

LA CELEBRACIÓN DEL centenario del nacimiento de Diego Rivera se convirtió, como muchos temían, en una larga y tediosa ceremonia de momificación. Intervinieron en el embalsamamiento muchos peritos en este género de operaciones: autoridades, críticos de arte, periodistas, locutores de la radio y la televisión y esa especie que en México ha sobrevivido a todas las crisis y a todos los temblores, lo mismo a los de la tierra que a los de la conciencia: los intelectuales orgánicos. Los llamo así no aludiendo a Gramsci, sino por estar incrustados o, mejor dicho: inmersos, en un organismo que les sirve de claustro materno. Una entidad colectiva: Estado, partido, secta, cofradía, hermandad, etcétera.

Diego Rivera fue un artista notable y se merecía algo más que esa pompa oficial y que todas esas publicaciones que, juntas, no logran hacer una que valga la pena. Entre las reediciones, la única que merecía ese honor es la de Wolfe, valiosa en su tiempo y todavía entretenida aunque irrevocablemente fechada. Habríamos preferido una nueva biografía, con un criterio menos anecdótico y desde una perspectiva más actual. La exposición de Bellas Artes no carece de valor. Fue reunida y presentada por una institución extranjera, el Museo de Detroit; además, no iguala a la que hace unos años organizó el Museo Tamayo, acompañada por un catálogo excelente. Tampoco opaca a la reunida por Ramón Favela sobre el período cubista de nuestro pintor, una exposición que, aunque pequeña, fue sorprendente y que nos reveló a un Rivera casi desconocido. Fue presentada en el Museo de Arte de Fénix, Arizona, y después en el Museo Nacional de Pintura de México.

Durante los doce meses de la celebración echamos de menos algún libro de verdad nuevo y valioso sobre la vida y obra de Rivera. También pensamos que los críticos, los artistas y los escritores de México, podrían haber intentado un examen, generoso pero no ciego, de su obra: ¿cuál es su lugar y su significación en la tradición pictórica mexicana y en la del arte moderno del mundo? Nos hubiera gustado una confrontación crítica entre Diego Rivera y sus grandes rivales de México —Orozco, Siqueiros, Tamayo— y ante los creadores del arte moderno: Matisse, Picasso, Klee, Duchamp, Kandinsky, Chirico. Por último, la persona misma de Rivera: el gigante y el niño; el astuto publicista de sí mismo y el inventor de fábulas maravillosas y grotescas que terminaron por transformarlo, a él también, en una fábula andante, a veces prodigiosa y otras lamentable; el artista y el militante trotskista, al final convertido —caso único en la historia de las apostasías

LA VUELTA DE LOS DÍAS

LLOVIZNA SOBRE MOJADO LA MOMIFICACIÓN DE DIEGO RIVERA

modernas — en ferviente partidario de Stalin. ¿A quién fue fiel Diego Rivera? No a sus amigos ni a sus ideas ni a sus mujeres: a la pintura. Por este amor se le pueden perdonar muchas cosas. Perdonarlas, no cerrar los ojos ante ellas.

Ante todo esto, decidimos echar dos baldes de agua —fría pero potable— sobre ciertas cabezas afebradas. El primero: otros fragmentos de mi estudio en forma de diálogo imaginario sobre el muralismo mexicano (parte del libro *Los privilegios de la vista*, que aparece el próximo mes de marzo); el segundo: una pequeña sátira de Pierre Reverdy,

escrita después de un altercado con Rivera, en 1917. Hubiéramos querido publicar otro texto ocultado por los guardianes de la fe: el ensayo de Gabriel García Maroto aparecido en el primer número de *Contemporáneos* (Junio de 1928). La falta de espacio lo impidió. Apenas si es necesario advertir que nuestra intención no ha sido denigrar a Diego Rivera, sino presentar el reverso de la medalla e impedir así que un gran artista vivo se convierta en otra momia más de nuestro panteón cívico.

O.P.

RE/VISIONES: DIEGO RIVERA*

por Octavio Paz

¿Puede decirnos algo más sobre las relaciones entre el muralismo y el arte europeo?

El muralismo mexicano tiene muchas deudas con la pintura moderna europea. No hay que olvidar que Diego Rivera pasó cerca de quince años en Europa, y participó en la vida artística de París. El caso de Rivera no es el único. Varios artistas y poetas hispanoamericanos han participado en los movimientos artísticos de París durante este siglo. Además de Rivera habría que citar a Picabia (hispanocubano), Marius de Zayas (mexicano y neoyorquino), Huidobro y Matta (chilenos), Lam (cubano) y a otros que en distintos períodos convivieron con la vanguardia europea, especialmente con el surrealismo.

Como usted mismo...

Y también como el poeta peruano César Moro y, más recientemente, el pintor Alberto Gironella... Volvamos a

Rivera. En la evolución de Rivera hay un momento cubista. El cubismo de Diego Rivera pertenece al segundo período, el final de esta tendencia. Es revelador que ya desde entonces se haya distinguido por su amor a la anécdota folklórica y a unos colores vivos muy alejados de la austeridad cubista. Rivera fue un pintor de muchos recursos pero, a mi juicio, fue un pintor académico. Su cubismo fue exterior y lo mismo puede decirse de sus otras maneras y estilos. Su arte no brota de dentro. En Rivera hay habilidad, gran habilidad, a veces maestría, talento indudable, nunca o casi nunca pasión. Pintura exterior, en el extremo opuesto a la de Orozco. Fue un artista ecléctico que combinó varias maneras. Más que inventar, adoptó y combinó estilos, a veces con gran facilidad. Pienso en esos muros (Educación Pública, Chapingo) donde recrea con verdadero talento la doble lección de los fresquistas del *Quattrocento* y de Gauguin. Este último fue

fundamental en su interpretación de la naturaleza y del hombre mexicanos. Las indias y los indios de Rivera vienen de Gauguin. Hay otro pintor con el que tiene indubitable afinidad en ciertos momentos: Ensor. Me refiero al Ensor más popular, como el de su célebre *Entrada de Cristo en Bruselas*. Es curioso que la crítica no se haya detenido en esta afinidad. Otro parecido en el que, creo, tampoco se ha reparado: Léger. La evolución de Léger se parece un poco a la de Rivera. Como éste, pasó del cubismo —aunque el de Léger fue más rígidamente, arriesgado e inventivo— a un arte más directo y popular, uno de cuyos encantos mayores reside en esa extraña y maravillosa alianza entre la máquina y el cuerpo femenino. En Rivera también aparece el erotismo enlazado al maquinismo.

Los dos grandes movimientos europeos con los que el muralismo mexicano muestra afinidades y semejanzas son el *fauvisme* y el expresionismo. El primero fue francés y mediterráneo; el segundo, alemán, flamenco, nórdico. Ambos movimientos aparecen hacia 1905 y son anteriores en muchos años al muralismo mexicano. Es indudable que nuestros pintores no sólo conocieron estas corrientes y tendencias sino que las asimilaron y las adaptaron, casi siempre con talento y de una manera muy personal.

El muralismo mexicano —con la notable excepción de Rivera— está más cerca del expresionismo que del *fauvisme*. Por sus gustos, su sensibilidad y su sentido de la forma, Rivera es un pintor muy distinto a sus dos compañeros y rivales. Si todavía fuese válida la oposición entre artista romántico y clásico, es claro que Orozco y Siqueiros serían románticos y Rivera clásico. Lo es, sobre todo, por la superioridad de su dibujo y por su sentido de la composición. Su color nunca es agrio y su línea, a veces demasiado plácida, jamás se esfuerza ni retuerce. Ni la torsión ni la contorsión, los dos polos de Orozco y Siqueiros como dibujantes. Hay, además, un rasgo que lo separa radicalmente de sus compañeros y por el que se hace perdonar muchos kilómetros de pintura plana y monótona: su amor a la naturaleza y su amor a la forma femenina. Árboles entrelazados, flores húmedas y mujeres que tienen también algo de plantas. No pintura materialista sino pintura animista.

No le parece demasiado tajante lo que ha dicho sobre el fauvisme y el expresionismo. Nadie habla hablado del fauvisme al referirse a la pintura mexicana...

Tiene usted razón. Me serví de ese término para subrayar, por oposición, el carácter acentuadamente expresionista del muralismo mexicano. El *fauvisme*, entendido como sensualidad y

color violento, me pareció útil para destacar el sitio único de Diego Rivera y su pintura. Pero admito que el término no le conviene sino parcialmente. Su evolución fue muy compleja y en ella se reflejan los cambios de la pintura universal entre 1900 y 1920.

Usted dijo también que Diego había sido académico.

No lo dije en un sentido únicamente peyorativo. El artista académico es aquel que aprende su oficio en una academia y que domina ese oficio. Hay ejemplos admirables: Rafael, Ingres. También es académico, aunque en sentido negativo, aquel que se deja dominar por su oficio y que convierte su arte en recetas. Los dos extremos se encuentran en Diego.

Dijo también que carecía de pasión...

De nuevo: debo matizar esta afirmación. Diego no tuvo el *pathos* y la furia de Orozco pero no fue un pintor frío: fue un pintor sensual, enamorado de este mundo y de sus formas y colores. Por esto pensé en el *fauvisme* al hablar de su amor a la naturaleza y a la mujer. ¿Cómo olvidar la terrestre hermosura de los desnudos de Chapingo? Pero también fue un pintor frío: el Diego Rivera didáctico, discursivo, prolijo.

Hay algo más: usted lo llamó ecléctico.

El eclecticismo tiene mala fama. En moral lo confunden con "la manga ancha". Es injusto: se puede ser tolerante sin ser acomodaticio. En materia de moral y política Diego fue lo contrario de un ecléctico: fue autoritario y fanático. En arte el eclecticismo denota a veces ausencia de personalidad y de originalidad. No siempre: Poussin fue ecléctico y lo fue, a su manera bárbara, Picasso. Hay dos familias de artistas: los que se definen por sus negaciones y sus exclusiones y los que aspiran a integrar en su obra diversas maneras y estilos. Diego pertenece a la segunda familia. En este sentido está más cerca de Poussin que de Cézanne, para hablar de pintores del pasado. No fue, en el dominio estricto de la pintura, un revolucionario o un innovador: fue un asimilador y un adaptador. Como el de Poussin, su eclecticismo fue búsqueda de un arte completo que englobase muchas tendencias. No siempre lo consiguió: a veces las presencias ajenas son demasiado visibles; otras, en cambio, se funden en una poderosa visión, aunque sin desaparecer del todo. Esto es cierto, sobre todo, en sus años de formación.

¿Únicamente?

No. Hay ejemplos en toda su obra, lo mismo en la pintura mural que en la

de caballete. Citaré uno entre muchos: el *Retrato de Ana Mérida* (1952) es un tardío *pastiche* del *Desnudo que baja una escalera* (1911) de Marcel Duchamp. Pero esto no lo daña demasiado: hay que juzgar a los artistas por sus logros, no por sus caídas. Los de Diego fueron muchos y grandes.

Se ha escrito poco sobre sus años de formación.

Es verdad y es una lástima. Esos años son la clave de su evolución. Sin embargo, en los últimos años la crítica ha comenzado a interesarse en los años de Madrid y París. Ramón Favela ha publicado un ensayo excelente sobre el tema.¹ Favela señala que Rivera regresa a México cuando tenía ya treinta y cuatro años. Era un hombre hecho y derecho, un artista formado. Había pasado catorce años en Europa. Ignorar esos años decisivos ha sido un error de la crítica.

Hay que tener en cuenta, además, que Diego fue un artista precoz.

Así es. Entró en la Academia de San Carlos a los doce años. Allí estudio con artistas académicos de distinción como Rebull, Parra, Favré y el gran Velasco. A los veinte años, en 1907, becado por el gobierno de Porfirio Díaz, se trasladó a Madrid y estudió con otro pintor de nota: el realista académico Eduardo Chicharro. Su pintura oscilaba entonces entre el simbolismo en boga en México y el realismo tradicional español. Madrid, a la inversa de Barcelona, había sido insensible a los distintos movimientos que sacudían a París y a Europa desde fines del siglo pasado. Aunque los años de Madrid le dieron una técnica sólida, no le abrieron nuevas vías.

Tal vez por eso, en 1909, deja Madrid...

Y se instala en París. Pero sigue a la zaga y cultiva, tardíamente, un impresionismo derivado de Monet. En 1910, recaída en Zuloaga. Después, un salto; a través de Signac y el puntillismo, conoce la obra y la estética de Seurat. Casi al mismo tiempo y en dirección contraria, sufre la influencia de Derain, el *fauve*. Según Rivera, en esta época descubrió a Cézanne, cuyo ejemplo no lo abandonaría a lo largo de toda su carrera. Pero Favela ha mostrado que la pintura de Diego estaba muy lejos de la estética de Cézanne. En realidad, a imitación de su amigo Ángel Zárraga, se inspira en El Greco. A esta influencia se unió, dice Favela, la de ciertas telas precubistas pintadas por Braque hacia 1907 y 1908. El resultado de esta doble y divergente seducción fue una obra memorable, su primer gran

cuadro: *La adoración de la Virgen* (1913). En seguida, da otro salto, ahora más tímido, hacia un "simultaneísmo" mundano: el retrato de Best Maugard, en el que las dinámicas ruedas mecánicas de Delaunay se vuelven decoraciones de teatro. Amistad con Modigliani, que pintó un maravilloso retrato de su amigo mexicano. En 1914 conoce a Juan Gris.

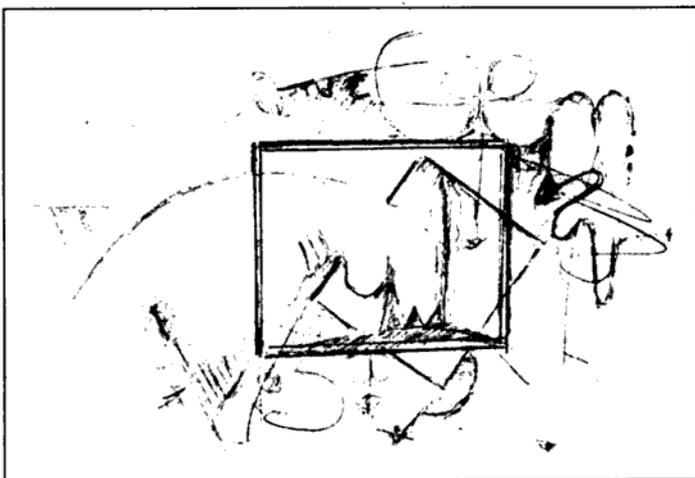
Otro encuentro capital.

