LA VUELTA DE LOS DÍAS

JUAN GARCÍA PONCE: UN SOFISTA CAUTIVADOR

por Nedda G. de Anhalt

En el lenguaje de Juan García Ponce, esta entrevista ha dado comienzo en el instante en que él y yo nos miramos la noche del martes 26 de mayo de 1987 en la sala de su casa llena de libros y cuadros; ante la presencia de un tercero, que es Meche Felguerez, y la ausencia, que es una presencia, de Lezama Lima; ante el reino de la imagen y, más que nada, ante la pura disponibilidad de la entrevistadora con su entrevistado y del entrevistado con su entrevistadora.

Juan me habla del mar, de las vacaciones en la casa de sus padres en Lerma, Campeche; de ciertas palabras que significaban lo mismo en Cuba que en Mérida, Yucatán, donde él nació. Meche me muestra una serie de fotografías de la casa de Juan en Mérida: largos portales, columnas, arcos, un patio de macetas con flores.

Las imágenes, de algún modo, me recuerdan al artífice que García Ponce es para forjar sus espacios, sus ambientes, para establecer una atmósfera que muchas veces es más el personaje que sus propios personajes.

Como sé que a Juan le preocupó "el destino de atrida" o "el final atroz" de Lezama Lima, le leo unos fragmentos del testimonio de Armando Álvarez Bravo sobre el abatimiento que embargó al poeta cuando hablaba de su muerte con Álvarez Bravo; "de que las circunstancias desfigurarían lo que había sido y era su vida"; de la falta de papel, de la carencia de medicinas; de sus ganas de viajar o de su único deseo que "era tener una oportunidad; quizá única y última de compartir unos días con su familia", del escaso "visiteo"... Juan me interrumpe para aclararme que cuantas veces pudo fue a visitarlo; que junto con Monsiváis y en nombre de la Universidad de México, fue a Cuba para invitar a Lezama. Y contrariamente a lo que opinan todos, el permiso se lo dieron; pero con la advertencia de que si iba a México ya no podía regresar a Cuba.

N.A. — ¿No crees que hubiera sido preferible —en vez de una misa fastuosa a su muerte— que en vida le otorgaran el papel, el tabaco, las jeringas, las medicinas que le hacían falta y le obsequiaran el permiso de viajar?

J.G.P. — No. Lezama quería una misa y qué bueno que la tuvo. También hubiese sido bueno que tuviera las medicinas, todo lo que necesitaba y que pudiese salir a recibir los premios que ganó. Las cartas a sus hermanas son dolorosas porque están separadas y siempre pide medicinas.

Pero te voy a contar una cosa que me pasó. Muchas veces uso títulos copiados de otros escritores para mis ensayos y estaba muy orgulloso porque creía que "La aparición de lo invisible" lo había inventado yo, sin plagiar. Lo encontré, literal, en *Paradiso*. ¡Me dió un orgullo siniestro! En lo que escribo hay muchas citas ocultas pero le dejo a los eruditos el placer de descubrirlas.

N.A. — ¿Te acuerdas cuando en *Estética de lo obsceno* Huberto Batis analiza en Miller, Klossowski y otros la necesidad del escritor erótico de expresarse por otro medio que no sea el literario? D.H. Lawrence tiene sus pinturas en Taos... Por cierto cuando las vi no entendí por qué habían hecho tanto escándalo.

J.G.P. — Sí, mi hijo acaba de verlas. En efecto, no son escandalosas: son malas.

N.A. — Lo que quiero saber es si tuviste el deseo de expresarte por otros medios fuera de la literatura, si alguna vez lo intentaste.

J.G.P. — Ninguno. De hecho, cuando niño fui obligado por mi abuela a dibujar para mantenerme ocupado y no tener malos pensamientos. Pero cuando dibujaba y leía sólo tenía malos pensamientos.

Lo único que he querido es ser escritor. De ahí en fuera podía haber sido vago, borracho, malviviente, todo lo habido y por haber.

N.A. — ¿Desde cuando quisiste ser escritor?

J.G.P. — Desde los 19 años. Antes no me atrevía ni a pensarlo. Al principio plagié algo que no te voy a decir qué era. Lo cierto es que mi plagio era malísimo. Lo rompí. Te puedo asegurar que al comienzo todos eran malísimos.

N.A. — ¿Dónde los publicaste?

J.G.P. — Nunca habría intentado publicarlos.

N.A. — Pero ya desde entonces creabas y a la vez eras crítico y sabías discernir: esto no me sirve y me deshago de ello.

J.G.P. — Sí, pero lo que no había intentado era publicar. Me daba vergüenza.

N.A. — Al comienzo, ¿qué influyó más en ti: la radio, la imagen o las palabras?

J.G.P. — El radio lo escuchaba en casa de mi abuela en Yucatán y pensaba que detrás había un hombrecito que hablaba o cantaba. La televisión, ¡qué horror!, ¿no? Yo llegué a la literatura por la literatura. Lo primero que leí fue *Tarzán de los monos*. Ese fue el comienzo. Luego Doc Savage, La sombra, Pete Pistol Rice; luego, Salgari y Julio Verne, y más tarde Dumas, Flaubert y de todo: hasta filosofía. Pero yo siempre fui lector solamente. Me encanta la literatura. Una vez le dije a un amigo marxista del cual leí un libro: Oye, tu libro me encanta por un motivo por el cual me vas a aborrecer. Pero te lo digo: me encanta por motivos estéticos. Me gusta cómo argumentas. No creo en tu "dios Padre": la historia; ni en tu "Dios hijo": el materialismo; ni en tu "Espíritu Santo": el materialismo histórico. Y lo mismo me pasa con San Agustín o con San Buenaventura: me gusta cómo argumentan. No creo en su Dios.

N.A. — ¿Tú no eres católico?

J.G.P. — Para nada. Ateo. Eso sí, no discuto el derecho de nadie a ser católico y adoro lo sagrado. Me gusta la liturgia porque después de todo la religión se muestra en la liturgia.

N.A. — ¿Para ti el erotismo sería un canto que festeja la existencia, como para el poeta es la poesía como la única salida o salvación? ¿O es para ti enigma, desorden, transgresión, identificación —si no con Dios— con una energía que se funde al flujo universal del movimiento en la fijeza? ¿Qué es para ti, Juan, el erotismo?

J.G.P. — Te voy a contestar con una cita de Nabokov —creo que es de él pero no estoy seguro: "Esta gema, la vida". El erotismo es parte de la vida.

lugar que su obra ocupa junto a la de Paz, Lezama Lima y Borges. Vamos a su estudio, donde saco algunas fotografías y en donde ufano él me muestra su mesa de trabajo, que es hermosa por su simplicidad. "Es una réplica exacta de la de Musil". El significado de esta mesa y esta frase se acrecenta para toda persona que haya leído "El reino milenario" *y los ensayos y estudios que García Ponce ha dedicado a la obra de Robert Musil.*

Como si su casa estuviese acorde con su obra, las paredes ostentan una división neta: la parte de abajo hasta la mitad la ocupan libreros bajos; la otra mitad hacia el techo está repleta de cuadros espléndidos. Se lo comento a Juan, que admite con satisfacción: "Todos son regalos de amigos pintores". La recámara sigue el mismo orden pero contiene más fotografías. Juan me dice que pase a ver la otra parte de la casa, donde hay más cuadros, pero rechazo la invitación porque no deseo encontrarme con el gato.

Segunda parte
viernes 29 de mayo de 1987

N.A. — Esta pregunta tengo que hacértela pero, como con todas las demás, no te sientas obligado a contestármela. ¿Qué opinas de la literatura hispanoamericana actual?

J.G.P. — No opino, sobre todo porque yo estoy metido en el lío. Puedo opinar de ciertas gentes de mi generación, pero de los demás no opino.

N.A. — ¿Cuál generación, "la dorada o la apaleada"?

J.G.P. — Ni dorada ni apaleada. Pero pertenezco a la generación de Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Huberto Batis y estamos activos de un modo u otro. De la Colina y Batis logran publicar semanalmente suplementos literarios de primera y el último todavía tiene la desmesura de trabajar además como subdirector del *unomásuno*. Lo que pasa es que yo estoy metido en el *ring*.

N.A. — Y en ese *ring* no deseas tener de contrincante a alguien.

J.G.P. — No.

N.A. — Quieres estar sólo con las palabras.

J.G.P. — Siempre se está solo con las palabras al escribir.

N.A. — Cuando escribiste *La errancia sin fin* que sacó el premio Anagrama un crítico opinó, con mucho humor, que Juan podía por el blanco de los ojos hacer el milagro de unir lo imposible.

J.G.P. — Cuando empecé a pensar en la unión entre Musil, Borges y Klossowski, Ángel Rama me dijo: "Imposible, no tienen nada que ver el uno con el otro". Pero están unidos. Este ensayo no tenía donde publicarlo y lo mandé de ocioso y me gané el premio.

N.A. — Tienes otros premios con *De Anima* y *El canto de los grillos* y no es que sea fanática de los géneros, pero cómo comenzaste por el teatro, ¿lo has seguido?, ¿has escrito poesía?

J.G.P. — Tengo, como sabes ensayo, novela, cuento, crítica y hace poco publiqué algo que se llama *Catálogo razonado* y es una obra de teatro.

N.A. — Ese libro tuyo no lo tengo.

J.G.P. — Poesía, sólo cuando murió mi abuela. Me senté y escribí un poema como si alguien me lo dictara. Es lo único.

N.A. — ¿Piensas que el teatro exige que la frase sea más sucinta, o que algún género sea más difícil de escribir que otro o, en fin, que exista una aristocracia entre los géneros?

J.G.P. — No, qué tontería. No, para nada.

N.A. — ¿Para ti no hay parámetros que seguir o respetar entre los géneros?

J.G.P. — No, ¿por qué? Yo no creo en eso. Muchos de mis cuentos son novelas que se quedaron cortas. Mis novelas son cuentos que se van alargando. Hasta en mis ensayos no soy nada ortodoxo. Recuerdo que cuando, en el aniversario de Thomas Mann, el Instituto Goethe me invitó para que diera una conferencia, yo les pregunté: "¿De qué quieren que les hable?". Ellos, como buenos alemanes, me contestaron: "Todo lo que sepa". "¿De veras?" "Sí". Hablé cinco horas; para que no estén chingando. Perdona la mala palabra.

N.A. — Yo no creo en buenas o malas palabras.

J.G.P. — Yo sí creo en las malas palabras.

N.A. — Cuando comienzas *Crónica de la intervención* con esa frase yo no considero esa palabra mala, sino buena.

J.G.P. — No, esa es buenísima. Pero es difícil de traducir. En España fue publicada tal cual porque la misión de hacer visibles las palabras es la tarea del escritor. Pero "Quiero que me cojan todo el día y toda la noche" que es como empieza *Crónica de la intervención*, en España no significa nada. Para ellos, coger es agarrar. Para nosotros coger puede ser hacer el amor. Lo importante era hacer esto visible.

N.A. — Algunas de tus novelas, ¿se han traducido?

