pero ya se había sembrado la prolífica semilla de la duda. Flotaba una pregunta en el aire. ¿Se pretende hacer teatro mexicano? La respuesta se presentaba en seguida. Hay muchas obras mexicanas inéditas. Desentendiéndose de tal vaporosa pregunta, o, mejor, de tan razonable respuesta, afirmaremos que no es el problema hacer teatro mexicano, sino teatro en términos generales. El hombre brillante y augusto a quien se le ocurrió confeccionar cigarrillos, no pensó primero en los cigarrillos egipcios allí donde le podían satisfacer los equivalentes de los Monarcas. Quiso fumar. De la misma manera, la gente quiere divertirse. Y antes que imponerle el cigarro de hoja, ¿por qué no advertirle de que puede comprar Melachrinos por el mismo precio? Resultará beneficiado el fumador y escarmentado, para bien de su producción, el fabricante de los cigarrillos desagradables.

Este grupo de *Ulises* —pasando a otro asunto— fue en su principio un grupo de personas ociosas. Nadie duda, hoy día, de la súbita utilidad del ocio. Había un pintor, Agustín Lazo, cuyas obras no le gustaban a nadie. Un estudiante de filosofía, Samuel Ramos, a quien no le gustaba el maestro Caso. Un prosista y poeta, Gilberto Owen, cuyas producciones eran una cosa rarísima, y un joven crítico que todo lo encontraba mal y que se llama Xavier Villaurrutia. En largas tardes, sin nada mexicano que leer, hablaban de libros extranjeros. Fue así como les vino la idea de publicar una pequeña revista de crítica y curiosidad. Luego, ya de noche, emprendían ese camino que todos hemos recorrido tantas veces y que va, por la calle de Bolívar desde el teatro Lírico por el Iris, mira melancólico hacia el Fábregas sigue hasta el Principal, no tiene alientos para llegar al Arbeu y, ya en su tranvía, pasa por el Ideal. Nada que ver. La diaria decepción de no encontrar una parte en qué divertirse. Así, les vino la idea de formar un pequeño teatro privado, de la misma manera que, a falta de un salón de conciertos o de un buen cabaret, todos nos llevamos un disco de vez en cuando para nuestra vitrola.

El destino, que en todo está, hizo que se encontraran en su camino a la señora Antonieta Rivas. Ella, que una vez quiso estudiar linotipista, que ha viajado por todo el mundo, que nada y monta a caballo, que ha emprendido cursos de filosofía y de idiomas, ofreció en seguida su práctico y bien demostrado entusiasmo. Se empezó el trabajo. Unas cuantas semanas después, cincuenta personas podían asistir a la primera representación de lo que van ustedes a ver esta noche. Vinieron después *Ligados* y *Orfeo*, como en el programa de estas tres funciones, representados también en privado.

Como dije antes, y deseo insistir sobre ello, el primitivo grupo de ociosos que constituyeron la revista de *Ulises* primero y la intención del teatro después, no pensó jamás en llevar a la escena pública la intimidad de los juegos dramáticos que ocupan sus frecuentes ocios. Yo he creído siempre que unas personas deben decir las cosas convenientes, pero que no deben hacerlas, por respeto propio, ya que alabar una cosa y hacerla después ruboriza la dignidad, aparte de que hace correr el riesgo del comentario desfavorable a la bondad de lo que se pregó del comentario desfavorable a la bondad de lo que se pregó tan bien y se hizo tan mal. Esta consideración demuestra lo natural hubiera sido la formidables, de buen carácter, pacientes y estudiosos, que se sometieran



GILBERTO OWEN

por Maroto

sin reparo a la dura disciplina de un dictador tan sabio y entusiasta que supervisara desde la contracción de una mano hasta el ruido del telón al levantarse; desde el maquillaje de una frente hasta la menor pausa en el diálogo. Que dispusiera de tantas personas para las partes que no tuviera que realizar el milagro chino de torturar dentro de un papel a una persona que no había nacido para desempeñarlo tan sólo porque no había otra que lo hiciera. Muchos grupos de esta especie ideal, aunque no tuvieran relación mutua, y mejor si no la tenían, obrarían pronto el deseado milagro.

En lugar de lo cual hemos tenido que conformarnos con las diez, cuando mucho, personas del teatro de *Ulises*, que sin ambiciones ni miras profesionales han aceptado colaborar en comedias que forzosamente hubieron de tener una limitación de personajes y de posibilidades que es la del muy reducido grupo. Dentro de lo mejor, lo posible. No es, ni con mucho, lo que quisiera ofrecerse. De este O'Neill de quien damos *Welded* con cuánto gusto haríamos *Lazarus Laughed* o *Strange Interlude*, *Anna Christie* o *The Hairy Ape*!

Porque lo que tratamos de hacer es enterar al público mexicano de obras extranjeras que los empresarios locales no se atreven a llevar a sus teatros, porque comprenden que no sería un negocio para ellos. Este viaje de Ulises, que deja en su pequeña casa el afecto de sus amigos, pocos y leales, y se aventura en público por la primera vez, tiene toda esa significación. Quiere ver si es cierto que la gente no iría a ver O'Neill porque se halla contenta con Linares Rivas. Todos nosotros hemos renunciado a la pequeña vanidad de nuestros nombres literarios para vestir, por una noche, la máscara un tanto grotesca del actor, del que finge por dinero, y a costa de ello, interviniendo en terrenos que no son ni serán nunca los nuestros, queremos, advirtiéndolo desde un principio, hacer comprender que nuestro objeto es sólo que se conozcan las obras que hemos consentido en representar. Que ustedes olviden que somos Villaurrutia, la señora Rivas o yo esos que van a llamarse Orfeo, Miguel Cape, Eleonora. Como quien dice, hemos pasado al pizarrón a demostrar el binomio de Newton. Que el profesor, el empresario, nos deje luego volver a nuestros pupitres y seguir observando; si lo hemos convencido, que llame luego a los que viven de eso y que estos adelanten en el camino. Será si sucede nuestro mejor galardón.

SALVADOR NOVO

[*El Universal Ilustrado*, Año XII, No. 575, mayo 17 de 1928, p. 21 y 62]

## ¡VEINTE AÑOS DESPUES...!

Hace diecinueve años que yo tenía seis y no hacía aún literatura. Consecuentemente, según la lógica, no la haría hace veinte y tendría —¡dichosa maravilla!— uno menos. Pero sí conservo un recuerdo que se podría denominar literario y que consigno por ello. Se trata del entierro de don Juan de Dios Peza. Primer entierro a que yo haya asistido, desde una esquina, cuano no tenía aún la superstición de dar la espalda a las carrozas fúnebres, como hago hoy. No sé si fue suntuoso. Debe de haberlo sido, porque algunas personas se entristecieron. Yo emigré a Chihuahua y por mucho tiempo no volví a saber nada literario. Tampoco en Torreón. Mis versos eran como cualquiera otra de mis "mauvaises habitudes" privadas. Pero volví a

México. Ya tenía doce años. Iría a la Preparatoria. No había escuchado nunca danzones ni había probado cacahuates garapiñados, porque en Torreón los dulces usuales son las "rellenas de nuez". Ambas dulzuras me parecieron extremadas. Mis zapatos con suela de hule, los danzones y los cacahuates garapiñados he aquí mis primeros recuerdos capitalinos. A ellos se une otro públicamente literario. Cierta noche asistí al anfiteatro de la Preparatoria. Y entre los aplausos del público, conocí, de vista, a Carlos Pellicer *Cámara*. Subrayo la *Cámara* porque más tarde ha prescindido de ella como todos los demás poetas de doble apellido —o casi todos—. Carlos Pellicer fue abrazado por Manuel Ugarte. Carlos Pellicer tenía pelo y yo usaba pantalón corto. Ahora ninguno de los dos hace lo mismo.

Corrieron veloces los años. Dos más tarde, en 1919, conocía yo a Xavier Villaurrutia. A *short fellow*, con pantalones cortos. Le interesó saber que yo hiciera versos. Él ya cursaba literatura con —¿será necesario decirlo?— don Erasmo Castellanos Quinto. Y como vivía por el camino que yo hacía diariamente a la Preparatoria, pasaba yo por él en las tardes y nos íbamos conversando a clase. Él sabía una enorme cantidad de cosas que yo ignoraba. Tenía unas *Cuestiones estéticas* de Alfonso Reyes, dedicadas a algún pariente suyo que no debe de haber sido don Jesús Valenzuela, sin embargo. Me hizo leerlas y me habló de Antonio Castro Leal. Compraba Xavier siempre las ediciones de *Cultura*, y en sus ejemplares íbamos enterándonos del nombre de aquellos residuos del Ateneo de México, que preparaban por esas fechas el renacimiento de la cultura de tan decidida manera, que habían empezado por llamarle así a su editorial. Julio Torri, Manuel Toussaint, Agustín Loera y Chávez suscribían prólogos con el fervor que pone en enseñar el que acaba de aprender. Muy poco después llegaría Vasconcelos a congrega todas aquellas fuerzas y emergería la deslumbrante figura de Antonio Caso en su clase de Sociología. Con lo cual empezaron a serme familiares siquiera los nombres, todavía no las personas, que en 1910 —los veinte años— habían integrado un famoso Ateneo cuyas conferencias anticomtianas fueron muy importantes para la cultura, si no de México, sí de sus miembros, y que dejaron como herencia un folleto que las contiene, de tiempo atrás agotado, y una inagotable memoria, "los días alciónicos", de Pedro Henríquez Ureña; los días en que "on lisait dans les ateliers", de Alfonso Reyes.

De suerte que para conocer por completo a los miembros del Ateneo sólo me faltaba tropezar con Vasconcelos, con Martín Luis Guzmán, con Carlos González Peña, con Eduardo Colín, Rafael López, Luis Castillo Ledón, Alejandro Quijano, y, sobre todo, con quien se decía haber sido el alma de aquella agrupación sabihonda: Pedro Henríquez Ureña.

Mientras tanto, don Ezequiel A. Chávez, que pugnaba por enseñarnos Psicología, me presentó a Jaime Torres Bodet, que acababa de ser nombrado secretario de la Preparatoria (1920) y de publicar su primer libro de poemas. A su nombre se unían en la revista *México Moderno* que era el de una editorial muy activa, pareja de *Cultura*, los de José Gorostiza Alcalá, Bernardo Ortiz de Montellano, y Enrique González Rojo. Este último era hijo del doctor Enrique González Martínez. Todos ellos, como el doctor, en quien el hecho podía justificarse en vista de su profesión, le habían torcido el cuello al cisne y estaban consecuentemente llenos de lagos, corazones, plenilunios, halagos, sinrazones, junios. Si por un momento estuvieron a punto de adoptar la expresión de Nervo, la desaparición de este herma-



SALVADOR NOVO

por Maroto

no melancolía, verificada un año antes, derivó la atención de los jóvenes de entonces hacia el más perdurable, sonoro, filosófico, didáctico alejandrino del doctor González Martínez. Diose por entonces la literatura mexicana a buscar en todas las cosas un alma y un sentido oculto, a no fiarse de la apariencia vana, a humear, seguir el rastro de la verdad "arcana" escudriñante el ojo y a visor el oído. Que sus propios autores, en la sinceridad de su alcoba, releen y enrojecen, de orgullo o de vergüenza.

Instalada la dinastía vasconceliana agitó nuestras frondas al fresco, muy fresco viento del hispanoamericanismo. El espíritu comenzó a dar jipíos por mi raza y nos llegaron dos emisarios de la poesía: Ricardo Arenales y Gabriela Mistral. La estimación en que se tuvo a aquél evidenciase en el hecho de habersele incluido en una *Antología de la poesía mexicana moderna*, que a su turno comentaremos. En cuanto a la poetisa de la Desolación, no ejerció menor influjo. El árbol hermano, el hijo tuyo y mío contenían una vehemencia no satisfecha distante de la serenidad reposada de González Martínez y que, por esnobismo, y por haberse realizado tan plenamente el intercambio, que nuestro poeta se fue a Chile y de Chile nos vino la poetisa, produjo determinadas canciones. Por un breve tiempo se opuso a esta continentalización de la poesía la voz pura, provincial, íntegramente mexicana de Ramón López Velarde, muerto en *Zozobra*, para nuestra desolación. Su séquito era poco numeroso. No contaba, como González Martínez, con discípulos ni continuadores. Acaso por ello su obra alcanza más netos y personales rasgos. Sólo Enrique Fernández Ledesma clama el proselitismo, sacude el polvo de las horas cada ocho días sobre los lectores y es solidario de vehementes sospechas expresivas. Hábitos ambos que debe de haber contraído cuando dirigía el "Museo de las Letras", en que acumuló tanto polvo.

Ya en 1922 estaba yo maduro para empleos. Podría dar clases, podría hacer traducciones. El cotejo del valor propio con el éxito ajeno, que engendra místicos, pone a trabajar a otras gentes, y en los países democráticos en que todo el mundo puede ser Presidente de la República es cuestión de poner en juego determinadas circunstancias el logro de cualquiera otra dignidad pública. De suerte que Julio Torri me presentó con Pedro Henríquez Ureña. En este punto empieza una parte importante de mis *Memorias*, que no podría desgranar en un breve artículo y que reservo a generaciones futuras. Al lado de Pedro Henríquez Ureña conocí a Daniel Cosío Villegas, a Eduardo Villaseñor, a Manuel Toussaint, a Salomón de la Selva. Pedro Henríquez Ureña, que había sido el alma del Ateneo de 1910, conservaba el hábito de cultivar y descubrir vocaciones literarias. En proporción menor, nos reuníamos por la noche en su casa y hablábamos mucho. Si gustaba de las cosas que escribíamos, no lo decía nunca; pero nos permitía escribirlas y les daba colocaciones estratégicas en todas las revistas del Continente. Como quien deposita una semilla para observar el resultado, proponía planes de libros o sujetaba otros a nuestra lectura y opinión. Nos alojaba el edificio de la Universidad y hacíamos un grupo coherente. En tanto, el edificio de la Secretaría de Educación alojaba a otro grupo, al grupo del cisne-del-cuello-torcido. El cual dio principio a la publicación de una revista que — ¡oh recuerdo imborrable del doctor González Martínez! — denominóse *La Falange*. Un número único de la revista *Vida Mexicana* fue la respuesta de nuestro grupo.

Por aquel tiempo se escuchó entre los salvajes la primera vic-

trola. Quiero decir que las personas que no sabían nada de lo que había ocurrido en Europa antes de la Guerra, en la Guerra, y después de ella, dieron en asombrarse de un fenómeno personal, a quien indistintamente se daba un nombre propio o el todavía más propio de estridentismo. Disco de segunda mano que las orquestas de provincia suelen seguir tocando y consideran muy nuevo.

Además, el colonialismo. El madrigal de Cetina y el Secreto de la Escala, que reveló indiscretamente Francisco Monterde García Icazbalceta, récord de apellidos, condujeron a los Vitrales de Capilla, de Manuel Horta. Pero Horta andaba con Guillermo Jiménez, que se entretenía en escuchar la Canción de la Lluvia (¿vendrá? ¿no vendrá?) y a quien una vez alcancé para que me pusiera su autógrafo en un ejemplar suyo. Le dediqué un poema inmediatamente. Las fiestas de la Consumación de nuestra Independencia condujeron la atención pública hacia los edificios coloniales y las actividades literarias hacia la fabla. Mariano Silva y Aceves aportó una arquilla de marfil. Jorge de Godoy desparramó algunas rosas virreinales, Julio Jiménez Rueda atormentó a Moisés y Ermilo Abreu Gómez se hizo tres nudos en el pañuelo con el *Corcovado*. En tanto, Genaro Estrada, que había publicado en 1916 la mejor antología de *Poetas nuevos de México* y que había traducido *La linterna sorda*, de Jules Renard, para *Cultura*, emitió un *Visionario de la Nueva España*, que, con las obras de don Artemio de Valle-Arizpe imprimía en España, completa el ciclo colonialista que el propio Estrada aquilataría y habría de juzgar químicamente en *Pero Galin*.

Con Pedro Henríquez Ureña trabajaba el Marqués de San Francisco. Yo no le llamaría escritor colonialista. Si en el caso de los demás del género se percibe diáfano el artificio, el Marqués es tan capaz de modernidad en sus escritos como irreductiblemente virreinal en lo que no escribe. Pero para captar el argüende de la Colonia yo no conozco receta más eficaz que ser amigo de don Artemio de Valle-Arizpe, privilegio que me concedieron la casualidad y la librería de Rafael Loera y Chávez, en que se imprimían por 1923 su *Gran Ciudad de México* y un libro mío.

Manuel Gómez Morín, hace con reproche en 1915 la justa indicación de que se omite siempre en la cuenta de la cultura de México el hablar de la librería de Robredo y Porrúa. Yo comparto su indignación. Porque en esos dulces rincones se congregan don Victoriano Salado Álvarez, don Federico Gamboa, don Luis González Obregón y toda la anónima, pero infinitamente matizada, masa de los que buscan libros y tienen cuenta corriente. Llega Carlos González Peña y abomina de Proust porque no pone punto y aparte. Manuel Toussaint se ríe de lo que está pensando mientras se apoya en su bastón, hacia atrás; Joaquín Ramírez Cabañas habla muy quedo, González Guerrero se va en seguida, y, cuando menos lo espera nadie, Julio Torri surge de un estante con algún libro que cuesta trescientos pesos. En los escaparates se colocan algunos volúmenes frescos. Se llaman *El feroz cabecilla*, *Los de abajo*, *El águila y la serpiente*. Pero los clientes de la casa no se detienen nunca en los escaparates.

No se detienen "desde que no persiguen las dichas pasajeras". Pero sigue habiendo quien las persiga denodadamente. Lo que ha ocurrido es que, como cuando el agua comienza a hervir y está apenas tibia, las burbujas salen del fondo, revientan a veces y a veces se adhieren indefinidamente a las paredes de la ca-



BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO  
por Tamayo

cerola. Se vuelven políticos, se sacan la lotería, se van a las aduanas de Europa, se reciben de médicos y truecan la péñola por el bisturí, o se mueren, o nacieron muertos y lo que llevan escrito equivale a un doble registro de nacimiento y defunción. O se resignan a un ambiente local. Pocos son los que siguen en la brecha, y aun de esos pocos, ¿cuántos no lo hacen por mero espíritu de contradicción?

Xavier Villaurrutia y yo fundamos en 1927 la revista *Ulises*. Muerto *México Moderno*, atrofiada *La Falange*, nuestra revista continuará en la historia de la literatura mexicana la serie de intentos que inició en el siglo pasado don Jesús Valenzuela con la *Revista Moderna*. Íbamos a prescindir, en lo posible, de versos y de los nombres cotidianos. Y como Villaurrutia tiene mejor carácter y mayor perspicacia que yo, descubrió yo no sé cómo a dos jóvenes excesivamente delgados e inteligentes que responden, respectivamente, a los nombres de Gilberto Owen y Jorge Cuesta. El uno, poeta; el otro, crítico. Por "circunstancias que no es del caso referir", suspendimos en el sexto número la publicación de *Ulises*. Y se inició entonces, con todos ellos, una saludable —salubre— actividad, que produjo una antología firmada por Jorge Cuestas, que contiene poetas muy del agrado de sí mismos.