Sí, aunque Diego abrazó el cubismo sólo por unos años. Llegó tarde a este movimiento. Entre 1914 y 1917 Diego pintó telas notables. Su composición era impersonal, defecto que no es tan grave pues el cubismo, por sus ambiciones clasicistas, fue una escuela de impersonalidad. El color era vivo y fuerte; es probable que los cubistas ortodoxos hayan encontrado decorativas esas coloridas composiciones. En ese mismo año de 1914 se celebró la primera y única exposición individual de Diego en París, en la diminuta galería de Bertha Weill, antigua amiga de Picasso pero que había roto con él. Una *maladresse*: la autora de la presentación fue la Weill. La firmó sólo con la inicial de su nombre de pila (B.) y aprovechó la ocasión para burlarse del pintor español y de sus amigos. Favela dice que ese texto fue el causante del silencio que rodeó a la exposición. No: Apollinaire escribió dos comentarios, breves pero favorables, en los que trata de disculpar a Rivera. Después de reproducir el texto injurioso, dice que sin duda Rivera era inocente, ya que el prólogo trata con desprecio el arte moderno que el pintor ama.² En aquellos años Rivera admiraba a Picasso y se decía su discípulo. Apollinaire, íntimo amigo del español, lo sabía; disculpó a Rivera porque estaba convencido de su inocencia.

Favela y otros ven en este incidente y en la disputa con Reverdy, tres años después, el origen de una conspiración de los pintores, los críticos y las galerías en contra de Rivera. Exageran. La verdad es que su pintura, aunque no carente de interés y mérito, no podía interesar demasiado; no abría nuevos caminos. Rivera era un seguidor tardío del cubismo. No menos erróneo es decir que Diego, movido por sus convicciones revolucionarias, rompió en esos años con las galerías y con "el arte burgués". Es más verosímil suponer que, ante las dificultades que encontraba en París, haya pensado en el regreso a su patria como una vía de salida. Fue una fortuna: el retorno a México fue otro comienzo — el definitivo.

Pero hubo otras escaramuzas...

Diego era amigo de Gris y de Lipchitz. En junio de 1917 firmó con ellos y con Metzinger, Lothe y Severini una declaración en contra de Apollinaire.



Unos meses antes, en mayo, Rivera se había liado a golpes con el poeta Pierre Reverdy, en una reunión en casa de André Lothe. No es el único ejemplo de violencia física en la carrera de Diego. En México se paseó durante una temporada con un grueso bastón de Apizaco para, decía, "orientar a la crítica". Reverdy también era hombre de malas pulgas y era célebre no sólo por sus poemas y ensayos sino por sus estallidos de cólera. Todavía se habla de su pleito con Vicente Huidobro acerca de la paternidad del "creacionismo". Reverdy dedicó en su revista *Nord-Sud* una divertida crónica a la pelea con Diego. Pero es absurdo atribuir el ataque satírico de Reverdy, como se ha dicho por ahí con cierto atolondramiento, a su falta de simpatía por el socialismo. Ese tema no estaba sobre el tapete de la discusión y el mismo Rivera se habría asombrado si alguien lo hubiera sacado a colación a propósito de la estética del cubismo. En mayo de 1917 ni siquiera Lenin sabía que tomaría el poder en octubre.

Al año siguiente Diego abandonó el cubismo.

Sí, pero no para abrazar el todavía inexistente "realismo socialista". Es una tontería decir que dejó el cubismo impulsado por sus convicciones revolucionarias y porque así quiso romper con las galerías y el "arte burgués". Es imposible encontrar, en el Rivera de esos años, huellas de preocupaciones políticas revolucionarias. Había llegado a Europa en 1907, becado por un pro-hombre del antiguo régimen, Teodoro Dehesa, gobernador de Veracruz; en 1910 regresa por unos meses a México y precisamente el 20 de noviembre, es decir, el día en que comenzó la Revolución Mexicana, Rivera expone sus

obras en la Academia de San Carlos. No parece que el pintor se haya dado cuenta de que se iniciaban graves trastornos sociales; su exposición fue inaugurada por doña Carmen Romero Rubio, la esposa de Porfirio Díaz. Casi todos los cuadros fueron vendidos y Rivera regresó inmediatamente a París, probablemente con la misma pensión del gobierno de Veracruz.³

Como todos los otros mexicanos residentes en Europa, Diego habrá seguido con emoción y angustia los sucesos de México pero sin mostrar ninguna inclinación política y social definida. En 1914, cuando estalló la guerra, pensó por un momento alistarse como voluntario en el ejército francés: ¡extraña decisión para un revolucionario! Tampoco, durante el primer año de su regreso a México mostró tendencias ideológicas afines al marxismo. Su primer mural, *La Creación* (1923), en el Anfiteatro Simón Bolívar, es una composición alegórica con motivos mitológicos y religiosos. Asimismo, sus primeros frescos en la Secretaría de Educación Pública (1923) no revelan una tendencia ideológica. Sólo en 1924, en el mismo edificio, comienza a pintar temas revolucionarios.

¿Cómo explica usted que haya abandonado el cubismo en 1917?

Es difícil responder a su pregunta. En esos años la mayoría de los cubistas exploran otras vías. Pero es indudable que Diego no dejó el cubismo por la pintura social; tampoco se aventuró por nuevos territorios: regresó a Cézanne. De ahí su insistencia en afirmar, una y otra vez, que había descubierto a Cézanne en 1910; así quería demostrar que su evolución había sido semejante a la de los grandes cubistas: Picasso, Braque, Gris. El regreso a Cézanne, en

1917, después de la experiencia cubista, es otra prueba del tradicionalismo de Diego. Es una nota constante en su obra, como ya dije. Elie Faure aprobó el cambio pero el aplauso del crítico, aunque lo estimuló, no le abrió las puertas de las galerías ni las del reconocimiento de la crítica. En este momento, cuando todo se tambaleaba, el destino aparece: en 1920 conoce a Alberto J. Pani, Ministro de México en París. Pani amaba el arte, protegió a Zárraga y a otros pintores y rehizo nuestra Misión en el estilo *art-deco* (dañada por sucesores bárbaros). Diego pintó su retrato y Pani le compró *El matemático*, uno de sus mejores cuadros. Poco después, le arregló un viaje a Italia, comisionado por la Universidad de México, es decir, por José Vasconcelos, que era entonces el rector. En Italia Diego se enfrenta con los mosaicos bizantinos de Ravena, medita en la lección del Quattrocento y estudia a los maestros de Siena. Al año siguiente, llamado por el gobierno, regresa a México... Creo que esta atropellada relación da una idea de su compleja evolución.

Rivera y Siqueiros fueron rivales, ¿fue un choque de personalidades o de ideologías?

Las diferencias de temperamento no fueron menos determinantes que las intelectuales y políticas. Rivera usó las ideas revolucionarias: no el arte al servicio de la revolución, como dijo muchas veces, sino la idea revolucionaria al servicio de su arte; Siqueiros, en cambio, creía en lo que decía y pintaba. Esta diferencia psicológica fue también una diferencia moral, cualesquiera que hayan sido los graves y reprobables extravíos de Siqueiros. Pero estas diferencias no deben ocultarnos ciertas semejanzas, igualmente notables. Por ejemplo, aunque Rivera haya sido trotskista durante una larga temporada y Siqueiros no haya abandonado jamás el estalinismo, su marxismo es similar y pertenece a esa variedad simplista y simplificada que fue popular hace cuarenta años. Es evidente que esa ideología esquemática, en conjunción con el oficialismo, influyó en la progresiva degeneración estilística y emocional que revelan las obras de sus últimos años. En general los grandes artistas — Tiziano, Rubens, Goya, Cézanne, Renoir, Matisse — lograron sus creaciones más altas al final de su vida. La buena pintura es como el buen vino: mejora con el tiempo. No en el caso de Rivera y Siqueiros. El último Rivera se convirtió en un productor en serie, una mano que pintaba sin cesar guiada mecánicamente no por la inspiración sino por el hábito.

¿Cree usted, como muchos críticos, que la pintura de Rivera y Siqueiros son ejemplos del "realismo socialista"?

Nadie sabe qué quiere decir "realismo socialista". La verdad es que, como ocurre con casi todas las obras pertenecientes a esa tendencia, su pintura no es realista y menos aún socialista. Es pintura alegórica y éste es uno de los rasgos menos modernos del muralismo. La alegoría fue el modo predilecto de expresión de la Edad Media. Hoy está en desuso. Los últimos artistas que practicaron el género fueron los *pompieri* del siglo XIX, que pintaron alegorías del Progreso, la Ciencia, el Comercio, la Industria. Pero no hay que denigrar a la alegoría: en la época de su apogeo nos dio obras como la *Divina Comedia*. La pintura de nuestros muralistas — la observación vale también para Orozco — está muy lejos de esa complejidad y sutileza: es una visión dualista de la historia. En el caso de Rivera y Siqueiros este maniqueísmo alegórico procede de una versión primaria del marxismo, en la que cada imagen visual representa ya sea a las fuerzas del progreso o a las de la reacción. Los buenos y los malos.

Aparte de estas semejanzas ideológicas, ¿no le parecen opuestas las personalidades de Rivera y Siqueiros?

Sí, pero muchas de esas diferencias brotan de un fondo común: la teatralidad. Rivera y Siqueiros fueron actores natos y para ambos las fronteras entre representación y realidad eran más bien tenues; insensiblemente, como siempre ocurre, dejaron de ser personas para convertirse en personajes. Su pintura se volvió gesto. La diferencia entre ambos consiste en que la personalidad de Siqueiros pertenece al melodrama y la de Rivera a la farsa. Rivera tenía algo de *clown* y éste es uno de los rasgos más simpáticos de su carácter. Fue un maravilloso inventor de cuentos y fantasías. Sin embargo, el gusto por la fabulación lo podía llevar a la mentira y aun a cosas más graves. Es saludable no tomar en serio ni a los demás ni a uno mismo: no lo es perderse el respeto y perderse a la gente. La carrera política de Siqueiros fue, al menos para un hombre de mis convicciones, reprobable, no incoherente; la de Rivera fue lamentable e inconsistente. Participó en el movimiento trotskista y fue amigo cercano de Trotsky y de su mujer, Natalia Sedova, durante los primeros años de su exilio en México. ¿Cómo pudo, al final de su vida, renegar, abrazar el estalinismo y cubrir de elogios al asesino de su antiguo amigo? El escrito en que solicita su readmisión en el Partido Comunista Mexicano es un triste documento, un *mea culpa* abyecto

y no pedido. La retractación de Frida Kahlo, influida sin duda por Rivera, no fue menos vergonzosa.

Hoy muy pocos defienden a Siqueiros. En cambio, se exalta la figura de Diego Rivera y, sobre todo, la de Frida Kahlo.

La tentativa de beatificación de estos dos artistas, que no tuvieron escrupulos en traicionar y difamar bajamente a su antiguo amigo y guía, Leon Trotsky, me parece un síntoma más de una infección moral muy grave. De nuevo, la alianza entre nacionalismo e ideología, las dos pasiones que han pervertido y desecado las almas. Por lo visto, muchos intelectuales mexicanos de izquierda han sido incapaces de llevar a cabo una crítica radical de sus actitudes. Porque no basta con denunciar los vicios, errores y perversiones del estalinismo: hay que ir al fondo y examinar las causas — psicológicas, morales, históricas — que hicieron posible la aberración estalinista. Los casos de Diego y Frida no deberían ser tema de beatificación sino objeto de estudio — y de arrepentimiento.

Recuerdo todo esto porque en las publicaciones oficiales consagradas a estos pintores se oculta la verdad. Las biografías de todos ellos han sido expurgadas y amañadas con propósito de canonización y de momificación. El catálogo de la exposición retrospectiva de Frida Kahlo en Bellas Artes fue particularmente grotesco: no sólo aparecía como una beata militante de irreprochable ortodoxia sino que su variada vida erótica había sido cuidadosamente ocultada. Un ejemplo de la insensibilidad artística, política y moral de nuestras autoridades en el Museo Frida Kahlo en Coyoacán. Pero sobre esto es mejor ceder la palabra a Jean van Heijenoort, antiguo secretario de Trotsky, que convivió con Frida Kahlo y con Diego Rivera durante los años de exilio del revolucionario ruso en México:

La casa donde Trotsky y Natalia vivieron en Coyoacán ha sido transformada en el Museo Frida Kahlo. Mediante falsas inscripciones ("Frida y Diego vivieron en esta casa 1929-1954") todo ha sido hecho para borrar las huellas de la estancia de Trotsky. Las sesiones de la Comisión Dewey se celebraron allí pero nada le recuerda este hecho histórico al visitante. En el cuarto en que Trotsky y Natalia durmieron por más de dos años, alguien ha dejado, como un mononcito de excremento, un pequeño busto de Stalin.⁴

En 1983 Hayden Herrera publicó en Nueva York su biografía de Frida Kahlo.⁵ Es un libro en que al fin aparece la verdadera Frida, artista fascinante y mujer compleja y complicada, habitada por fantasmas enemigos. Obra atrayen-

te, más hija de la admiración que de la lucidez, rica en episodios curiosos y en noticias poco conocidas, pero cuyo único objeto, muy en el gusto actual de los norteamericanos, ávidos de intimididades ajenas, es contar y no desentrañar un enigma ni recrear un personaje. Por ejemplo, el bisexualismo de Frida merecía al menos una pausa y una reflexión pero la autora se limita a contarnos un amorío tras otro. La falta de curiosidad psicológica se convierte en insensibilidad moral y miopía histórica cuando se tocan los temas políticos y sociales. El paso de Diego y Frida del trotskismo al estalinismo, que Trotsky calificó, no sin razón, como una "muerte moral", no provoca en la autora ni un estrechamiento ni un comentario. Le parece un incidente entre otros. Lo mismo ocurre con las innobles declaraciones de Frida en el periódico *Excelsior*, pocos años después de la muerte de Trotsky, que la había amado, en las que lo llama "viejo loco" y lo acusa de haberse robado varios objetos de su casa, jentre ellos catorce fusiles y una lámpara! Ante estas contorsiones morales, me repito la pregunta que se hizo Breton ante ciertas actitudes de Aragón y de Éluard: ¿se puede ser, al mismo tiempo, un artista y un canalla? Sí, se puede. Pero no impunemente; el arte es insobornable e implacable: los

desfallecimientos, manchas y fallas que aparecen en las obras de Diego y Frida son de origen moral. Los dos traicionaron sus grandes dones y esto se ve en su pintura. Un artista puede cometer errores políticos y aun crímenes del orden común pero los verdaderamente grandes —Villon o Pound, Caravaggio o Goya— pagan sus faltas y así salvan su arte, y su honor.