J.G.P. — No creo, ni pienso que le interese a nadie.

N.A. — Al contrario, opino que la temática que tú manejas es universal. Es más: si el club de "Los afroditas" — —que en su época duró 20 años— estuviese vigente, te aseguro que entre los cuatro millones y medio de libros dedicados al cultivo de la pasión los tuyos habrían sido muy solicitados. Quizá habría que actualizar un club.

J.G.P. — Nedda, la misión del escritor latinoamericano es escribir sobre Latinoamérica.

N.A. — Uf, ahora sí nos pusimos irónicos.

J.G.P. — Es que llegamos a un punto muy importante. En la entrevista que salió publicada en *The Paris Review* le preguntaron a Cabrera Infante, ¿cómo es que un escritor latinoamericano sabe y habla tanto de Swift? Y Cabrera Infante se burla del entrevistador y le dice, ¿qué saben ustedes lo que es un escritor latinoamericano? Yo admiro mucho las crónicas de Cabrera Infante, como "Vidas para leerlas", que es lo que escribió sobre Lezama Lima y Virgilio Piñera que salió en *Vuelta*. Cabrera Infante es comparable al Truman Capote de *Music for Chameleons*, comparable hasta en la mala leche. Cabrera Infante no duda en hablar de la homosexualidad de Lezama Lima o Virgilio Piñera del mismo modo que Truman Capote habla mal hasta de sí mismo. Es un artículo excelente. Y lo que escribió Borges en una conversación con Bioy Casares, también. Se ríe de la visión que pueden tener los no-latinoamericanos de un escritor latinoamericano. Nosotros sabemos mucho más. Yo creo que el escritor latinoamericano tiene la ventaja de ser una especie de judío de la cultura. Toma de donde quiere y de donde puede.

Pero hay una parte que quiero destacar. No estoy de acuerdo con los escritores latinoamericanos que usan el exotismo, que se aprovechan de los europeos para escribir.

N.A. — ¿Te parece mal que Ricardo Jaimes Freyre utilice la mitología nórdica en sus poemas y le cante a los nibelungos? ¿Eso lo consideras exotismo?

J.G.P. — No, para nada. Al exotismo que me refiero, es a la entrevista que tú le has hecho a Lydia Cabrera cuando hablas de los negros. A mí eso no me importa. Eso es antropología histórica y yo no soy antropólogo. Yo opino que el pasado indígena de un país, es un pasado. Mismo del cual no sé nada y no me importa. Para mí hay esculturas fabulosas, hay monumentos desde el punto de vista estético que no entiendo como sí entiendo la catedral de Chartres.

Entonces, yo he visto que el escritor latinoamericano es un escritor comprometido con el lenguaje pero no con los pueblos.

Uno es mexicano, inevitablemente, no cabe duda y cuando se presenta la oportunidad de tener que usar el lenguaje en relación con el pueblo hay que hacerlo como entidad literaria. No estar usando la literatura como instru-

mento. Eso no es buena literatura y no tiene nada que ver.

N.A. — Mira, Juan, vamos por partes. Lydia Cabrera es una escritora que tiene varias vertientes en su creación y en la entrevista a la que te refieres quise destacar un aspecto que supuse que en México no era conocido: el lingüístico o lo que tú denominas antropológico. No tengo la pretensión de justificarla ni lo voy a intentar porque ella no lo necesita. Su obra espléndida se defiende sola por estar comprometida, justamente, con el lenguaje de su pueblo y con su pueblo. Mismo que, por cierto, la desconoce porque su obra no circula. Pero no quiero entrar en ese tema. Entiendo tu punto de vista aunque no lo comparto. Lo que tú ves como exotismo para mí es lo natural; lo que tú consideras un pasado, yo lo sigo viendo presente. En lo negro o africano en donde tú no entiendes ni hallas el placer estético —como en Chartres— yo recupero mi infancia y me aloco totalmente, sí, incluido el olor del sudor. Porque lo cubano —y me adhiero a la tesis de Arenas— es un olor, una vibración, un ritmo; es habitar un susurro y vivir la maravillosa desmesura del mar y la del erizo que pasó riéndose. Es el juego audaz y divertido de un triste tigre y el de unas jicoteas traviesas que son tan rebeldes como lo son los poemas de Martí, Zenea y Plácido. Es el ojo de asombro de Padilla ante "la Historia" y el substantivo "estafa" que se incrusta en la cólera de Arenas y en la memoria de Martha Frayde. Tiene el tamaño de una carcajada rota por no decirte que son tantas y tantas cosas más. Pero lo cubano, Juan —y ahí sí te concedo toda la razón—, nunca será una catedral de Chartres. El problema de no entender o sentirlo, tal vez, tenga sus orígenes. Formar parte de esa fiesta innombrable no es haber nacido en ella: Mérida, Yucatán, es casi el Para(d)íso; pero no es lo mismo. Tú, Juan, no te escapas del embrujo de lo oscuro. Y no me vayas a negar ahora que tú mismo no te hayas servido de la literatura o has puesto tu pluma literaria si no al beneficio de la Antropología al de la Historia.

J.G.P. — Mira, yo no me preocupo de la Historia directamente porque como estudiante de los maristas el maestro Flores me dio una excelente formación histórica y luego he leído a todos los historiadores que han valido la pena. Por otra parte, a uno le ha tocado vivir lo que ya es historia. La hacienda que constituyó mi infancia fue demolida y expropiada por Cárdenas. No me parece mal; pero eso no quita la nostalgia de mi infancia. Luego me ha tocado vivir la parte de la historia contemporánea que es el movimiento del 68. Yo he hablado de eso en dos artículos que están en *Trazos* y que ahora se van a publicar en una antología de mis ensayos que va a llamarse *Apariciones*. Entonces para mí, como escritor, la historia está presente pero de una manera ausente en mi obra. Yo no soy un autor histórico, en ningún momento. Sin embargo, quiero convencer y por lo tanto siento como obligación ciudadano de usar las armas de mi oficio, el lenguaje, que es el medio de la comunicación, y que he usado, cuando ha sido necesario, en artículos que son políticos y por lo tanto históricos. Ahora, cuando escribo de Yucatán no escribo sobre la guerra de castas. Escribo sobre mis propias experiencias, sobre lo que conozco de oír a mi familia, especialmente a mi abuela y a mi tía abuela, de un paisaje, de un ambiente. He dicho muchas veces que los temas fundamentales que aparecen en mis novelas o que constituyen la base son el erotismo, el amor, la muerte, la identidad, la locura.

N.A. — ¿Deseo de absoluto?

J.G.P. — No, a mí lo que me importa es la búsqueda, no la respuesta, y eso viene de Heidegger.

N.A. — Regreso otra vez al ateísmo y a la salvación aunque la niegues. Lezama —citando a Pascal— dice: como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza. Entonces, parafraseándolo, si la salvación o lo que tú dices la religión se ha perdido, y todo puede ser salvación, ¿no podría encontrarse ella en algunos de tus temas, por ejemplo, en el amor o el erotismo? ¿Por qué no? ¿No estarías en el caso de un ateo que encuentra su paraíso erótico?

J.G.P. — Se ha perdido la religión, Nedda, pero no la religiosidad. Ésta no se puede perder, hay un espíritu religioso, lo que es opuesto a suponer que hay un Espíritu Santo, la tercera persona de la divinidad para los católicos.

Lo que pasa es que Lezama es católico. Yo creo que en vista de que no hay otro mundo todo tiene que pasar en nuestro mundo. Lo cual nos lleva a otro tema que es la muerte. Si todo pasa en este mundo, el final es la muerte pero con la muerte no termina todo. Nada más que a diferencia de Lezama yo diría que no vivimos para la resurrección en este mundo. Esto no quiere decir que esté por la reencarnación o cualquier otra idiotez por el estilo, sino que se puede permanecer en el mundo si se cree en el mundo. Por eso mis temas además describen el erotismo, y el amor. Por eso hay que hablar de identidad.

Naturalmente el amor, el erotismo, nos hacen perdernos y destruyen nuestra identidad. Identidad que a mí no me importa. Me importa destruir la muerte, me importa la permanencia del mundo a través del mundo. Y eso es lo que a mí me parece la muerte para la resurrección. En ese sentido estoy mucho más cerca también de Heidegger, que era ateo. Y sobre todo una cosa importante: Heidegger no creía en la filosofía profesional. Odiaba a Platón, a Aristóteles, a Descartes, a Leibniz. Creía en los pre-socráticos, creía en el pensamiento. Por eso escribía títulos como, *¿Qué significa pensar?*

N.A. — Pero Juan, ¿cómo arremetes contra lo profesional en la filosofía, religión y literatura?

J.G.P. — Ser profesional es como ser cura, que son los profesionales de la religión. ¿Qué lata, no? Y te lo puedo decir porque yo estuve a punto de serlo.

N.A. — Pero, ¿qué te hizo pensar que...?

J.G.P. — No me hizo pensar. Pensaron por mí los curas: yo era muy chico y cuando mi padre oyó que yo iba a ser cura por poco se muere de la risa. Me dijo que ya tendría tiempo de decidir lo que querría hacer. Y en el instante en que yo pude decidir ya sabía que mi padre tenía razón. Hay una novela que se llama *El nombre olvidado* en la que hablo de eso, mejor dicho, cuento literalmente la escena.

N.A. — Lezama decía que contaba la historia de su familia, ¿qué historias cuentas tú?, ¿la de tu familia ficcionalizada?

J.G.P. — ¿Quién no cuenta la historia de su familia? Así sea la familia humana, la familia del hombre. Después de todo, el subtítulo de *Los Buddenbrook*, que es la primera obra del siglo XX y la última del siglo XIX, es: *Crónica de la decadencia de una familia*, y siempre con la muerte de cuatro generaciones de Buddenbrook. En uno de mis ensayos sobre Lezama —el que se llama: "La fundación por la imagen" hablo de que *Paradiso* es una crónica familiar y por eso también es una crónica de Cuba y del encuentro con la poesía.

Le enseño a Juan el ejemplar de Voces *que traigo e incluye ese ensayo así como otro de Armando Álvarez Bravo. Juan aprovecha la interrupción para que saque de su librero* Dador *y* La cantidad hechizada *y lea las dedicatorias. En "*Dador*" leo en voz alta: "Para Juan García Ponce por su novela donde algún día entrará lo cubano, como un personaje que sale de la noche clara e invidente, de J. Lezama enero 1968". Juan me aclara que la referencia a la noche es una suprema cortesía de Lezama Lima por uno de sus libros que se llama:* La noche. *En* La cantidad hechizada *leo para mí: "Para Juan García Ponce, queriendo su obra y su persona, me acompañan horas placenteras*

que procuro enviárselas para que medite sobre el espíritu de la letra.

Con mucha amistad
J. Lezama Lima
Julio, 1970"

J.G.P. — Nedda, te participo una noticia directa: hoy terminé el último capítulo de mi nueva novela.

N.A. — ¿Por qué no me hablas de ella?

J.G.P. — Ya publiqué un fragmento en *Vuelta* y otro capítulo en *Sábado*.