Los "wampas" de la literatura mexicana para el año presente son Celestino Gorostiza y Efrén Hernández. Al primero no lo descubrió nadie, sino que lleva en la sangre la afición de la tinta. Es hermano del mejor poeta joven de México: José Gorostiza. Si Carlos Pellicer fuera todavía mexicano, habría con él dos mejores poetas. Pero este joven, a quien en noche memorable abrazara Manuel Ugarte se ha convertido en el mejor poeta de Constantinopla y, por más que le mandan viáticos para que regrese, no hay quien lo desconstantinopolitanice. Efrén Hernández es mi ahijado. Ojalá que algún día tenga el derecho de renegar de su padrino. Mientras él lo hace, otros lo hacen por él, otros que carecen no sólo de padrino.

Con esto se cierran, apresuradamente, mis recuerdos de veinte años de literatura mexicana. No hago sino preparar con estos apuntes unas mis memorias que, en las faltas y olvidos, recibirán sin duda el auxilio de la magnífica que tienen los que aquí escapan a la mía. En un programa como éste, de cualquiera otra literatura, podría cometerse el error de incluir el teatro. Aquí, hélas, ni siquiera podemos cometer ese error.

[*Revista de Revistas*, Año XII, Núm. 1,000, 30 de junio de 1929, pp. 44 y 90.]

Querido Alfonso [Reyes]: Acariciando la fina piel de Chej Stols con los *Romances de Río de Enero* han pasado los días, y, también, en espera de buenas nuevas qué confidenciarle. Por ahora no fue posible reanudar la publicación de *Contemporáneos* pero no me olvidaré ni de darle las gracias por su inmediata —respuesta— aceptación al proyecto, ni de su ofrecimiento para cuando sea propicia la ocasión. Esperemos. Quizá sea mejor para cuando cierta madurez que ya apunta en la soledad de todos nosotros pueda rendir frutos y esfuerzos mejores. Cuando todos nos encontremos en ese punto del camino a donde se llega por todos los senderos. Por ahora preparo algunas cosas que quiero publicar —hace cinco años que no publico un libro— para desembarazarme de mis sombras. Preciosos de sus *Romances* aquellos que guardan, bien respirado, el aire puro

del romance. Leyéndolos se me ocurrió que alguien hiciera una buena y nueva antología de Romances. Quizá de romances nuevos sólo por hispano-americanos que lo han arrancado de la anécdota aligerándolo. A ver cómo suena nuestro idioma. En reciente número de *Revista de Revistas* —(usted debe tenerlo ya) contestamos la encuesta sobre la Biblioteca Mínima de América. Logré interesar a los colegas para que vieran en serio —es decir, con un poco de meditación,— en el problema. Yo vengo luchando constantemente con ellos porque ciertos problemas de México y América los veamos objetivamente por lo menos. No es justo ni espiritual que en México pueda hacerse con mayor facilidad y limpieza una encuesta sobre los 10 mejores libros franceses que sobre otros 10 americanos; aun cuando sé y siento que el problema es más difícil en el segundo caso en que hay que orientarse casi por instinto y juzgando como el médico para proponer una medicina. Sin embargo tenemos algo para señalar como principio. Me atraen estos problemas por lo que tienen de arriesgado y de navegación por mares poco conocidos. Siempre...

Después de una interrupción por trabajos forzados no sé ya qué iba a decirle en el párrafo anterior. No debe de haber sido interesante. Acabo de recibir el libro de Jenaro *Paso a nivel* muy unido y cada vez con más poesía. ¡Lo que es desembarazarse de las preocupaciones políticas y de los cargos agobiadores! Siempre recuerdo aquel Stevenson que pinta usted en su *Discurso por Virgilio* leyéndolo entre las barcas abandonadas de algún puerto.

¿Para qué buscar alivio  
—no lo sé, yo no lo sé—  
en la asfixia del cigarro  
y el amargor del café?

El hombre no nació para trabajar en lo que no le gusta pero ahora, bajo el régimen burgués y quizá siempre, trabajar en la divagación del espíritu es no trabajar porque los miembros están quietos. ¡Cuántas cosas de las llamadas útiles, pero en verdad inútiles hacemos cada día! Y no vivimos, que reflejamos, nada más, la vida de los otros y somos más cosa social de lo que creemos. ¡Lástima que en el amor y en la muerte no haya otro remedio más que ser individuales! Y digo lástima porque por allí nos viene la infelicidad y el dolor de ser cosa social. ¡Si en el amor y la muerte fuéramos también un reflejo de los otros! Pero basta de admiraciones e interrogaciones y puntos suspensivos...

Lo abraza cordial

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

Agosto 18, 1933

19 de marzo de 1934

Sr. Dr. Bernardo J. Gastélum.  
Mazatlán, Sin.

Muy querido doctor: En días pasados le envié a Ud. unos folletos deportivos sobre política. No pretenden corresponder a *El sino de la mujer*, que no cesa de deleitarme junto con el *Breve ensayo sobre la mentira*. Al contrario, no encuentro



JORGE CUESTA  
por Villaurrutia

cómo excusarme por no haber escrito con anterioridad. Pero Ud. tiene un poco la culpa. Hay dos formas de la civilización que me son hostiles y reacias: escribir cartas y hablar por teléfono. Si oyera Spengler, diría que soy la persona más "fáusticamente" inculta que existe, ya que, para este autor alemán, la cultura fáustica o moderna se expresa en "la acción a distancia". Con esta salvaje propensión y con la promesa reiterada de Ud. de trasladarse a esta ciudad, fácilmente he estado cediendo a la justa razón, aunque no fáustica, de que más vale esperarlo a Ud. próximo que seguirlo considerando en Mazatlán. Pero como puede Ud. echarme en cara el sofisma, y ya por sofista paso demasiado, sobre todo desde que ataco al C. Secretario de Educación Pública con el argumento de que no es revolucionario, escribo a Ud. estas breves líneas.

Acaso le ha sorprendido a Ud. mi literaria incursión en la política. Ha obedecido al propósito de responder a ese criterio ya popular que se ha hecho sobre nuestro grupo, de que somos descastados y ajenos a "los problemas del momento". Temo que, en fin de cuentas, mi respuesta haya dado la razón a este criterio y que *mi política*, de acuerdo con la opinión de Xavier, sea tan literatura como mis sonetos, a los que, sin embargo, si ahora vuelvo a dedicarme, no los juzgará tan fácilmente "absenteístas" toda esta mayoría mexicana que, desde los Ministerios de Estado hasta las más bajas capas de "nuestra cultura", se empeña en que la filosofía, la ciencia, la literatura, las artes y hasta las buenas costumbres son "absenteístas", ya que no pueden vivir sin una relación universal, extraña a "nuestra idiosincrasia" y a "nuestros problemas del momento". Pues, como ya me dediqué a hablar de Bassols, que es "el problema de nuestro tiempo, por excelencia", acaso me encuentren menos traidor a la patria porque hable, después, de lo que no tiene que ver ni con la educación sexual ni con la enseñanza socialista.

Estoy sintiendo que se avecina un cambio violento de "las cosas"; pues la gente no se ríe, no se ríe ni de los opositores ni del Plan Sexenal; no se ríe ni de la educación sexual ni de las planillas electorales y ni siquiera de un Manifiesto de Vasconcelos en donde llama a la rebelión armada a fin de llegar al "gobierno de los filósofos". Yo creo que no se sabe lo que se ha perdido con la ida del Presidente Ortiz Rubio; con él, el pueblo estaba contento, hacía chistes. Ahora todo el mundo está más serio que un presagio...

Les tengo predisposición a las cartas, Doctor, porque me hacen hablar de "nuestros problemas" cuando deseo escribirle sobre los ensayos de Ud., y porque casi no me dan oportunidad de recordarme como su más afectuoso amigo.

JORGE CUESTA

México, 18 nov. 1935

Querido Xavier:

He leído con mucho interés su carta. Lo mismo ésta que fragmentos de otras cartas tuyas dirigidas a los amigos, revelan los estragos que está haciendo en usted la nostalgia. No se deje usted vencer. Es el más poderoso de los sentimientos y a la vez el más férvido, el que se manifiesta en las formas más equívocas. Tan pronto le hace creer a usted que está atacado de un mal cuya única curación consiste en vivir, si no en México, sí cuando menos a la altura de México —"aquí te vas a morir" le dice a uno— como apela a la hombría de bien, a la estima-

ción de uno mismo, al honor y la dignidad, tratando de convencernos de que el regreso es una necesidad moral. No conozco nada más semejante a las sirenas que la nostalgia. Todo lo canta al oído. Y en el fondo, por eso es fuerte, viene de lo más primitivo que hay en el hombre, tan primitivo que no creo que sea innato siquiera de la naturaleza animal. Lo propio del animal es desplazarse, así como lo propio de la planta es radicarse. Yo nunca he languidecido más, que cuando la nostalgia, en el extranjero, me ha hecho ver todo lo que hay todavía en la naturaleza humana, de la oscura conciencia de las plantas y del sueño profundo del mineral.

Necesita usted vencer eso Xavier, para que su viaje dé los frutos que esperamos todos de él. Si la Universidad no es un vehículo apropiado, allí está en cambio Nueva York, a dos o tres horas de distancia. En Nueva York tiene usted ochocientos mil obstáculos que pueden llamarse *Guild Theatre*, Elmer Rice o Eugenio O'Neill, Vanity Fair o en Washington Square Players, todos listos a oponerle una resistencia tenaz. Pero ahí está lo bueno. Obstáculos es lo que usted necesita. No he conocido a nadie como usted que se defina, no tanto por las cosas a que se opone, como por las que se le oponen. Tenga paciencia, que talento ya le sobra. Y si puedo darle un consejo, no a título de listo sino de quien pasó antes por la experiencia y *quizás sucumbió en ella*, hágase el ánimo de morir. La nostalgia nos amenaza, como tantas otras cosas en la vida, con la muerte, valiéndose de que siempre llegamos tarde a un entendimiento tranquilo de ella. ¡Si yo hubiera sabido hace diez años que la muerte no es otra cosa que el miedo que le tenemos!

Quisiera poderle hablar de mí, pero hace tiempo que sufro de una repugnancia tan honda por mí mismo, que ningún otro tema me es más desagradable. Espero salir pronto de esta crisis e instalarme de nuevo en la vida de una manera más firme, purgado ya de vanos orgullos y esperanzas estúpidas. Quizá no perseverare en el deseo de escribir. Ahora puedo decirme ya, sin angustia, que nunca fui un escritor ni un poeta. Acaso, y eso sí desmedidamente, no haya sido siempre más que un vanidoso. Pero le prometo que, andando el tiempo y si éste lo permite, seré un viejecito con quien se podrá conversar a gusto; porque si es verdad, como lo dicen muchos de mis amigos, que he fracasado, le aseguro a usted que *cundo menos no he fracasado en vano*.

En México continuamos viviendo al mismo ritmo monótono de antes, que nos hace olvidar que vivimos. Tal vez la única alteración reciente consiste en una casi diaria partida de carambola que jugamos Jorge, Sotomayor, Alfonso Sánchez y yo, y en la que hacen mucha falta aquellas maravillas de la inspiración y el éxtasis billarístico que ejecutaba usted en sus buenos momentos. Fuera de esto, el ambiente apenas si se ha conmovido un poco con la llegada del libro de Neruda, *Residencia en la Tierra*, y hace unos días con una comida a González Martínez en la que estuvo presente "toda la intelectualidad" y el vate Núñez y Domínguez. ¿Lo ve usted? No gran cosa. Y en fin, a mediados de la semana, se empezará a filmar *Vámonos con Pancho Villa*, pero ésta es la harina del costal de Celestino y él le dará a usted los detalles.

Conque no desmaye usted antes de tiempo, no por lo menos antes de que haya podido echarse a la bolsa una tajada de esa vida americana tan infantil, tan vana y, a veces, tan ridícula. Lo abraza con verdadero afecto

JOSE [GOROSTIZA]



XAVIER VILLAURRUTIA

por Maroto

7 de enero de 1936

Querido Xavier:

Le escribo estas cuantas líneas en medio de la vana agitación de otro principio de año, para deseárselo feliz, lo mismo que al gran Rodolfo. Recibí una tarjeta de Christmas, suscrita por ambos, que les agradezco mucho.

Tengo a la vista su última carta y no obstante que, en apariencia, debería alegrarme la circunstancia de haber contribuido a que usted se explicara uno de los misterios —la nostalgia— que más nos acercan a la muerte, la verdad es que no puedo soportar, por otra parte, tanta culpa como la que arroja usted sobre mí de haber asesinado en la cuna a sus poemas gemelos. ¿No sería posible rescatarlos aún? Me temo que sí. Usted es capaz de todo —especialista en excursiones al infierno, como Ulises, su diablo patrono. Entretanto, mientras yo, tontamente, pretendí obsequiarle un buen trozo de mi experiencia, usted me dio una espléndida lección de poesía. Tiene usted razón: La poesía medra en esas zonas oscuras del alma. Ascende siempre hacia la sombra, como las plantas hacia la luz. ¡Me imagino a sus dos bellos poemas envenenados con la claridad que usted mismo, si a instancias mías, debió servirles en una frase cruel y desnuda como un número! Tiene usted razón, esa insistencia mía en echar luz sobre los movimientos confusos que nos vienen del dios y de la piedra y de la planta que somos aún, ese amor necio por lo meridiano que yo aprendí parte en Monsieur Teste y parte en Jorge Cuesta —¡Jorge Cuesta, meridiano, válgame Dios!—, sí, eso es lo que ha matado en mí a la poesía, no le quepa a usted duda.

Gracias, pues, Xavier, por haberme denunciado al *poem-killer* que, sin darme cuenta, se lo juro, he venido siendo solamente hasta hoy. Desde hoy y ya que el nuevo año favorece los propósitos nuevos, me propongo sumergirme, un poco cada día, en mis abismos de sombra. ¡Allí sí que se puede poseer a la poesía! En la ausencia, en el sueño, en el coito —las tres antecámaras de la muerte— allí, con los ojos cerrados (“para alumbrar la ruta a la caricia”) el pensamiento, las sensaciones, la vida entera, se refractan hacia los horizontes perpendiculares de la poesía —¿recuerda, ésos que tanto preocupan a Supervielle?— sólo que, repito, *ha de ser a oscuras*, como suelen decirle a uno las mujeres. Si enciende usted la luz, se encontrará, como siempre, con un monstruo.

Hasta muy pronto que le escribiré una carta llena de noticias.

Lo saluda cariñosamente

JOSE

## LA POESIA ACTUAL DE MEXICO

POR JOSE GOROSTIZA

[Fragmento de una nota crítica sobre *Cripta* de Torres Bodet]

Esta tímida confrontación del hombre con su drama puede estimarse a primera vista como una inconformidad de Torres Bodet respecto de los cánones de su generación, o mejor dicho, de su grupo —ése que a falta de un nombre que lo defina, ha sido designado con una certera inexactitud como “grupo sin grupo”, “de vanguardia” y “de contemporáneos”—, ya que en todo él se advierte una repugnancia ostensible por la introducción de elementos dramáticos en la poesía.

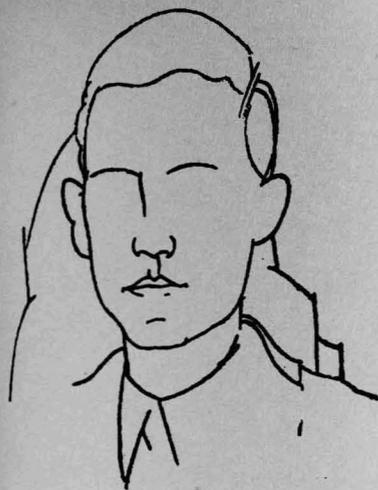
El grupo no tiene ni ha tenido nunca una existencia *real*. Formado en sus orígenes por una selección arbitraria de la crítica (reléase el ensayo de Xavier Villaurrutia, titulado *La poesía de los jóvenes*), que sinceramente reconocía la imposibilidad de reducir a un denominador común concepciones tan diversas, sino tan contradictorias, de la poesía se convirtió más tarde en un todo homogéneo, *no en sí ni por sí*, sino en la imaginación de gente inadvertida que prestaba a todos los componentes del grupo, por pura pereza mental, las ideas de uno solo de ellos, o bien, dentro del grupo mismo, en el orgullo de temperamentos solitarios que temían —aun deseándolo— que todos los demás no fuesen sus prosélitos.

El grupo ha tenido solamente —insisto— una existencia *virtual*, no exenta, sin embargo, como toda creación mítica, de producir efectos importantes en el mundo de los hechos. Si se le considera como una suma de individualidades irreductibles —y así lo estudiaron siempre sus teorizantes, inclusive el mismo Torres Bodet— el crítico más exigente no puede menos de reconocer que se encuentra frente a una poesía rica, múltiple en sus tonos, contenida, feliz en la expresión, preciosa de forma: la poesía más valiosa en fin que ha habido en México desde el modernismo; pero si se le considera como un conjunto orgánico, no creo que sea posible encontrar en ese “grupo de soledades” que dijera Torres Bodet, otra característica común que el solo rigor crítico con que se consagró a la poesía, no tomándola como una simple embriaguez verbal, sino como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas intelectuales. ¿Y qué es esta actitud en nuestras letras sino una continuación natural de la iniciada por González Martínez, cuando opuso al cisne heráldico del modernismo —“Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”— su poesía de meditación y de reposo?

Pero *rigor crítico*, a secas, no significa mucho. Hasta se podría creer que sólo se trata en el fondo de una simple retórica. No, este rigor hay que entenderlo como una cosa viva, cambiante, pues la tragedia del grupo y, aun de la generación toda de —digamos— 1921, se cifra en él. Hay que ver cómo, nacido de una repugnancia no tanto por la suntuosa vacuidad modernista como por las orgías sentimentales del romanticismo, este rigor evoluciona hacia un ideal de forma —el de mantener puros los géneros dentro de sus propios límites —que empieza por eliminar de la poesía sólo los elementos patéticos, pero que acaba, cada vez más ambicioso, por eliminar todo lo vivo. Así, una clara tendencia hacia lo clásico, se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un *testismo* —J'ai raturé le vif— que ha hecho aparecer a toda nuestra generación y no solamente al “grupo sin grupo” como “una generación sin drama”.

Como consecuencia de tal exceso de criticismo, en la poesía del grupo —siempre de una manera general— se advierte un profundo enrarecimiento de la forma poética; un prodigioso equilibrio que le permite *no caer*, pero que no le permite *andar*; un estrangulamiento, en suma, que la constriñe a sustentarse casi exclusivamente a expensas de la imagen. El contacto con lo vivo, así sea tan incipiente como en la poesía de *Cripta*, llega a considerarse entre nosotros\* como impudor, como falta

\* En beneficio de algunos de mis “contemporáneos” que pudieran confundir la mezquina empresa de triunfar sobre mí con la más ardua de triunfar de sí mismos, debo aclarar que uso estos plurales por pura comodidad y no porque pretenda regalarme con una categoría de escritor que no tengo.



JOSÉ GOROSTIZA

por Maroto

de honestidad, gracias a una curiosa repercusión moral de las ideas estéticas, por cuya virtud, en vez de justificarse por la sola belleza, esta poesía de asfixia busca su justificación en el pudor.

Pero aun esta característica general, única que ofrece la poesía del "grupo sin grupo" considerada en conjunto —no como diversidad, sino como armonía— no puede ser aplicada a cada uno de los poetas aislados por ningún crítico responsable, sin antes comprobar sobre los textos, los modos, temperamentos, intensidades, y aun los fracasos particulares de esta inhibición que he llamado "horror de la vida", pues resulta imposible olvidar, por ejemplo, que Pellicer ha escrito poemas de indecible ternura o que todo *Nuevo amor* de Novo es un solo desgarrador lamento.