Notas

*Fragmentos de un ensayo sobre el muralismo mexicano en forma de diálogo imaginario. Véase *Vuelta* 121, Diciembre de 1986.

¹Ramón Favela: *Diego Rivera, The Cubist Years*, Phoenix Art Museum, 1984. (Hay una traducción al español, que no he consultado.) Una versión abreviada del ensayo de Favela aparece en el libro *Diego Rivera*, Fundación Televisa, México, 1983, obra coordinada por Manuel Reyero y que contiene, además, ensayos de Salvador Elizondo, Adrián Villagómez y el mismo Reyero.

²Guillermo Apollinaire: *Chroniques d'Art, 1902-1918*, París, 1960.

³Ramón Favela, obra citada.

⁴*With Trotsky in exile. From Prinkipo to Coyocacán*, Harvard University Press, 1978.

⁵Hayden Herrera: *A Biography of Frida Kahlo*, Nueva York, 1983.

UNA NOCHE EN EL LLANO

por Pierre Reverdy

BAJÉ DE LA colina donde el sol juega en los cristales del faro.

La noche, tras la puerta en que se habían reunido las razas más diferentes alguien hablaba todavía, enrojeciendo.

La exposición de 1900 había terminado hace mucho tiempo. Ahora se abatían los animales en otro tiempo expuestos. El éxito no había sido menos grande.

Aquí se recogían, en la calma, al abrigo del peligro que amenazaba en cualquier otra parte al resto de los hombres que pudieron contar por un momento, luego nunca más.

Hasta se reían y pensaban en todo lo malo que no se atrevían a decir de su vecino.

Algunas flores habían rodado deshojándose en el borde de la mesa.

Luego del primer plato trajeron la carne y el indiano se abstuvo castamente por miedo de repetir su crimen y revelar a todos su origen. Un antropoide avergonzado que habla ahí no habría

querido comerse a su hermano, presente bajo otro nombre.

En el extremo de la mesa un viejo abad en hábito anticuado se abstuvo también. Era un viernes y se cuidaba de unas relaciones que despertaban en él deseos que nunca había podido, normalmente, satisfacer.

El indiano salvaje, con gestos aprendidos en la selva virgen, donde debía contar con la elasticidad de los felinos y la agilidad de los grandes monos, cortaba frutos que insertaba enseguida entre dos filas de dientes indignas de un antropófago.¹ Este fue expulsado de su tribu por falta de apetito y de fuerza viril.

Se vio también que le faltaban valor y psicología.

Los vapores del alcohol tienen el don de despertar en nosotros los sentimientos

¹Ver al respecto en el diccionario los países hasta hace no mucho entregados todavía a la antropofagia.

tos naturales y profundos. Es sabido que el objeto de la civilización no es otro que disimularlos —cuando son malos— y sacar abiertamente partido de ellos —cuando son buenos. Pero ésta no cambia nada en realidad y los hombres pueden abandonar una máscara con más rapidez que un hábito. Notemos, por lo demás, que la brutalidad no implica la fuerza y que la inconsciencia de la mayor parte de los hombres lo hace actuar sin más consecuencia de la que los niños muestran en sus actos. La excusa que da a estos últimos el poco tiempo que han tenido para adquirir experiencia vale menos para ellos.

De repente el escenario cambió. Nada añadiré a lo dicho sobre el otro, ya que los actores seguían siendo los mismos. Y muchos olvidarán su papel ante el ojo curioso del espectador.

Una tremenda ducha reanimó los espíritus y los volvió rápidamente a la realidad. Alguien habló. La emboscada volvía al escándalo y el indiano, que había creído que su gesto sería una señal, se quedaba solo. Se había equivocado, siendo cobarde, al querer actuar como un hombre y, además, como un hombre fuerte. Acababa de probar una vez más que no tenía nunca sino la apariencia de comprenderlo todo.

En su país el honor consistía en atacar por la espalda para evitar el deshonor de ser herido.

¿De dónde viene el viento que pasa bajo la puerta? Alguien se oculta detrás de la cortina. La orquesta ensordecedora de todos los timbres eléctricos. El viento sopla demasiado fuerte. Allá lejos una ventana entreabierta rechina anunciando la tormenta. El rayo caerá quizá.

Al día siguiente el pintor de brocha gorda entró. Portaba, contra la costumbre, una bata negra.

Se trataba de pintar una puerta y, en lugar de mojar su pincel en un bote de albayalde, sacó de su bolsillo una estilográfica que no servía y la mojó en un tintero que encontró sobre mi mesa.

Se puso a inscribir en la puerta cifras y frases cuyo sentido yo trataba en vano de comprender.

—Pero, señor, le pregunté... Usted no es pintor... Ni siquiera escribe en francés —No entiendo.

El pintor de brocha gorda se infló en su bata como un zeppelin —Su figura extrañamente hinchada tomó una expresión de cólera que no cambió en nada su eterna sonrisa. Un poco de

espuma vino al extremo de sus enormes labios.

—Al contrario, señor: yo soy el único pintor, y tengo además algunos alumnos. Para que lo sepa: la pintura de brocha gorda consiste en ya no hacer pintura de brocha gorda sino matemáticas.

Acabo de resolver ahí una ecuación de cuarto grado. Es mejor que si solamente hubiera puesto color en su puerta para hacer de ella una bonita puerta; pero es más caro. Y vale: 3×255 metros... ; 100 veces el No....; me debe usted 500 francos.

Me sentía transportado a un mundo nuevo —Bajé con la cabeza gacha

—Mis ojos veían paisajes extraños

—Una voz murmuró al pasar ante las ventanas del primer piso: "Y por el honor de mi país entérese de que soy macaco... es allá lejos. La próxima vez le diré qué particularidades físicas hacen de mí un personaje digno de actuar con Barnum".

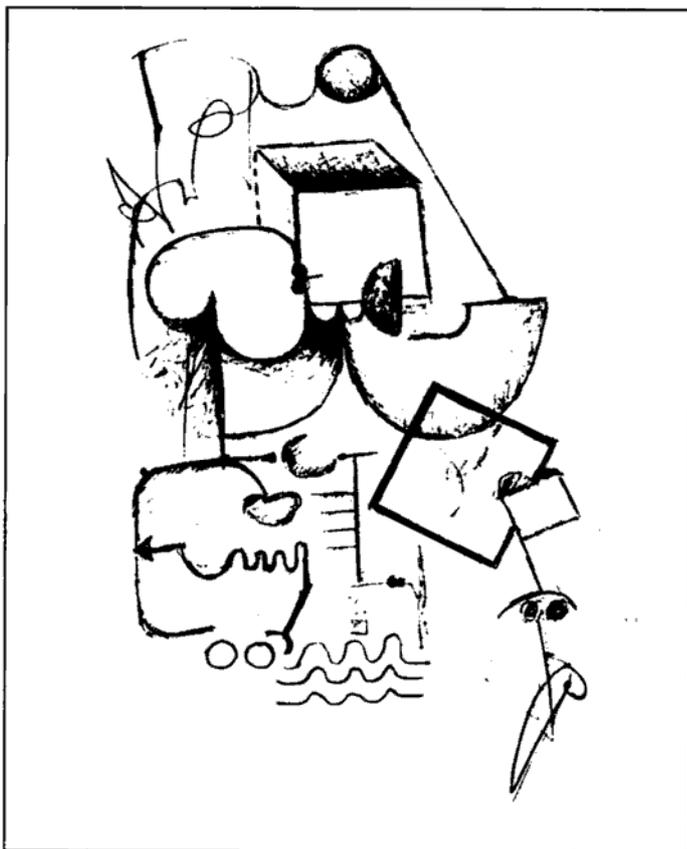
Yo había llegado: cerré rápidamente la puerta para establecer una corriente de aire.

Nota

Este texto extraño, roto por cambios de tono, elevándose a veces por el resplandor de las imágenes y el ritmo de la frase a una tensión poética extrema, a veces descendiendo voluntariamente al prosaísmo sarcástico, transporta al lector a un universo fascinante y desconcertante. Ninguna precisión, ningún nombre propio permite orientarse entre esos signos, esos gestos, esas palabras. Sin embargo, es un episodio fechado y localizado, que opone a protagonistas conocidos, el que ha inspirado este cuanto polémico. Desde ese punto de vista, es éste un texto irremplazable por lo que nos enseña de los caminos que toma la metamorfosis de lo real en el caso de Reverdy.

"Une nuit dans la plaine" se aclara al cotejarlo con varios documentos: algunas líneas de una "crónica", "Paris", publicada por Max Jacob en la revista 391 de Picabia (No. 5, junio de 1917); dos pasajes de la correspondencia de Max Jacob con Jacques Doucet (*Correspondance de Max Jacob*, I, pp. 145-146 y 149). Por último, la correspondencia de Juan Gris con Maurice Raynal me ha dado una confirmación (*Letters of Juan Gris*, 1913-1927, reunidas por Daniel-Henry Kahnweiler, traducidas y editadas por Douglas Cooper, Londres, edición privada, 1956, pp. 46 y 49).

A partir de esos testimonios, se puede reconstruir el desarrollo de un incidente violento, del que "Une nuit dans la plaine" parece ser la trasposición relativamente precisa. En el centro del asunto, el pintor Diego Rivera (1886-1957), ese "gigante con cara de primate al que el gobierno revolucionario de México tenía que hacer su pintor oficial", como dijo André Salmon, que no lo quería. Su físico, de hecho, no podía sino llamar la atención, prueba de ello son sus fotografías y su autorretra-



to a lápiz de 1917 — el detalle no carece de importancia en el cuento de Reverdy. Otro punto que hay que subrayar: Rivera, instalado en París desde 1911, no ha encontrado todavía la ruta que lo volverá famoso. En pleno período cubista, sufre hasta el mimetismo la influencia de Picasso (véanse las telas *Botella de anís* de los dos pintores confrontadas en el libro de Hana F. Secker, *Diego Rivera*, Dresden, Verlag der Kunst, 1957, pp. 44-45). Como casi todos los cubistas durante la guerra, estuvo ligado por contrato a Léonce Rosenberg de 1915 hasta 1918, año de la ruptura definitiva y manifiesta. Por último, el cubismo de Rivera, como el de sus amigos André Lhote y Severini, es naturalmente especulativo. El mismo Gino Severini evocará en sus memorias, con irónica amabilidad, las teorías de Rivera y la oscura concepción de la perspectiva que entonces bosquejaba. (*Tutta la vita di un pittore*, Milán, Garzanti, 1946, pp. 270). Encontramos también un eco en artículos de *l'Europe nouvelle*, donde André Salmon menciona, en 1918, el "asunto Rivera".

Segunda quincena de marzo de 1917. Alrededor del 20, cuando el primer número de *Nord-Sud* acaba de convertir a Reverdy en teórico del cubismo, Léonce Rosenberg organiza en el restaurante Lapérouse una cena a la que invita a los pintores de su galería y algunos literatos, entre ellos Reverdy y Max Jacob. Luego de la comida, todo el mundo terminará la velada en Montparnasse, en casa de Lhote, ese gran estudio del cual las gacetas de la prensa y los testimonios han evocado los objetos estilo Luis Felipe y Napoleón III. Las discusiones suben de tono. He aquí el incidente contado por Max Jacob en su carta del 22 de marzo a Jacques Doucet:

Mientras nosotros nos animábamos cada vez más en el estudio, Pierre dejaba crecer su inspiración a lo largo de la cucaña cubista; ahora bien: trató con tan pocos miramientos a los amigos allí presentes, que el señor Ribéra [sic] se sintió insultado y lo abofeteó sin consideración a su talento oratorio. El joven y ardiente teórico del cubismo, que tiene la sangre fácil, se lanzó sobre el agresor y uno y otro se olvidaron de los

presentes, las presencias y las precedencias. Reverdy jaló los cabellos de Ribera vociferando: la multitud de los invitados se lanzó sobre los combatientes. La infortunada señora Lhote tenía lágrima en los ojos.

A poco, se habla de duelo; dos partidos se forman: de un lado Reverdy, Braque, Gris, Picasso; del otro Rivera, Metzinger y Lhote. Esa violenta discrepancia no está aislada de la historia del cubismo. El tono espiritual y zumbón que adopta Max Jacob en su carta hace olvidar su carga. Las disputas fueron parte integrante de ese periodo de creación en el que concepciones audaces y hombres intransigentes estaban obligados a enfrentarse duramente.

