

A LA VUELTA DE LA ESQUINA

BAUDELAIRE Y CATLIN

En el Museo Franz Mayer, que es uno de los mejores de nuestra ciudad, la National Gallery of Art de Washington presentó durante el pasado mes de julio una exposición de las pinturas sudamericanas de Georges Catlin, el célebre pintor de los indios americanos. Se trata de óleos sobre cartón, pintados durante el viaje que hizo Catlin a la región amazónica y a otros lugares sudamericanos entre 1854 y 1860. Aunque estos cuadros son quizá inferiores a los de su primera época (los paisajes de América del Norte y los soberbios retratos de jefes pieles rojas), poseen sin embargo un indudable mérito artístico y un no menos indudable interés antropológico. El silencio de nuestros críticos de arte y de nuestros antropólogos ante esta notable exposición es signo de los tiempos: ¿pereza, ignorancia, apatía, indiferencia? Ciertamente, su silencio es menos grave, moralmente, que el de la inmensa mayoría de nuestros intelectuales y comentaristas políticos ante la rehabilitación de Nagy, la publicación del *Arctipiélago Gulag* en Rusia, las elecciones en Polonia, las huelgas en Siberia, la matanza de Pekín, y sobre todo, ya que les toca más de cerca, los fusilamientos de La Habana. ¿Esto último no merece siquiera un comentario o una explicación de aquellos que apenas hace unos meses criticaban y se burlaban de los escritores que habían pedido al dictador cubano que celebrase un plebiscito? ¿Todavía les parece una blasfemia comparar a Castro con Pinochet? Pero volvamos a Catlin. En su momento fue admirado y aplaudido en Europa, especialmente en París y en Londres. Baudelaire se ocupó varias veces de este curioso artista. He aquí lo que escribió en su crónica del Salón de 1846:

Hay en el Salón dos curiosidades azas importantes: los retratos de *Paqueño lobo* y de *Grasa del lomo del búfalo*, pintados por Catlin, el cornaca de los salvajes.

Cuando Catlin vino a París, con sus *lowas* y su museo, se propagó el rumor de que era un buen hombre que no sabía ni pintar ni dibujar, y que si había hecho algunos esbozos pasables era gracias a su valor y su paciencia. ¿Ardid inocente de Catlin o estupidez de los periodistas? Hoy está probado que Catlin sabe pintar muy bien y dibujar muy bien. Esos dos retratos bastarían para probarlo, si mi memoria no me recordara muchos otros fragmentos igualmente hermosos. Sus cielos, sobre todo, me impresionaron por su transparencia y su ligereza.

Catlin ha expresado de modo superior el carácter altivo y libre y la expresión noble de esa buena gente; la construcción de su cabeza está perfectamente bien comprendida. Por sus bellas actitudes y la soltura de sus movimientos, esos salvajes nos hacen comprender la escultura antigua. En cuanto al color, tiene algo de misterioso que me gusta más de lo que sería capaz de decir. El rojo, el color de la sangre, el color de la vida, abundaba de tal modo en ese museo sombrío que era una ebriedad; en cuanto a los paisajes —montañas boscosas, sabanas inmensas, riberas desiertas— eran monótona, eternamente verdes. El rojo, ese color tan oscuro, tan espeso, más difícil de penetrar que los ojos de una serpiente, y el verde, ese color calmo y alegre y sonriente de la naturaleza, los reencuentro cantando su antítesis melódica hasta sobre el rostro de esos dos héroes. —Una cosa es cierta: todos sus tatuajes e iluminaciones estaban hechas según las gamas naturales y harmónicas.

Creo que lo que ha inducido a error al público y a los periodistas a propósito de Catlin es que no hace una pintura fanfarrona, a la que todos nuestros jóvenes los han acostumbrado tan bien que es por ahora la pintura clásica.

Años más tarde, en 1859, al ocuparse de otro pintor, el olvidado Fromentin, recuerda a Catlin en estos términos:

El espíritu de Fromentin tiene algo del de la mujer, apenas lo necesario para añadir gracia a la fuerza. Pero hay una facultad que ciertamente no es femenina, y que posee en un grado eminente: escoger las parcelas del bien perdidas sobre la tierra,

seguirle la pista a lo bello por todos lados donde ha podido deslizarse a través de las trivialidades de la naturaleza caída. Además, no es difícil comprender con qué amor aman las noblezas de la vida patriarcal, y con qué interés contempla esos hombres en que subsiste todavía algo del antiguo heroísmo. No es sólo de tejas deslumbrantes y de armas curiosamente trabajadas de lo que sus ojos están prendados, sino sobre todo de esa gravedad y ese dandismo patriótico que caracterizan a los jefes de las tribus poderosas. Tales se nos aparecían, hace cosa de catorce años, esos salvajes de Norteamérica conducidos por el pintor Catlin que, incluso en su estado de decadencia, nos hacen soñar con el arte de Fidias y las grandezas homéricas. Pero ¿para qué extenderme sobre este tema?