Así, la inconformidad de Torres Bodet respecto de lo que sólo en teoría puede aceptarse como el sentir de una colectividad, puede inclusive no ser tal para el lector cuidadoso que conociendo la obra anterior de Torres Bodet, sabe cuánto hay en *Cripta* de lealtad para consigo mismo y cómo esta lealtad, practicada por todos al unísono, ha conducido necesariamente a concepciones distintas, acaso opuestas de todos los valores.

Hay otro aspecto en que la actitud de Torres Bodet confirma la falta de unidad del grupo: su concepción de la poesía, en lo formal, como un desarrollo, como un crecimiento. También en este aspecto, espíritus banales o enemigos, prestan gratuitamente a todo el grupo la concepción opuesta, es decir, la de una forma poética parálitica, que no se desplaza, que no crece, sino que está allí inmóvil, distribuida en el espacio del poema de acuerdo con una idea puramente plástica de la composición. Una poesía —que si no fuese un simple temor a la poesía, es decir, a lo que ésta tiene de obscuridad y de vértigo, bien pudiera considerarse como la antipoesía—, muerta de una gran muerte, de una muerte organizada con magnificencia dentro de los límites de un bello marco, como el retrato aquél a quien el poeta conmina:

*No respire, no.  
De tal modo el aire  
te quiere inundar,  
que envejecerías,  
¡ay!, con respirar.*

(Xavier Villaurrutia, *Reflejos*. "Cuadro.")

Noción ésta de la poesía, interesantísima, que se impone a la consideración por cuanto tiene de hondamente intelectual y por cuanto realiza, como belleza, en el espacio increíble en que se equilibra; pero que no puede señalarse como canónica del grupo, pues sólo hasta cierto punto —casi por azar— se encuentra en Pellicer, Torres Bodet, Novo, Montellano y González Rojo. Indudablemente se trata de una manera personal de Xavier Villaurrutia, el poeta más intelectual del grupo— y quizás también uno de los más inteligentes— pero que por razón de su mayor sensibilidad a los riesgos de la poesía y de su menor decisión para correrlos, piensa en ella como en una mera preservación. De ahí ese extraño sabor a "naturaleza muerta" que hace tan singular, pero también tan admirable la obra de este poeta.

Los demás, casi todos nacidos a la sombra de la cultura francesa contemporánea (1918-1925), no pudieron menos de sentir los efectos de la actitud, más horrorizada que sigilosa, que adoptó el pensamiento literario de la post-guerra; pero en ella

predomina otra noción de la poesía, según la cual ésta es en lo formal un puro canto, es decir, un puro movimiento de la voz, que sólo puede concebirse *desde* y *hacia*, pero nunca *en*. Las cualidades que se pueden enunciar de una voz humana —dice Paul Valéry— son las mismas que se deben estudiar y *dar* en la *poesía*. Un solo grito ahogado no es la voz, sino, justamente, lo que la hace imposible: su sofocación.

Muchas veces he pensado que, tal vez, las artes todas no sean sino los instrumentos de que se vale el hombre para materializar nociones que ni siquiera podría aprehender de otro modo. Así, las artes plásticas, perennes, a las que imagino como crecimientos del tacto, obedecerían a la necesidad de mantener viva —en el cuadro, en la estatua, en el jarrón— nuestra sensación del espacio. Las demás artes, efímeras, como el canto, la música y la poesía, nos servirían para captar una sensación infinitamente más fugitiva: la del tiempo. Thomas Mann afirma que el placer de la música está en su capacidad de someter el tiempo a medida —no a una medida física, desde luego— para hacerlo transcurrir materialmente en la emoción. A estas artes me las imagino nacidas de los pies del hombre, como un crecimiento de su facultad de andar. Pero andar es morir. La diferencia entre unas y otras artes está, vágame la paradoja, en que el hombre vive en la muerte de una estatua, mientras muere en la vida de un poema. Esto explica, además, por qué entre los poetas del "grupo sin grupo" existen, en perfecta contraposición, ambas concepciones de la poesía. Hay en todas partes quien no quiere envejecer ni se resigna a morir.

[*El Nacional*, Suplemento de... 2a. Época, Núm. 321, 27 de junio de 1937, p. 2.]

#### CARTA A UN JOVEN\* [1934]

Estimado amigo:

No me gusta el tono de su carta. El uso de expresiones rebuscadas —que sólo se emplean para dirigirse a los tiranos— me molestó al grado de que estuvo usted a punto de quedarse sin respuesta. He acabado por ver en ello la muestra de su ingenuidad y esto le ha salvado a usted. Pero piense, en todo caso, que una mayor sencillez le habría asegurado más pronta y mejor confianza.

Me confía sus dudas, sus temores acerca de la actividad literaria que ha empezado usted a emprender. Me interroga acerca de los caminos que debe seguir en un momento en que yo creo advertir una de esas crisis de adolescencia o de primera juventud que serán cada vez más frecuentes y siempre menos peligrosas de lo que usted pudiera pensar. Si sus dudas fueran más claras, si sus temores estuvieran más abiertamente dibujados, si sus interrogaciones fueran más precisas, yo correspondería en la misma moneda, con afirmaciones claras, con signos de confianza más delineados y con respuestas más precisas. Pero la claridad de una respuesta y también su eficacia depende de la claridad de la pregunta. Por eso mi carta tendrá, sin duda, el aspecto de esas respuestas que damos a preguntas que no hemos entendido bien o que hemos oído pensando más acá o más allá de donde debiéramos.

El grupo en el que usted me cuenta y en el que yo mismo me incluyo se formó casi involuntariamente por afinidades se-

\* Edmundo Valadés

cretas y por diferencias más que por semejanzas. "Grupo sin grupo" le llamé la primera vez que comprendí que nuestras complicaciones privadas, nuestras desemejanzas corteses, nuestras intenciones, diversas en el recorrido pero unidas en el objeto de nuestra ambición, tenían que trascender al público, como sucedió en efecto. "Grupo de soledades" se le ha llamado después, pensando en lo mismo. Un grupo que no lo es. Unas soledades que se juntan. Medite usted en el significado de estas denominaciones hechas sin programa alguno de política literaria y como a pesar nuestro. ¿Qué es lo que ata a estas soledades? ¿Qué es lo que agrupa un momento a unos cuantos seres para separarlos en seguida? Desde luego la semejanza de nuestras edades, de nuestros gustos más generales, de nuestra cultura preservada en momentos en que nadie cree necesitarla para nutrir sus íntimas vetas. Además, nuestro deseo tácito de no hacer trampas, de apresurarnos lentamente, de no caer en el éxito fácil, de no cambiar nuestra personal inquietud por un plato de comodidades, de falsa autoridad, de auténtica fortuna: Ahora se preguntará usted ¿qué es lo que desata a estas soledades juntas y disuelve a este grupo? Nada más sencillo que hallar una respuesta: la personalidad de cada uno. El vecino respeta la mía y yo la del vecino. La libertad es entonces, aunque pueda parecer mentira, el lazo que, al mismo tiempo, nos une y nos separa. Pero esta libertad es lo único que nos ayuda a respirar abiertamente en un clima en el que juntos estamos satisfechos, tanto como si estuviéramos separados. En nada se parece un poema de Gorostiza a otro de Gilberto Owen. En nada una página de Cuesta a una página mía. Y, no obstante, un lazo imperceptible (ese lazo imperceptible que usted ha advertido) las une. Sin quererlo, sin pretenderlo, pero sin rechazarlo ni negarlo, se ha formado, más en la mente de los escritores que nos preceden o nos siguen que en la realidad misma, un grupo, una generación. El hecho de que se nos considere unidos nos viene, pues, de fuera. Ni un programa, ni un manifiesto que provoquen esta idea hemos formulado. Pero, puesto que la idea existe, la aceptamos y seguimos juntando nuestras soledades en revistas, en teatros, en obras, y hasta en lo que usted llama nuestra influencia.

Y puesto que me habla de nuestra influencia, le diré que yo también la advierto en muchos espíritus jóvenes y, como usted dice, en algunos maduros o que lo parecían. En usted mismo, en la actitud que revela al escribirme, está presente. Hay en su carta, por debajo de la exagerada modestia con que está redactada, un deseo de aclarar un problema hasta el fin, una avidez de conocerse, un deseo de buscar los caminos de la salvación de su espíritu por medio de la actitud crítica, en que reconozco nuestra descendencia. Porque eso, la actitud crítica es lo que aparta a nuestro grupo de los grupos vecinos. Esta actitud preside, como una diosa invisible, nuestras obras, nuestras acciones, nuestras conversaciones y, por si esto fuera poco, nuestros silencios. Esta actitud es la que ha hecho posible que la poesía de nuestro país sea una antes de nosotros y otra ahora, con nosotros. Más interior, más consciente, más difícil ahora, porque se opone a la superficial de los modernistas, a la involuntaria de los románticos, a la fácil de los cancionistas. Y no sólo la poesía... Pero ya habrá usted pensado que yo no res-

pondo al menos directamente, a sus particulares e imprecisas cuestiones. Y, sin embargo, creo que para contestarle no tengo otro recurso que este de rodear los temas que a usted parecen desvelarle. La crítica y la curiosidad han sido nuestros dióscuros; al menos, han sido los míos. Bajo la constelación de estos hijos gemelos de Leda transcurre la vida de mi espíritu. Ya *Ulises*, la revista que dirigimos Salvador Novo y yo, lo revelaba públicamente: "Revista de curiosidad y crítica". La curiosidad abre ventanas, establece corrientes de aire, hace volver los ojos hacia perspectivas indefinidas, invita al descubrimiento y a la conquista de increíbles Floridas. La crítica pone orden en el caos, limita, dibuja, precisa, aclara la sed y, si no la sacia, enseña a vivir con ella en el alma. Si usted piensa, por curiosidad y con crítica, en los epígrafes que aparecen al frente de cada número de nuestra revista, hallará la única doctrina de ésta y la de los jóvenes que navegamos en ella, a la deriva, encontrando pasos de mar en el mar que es de todos, perdiéndonos para volver a encontrarnos. "Es necesario perderse para volver a encontrarse", dice Fénelon. Y, pensando en la salvación del alma, San Juan escribe: "De cierto que el que no naciere otra vez, no puede ver el reino de Dios." ¿Tendré que citar de memoria la frase de San Mateo que aprendí en André Gide acerca de la salvación de la vida? "Aquel que quiera salvarla, la perderá —dice el evangelista—, y sólo el que la pierda la hará verdaderamente viva." Releyendo una página de Chesterton, encuentro algo que es, en esencia, idéntico pero que se acomoda mejor a la crisis del espíritu en que usted parece hallarse: "En las horas críticas, sólo salvará su cabeza el que la haya perdido." ¿Ha perdido usted la suya? Mi enhorabuena. Piérdala en los libros y en los autores, en los mares de la reflexión y de la duda, en la pasión del conocimiento, en la fiebre del deseo y en la prueba de fuego de las influencias, que, si su cabeza merece salvarse, saldrá de esos mares, buzo de sí misma, verdaderamente viva.

Otros seres hay que esperan salvarse cerrando los ojos, procurando ignorar todo lo que puede —según ellos— dañarlos. Se diría que no salen a la calle para no mojarse o para no mojar el paraguas de su alma. Vírgenes prudentes, maduran antes de crecer y, a menudo, no crecen. Temen las influencias y ese mismo temor los lleva a caer en las más enrarecidas, en las únicas que no son alimento del espíritu. Odian la curiosidad, la universalidad, la aventura, el viaje del espíritu. Echan raíces antes de tener troncos y ramas que sostener. Hablan de la riqueza de su suelo y de su patrimonio, que pretenden salvar conservándolos... Entre ellos no podrá usted contarnos. Y si alguno de los artistas que forman, involuntariamente, nuestro grupo de soledades ha sentido la necesidad momentánea de abogar, ante los espíritus más jóvenes, por la prudencia y la inmovilidad, oponiéndolas a la curiosidad y al viaje del espíritu, es porque la libertad entre nosotros es tan grande que no excluye las traiciones y porque en estas traiciones se pierde la cabeza que sólo así habrá de salvarse.

Creo haber satisfecho su deseo. Me perdonará la forma indirecta y velada de hacerlo, pensando en que sus preguntas no eran menos indirectas y veladas.

Créame su atento amigo.

# CHINA EN OTOÑO

IONA ANDRONOV



**C**uando llegué en octubre a Pekín con un grupo de turistas soviéticos, no reconocí la ciudad, aunque la había visitado hacía solamente tres meses. Las calles y las plazas de la capital china parecían disfrazadas: las paredes de las casas, los postes, la garita de los agentes del tráfico e incluso las calzadas estaban cubiertos de jeroglíficos multicolores con loas a Mao Tse-tung y a la “revolución cultural” o maldiciones y amenazas contra muchas relevantes personalidades del partido y del Estado. Y, en torno, todo eran densas multitudes de *junveibinos*, muchachas y muchachos con uniforme azul o verde y un brazal rojo en el brazo izquierdo. Habían venido más de dos millones y se pasaban los días enteros sin hacer nada por las calles; inundaban los mercados y los comercios, abarrotaban los autobuses y lo trolebuses, bloqueaban los accesos a los establecimientos oficiales contra los cuales, por orden superior, abrían “fuego huracanado”. Los juveniles semblantes de la mayoría de estos “revolucionarios” en pañales resplandecían de satisfacción. ¡Ya lo creo! Ahora, dando de lado los estudios, podían viajar por todas partes, vivir y comer a costa del Estado y, además asaltar comités del partido y ministerios cuando les dieran la orden...

Por toda China andan ahora de ciudad en ciudad unos diez millones de *junveibinos*. Para sus desplazamientos, las autoridades han destinado el 30% de los medios de transporte nacionales. Los trenes donde viajan *Junveibinos* tienen prioridad y los demás suelen llegar con bastante retraso.

En el sur de China ha habido sequía y mala cosecha; en otras regiones, el otoño ha dado mucho fruto, pero el traslado de productos es dificultado, según confiesan los periódicos chinos, por la escasez de medios de transporte. En Pekín, las estaciones están atestadas de *junveibinos* y miles de autocares llegados de otras ciudades causan embotellamientos a cada paso, porque los choferes no conocen la capital. Además, los nombres de muchas calles han sido cambiados durante la “revolución cultural” y los rótulos quitados o tapados con hojas de papel, pero no sustituidos por otros. Por eso reina una confusión que nadie puede desembrollar.

A todo esto, ya se dejan sentir los fríos otoñales. En la capital, según declaración hecha el 24 de octubre por Tao Chu, vicepresidente del Consejo de Estado de la RPCh, hay cien mil *junveibinos* enfermos. Existe el peligro de que se declaren epidemias. En todas las calles céntricas han sido abiertas letrinas provisionales. Sólo están aisladas de los transeúntes por biombos de lona de escasa altura en los que puede leerse, escrito con enormes jeroglíficos rojos: “¡Más alta la bandera roja del pensamiento del presidente Mao!”

El nombre de Mao Tse-tung cubre literalmente todas las paredes de la ciudad. En cada esquina, en cualquier calle, en todas las glorietas, las plazas, los hoteles, los restaurantes y las oficinas hay carteles rojos con máximas del presidente en letras doradas. Los ciclistas llevan en el manillar tablas con cintas de las obras de Mao. Idénticas tablas ornan los cochecitos de niños. Encima

*La pugna por el poder en China, verdadera lucha de clases y no de grupos, es uno de los sucesos trascendentes de nuestros días. Diez millones de jóvenes, protegidos por las fuerzas de seguridad del Estado, invaden las principales ciudades de su país exigiendo la deificación de Mao Tse-tung. Sus métodos recuerdan los de los "camisas azules" de Chiang Kai-shek: odio al pasado, destrucción de lo que puede despertar curiosidad o inducir a la duda, fe en la violencia. Parecería que la nueva generación china hubiera sido educada en el maoísmo: es decir, dentro de una muralla levantada cautelosamente para impedir que*

*use su razón.*

*Ninguna de las enseñanzas de quienes como Lu Hsün se empeñaron en educar a la juventud china en la cultura occidental, para enriquecer su expresión y acrecentar su herencia espiritual, parece sobrevivir. Siguiendo una antigua costumbre funeraria china, los "guardias rojos" hacen con libros, grabados y pinturas un "montón de cenizas sobre la tierra desierta". Los que ayer, precisamente ante Lu Hsün abogaban por una "literatura proletaria", amenazan hoy a los obreros. Este drama, que no excluye lo grotesco, puede entreverse en el relato de Iona Andronov, testigo presencial.*

de la puerta de las casas y de los comercios hay retratos de Mao sobre un fondo de rayos dorados o enmarcados con bombillas multicolores.

También encontramos cubierto de retratos y citas de Mao Tse-tung el hotel Hsinchiao, destinado a los extranjeros, donde me había hospedado ya este verano. En el hall, la más extensa de las citas cubría un bajorrelieve que representa la marcha del pueblo chino hacia el socialismo. En mi habitación había igualmente dos citas y un retrato del presidente. Ni siquiera en el cuarto de aseo era posible escapar a su presencia: las toallas tenían esta inscripción en rojo: "¡Convirtamos Pekín en una gran escuela del pensamiento de Mao Tse-tung!"

Por cierto que no sólo Pekín ha sido convertido ahora en esa "escuela". También vimos sentencias y retratos de Mao Tse-tung a cada paso en Nanking, Shanghai, Hangchow... A veces tropezábamos con la propaganda del "pensamiento de Mao Tse-tung" en los lugares más inesperados. En el Parque Zoológico de Nanking no había en las jaulas ni una sola tablilla con el nombre de los animales; en cambio, junto a cada una se alzaba una enorme pancarta roja con alguna cita de Mao Tse-tung en letras doradas. Junto a la jaula de los osos pardos podía leerse lo siguiente:

*Cualquiera que sea el enemigo, hay que luchar contra todo enemigo. No se puede tener una actitud ligera hacia el enemigo. Hay que identificarlo bajo cualquier disfraz y luchar contra él.*

A lado del parque de los antílopes, la inscripción decía:

*¿Cómo aplicar la gran revolución cultural y proletaria en un lugar concreto? ¡Hay que apoyarse en las ideas arrolladoras de Mao Tse-tung!*

En Hangchow, los representantes de la Luhsingshe, agencia china de turismo, que nos acompañaban tenían preparada otra sorpresa para nuestro grupo. A la orilla del Lago Hsihu nos hicieron montar en lanchas para llevarnos a la isla donde, en un ligero y elegante pabellón, vive un loro sabio de Yenán. Era un loro grande, negro como un cuervo, con el pico rojo y unos ojillos de rabiosa expresión. Un empleado metió un trocito de carne por entre las varillas de la jaula y le preguntó al loro sabio:

—¿Quieres carne?

—¡Carne! ¡Carne! —repitió ávidamente el loro.

Pero el empleado apartó rápidamente la mano que sostenía la carne y prosiguió:

—Entonces, dí lo que te he enseñado... ¡Vamos!

El loro no decía nada. Se limitaba a abrir y cerrar ruidosamente el pico y sacudir la cabeza. El empleado seguía engatusándole con el trozo de carne y repetía impaciente: "¡Wei, wei! ¡Dilo ya! ¡Dilo!..."

Hasta que el loro no pudo aguantar más, irguió la cabeza y gritó tres veces:

—¡Mao Tse-tung, wangsui!\*

La alegría del empleado fue indescriptible. Se conoce que con-

sideraba a su loro como una de las maravillas de la "revolución cultural".