N.A. — Sí, perdona, pero a mí no me gusta leer fragmentos de un libro ni ver avances de una película.

J.G.P. — Ni a mí, pero era el décimo aniversario de *Vuelta*; Huberto Batis es mi mejor amigo y no le niego nada; y no te digo cosas prohibidas porque él no es homosexual.

N.A. — ¿Y tú?

J.G.P. — Tal vez yo hubiese sido un dichoso homosexual; pero, gracias a Franco, que las hizo venir a México como refugiadas, conocí a tres mujeres.

N.A. — Me estás recordando a *Tres patines* en "La tremenda corte" cuando le explica al juez que la culpa del choque la tuvo el muro del Malecón que se le atravesó a su carro. Mejor cuéntame de tu novela.

J.G.P. — Te puedo anticipar que para variar es una novela erótica; que se llama *Inmaculada o Los placeres de la inocencia*; que recuerda a Sade por el título y que es una novela típica del obsceno Juan García Ponce. Tiene 500 ó 400 páginas, que para mí es largo. Pero así salió después de muchas revisiones.

Eso sí, es una novela contemporánea que sucede en una ciudad contemporánea. Yo nunca menciono dónde pasan mis novelas. Pero tampoco soy como Nabokov que es capaz de decir que no le gustan las niñas.

N.A. — Pero le gustaban, como también al reverendo Lewis Carroll, que hasta las fotografió.

J.G.P. — Nabokov dice que su pintor favorito es Balthus.

N.A. — Pero si son puras niñas de aire perverso. Cada quien, fácilmente, se delata.

J.G.P. — Pero coincido también en que uno tiene derecho a su privacía, ya bastante se exhibe en sus libros. Ahora su hijo, en la nota al último libro publicado de Nabokov —que es sobre un señor al que le gustan las niñas, o sea, un antecedente de Lolita escrito todavía en París—insiste en que su padre, y escribe Padre con mayúscula, era un hombre decente. Pero comentando tu comentario te diré: era un perverso y qué bueno que era un perverso.

N.A. — Y si de sopetón te pregunto, ¿qué opinas de la literatura de este país?

J.G.P. — No opino. Para nada, para nada.

N.A. — Cobarde Juan.

J.G.P. — No soy cobarde, es que estoy en la pelea y no puedo ser juez y parte.

N.A. — Sí se puede; tienes espíritu crítico.

J.G.P. — ¿Qué chiste tendría hablar sobre los amigos? Ya he escrito bastantes ensayos sobre eso. Los escritores mexicanos contemporáneos importantes me parecen Villaurrutia, Owen, Gorostiza, Cuesta, Paz, Rulfo, Arreola y mis amigos de mi generación. Pero hay muchos más y he escrito sobre ellos en *Las huellas de la voz*. Lo importante no es estudiar literatura si no que ésta se lea por placer.

Tendremos que interrumpir la entrevista porque debo salir de viaje, pero le digo a Juan que ésta, de hecho, ya está. "Sólo es cosa de que le encuentre una primera frase. Es todo lo que necesito" —le digo a Juan, que sonríe y pide que le traigan un ejemplar de Catálogo razonado *que me regala pidiéndome que lea en voz alta la primera frase de su personaje.*

"Al abrirse el telón, a oscuras...

Voz primera:... No sé cómo empezar (Pausa larga)

Tú me dijiste pon cualquier cosa, todo lo que se necesita es una primera frase y luego seguir adelante.

¿Puedo confiar en ti? Mi primera frase..." Veinte días más tarde regreso para saludar a Juan y decirle que me he pasado el viaje discutiendo con él. Le participo mi decisión de cambiar su obra en los entrepaños de mi librero, que de ahora en adelante estará junto a la de Lydia Cabrera. No decido todavía si ponerlo del otro lado a Los negros brujos o La historia de una pelea cubana contra los demonios, *de Fernando Ortiz.*

N.A. — Juan, ésta será mi última pregunta: se me ocurrió durante el viaje. Supongamos que el escritor Juan García Ponce puede disfrutar de una noche única de placer, misma que podrá compartir con una de sus heroínas. Entre Virginia, Nicole, Paloma, Cecilia, Mariana, María Inés —no te las voy a enumerar todas, tú mejor que nadie las conoces— ¿a cuál eliges? Recuerda, sólo puedes escoger una.

J.G.P. — ¡Imposible, no le puedo ser infiel al resto!

N.A. — El escritor García Ponce, ¿tiene escrúpulos con la fidelidad?

J.G.P. — Para mí la fidelidad es lo que para toda la gente es infidelidad. Mi noche de placer sería con las últimas palabras de San Juan de la Cruz: "esta noche cantaré maitines en el cielo". Como ves todo el tiempo cito santos, hablo de santos, leo a santos y para colmo me gusta estéticamente la angeología. Hasta he escrito una nota parodiando el estilo de Duns Escoto en cuestiones "cuodlibetales": cuestiones discutidas. Ahora, como burla, te digo: que Borges tuvo razón cuando pronosticó que finalmente el Premio Nobel se lo acabarían dando a un negro.

N.A. — Cómo eres mula y malo.

J.G.P. — No soy malo. Lo que pasa es que yo no hago esas distinciones. Es absurdo hablar de la blanquitud y la negritud. Somos un país de mulatos y de todas maneras cuando hablamos de la virgen de Guadalupe o de la virgen de la Caridad del Cobre o Yemayá y Obatalá es la misma cosa que cuando hablamos del exotismo. En el siglo XIX para los franceses, España era exótica: Carmen y los toreros. Pero claro, ahí había distancias. Pero en este mundo ya no hay distancias. Todos somos de todo y todo desaparece con el conocimiento. Y otra cosa, yo no creo que escribir sea una larga paciencia. Yo creo que escribir es una larga impaciencia. Bueno no importa, no quiero tener problemas, pero sí te digo que no puedo ser un Miguel Ángel Asturias.

N.A. — ¿Aspiras a escribir como García Márquez?

J.G.P. — Tampoco.

N.A. — ¿Ni siquiera como Musil?

J.G.P. — Ni siquiera como Musil. Escribir como Musil es demasiado alto. Para mí es el escritor más importante que ha existido.

N.A. — O sea, un hombre sin cualidades le encuentra calidad al escritor Juan García Ponce.

J.G.P. — Ni modo, aunque sea un perfeccionista venido a menos; así quiero escribir.

México, D.F.
Jueves 18 de junio de 1987.

Le Corbusier visto de cerca

por Teodoro González de León

Es para mí una grata obligación participar en este homenaje a Le Corbusier que conmemora el centenario de su nacimiento. Creo que soy el único mexicano que trabajó en su taller. Esto me llena de orgullo pero también me deja perplejo. En otras ramas del arte, como la pintura, muchos artistas de este país han salido al exterior para formarse y recibir experiencias. Rivera, Siqueiros, Orozco, Tamayo, Cuevas —la lista sería interminable—, pasaron largas temporadas fuera del país, trabajando y viviendo muy de cerca las experiencias de las vanguardias. En cambio son muy pocos los arquitectos mexicanos que lo han hecho. No sé de nadie que haya trabajado con Wright o con Mies, por nombrar a otros dos actores del movimiento. Hago esta reflexión porque estoy convencido de que la arquitectura es un arte que se transmite como un oficio de maestro a aprendiz, en el taller. Es ahí, y no en la escuela, donde se cumple la parte sustancial de la formación del arquitecto.

Sin embargo, mi primer contacto con Le Corbusier ocurrió en la escuela. A principios de los cuarentas me tocó vivir un cambio en el sistema de enseñanza del dibujo —el primero de los varios que se sucedieron en todas las escuelas del mundo. El primer año había transcurrido dentro del sistema tradicional de "relevees" de los edificios viejos; yo realicé el levantamiento, el lavado a la acuarela del edificio de Guerrero y Torres del Banco Nacional y de una de las torres de Catedral. En el segundo año vino el cambio: ahora había que dibujar sólo en tinta, en blanco y negro, los ejemplos de la arquitectura moderna. Dibujé la casita de la madre de Le Corbusier en el Lago de Ginebra, las casas dobles de Stuttgart, la Cook de París y la de Garches, en plantas, elevaciones, cortes y axonométricas. Ese fue mi primer contacto.

Había dos circunstancias que hacían muy especial a la escuela de San Carlos: alojaba el museo de pintura, que visitábamos en una soledad extraordinaria, y una biblioteca maravillosa, que conserva sus muebles antiguos y donde, además de sus joyas (Piranesi, Letaroully, Reynaud), guardaba la colección completa de *L'Architecture Vivante* que Morancé publicó en los veintes y treintas, con toda la obra de Le Corbusier (de ahí copiábamos los dibujos) y de los maestros de la vanguardia. Por si fuera poco, San Carlos estaba en el centro de la ciudad, a un paso de los despachos de arquitectos en que trabajábamos. Entusiasmado por los escritos de Le Corbusier, me sentía ávido de trabajar y acabar la escuela. Y, casi desde el primer año escolar, trabajé con Lazo, con Obregón Santacilia y con Pani. Sentía que el trabajo real me daba una información sustancialmente distinta a la de los concursos de la escuela.

Para el quinto año había recorrido todos los textos disponibles de Le Corbusier y, por supuesto, los volúmenes publicados de *L'œuvre complete*. Junto con Armando Franco era un convencido, diría un fanático, de toda su ideología utópica y mesiánica. El Plan Voisin de 1925, con sus variantes de 29 y 37, era nuestro modelo. Soñábamos con una Ciudad de México arrasada en la que sólo quedarían los monumentos y los nuevos edificios, rodeados de parques y autopistas. Era 1946: el año en que presentamos el proyecto de la Ciudad Universitaria al concurso interno de la escuela y cuyo plano, luego de muchas polémicas, fue el que sirvió como base para el desarrollo final.

En esa época conocí a Hannes Meyer. Vivía en un departamento pequeño, en el segundo piso, con vista al parque de Villalongín, muy cerca de este lugar. Yo tenía ya la idea de ir a trabajar al extranjero; la beca que había pedido a través del IFAL estaba a punto de serme concedida y lo visité para pedir consejo. En realidad me aconsejó poco. Cuando le mencioné a Le Corbusier sólo obtuve un largo silencio. Hablaba poco, y nada de arquitectura, sólo de política. Lo acompañé en un memorable paseo a pie, de todo el día, con su mujer, sus pantalones bombachos y su bastón, por la carretera de Toluca. Cuando llegó la hora de mi partida me dio tres cartas. Sólo una era para un arquitecto, Andre Lurcart, quien, tras visitarlo, no me dejó ningún deseo de pedirle trabajo (a pesar de que había admirado su escuela de Villejuif). Las otras dos cartas fueron un chasco. Eran para dirigentes comunistas totalmente ajenos a la arquitectura, que además vivían en los suburbios, y me fue muy difícil encontrarlos. ¿Por qué cuento esta anécdota de Hannes Meyer? Porque Hannes representaba exactamente lo contrario de Le Corbusier y nosotros estábamos un poco

atrapados entre las dos tendencias. Alan Colquhoun ha resumido brillantemente esas dos posiciones; lo cito: "Así pues, lo que encontramos en Le Corbusier es exactamente lo opuesto de lo que proponía Hannes Meyer. Para Meyer la arquitectura debería convertirse en una máquina y seguir inconscientemente los dictados de un implacable destino económico. Para Le Corbusier la máquina tiene que ser elevada al nivel de la consciencia —transformarse de hecho en arquitectura— para poder servir y representar auténticamente al hombre; ha de humanizarse, llenarse de filosofía y de arte, los verdaderos dominios de lo humano".