En el caso de Reverdy, no son solamente el hombre y el teórico los que están comprometidos en la disputa con Rivera. También reacciona el poeta, trasponiendo y amplificando el incidente. En "Une nuit dans la plaine", el autor cuenta entonces que una tarde, mientras que "el sol juega en los cristales del faro" (la linterna del Sagrado Corazón), baja al "llano", donde encuentra una asamblea cosmopolita. La cena ofrecida en casa de Lhote se carga de una significación simbólica. El "indiano" (Rivera) evita la carne para no revelar sus instintos antropofágicos. Entendemos: para ocultar su propen-

sión a hacer suyos los descubrimientos de los otros, por ejemplo de Picasso. Max Jacob está representado por un "viejo abad en hábito anticuado", identificación que pueden justificar su unión eclesiástica y los hábitos con faldones heredados del negocio familiar. De pronto, sigue el texto, la fuerza brutal que duerme en el "indiano" se despierta: una decena de líneas comentan la explosión de brutalidad (la bofetada). Después somos transportados al estudio de André Lhote, donde la disputa se desarrolla, mientras se desencadenan, detalle auténtico, la lluvia y la tormenta. La última parte presenta al "pintor de brocha gorda", que no habla más que de cifras y presupuestos. Es Diego Rivera, así lo identifican las indicaciones sobre su físico —"figura extrañamente hinchada", "enormes labios"— y el tenor de las declaraciones estético-matemáticas que le son prestadas. Pero más que a esta caricatura áspera, el lector de hoy será sensible a las irrupciones de la poesía en el texto. Signos inquietantes, los elementos desencadenados toman el elemento de la agresividad de los hombres. El drama se transporta al escenario. No estamos lejos de ciertos capítulos del *Voleur de Talan*.

derno, gigantesco, aunque con una espléndida vista sobre el Neva, ancho como dos veces el Támesis. Con un inconveniente empero: queda a ocho kilómetros del centro histórico que vemos a lo lejos desde nuestro gran ventanal.

La guía soviética —Tania— nos da las instrucciones: desayuno a las 8.30, almuerzo a las 13.00 y cena a las 18.00... Para entrar al hotel dispuestos de una credencial con nuestro nombre y número de habitación, tarjeta que habrá que presentar, cada vez, a la "guardiana de piso" que nos entregará la llave de nuestra habitación. Estamos, pues, bien protegidos, por no decir otra cosa... Después de esa primera comida nocturna (hoy más tardía por culpa del retraso en el aeropuerto), intentamos vanamente —mi amigo y yo— una corta exploración por la orilla del río, pero hemos caído en un barrio de cuarteles, muerto a esta hora, y prácticamente debemos convencernos de que no hay nada más que hacer. Regresaremos a contemplar el larguísimo crepúsculo y nos dispondremos, así, al buen sueño reparador.

Día 11. La visita inicial de esta mañana ha sido bastante siniestra: al cementerio Piskarievskoie, donde en fosas comunes están enterradas millares de víctimas del sitio implacable de los nazis, tenaza que duró tres años... Después nos llevan a un punto estratégico de la ciudad antigua, donde el río se abre en dos brazos: el Grande y el Pequeño Neva. Desde la explanada, delante de la que fue la neoclásica Bolsa de Comercio —hoy Museo de la Marina— gozamos de dos soberbias vistas: hacia el sur el casco urbano tradicional con el Ermitage, el Almirantazgo, la catedral San Isaac; hacia el este la fortaleza Pedro y Pablo, primer paso — en 1703 — en la fundación de la ciudad por Pedro el Grande. Una vez hechas las fotos de rigor iremos, siempre en el autobús del Inturist (agencia nacional de turismo), hasta la avenida principal: la Neveski Prospekt, especie de Champs-Élysées... en modesto. No porque falten magníficos palacios antiguos, sino porque todos ellos —sin excepción— han sido adaptados a funciones utilitarias.

Las grandes tiendas del Estado, los kioscos y hasta los restaurantes populares no agregan prestigio a esa vía que, con todo, no deja de tener su monumentalidad, especialmente cuando se descubre la columnata semicircular de la que fue catedral de la Virgen de Kazan. Hoy, en esta primera visión, lo que nos asombra es la inusitada cantidad de gente que vemos por la calle y que desborda con creces las amplias aceras de esa arteria fundamental. El

DIARIO "VISUAL" DE LENINGRADO

por Damián Bayón

DÍA 10 DE agosto. En el aire: son las once de la mañana y ya hemos despegado del aeropuerto Charles de Gaulle. Avión Tupolev, calcado en más de un detalle exterior del Boeing 727, pero cuyo interior es de menor calidad: asientos más estrechos, alfombras levemente raídas, etcétera. Puestos ya en la aventura todo asume carácter de novedad: por ejemplo, el señor de cuello y corbata que inspeccionaba la cabina cuando subimos al avión, ha sido el mismo que dio la orden de partida desde la pista. Nada de uniforme ni de insignias de Aeroflot, todo pasa de manera más familiar que en las otras grandes compañías: sin embargo los motores ronronean satisfactoriamente y los aviadados resultan excelentes. Pronto se nos pasarán las tres horas y media de vuelo, entre otras cosas porque nos han servido un modesto *snack* frío, no peor por cierto que el que dan las líneas norteamericanas.

Más tarde, esa misma noche. Escribiré, en general, al fin de cada jornada. Si el viaje fue perfecto, en cambio me

ha producido mala impresión la lentitud de tortuga en el minúsculo aeropuerto de Leningrado, para nada a la altura de una gran ciudad. Desconfianza con los pasaportes (que han permanecido dos semanas en el consulado de la URSS) que nos devuelven sólo para ser presentados ante las autoridades, después de lo cual nos los volverán a requisar en el hotel y durante toda nuestra estadía. Si nosotros pasamos sin dificultad, los que tienen pasaporte soviético o simplemente apellido de origen ruso deben someterse a una larga y minuciosa inspección; tanto que habiendo llegado a las 17.00 (hora local), alcanzaremos nuestro destino alrededor de las 20.00. Viniendo del aeropuerto, el autobús recorre largas avenidas bastante deprimentes en estilo "monumental": se trata de multifamiliares de diez a doce pisos, aporte moderno al problema de tener que alojar a cinco millones de habitantes. Nos habían anunciado un hotel pasado de moda pero céntrico y, en cambio, nos han expedido sin más trámite al Leningrado, mo-

tiempo es bueno y fresco, generalmente soleado o con pocas nubes. Volvemos a almorzar y aun nuestros exigentes compañeros franceses encontrarán correcta la comida de tres platos: una entrada, un guisote con muchas papas salsosas y un postre, dulce hasta lo empalagoso. A lo que se agrega gratuitamente: cerveza, jugo de manzana, un agua mineral de espantoso sabor y, para rematar el todo, un delicioso café que sospecho de proveniencia cubana. Corta siesta después de la cual mi amigo y yo salimos, solos por primera vez, dispuestos a seguir explorando el centro.

Por suerte conseguimos sobornar al chofer de una especie de "colectivo" del Inturist (que posiblemente iba a buscar a alguien a nuestro hotel), quien por tres rublos — dos en el marcador y uno de propina — nos deja en el único sitio que sabemos nombrar: el Ermitage. Hay que aclarar que, en principio, al cambio oficial, por diez francos nos dan un rublo, aunque todo turista que se respete consigue hasta tres rublos por esa misma suma. Prestándose, eso sí, al juego — ¿hasta qué punto peligroso? — del mercado negro, popular en la calle y que se practica hasta en nuestro mismo hotel. Mi amigo ha vuelto a recorrer incansable las calles mientras yo lo espero sentado en un banco de plaza al que, desdichadamente, acuden tres *hooligans* mal bañados, lo que me hace cambiar de sitio con mucho tacto, pretextando sacar fotografías de uno de los tantos palacios neoclásicos amarillos y blancos. El retorno será agotador porque al no saber qué tipo de transporte tomar y dónde, ni encontrar el más remoto taxi, la vuelta tendré que ser inexorablemente a pie. Con pausas: mientras mi infatigable compañero quiere verlo todo, yo me siento otra vez en un banco a la sombra en el soberbio parque de verano de los zares. Dispuesto a hablar con alguien si la ocasión se presenta. Hay estudiantes que leen, muchachas que conversan; una joven familia que ha estado de compras, sencillamente descansa. ¿Cómo entablar conversación, en qué idioma? Los jóvenes, casi seguro, tienen algún rudimento de inglés... La comunicación, pues, es de rigor y sin duda el omnipotente Estado lo tiene muy en cuenta. Me resigno a seguir mirando, mirando hasta suponer que todo me entra por los ojos. Incluso trato de descifrar el alfabeto cirílico, deporte que puede practicarse con sólo observar la parte superior de las fachadas de los edificios públicos, los cuales, indefectiblemente, ostentan enormes letreros que proclaman la naturaleza de la institución, incluso nuestro Hotel Leningrado que vemos, inaccesible, en la orilla opuesta del río. Habrá sido un día pleno.

Día 12. Hoy nos llevaron a Petrodvorets en aero-deslizador por el Neva y el Golfo de Finlandia. Es un palacio estatal a unos 30 kilómetros de Leningrado, el agua de cuyas fuentes se vuelca directamente en el mar. A las 11 ya estábamos allí junto con varios millares de turistas —soviéticos en su mayoría— esperando la puesta en marcha de las 143 fuentes y cascadas artificiales que, según es fama, el parque posee. Después de recorrer salas doradas llenas de rutilantes espejos, con pinturas en los techos y paredes y blancas estatuas de mármol — todo ello entre el rococó y el neoclásico — nos independizamos: el grupo volverá en autobús, mi amigo y yo nos "saltamos" el almuerzo en el hotel para tratar de ver más a fondo los pabellones escondidos entre el bosque. Pronto renunciarnos, puesto que delante de cada una de esas casitas hay sendas "colas" de disciplinados pero firmes visitantes: y aquí no tenemos prioridad como cuando vamos en grupo. No hemos visto besos furtivos entre las parejas sentadas en los bancos; las niñas bien educadas llevan impecables trenzas que rematan en grandes lazos almidonados; los padres, por último parecen orgullosos de su prole y muy contentos de gozar de un día de campo al aire libre. En una palabra: estoy en presencia de la gente más burguesa del mundo.

Por cierto que intentamos comer algo en una especie de cafetería en Petrodvorets, pero abandonamos la empresa al ver las filas de "camaradas" que esperaban turno. De vuelta en la extraña embarcación que vuela sobre el agua, desembarcamos frente al Ermitage. Nos largamos hasta el hotel Europeiskaya — donde debíamos haber residido — pero tampoco logramos probar bocado: para el restaurante ya es tarde, y para el pequeño café, en cambio, demasiado temprano. Por suerte conseguimos convencer al chofer de otro colectivo del Inturist — ¿o es el mismo? — que nos lleve a casa. Nos arreglaremos comprando unas galletas logradas a precio de oro y en divisas, en la propia tienda del hotel. No menos interesante que lo que vemos "afuera" es la conducta de la gente del grupo. En general se trata de franceses con algunas excepciones: hay tres soviéticos (dos de los cuales no paran en el hotel y sólo a veces vienen a comer), la tercera es una señora que vive en Francia y que ha pretendido catequizarnos — sin éxito — a alguno de nuestros compañeros. Quedamos mi amigo y yo — *les Argentins*, como nos deben llamar — que, poco a poco, van descubriendo somos historiadores del arte y parecemos inofensivos. Por suerte no hay intelectuales a la vista ni teoriza-

dores de ningún tipo: hombres y mujeres, más bien mayores, obedecen a la tranquilizante categoría del francés medio. Como la URSS es un país que se presta a la polémica todos parecemos poner las barbas en remojo, cuidándonos de decir abiertamente lo que pensamos. Casi todo los otros comensales de nuestra mesa conocen los "países del este" y cuentan sus diferentes experiencias, casi siempre positivas. Nosotros, por el momento, nos limitamos a encontrarlo todo bien, por si acaso.

La visita de esta mañana fue al antiguo palacio de Tsarskoie Selo, bautizado ahora como Pushkin, del nombre del gran poeta y héroe nacional. Por primera vez el tiempo nos ha fallado y habré hecho fotos exteriores de un monumento —escandalosamente azul intenso y blanco— en la más gris de las luces. El palacio —rehecho como el de Petrodvorets— se visita interiormente con "patines" de fieltro para no estropear los magníficos pisos de maderas incrustadas. Tanto lujo termina por hastiar, sobre todo que en ningún caso se trata de una obra verdaderamente original sino de una de las tantas de la serie. Pienso como consolación — ante el arte soviético actual bloqueado por las autoridades — que si bien muchos artistas han emigrado o no pueden expresarse, en cambio, siguen quedando admirables artesanos capaces de haber reconstruido palacios enteros sólo a partir de planos, fotos, documentos.

Otra reflexión en forma de pregunta: ¿por qué habiendo todavía tanto que hacer en la ciudad: malos pavimentos, fachadas que se descascaran, puertas y ventanas sin pintar, se privilegian estos edificios públicos hasta convertirlos en atracciones turísticas? Supongo que la respuesta es el nacionalismo, el orgullo de la propia historia de millones de ciudadanos que consiguen, así, canalizar sus sentimientos patrióticos. La prueba de lo que digo la daría el hecho mismo de la popularidad de estos monumentos, revividos hasta lograr el equivalente de su antigua gloria.

Día 13. Esta vez la estrategia recomendada por Tania es la de pasar la jornada entera en el museo-palacio — o mejor: palacio-museo — del Ermitage. Levaremos nuestra bolsa de provisiones que comporta un pedazo de pollo, un sandwich, mal envueltos en papel de estraza, y unas manzanas verdes que dejamos púdicamente en la habitación antes de partir. Dicho y hecho: nos colamos por una puerta para "turistas" sobre la plaza, mientras que el grueso del público espera por horas en larguísima fila de cinco o seis personas en fondo. El museo en sí es gigantesco y laberíntico: su cuerpo principal fue el

pretérito Palacio de Invierno de los zares, al que se han ido agregando ahora —por medio de puentes y pasarelas— otros tres edificios para poder disponer los 2,600.000 objetos de que consta la colección. Si el palacio es rococó por fuera, pintado de azul pastel y blanco, por dentro triunfa el estilo neoclásico: muros lisos de mármol o colores intensos y mucho oro a la vista; en forma de bronce, lámparas y en los detalles de los pesados muebles. Conste que, como museo, el Ermitage deja mucho que desear: cierto es que si los cuadros excelentes se cuentan por millares, muchos de ellos están colgados los unos encima de los otros, lo que perjudica la contemplación del espectador exigente.