A cada momento nos hacían ver que nos encontrábamos en un país embargado por esa "revolución". No he olvidado las palabras con que empezaba una de las informaciones de la agencia Hsinhua. Con su énfasis habitual, decía: "¡El torbellino de la gran revolución cultural proletaria se extiende por China!"

La comparación con el torbellino no carece de exactitud. La "revolución cultural" ha dejado efectivamente bastantes destrucciones en las calles de las ciudades chinas. Pero ¿por qué se adjudica a esa "revolución" epítetos como "grande, proletaria, cultural?" A este respecto ha aparecido en la prensa mundial buen número de críticas acertadas. Sin embargo, como dicen los propios chinos, "más vale ver una vez que oír cien". Por eso, en Pekín, me dirigí antes que nada, porque ya la conocía, a la calle de Wangfuching, el barrio más animado de la ciudad.

Esta calle, donde se encuentran las tiendas y los restaurantes mejores de la capital, los grandes almacenes y la redacción del Jenminjihpao, estaba desconocida. Por lo pronto, sobre los rótulos con el nombre anterior habían sido pegadas unas hojas de papel en blanco. Los comercios no tenían ya sus anuncios de gas neón y las vitrinas parecían todas iguales con retratos y citas de Mao Tse-tung por único adorno.

Entré en el famoso pasaje *Tunán shihchang* (Calma oriental), rebautizado ahora con el nombre de *Tungfeng shihchang* (El torbellino oriental) y traté de dar con la conocida tienda de libros viejos que ofrecía raros ejemplares en chino y en lenguas europeas. Pero ya no existía. Más tarde supe que cuantos libros contenía habían sido quemados por "no reflejar las ideas del presidente Mao". Idéntica suerte corrieron otras librerías de la capital. ¡En el país inventor del papel y el primero en aprender el arte de la imprenta!

Hasta hace poco en China eran traducidas y estaban muy difundidas las obras inmortales de Shakespeare, Balzac, Tolstoi, Rolland, Pushkin y otros genios de la literatura mundial. Ahora han sido prohibidas. Y eso que muchas novelas de Balzac fueron traducidas en China antes que en los EE.UU. y Balzac era más leído en China que en Francia. Obras de Shakespeare se representaban en muchos teatros chinos y el film ballet *Romeo y Julieta* fue favorablemente acogido hace algunos años por el propio presidente. Ahora, todo eso es el pasado. En las librerías de Pekín sólo ofrecen hoy libros y folletos de Mao Tse-tung.

Del comercio han sido igualmente retiradas las preciosas creaciones del arte chino: porcelanas, esculturas en piedra y madera, cerámica, tallas en marfil, cuadros sobre bambú y seda. Las tiendas de antigüedades y de objetos de arte no existen ya. Sólo son vendidos a los extranjeros, por divisas, en locales especiales. En uno de ellos vi en Shanghai vasijas de madera y figurillas de animales de finísimo trabajo. En medio, una inscripción en inglés decía:

\* ¡Viva Mao Tse-tung!



La talla en madera se desarrolló durante siglos en China como arte popular eminente. Las tallas en madera son muy numerosas, exquisitas y atractivas.

Entonces, pensé yo, ¿a qué se debe que estas obras de "arte popular eminente" y otras por el estilo se hallen hoy prohibidas para el pueblo chino, estén declaradas "perniciosas" y "hueras" y, a petición de los *junveibinos* hayan de desaparecer porque "no reflejan el pensamiento del presidente Mao"?

De hecho, contra la multiseccular cultura de China ha sido dictada sentencia de muerte. Nosotros hemos visto cómo se ejecuta. En Pekín, en el palacio museo de Yihoyuan, mundialmente famoso, el "torbellino de la revolución cultural" ha barrido casi todos los tesoros del arte. Han desaparecido los jarrones de porcelana con adornos imitando ramas de melocotonero, los enormes espejos con marco de ébano tallado, las arañas de cristal policromo, los muebles antiguos. Muchos frescos han sido embadurnados de cal o de cemento por haberle disgustado a alguien su "matiz feudal". En el museo no ha quedado ni un solo guía. Por todas las salas y las galerías pululaban los *junveibinos*. Allí pasan el día, allí pernoctan y allí evacuan sus necesidades. En algunas estancias del palacio el hedor es tal que no es posible pasar de la puerta.

Otro acervo del arte chino, el palacio de Kukung, está cerrado para los visitantes so pretexto de que se procede a "cambiar las muestras". En torno a Kukung, las murallas están recubiertas de gigantescos jeroglíficos ensalzando al presidente Mao.

En Shanghai ha sido cerrado el famoso Museo de Historia del Arte donde estaba reunida una fabulosa colección de antiguas vasijas de arcilla, armas y vajillas de bronce, cristalería, utensilios de piedra, porcelanas, pinturas sobre seda y primeros documentos manuscritos. Muchos objetos tienen más de siete mil años. Habían sido reunidos uno a uno por el país entero o comprados a particulares. En 1949, cuando el Ejército Popular de Liberación se aproximó a Shanghai, los consejeros militares norteamericanos agregados a la guarnición de Chiang Kai-Shek embalaron en cajones muchos objetos valiosos del museo, para enviarlos a los E.E.UU. Los regimientos del EPL se adueñaron impetuosamente de la ciudad, evitando el robo de la mayoría de las obras del arte popular. Ahora, el museo está amenazado por un "cambio de muestras". En el vestíbulo hay ya hileras de pancartas rojas con citas de Mao Tse-tung...

En Hangchow visitamos uno de los mayores conventos budistas de China; Lingyin (Morada del espíritu). En él, lo más curioso son decenas de estatuas grandes y pequeñas de Buda y sus discípulos talladas en la roca viva. Estas esculturas, creadas en la Edad Media, son tan excepcionales que, durante la ocupación, los japoneses se llevaron parte de ellas arrancando la roca. Ahora, los *junveibinos* discuten, según nos dijeron, si se debe destruir o dejar las estatuas que subsisten. De momento, sobre lo pétreos semblantes de los Budas han sido pegados carteles de papel que dicen: "¡Destruyamos todo lo viejo!", "¡Viva Mao Tse-tung!"

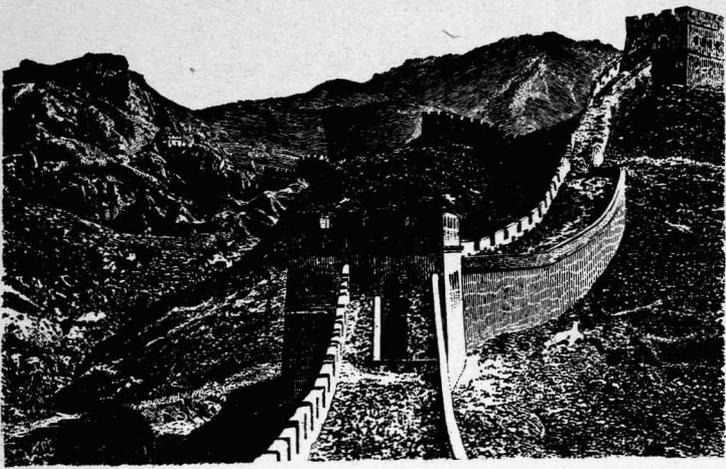
Durante la "revolución cultural" corren peligro no solamente los monumentos, sino también un número considerable de intelectuales. En las calles de Shanghai vimos algunas octavillas donde se comentaban los rumores acerca del suicidio de ciertos artistas. La prensa extranjera ha informado que, debido a las persecuciones por parte de los *junveibinos* se habían suicidado el escritor Lao She, autor de la novela *Rickshaw*; el cantante de ópera Fu Liu, traductor de Balzac y de Rolland... En Hangchow vi la fotografía de uno de los suicidas "que no pudo soportar —como se decía desdeñosamente al pie del retrato— dos meses de crítica de los alumnos revolucionarios que le invitaban a reeducarse en el espíritu del pensamiento del presidente Mao". El cadáver del suicida estaba fotografiado con una soga al cuello. Al parecer, el infeliz se había ahorcado de la cabecera de la cama.

Por todo Hangchow estaba pegada otra fotografía: un hombre de mediana edad con suaves facciones. El pie de la foto decía que se trataba de Hsu Hua, profesor de literatura de la Escuela Normal de la ciudad, que "después de la crítica" había desaparecido en dirección desconocida. Seguían sus señas personales y la advertencia, a todos los *junveibinos*, de detener al profesor. Vimos carteles análogos en Shanghai y Nanking. Al lado de algunos se informaba, bajo el título de "Fausta noticia", la captura del fugitivo...

Se diría que la "revolución cultural" arremete lo mismo contra los vivos que contra los muertos. En el cementerio de la parte occidental de Pekín, donde yacen los restos del famoso pintor Chi Pai-shih, los *junveibinos* de la Universidad pequinesa derribaron muchos monumentos funerarios, incluido el de la tumba del gran pintor. Ésta la cubrieron de inscripciones ofensivas. Chi Pai-shih, fallecido en 1957, ha sido póstumamente acusado de pintar "cuadros negros". En realidad, el artista era un cantor del paisaje rural chino: dibujaba flores, aves, árboles, animales. Vivía muy humildemente, se negó a vender sus obras a los intervencionistas durante la ocupación nipona, estaba cerca de la gente del pueblo, entre la que gozaba de gran cariño.

Después de todo esto, suena como una profanación el intento de dar el calificativo de "proletaria" a la "revolución cultural". ¿Qué tiene que ver aquí el proletariado? Al obrero auténtico, al hombre del trabajo y de la creación, le repugna esa psicosis de destructivismo general y de nihilismo respecto a todos los valores de la cultura. En todos los tiempos, ha sido el pueblo trabajador el que ha creado la mayoría de esos valores. *La revolución socialista no destruye las grandes obras de arte; las convierte en patrimonio de todos los trabajadores, hace que el pueblo goce de los tesoros culturales acopiados en su país. Así se hizo en 1917 en Rusia.*

Aproximadamente del mismo modo se desarrollaron los sucesos en China en la década del 50. Y el proletariado chino se encontraba entonces en la primera línea de los acontecimientos, cosa que no puede decirse hoy de ningún modo. Prácticamente,



el proletariado no participa en la presente "revolución cultural". Entre los millones de *junveibinos*, que andan en tropel por las ciudades de China, no hay apenas obreros. Nosotros visitamos en Pekín, Nanking, Hangchow y Shanghai algunas importantes empresas, fábricas y poblados obreros y encontramos allí contadísimas personas que llevarán el brazal rojo de los *junveibinos*. Es más, hace poco los obreros de la primera fábrica textil de Pekín declararon una huelga contra un grupo de *junveibinos* que trataban de mangonear en su empresa. En otras varias ciudades, los obreros se organizaron y les zurraron de lo lindo a los *junveibinos* que intentaban asaltar los comités locales del partido. Todo demuestra que el epíteto de "proletaria" no le pega de ninguna manera a la "revolución cultural".

Por casualidad he presenciado en junio y en octubre los tumultuosos incidentes ocurridos en la calle pequinesa de Taichichang, donde se encuentra el comité urbano del Partido Comunista de China. El 2 de junio, por decisión del Comité Central, fue destituido Peng Chen, el primer secretario de dicho comité, acusado de atacar bajo cuerda el "pensamiento de Mao Tse-tung". Al día siguiente fue nombrado para sustituirle Li Hsueh-feng, jefe del Buró del Comité Central en el Norte de China. El comité urbano fue renovado. Y el 4 de junio, de toda la ciudad se dirigieron columnas de pequineses hacia la Taichichang para prestar "juramento de fidelidad" al nuevo comité. Ensoberdecía el redoble de tambores, ondeaban las banderas, infinidad de retratos de Mao flotaban sobre la multitud.

Los componentes del nuevo comité urbano se alinearon ante la fachada de su residencia. Abriéndome paso entre el mar humano observé durante varias horas cómo las columnas de empleados de las instituciones y empresas saludaban a sus nuevos dirigentes y les prometían lealtad sin límites. Los desfiles duraron cerca de dos semanas. Aquellos días, el Jenminjihpao decía que la reorganización del comité urbano significaba "una nueva victoria del pensamiento de Mao Tse-tung" en la "revolución cultural".

Pero estos juramentos estaban ya olvidados cuando a mediados de octubre volví a la calle de Taichichang, que ahora se llama "Calle de la frustración del revisionismo". Todas las paredes de las casas y la fachada del comité urbano estaban cubiertas de proclamas que emitían amenazadoras acusaciones contra los componentes del comité y de su primer secretario. La calle estaba abarrotada de *junveibinos*.

Una de las proclamas, escrita con grandes jeroglíficos en treinta hojas de papel de un metro cada una, contenía 21 acusaciones contra Li Hsueh-feng. En su mayoría eran fragmentos de palabras que se le atribuían, afirmándose que las había pronunciado hacía unos cinco o seis años ante algún grupo de miembros del partido o de las juventudes comunistas. Me asombró que los *junveibinos* —unos mozalbetes— estuviesen tan bien enterados. Poco después vi en otra calle pequinesa una proclama

no menos sorprendente de los *junveibinos* contra Wang Kuangmei (esposa de Liu Shao-chi, el presidente de la República), del Comité Ejecutivo de la Federación de Mujeres Chinas. Se le acusaba de practicar el "terror blanco" y de actividad "contrarrevolucionaria", tomándose por base sus conferencias telefónicas. Después de leer varias proclamas me convencí de que los "pequeños promotores de Mao Tse-tung" estaban prodigiosamente enterados de cada paso que daban las personas acusadas por ellos. Se veía que escribían al dictado. ¿De quién?

Al leer las proclamas uno se preguntaba: ¿por qué no era el partido, el pueblo trabajador —los obreros, los campesinos, los empleados— los que juzgan la conducta de los dirigentes del partido y del Estado? ¿Por qué hombres avezados son eliminados en su mayoría de la vida política y se ponen importantísimos problemas públicos en manos de los *junveibinos*, unos mocosos?

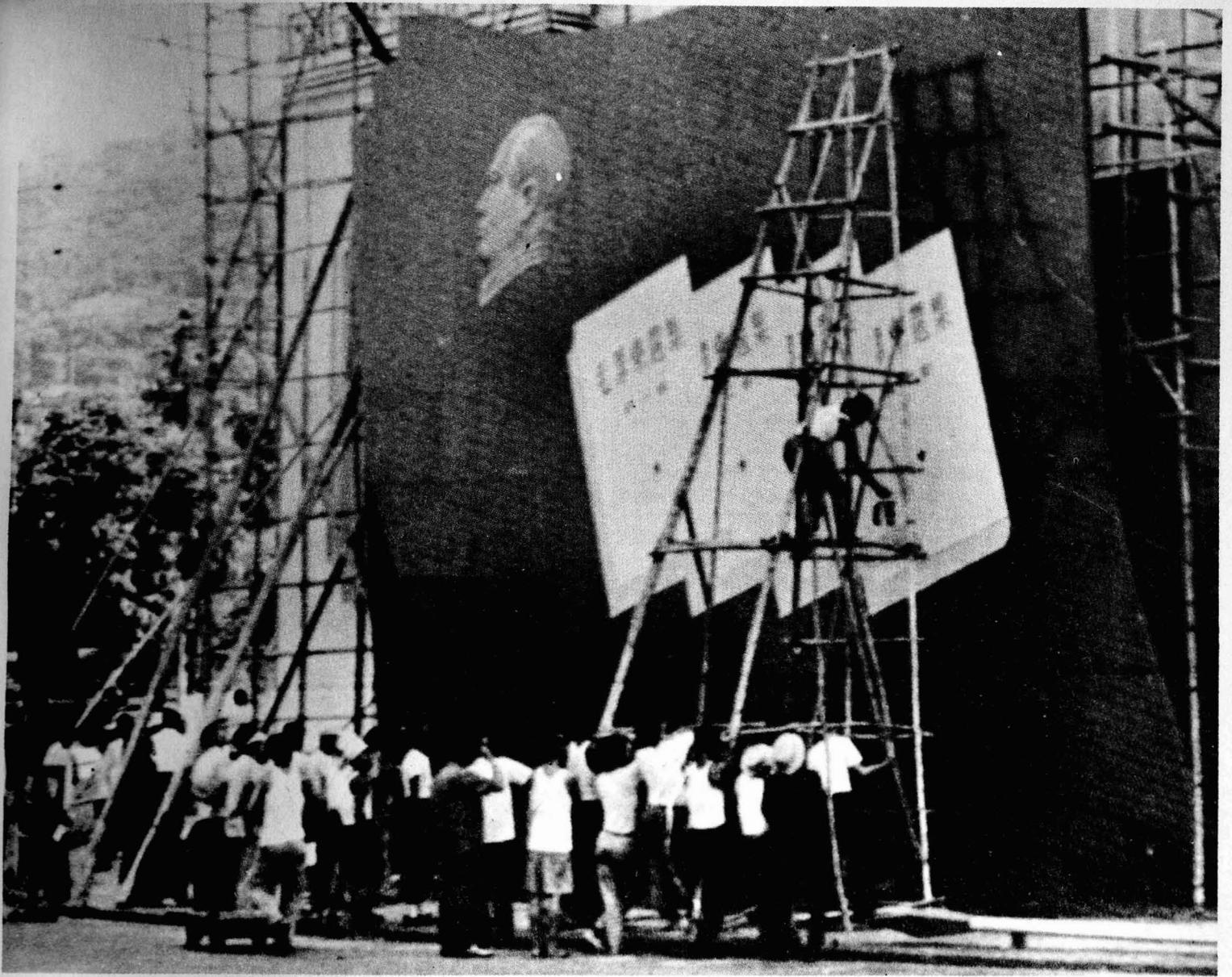
Intenté hallar contestación a estas preguntas durante mi reciente visita a China. Además de Pekín, nuestro grupo de turistas estuvo en Shanghai, Nanking y Hangchow. Leímos en todas partes octavillas, carteles, tatsu pao, los "periódicos de grandes jeroglíficos" manuscritos. Y cuando nos lo permitieron los representantes chinos que nos acompañaban, conversamos con la gente.

#### ¿QUIEN RESPALDA LA "REVOLUCION CULTURAL"?

Desde que uno ve a los *junveibinos* salta a la vista que a estos jovencitos los dirigen hombres de uniforme. En Pekín, en cuanto llega un nuevo tren con *junveibinos*, sus dirigentes saltan al andén y, en posición de firmes, escuchan las instrucciones de un hombre con el uniforme del Ministerio del Interior: guerrera verde y pantalones azules. También es significativo que, hasta hace poco, la plana mayor de los *Junveibinos* pequineses se encontrara en la Dirección de Seguridad Pública de la capital.

Durante las grandes manifestaciones, los *junveibinos* patrullan Pekín en camiones militares. Con ellos van, por lo general, dos o tres soldados. También es habitual que las columnas de *junveibinos* las encabecen soldados. Muchos *junveibinos* visten el uniforme militar. El 2 de noviembre, conforme a una carta firmada por la secretaria del Comité Central del partido y la secretaria del Consejo de Estado de la República, se ordenó a los *junveibinos* "subordinarse al mando del ejército". Como se sabe, el jefe del ejército es el ministro de Defensa, Lin Piao. Se ha anunciado oficialmente que el "comandante en jefe de los *junveibinos*" es Mao Tse-tung y el "comandante en jefe adjunto", Lian Piao, al que se denomina el "compañero de armas más próximo y el mejor discípulo del presidente Mao".