Meyer decía en 1928:

"Todo en este mundo es producto de la fórmula: La función por la economía".

"Todo arte es composición y, en consecuencia, antifuncional".

"Toda vida es función, y en consecuencia, antiartística".

Le Corbusier escribía unos años antes, en 1922:

"La arquitectura existe cuando hay emoción poética, la arquitectura es cosa plástica. La plástica es aquello que uno ve y que uno mide por los ojos".

"Desde la planta, y en consecuencia en todo lo que se levanta en el espacio, el arquitecto es un plástico; él disciplina los requerimientos utilitarios en virtud del propósito plástico que persigue; el arquitecto compone".

Este par de declaraciones resumen las dos posiciones rivales del movimiento en los veintes. Sesenta años después nos resulta fácil ver que la posición funcionalista pura de Meyer, que veía a la arquitectura como una disciplina estrictamente técnica, se ha desgastado. Y vemos cómo la arquitectura como arte, igual que en todos los tiempos, se sigue practicando. Le Corbusier nunca tuvo dudas. Desde el principio —cuando sus declaraciones eran más funcionalistas— creyó que practicaba un arte. Pero al final de los cuarenta nos debatíamos en la duda entre una y otra actitud, tanto que, al llegar a París, me inscribí en la Escuela de Trabajos Públicos para seguir un curso sobre concreto armado, siguiendo con la corriente tecnológica. Me aburrí, no entendí nada —se requería una preparación de ingeniero para seguir el curso— y, finalmente, me decidí: con apenas un mes de estancia en París, toqué en el 35 de la Rue de Sèvres. Clavado sobre la vieja puerta de madera, había un pequeño letrero de cartón escrito a mano que decía:

LE CORBUSIER
AU FOND DU COULOIR

Había que pasar un largo corredor oscuro, una escalera con olor a sanitarios y, en el primer piso, una puerta pintada de gris que daba acceso al largo corredor. Era el costado del patio de un convento jesuita del siglo XVIII, con luz de un solo lado, de unos 40 metros de largo y cuatro de ancho. Era 1947: el espacio había estado abandonado durante los años de la guerra y tenía los plafones de cielo raso de tela, abombados, caídos, rotos y con manchas de humedad. Al entrar estaba la máquina de copias heliográficas con su penetrante olor a amoniaco. Seguían dos mesas, las de Le Corbusier y su secretaria, y cuatro sillas. Y tras éstas, sin ninguna división, una veintena de restiradores. Lo primero que pensé fue: aquí se fraguó la arquitectura moderna. No lo podía creer, acostumbrado como estaba a los despachos relativamente elegantes de los arquitectos con los que había trabajado en México.

Le Corbusier acababa de fundar el AT-BAT (atelier des Batisseurs): taller de constructores —recuérdese su infinita manía de crear sistemas y grupos—. Pensaba renovar la profesión integrando un taller a la manera medieval, en el que los ingenieros de todas las ramas compartieran el proceso entero, desde el proyecto, con los arquitectos y los constructores. Había en ese momento, bastante hacinadas, cerca de 30 personas. Desarrollaban el proyecto de la unidad de Habitación de Marsella, el primer encargo grande que recibía Le Corbusier desde los años treinta. Cosa curiosa —y esto siguió siendo así durante los 18 meses que pasé en el taller—, sólo 3 o 4 eran franceses, el resto eran extranjeros de todos lados del mundo. Ya no estaba Pierre Jeaneret, su socio de veinticinco años. Mucho después me enteré de que durante la ocupación la política los había separado. Pedí trabajo y lo obtuve al día siguiente; necesitaban "negres", como racistamente se denomina a los dibujantes, para desarrollar los planos estructurales, y pasé a la sección de ingeniería. Duré una semana, porque me esmeré como nunca e hice un dibujo delicadísimo de las varillas de las armazones de fierro de los famosos "pilotis" del edificio. Al ver el dibujo me cambiaron a la sección de arquitectura.

Vuelta felicita
al presidente de
Costa Rica, Oscar Árias,
merecedor de un
Premio Nobel de la Paz
que ha sido otorgado
no sólo a un hombre
sino, sobre todo,
a una nación
centroamericana cuya
trayectoria democrática
es ejemplar.

Al poco tiempo hubo ingresos para renovar el taller y el personal debió repartirse en diferentes casas. Tuve la fortuna de que me enviaran al departamento que Bodiansky tenía en la Rue des Beaux Arts. Vladimir Bodiansky era el ingeniero que dirigía el diseño estructural en el AT-BAT. Una persona admirable, generosa y amable. Pertenece a esa generación de grandes ingenieros que dio Francia antes de la guerra. Tenía experiencia de varios lados del mundo. Trabajamos cerca de quince días, rodeados de las esculturas negras que atestaban su departamento. Yo dibujaba en la mesa de comer. Cuando regresamos el panorama había cambiado: el plafón estaba totalmente restirado; todo se había pintado y, aunque la máquina de copias seguía en la entrada, la secretaria de la recepción tenía un espacio independiente. Tres novedades: Le Corbusier, fiel en su vida a la misma doctrina espartana que promulgaba en sus proyectos y escritos, se había hecho un privado: un cubículo cerrado de 2.26 x 2.226 x 2.26 con una mesa, dos sillas y una repisa con una escultura, sin ventanas. La segunda era un mural que estaba pintando, con fuertes colores azul y rojo al fondo del espacio. La tercera, un pizarrón que iba del piso al techo, de más o menos 3.66 x 3.66 mts. En éste se dibujaron a escala natural una serie de detalles del edificio de Marsella. Mucho tiempo estuvo en proceso la famosa escalera interior de los departamentos en balcón. Ahí vimos como se transformaba, o reposaba semanas enteras para recibir un nuevo cambio. El pizarrón fue un instrumento de trabajo realmente útil.

En todos los meses que pasé en el taller, la mayor parte de las mesas de trabajo se dedicaron al edificio de Marsella. Vimos como, junto al pizarrón, un maquetista yesero —no hay que olvidar que en ese tiempo no existían pegamentos rápidos y las maquetas se hacían de yeso— realizó, en proporción de 1:50 del techo-jardín de Marsella, el modelo, que pasó por innumerables cambios. El edificio de Marsella —la unidad de Habitación de Tamaño Adecuado, como él la denominaba— era la cristalización de un largo proceso de ideas plásticas y sociales. Eran ideas

utópicas en el verdadero sentido; tenían más de un paralelismo con los postulados de Fourier. Le Corbusier veía al edificio como un transatlántico que llevara a sus habitantes a una vida mejor. Una máquina plástica que alojara las alegrías esenciales para la vida del hombre. Con este edificio, Le Corbusier ponía a prueba una teoría largamente madurada. Más adelante me referiré a los problemas plásticos y constructivos de la obra.

Se desarrollaba también el edificio de Manufacturas Duval en St. Die, el poblado de los Vosgos destruido por los alemanes durante la guerra. Participé activamente desde el inicio en ese proyecto, e hice —trabajando en mi cuarto de hotel— dos o tres proposiciones para el arreglo de la planta baja, que Le Corbusier, delicadamente, rechazó; pero me encargó en forma personal los primeros dibujos para el arreglo de un comercio en el Boluevard de la Madeleine, en un espacio donde se había deteriorado, por abandono durante la guerra, un notable diseño de Robert Mallet Stevens. Confieso que en aquella época la contaminación de "art decoratif" no me seducía y fue él, Le Corbusier, quien llamó mi atención sobre los detalles, los remates, las vueltas, durante una visita que me hizo cuando realizaba yo el levantamiento del local.

Otros dos temas ocuparon al taller. Durante dos meses se desarrolló "La Grille CIAM". Una más de sus invenciones de sistemas. Con esa malla pretendía encasillar todos los fenómenos de las distintas propuestas urbanas del próximo congreso de CIAM. La verdad se supo después: los jóvenes se rebelaron y la malla no sirvió para nada. El otro tema, que estuvo presente todo el tiempo como Marsella, era el Modulor. Y todos estuvimos fascinados por su búsqueda. Todos participamos de alguna manera; todos teníamos una solución, y algunos, como el uruguayo Serralta, siguieron durante años tratando de superar las versiones publicadas. Era la época anterior a la publicación del Modulor 1. Para los no iniciados esto requiere una explicación: el Modulor es una invención de Le Corbusier que se encuadra en la tradición vitrubiana, según la cual los edificios deben reflejar las proporciones de la figura humana. Los traductores de Vitrubio en el Renacimiento (Fray Gicondo, Cesariano, Sangallo y el propio Rafael, quien encargó una traducción que se realizó en su casa), hicieron dibujos y alentaron a artistas como Leonardo y Francesco di Giorgio a realizar versiones de las proporciones del hombre. Surgieron esos misterios "homo ad cuadratum" y "ad circulum", de los cuales el de Leonardo es el más impresionante. El sistema de medidas de Modulor es una serie Fibonacci con punto de partida en 1.83 mts.: la medida de 6 pies ingleses que estratégicamente escogió como altura platónica del hombre. Como toda serie Fibonacci, produce una cadena de secciones áureas hacia arriba y hacia abajo de esa medida. Pero el problema radicaba en la construcción de la "figura simbólica" del hombre con esas dimensiones. Le Corbusier se había empeñado en un trazo con un error geométrico garrafal. Cuando se publicó la primera versión recibió cartas de todo el mundo —incluida una mía— con correcciones a ese trazo y propuestas de solución. La definitiva, muy elegante como dicen los matemáticos, surgió muchos meses después de mi partida. Fueron Maisonnier y Serralta los que la formularon, y Le Corbusier les dio crédito. Se trataba de los dos cuadrados superpuestos con la figura humana con el brazo levantado y con la sección áurea pasando por el plexo solar, que finalmente se publicó en la versión definitiva del Modulor II de 1955.

Con esta otra invención Le Corbusier aspiraba a universalizar un sistema de medidas —cuyos miembros están en sección áurea— para hacer trazos reguladores que redujera la incertidumbre en el diseño. Es claramente una posición pitagórica. El artista que usa un trazo regulador supone que el espacio plástico está regido por una malla geométrica de ritmos y repeticiones. Descubrir o inventar esa malla le proporciona seguridad al creador; "Un trazo regulador es una seguridad en contra de lo arbitrario, es una satisfacción de orden espiritual", decía Le Corbusier ya en 1922. Yo heredé este instrumento y lo usé sistemáticamente en todos mis proyectos durante cerca de 20 años. Lo abandoné porque es un sistema, y como todo sistema se agota y empobrece al arte.