De sorpresa en sorpresa, nos precipitamos a ver algunas de las "perlas raras", por ejemplo los dos cuadros de Leonardo: la Madonna Benois y la Madonna Litta, de entonación rubia y, sin duda, anteriores a la época "brumosa" y azulada del maestro. ¿Y cómo no sentirse abrumado ante el lujo que representan las treinta y tantas telas de Rembrandt —esas sí bien repartidas— en una enorme sala tendida de verde? Imposible contar lo que siento ante una colección como la del Ermitage: merecería el libro y no las simples notas de un Diario sin pretensiones. Como a las cuatro de la tarde abandono, mi amigo seguirá hasta último momento en la brecha. Se me plantea entonces el problema de no saber cómo volver al hotel: no pienso caminar como el otro día y sigo ignorando qué transporte público tomar. Me dirijo al centro con optimismo a ver si encuentro un taxi: los hay, pero ninguno quiere detenerse ante mis señas desesperadas por conseguir cuatro ruedas. Recuerdo entonces una frase sibilina de Tania: "Si no encuentra un taxi tome un auto particular..." Pronto lo comprendo, un coche —sin la marca característica de servicio público— anda merodeando por una parada de tranvías. Lo maneja un señor canoso que, evidentemente, busca clientes. Me precipito a su ventanilla repitiendo el nombre de mi hotel para que se convenza de que soy turista y que estoy dispuesto a que me estafe discretamente.

El conductor, que debe de tener más de una copa de vodka entre pecho y espalda, me acepta y me hace sentar adelante con él. Pero no ha terminado su carga: tres sólidas mujeres de mal aspecto —las únicas que vi en toda la semana— serán mis compañeras de aventura, instaladas en el asiento trasero. La conversación se inicia entre todos ellos y aunque no entienda el idioma entiendo que hay discusión. Al llegar a término tratan de pagarme con un minúsculo billete de un rublo que el chofer les arroja a la cara hecho un bollo, mientras les grita algo así como:

speculantse (especuladoras) y exige tres rublos por el viaje. Cuando ellas se bajen iniciaremos, al fin, la vuelta a mi apetecido destino. El taxista —que no es tal— con gestos y comentarios que por supuesto no comprendo, trata de anunciarme lo que me va a cobrar. Con la mano que le queda libre empieza a alargar cada uno de sus cinco dedos con lo que queda aclarada mi propia tarifa de cinco rublos. "Nunca mejor gastados" pienso para mí, y para que vea que estoy de acuerdo digo: *da, da*, asintiendo, y hasta me escucho susurrar *spassibo* —gracias— cuando llegamos a feliz término.

Día 16. Por dos días no he llevado el Diario. Mi amigo y yo hemos vuelto al Ermitage un par de veces gracias al amable subdirector. Inútil describir, por ejemplo, lo que es el tesoro de los esচিত, constituido por centenares de piezas de orfebrería en oro macizo. Yo, personalmente, he tratado de concentrarme en los pintores franceses antiguos como Poussin y Watteau; y en las extraordinarias salas consagradas a Matisse y Picasso. Ahora también, de vuelta de tanta gloria, he aprendido a tomar el anticuado tranvía 57 que por la suma de cinco kopeks (cien veces

menos que mi falso taxi) me deja al lado casi del hotel. Para rematar la impresión viva de la ciudad, Tania nos ha conseguido entradas para el famoso Circo de Moscú; y para llegar a él hemos ido en el metro local: lujoso, mármoleo, chabacano, el sueño de los años 50, cuando la población salía apenas del horror de la guerra. La carpa del circo es vieja y está llena de agujeros por donde se cuela el fresco de la noche. ¿Qué importa?, adentro la atmósfera está caldeada por el entusiasmo de los soviéticos, grandes aficionados a este tipo de espectáculo. En la fila de atrás he tenido un encantador niño que me ha clavado con entusiasmo sus rodillitas. Sin ánimo de venganza, durante el intervalo, me vengo e intento regalarle uno de los bolgrafos que he llevado exclusivamente con ese fin. El chico no lo acepta, se turba y tengo que renunciar con pena a ese gesto de buena voluntad. Concluyo aquí de transcribir mis notas: este conato de Diario habrá resultado, así, puramente "visual". ¿Qué pensaban, sentían, creían los habitantes de Leníngrado cuando visité su magnífica ciudad en agosto de 1986? No lo sabré seguramente nunca.

LA OBRA DE MANUEL FELGUEREZ

por Luis Mario Schneider

El 22 de enero del año en curso se inauguró, en el Museo del Palacio de Bellas Artes, una gran muestra antológica de la obra de Manuel Felguerez. Publicamos a continuación fragmentos del prólogo del Catálogo de la exposición, escrito por Luis Mario Schneider.

SIEMPRE HE PENSADO que Manuel Felguerez pertenece a la familia de los alquimistas; que es un personaje de esa extraña agrupación que va transmitiéndose, solapadamente, sabidurías, brujerías y el atormentado afán de hallar la clave, el alma única, reveladora y absoluta de todo cuanto existe. Llámese Dios o verdad, pero única. ¿No hay acaso en la empedinada actitud de Felguerez, en su investigación recurrente en el orden de las matemáticas, en ese enamoramiento por la precisión, esa terquedad por la medida, una identidad con los primeros magos?

Sí, la pintura y la escultura de Manuel Felguerez son acontecimientos en los que, definitivamente, nada se ha dejado a la casualidad, nada al nimen o a la inspiración. Realización y teoría, ejecu-

ción e idea se dirigen, en perfecta simbiosis y sin concesiones, a una iluminación: la obra. El camino elegido por Felguerez tuvo que ser arduo y no exento de desesperaciones, agudizadas por una doble lucha: la de responder a sus propias interrogaciones e imponer, después, sus obras; tarea de ruptura en un medio plástico dominado por la figuración, la inmovilidad y una crítica sin el lenguaje necesario para analizar un arte que se reencabraba en otra lógica, que negaba los clisés y la pereza, el conformismo empuñado en rechazar lo nuevo como una traición al nacionalismo.

La creación de Felguerez obedece a una actitud crítica de nuestra época en cuanto su búsqueda se compromete y se interioriza con lo tecnológico, no rechazándolo, como exigiría la mentalidad romántica, sino integrándolo en un entorno, que, se quiera o no, nos ubica y nos compromete.

Es una obra abierta a infinitas alternativas, apoyadas todas en una libertad nacida de la propia materia y no de un capricho del pintor o del escultor. Es la suya una conceptualización basada

en el intento de anular la soberbia humana o por lo menos aplacar su sed totalitaria, para integrarla, humildemente, a un contexto general, global. Entonces el artista es antes que nada un ordenador que debe respetar a los objetos, a los elementos compositivos, que llevan en sí cualidades estéticas y exigencias que presionan a su personalidad. De esta manera el acto creador se realiza en una atención mutua, mancomunada entre la naturaleza y el hombre que da lugar a un producto más integrado, más certero, más responsable, obligando a la vez al espectador a una participación activa, tanto contemplativa como crítica. El espectador entonces, es un coautor que se integra fraternalmente a la obra. Todo esto que hoy parece obvio, casi inútil, constituía hace más de veinticinco años la esencia de un combate que había que realizar para que las artes visuales en México participaran también de la "modernidad". A la generación de Manuel Felguerez — Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, José Luis Cuevas — le correspondió tal empresa. Titánica lucha que no anula el valor lúdico, el placer de "construir" un mundo regido también por la sorpresa y el juego, por una cierta extrañeza nacida del propósito de apresar un vértigo, por congelar el movimiento que se sostiene aprisionado entre tensiones, entre apariciones y reapariciones de un diseño que jamás logra inmovilizarse, ni siquiera con la mirada veloz que trata de capturarlo.

Felguerez comenzó por la escultura pero sobre todo se inició en el arte. Se inició para el arte como un buscador, un explorador, un coleccionista de las cosas sin valor, inútiles. Es un rico acumulador de lo inservible. Y como una especie de Dios en contracorriente, comienza por infligirle a cada objeto una nueva vida, una función revitalizadora. Nacen así los murales de Felguerez, nacen esas máquinas insólitas, esperténticas,

agresivas que imponen su derecho a una existencia, a una convivencia.

La segunda etapa de la plástica de Felguerez corresponde a la década 1960-1970 y se caracteriza esencialmente por el trabajo mural, aunque no abandona la pintura de caballete. Treinta murales realizó en esos diez años. Obra ambiciosa desde cualquier punto de vista pues esta, sin posible violación, la pintura y la escultura en espacios rigurosamente determinados, utilizando los más insólitos elementos compositivos. Son metros y metros trabajados bajo una concepción apoyada por la matemática, por el juego, por una imaginación y una inventiva extraordinarias. Creación pura, libertaria y liberada que no necesita de la historia o la anécdota para su realización, que descansa en un arte que se define por sí mismo.

También de esta década son sus máquinas monumentales, sus vitrales, que responden al criterio del objeto encontrado con su carga lírica y la distribución de formas del más genérico constructivismo.

Paralelamente al despliegue muralista, la pintura de Felguerez venía pasando por estados de investigación, se iba alimentando de necesidades compositivas a la vez que de revisiones conceptuales. No es de extrañar que en esa época Felguerez haya atravesado por una etapa de gran lirismo y posteriormente por una búsqueda de la que surgió un grupo de pinturas enormemente complejas y a las que el autor bautizó con el nombre de *La Eva futura*.

Es importante en la plástica de Felguerez este conjunto. Define secuencias y aproximaciones y también, en cierta manera, cierra un proceso que venía exigiendo una necesidad de purificación, sería mejor decir una necesidad de acercamiento a lo elemental.

Resultado de ello es la presencia de un erotismo velado a la vez que voluptuoso de las telas, que brota no de la simple utilización o postura de la figura femenina, sino, y esencialmente, por la voluntad de unir lo antropológico con la estética, el cuerpo con la geometría o con el espacio racionalizado.

Entre 1967 y 1973 Felguerez nos conducía, primero con cierta timidez y posteriormente con toda soltura, a la aplicación de lo geométrico en sus composiciones. La geometría en torbellino, la geometría descansada, la geometría creadora, la geometría agresiva para irritarnos o para testificar su presencia determinante y absoluta. ¿Si el cuerpo humano es volumen y línea, por qué el triángulo, por qué el círculo, por qué el cuadrado no son también formas que crean espacios? Formas que generan formas y reclaman su espacio, y lo que es más, exigen su independencia en la nueva forma adquirida, también su escala y su dimensión.

Ese largo tránsito, ese tortuoso camino tenía que desembocar en una poética y en una acción. Ambas realidades se muestran en la exposición de Manuel Felguerez titulada *El Espacio Múltiple*, efectuada en el Museo de Arte Moderno en diciembre de 1973.

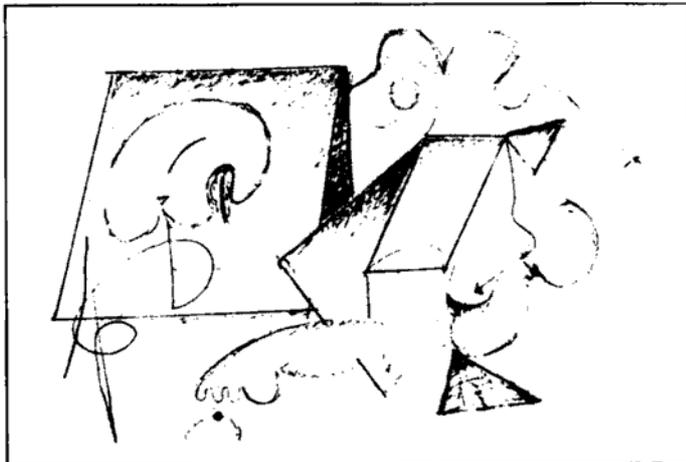
El propio pintor conceptúa el proceso, define la trayectoria y el resultado: "Partir de unos cuantos conceptos geométricos simples: como el círculo, el triángulo o el cuadrado; organizarlos hasta producir una forma-idea. Después, con un lápiz dibujar sobre el papel esta forma-idea y darle un orden.

Pensar en el color plata y rodearlo de unos cuantos colores fríos; pensar en el color oro y rodearlo de unos colores cálidos; en ambos casos, organizar el color, darle un orden, una lógica. Tomar el pincel y aplicar el color sobre el dibujo creando así un diseño formado por planos.

Todo plano contiene potencialmente infinitos volúmenes. Optar por uno de ellos y crear un relieve; el color también tomará esta dimensión. Después tomar el volumen y desarrollarlo en el espacio y mostrar que el concepto pintura-relieve-escultura está obsoleto, desgastado; que forma-color es uno solo dentro de espacios relativos.

Quisiera hacer más ya no la forma en el espacio sino la forma que crea espacio, el movimiento que crea espacio, la multiplicación de la escala o la multiplicación del objeto para penetrar múltiples espacios; permutar las formas, aplicar la combinatoria, utilizar el desplazamiento. En fin, descubrir, inventar, demostrar la forma viva dentro del espacio múltiple."

Esta íntima relación entre el arte y la ciencia en cuanto entre ambos no exis-



ten cortantes separaciones, sino una relación continua, tuvo amplia repercusión en el medio. Octavio Paz dijo:

"Las proposiciones de Felguerez no nos entran por los oídos sino por los ojos y el tacto: son cosas que podemos ver y tocar. Pero son cosas dotadas de propiedades mentales y animadas no por un mecanismo sino por una lógica. Los espacios múltiples no dicen: silenciosamente se despliegan ante nosotros y se transforman en otro espacio. Sus metamorfosis nos revelan la racionalidad inherente de las formas. Los espacios literalmente se hacen y edifican ante nuestros ojos con una lógica que, en el fondo, no es distinta a la de la semilla que se transforma en raíz, tallo, flor, fruto. Lógica de la vida. Formas-idea, dice Felguerez, excelente crítico de sí mismo."