O.P.

LA FUERZA DEL MALENTENDIDO

La muerte del poeta cubano Nicolás Guillén (1902 - 1989) no podía pasar inadvertida en México. No sólo fue un destacado representante de la "poesía negra", que él prefería llamar mulata, sino que vivió uno o dos años en nuestro país, entre 1936 y 1937. En esos días Guillén participó en muchas actividades político-literarias, sobre todo a favor de la República Española, patrocinadas por la LEAR (Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios) y por las sociedades de amigos de los republicanos. Un hecho memorable: inspirado por un mágico poema de Guillén, Sensemayá, Silvestre Revueltas escribió la corta pero intensa composición musical del mismo nombre. Sensemayá es, probablemente, el mejor poema de Guillén, el menos contaminado de ideología, el de mayor y más condensada energía verbal. Por todo esto, es natural que las revistas y suplementos literarios mexicanos se hayan ocupado con simpatía de su obra y de su persona. Es menos natural que, en estos momentos de rectificación universal, nuestros críticos y periodistas hayan preferido callar ante ciertos aspectos de Guillén que merecen

ser conocidos y discutidos. En la Unión Soviética, Polonia, Hungría y hasta en Checoslovaquia se desentierro una literatura y unos nombres sepultados durante setenta años de obscurantismo ideológico: entre nosotros, en cambio, se continúa practicando el entierro intelectual. El caso de Guillén es un ejemplo más. Sobre la tierra frescamente apisonada se levantan estatuas de papel y tinta, destinadas no a dar a conocer al enterrado sino a ocultarlo y disfrazarlo. De ahí que nos baya parecido saludable reproducir el artículo que nuestro amigo y colaborador Jean - Claude Masson publicó en Le Monde el 21 de Julio de 1989.

En el Larousse en tres volúmenes (1968, en medio de la nota dedicada al poeta español Jorge Guillén, aparece la foto de un mulato: el poeta cubano Nicolás Guillén. La confusión es tanto más chistosa cuanto que la poesía de Jorge Guillén está definida así: "La influencia de Góngora se armoniza en su obra con el intelectualismo moderno". Nada más contrario a Nicolás Guillén que la andadura de su homónimo español, conocido de Valéry y traductor del *Cementerio marino*. Esta anécdota podría resumir el destino del poeta cubano: una suma de malentendidos.

"...majagua de di blanco / negro bebón; / sapato de do tono, / negro bebón" ... leemos en *Motivos del son* (1930), que condensa todo su universo: la crítica de la discriminación racial, la problemática del mestizo, la imposible patria, la revuelta por el ritmo y la exaltación de la sensualidad. Treinta y cinco años más tarde, como lo anuncia *Casa de las Américas* en un número de homenaje (Nicolás Guillén, textos escogidos por Nancy Morejón, 1974), Guillén se había vuelto el "poeta nacional" de Cuba y sus letanías rebeldes declaradas "textos oficiales para el programa de agregación de español en todas las universidades de Francia". Semejante vuelco merece un pequeño repaso biográfico.

Nicolás Guillén nace en Camagüey en 1902, el año en que la isla de Cuba es proclamada república independiente. El país deja de ser administrado directamente por los Estados Unidos (vencedores de la guerra de 1898 contra España), pero la Enmienda Platt les cede la base naval de Guantánamo y les garantiza el

derecho de fiscalizar la política llevada por La Habana. De hecho, los presidentes cubanos de esa época están a sueldo de Washington. El padre de Guillén, figura importante del Partido Liberal Nacional, senador y director de un diario, es asesinado un poco más tarde por las fuerzas gubernamentales. Le deja a su hijo una doble herencia: el amor por los libros (era tipógrafo de profesión) y el odio del yankee y de todo colonialismo.

Los treinta son decisivos en el itinerario del poeta. Por una parte, sus primeros libros tienen verdadero éxito, sobre todo *Sóngoro cosongo*, saludado con fervor por Unanimo, que percibió de inmediato el secreto de la seducción ejercida por los versos del cubano: "El ritmo es el espíritu de la carne, el sentimiento de la vida directa, inmediata, terrestre". Por otra parte, dos acontecimientos históricos serán determinantes en la evolución política de Guillén: la Gran Depresión de 1929 y la guerra de España. Asiste al Congreso de Valencia en 1937 y publica una de sus obras más bellas: *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza*, contemporánea de *España en el corazón*, de Neruda, y de *España, aparta de mí este cáliz*, de Vallejo. Es entonces cuando entra en el Partido Comunista.