En el verano de 1948 recibí un encargo muy afortunado. Le Corbusier me invitó a trabajar en su departamento para proyectar el cambio de las ventanas de fierro, a las que el óxido había arruinado durante la guerra, por secciones de madera, de proporciones pesadas y complejas. En esa época, Le Corbusier abandonaba la estética cubista. Tuve entonces la ocasión de trabajar cerca de un mes, todas las mañanas, en su propia casa, en su taller de pintura. Esta circunstancia me permitió conocer la disciplina inflexible que gobernaba su vida doméstica. Cuando yo me presentaba, a las 7:30 de la mañana, y me instalaba en una mesa entre sus pinturas, él ya había corrido una milla alrededor del estadio que estaba frente a su edificio y había desayunado. Tenía entonces sesenta y un años, la misma edad que yo tengo ahora. De esa hora a las 9:30 se dedicaba a escribir los textos de sus futuras publicaciones o a contestar cartas de su profusa correspondencia diaria. Le Corbusier fue muy cuidadoso con sus cartas; siempre estuvo pendiente de la gente que tuvo contacto con él y no dejó de alentarla o, simplemente, de escribirle para averiguar su paradero; guardó varias muy conmovedoras. Después pasaba pintando las horas que lo separaban de la comida del mediodía. Almorzábamos en compañía de Ivonne, su mujer, y a las dos y media salíamos en su pequeño auto deportivo, de color verde ácido, hacia el centro de la ciudad, al taller de la Rue de Sèvres donde, hasta las ocho y media o nueve de la noche, trabajaba en arquitectura y urbanismo.

¿Qué recuerdo de esa convivencia? Por una parte, un escenario físico realmente frugal. Su departamento era exactamente igual, con los mismos pocos muebles, al de las fotos publicadas en los treintas. El bidet expuesto, la cama alta y angosta; la bellísima mesa del comedor y los dos únicos sofás en esa extraña estancia, que más parecía pasillo. El área de su departamento no era mayor que la de sus departamentos tipo, los de Marsella por ejemplo. Hay que recordar que Le Corbusier nunca habló de mínimos y que ello le costó una polémica muy amarga en el 2o. Congreso del CIAM con el grupo de la vanguardia marxista, al que pertenecía Hannes Meyer. Siempre sostuvo el principio —sanamente utopista— de que el hombre debe vivir en un espacio de tamaño adecuado (así traduzco "grandeur conforme"), bueno para un intelectual, un obrero o un hombre de negocios. Así pensó que debían habitarse sus unidades de vivienda, no con sectores de población de economía uniforme. La paradoja es que, debido al prestigio de su creador, el edificio de Marsella está ahora habitado por una pluralidad de familias de diferentes ingresos y formación cultural.

En su departamento pude ver cómo lo que Le Corbusier proponía para los demás no era distinto de lo que él mismo vivía. En su taller de pintura me esperaba otra revelación, el día que pude ver lo que guardaban esos misteriosos cajoneros que aparecen en las fotos: la colección de dibujos de huesos cortados y cantos rodados, cuidadosamente clasificados por familias. Eran, como se puede ver en su pintura y arquitectura, el arsenal de formas libres que siempre están presentes en sus composiciones. Pero había apenas un librero de dos metros de largo y un guardarropa muy reducido. Alguna vez me comentó que "el problema de saber habitar radica en saber qué guardar". Él, que no guardaba casi nada, nos ha dejado mucho.

Por otra parte, de su trato recuerdo mucho silencio y ocasionales comentarios melancólicos. Ivonne decía, un poco en broma, que era un tipo muy triste, que nunca se divertía. Cuando terminó el carpintero dejé de asistir y me reintegré al taller en las mañanas. Me gustó ver publicado mi dibujo de los ventanales en el Modulor I y lamenté que recientemente se haya sustituido por un ventanal de secciones de aluminio.

Las visitas que recibía Le Corbusier cada día eran francamente abrumadoras. Calculo que en esa época debían de ser alrededor de cinco. Yo tuve que presentar a cuatro arquitectos mexicanos que querían conocerlo. No tenían nada que decirle, sólo le pedían su autógrafo. Vimos la cabeza rapada del padre Couturier, quien trataba de convencerlo de que proyectara una iglesia. Indira Gandhi y Neutra, son algunos visitantes que recuerdo.

En el taller sus croquis eran intocables. Llegaban a quedarse meses en un restirador, sin ningún cambio, hasta que un día Le Corbusier se sentaba con su manojo de lápices de color en la mano izquierda y producía una nueva versión, haciendo comentarios pausados. Pero no parecía acercarse a la versión definitiva. Daba la impresión de tener una gran paciencia ("L'Atelier de la recherche patiente" se llama uno de sus ensayos) aprendida en largos años de saber que la creación es una decantación que no se puede acelerar. En una de esas sesiones le escuché esa frase que he repetido mucho: "Usted sabe, la arquitectura es algo muy difícil, es un oficio muy duro, no es como la música, aquí no hay genios a los once años".

Dos veces debí llevar planos y coordinar información a la obra de St. Die, que apenas se iniciaba, y otras dos a la de Marsella, en la que ya estaba de residente mi amigo Georges Candilis. Ahí presencié un suceso que fue muy importante para la arquitectura moderna, que afectaría más tarde mi propia obra y del que, lo confieso, no medí de inmediato la trascendencia. Habíamos revisado el día anterior el acabado de concreto del primero de los grandes postes de la planta baja del edificio. Nos había parecido defectuoso y tosco y esperábamos a Le Corbusier para decírselo. Después de una larga y silenciosa inspección, sin siquiera voltear a vernos, felicitó entusiasmado al contratista: "Bravo, Mione, esa es la superficie bruta que requiere el concreto". Se habló del "Beton brut" y nació ahí una corriente que abarcó a todo el mundo. Le Corbusier daba en esos momentos, y nosotros no lo advertíamos claramente, un giro de 180 grados en su expresión plástica: pasaba de las formas lisas del purismo, de la estética de la máquina, a las formas pesadas y masivas, de superficies expresivas, de lo que se denominó brutalismo. El cambio se había operado durante el proyecto de la Unidad de Marsella. La concepción inicial, similar a la del Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París de 1930, consistía en una plataforma de concreto que recibiría una estructura de acero para la que, en forma bastante utópica, se había pensado usar aluminio y que operaría como panal para insertar posteriormente paquetes prefabricados que contenían los departamentos completos. Pero aunque Francia es por tradición un país de grandes obras de ingeniería, las condiciones de la post-guerra impedían un experimento de esa envergadura. La estructura de aluminio fue descartada, como al poco tiempo lo sería la de acero, porque no había existencias en la producción francesa. Esto obligó a pensar en una estructura de concreto armado, que incrementó notablemente las cargas y alteró en consecuencia el diseño de la plataforma de sostén. Los postes, que habían sido concebidos siguiendo la idea original de la "Ville Radieuse", según la cual los edificios deben liberar el terreno, y que debían dar transparencia al edificio en su base, se tornaron en masas escultóricas imponentes y un poco aplastantes. La dualidad del Pabellón desapareció, ya que base y superestructura se convirtieron en una sola cosa; la gran fachada dejó de ser ligera y se le añadió además su última invención, el parteluz, en forma de logias que dan un fuerte claro oscuro. Y claro está, el remate final era una textura violenta en el acabado del concreto, que fue lo decisivo en ese "accidente" de obra que acabo de relatar y del que fui testigo. Sólo hasta ahora entendemos la intención plástica expresiva, de pobreza, de rudeza, que quiso dar Le Corbusier con ese acabado. El monasterio de La Tourette de 1955 expresa ese despojamiento del material, esa intención de quitarle toda connotación de riqueza. Una obra hecha con un solo material, una sola piedra pobre, la piedra del Siglo XX, como bautizó al concreto Le Corbusier.

Con ese nuevo manejo de formas y materiales se cimbraron, en la tercera época de la obra de Le Corbusier, las bases críticas del movimiento moderno. Unos hablan de crisis del racionalismo, otros más proscriben su obra. Hubo que esperar a los primeros años de los sesentas para que Colquhoun situara su obra como la segunda fase del movimiento moderno, desnudando el simbolismo que escondía sin saberlo la posición racionalista.

A medida que pasa el tiempo y se acerca el fin del siglo XX, somos más conscientes de la importancia gigantesca de lo que denominamos Movimiento Moderno. De cómo transformó radicalmente la expresión artística en todas las ramas —arquitectura, escultura, pintura, música, literatura. La tradición artística clásica greco – romana, que parecía inamovible, había permanecido inalterada durante 25 siglos, con sólo una interrupción de dos siglos, durante el gótico. A base de renacimientos sucesivos, como nos lo ha mostrado Panofsky, las formas clásicas se recreaban y volvían a usarse con renovado interés; su simbolismo parecía eterno. El Movimiento Moderno rompió esa continuidad de la cultura de Occidente, con formas artísticas ajenas y contrarias a su tradición cultural. Los artistas de ese momento crucial de la historia del arte realizaron un verdadero salto mortal de la creación. Le Corbusier fue uno de ellos.

Le Corbusier en la India

por Satish Gujral

Este año se celebra el centenario del nacimiento de Le Corbusier, el arquitecto de Chandigarh. Nadie discute la estatura de Le Corbusier en la historia de la arquitectura mundial, pero en el contexto indio su contribución puede ponerse en tela de juicio.

Decir que Le Corbusier fue un artista es rendirle el más alto homenaje que se puede rendir a quien se haya involucrado en la expresión creativa en cualquiera de sus formas. Pero qué tanto tiene que ver la arquitectura con esto, es una cuestión más bien delicada. Porque si un artista ha elegido la arquitectura como medio, no puede disfrutar del mismo grado de libertad que se concede a un pintor o un músico.

Todas las otras formas del arte existen sólo por sí mismas. Con la arquitectura las cosas no son tan sencillas. Toda creación arquitectónica tiene un propósito serio y específico. La buena arquitectura debe también ser funcional. No puede considerarse funcional a menos de que sea capaz de identificarse

con el carácter físico y espiritual de su locación y sus usuarios.

Mi amigo, el difunto Humayuan Kabir, describió una vez Chandigarh como un fracaso de la arquitectura moderna. No era una exageración. Kabir había argüido que el ama de Chandigarh reclamaría la ayuda de Le Corbusier cada vez que tuviera que luchar con el polvo y el calor que los "sunbreakers" del arquitecto dejaban pasar. Era sin duda una forma aguda de señalar la falta de identificación de Le Corbusier con el espíritu local.

La arquitectura que Le Corbusier suscribía era esencialmente una arquitectura de la tecnología —la culminación de una propuesta que ignoraba todos los factores locales. Esa concepción tuvo alguna validez en los años de la posguerra en los países occidentales donde la afirmación de la identidad nacional no tenía la misma carga ideológica que en los tiempos de la pre-guerra.