La Superficie Imaginaria, que se presentó en el Museo de Arte Moderno en julio de 1979, recoge y atiende la alianza entre la máquina y el espíritu, pero con algunas consecuencias que la distinguen de *El Espacio Múltiple*.

A simple vista pareciera que Felguerez diera marcha atrás en relación con lo que había conseguido en 1973, fundamentalmente por el retorno al pincel

en vez de la pistola de aire, y el empleo nuevamente del óleo y de la tela de lino. Otros aspectos serían el manejo menos avasallador de la geometría, el uso del color menos vibrante que descarga, ahora, en tonalidades impuras, decrecientes, que dan como resultado más lirismo, más incursión táctil.

Más de treinta años de una labor sin descanso y venturosamente necia lleva Manuel Felguerez. Un sensible trabajo que contiene un triple sendero: el de la obra, el de la teoría y el de colaborador cultural. Felguerez es reconocido mundialmente. En su haber lleva premios nacionales y extranjeros, ha hecho exposiciones en distintos países, instituciones de innegable prestigio le han otorgado becas. Respeto su calidad de ser el más actual de los pintores mexicanos, el mayor investigador. Admiro su ética y le agradezco su generosidad de alquimista que nos hace compartir más allá de los espejismos, los secretos de la no permanencia.

Malinalco, Octubre 1986.

DE TOROS Y TAUREMAS

por Gabriel Zaid

ALGÚN INTRUSO SORPRENDIÓ escribiendo a José Ortega y Gasset, y le preguntó sobre que:

- Sobre la corrida de ayer.
- Pero, don José... ¿usted escribiendo sobre toros?
- Nada, tenía ganas de escribir.

La anécdota recoge dos o tres cosas notables: las ganas de escribir, sin las cuales no se entiende la prosa de Ortega (ni, en general, la animación de los buenos prosistas); la intrusión villamelona, que estorba la faena con su admiración impertinente; la salida por peteneras, más elegante que insistir en el filosofema: "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo."

Hay que salvar las circunstancias de la vida mexicana en el papel, la tela, la pantalla. Necesitamos espejos de la realidad nacional para asumirla y asumírnos, con libertad cada vez mayor. Los villamelones de la cultura sienten que algunos temas son indignos del arte, que ciertas realidades no merecen teoría. Quizá por eso, tantas realidades nacionales siguen esperando historiador, analista, enciclopedia, centro de información, museo.

No hay un museo taurino en México, ni un centro de información sobre la fiesta, ni una enciclopedia, ya no digamos un anuario internacional del toreo preparado en México. Y, como esos espejos que reflejan el mundo y nos ayudan a asumirlo, nos hacen falta reflexiones, teorías de nuestra experiencia. La vida mexicana (no ante todo como mexicana, sino como vida) merece ocuparse de sí misma, ni más ni menos que la vida ateniense o madrileña. Hacen falta teoremas a partir de la vida en México; en particular, sobre la vida frente al toro. Hacen falta tauremas.

Treinta años después de haber sido compañeros de escuela, me encontré con Guillermo Cantú, y resultó que sabía de toros. Aproveché para preguntarle sobre la afición taurina en Monterrey, que ha dado grandes figuras. ¿Cómo era posible que una ciudad tan industrial, y hasta medio protestante, tuviera esa tradición? Para una historia de la cultura en Monterrey (y en todo el país), se necesita más que el filosofema barato de que "en San Luis termina la cultura y empieza el cabrito". Alguna vez, leyendo la maravillosa *Lirica infantil de México* de Vicente

Mendoza, descubrí que esa antigua tradición era mía. Aunque no incluye material recogido en el norte, prácticamente todo lo canté de niño (como de niño fui muchos domingos a la plaza de toros y leí las crónicas de mi tío, Angel Giacomán). ¿Y no hay cultura en Monterrey? El renacimiento y el barroco siguen renaciendo y jugando barroca mente en la lírica infantil y en el toreo, generación tras generación, junto a las chimeneas industriales.

Pero el falso problema se esfumó, en una perspectiva más amplia, gracias a la abundante información de Guillermo. No hay nada especial que explicar en Monterrey: casi no hay ciudad mexicana sin tradición taurina, casi no hay región que no haya dado figuras. Tampoco en esto vale el filosofema barato, en su versión más excluyente: "Fuera de México, todo es Cuautitlán".

La información es decisiva para situar los problemas y hacer buenas teorías, pero a la hora de la verdad, en el momento creador, las teorías se construyeron con imaginación, con inventiva, con creatividad. Hay mucha gente que sabe de estadística, que sabe de ingeniería industrial, que sabe de toros. Pero a nadie se le habla ocurrido hacer un estudio de tiempos y movimientos de una suerte taurina, filmada y estudiada geométricamente, con el cronómetro en la mano. Todo orientado, naturalmente, no a ganar eficiencia, como en la ingeniería industrial, sino a explicar la originalidad artística de Manolo Martínez. De igual manera, a nadie se le había ocurrido mostrar gráficamente la evolución estadística de las carreras taurinas, para señalar el contraste entre las mexicanas y españolas.

Pero el taurema central de este libro es semiológico. Está ilustrado, no con números y diagramas, sino con una observación lingüística: el *olé* tajante de España se ha convertido en México en un largo *ooole*. El acento se ha desplazado de una *e* corta a una *o* larguísima.

Los cambios de acentuación son raros, y raramente neutros. La neutralidad se da en las palabras cultas de origen griego, que oscilan entre dos acentuaciones: nada cambia de *ícono* a *icono* o de *exégeta* a *exegeta*. Pero, en las palabras comunes, desplazar un acento las desfigura. Uno puede cambiar la pronunciación de una vocal, de una consonante, en una palabra extranjera, y todavía ser entendido; pero, si cambia la acentuación, la palabra se vuelve más extraña para el interlocutor: la reconoce menos fácilmente. La desfiguración puede ser estética, aunque sea un esperpento, como supo escucharlo Valle Inclán en la palabra *méndigo*, que conoció en México: la miseria del *méndigo* se vis-

te de lujo, con el llamativo esdrújulo. Pero el cambio no es puramente prosódico: *méndigo* ya no dice lo mismo que *mendigo*.

Igual sucede con el *ooole* de México, que no dice lo mismo que el *olé*. Es, de hecho, una palabra nueva que acompaña una realidad taurina nueva. A la creación de un nuevo modo de torear, lento, sensual, prolongado, como una eyaculación retenida, que fue surgiendo en México y cuajó por el arte de Silverio Pérez, corresponde la creación de una palabra lenta, sensual, prolongada, por el arte verbal de la afición mexicana. Señalar este cambio de acento en la vida de México frente al toro es la gran aportación de este libro.

Hace años escribí un poema, cuyo espíritu de humor y de homenaje en el entusiasmo erótico se desdoblaba en el humor y el homenaje de aludir a un pesodoble y una corrida de toros. La faena era celebrada en el acto por Silverio Pérez y en el entusiasmo épico por Agustín Lara, que tuvo la genial ocurrencia de inventar un palco celestial, desde donde Carmelo (olvidado de Dios y de la gloria) está en

extasis contemplando a su hermano torear gloriosamente.

Alabando su manera de hacerlo

¡Qué bien se hace contigo, vida mía!

Muchas mujeres lo hacen bien pero ninguna como tú.

La Sulamita, en la gloria, se asoma a verte hacerlo.

Y yo le digo que no, que nos deje, que ya lo escribiré.

Pero si lo escribiese te volverías legendaria.

Y ni creo en la poesía autobiográfica ni me conviene hacerte propaganda.

Nunca me imaginé, al escribir este homenaje a una mujer, a Lara y a Silverio, que años después escribiría otro par a un libro titulado precisamente *Silverio o la sensualidad en el toreo*.

TRADUCIR A CIORAN

por Lasse Söderberg

TRADUCIR A CIORAN no es labor en balde ¿Es necesario decirlo? Afirmar lo contrario, una vez concluida la tarea, sería por lo menos extraño. Es obvio que desde hacía tiempo debió haberse traducido al sueco, como lo ha sido ya a muchos otros idiomas. Cioran pertenece, al fin y al cabo, a los más inexorables — y por lo tanto más refrescantes — pensadores de nuestro tiempo. Como traductor no logro liberarme, sin embargo, de la vaga sensación de haber cometido una doble traición: a él y a mí mismo, en la medida en que mi penetración con su texto fue rebasando la mera transposición de un idioma al otro — lo que por sí solo, según reza el proverbio famoso, constituye una traición. Es esta sensación imprecisa de traición lo que quisiera comentar someramente.

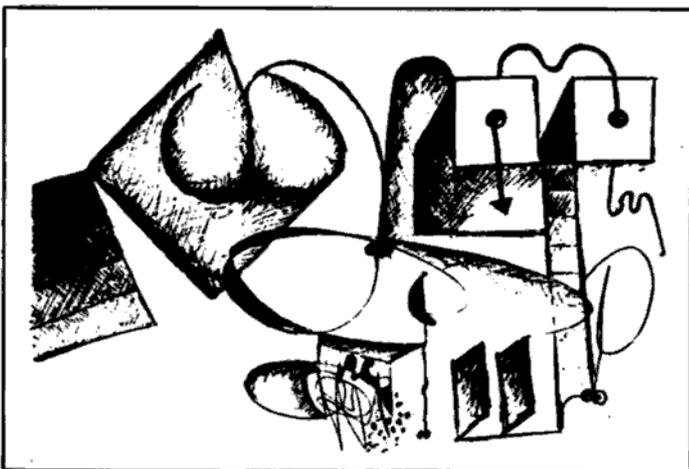
Causar admiración, ganar partidarios, tener éxito: nada más improbable, según opinión de Cioran. Los profetas y los predicadores sólo merecen su aborrecimiento. Si Cioran expresa consecuentemente una y otra vez su repugnancia a la *altura* desde donde hablan profetas y predicadores, y si a uno le parece fundada esta repugnancia, ¿no deberíamos abstenernos de elevarlo a él mismo a dicha posición?

Tal riesgo es sin duda inevitable. En un texto sobre Jorge Luis Borges, el propio Cioran declaró hace poco: "La desgracia de ser *reconocido* ha recaído sobre él. Merecía más. Merecía quedar en la sombra, en lo imperceptible, seguir siendo tan inabso y tan impopular como el matiz. Ese era su dominio." Y luego, en el tono categórico tan

típico en él: "La consagración es el peor de los castigos, para cualquier escritor en general y muy particularmente para un escritor de su género". Un destino análogo parece afectar ahora al propio Cioran. Está en camino de hacerse una celebridad intelectual. ¿Sería entonces correcto contribuir a ese éxito fácil que de manera evidente se contraponen a sus convicciones? ¿Puede uno con toda tranquilidad contribuir a la difusión de sus ideas y de este modo vulgarizarlas?

Escrúpulos de este tipo hicieron que nunca se me ocurriera proponer la traducción de *Sobre el inconveniente de haber nacido* o cualquier otra obra de Cioran, lo que a menudo hago con obras de otros autores. Pero cuando un editor me sugirió que emprendiera su traducción, tuve que admitir que la tarea, pese a todo, me seducía. El hombre es, lo quiera o no, "un animal metafísico", como dice Schopenhauer. Desde hacía tiempo yo había frecuentado, si no asiduamente sí con regularidad, los escritos de Cioran, que me producían un secreto placer intelectual — y por lo demás no tan secreto, pues a mediados de los años cincuenta ya había escrito una presentación del *Breviario de podredumbre*, plena de entusiasmo juvenil. Eso me atrajo más tarde los duros reproches de un amigo, probablemente una de las pocas personas en mi país que había leído a Cioran y que, en su calidad de marxista severo, lo condenaba. Pero eso entrañaba también una especie de satisfacción: exponerse a un pesimismo tan radical como el de Cioran tenía (mucho antes de los nuevos filósofos franceses) un efecto estimulante.

Puse pues manos a la obra diciéndome que Cioran es el primero en traicionarnos sus propias ideas. Desarrolla sus



contradicciones con un gran sentido artístico. Una de éstas es la que existe entre su tedio y su fatiga constantemente proclamados, y su centelleante capacidad de formulación. "Cioran, que no cree en nada, no puede evitar creer en la belleza del lenguaje", dice un crítico. Al trasluz de la amargura se nota además el buen humor. Y como Cioran no ha vivido las consecuencias de su desconfianza en la escritura — ad-

misible sólo como terapia — y todavía más en la publicación (esa concesión miserable al afán de gloria, del que sólo ciertos santos parecen liberados), me sobrepuje a las vacilaciones y me entregué al trabajo, satisfecho de contribuir a hacer el mundo un poco más soportable.

sionarse aceleradamente, la industria entró en una profunda crisis, causada por una sobrevaluación del peso que estimulaba hasta un punto inconcebible las importaciones de bienes de consumo, y el ingreso nacional disminuyó por primera vez desde 1929.

Hacia el cambio

En estas condiciones, las elecciones de 1982, que enfrentaron al liberal Alfonso López Michelsen y al conservador Belisario Betancur, produjeron el milagro político del triunfo de este último, en un país en el que la mayoría liberal del electorado era incuestionada. Las sorpresas continuaron: elegido el presidente, durante los primeros meses de gobierno parecía que un oculto Belisario (como denominaba la sorprendida opinión pública al carismático presidente, el amigo de escritores y artistas, el tertuliano en los cafés de izquierdas y radicales, el político cercano a las centrales obreras) era el verdadero Betancur. Después de años de política tradicional, de pequeños cambios y de cuidadosa distribución de prebendas públicas, parecía anunciarse una gran ruptura.