Los otros hitos de su vida los tenemos aún en la memoria: el sostén de la revolución y el apoyo incondicional del régimen de Fidel Castro, desde la huida de Batista hasta la transformación de Cuba en satélite de la Unión Soviética. Luego de un tercio de siglo, Guillén se ha mostrado sordo a las críticas y a los testimonios abrumadores de los disidentes del interior y de los escritores exiliados. Y no sólo se ha convertido en el cantor del gobierno revolucionario: ha ocupado puestos importantes en él. El régimen lo colmó de honores y distinciones. Al mismo tiempo, era traducido a numerosas lenguas, recibía el premio Lenin y se convertía en portavoz de una virtual internacional proletaria.

En su juventud, Guillén hubiera podido hacer suya la distinción de Camus: "El escritor no está de parte de quienes hacen la historia, sino de quienes la sufren"; hoy, es el símbolo de un sistema prácticamente colonizado y, hasta cierto punto, colonialista; de una dictadura que no se preocupa más de la cuenta por los derechos del hombre —más allá, por lo menos, de sus necesidades esenciales.

Este malentendido del poeta rebelde transformado en turiferario se acompaña de un error de orden literario. Si es cierto que Guillén sigue siendo una figura de avanzada de la negritud americana, al lado de Jacques Roumain, Aime Césaire o Langston Hughes, no es el fundador de un estilo —contra lo que repiten, copiándose, los manuales de Cuba, Francia y otros lugares. La utilización del habla afrocubana y el encantamiento fundado en la onomatopeya no son una invención de Guillén. Proviene de otro poeta cubano, Mariano Brull (1891 - 1956), autor de las *Jintanjáforas*...

Con todo, la confusión más grave está en otra parte. Es la asimilación de una poesía "popular" a la poesía "comprometida". La confusión de la literatura con la propaganda y la revolución a golpes de rima. En este dominio, Guillén ha rebasado de tal modo los límites que ha sido repudiado por algunos de sus pares. Así, en las memorias de Neruda, *Confieso que he vivido*, un solo Guillén es citado: no el cubano Nicolás sino Jorge "el bueno, el español". Una indirecta que, se dirá, es también injusta.

JEAN - CLAUDE MASSON

AL MARGEN

Una pequeña rectificación al artículo de Jean - Claude Masson: no hay que buscar en las *Jintanjáforas* de Mariano Brull el origen de la poesía negra. Es indudable que la *jintanjáfora* tiene cierta relación con el aspecto lúdico de la poesía negra, como la onomatopeya y lo que Ballagas llamaba, en el prólogo a su antología, el "disparate lírico". Se trata, sin embargo, de influencias tangenciales. La poesía negra nace en la América Hispánica de la confluencia de dos tendencias literarias y artísticas del siglo XX. La primera es el descubrimiento de "lo negro" en Europa y los Estados Unidos, entre 1910 y 1925: las máscaras y esculturas que impresionaron a los cubistas, los cuentos y leyendas que recogieron Frobenius y Blaise Cendrars, la irrupción del jazz y de mitos como el de Josephine Baker, los poemas de Langston Hughes (*I too sing America*, admirablemente traducido por Xavier Villaurrutia), etc. La segunda fue el redescubrimiento de la poesía tradicional

y folklórica: las canciones de Alberti, Gorostiza, Gerardo Diego, los poemas gitanos de García Lorca.

Hacia 1930 comienza el breve pero fecundo período de la poesía negra en lengua española. Tres poetas considerables: Nicolás Guillén, Emilio Ballagas y Luis Palés Matos. Esa década fue la de los mejores libros de Guillén: *Motivos del son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1931), *West Indies, Ltd* - (1934). También es la de otros libros notables; uno de Luis Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería* (1937), y otro de Emilio Ballagas, *Cuaderno de poesía negra* (1934). En 1937 el mismo Ballagas publicó su *Antología de la Poesía Negra Hispanoamericana*, una obra que definió al género y que todavía puede leerse con provecho. Hubo otros poetas que también, durante esos años, escribieron poesía negra: el andaluz García Lorca, el uruguayo Idelfonso Pereda Valdés, el argentino Luis Cané y los cubanos Alejo Carpentier, Ramón Guirao y Alfonso Hernández Catá.

Más allá de sus antecedentes en el siglo XX, el origen de la poesía negra hispanoamericana está en los siglos XVI y XVII. En el período barroco se escribieron algunas canciones y villancicos que no sólo anticipan a los poemas del siglo XX sino que rivalizan con ellos. Por ejemplo, las letrillas de Góngora escritas para las fiestas del Sacramento y en las que a veces cantan negros y negras, como en ésta:

Zambambú, morenito del Congo,
Zambambú,
Zambambú, que galana me ponga,
Zambambú.