Todo lo que seguía siendo distinto era meramente un problema de lenguaje. Sin embargo, había surgido una nueva distinción que era esencialmente tecnológica y estaba fuera de las tradicionales estructuras culturales. Dividía al Occidente en "países de acero" y "países de concreto". Ambos materiales representaban diferentes lenguajes arquitectónicos, basados no en ninguna ideología sino en los diferentes niveles de industrialización y formas de vida de los opulentos y los no tan opulentos.

El concreto era el material de los "pobres" —como lo era Europa en aquella época en comparación con los Estados Unidos. Requería pequeñas cantidades de acero, pero grandes de piedra y trabajo manual, del que había de sobra en la Europa de la posguerra. En el otro lado del Atlántico, los Estados Unidos habían emergido como el poder super-tecnológico con acero disponible más que de sobra luego del fin de la guerra. Estaban además completamente decididos a desempeñar el papel de un nuevo guardián de la cultura en la escena mundial.

Los seguidores del culto de Le Corbusier se presentaban como la fuerza que resistiría contra el colonialismo cultural de los Estados Unidos. En la arquitectura, este colonialismo estaba representado por las estructuras de vidrio y acero de Mies Van der Rohe. Su bandera era el internacionalismo.

Dejando de lado la designación del concreto como material del "pobre", debe admitirse que cuando menos tenía una grandeza austera aunque en su totalidad el efecto que creaba era inhumano y hasta brutal.

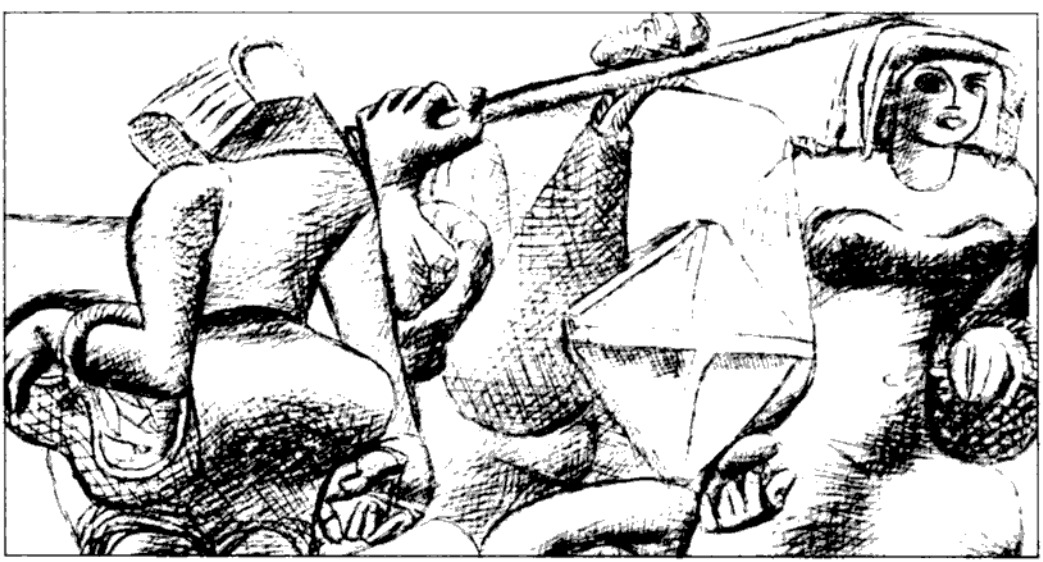
Lo que convenció a Nehru de otorgar *carta blanca* a Le Corbusier en el diseño de Chandigarh no era ciertamente el efecto de esta grandeza que el concreto reflejaba. Como muchos intelectuales, Nehru estaba más dispuesto a dejarse seducir por el parloteo sobre el arte que por el arte mismo. Y tratándose de hablar de arte el talento de Le Corbusier era igual a su talento como pintor, escultor y constructor. Era esa habilidad para argüir violentamente contra el llamado colonialismo cultural —y a favor del material de los "pobres"— lo que finalmente decidió el asunto en su favor. Para Nehru, "Corbu parecía el equivalente en arquitectura de un socialista fabiano".

Lo que escapaba a la atención de Nehru era que este conflicto entre las escuelas "del acero" y "del concreto" no tenía bases ideológicas. Lo que oponía a estas dos corrientes en la arquitectura moderna era la tecnología disponible en esas diferentes partes del mundo industrializado. Si el fin de la guerra de Corea no hubiera inundado todavía más de acero el mercado norteamericano, la cultura del vidrio y el acero habría tenido muy poca oportunidad de extenderse, incluso sin los Estados Unidos. Ello seguramente habría privado a la "cultura del concreto" de su aura de "anti-colonialismo".

Nehru estaba incluso más impresionado con lo que Le Corbusier decía de hacer de Chandigarh "un símbolo del futuro de la India" —una India industrializada, una potencia tecnológica: algo que tocaba de cerca el corazón de Nehru.

Es irónico que todo esto sucediera en una época en que *el* concepto en el que se basaba la moderna arquitectura —su relación con la tecnología— tenía serias dudas. Infortunadamente, éstas no habían tenido aún una voz bastante fuerte en la época en que el apóstol del "anticolonialismo" llegó a Chandigarh a imponer la "cultura del concreto" y la "tecnología del pobre" en la tierra del lodo y el ladrillo.

No podía haber comentario más crítico sobre este triste episodio que la queja de los seguidores de Corbu de que los artesanos locales los habían decepcionado en su noble esfuerzo debido a su ineptitud para adaptarse a la tecnología del "hombre pobre". La "falta" de hecho revelaba no la incompetencia de los artesanos locales sino la contradicción inherente a la idea



misma, para no hablar de las ridículas pretensiones.

La mera noción del material "del hombre pobre" habría progresado con la idea de que no requería habilidad para sostenerse. Desde luego su falta de líneas precisas que son válidas en el acero y las manifiestas imperfecciones de los obreros al emplearlo fueron proyectadas como sus cualidades. Su falta de belleza fue proyectada como una reacción en contra de la búsqueda burguesa de la estética.

Las técnicas se desarrollan como las lenguas. Como éstas, simbolizan la identidad cultural de un pueblo. Las lenguas crecen y su vocabulario se enriquece de acuerdo al crecimiento y la evolución de la cultura. Pero cualquier esfuerzo para implantar lo que es inorgánico a una cultura sólo da por resultado el debilitamiento del sentimiento de identidad de un pueblo, si no un total extrañamiento de su entorno.

La buena arquitectura, para ser funcional, debe escoger materiales y técnicas que tengan relación histórica y cultural con su entorno. Infortunadamente, este solo hecho se opone a la noción en que fue fundada la arquitectura moderna. La arquitectura de la tecnología creía en un método centralizado de producción. Era por eso indiferente a los factores locales, forzando a la gente a adaptarse a una cultura sintética.

En París, Le Corbusier diseñó edificios que se construirían en América Latina, los Estados Unidos, Europa y la India, sin la menor consideración de las culturas, las tradiciones y los estilos locales. A los ojos de sus fieles, como artista Le Corbusier podía permitirse semejantes libertades. Pero para quienes no lo son tanto, son simplemente inaceptables.

La arquitectura que no está diseñada específicamente para alguien y para algún lugar sirve sólo para contaminar su ambiente y bloquear el proceso de su evolución natural. Esa precisamente ha sido la ruina de nuestra arquitectura desde que Le Corbusier comenzó su obra en la India.

MARIO VARGAS LLOSA: EL HIJO DEL MUNDO

por Jorge Edwards

ALGUNOS, CONSTERNADOS O solapadamente contentos, sobándose las manos, dicen que se ha pasado definitivamente a la derecha. Otros dicen que cambió la literatura por la política, dominado por el deseo de ser Presidente. Un columnista chileno, humorista del oficialismo, cosa extraña, sólo concebible en el país del Rey Ubu, lo utiliza, eufórico, para atacar a los políticos de oposición, los vapuleados "señores políticos". Y Jorge Enrique Adoum, desde el Ecuador, lo instala en el último círculo del infierno y se queda, por fin, tranquilo. Me parece escuchar la voz melancólica y pastosa del poeta Jorge Enrique Adoum, turista de tantas revoluciones: "¡Un canalla!"

Como siempre, se impone la emoción, la exaltación, la venganza, el resentimiento, mientras el pensamiento crítico, el análisis, brillan por su ausencia. No se puede polemizar, no hay libertad intelectual auténtica, cuando una de las partes cancela el debate con la frase ritual: "Se pasó a la derecha. Pertenece a la derecha. Es, por lo tanto, por el hecho de pertenecer a la derecha, un canalla". Proceder en esa forma equivale a retroceder a fojas cero, volver al punto más bajo de la polémica de nuestra época: los años del stalinismo, del miedo, del desierto. ¿No habíamos salido de esa etapa con grandes dificultades y desgarros? ¿No sabemos lo suficiente, ahora, como para no repetir los errores del pasado?

Sabemos ahora, por ejemplo, gracias a la *glasnost*, que Alexander Tvardovski, uno de los grandes escritores soviéticos, el defensor de Pasternak y de Solzhenitsyn, escribió en su juventud un poema a favor de la colectivización de la tierra, en el que la describe como un paraíso, y en su vejez, poco antes de morir, otro poema, *Po pravu pamyati*, donde la condena como un error siniestro y un crimen. Después de años, el poema póstumo de Tvardovski acaba de publicarse en *Novyi mir*. ¿Significa esto que Tvardovski se pasó a la derecha, y junto con Tvardovski, la revista *Novyi mir*, y si nos apuran un poco, el poder detrás de *Novyi mir*, es decir, Mijail Gorbachov y el Kremlin? Argumentar mediante el sistema de la descalificación es, en el peor de los casos, peligroso, y en el mejor, cuando ya no existe el peligro de la hoguera o de la guillotina, perfectamente inútil. Pero hemos progresado poco. La práctica del libre examen no ha conseguido una implantación sólida en los mundos periféricos: la Santa Rusia, Hispanoamérica. Permanecemos en el primitivismo, y Europa, a condición de que seamos primitivos, buenos o malos salvajes, nos compadece y nos "comprende".

Vargas Llosa sostiene que su preocupación principal no es la propiedad de los bancos sino el futuro de la democracia en el Perú. ¿No podemos prestar un poco de atención, en lugar de rasgarnos las vestiduras y lanzar cortinas de humo? Han existido nacionalizaciones de bancos bajo diferentes regímenes políticos, en muy diversas circunstancias. No sólo François Mitterrand nacionalizó bancos en Francia. También lo hizo Charles de Gaulle a la salida de la Segunda Guerra. Y el general Pinochet, sin ánimo de hacer comparaciones y sin ir más lejos, "intervino" numerosos bancos privados hace alrededor de cinco años.

Quiero insinuar que no se puede tener un criterio absolutamente rígido y uniforme frente a este problema de la propiedad de los bancos. Ahora bien, algunas declaraciones de Alan García me parecen francamente inquietantes. Afirma, por ejemplo, que nacionaliza los bancos para que el crédito "llegue a los más pobres". Desde luego, cualquier Banco Central tiene atribuciones hoy día para fomentar líneas de crédito populares y baratas. Y el Estado puede crear un banco propio, como se hizo en Chile hace más de treinta años, en lugar de apoderarse de un manotazo de todos los bancos existentes.