Los millares y millares de *junveibinos* que llegaban a Pekín se dirigían cada día al Comité Central, para recibir instruccio-



nes de cualquier componente del grupo formado para llevar a cabo la "revolución cultural". Este grupo actúa adjunto al Comité Central y lo encabeza Chen Po-ta, del Buró Político, que tiene por primer suplente a Kiang Ching, la esposa de Mao. Lo integran Kang Sheng y Tao Chu, del Buró Político, tres altos funcionarios del Ministerio de Seguridad Pública y dos representantes del Estado Mayor General del ejército.

Los periódicos chinos no ocultan ya que muchos dirigentes del partido declarados "impuros" habían criticado públicamente en los últimos años fracasados experimentos económicos de Mao Tse-tung como el "gran salto" y las comunas populares. En el Comité Central y en los comités provinciales del partido muchos, además de criticar al presidente Mao, han puesto en tela de juicio el valor de sus ideas político-filosóficas. El fracaso de la política exterior de Pekín en Asia y África y el creciente aislamiento de China en el terreno internacional y en el movimiento obrero seguramente aumentaban el número de los que dudaban en la razón del "pensamiento de Mao Tse-tung".

La aplicación de este "pensamiento" le ha costado cara al pueblo de China. La industria y la agricultura han sufrido grandes pérdidas, y la producción ha vuelto al nivel de 1957-1958. En las comunas populares que vimos en los alrededores de Pekín y Hangchow, los campesinos viven hacinados y en una pobreza extrema. En una gran empresa como la fábrica de abonos químicos de Nanking, donde estuvimos, un obrero calificado gana por término medio 40 yuanes al mes, mientras que una

bicicleta cuesta por los menos 125 yuanes; un traje, 100; un televisor, 440. En cuanto a los alimentos, casi todos están aún racionados, aunque corre el año dieciocho de la República Popular China.

Se invita a los trabajadores a entregar todas sus fuerzas al trabajo; les enseñan, conforme al "pensamiento de Mao Tse-tun", a "no temer las dificultades, a sacrificarse valientemente", pero, como nos dijeron en una fábrica de Nanking, un obrero que rebasa las normas de producción es premiado solamente con un librito de aforismos de Mao. Los trabajadores no tienen vacaciones, si enferman han de pagar el tratamiento. En cuanto al nivel de la asistencia médica, Liang Hsing-lang, director de un sanatorio de las proximidades de Hangchow para enfermedades intestinales, hipertensión, reumatismo y enfermedades de la mujer, nos dijo:

—Algunos enfermos padecen de sentimentalismo nocivo. Hay que combatirlo con ayuda de las obras del presidente Mao. Cada día, nuestros pacientes participan en la lectura de obras de Mao. Gracias a ello se vuelven optimistas. La medicina es importante, pero en primer lugar hay que promover en todas partes la política.

No es extraño que los sumos pontífices actuales de China al chocar con la grave situación en el partido y sin poder contar con el apoyo del pueblo, harto de experimentos económicos, decidieran apelar al ejército y los sectores estudiantiles jóvenes ofuscados por la propaganda del "pensamiento de Mao". A

millones de mozalbetes se les dio orden de abandonar los estudios y “abrir fuego” contra casi todos los comités del partido en las provincias y las grandes ciudades. Y en toda China comenzó la “revolución cultural”.

Pero durante nuestra estancia en Shanghai y Nanking vimos que los acontecimientos no se desarrollaban muy en favor de los actuales dirigentes de China.

Exteriormente, estas dos ciudades difieren poco ahora de Pekín: las paredes de las casas están cubiertas de proclamas y octavillas de los *junveibinos*, en todas partes hay tableros rojos con sentencias y retratos de Mao Tse-tung. Pero en Nanking, al lado de los llamamientos a asaltar el comité urbano del partido leímos consignas opuestas: “¡Defendamos el comité de Nanking, impidamos su destitución!” En Shanghai, la polémica en torno a este mismo tema no fue puramente verbal.

A fines de agosto, el comité urbano del partido en Shanghai fue acusado de “revisionista” y el 4 de septiembre una escuadra de *junveibinos* llegada de Pekín tomó por asalto el edificio del comité. Los que ofrecieron resistencia fueron golpeados con palos, correas y piedras. Al asalto se opusieron los obreros de la Primera fábrica textil. Por aquellos días, la fuerza estaba al lado de los *junveibinos* pequineses. Ahora, la situación ha cambiado algo. A Shanghai siguen llegando nuevos y nuevos grupos de los *junveibinos* pequineses con el propósito de “reorganizar por completo” el comité urbano del partido. Pero chocan con la resistencia bastante decidida de algunas organizaciones locales de *junveibinos* controlados por la dirección urbana del partido. Los “estudiantes revolucionarios” pequineses amenazan en sus proclamas con “arrancar las cabezas de perro” de los “renegados” de Shanghai, los que a su vez califican a los llegados de “vagabundos”, “malhechores” e “impostores” y piden que “se ate corto a los pequineses” y que “continúe en su puesto el comité urbano”. A veces se llega a las manos: en una calle vimos exhibir el chaquetón ensangrentado de un *junveibino* apaleado en una reyerta entre los de Pekín y Shanghai. Se dice que estos choques se resuelven ahora más a menudo en favor de los *junveibinos* de Shanghai, apoyados por el proletariado en los momentos críticos. No obstante, los *junveibinos* pequineses no cejan: en los últimos días han atraído a parte de los de Shanghai y siguen la encarnizada campaña contra el comité urbano.

Esta situación confusa existe también en otras ciudades. El *Hungchipao*, periódico de los *junveibinos* de Pekín, decía el 11 de noviembre: “Nos oponen resistencia en todo el país, una resistencia presente en todas las esferas y que adquiere distintas formas”.

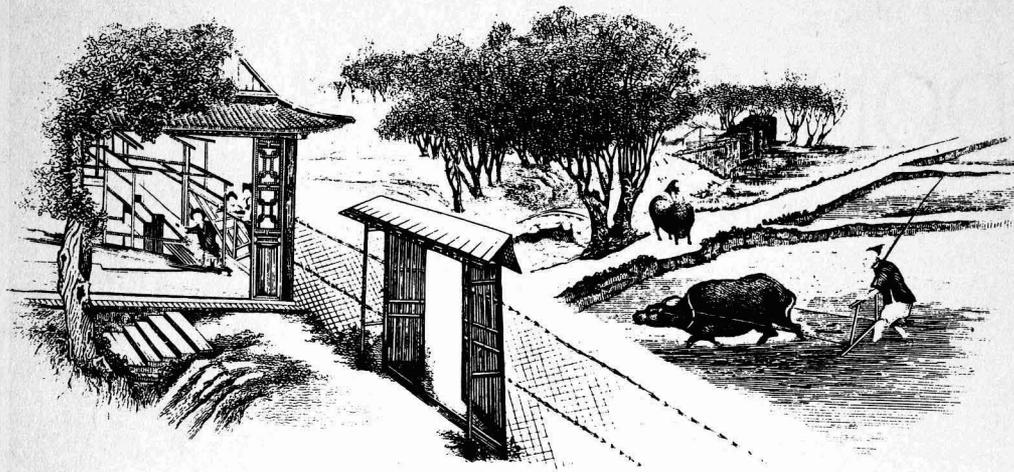
Como vemos, la “revolución cultural” no transcurre tan fácilmente como quisieran sus inspiradores.

#### COMO SON PREPARADOS LOS “JUNVEIBINOS”

Los dirigentes pequineses consideran que el movimiento de los



Lu Hsün y Bernard Shaw



*junveibinos*, a pesar de ciertos fallos, *cumplirá la misión encomendada y suprimirá del partido y de la administración pública a todos los adversarios de Mao Tse-tung.*

La juventud estudiantil ha sido educada en un espíritu de fidelidad absoluta a Mao. Le han enseñado a cumplir ciegamente sus instrucciones. El entrenamiento empieza a los tres años.

En Pekín nos enseñaron la guardería infantil de la Segunda fábrica textil, donde los chiquillos repetían estas palabras de la educadora:

—¡Debemos aprender del presidente Mao! ¡Debemos ser dignos discípulos de Mao! ¡Hay que barrer toda la impureza!

Después, la educadora hacía una señal y los niños decían acompañándose de palmadas:

—¡El presidente Mao es el sol rojo en nuestros corazones! ¡Queremos a papá y a mamá, pero no queremos a nadie más que al presidente Mao!

Preguntamos si los chiquillos sabían alguna otra canción o cuento. La educadora nos dijo que sólo cantaban canciones sobre el presidente Mao y que “no necesitaban” saber cuentos. Cuando le objetamos que muchos cuentos populares infantiles enseñan a ser buenos, honrados, justos, laboriosos y que en los cuentos hay una gran sabiduría popular, la educadora contestó irritada:

—¡Quién necesita la sabiduría popular? En el mundo no hay más que una sabiduría, la de nuestro gran jefe, el presidente Mao. Es la única que debemos aprender.

Estuvimos en otras tres guarderías infantiles y vimos lo mismo. En la de una granja de té, cerca de Hangchow, niñas de tres años dirigidas por la educadora cantaban una canción consagrada a Mao Tse-tung. En Shanghai, en la guardería infantil de la barriada obrera de Changning, niños y niñas con libros rojos de citas de Mao en las manos bailaban y cantaban:

¡Sobre Oriente ha salido el sol rojo!

¡Ay, ay, sol rojo!

¡Las obras de Mao son un tesoro!

¡Ay, ay, un tesoro!

¡Las obras de Mao irradian luz!

¡Ay, ay, irradian luz!

En una comuna de los alrededores de Pekín, unos rapazuelos de cuatro años gritaban con el puño en alto:

—La base teórica del moderno desarrollo son las ideas de Mao Tse-tung. ¡Empuñemos la pluma para luchar contra la banda negra! ¡Abajo los tigres de papel: el imperialismo norteamericano y el revisionismo moderno! ¡Defendamos al presidente Mao! ¡No por gloria no por interés queremos ser promotores de la revolución cultural!

Los alumnos de las escuelas primarias —del primero al sexto

grado— aprenden de memoria citas de las obras de Mao Tse-tung. Desde el séptimo grado, los escolares, lo mismo que los estudiantes, han dejado los libros, porque se les ha confiado la puesta en práctica de la “revolución cultural”. Durante la aplicación de ésta, los escolares han de aprender con redoblado celo el “pensamiento de Mao” mediante la lectura de una especie de breviario llamado *Florilegio* de las obras del presidente Mao Tse-tung, que ha sido distribuido entre ellos. Comienzan la jornada con la lectura colectiva de estos libritos y vuelven a ella varias veces al día. En circulares especiales se les ha indicado qué cita deben leer en cada ocasión. Los “escolares revolucionarios” no dejan su breviario ni de día ni de noche: lo estudian en los trenes y los autobuses, gritan a coro las citas en el teatro, en el cine, en el circo antes de la función y en los entreactos, y por la noche, antes de acostarse, abren el “libro de oraciones” y cantan a coro aforismos de Mao Tse-tung. La preocupación fundamental de estos chicos es cumplir los “cuatro siempre”: “Tener siempre en la mano un libro del presidente Mao; en los labios, palabras del presidente Mao; en el corazón, el pensamiento de Mao; proceder siempre conforme a las indicaciones de Mao.”

Esta idolatría es la condición básica para que el escolar sea admitido entre los *junveibinos*. Por lo que deducimos de conversaciones con *junveibinos* y de la lectura de periódicos suyos, para admitir a un escolar en sus filas se guían ante todo por la “conducta ideopolítica” del muchacho, es decir, por la actitud hacia el “pensamiento del presidente Mao”.

El moldeamiento de los jóvenes sigue en las secciones de los *Junveibinos*. Éstas existen en todos los centros docentes en muchas instituciones y empresas. Cada sección está presidida por un comité. En la Segunda fábrica textil de Pekín nos explicaron que los organismos del partido han sido eliminados del procedimiento de formación de estos comités. Tampoco pueden dirigirlos ni disolverlos.

Los comités de los *junveibinos* dependen de la EE.MM. distritales de esta organización, los que a su vez se subordinan al Estado Mayor urbano. En Shanghai vi una instrucción para los *junveibinos* colgada en la céntrica calle de Nanking-lu, en la cual se decía que sus secciones tenían derecho a editar y difundir publicaciones y organizar desfiles, reuniones y mítines. También se les autorizaba, bajo la dirección de instructores militares, a ejercitarse en tiro, combate cuerpo a cuerpo y lanzamiento de granada. Algunas secciones escogidas de *junveibinos* se llaman “escuadras” o “regimientos” y, por su carácter, son unidades juveniles para militares. Amenazan a todos los contrarios con “arrancarles la cabeza”, “retorcerles el cuello”, “derribarlos y patearlos”. Hacen llamamientos a desplegar el “terror”, a llevar a cabo “una gran matanza”.

[*Tiempos Nuevos*, Nos. 48 y 50. Moscú, diciembre de 1966]

# DONATELLO

por Justino Fernández



[Se comprenderá que] Recordar a Donatello, si bien es deleznable, no es tarea para lucimiento; después de cinco siglos de crítica, ¿qué no se ha dicho? ¿Qué se podrá agregar que tenga algún sentido? Y, sin embargo, el poder del arte es tal que nos influye y nos conmueve a través de los tiempos; podemos contemplar la sobras y gracias a ellas aproximarnos al espíritu de su creador, y casi considerarlo un viejo amigo. Es esta comunión la que propicia el arte y, desvaneciendo ese enemigo del hombre que es el tiempo, nos actualiza el pasado que, así, acaba por formar parte integrante de nuestro presente.

Sería injusto no recordar también a algunos de tantos historiadores, críticos y eruditos que de un modo u otro han contribuido al conocimiento de la obra de Donatello y a esclarecer los múltiples problemas que presenta. Desde las referencias de Manetti y de otros hasta Vasari, corre casi una centuria. En los siglos xvii y xviii hay menos autores de interés. Es en el siglo xix cuando se producen importantes estudios; el primer trabajo monográfico es de Müntz (1855), vienen después los de Semper (1875-1887) y de Milanesi (1887), primero en catalogar las obras de Donatello y en formar una bibliografía sobre ellas; al final del siglo se encuentran numerosos estudios parciales y una monografía de Pastor (1892). Una serie de estudios de la misma índole aparecen a principios de nuestra centuria: el de Lord Balcarres (1903), el de Schottmüller (1904), el de Schubring (1907), el de Meyer (1908), el de Bertaux (1910) y el de Cruttwell (1911), y siguen otros hasta llegar a los más notables, como el de Kauffmann (1935) y los de Lányi (1935-36 y 39). Un nutrido grupo de historiadores del arte se ocupan en estudios parciales; entre ellos están otro Kauffmann (1959) y el erudito crítico Panofsky (1960).

De todos, fue el doctor Jenő Lányi quien dedicó mayor esfuerzo al conocimiento y documentación de las obras de Donatello; había reunido gran cantidad de notas y fotografías que llevaba consigo en su viaje de Inglaterra a los Estados Unidos, a principios de la segunda guerra mundial; por desgracia el barco en que viajaba fue alcanzado por el enemigo, y él murió en el mar. Su equipaje se salvó por azar y el material sobre Donatello fue puesto en manos del historiador H. W. Janson, por la esposa del desaparecido. Esta trágica historia viene a cuento porque Janson utilizó el material de Lányi, agregó sus propios conocimientos, y publicó el único catálogo crítico que existe, y es de primer orden, de la obra de Donatello (1a. ed. 1957, 2a. ed. 1963). La última monografía sobre el escultor florentino es la de Giorgio Castelfranco (1963-65), e incluye por primera vez espléndidas ilustraciones a color, que dan la mejor idea de algunas esculturas.

Donato di Niccolò di Betto de'Bardi, llamado Donatello por sus amigos y con este nombre famoso en la historia, nació en Florencia en 1386. Castelfranco nos da el panorama que sitúa el momento histórico. Hacía ocho años que habían tenido lugar los disturbios Ciompi, cuatro años después de ocupar el poder los

llamados Oligarcas, veinte años antes de la conquista de Pisa, treinta y dos antes del concurso para la cúpula de la Catedral, medio siglo antes del tiempo de los Medici. Marsilio Ficino, Lorenzo de Medici y Angiolo Poliziano nacieron cuando Donatello encanecía. En la juventud del artista, Florencia vivió todavía un período de poder político y económico, de gran actividad constructiva, de progreso en la filología y de interés en los estudios literarios y en la antigüedad clásica.

Las grandes obras maestras de la arquitectura de principios y fines del siglo xiv, ya se habían construido o estaban por terminarse como la loggia de la Signoria, Or San Michele, el campanile, de Giotto, los claustros de Santa María Novella y la fachada de Santa María del Fiore.

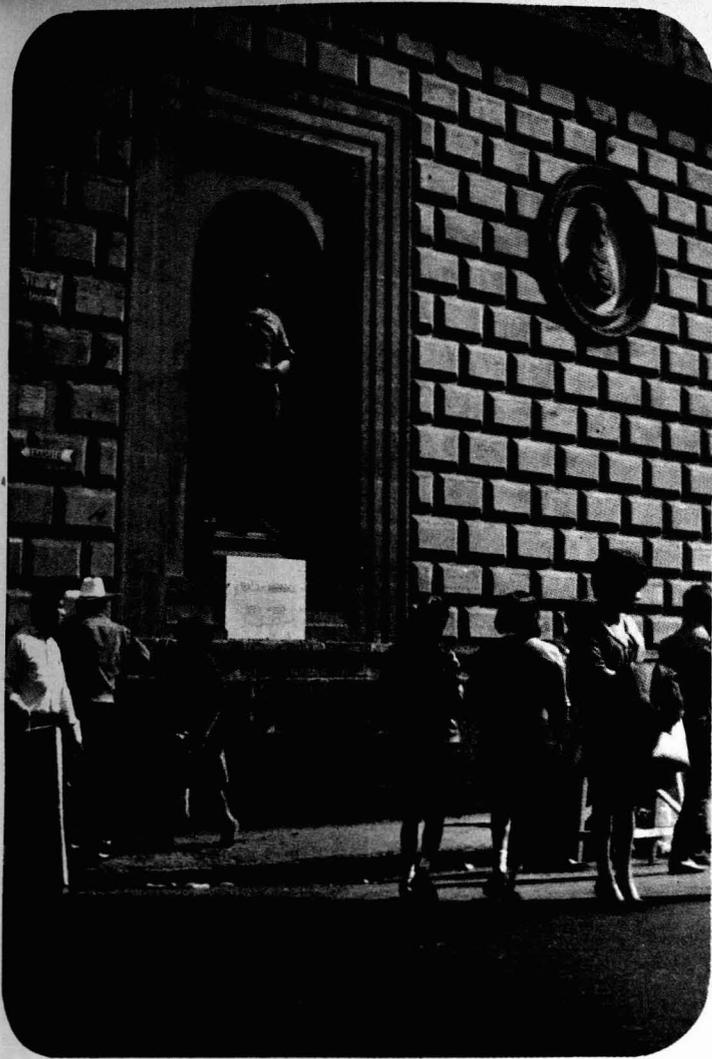
La situación de la escultura europea, cuando Donatello inició su actividad, era compleja, pero en términos generales puede aplicársele el término de gótica. En ese panorama son notables los logros de Nicolo y Giovanni Pisano quienes atacaron el problema de reintegrar la escultura clásica y dar solución naturalista a las formas góticas. Otros continuaron por ese camino, y a fines del siglo y principios del nuevo, los talentos de la propia escuela florentina comenzaron a destacar, como es evidente en las tallas de la Puerta de la Mandorla. Brunelleschi y Ghiberti se preparaban para el concurso de las puertas del Bautisterio.