En efecto, el presidente, desde su discurso de toma inaugural, anunció la incorporación de Colombia al bloque de los no alineados, y poco a poco comenzó a adoptar una política vigorosa de apoyo al Grupo de Contadora, de aproximación al gobierno de Nicaragua y de búsqueda de una solución negociada a la crisis centroamericana. Un discurso cortésmente desafiante ante el presidente Reagan y una buena intervención en las Naciones Unidas, escrita en la eficaz retórica política del presidente, entre el realismo y la ilusión, consolidaron la imagen de una verdadera brecha en la tradicional política internacional del país. A esto se añadió una agresiva política de negociaciones con los grupos guerrilleros del país. El gobierno respaldó, en medio de la sorpresa general, un radical proyecto de amnistía a los guerrilleros, y logró rápidamente, después de gestos audaces como la entrevista del mismo Presidente con dirigentes del M-19 en España, la firma de una tregua y de acuerdos de paz, a los que se acogieron los dos principales grupos en armas: el M-19, de confusa ideología política pero de indudable talento publicitario y teatral, y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), cercanas al partido comunista de Colombia. Esto fue acompañado por un conjunto de propuestas de reforma política, englobadas bajo el mote de "apertura democrática", que incluía la elección popular de alcaldes, la financiación estatal

COLOMBIA: ENTRE LA TRAGEDIA Y LA ESPERANZA

por Jorge Orlando Melo

EL SISTEMA POLÍTICO colombiano se enfrentó, a mediados de este siglo, a una de sus crisis más profundas. Después de casi cincuenta años de relativa paz y de paulatina consolidación de un sistema representativo y relativamente democrático, las tensiones entre los dos partidos que hace 150 años compiten por el poder se hicieron explosivas y condujeron a un período de intensa violencia, que desembocó en el primer golpe de estado en Colombia durante el presente siglo (el único hasta ahora). Tras el breve interludio militar, cerrado con el fracaso, los dirigentes de ambos partidos firmaron un pacto que les permitió conducir al país a un sistema *sui generis*, que retornaba a la mayoría de las instituciones liberales y democráticas pero que mantenía severas restricciones a la competencia política, al estipular constitucionalmente que liberales y conservadores gobernarían en forma conjunta y al excluir toda posibilidad — por lo demás muy remota — de acción eficaz de nuevos partidos políticos.

El extraño pacto permitió el regreso a la misma paz relativa de la primera mitad del siglo, ahora sacudida por la acción creciente de grupos guerrilleros de orientación comunista o radical. A la vez, la repartición de poder condujo a un juego político en el que adquirieron peso creciente las manipulaciones clientelistas de las maquinarias electorales, mientras las políticas económicas, formuladas y ejecutadas con indudable prudencia por una tecnocracia de elevada calificación, se orientaban a crear las condiciones para un desarrollo económico centrado en los sectores avanzados de la economía y muy de acuerdo con los grupos empresariales modernos. Los proyectos que quisieran transformar en forma vigorosa las estructuras sociales del país, que intentaran reformar la arcaica estructura agraria y afectar la propiedad, que bus-

caran una redistribución sustancial de un ingreso nacional que crecía a ojos vistos, resultaban imposibles en un sistema en el que ambos partidos, cada día más conservatizados, tenían una representación igual en el parlamento y en el gabinete del presidente en turno.

La década de los 70 asistió al desmonte paulatino del sistema del frente nacional en medio de una creciente apatía política de la población y de un aumento desafiante de la acción y la fuerza de los grupos guerrilleros. Durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982) la polarización del enfrentamiento entre el ejército y los guerrilleros empezó a amenazar a sectores cada vez más amplios de la población. Unos y otros fueron haciéndose más y más violentos y la estrategia militar empezó a incluir el uso de la tortura y la ampliación de las hostilidades a las poblaciones civiles consideradas desafeatas. Mientras tanto, se advertía la paulatina consolidación de la corrupción en la administración pública y el triunfo de un espíritu de especulación empresarial y financiera en el que los grandes grupos económicos se entregaban a complejas maniobras para lograr el control del sector industrial y bancario, a operaciones fraudulentas que producían la quiebra de millares de ahorradores o generaban esperanzas ficticias para atraer una nueva oleada de incautos. En el plano internacional, la política tradicional de alineamiento con los Estados Unidos, que fue acompañada durante gobiernos anteriores por la búsqueda de algunas formas de expresión independiente del país, se reforzaba con el apoyo de la política centroamericana de Reagan y con la posición británica y norteamericana en relación con las Malvinas. La situación se complicó con el deterioro acelerado de la economía del país en los dos últimos años del gobierno de Turbay: la balanza de pagos empezó a ero-

de los partidos y la autonomía de la televisión, controlada hasta entonces rigidamente por el gobierno. Al mismo tiempo, la crisis de algunos grupos financieros dio al gobierno pie para una rápida intervención que nacionalizó algunos de ellos y condujo a lo impensable: a finales del año, las cabezas de los grupos financieros del Banco Nacional y del Banco del Estado estaban en la cárcel y el presidente del mayor conglomerado industrial y financiero del país, el del Banco de Colombia, había huido al extranjero.

El ritmo del cambio era insólito. Una vaga pero inmensa popularidad rodeaba al Presidente, pero resultaba difícil encontrar las bases sociales y políticas que dieran genuina energía a una reorientación drástica de la política nacional: para algunos, el régimen comenzaba a parecerse curiosamente a los endebles regímenes populistas del Brasil de comienzos de los 60, muy populares pero sin respaldo en las fuerzas reales de la política, la economía o la milicia. El Presidente contaba aún con el Partido Conservador, todavía agradecido por el milagro que le permitió ganar una elección presidencial y derrotar por primera vez en forma limpia a los liberales, pero muy lejos de compartir genuinamente las nuevas orientaciones. Los militares se notaban inquietos, y algunos políticos liberales se preguntaban hasta cuándo tolerarían las humillaciones a las que los sometía la política de paz. Y el liberalismo, incómodo con un presidente que parecía encarnar sus propias banderas populares, empezaba a criticar tímidamente una línea que juzgaba demasiado peligrosa.

Por otra parte, la situación económica del país daba escasas posibilidades de maniobra. La caída acelerada de las reservas internacionales, la presión de la deuda externa, la crisis del sector industrial, el elevado déficit fiscal, planteaban problemas de fondo. Ante ellos, el gobierno pretendió tener las manos libres decretando un "estado de emergencia económica" que le habría dado, según la constitución, la posibilidad de legislar con independencia del Congreso. Sin embargo, la Corte Suprema de Justicia, variando imprevistamente una jurisprudencia reciente y reiterada, consideró que los motivos alegados no daban pie para declarar la emergencia económica y obligó al Presidente a tratar de entenderse con el parlamento. Esto equivalía a definir con estrecha precisión el rango de las medidas aceptables: el conservatismo social del legislativo, la renuencia de los congresistas, tanto liberales como conservadores, a tomar medidas que puedan afectar los intereses de los grupos empresariales y de clase media alta, ha estado siempre por encima de toda sospecha.

¿Tenía el gobierno la intención de enfrentar la crisis con medidas drásticas y de serio impacto social? No es posible saberlo aún, pero lo más probable es que no fuera así: la política económica ha sido siempre muy prudente y tradicionalista, y los asesores económicos del Presidente no se diferenciaban en nada de la tecnocracia de los gobiernos anteriores, suavemente monetarista, firmemente opuesta a toda línea económica populista que pudiera amenazar un desatamiento de la inflación por encima de los niveles históricos, llena de desconfianza hacia las alzas bruscas de salarios, las políticas de reforma agraria, los esfuerzos redistribuidos que pudieran desestimular a los empresarios. Además, en medio de la crisis financiera se había fortalecido políticamente el sector industrial, buena parte de cuyos voceros, de origen antioqueño, encontraban en el Presidente a alguien dispuesto a escucharlos. Después de varios ajustes, la política económica empezó a abandonar el liberalismo más consistente de la administración anterior, que había llevado a una desprotección masiva de la industria nacional, para reforzar las protecciones aduaneras, restringir la importación de bienes de consumo, acelerar la devaluación de la moneda y reducir el gasto público.

La participación democrática

Algunas de estas medidas se tomaron con bastante tardanza, sin embargo, pues a pesar del tropiezo con la Corte y de muchos indicadores económicos, el gobierno conservó un optimismo testarudo, confiando en la recuperación económica mundial y apoyándose en las señales de reactivación del sector industrial. Esto llevó a que a finales de 1984 fuera preciso realizar un brusco frenazo, cuando el país estuvo a punto de tener que adoptar en su integridad el paquete económico propuesto por el Fondo Monetario Internacional: tal cosa se evitó, aunque la diferencia entre lo que tuvo que hacer el gobierno y lo que el FMI proponía no resultó demasiado grande. En todo caso, la necesidad de enfrentar una crisis cambiaría de una dimensión antes desconocida, en un contexto de estancamiento productivo, hizo que los cuatro años del gobierno de Betancur fueran esencialmente remediables, sin que a la apertura política propugnada pudiera sumarse una política social y económica innovadora. En medio de toda clase de dificultades fiscales, lo más significativo fue que se destinaron recursos muy cuantiosos a un programa de vivienda popular, eje de la política social del gobierno. El resultado, en términos

de los objetivos de la política económica tradicional, es positivo: se recuperó la actividad económica del país, y después de cuatro años de estancamiento, se esperan para este año — en el contexto de una recuperación de los precios cafeteros — tasas de crecimiento del producto nacional de 4 ó 5 por ciento; la balanza de pagos ha vuelto a ser favorable y las reservas internacionales empiezan a reconstituirse; las tasas de inflación se mantuvieron alrededor del 20 por ciento anual; la industria recuperó sus mercados nacionales y el déficit fiscal, que desorganizó la acción del Estado y convirtió a sectores de impacto social como la educación y la salud en las cenicientas de este período presidencial, se ha reducido sustancialmente, aunque todavía es amenazado. Lo anterior se logró a un alto costo social, pues a la disminución de la inversión en salud o educación se sumó la caída de los salarios en el sector estatal y el incremento de los niveles de desempleo hasta porcentajes del 15 ó 16 por ciento, nunca antes vistos en la historia del país. De este modo, una administración imaginativa y audaz en el terreno político resultó tradicionalista y eficientemente conservadora en el campo social y económico.

Ante las restricciones en el mundo de la economía, el esfuerzo por lograr el fin de la lucha guerrillera y ampliar los canales de participación democrática se convertía en el eje de la acción del gobierno. En este terreno, resulta difícil evaluar con certeza el resultado de las políticas emprendidas. La tregua se firmó, y se renovó luego periódicamente, pero pronto surgieron los problemas. El M-19, que aparentemente esperaba importantes concesiones políticas y la adopción de programas reformistas radicales, que por depender del Congreso y por su carácter improvisado resultaban utópicos, declaró su desencanto y volvió a las armas. Pero las FARC, el grupo mayor, con sus veinte o más núcleos militares, mantuvieron su respaldo a los acuerdos de paz, a pesar de que el clima para ello no parecía favorable. En efecto, la continuación de las acciones guerrilleras por parte del M-19 y otros grupos menores, la frecuencia de secuestros y otras acciones militares que el ejército atribuía también a las FARC, el asesinato y la desaparición de antiguos amnistiados del M-19 y de las FARC, que estos grupos achacaban al ejército o a bandas paramilitares ligadas a sectores de las fuerzas armadas, parecían condenar los acuerdos a una rápida crisis. A finales de 1985, en un clima de creciente violencia, después de que agentes de los narcotraficantes habían dado muerte al Ministro de Justicia, a los

pocos días de un atentado frustrado contra el Jefe del Ejército, el M-19 tomó el Palacio de Justicia y pretendió hacer un juicio contra el gobierno, el cual debería ser realizado por la Corte Suprema de Justicia, cuyos miembros fueron secuestrados. La desmesura y el delirio de esta acción resultó excesiva para el Presidente, que veía que el grupo al que había tendido la mano una y otra vez le respondía con tamaño desafío. Esto debió influir para que Betancur no insistiera con decisión en la búsqueda de una salida que garantizara la vida de los rehenes y para que, en medio de un clima informativo que intoxicó al país con la certeza de que los guerrilleros asesinarían a los magistrados y volarían el Palacio de Justicia, autorizara al ejército para realizar un "operativo" de toma del palacio casi tan torpe como el de los guerrilleros, transmitido en vivo y en directo por la radio y la televisión del país, y que concluyó con la muerte de todos los guerrilleros y de la mitad de los magistrados de la Corte. El país seguía los acontecimientos atónito, paralizado, probablemente convencido de que no había otra salida, de que la película que se estaba transmitiendo ya tenía escrito el final.

No se había aún recuperado nadie de la depresión e impotencia que causó esta tragedia, no habían decidido aún los políticos si el presidente era o no culpable por su manejo del problema, cuando la naturaleza vino a aumentar el dolor y a enterrar el caso del Palacio de Justicia. El Nevado del Ruiz, un volcán durmiente, entró en actividad y al deshielarse enterró la localidad de Armero: 20,000 personas quedaron sepultadas en el lodo, mientras la solidaridad nacional encontraba un lugar de manifestación menos contencioso que el conflicto entre la guerrilla y el gobierno.

Si este último perdió respaldo entre algunos sectores por la forma en que respondió a la toma del Palacio de Justicia, desde el punto de vista de la guerrilla el caso resultó políticamente suicida: la simpatía original de que había gozado el M-19 con su populismo y su desparpajo, y que ya había disminuido muchísimo por su rechazo a la política de paz, se desvaneció por completo. Los grupos guerrilleros y las FARC mostraron más y más síntomas de descomposición: reclutamiento de niños y adolescentes, incentivos económicos para los que se vincularan y, ante el estupor de un país que recibía cada día una sorpresa más desagradable, la ejecución de más de 150 guerrilleros, acusados de ser agentes de la policía, por el grupo denominado Ricardo Franco.