Pero Alan García, en una entrevista muy difundida, ha dicho algo muchísimo más grave. Espero, para bien del Perú, que sea un error del entrevistador. Ha dicho, en entrevista publicada por *El País* del día 13 de septiembre: "...nada en la vida es racional, pero un líder político es mucho más irracional que racional". ¿Significa esto que la nacionalización de los bancos fue el producto de un arranque lírico, de una intuición súbita? Me parece muy honesto y justificado, en ese caso, que Mario Vargas Llosa haya abandonado la comodidad de su estudio frente al mar, su envidiable "orgía perpetua", para salir y arremeter en la plaza pública. Si los gobernantes se dedican al lirismo, los artistas hacen bien en apelar a la razón y a la crítica. La inteligencia lúcida, el libre examen, siempre han sido progresistas, antirreaccionarios por definición. Así como la descalificación majadera es una de las máscaras típicas del dogmatismo. Es decir, de la barbarie.

En la misma entrevista, Vargas Llosa confiesa que "vivió la mayor angustia de su vida" el día del mitin en la

plaza de San Martín ante 120,000 personas. Como he participado un par de veces en mítines mucho más pequeños, en recintos rodeados por la policía de mi país, lo comprendo de sobra. Y como he llegado a convertirme en un habitante ocasional de la ciudad de Berlín y en un lector de mamotretos germánicos, le entrego para su siempre vivaz reflexión una cita del viejo Goethe: "Profeta a la izquierda, profeta a la derecha,/ en el centro el hijo del mundo" ("Das Weltkind in der Mitte").

La actitud del profeta, cualquiera que sea su signo ideológico, está teñida inevitablemente por cierta irracionalidad. La balanza de la razón se sitúa, como parece sugerir Goethe, más cerca del centro, junto a ese Hijo del Mundo que sabe combinar la experiencia con el examen de los hechos. Para evitar la repetición de los errores y de las locuras del pasado.

Y EN LA OSCURIDAD ACARICIARÁS DE NUEVO LA DANZA

por Daniel Catán

para Goro Namerikawa, bailarín japonés

I

La impresión visual será alarmante. Sus cuerpos, completamente desnudos. Sus cabezas estarán rapadas, sus caras no tendrán cejas; sus ojos, sin pestañas, enrojecerán tanto que dolerá mirarlos; sus labios delgados y sus párpados serán heridas en la piel blanca que los envuelve estirada. Algunas de esas heridas estarán justamente enfrente de las pupilas como coincidencia insólita. Los que de ella gocen espiarán furtivamente con miradas rasgadas; los demás se moverán lentamente, mirarán con los dedos, con las manos, por el vientre; las bolas de sus ojos navegarán por su cuerpo y empujarán la piel hasta encontrar alguna rotura y espiar por ella. Es la imagen misma de la locura.

El mundo humano quedará olvidado. El uniforme, el orden, las instituciones, las leyes, todo aquello que ha deshumanizado al hombre quedará completamente olvidado. No habrá vestuario posible; no serán hombres ni mujeres. Serán bailarines, seres vivos, muy vivos; serán instinto, mirada pura, movimiento; una esponja acabada de nacer, que todo absorbe, una *tabula rasa*. Sólo a partir de allí será posible edificar nuevamente el mundo humano.

Habrá que emprender un viaje para encontrarlos. Comenzará el olvido, el abandono. Al final del camino aparecerá una grieta que conduce a una cueva subterránea. Aparecerán enormes bóvedas, gigantescas arrugas de piedra, estalactitas; un aire húmedo y enrarecido, una oscuridad absoluta. Grandes surcos en las paredes traerán a la memoria, desde muy lejos ya, aquel pasado que arañó las paredes durante miles de años. Para consumar el olvido habrá que volver a la tierra misma, meterse en ella; habrá que atravesar sus raíces, respirarla. Y la tierra acogerá por su boca muda nuevamente al hijo en sus entrañas.

II

Pasan sin nadie las antorchas. El descenso ha sido largo, húmedo. La bóveda superior, cada vez más alta, se ha convertido en un cielo vasto y oscuro.

También el fuego ha olvidado su ardor; sus rayos sin urgencia navegan lentamente. A veces algunos de ellos se aventuran hacia el cielo infinito para alcanzarlo. Pero gotas de humedad por allí escondidas salen entonces a su encuentro y los atrapan para preñarse de su luminosidad. Se alimentan a ocultas, oscurecen el mundo, crecen sin cesar escondidas. Muchos rayos han quedado así perdidos.

Preñadas todas, las gotas no podían continuar escondidas; hinchadas, ya no cabían, se desbordaban. Salieron entonces de sus escondites y el cielo se encendió; resplandecía como si estuviera poblado de estrellas. Los pequeños astros eran agua, eran fuego. Empezaron a caer como una lluvia ancestral y sagrada. Estallaban al tocar tu frente, tus ojos, tus mejillas. Si abrías la boca era fácil comerse una galaxia e iluminarse por dentro.

Blanco y desnudo, el bailarín dormía sobre un enjambre de raíces. Sus movimientos eran pequeños y entrecortados, anteriores a la vida, anteriores a la danza. De pronto el bailarín atravesó las raíces y éstas empezaron a arder: en un abrir y cerrar de ojos la vida y la danza, nacidas en un mismo instante, desplegaban orgullosamente el cuerpo que habían invadido. El hombre nacía, comenzaba su historia; frente a él serpenteaba un camino largo y tortuoso.

Con movimientos infinitamente lentos el bailarín cogió una antorcha y emprendió su camino. Cada paso era un acontecimiento que duraba largamente; su torso giraba poco a poco, sus brazos flotaban como si pertenecieran a una extraña planta marina. La antorcha proyectaba su sombra en todas direcciones. Pero a diferencia de otras sombras, ésta no obedecía los movimientos del cuerpo de donde provenía sino que se movía independientemente. Cuando él se encogía, ella abarcaba todo el firmamento; cuando él se estiraba para alcanzarla, ella corría por

las paredes y se refugiaba en grietas milenarias. Pero el color de esa sombra, sobre todo el color, era el color de una desobediencia.

El hombre bailaba su historia. Cada paso, cada movimiento del bailarín transcurría con infinita lentitud. Pero de sus entrañas surgían antiquísimas memorias olvidadas que velozmente corrían y adquirían vida propia. Siglos de agonía comenzaron a desfilar por aquellos muros de piedra. La historia del hombre, sombras negras sobre piedra, transcurría a pasos agigantados, crecía, se transformaba, se enorgullecía de sí misma. Pero ciega, al fin de cuentas, se precipitaba a su fin.

El bailarín llegó al final de su camino, una cima en donde el cielo se tocaba con el muro y la tierra. Se acercó para enfrentarse a su historia, para palparla y entenderla, para encontrarse con su sombra extraviada...

No era nada; no había nada. Una ilusión óptica, una ilusión.

Este artículo fue escrito gracias a ayuda de la Fundación Japón.

RODOLFO HALFFTER (1900 – 1987)

por Luis Ignacio Helguera

DUEÑO DE UNA longevidad que parecía sostenida en parte por su gran amor a la vida y a la música, falleció el 14 de octubre pasado, pocos días antes de cumplir 87 años, Rodolfo Halffter.

Tras la muerte de Carlos Chávez, en 1978, Halffter se había convertido en el más viejo y significativo maestro y guía de las nuevas generaciones de compositores mexicanos. A su admirable labor pedagógica —formó numerosos artistas—, comparable a la que desplegó otro "transterrado" —y precisamente el que inventó la palabra—, su amigo y coetáneo exacto José Gaos en el campo de la filosofía, hay que agregar otros aportes decisivos en el desarrollo de la música en México. Dirigió la revista "Nuestra Música" (1946-1952); fue gerente de las "Ediciones Mexicanas de Música", el órgano principal de publicación de partituras nacionales. Ya a un año de su llegada a nuestro país, en 1940, se nacionalizó mexicano y fundó con Ana Sokolov la primera compañía de danza moderna de México, "La paloma azul" —tomando prestado el nombre a una pulquería popular capitalina—.

Nacido en Madrid, en el seno de una familia que dio dos compositores más —Ernesto (n.1905), hermano de Rodolfo, y Cristóbal (n.1920), sobrino de ambos—, recibió asesoría de Manuel de Falla —cuyos consejos, según Adolfo Salazar, eran "generales" y "a veces no muy claros porque inventaba vocablos que dominaban ciertos conceptos que tampoco lo eran"—. Halffter fue fiel, por influjo de De Falla, a cierta tendencia al neoclasicismo —"clasicismo metafórico"— en el sentido de una vuelta al rigor formal de la "sonata" de Scarlatti y del Padre Antonio Soler. Recuérdense sus tempranas *Dos sonatas de El Escorial* (1928) y su *Homenaje a Antonio Machado* (1944) —con su hálito de grácil añoranza por la tierra natal a la que ya no se volverá— para piano, su arreglo para cuerdas de *Tres sonatas del Padre Soler* o la "Ceremonia nupcial" de *Don Lindo de Almería*.

El cultivo de la forma musical tradicional y el cuidado escrupuloso y minucioso de la escritura —que lo lleva a incursionar en géneros delicados como la música de cámara— son constantes de su producción. Y estos rasgos van ligados a la férrea disciplina de una construcción lógica, analítica. En cualquiera de sus tentativas musicales, ya sean politonales, serialistas, dodecafónicas —corrientes europeas que trajo a México en su equipaje—, Halffter jamás se abandonó al azar de la libre experimentación, sino que antes de utilizar un método de composición se imponía una estricta, sabia y meticulosa asimilación del mismo, en coordinación con la materia y el mundo de su sensibilidad, su inspiración, su imaginación, su poder expresivo.

En su música descubrimos un ágil sentido del humor y del retruécano rítmico gracioso, una melancolía popular, andaluza, que se entremezcla con la alegría festiva del sol derramándose sobre una corrida de toros o sobre el cuerpo de una molinera danzando. (Hay que escuchar, en cierta línea de picaresca y costumbrismo sobrios de *El sombrero de tres picos* de De Falla, *La madrugada del panadero* o la suite, impresionante y magistral, de *Don Lindo de Almería* (1935) —es fácil discrepar con J.A. Alcaraz respecto a que "el *Concierto para violín* (1939-40) es la 'obra maestra' de Halffter"—, ballet realizado sobre un guión de José Bergamín).

ECO

A Rodolfo Halffter

REPERTORIO del mar
Todos los días de programa y de traje

Cuánta música apócrifa
Cuánto color teñido
Y cómo copia el cielo
su tela y su oleaje

Un velero naufraga
y canta y canta y canta mi pañuelo

Se va alejando el mar
A veces se inclina un poco a la derecha
Pero siempre son nuevos sus versos de romance
mar exangüe de tantos mástiles y flechas

Los peces laboriosos
trenzando y destrenzando estelas

Está ya viejo el mar
ya no puede cantar

los navíos que cruzan
deshojan de malestar

El color es ya aroma
la música brisa

El último naufragio hoy a las seis

Mi flauta y la luna
hacen la espuma

Gerardo Diego
(1897-1987)

Pero también encontramos una precisa objetividad de las formas expresivas, que puede conducir, por ejemplo, en el final de *Tripartita* (1959) —para orquesta—, a un paroxismo hecho de exaltación desolada, angustiada, llena de fuerza emotiva.