Se carece de información sobre los primeros años de Donatello, pues no se tienen sino cuando su nombre aparece entre los miembros del taller de Ghiberti, entre 1404 y 1407. Para algunos críticos es problemático que Donatello, que por entonces tenía veinte o veintitantos años de edad, haya llevado al cabo visitas a Brunelleschi en Roma; sin embargo, el impacto de la escultura clásica es perceptible en sus obras posteriores. Sea como fuere, así comienza la actividad de Donatello como escultor, sobre la cual hay informaciones casi año por año, hasta 1461. Después vuelve a desaparecer en la penumbra cuando se acerca a los ochenta años de edad y a su muerte.

Nada más conveniente, a mi parecer, cuando se trata de revivir la memoria de un artista, que aproximarse nuevamente a sus obras, recorrerlas, revisarlas, acariciarlas, para que renazca en nosotros con prístina frescura el encanto y la emoción que nos atraen y nos provocan.\*

Comencemos por hacer aquí patente que la crítica moderna más digna de confianza ha desechado una serie de obras antes atribuidas a Donatello; quince son las que Janson considera inaceptables, empezando por dos de los profetas de la Puerta de la Mandorla, de la Catedral de Florencia, evidentemente inferiores a las obras del artista. Una de las esculturas más discutidas ha sido el famoso busto en terracota policromada conocido como el retrato de Niccolò da Uzzano, en el Museo Nacional de Florencia; ya Milanesi y otros críticos posteriores lo consideraron inauténtico, es más, no se tiene la absoluta seguridad de que sea el retrato de Uzzano. El busto está desfigurado por

\* Para las informaciones fundamentales y las fechas sigo a H. W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, incorporating the notes and photographs of the late Jenő Lányi. Princeton-New Jersey. Princeton University Press, 1963.



varias capas de pintura, la más reciente del siglo pasado. Al final de las discusiones aún queda la posibilidad de que sea una obra tardía del maestro, ejecutada en torno a 1460, y es de desearse que así sea porque sin duda es de impresionante realismo y gran estilo. De otras obras se puede prescindir sin gran pena. También Janson afirma que no existe un solo dibujo que se pueda atribuir con absoluta certeza al maestro.

Destaquemos, pues, a lo menos, algunas de las esculturas y relieves más conmovedores y, así, encontraremos las dos maneras expresivas de Donatello: una, la del escultor de obras de bulto redondo, y otra la de las grandes composiciones en relieve que sin duda son de concepción pictórica y dignas del mejor oríebre.

La primera escultura que consideraremos es el *David* de mármol (1408-09, 1416); mide casi dos metros de alto y es de elegantes líneas; la cabeza se inclina un poco, mientras el peso del cuerpo descansa en la pierna izquierda desnuda, que asoma bajo el manto recogido en la cintura; el esbelto talle del torso se subraya por el ajustado jubón de cuero. Entre sus pies se encuentra la cabeza barbada de Goliat. Ya en esta escultura se puede observar la ambivalencia de la tradición gótica y el nuevo tratamiento de las formas clásicas, pues mientras el cuerpo entero es alargado, la cabeza tocada con una corona de amaranto, símbolo de fidelidad, es *all'antica*. La figura es arrogante, como que significa la victoria. Fue ejecutada para la Catedral, pasó en 1416 al Palazzo Vecchio, donde permaneció hasta el siglo XVIII; de allí fue trasladada a los Uffizi y finalmente se instaló en el Museo Nacional, por mil ochocientos setenta y tantos. Es la primera imagen de David verdaderamente renacentista, pues en ella se combina la teología con la filosofía, la literatura y el arte plástico; es decir, las ideas que moldearon una nueva era.

En la imposibilidad de recordar en esta ocasión todas las obras de Donatello, tendremos que mencionar, tan sólo, algunas no tan importantes o tan famosas como otras; así el bello *Cristo de Santa Croce* (1412), de madera policromada; el *San Juan Evangelista* sedente, del Museo dell'Opera del Duomo (1408-1415), que sin duda es el antecedente del *Moisés* de Miguel Ángel; el *San Marcos*, de pie, en Or San Michele (1411-1413), ya plenamente renacentista, por lo que quizá alcanzó fama, al apartarse de la tradición; el segundo *David* de mármol, inacabado, ahora en la National Gallery de Washington (1412-20-30?), que permite estudiar los métodos de trabajo del escultor y que impresiona por su serenidad y aplomo.

Y llegamos al famoso *San Jorge*, de mármol (1417), de más de dos metros de alto, originalmente ejecutado para el tabernáculo del gremio de coraceros o armeros, en donde estuvo hasta entrado el siglo XVII, cuando fue reinstalado en el tabernáculo de la Madonna de las Rosas; allí permaneció hasta que, al celebrarse el quinto centenario del nacimiento del artista, la escultura volvió a su lugar de origen; sin embargo, en 1892 se trasladó al Museo Nacional y una copia en bronce se colocó en el nicho. En los primeros tiempos la escultura tuvo aditamentos de bronce, un casco, una lanza quizá en la mano derecha y una espada en la izquierda, lo que se presume por las perforaciones que tiene. En la base del nicho, un bajorrelieve muestra la escena de San Jorge a caballo, matando con su lanza al dragón. El soldado cristiano se yergue con gran dignidad apoyado en su pierna izquierda, mientras la derecha descansa extendida un poco atrás; el escudo cubre la parte inferior del cuerpo, pero el torso luce libremente con la armadura y el manto; la cabeza es firme, serena y de refinada proporción, el pelo está tratado *all'antica*; el ceño apenas fruncido le da al rostro un aire expectante y reflexivo. Todas las partes de esta espléndida escultura están bien definidas, pero forman compacta unidad, de donde proviene la fuerza expresiva que emana de ella.

Para fortuna de México, Italia le obsequió una copia en bronce del San Jorge en 1910, en ocasión del Centenario de la Independencia de nuestro país; la copia fue instalada en un nicho en la fachada de la antigua Academia de San Carlos, bien visible porque esa parte del edificio se encuentra al fondo de la calle de Moneda; así podemos disfrutar, gracias a la generosidad italiana, de una de las más bellas obras de Donatello.

Al San Jorge siguen cinco estatuas de mármol de profetas, ejecutadas para el campanile de la Catedral y hoy día en el Museo dell'Opera del Duomo. Entre ellas se encuentra la de Habacuc, llamada el *Zuccone* y con este nombre famoso; de pie, con su gran manto de amplios pliegues y su expresivo rostro, parece un senador romano, pero de formas barrocas. El relieve parece un senador romano, pero de formas barrocas. El relieve parece un senador romano, pero de formas barrocas. El relieve parece un senador romano, pero de formas barrocas. El relieve parece un senador romano, pero de formas barrocas. El relieve parece un senador romano, pero de formas barrocas.



dio, que ahora se encuentra en el Museo de Santa Croce; la cabeza del joven santo es delicada, y típica de la espiritualidad del artista; resalta el rostro bajo la tiara y el cuerpo se cubre con el amplio manto. De las esculturas en bronce dorado para la pila del bautisterio de Siena (1423-34) interesa primero el relieve con el tema de *El festín de Herodes*, porque es la primera composición de sentido pictórico en la cual intervienen numerosas figuras sobre un fondo de arquitectura; la expresión de horror, espanto y sorpresa de varias de ellas, ante la presentación de la cabeza del Bautista, es excelente; en la mesa y en la arquitectura está insinuada una sabia disposición de la perspectiva que más adelante llevará Donatello a su completo desarrollo. Las estatuas de la *Fe* y la *Esperanza* son bien expresivas, y los angelillos significan, por el movimiento de sus cuerpos, el principio de la *figura serpentinata* que tendría auge en el Renacimiento posterior.

Una de las obras maestras de Donatello es su famoso *David* de bronce (c. 1430-32) de más de metro y medio de alto, en el Museo Nacional. Fue instalada unos años antes de la boda de Lorenzo el Magnífico en el Palazzo Medici, y a fines del quattrocento pasó al Palazzo Vecchio. El mayor atractivo de esta escultura reside en el cuerpo desnudo del joven David, a cuyos pies se encuentra la cabeza de Goliat; con la mano diestra sostiene la espada hacia abajo, y en la izquierda la piedra, al nivel de la cintura. El casco, coronado de hojas de amaranto, semioculta la cabeza inclinada y bajo él asoma el rostro meditabundo. La complicada composición hacia abajo de las rodillas da base al cuerpo, cuya belleza, un tanto andrógina por la suavidad de las formas, es finamente sensual y conmovedora. Parece como si el artista, ya desembarazado de la tradición, hubiera querido hacer patente el ideal de la belleza renacentista, diferente de la clásica, moderna y más vital.

Del indudable viaje a Roma de Donatello en 1432 y de su estancia allí, quedaron dos obras: el *Tabernáculo del Sacramento*, en la Sacristía "dei beneficiati", en San Pedro (1432-1433), y la *Lápida de la tumba de Giovanni Crivelli*, en Santa Maria in Aracoeli (1422-1433). El tabernáculo es un retablo de mármol, de 2.25 metros, de arquitectura renacentista, pero con ciertos lineamientos góticos; un relieve muy fino en la parte alta muestra la escena del entierro de Cristo; dos grupos de angelillos, de pronunciado relieve, en ambos lados de la parte baja, dan la nota de modernidad, por la morbidez de sus formas. En cuanto a la lápida, ya está muy desgastado su relieve hoy día; parece ser que fue la primera renacentista, después imitada, pero sin duda recuerda antecedentes góticos.

Más plenamente renacentista es el tabernáculo de la *Anunciación*, en Santa Croce (1428-1433), rico en ornamentación e interesante en muchos modos, además de por las figuras de la Virgen y el Ángel, tan bellos, por los grupos de angelillos en la parte alta.

Los ángeles danzantes del púlpito exterior de la Catedral de

Prato (1433-1438), se distribuyeron en siete relieves, que forman unidad no obstante la división de las pilastrillas. Las figuras se destacan sobre fondos de mosaico; todas son gozosas y en actitudes dinámicas. Pero el dinamismo y la flexibilidad de los cuerpos de los angelillos son mayormente acusados en el friso de la *Cantoria*, hoy en el Museo dell'Opera del Duomo, de Florencia (1433-1439), especie de ingenua bacanal infantil, llena de vitalidad.

*El festín de Herodes* es el tema de un exquisito relieve en mármol, hoy en el Museo de Lille, Francia (1433-35); allí la composición de las figuras juega con la complicada arquitectura del fondo. Vienen después las estructuras decorativas de la Sacristía Vieja de San Lorenzo, en Florencia, con tableros y medallones de relieves en estuco y pintados. Más importantes son las puertas de bronce, con tableros y escenas con dos figuras. Una puerta está dedicada a los Mártires y otra a los Apóstoles. Si bien las escenas tienen vivacidad, no alcanzan el supremo carácter de las de Ghiberti en las puertas del Bautisterio. Si después de una visita a la Sacristía Vieja se asoma uno a la Nueva, de Miguel Ángel, se comprobará el paso de un siglo a otro; pero también la grandiosa y severa unidad que dio al recinto el escultor de las tumbas mediceas.

El *Atys-amorino* de bronce, en el Museo Nacional (c. 1440), de un metro de alto, es una obra excepcional en que quedan expresados los ideales humanistas del Renacimiento, tanto como en el *Busto de un joven*, también en el Museo Nacional (c. 1440). Ambas obras anuncian la nueva manera expresiva de Donatello, después de 1440, que cobra pleno sentido en el *Crucifijo*, en San Antonio de Padua (1444-1447), y en la estatua ecuestre de Erasmo de Narni, llamado *Gattamelata*, en la Plaza del Santo de aquella ciudad (1447-1453).

Sin duda el *Gattamelata* es una de las pocas grandes estatuas ecuestres de la historia, grande en el sentido de su calidad estética. Ha sido y es inevitable su comparación con la de Marco Aurelio, en el Campidoglio de Roma desde que Miguel Ángel proyectó su instalación allí y la plaza entera, y con la del *Colonnini*, de Andrea del Verrochio, en Venecia. La de *Gattamelata* se relaciona más con la antigüedad romana por su severa concepción y porque, como alguien ha dicho, parece un César triunfante, pues, además, está vestido a la romana. Esto recibió pronto la crítica de Filarete, quien dijo: "No hagáis como Donatello... pues si tenéis que retratar a un hombre de nuestro propio tiempo, no lo mostréis con vestimenta antigua, sino con la ropa que usare..." Sobre este concepto habría mucho que decir, pues si por una parte Filarete reclama la propiedad de los atuendos en el arte, de acuerdo con el tiempo en que se crea la obra, concepto por demás moderno y antitradicional, Donatello al recordar la grandeza imperial de Roma para aplicársela a un héroe moderno, abarca la historia con mayor amplitud y anticipa varios siglos el concepto neoclásico del arte. Y aquí vale la pena mencionar otra gran estatua ecuestre que México



posee, la de *Carlos IV*, de Tolsá, en la cual el monarca también está vestido a la romana. No hay que olvidar que en el Renacimiento tuvieron origen conceptos que después de varios siglos revivió el romanticismo. Janson dice bien que Donatello se inspiró en las tumbas Scaligeri, en la estatua de Marco Aurelio y en el monumento de Nicolò d'Este en Ferrara, y creó un nuevo concepto de héroe *all'antica*.

La estructura de la estatua no puede ser más sencilla, pero en eso radica su fuerza; vista de costado dominan las líneas básicas, la horizontal del cuerpo del caballo y la vertical del cuerpo del jinete; naturalmente esa estructura se enriquece con el cuello curvo del caballo y la cola, también curvada; una diagonal queda visible por la espada que pende del cinturón de Gattamelata y por el bastón de mando que sostiene con la mano derecha. La cabeza del héroe y la expresión de su rostro recuerdan los retratos romanos; pero éste es un retrato moderno, renacentista, por el tratamiento de las formas y por la profundidad psicológica que expresa; toda la estatua tiene su clímax en el gesto del severo rostro, de una determinación sin compromisos, acorde con el aplomo del cuerpo de la cabalgadura.

El gran estilo de Donatello alcanza su máxima expresión en las esculturas y relieves del *Altar Mayor de San Antonio de Padua* (1446-1450), es decir de las que han llegado hasta nosotros en el nuevo arreglo o composición, que no es original, sino del arquitecto Camillo Boito, quien lo diseñó en 1895. No es la ocasión de considerar la complicada historia del altar y sólo nos referiremos a las esculturas en bronce. El *Santo Cristo* es una espléndida imagen que emana espiritualidad, por las proporciones del cuerpo, cuya anatomía está subrayada con mano maestra, y por el rostro inclinado, que es prodigioso. La hierática *Virgen* en el trono, sosteniendo al Niño con ambas manos al centro del eje vertical, entre los pliegues de su túnica, tiene esa delicada belleza tan típica de Donatello. *San Francisco*, *San Luis*, *San Prosdócimo*, *San Antonio de Padua*, *San Daniel* y *Santa Justina*, son todas esculturas de la más alta calidad. El artista se superó en ellas tanto como en los magníficos relieves con los símbolos de los evangelistas, con el Cristo muerto y con los ángeles. El sentido pictórico de Donatello alcanza su máxima expresión en los relieves de los cuatro milagros de San Antonio. En ellos las composiciones arquitectónicas en perspectiva sirven de fondo a las escenas en que intervienen multitud de figuras, sobriamente distribuidas; no hay parte que esté trabajada con desgana, por el contrario, cada figura tiene carácter, movimiento y vitalidad, de manera que ya anuncian conceptos del Alto Renacimiento.

Un cambio profundo en Donatello está presente en el expresionismo de dos esculturas en madera policromada, la de *San Juan Bautista*, de Santa María dei Frari, en Venecia (1452-53), y la de *Santa María Magdalena*, en el Bautisterio de Florencia (1454-55), en ésta, sobre todo, el patetismo llevado al límite resulta conmovedor y sorprendente, porque el artista se

ha alejado por completo de su bella manera para entrar en el ámbito de lo fantasmal. Pero se recupera en la imagen de *San Juan Bautista joven*, del Museo Nacional de Florencia (c. 1455), de mármol, de elegancia y delicadeza supremas; sin embargo, un poco después el expresionismo reaparece en otro *San Juan Bautista*, el de la Catedral de Siena (1457), en bronce, y, así, llegamos a la original concepción de *Judit y Holofernes* en el grupo de bronce del Palazzo Vecchio de Florencia (c. 1460), de casi dos metros y medio de alto. Estuvo primero en el Palazzo Medici, después en la Loggia frente a los Uffizi, y fue instalada en su actual sitio en 1919, donde había estado entre 1445 y 1504. La posición del cuerpo de Holofernes, sentado sobre un cojín, permite que Judit apoye los pies sobre un muslo y una mano; tiene asida la cabeza por los cabellos, mientras levanta el brazo derecho con la espada. El cuerpo desnudo de Holofernes es realista, sobre todo las extremidades, y el de Judit se cubre con la vestimenta de múltiples pliegues; el rostro de ella expresa la determinación necesaria para llevar al cabo su misión; toda la figura recuerda la tradición medieval. Es obra conmovedora.

En el Victoria and Albert Museum, de Londres, se conserva un pequeño relieve en bronce con el tema de la *Lamentación*, después del descendimiento (1458-59). Se presume que proviene del proyecto, no llevado al cabo, para las puertas de la Catedral de Siena, pues Donatello trabajó en él entre 1457 y quizá 1461; tal vez fue un modelo del tipo de relieves que se proponía realizar. El grupo está recortado como en silueta; la Virgen tiene en su regazo al Hijo, y cuatro figuras de pie expresan dolor y aun desesperación. Una vez más el tratamiento es expresionista y por lo tanto muy conveniente a la trágica escena.

Las últimas obras en que trabajó Donatello, y que dejó sin terminar, fueron los púlpitos para la iglesia de San Lorenzo en Florencia (c. 1460). Lo importante en ellos son los espléndidos relieves, semejantes en calidad y expresión a los del Altar Mayor de San Antonio de Padua. Uno de los púlpitos tiene temas de la Pasión, desde la Oración en el Huerto hasta el Entierro, mientras que en el otro se muestran escenas con el cumplimiento de la promesa de Cristo después de su muerte. Son obras que resumen la experiencia de Donatello y culminantes en el siglo.

He preferido recordar aquí las obras de Donatello, a riesgo de ser fastidioso, porque me parece que es el mejor homenaje que puede hacerse a su memoria. De su vida casi no se sabe nada; así, no se pueden contar anécdotas curiosas. Toda su capacidad de artista, todo su carácter y los vaivenes de su espíritu pueden seguirse en el estudio y consideración a fondo de su obra; la erudición vertida sobre ella ayuda, naturalmente, a esclarecer muchos aspectos oscuros, pero nada substituye la contemplación directa de las obras de uno de los genios de la escultura renacentista.