No son inferiores a las de Góngora las letrillas de Sor Juana en las que también aparecen negros que cantan y bailan, como en esta "ensalada" de unos villancicos escritos para la fiesta de la Asunción y en la que figuran "dos princesas de Guinea con vultos azabachados" cantando este estribillo:

1. - ¡Ha, ha, ha!
2. - ¡Monan vuchilá!
¡He, he, he,
Cambulé!
1. - ¡Gila coro,
gukungú, gukungú,
hu, hu, hu!
2. - ¡Menguilá,
ha, ha, ha!

También son memorables, en el mismo villancico, las coplas sobre la ascensión de la Virgen al cielo:

Mícala como cohete
que va subiendo lo sumo;
como valita li humo
que sale de lo pebete;
y ya la Estrella se mete
adonde mi Dioso está.
¡Ha, ha, ha!

O.P.

DOS PRISIONEROS DEL TERROR

Chateaubriand hizo mucho por la leyenda y el renombre de André Chénier: "La revolución nos ha arrancado a un hombre que prometía un raro talento en la égloga", escribió, "era André Chénier", "hemos visto de él una colección de idilios manuscritos, en la que se encuentran cosas dignas de Teócrito. Eso explica las palabras de este infortunado joven sobre el patíbulo; decía, tocándose la frente: ¡Morir! algo hay ahí!"

André Chénier, nacido en 1762, no tenía en efecto más que treinta y un años cuando fue guillotinado. Dos días después de su ejecución, la Revolución, en su fase represiva, se acababa... ¿Cómo se había visto triturado así por el Terror en esa "última noche", él, que había sido un partidario de los primeros tiempos de 1789?

Miembro de la sociedad de 1789, y luego del Club de los *feuilletons*, no dejó sin embargo de expresar en las columnas del *Journal de la Société de 1789*, en el *Monitor* y luego en el *Journal de Paris* su violenta condena de las maneras revolucionarias. Desde el primero de sus artículos, "El punto de vista del pueblo francés sobre sus verdaderos enemigos", de 1790 —que Camille Desmoulins consideró un manifiesto contrarrevolucionario—, se extendió su "fama de conducta incivil" en nombre de la cual el comité de seguridad general había de arrestarlo algunos años más tarde, el 7 de marzo de 1794.

Fue llevado a la prisión de Luxemburgo, ya saturada, y luego a Saint-Lazare, una antigua leprosería, una antigua casa de corrección. Acusado de ser un "mercenario, asalariado, estipendiado", fue además abrumado por otros mil procesos de intención y vías de hecho. Lan-

guideciendo en prisión, rumiando su inútil defensa, supo con todo desarrollar una asombrosa vena lírica, clásicamente ritmada en yambos de doce y ocho sílabas, contradiciendo, por su referencia formal a la Grecia antigua y la Fuerza de su mensaje, una situación absurda.

En Saint-Lazare se pudría ya el marqués de Sade —en su quinto encarcamiento a los cincuenta y tres años. En 1793, miembro celoso y disciplinado de la sección de los Picas, Sade participa en los debates revolucionarios hasta el límite de la extenuación, entregándose a defender sus ideas, entre ellas la "necesidad de hacer las leyes suaves, y sobre todo aniquilar para siempre la atrocidad de la pena de muerte, porque la ley que atañe a la vida de un hombre es impracticable, injusta, inadmisibles". En su audaz carrera de filósofo republicano, llegará a presentar a la Convención, el 15 de noviembre, un proyecto de "culto de la Virtud". Pero, el 3 de diciembre —18 Fumario del II— todo se tambalea de nuevo en su vida: aparece un papel que indica cómo dos años antes había pedido servir en la guardia constitucional del rey. Una orden de arresto es lanzada contra él; se le acusa de haber combatido al gobierno republicano sosteniendo que era "impracticable"; de haberse jactado de "haber estado encerrado en la Bastilla bajo el Antiguo Régimen" de referirse demasiado a la Antigüedad en sus conversaciones "para probar la imposibilidad de establecer un gobierno democrático y republicano en Francia"...

El tribunal revolucionario lo declara merecedor de la pena de muerte; aparece en una de las listas de Fouquier-Tinville que fijaba su ejecución para el 9 Thermidor —27 de julio de 1794—. Pero ese día sus verdugos, mal informados, no lo encuentran: había sido transferido a la prisión de Picpus. Esa prórroga milagrosa fue confirmada por el fin de Robespierre y del Terror. Un mes más tarde, Sade fue rehabilitado. En octubre lo vemos de nuevo en libertad, siempre republicano pero ya definitivamente herido: "Mi detención nacional", escribe, "la guillotina bajo los ojos, me ha hecho cien veces más mal del que me habían hecho todas las bastillas imaginables".

De un artículo de
CLAIRE PAULHAN en *Le Monde*