Casi cincuenta años compuso Halffter en México. A pesar de eso y de su agradecimiento fraternal a la hospitalidad mexicana —misma que él respondió con su permanencia creativa en nuestro país hasta su muerte—, confesaba ser "un español de pura cepa". "En México —decía— mi estilo ha evolucionado: mi españolismo, al perder su adiposidad pintoresca, ha quedado reducido a sus rasgos tradicionales. (...) México ha penetrado en mí honda y definitivamente, creando en mi personalidad de español una nueva dimensión". ("Crónica del trasladado", Discurso de ingreso a la Academia de Artes, 1969; cf. "Pauta", no. 1). Recíprocas son las dimensiones que supo abrir generosamente en el panorama de la música mexicana. Como compositor, educador, crítico, editor y organizador de conciertos, resumió bien su discípulo Uwe Frisch, Rodolfo Halffter "se convierte en uno de los factores más eficaces para impedir cualquier recaída de la música en México en el provincianismo y el colonialismo que la ahogó en otro tiempo. (...) (es) la clase ejemplar de migrantes que el país requiere", Efectivamente, Rodolfo Halffter nos hizo mucho bien. Nos hará mucha falta.

GERARDO DIEGO (1896 – 1987)

por Aurelio Asiain

HACE UNOS MESES murió en Madrid Gerardo Diego, a los noventa años. Salvo en casos excepcionales, la vida y la muerte de los poetas no suele distraer las planas de los periódicos, pero debo decir que esta vez me sorprendió el escaso número de las voces que despidieron a quien nos ha dejado una de las obras mayores de nuestra lengua en este siglo, no sólo en sus versos admirables sino también, y quizá sobre todo, en nuestra forma de entender lo que es la literatura española contemporánea. No recuerdo que ningún mexicano, fuera de los obligados redactores anónimos de noticias, se haya ocupado de este poeta cuyos libros centrales (la deliciosa *Fábula de Equis y Zeda* y los *Poemas adrede*) se publicaron en México y cuya huella es perceptible en obras tan eminentes como las de Gabriel Zaid y Ulalume González de León. Mi extrañeza aumenta cuando pienso que mucha más prensa mereció, pocos días después, la muerte de Carlos Drummond de Andrade, poeta no menos notable pero desde muchos puntos de vista menos cercano a nosotros —para empezar, porque escribió en otra lengua.

De la generación del 27, a la que perteneció Diego, se dijo muchas veces que fue como un segundo Siglo de Oro. Algo hay de cierto en ello pero también, me parece, alguna exageración. Diversas circunstancias, a las que no son ajenas la pasión política y los accidentes históricos de nuestro siglo, han hecho que en nuestra lectura de los poetas de ese grupo intervengan superstiziones y malentendidos de toda suerte. García Lorca y Cernuda, por ejemplo, siguen siendo víctimas de unas y otros; también, pero de manera mucho peor, Gerardo Diego: lo hemos olvidado. Y sin embargo, sin él las figuras de Lorca y Cernuda —y las de toda su generación— quizá no serían tan importantes para nosotros o, mejor dicho, no lo serían del mismo modo. Gerardo Diego es el autor de la ejemplar antología de *Poesía española contemporánea* que en 1932 congregó, por vez primera y casi intachablemente, sin olvidos o inclusiones imperdonables, a la generación del 27. Fuera de los prólogos a esa y otras antologías (la *Primera antología de sus versos* de 1941 y la *Antología en honor de Góngora* de 1927) apenas conozco unas cuantas muestras más de la prosa de Diego, pero no hace falta más para advertir que se trató de un talento crítico excepcional. Ojalá que algún día veamos reunidos en volumen los artículos y ensayos que publicó a lo largo de su vida; para empezar, los que —por decisión de un editor— no llegaron a ver la luz pero que estaban destinados a formar el segundo volumen de *Poesía española contemporánea*, puesta en claro y sombra crítica del que conocemos. Me aventuro a suponer por ahora que, de todos modos, esas páginas pueden decepcionarnos un poco. Espíritu conciliador y temperamento cordial, Diego no fue nunca un tejedor de argumentos ni paradojas ni un amante de la polémica (se abstuvo de participar, por ejemplo, en la que desataron cada una de las ediciones de la antología) y su trato con la poesía estuvo regido antes por el gusto y la alegría de leer que por la pasión de las ideas; no fue un teórico ni, en sentido estricto, un intelectual sino un poeta, un sensual y un hombre de fe. Acaso, puesto a discutir, nos parezca pecar de amable y en exceso civilizado.

Pero no hay que llamarse a engaño. No fue un espíritu acomodaticio y en época tan temprana como 1946 tuvo el valor de oponerse a la corriente de "poesía social" que inundaba a la Península. Lo hizo, desde luego, sin éxito y fue acusado de inconsistencia, dobiez moral y cobardía: estaba congraciado con la burguesía. Una acusación que, me temo, se sustenta en una imagen suya muy cercana a la que acaso se tenía en México. (Como Aleixandre, Diego se quedó en España; a diferencia de Aleixandre, no supo acercarse a las generaciones sucesivas de poetas y fue visto no como un contemporáneo sino como un sobreviviente.) No es inútil señalar que en realidad no hacía sino defender la misma convicción que lo había llevado a elaborar *Poesía española contemporánea*: la de que la poesía es "cosa distinta, radicalmente diversa de la literatura", en la que no cuentan "el valor literario y la maestría retórica" sino "la desnudez, la plenitud de la intención poética", a la que son finalmente ajenos nobles preocupaciones y espirituales intereses, "preocupaciones e intereses al fin".

Ignoro si alguna vez Gerardo Diego definió lo que entendía por "intención poética" pero me parece que su idea de la Poesía —así lo escribía él— hace pensar menos en las ingenuidades de la vanguardia que en el abate Brémond y termina en una tautología. Es una manera de entender la poesía más propia de un lector que de un poeta (o, mejor dicho, propia del lector entusiasta que fue el poeta Diego) y que explica lo mismo las virtudes que las limitaciones de su poesía.

Manuel Altolaguirre —un crítico al que habría que leer con atención— dijo, con gracia, que en su generación Gerardo Diego era un poeta impar porque era un poeta doble. No sé si sea exacto. Diego, en efecto, se expresó desde muy temprana época en dos distintas *maneras*: una poesía de corte clásico, amante de las formas tradicionales y que nos dio varios romances encantadores y dos o tres de los mejores sonetos del siglo; y una poesía "creacionista", expresión de los acentos y giros de las vanguardias de los veintes, enamorada de la metáfora y la sorpresa, a la que debemos algunos de los poemas más concentrados y, a la vez, más aéreos de nuestra lengua. Pero, aunque el propio autor hizo alguna vez

la distinción entre su "poesía de expresión" y "de creación", hay que decir que la diferencia no es tan honda y en más de un caso es en realidad puramente tipográfica: se trata en los dos casos de la misma voz —una voz inconfundible— y de la misma visión del mundo. No es, además, menos "creativo" un soneto como "Insomnio" (en *Alondra de verdad*) que un poema como "Muerda, ni éste menos "expresivo" que aquél en ningún sentido. Ya Octavio Paz señaló cómo en la deliciosa *Fábula de Equis y Zeda* lo que hay es una perfecta conjunción entre el barroquismo del siglo XVII y el cubismo del XX. No es gratuito que a Diego debamos la *Antología en honor de Góngora* y el descubrimiento de toda una serie de poetas barrocos. Pero no fue un poeta doble. Fue un enamorado de su oficio y de la retórica que vio en las vanguardias una enorme riqueza de recursos expresivos y un ensanchamiento de la mirada. Fue un espíritu fascinado por las metamorfosis del lenguaje poético y un temperamento cordial que vio en la poesía una forma de la amistad y una expresión de la alegría.

Hay en la sostenida levedad del lenguaje de Gerardo Diego un desasimiento que puede parecer ligereza y que sin duda ha hecho que no se lo lea con la atención debida. Sus poemas suelen estar dichos con tal gracia que suenan a meros juegos y no es infrecuente que el lector atienda sólo a su música perfecta y no repare en que los demás están *diciendo* cosas muy serias. Hay una ironía constante en la obra de Diego que es uno de sus rasgos más actuales (y que habría que tomar en cuenta hoy que está tan de moda Kundera); verdadera ironía: no humor ni sarcasmo. Leer un poema como "Negro humor", por ejemplo, produce una sensación extrañísima: desde los primeros versos ("Oh la melancolía/ de que haya noche y día") hasta los últimos (Oh la melancolía/ de que no te quería") el tono juguetón va revelándose cargado, en efecto, de melancolía y la broma del estribillo parece a punto de tornarse en una queja que, sin embargo, no es nunca proferida. Pero hay que releer con cuidado, sobre todo, sus últimos poemas, que no por nada reunió bajo el título de *Biografía continuada*. Por momentos Diego parece ahí, sin alejarse de Huidobro, acercarse más a su amigo Vallejo: se hace más hondo y más denso pero no es menos aéreo.

Gerardo Diego fue un puente entre varias épocas y escuelas poéticas pero también entre las diversas provincias del idioma contemporáneo. No solo fue amigo de Vallejo y discípulo de Huidobro —con una humildad que éste nunca tuvo—. Uno de los muchos méritos de su antología de *Poesía española contemporánea* fue la de incluir en la segunda edición, como fundador de la poesía moderna, a un americano: Rubén Darío. Afirmaba así lo que hoy se ha vuelto un lugar común: que la verdadera patria de un poeta es su lengua.

INSOMNIO

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo,
y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
Tú por tu sueño y por el mar las naves.

En cárceles de espacio, aéreas llaves
te me encierran, recluyen, roban. Hielo,
cristal de aire en mil hojas. No. No hay vuelo
que alce hasta ti las alas de mis aves.

Saber que duermes tú, cierta, segura
—cauce fiel de abandono, línea pura—,
tan cerca de mis brazos maniatados.

Qué pavorosa esclavitud de isleño,
yo insomne, loco, en los acantilados,
las naves por el mar, tú por tu sueño.

MUERDA

—MUERDA usted muerda muerda
—Y para qué quiere que muerda
Morder a quién morder a qué
—No importa muerda ahora muerda usted
—Ah ya comprendo en el principio fue el mordisco
Mordisco para apagar la rabia de las muelas
mordisco para encender el candelabro
y mientras gira el disco
hay que morder Mordisco en el mordisco
—Muerda más duro muerda muerda muerda
—Ya de tanto morder no puedo no recuerdo
cómo se habla se besa se respira
—El mordisco es la vida es lo absoluto
Muerda más muerda ahora
—Nacer para morder Morder el cielo
o bramando el gurruño del pañuelo
Pero el caso es morder Morder me salva
y a fuerza de morder vuelve la aurora