# U

## artes plásticas

### expo 67 : pintura vigente

por Jorge  
Alberto Manrique

Para el pabellón mexicano de la exposición internacional que tendrá lugar en Montreal en este año, Fernando Gamboa ha tenido la idea de presentar, aparte de las otras cosas que se llevarán, una gran muestra de la pintura mexicana actual. "Pintura nueva" la llama el mismo Gamboa en la presentación que en el catálogo hace, y por ella entiende, al parecer y aproximadamente, la pintura (y un poco también la escultura) posterior a Tama- yo y que escapa del adocenamiento de los epígonos más o menos espurios de los grandes muralistas. En efecto, ésa es la única pintura verdaderamente vigente en México hoy por hoy, para bien o para mal; y presentarla en acontecimientos importantes, dentro y fuera del país, es sin duda lo más natural del mundo; lo contrario sería (y casi podemos decir: era hasta hace poco) lo absurdo. La relativa sanción oficial que para ese arte han sido *Confrontación 66* y *Expo'67* no es, en realidad, más que la aceptación de un hecho consumado (sin que con esto

queramos restar mérito a quienes han participado en la organización de ambos eventos). En el caso de la exposición a que se refiere esta nota (en Bellas Artes, diciembre de 1966-enero de 1967), el experimento tiene otros elementos novedosos que lo hacen más interesante: se han encargado expresamente a los pintores y escultores las obras para la muestra, se les ha comprado una de ellas, se les han dado materiales y especificaciones de tamaño en relación con los espacios previamente determinados en la estructura arquitectónica del pabellón de México en Canadá. 35 cuadros se exhibirán en Montreal, y posteriormente, con todo lo expuesto en Bellas Artes (75 obras según la introducción del catálogo, 85 según la minuta del mismo) se hará una exposición que recorrerá "muchos países de Europa, Asia y América". Con lo que queda dicho puede comprenderse el interés del evento y la importancia de la muestra, en la que participan la mayoría de los mejores artistas mexicanos o que trabajan en México.

Pero al referirnos concretamente a lo expuesto en los muros de Bellas Artes debemos decir que, salvo algunas notables excepciones, el espectador queda más bien desilusionado y tristemente sorprendido por lo opaco que el conjunto resulta. A distancia de apenas unos ocho meses de *Confrontación 66*, exposición magnífica que permitió ver el alto nivel del arte que se está haciendo en México, que consiguió reu-

nir un conjunto importantísimo de obras, *Expo'67* viene a ser (siempre dentro de los límites decorosos de dignidad) el reverso de la medalla. Lo curioso es que la mayoría de los más destacados artistas participaron en ambas exposiciones, y que varios de ellos han demostrado a saciedad su indiscutible calidad. ¿Qué es lo que ha sucedido? ¿A pesar de lo interesante de la idea no fue ésta llevada a cabo con suficiente cuidado? ¿Los tres meses de plazo —septiembre a noviembre de 66 no fueron bastantes para que los artistas trabajaran con suficiente tranquilidad? ¿Las especificaciones previas los hicieron sentirse incómodos? Adivínelo Vargas. El hecho es que pocos cuadros llegan a tener la calidad que de sus autores podía esperarse; que después de recorrer la exposición queda una sensación poco relevante. Y es lástima, desde luego, si pensamos la difusión que el conjunto de obras tendrá, lástima por lo que pudiéramos llamar el prestigio de la pintura mexicana, y lástima, sobre todo, por el prestigio de muchos de los artistas.

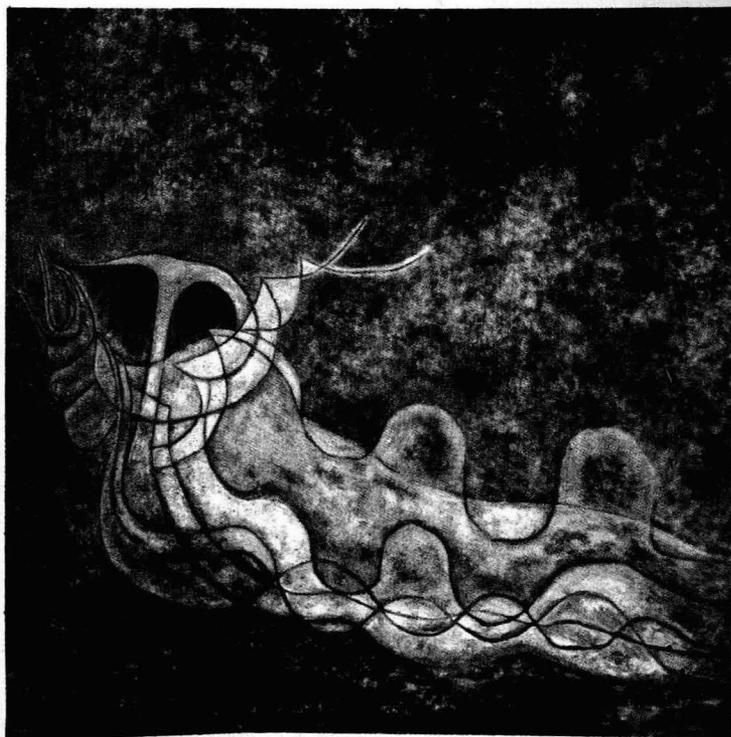
No están todos los que son ni son todos los que están. En realidad, no vale la pena decir esto: ¿qué exposición de grandes dimensiones no está en una situación parecida? Pero si hablar de los sobrantes es un poco obvio, no pueden dejar de sentirse ciertos huecos lamentables, como el de Pedro Coronel (un aviso dice que él y otros pintores no tuvieron tiempo para aceptar el compromiso), o

como el de Kiyoshi Takahashi (¡habiendo tan pocos escultores en México!).

Entre lo más relevante de la exposición está sin duda la obra de Juan Soriano, siempre sorpresivo, siempre sorprendente, tal vez el más joven de los pintores jóvenes, aunque lo vistan de Bautista. Tres cuadros musicales llenos de una inmensa ternura, y cinco estupendas esculturas en cerámica; Soriano ha encontrado la monumentalidad de la arcilla, le ha tomado la medida al horno, y se mueve con los volúmenes y los colores como un pez en el agua; nada le está vedado y tiene el valor de no detenerse ante nada; toda ocurrencia para él tiene una equivalencia plástica y todo elemento plástico es una ocurrencia; gran mago entre muchos aprendices de brujo, parece que nunca llegará a la mayoría de edad: sus pinturas y sus esculturas son suficientes para dar dignidad a cualquier exposición. Al fondo de una sala, un gran cuadro de Toledo, que asusta un poco por sus dimensiones pero que es una maravilla de imaginación y de calidad pictórica. Tantos mundos tiene detrás de él Pancho Toledo, que nos puede seguir presentando un poco de cualquiera de los que tiene más a mano, y con eso podemos darnos por contentos.

Mientras los cuadros de Coen y de López Loza, sin ser aquellos por los que sus autores pasarán a la inmortalidad sí están en consonancia con las cualidades de estos dos artistas (el lirismo colorístico del primero y la paciente búsqueda —paciente pero a veces rayana en lo brutal— del segundo), no puede uno no sentirse triste ante la opacidad y la falta de enjundia de los cuadros que presentó Rojo, tan lejos de aquellos estupendos que vimos en *Confrontación* y de muchos de los de su última exposición personal; lejos, nos parece, de las capacidades de uno de los artistas más firmes de México.

Los pequeños cuadros de Nieto no están a la altura de su calidad, e incluso se antojan un poco desorientados (a menos que seamos nos-

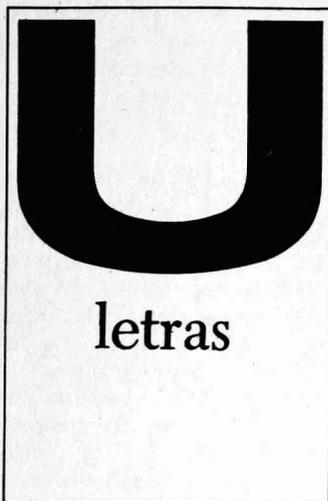


Juan Soriano

otros los desorientados ante esta nueva modalidad suya de pintar, que no es fácil hacerse un juicio muy completo a partir de tres obras). Donis, que hace apenas unos meses presentó una tan buena exposición en la galería de doña Inés Amor, tampoco llega a conmoverlo a uno. Felguérez, García Ponce, Lilia Carrillo, parecen pasar por un período de calma chicha [perdón por agrupar tres importantes artistas en una sola frase: necesidades de una reseña sobre una exposición de conjunto]; sus obras son indudablemente buenas, pero ni aun en el caso de Felguérez, que ha introducido elementos novedosos en sus obras, se siente la garra, el ataque decidido frente a las telas: no le hacen a uno ir más allá de una contemplación tranquila y plácida. Decisión, en cambio, sí hay en Hernández Delgadillo, que se lanza hacia rumbos para él desconocidos; de él, tan medurado antes, se ha apoderado la desmesura; el resultado disparejo de las obras que presenta impide saber con certeza si el cambio —aparentemente positivo— lo favorece.

En fin ¿a qué seguir? La mayoría de la exposición queda entre lo bueno —a secas— y lo regular, y poco es lo que llega a ser tan sobresaliente de anular lo execrable (nunca ausente en una exposición grande, desde luego); y el resultado es una cierta medianía que apenas se despeza en los puntos aislados que hemos señalado. Tal vez el ambiente opaco del conjunto influya en la impresión que el espectador tiene frente a cada cuadro en particular.

Todo lo asentado no quiere decir que la exposición sea realmente lastimosa (las obras de los autores citados son siempre de calidad, por mucho que no lleguen a lo que estamos acostumbrados en ellos), sino simplemente que no es lo que pudo haber sido. No pasa de ser una exposición digna, y pudo haber sido una exposición estupenda. Muestra, en efecto, lo que se está haciendo en México: no muestra lo mejor que se hace en México.



# AUTOBIOGRAFIAS DE ESCRITORES JOVENES

por Augusto Monterroso

Sí, es cierto, hay más de un hombre que ha escrito los recuerdos de su vida, en los que no había rastros de recuerdos, y a pesar de ello estos recuerdos constituían sus beneficios para la eternidad.

—Sören Kierkegaard

Después de que don Quijote liberó a los galeotes, y de que interrogó a varios sobre las causas de que los llevaran a galeras, uno de ellos lo intrigó declarándose orgullosamente autor de su autobiografía.

DON QUIJOTE: ¿Y cómo se intitula el libro?

GALEOTE: *La vida de Ginés de Pasamonte.*

DON QUIJOTE: ¿Y está acabado?

GALEOTE: ¿Cómo puede estar acabado si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras.

A don Quijote no le sorprende que este hombre haya escrito su vida. Ni el hecho de que no fuera escritor para atreverse a hacerlo. Según Cervantes, Ginés de Pasamonte tenía treinta años en el momento de su encuentro con don Quijote.

Ahora bien, mucha gente está en estos días no sólo sorprendida sino hasta alarmada de que un editor profesional edite autobiografías de escritores mexicanos.

Y lo curioso es que la mayoría de estas personas no se alarma de que algunos de ellos no hayan publicado aún un solo libro, o de que otros hayan publicado inclusive varios malos. Se alarma de la juventud de esos autores, algunos de los cuales han llegado ya a los treinta y cuatro años. Keats murió a los veintiséis.

La verdad es que este fenómeno editorial parece ser único en el mundo, lo que no significa necesariamente que sea bueno. En cierto sentido no es nuevo; pero el caso de Evtuchenko en la Unión Soviética es un caso aislado, individual; viéndolo bien, casi capitalista; el nuestro, colectivo, organizado y, como de costumbre, casi socialista.

De cualquier manera, es saludable que alguien (editor) tenga la audacia de patrocinarse a determinados individuos (escritores) para que a su vez se atrevan a contar sus vidas a hipotéticos lectores lo suficientemente valerosos como para arriesgarse a leerlas.

El fenómeno podría considerarse desde varios puntos de vista: sociológico, edi-

torial, comercial, etcétera, y literario. No sé si en el curso de las próximas líneas me referiré a todos ellos o exclusivamente al último.

Todo el que ha hablado con personas que leen o compran libros debe reconocer que la primera reacción a este hecho insólito ha sido, cuando no de burla, de repulsa e irritación. Confesada o no, la repulsa es hasta cierto punto normal, y en realidad no importa mayor cosa. Lo bueno es que el hecho sea a la vez irritante. No es necesario entrar en pormenores acerca de esto. Baste dejar claro que no toda literatura irritante es buena literatura; pero que toda buena literatura es irritante. No siempre es posible coincidir con los deseos del público o de los críticos. Sólo los malos libros lo consiguen. Yo no quiero decir que la mayoría de estos libritos sean muy buenos; pero sí hacer un intento de primera clasificación de los probables irritados:

a] los autores consagrados que han pasado toda su vida deseando escribir su autobiografía pero que no se han atrevido a hacerlo, probablemente por considerar que la modestia añade un lauro más a su maravillosa parábola dentro de las letras mundiales;

b] los autores no consagrados, que de pronto se dan cuenta de que no se necesitaba ser consagrado para escribir la propia biografía;

c] los escritores en promedio quince años mayores que el promedio (31 años) de estos autobiógrafos, y a quienes no se les ha pedido que leguen a la ansiosa posteridad la historia de sus preocupaciones;

d] los escritores a quienes sí se les ha pedido, pero que carecen de la necesaria humildad para dejar de ser modestos;

e] quienes estiman que necesita haber llegado a la edad en que todo se ha olvidado para que un escritor escriba sus memorias;

f] los que se examinan a sí mismos y se percatan de que no tendrían nada que contar, excepto su vida doméstica;

g] los que descubren que su vida do-

mística es lo más importante que les ha sucedido, pero que es incontable;

y, finalmente,

h) los que han aceptado escribir su autobiografía para esta serie y se dan cuenta de que difícilmente podrán superar las ya aparecidas de Gustavo Sainz, Salvador Elizondo y Juan García Ponce, toda vez que, como es de rigor, ya puestos en la carrera, la mayoría supone que en alguna forma ha adquirido el compromiso de superar a sus predecesores.

¿Y por qué una autobiografía tendría que ser superior a otra? ¿No hay en principio algo de ridículo en este planteamiento? ¿Qué es lo que debe ser superior? ¿Lo que has vivido, lo que has imaginado, lo que has escrito? ¿Lo que has dejado de vivir, de imaginar, de escribir? Piensa.

Es una mera coincidencia, pero Sainz, Elizondo y García Ponce han señalado, para cuantos vengan después, las tres posibles maneras de enfocar y relatar la propia vida.

—Sainz (autor de una novela, *Gazapo*, que abre el camino a un nuevo tipo de novela moderna en México y en la que casi por primera vez el protagonista no pide cuentas al pasado ni a nadie, sino que vive alegremente lo que tiene que vivir, quizá debido a que sus padres, obreros, no le han transmitido ningún sentimiento de culpa) narra saludablemente los hechos de su vida, o sea lo que más o menos ocurre a los jóvenes de clase media de hoy, y es el primer representante de una gran influencia norteamericana, liberada a su vez del tono admonitorio y trascendental, la influencia que viene de Mark Twain y desemboca en J. D. Salinger;

—Elizondo (autor de cuentos y ensayos y del difícil y extraño relato *Farabeuf*, y representante de una corriente ilustre que inauguró Poe) cuenta los hechos en forma de historia absolutamente personal, es decir, como no podían haberle sucedido más que a él o a Edgar Allan Poe, en una atmósfera terrible amenazada siempre por la locura, la pasión o el mie-

do, en la que una posible mirada es la única deseable entre todas las miradas torturadoras, el color de una cabellera la eterna permanencia de lo bello, y la belleza perfecta del Mal la idea persecutoria por excelencia;

—García Ponce (autor de relatos recogidos en *La noche* y de dos novelas, *Figura de paja*, que le dio fama, y *La casa en la playa*, en la que intenta, con serenidad y sin concesiones, transmitir algo de la melancolía que encierran las relaciones humanas cuando los seres que las viven son los borrosos representantes de una clase en decadencia, sin asideros posibles en otra cosa que no sea los convencionalismos, la añoranza de algo vago perdido, de algo vago que se sabe ya para siempre irrescatable) cuenta los hechos como le sucedieron o pudieron sucederle a él, pero siempre en función literaria, como elementos de algo que un día deberá ser transformado en literatura (en gran literatura, por supuesto).

En última instancia, cada uno, Sainz, Elizondo, García Ponce, se dirige, o busca, a sus semejantes, no en el sentido de prójimos sino en el de parecidos, sin que les importe lo que pueda pensar la mayoría ajena a ellos, o inclusive la minoría afín a ellos. Quiero decir que los tres responden a un llamado literario más que documental.

Por ahora, lo importante es que en estas pequeñas obras (el editor les ha fijado un límite) los tres hayan convertido los hechos reales o imaginarios de su vida en buena literatura; Sainz en literatura de acción, Elizondo en literatura de pasión, García Ponce en literatura de reflexión; en literatura más que en autobiografía en el sentido de registro civil y curricular del término: todo el mundo arrastra los mismos datos municipales; todo el mundo tiene padres, todo el mundo va a la escuela sin que le guste, todo el mundo se enferma, todo el mundo se casa, todo el mundo tiene hijos, todo el mundo se divorcia, todo el mundo odia a sus maestros, todo el mundo tiene amigos con quienes conversa en la adolescencia hasta altas horas de la noche:

¿Quién no se llama Carlos o cualquier otra cosa?

CESAR VALLEJO

Vivir es común y corriente y monótono. Todos pensamos y sentimos lo mismo. Sólo la forma de contarlos diferencia a los buenos de los malos escritores.

Existe un juego de sociedad (de sociedad un poco siniestra) en el que los asistentes a determinada fiesta se dicen unos a otros la verdad. Existe, por supuesto, el psicoanálisis de grupo, en el cual, con fines de curación, cada paciente cuenta a los demás sus miserias para que, finalmente, todos encuentren la felicidad, la normalidad, o la simple conformidad, en la conformación del hecho estimulante de que, no importa cuáles sean, los problemas que cualquier hombre enfrenta son los problemas de todos los hombres; de que lo único que nos falta para integrarnos (si es que es necesario integrarse) a este mundo es reconocernos en el prójimo que más abominamos o que nos da más lástima.

POR ÚLTIMO, siempre es interesante ver las máscaras que cada autor se pone y/o se quita.

Lo que constituye un hecho nuevo y realmente valioso en la publicación de estas autobiografías (seis cuando escribo esto) es que muchos lectores que obviamente no han tenido tiempo de morirse antes que el autor, pueden ya no imaginar sino darse cuenta de cuándo éste está acomodando la realidad a lo que posiblemente considera no su autobiografía sino su autocommento; que muchos lectores conocen personalmente a esos autores; que en muchos casos esos lectores han sido coprotagonistas de las vidas que leen. Así, literariamente, estos lectores tienen la inmejorable oportunidad de afinar su sentido crítico y de formular un mejor juicio acerca de este género tan vilipendiado y tan indesarraigable. Esto ya es algo.

Las buenas autobiografías son siempre las biografías ideales de los buenos lectores.

Handwritten notes by Sainz. Includes a circled number 1 and text starting with "He sido liberado de aquel...".

Handwritten notes by Elizondo. Includes text starting with "La infancia, la adolescencia, la ocupación de cuando...".

Handwritten notes by García Ponce. Includes text starting with "La vida que me ha tocado...".

# U

## libros

Margit Frenk Alatorre: *Lírica hispánica de tipo popular*, UNAM, México, 1966.

*Lírica hispánica de tipo popular* se limita, en el tiempo, a la época que va de los primeros poemas "hispánicos" del siglo XI al Renacimiento. Debemos notar que la palabra "hispánica" tiene aquí un valor especial: Margit Frenk no reduce su estudio ni su antología a las obras escritas en castellano; nos introduce a obras mozárabes, gallegas, catalanas y da muestras, en su antología, de cada una de ellas.