Las últimas elecciones

Sin embargo, poco a poco el país volvió a entrar en la rutina. Los grupos

guerrilleros, debilitados, empezaron a aquietarse. Las FARC se incorporaron en un nuevo movimiento político, la Unión Patriótica, y empezaron a prepararse para las elecciones legislativas de 1986, en las que este sector elegiría 11 parlamentarios, entre ellos el comandante guerrillero Brulio Herrera. Uno de los elementos centrales de la estrategia de democratización, la elección popular de alcaldes y la adopción de medidas para promover la participación popular en los gobiernos municipales, se incorporó a la Constitución. La violencia continuaba: en las ciudades, los ladrones y hampones varias veces detenidos y liberados por un sistema judicial y carcelario insuficiente, aparecerían rutinariamente balaceados por grupos cuya vinculación con las fuerzas policiales se sospecha pero ha sido imposible comprobar; los concejales elegidos por las FARC se enfrentaban a amenazas similares; los choques entre algunos grupos del mundo de la droga producían balaceras y muertes; los atentados contra jueces y funcionarios se realizaban periódicamente. Pero la violencia política, en los últimos meses del gobierno de Betancur, parecía reducirse y concentrarse en la técnica del atentado personal. Con un poco de optimismo, podría interpretarse este proceso como el canto del cisne de las guerrillas, cada vez más incapaces de actuar frontalmente y más bloqueadas por una opinión pública que ha manifestado una y otra vez que prefiere la paz.

En esta situación se llegó a las elecciones presidenciales de 1986, en un ambiente tenso pero rodeado de garantías: el fraude electoral oficial que había venido disminuyendo en las últimas décadas desapareció virtualmente y los órganos de comunicación del Estado dieron un amplio espacio a todos los grupos participantes. El país veía ahora a los guerrilleros de las FARC — y sin haber entregado las armas, como lo subrayaban amargamente algunos descontentos — exponiendo sus programas en los canales de televisión. El triunfo correspondió al liberal Virgilio Barco, quien superó abrumadoramente al conservador Álvaro Gómez. Aunque el presidente era conservador, para nadie era un misterio que la candidatura de Gómez representaba una ruptura aún más radical con las políticas de Betancur que la de los liberales, pues además de las reticencias con el tercer mundismo del régimen parecía encarnar una propuesta de lucha frontal contra la guerrilla y un proyecto económico basado en la novedosa idea de que antes de distribuir la riqueza era conveniente acrecentarla. En un país donde en los últimos treinta años el ingreso

nacional ha crecido sustancialmente, pero nunca se ha podido mejorar la distribución del ingreso, a pesar de la aplicación de políticas que en alguna medida han tratado de ser redistributivas, una renuncia a estas últimas parecía demasiado amenazante.

De este modo el candidato liberal, que obtuvo el apoyo de una amplia franja de electores urbanos sin apego partidista y que había apoyado a Betancur en 1982, aunque recogió el descontento con el gobierno, se benefició aún más por el rechazo a una política que, como la de Gómez, habría resultado excesivamente distante de la de Betancur.

Así pues, durante cuatro años el gobierno de Betancur se esforzó por transformar las condiciones de la política colombiana. La política de paz condujo a la formación de un nuevo partido, con lo que empezaron a encontrar expresión amplios sectores del país excluidos por la restrictiva situación anterior: los 400,000 votos recibidos en las elecciones representan un exitoso nacimiento de la Unión Patriótica. En un país con un ejército ciegamente anticomunista, que tiende a considerar cualquier forma de disidencia, aun la más moderada, como parte de la estrategia moscovita, la aparición de grupos legales de oposición popular es indispensable para dar al sistema un carácter genuinamente pluralista y superar los problemas de legitimidad que genera la abstención política de más o menos la mitad de la población de los grandes centros urbanos. En este sentido, el efecto fundamental del proceso de paz es la incorporación de las FARC a la Unión Patriótica y su participación en las elecciones. Además, la política de paz surpimió toda legitimidad a los grupos guerrilleros actualmente en armas, y éstos comienzan a dar ya señales del efecto de esta situación. A los factores anteriores se añade el posible impacto de la reforma de la administración municipal, con el establecimiento de la elección de alcaldes, los plebiscitos locales, etcétera, y que, aunque sin duda llevarán en muchas regiones a la conformación de maquinarias clientelistas más o menos tradicionales, ofrecen nuevas perspectivas de participación popular. Todo lo anterior permite ver como uno de los resultados más notables del gobierno que concluye en agosto de 1986 la contribución a un proceso de desbloqueo del sistema político del país, orientado a establecer las condiciones para un funcionamiento genuinamente pluralista de la democracia en Colombia. El hecho de que el Presidente electo haya anunciado un gobierno de partido, el primero en Colombia desde los días oscuros de la violen-

cia, constituye otro paso en este proceso de transformación del país. Entre inmensos obstáculos, en medio del poder de maquinarias políticas muy bien consolidadas, entre dificultades y tragedias, al término del gobierno de Betancur se afirman los elementos democráticos del sistema colombiano y se refuerzan los mecanismos para una extensión de la participación política popular. Aunque el otro gran problema de una democracia como la de Colombia, el de la pobreza y la marginación de una

proporción muy amplia de su población, siga igual, y esté tan relacionado con los conflictos políticos que no pueda pensarse en una solución de éstos sin una reorientación de la política social, no es poco el mérito de un gobierno que ha logrado hacer que la superación del ciclo ya secular de la violencia política en Colombia sea una esperanza razonable.

líricos procedimientos de Apollinaire, Cendrars y Reverdy le entusiasman por esos días. Confieso que a mí esos poemas en forma de paseos en carreta me parecían bien, de lejos. Casi todos los breves poemas del libro "Un día" son perfectos. La impresión que ellos me causaron me hizo escribir más tarde "Exágonos", de próxima publicación y dedicados a Tablada. A mi pectoral retórica de entonces dio el poeta dos o tres golpes y la puso "knock-out". En su conversación he hallado siempre enseñanzas y sugerencias dignas del gran artista que hay siempre en él.

Algunas veces subía a Bogotá. En una de esas ocasiones se le ocurrió guisar un prodigioso platillo oriental para una cena diplomática en la Legación de México. El poeta acababa de ser nombrado por esos días Encargado de Negocios en Caracas. La cena fue magnífica. El platillo fue alabado en varios idiomas, pero ocasionó a su autor una indigestión de primera. Solamente él se enfermó. Así, por sus propias manos. Otra vez, en uno de esos breves días

UNA NOTA SOBRE TABLADA

por Carlos Pellicer

EN LA GEOGRAFÍA poética de Tablada las ideas han regresado a su punto de partida: el Buda fastidiado de la misma flor; China y su inacabable lista de novedades centenarias, los poetas japoneses, Naos nostálgicas y el México asiático. Después pagó su tributo a París y Yanquilandia le absolvió más tarde. Últimamente otros viajes y ahora, espiritualmente ha tomado al sagrado Himalaya.

Recordemos al poeta: Yo lo recuerdo en la dulce y amada Colombia. La gran altura de Bogotá lo obligó a refugiarse en un hermoso rincón de los Andes, a mil metros de altura. Yo hacía en Bogotá un "sutil" bachillerato y con frecuencia recibí invitaciones del poeta para ir a visitarle. Un día me envió unos preciosos "hai kai" escritos en grandes hojas vegetales y unas sentencias de muerte contra cierta bailarina que había escandalizado a México con sus flacos escándalos. Una de las veces que tuve el placer de visitar al poeta en el Hotel de la Esperanza, había terminado ya su admirable libro "Un día..." Me hizo el honor de leerme lo y gocé como pocas veces del encanto de las cosas más bellas y sencillas.

Decía, por ejemplo:

Tierno saúz
casi oro, casi ámbar,
casi luz...

Y otro:

Pavo real, largo fulgor,
por el gallinero demócrata
pasas como una procesión.

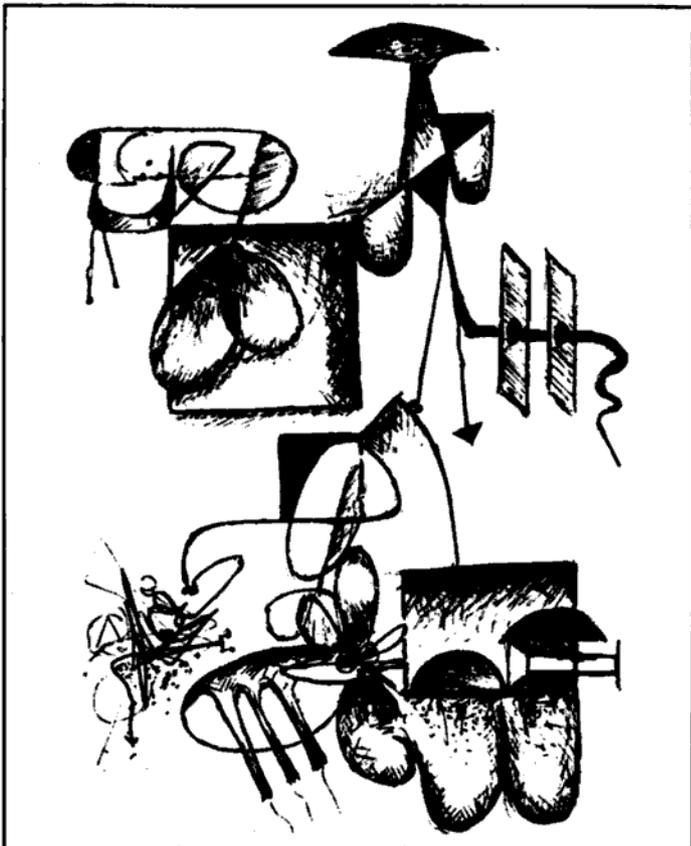
Y otro:

El jardín está lleno de hojas
secas.
Nunca vi tantas hojas en sus
árboles
verdes, en primavera.

Y este otro:

Por nada los gansos
tocan alarma
con sus trompetas de barro.

A la brevedad de la forma japonesa, unía el agudismo de Jules Renard. Los



que se pasaba en Bogotá, íbamos por la calle Real atropellados por un ventarrón loco. Pasaron dos lindas mujeres cerca de nosotros y vimos una barbaridad de cosas. Tablada improvisó así:

Mujeres que vais por la calle
con el viento por delante,
el viento es un dibujante
que no perdona detalle.

Artista suntuoso y exquisito, cultivó siempre la forma como sabio oficio.

Su mejor ejemplo es el poema "Onix" que Lugones tanto alabó. Hoy el poeta canta en los más claros y sencillos tonos, y como el viajero que rindió raros placeres y halló después en su quinta natal las emociones más puras y hondas, así este poeta admirable que ha sido siempre generoso abanderado, vuelve al vaso de agua de la pura belleza, reflexivo y sencillo como la

La vuelta de los días
noche en el campo. Vuelve a su Oriente. Pero no es ya el Oriente decorativo y sensual de la torre de porcelana y del puente de jade. Es el bosque teosófico, la alta emoción de las orillas misteriosas, el pensamiento de la sacra esperanza.

El Universal Ilustrado, mayo 28 de 1925, pp. 55-56

TRES POEMAS INÉDITOS DE CARLOS PELLICER

Una hoja del otoño de París ...
... para tapar el sexo de la torre Eiffel,
esta soprano inalámbrica
de aire y de papel.
Una hoja de otoño
rasgada como un traje a medianoche,
o como mi corazón hace dos años
a las 10 y a las 12.
El pie que danzaría sobre la hoja!
Y los brazos que desatarían la danza,
y las brisas oscuras
sobre el otoño de la esperanza.
Hoja del tiempo hallada en París
inutilízalo y bálalo, róblele mi secreto.
Cubre la desnudez de mi reló
Con tu otoño aire de amor ligero.

París, Noviembre 6 de 1925

Frente a las costas de la Luna,
Chypre va a nacer.
Surge cual un barco sobre el horizonte
y es semejante a una mujer.

Desde las costas iluminadas
se ve la isla aparecer.
El negro y el violeta. Cargad la pincelada,
sacrificad el equipaje soberbio del amanecer.

Y desarrolla un brazo de oro
y medio seno le nubla el mar.
Nubes. Galope. Copa y sal.

Y las costas de la Luna disminuyen como un barco.
Y crece Chypre negra de sol.
La flecha rompe el arco, salta el día,
y en las aldeas sangra el corazón.

Aguas de Chypre, 1926

PAISAJE

El ojeroso reloj que se pasa las noches
haciendo no sé qué cosa.
Y la máquina de escribir
que sabe de memoria tu nombre y tu apellido.
Y los zapatos viejos del olvido
y el paragua en hipótesis y la cama desleal,
y la flor de papel que bailó un vals pedido
por favor
al director
de la orquesta semi-musical.
Y al empujar la puerta y entrar en el espejo
la sonrisa cansada de fechas, solo yo
puedo decirte que por ti sólo vivo doblado
sobre la espiga incógnita de nuestro amor.

Brujas, Agosto de 1976

Estos poemas, como el resto de los que forman el *Cuaderno de viaje* de Carlos Pellicer (que saldrá a la venta en las próximas semanas, con el sello de las Ediciones del Equilibrista), aparecieron entre el desorden de la casa del poeta. Algunos se encontraron entre los libros y los anaques de la biblioteca; la mayoría, arrumbados en cajas de cartón y grandes cestos de mimbre, bajo la tarima donde se montaba cada año el célebre Nacimiento, o en el sótano, en baúles que parecían sobrevivientes de un naufragio. Naturalmente estos manuscritos se acompañaban de toda clase de cosas: periódicos, revistas, cartas, postales, boletos, cuentas de hotel, insectos y flores disecadas, cerámica prehispánica, ropa, alambres y otros objetos no identificados. Fueron años de excavaciones. Al mismo tiempo se comenzó a ordenar el caos. Desde entonces han aparecido dos libros de poesía: *Reincidencias y Poesía*, uno de *Cartas desde Italia* y otro más de fotografías: *Album fotográfico*.

Al revisar los archivos, reuní estos poemas escritos entre 1925 y 1928, los primeros tres de los cuatro años de su estancia en Europa. Fue la época de *Hora y 20* y *Camino*, los dos libros publicados en París que marcan el fin de la primera época de su poesía, como él mismo lo pensaba. Los años en Europa fueron de viajes. España, Inglaterra, Holanda y Bélgica; tres viajes a Tierra Santa llegando en algunos de ellos a Grecia, Turquía y Egipto. Y otros viajes "sin límite de tiempo" a Italia, el país que más le gustó siempre.

Hay que leer sus cartas escritas desde Italia para saber cuánto y cómo dialogaba con todo a su alrededor. Diálogo intenso y abierto, reflexión constante en la que definió su voz.

Carlos Pellicer López