En su excelente prólogo, Margit Frenk hace notar el gran cambio en los estudios de poesía hispánica: el descubrimiento de veinte jarchas realizado en 1948 por Samuel M. Stern impide fechar el nacimiento de la poesía ibérica con el Poema del Cid. Estas jarchas "figuran en muwáshahas hispano-hebreas de los siglos XI al XII; la más antigua parece ser anterior al año 1042. Y estas pequeñas estrofas resultaron ser encantadoras cancioncillas de amor puestas en boca de una muchacha: ingenuos lamentos de ausencia, dolorosas súplicas al amado... apasionadas confidencias a la madre y a la hermana." Dejemos que una de estas jarchas —su hermosura compacta permite que las escojamos casi al azar— hable por sí misma "traducida" por Margit Frenk al castellano: "Decidme, ay hermanitas / ¿cómo contener mi mal?

/ Sin el amado no viviré / ¿dónde iré a buscarlo?". Bien observa Margit Frenk la relación entre las jarchas mozárabes y las canciones de muchachas alemanas o francesas, el cantar de doncella gallego o catalán. Clara es la afinidad entre unas y otras. Ello viene a probar que la raíz poética de todas estas canciones es de origen popular: trovadores de Galicia, de Cataluña o de Toscana habrían de darles significación culta.

Es probable también que estas canciones populares muestren —si bien ello no consta en el texto de Margit Frenk— otra doble relación: con la poesía latina de la Edad Media y, sobre todo, con la poesía de "Occitania". En muchas de ellas hay este sentimiento de un amor mutuo desgraciado que, para Rougemont, era el origen mismo del amor romántico; sentimiento nacido entre los trovadores de Provenza —sigo la hipótesis de Rougemont que no sé si se aplicaría a los poemas mozárabes— de orígenes gnósticos y cátaros.

Pero, regresando al libro de Margit Frenk, lo que importa es señalar que estas jarchas y estos poemas populares dieron lugar a poemas cultos: los autores de muwáshahas árabes o hebreas fueron a la poesía popular de su tiempo lo que Lope, García Lorca o Alberti a la poesía popular y tradicional castellana. Con esta diferencia: las jarchas fueron adornos añadidos al final de un poema; Lope, Lorca o Alberti reconstruyen un mundo culto-popular a partir de las canciones o del tono de las canciones populares.

Excelentes son los textos medievales incluidos en esta antología. Excelentes los comentarios (y los textos) a lo que Margit Frenk llama "la dignificación renacentista". Escribe en su prólogo la autora: "A la dignificación de la canción lírica de tipo popular, debemos la conservación de sinnúmero de cantares medievales, castellanos sobre todo, pero también portugueses y catalanes." Estas canciones son de tema variadísimo: predomina en ellas

cierta unidad temática: amor y naturaleza entremezcladas, niñas enamoradas que no quieren ser monjas, elogios a la propia belleza, cantos de camino... El mundo natural brilla con un mínimo de imágenes. Éstas, ejemplares:

Salga la luna, el caballero  
salga la luna, y vámonos [luego.

Caballero aventurero  
salga la luna por entero,  
salga la luna, y vámonos [luego.

Salga la luna, el caballero  
salga la luna y vámonos [luego.

No me parece posible concluir sino con las palabras de "La arqueología literaria nos ha permitido desenterrar esta poesía de multitud de manuscritos e impresos. Y hoy la tenemos ante nuestros ojos, como recién nacida, y también eterna, inmune ahora sí a la muerte que la atacó siglos atrás."

El librito de Margit Frenk en efecto, nos hace renacer, reviviéndolo, un mundo olvidado de poesía que es imagen pura.

—Ramón Xirau

Enrique Padilla Aragón: *Ensayos sobre desarrollo económico (1925-1964) y fluctuaciones cíclicas en México*, Escuela Nacional de Economía, UNAM, México, 1966.

A partir de 1929, año de la gran depresión, el estudio del ciclo económico adquirió un relieve que anteriormente no



tenía. La reducción que sufrió el ingreso nacional de los Estados Unidos, los conflictos sociales y políticos, originados a consecuencia del gran número de desocupados, y la disminución del comercio exterior hicieron que menguara la confianza en las "fuerzas automáticas". Se sostuvo que el Gobierno, a través de su política presupuestal, debía compensar las fases del ciclo. Pero el problema de los países industrializados no es el mismo que enfrentan los países subdesarrollados: mientras en éstos el centro de la escena es ocupado por la escasez de capital y la baja productividad, en aquéllos predomina la utilización de sus grandes recursos productivos.

La Universidad Nacional de México ha editado cinco ensayos de Enrique Padilla Aragón, titular de la cátedra de Teoría de los Ciclos Económicos y Política Anticíclica, en la Escuela de Economía, y en los cuales se ocupa del desarrollo económico de México y de las fluctuaciones que en él se han observado de 1924 a 1965.

Padilla Aragón considera que del aumento de la inversión territorial bruta de 1939 a los últimos años, debe derivarse el análisis de los cambios estructurales de la economía mexicana. Estos cambios han afectado:

- a] La disponibilidad de recursos naturales como la tierra para la agricultura y la población.
- b] El desarrollo de las principales industrias.
- c] Las variaciones en la balanza de pagos.
- d] la política de los precios.
- e] los cambios en la oferta monetaria, y
- f] El análisis del ingreso nacional, síntesis de todos los cambios registrados.

A partir de 1934, el reparo agrario y las obras de riego fueron los factores más poderosos generadores de variaciones en la estructura económica del país. En un solo sexenio (el desempeñado de 1934 a 1940 por el general Lázaro Cárdenas) se repartieron 20 millones de hectáreas que beneficiaron a ... 774 000 jefes de familia. Con

el aumento de las inversiones en la agricultura y la apertura de nuevas tierras se inició, con firmeza, el aumento de la producción agrícola. Tres hechos principales se desprenden de este cambio estructural:

1o. Una mayor producción de los artículos de exportación provenientes de la agricultura con relación a los productos alimenticios de consumo interno.

2o. Se presenta insuficiente la producción de productos de consumo interno frente al crecimiento de la población, lo cual trae como consecuencia un aumento considerable de precios de los productos del campo, y,

3o. Se abandona la política de grandes proyectos de riego, reduciéndose a un plan de obras de pequeña irrigación.

El algodón, el café, y la caña de azúcar, en los últimos años, productos típicos de exportación, muestran un notable aumento, mientras el arroz, el maíz y el frijol, que cubren preferencialmente el consumo interno, no reflejan grandes incrementos, y, en algunos años, disminuyen.

Al respecto algunos opinan que es saludable, para el desarrollo económico de la Nación, dar gran estímulo a la explotación de productos agrícolas de exportación, para robustecer los saldos favorables de la balanza de pagos y dar un mayor impulso a la industrialización del país. Otros, opinan que los beneficiados con los cultivos de exportación (demasiado costosos) son sólo grupos privilegiados de la economía agrícola, mientras que la gran masa de población campesina sigue viviendo de los cultivos que proporcionan más bajos ingresos (maíz, frijol, arroz), constituyendo lo anterior una barrera infranqueable para lograr la ampliación del mercado interno.

El problema no se limita al sector agrícola: dado que el crecimiento de la población mexicana procede principalmente de los sectores rurales, y que se manifiesta por un desplazamiento de esta población hacia las zonas urbanas, otros problemas e in-

terrogantes vienen a plantearse dentro del crecimiento económico:

a] ¿Es el desarrollo industrial del país lo suficientemente acelerado como para absorber el exceso de población?

b] ¿Los aumentos de población y del gran complejo industrial han mejorado la situación económica del sector campesino? Y,

c] ¿Cuál es el por ciento real de ocupación disfrazada que existe en México?

Sabemos que en los últimos años hemos registrado una notable expansión industrial, principalmente en las ramas de transformación, petróleo y de transporte. Sin embargo, nuestro desarrollo no ha sido lo suficientemente poderoso como para absorber el fuerte crecimiento de la población procedente de los medios rurales: el crecimiento industrial se ha operado en ramas cuya capacidad de proporcionar empleo es muy reducida, mientras se registra un estancamiento en las industrias que ocupan mayor número de obreros —textiles y minería.

Como país en vía de desarrollo, nuestro ingreso nacional está determinado principalmente por la interacción de dos fuerzas fundamentales: la que origina los factores cíclicos presentados en el exterior, y el volumen de inversión interna. Esta última, poco a poco, y gracias al desarrollo alcanzado, ha ido neutralizando los efectos que los movimientos cíclicos externos presentaban en nuestra actividad económica general.



Podemos, así observar claramente reflejados, hasta 1935, los factores cíclicos de origen externo: en el auge de 1929, en la depresión de 1932 y en la recuperación de 1934. Después el ingreso nacional presenta claramente una tendencia ascendente que no se ve aminorada por las depresiones que en el exterior se originaron en 1938, 1947 y 1953.

En la medida que México se industrialice, avance en su desarrollo económico interno y adopte una política adecuada podrá independizarse, en cierta medida, de los factores externos. Si bien hemos crecido con mayor fuerza durante la fase de prosperidad externa, Padilla Aragón anota que esta lección ha sido eliminada de la política del desarrollo económico puesta en práctica en los últimos años. Vemos que se ha producido una redistribución de los ingresos, concentrándose las mayores proporciones en reducidos grupos de población y produciendo una deformación del ingreso, de tal forma que el impulso de la inversión privada ha sido originado por el aumento de utilidades y no por el crecimiento de la demanda interna. Los desequilibrios que se presentan en la distribución del ingreso nacional fueron originados por la adopción de medidas inflacionarias en el financiamiento del desarrollo económico. Este fenómeno cobra su fuerza mayor a partir de 1944 sin que haya podido corregirse en los últimos veinte años. Veamos:

La tasa de crecimiento de la economía mexicana disminuyó de 1955 a 1963, mostrando una franca recuperación en 1964. En 1955, la tasa es de 2.1; cuatro años después de 0.9; en 1961 de 1.0 y en 1964 fue de 2.1. Por otra parte, el ingreso real por habitante registra un crecimiento sumamente pequeño en los últimos diez años, dando muestras de estancamiento y, en algunos casos (1959 y 1961), de franca disminución.

Las causas que provocaron este descenso de la tasa de desarrollo en la economía del país, son reunidas por el au-

tor en dos grupos:

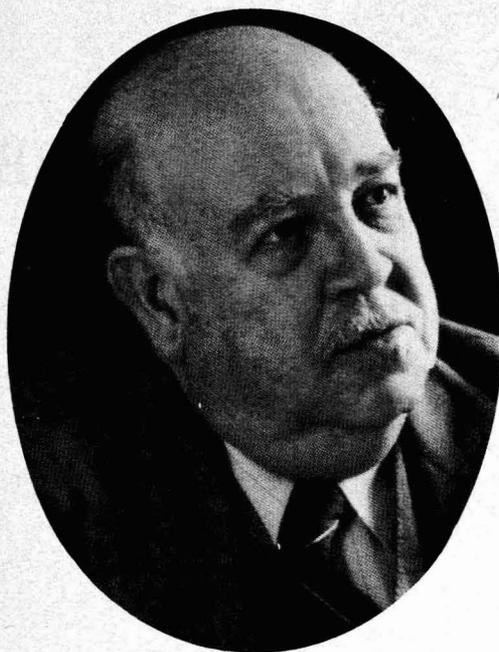
1o.] Factores externos de origen cíclico, mismos que causaron en la economía latinoamericana un marcado descenso: En 1955 la tasa de crecimiento es de 5.0 por ciento; en 1955-56 baja a 4.7 y en el período 1960-63 la tasa de crecimiento, en los países latinoamericanos, bajó a 3.6 por ciento.

Los factores de este primer grupo se reflejan en las disminuciones observadas en dos pilares básicos de la ocupación y el desarrollo de la Nación: las exportaciones y la inversión privada, descenso que sólo en parte pudo neutralizar la política que el Gobierno desarrolló en obras públicas, fomento agropecuario y beneficio social. En cuanto al comercio exterior, el maestro Padilla Aragón anota que el efecto depresivo, originado en los Estados Unidos, se manifestó a través de la reducción de exportaciones y el aumento que, desde 1957, se registra en las importaciones.

2o.] Factores internos, derivados también de los fenómenos cíclicos y que son referidos fundamentalmente a la política de inversión pública y privada. A este respecto dice el autor que las inversiones privadas sufren una disminución que bien pudo ocasionar una baja más seria en la tasa de desarrollo si no es por el crecimiento acelerado que se imprimió a la inversión pública a partir de 1961 y que pasó a representar más del 44 por ciento de la inversión total.

Finalmente, Padilla Aragón anota cómo el gasto público, dedicado al fomento económico, ha sufrido una fuerte disminución en los últimos años, aumentando, en cambio, el porcentaje dedicado a servicios educativos, asistenciales y seguridad social. Para 1964 las mayores proporciones del gasto público dedicado al fomento fueron canalizadas hacia las comunicaciones y transportes y al fomento agrícola, ganadero y forestal, dándose de esta manera un impulso vigoroso al crecimiento de nuestra infraestructura.

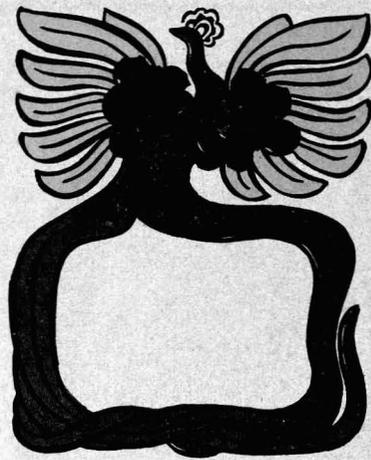
—Iván Restrepo Fernández



## Del ideario político de Alfonso Reyes

Abomino de todos los actos extremosos y fanáticos, por cuanto ellos contribuyen a enturbiar el noble ambiente de libertad que México ha disfrutado hasta hoy. Me importa toda la humanidad, sí; pero México es la porción de humanidad que me incumbe, y México no es para mí campo de aventuras ni experimentos: es mi sangre y la de los míos desde hace varias generaciones; es mi honor, es mi dolor y mi alegría; es el patrimonio que quisiera legar cada vez más grande y más feliz a mis descendientes y a quienes, en cualquier orden, hayan de seguirme.

U  
página  
33



Hay poetas previstos, fatales, producto de largos procesos fermentativos que tienen lugar en sociedades ricas y antiguas. Son los que la sociología literaria puede determinar, poner como ejemplo en las lecciones que hablan de tensiones acumuladas que al llegar a un punto de sobresaturación cristalizan inevitablemente. Hay poetas inesperados, comentarios, que súbitamente aparecen en un punto del cielo en el que no se solía detener mucho la vista y lo iluminan todo para sorpresa de los que confían demasiado en las coordenadas culturales. Rubén Darío, aunque único como todo gran poeta, podría situarse, con satisfacción de los pedagogos rotuladores y pincharranas, en la clase de los comentarios. Que Dante Alighieri naciese en Florencia a fines del siglo XIII no debe asombrar. Fue la cúspide de una pirámide tremenda hecha de incontables piedras, muchas anónimas y oscuras. Que Darío naciese en Nicaragua a fines del XIX está en otro orden de cosas. Se subraya su viaje a Chile como el momento de la iluminación, pero es indudable que su primera formación, la más pura, la más radical, tuvo lugar en Centroamérica. Ciertamente es que no se originó de la nada, que había allí un clima literario, pero nunca tan denso como lo hubieran exigido los historiadores deterministas para un poeta de su grandeza. El hecho es que uno de los más grandes poetas de habla española nació precisamente en una pequeña ciudad de Nicaragua. Estas son las sorpresas que perturban a los que pretenden hacer una ciencia de la literatura. Los factores externos, las condiciones ambientales, las leyes inexorables, se vienen abajo de pronto, inesperada, estrepitosamente. Hay en Darío, como en Poe, un misterio carismático, y son muchas las teorías que se urden para esclarecerlo.

Puede razonarse que en Darío culminó una ancha y antigua tradición de poesía en español. Se señalan precursores, se observa el hecho de que la oleada renovadora que vino a llamarse modernismo se levantó en muchos puntos a la vez sin acuerdo previo. Darío será el centro, la síntesis. Visto así, pertenece tanto a América como a España. En él confluyen muchas sangres, muchas culturas. Fue americano, español, francés, indio, griego. En él se cumplía cabalmente el crisol cósmico del que más tarde hablará Vasconcelos. Desde sus primeros versos, Darío buscó la unidad de todo lo español. Su amor a Cervantes es una tierna, profunda constante a lo largo de su vida y de su obra. Y no es gratuito que se acerque al más universal de los poetas españoles. Su afán de universalidad crece más cuanto más se entrega al mundo. Primero fue la Unión Centroamericana, después la gran síntesis de Bolívar, más tarde lo que se llamó "hispanismo" y han venido a corromper los que, como Maetz, soñaban en revivir momias imperiales. Para lo que buscaba Darío habría que hallarle nombre apropiado.

Los propuestos hasta ahora son falsos o feos. Porque Darío quería la unidad de los pueblos que hablan español, pero iba más allá, a una lejana utopía de profunda unidad humana. En ese aspecto, no tendría mucho sentido querer clasificar a Darío en términos nacionales o continentales.

No se sabe qué admirar más en Darío: su mágica maestría de la lengua, la música y el color de la palabra; o su limpia, angustiada y enorme generosidad humana. Y en esto es hermano de Cervantes. Y en esto se debe insistir: no basta ser un gran escritor. Podrá haber maravillosas intuiciones poéticas, solitarios remaneros de íntima búsqueda, pero sólo irradian luz aquellos poetas que quieren y saben transparentar su amor al otro. Hubiera sido fácil encastillarse en la torre de marfil de los últimos románticos, despreciar como Gautier o hacerse un orfebre frío y egoísta al modo parnasiano. Darío, en vez, nunca pudo reprimir un verso heroico, un gesto de rebeldía.

El Darío que cantó la libertad, esa libertad que, desde niño, fue para él llama, razón, amor, podría hoy abrir los ojos y horrorizarse al columbrar el paisaje en torno; podría empezar por su propio solar nicaragüense y proseguir hasta alcanzar buena parte del globo. Analizada por los críticos duros de corazón, científicos, su imagen de la libertad fue retórica y volteriana. Darío cantó la libertad, la paz, el progreso, la razón, todas las quimeras que hoy se conviene en despreciar como liberalismo trasnochado e inoperante. Sutilezas. Los que cantan o maldicen la libertad saben muy bien que la palabra no es tan ambigua como se pretende hacerla. Darío partió de sus vivencias, de los problemas que le angustiaron en su tiempo, pero les dio valor absoluto, los hizo poéticos e intemporales. De ahí que puedan ser hoy tan efectivos como hace cincuenta años.

*Casas de cincuenta pisos,  
servidumbre de color  
millones de circuncisos,  
máquinas, diarios, avisos  
¡y dolor, dolor, dolor!*

A Rubén Darío puede recordársele de innumerables modos. Fue un grandísimo poeta y fue también el definidor más fecundo y vital del modernismo. Hizo con el verso juegos malabares como muy pocos han podido hacerlo en español. Hizo, más que una escuela, una revolución en la lengua y la literatura española, y una revolución capaz de afirmarse en otros grandes poetas que nacieron a su soplo. Pero es mejor que se deje todo ello a los especialistas. Baste recordar ahora esa gran bondad, ese generoso afán de Darío por la unión y la libertad de todos los hombres.