

LA VUELTA DE LOS DÍAS



DON JAIME GARCÍA TERRÉS (1924-1996)

LUIS IGNACIO HELGUERA



Para los jóvenes que lo conocimos era inevitablemente don Jaime, no porque su trato impusiera una distancia infranqueable, pues era cordial, tenía sentido del humor y estaba abierto a lo nuevo —en lo literario y lo editorial cuando menos, que es mucho. ¿Sería por una cultura tan imponente como su libresca y levemente afectada personalidad, su físico voluminoso, su voz grave entrecortada por una respiración trabajosa? ¿Sería por esa extraña predilección de su, por lo demás, agradable prosa —la de *Grecia 60* o *Reloj de Atenas*— por los enclíticos (vr.gr.: “regocíjase el ratón”), que a muchos nos divertía? En parte. Sobre todo era don Jaime, yo pienso, porque tenía señorío y encarnaba a uno de los últimos representantes de la estirpe aristocrática del hombre de letras completo, del intelectual cortesano, del animal literario que también es animal político, y que en su extensión y su pluralidad abarca el derecho, la historia, la filosofía, la poesía, el ensayo, la crónica, el periodismo, la traducción, la edición, la difusión cultural, la diplomacia. Esa tradición que en México fundó Alfonso Reyes y prolongó Jaime Torres Bodet. No por azar fue don Alfonso quien

apadrinó al joven García Terrés para que a los 17 años de edad publicara un *Panorama de la crítica literaria en México*. (Extensión y pluralidad que en el caso de García Terrés nos ha hecho favor de ampliar el diario *La Jornada* al presentarlo a pie de foto y en primera plana del día posterior a su deceso como “el también novelista” [30/IV/1996]. Con buen humor contaba él que su única novela, emprendida en la infancia, llegó a su fin cuando en el primer capítulo victimó a todos los personajes).

Jaime García Terrés tuvo algo de Rey Midas de la difusión cultural: muchas cosas se doraron a su paso por la subdirección de Bellas Artes —cuando contaba 23 años—, por las direcciones de Difusión Cultural de la UNAM, de Casa del Lago, de la *Revista de la Universidad*, del Fondo de Cultura Económica, de *La Gaceta del Fondo*, de la Biblioteca Pública de México, de *Biblioteca de México*...

En franco contraste con tantos editores y funcionarios improvisados y pasajeros, fue un impulsor de la cultura desde adentro de la misma, y como tal, genuino y perdurable. La generosidad define su labor editorial: además de la expansión de horizontes que abrió “la universali-

dad de su cultura” (Octavio Paz) a través de la publicación en español de autores extranjeros de todos los campos humanísticos, muchos pudimos debutar en libro gracias a su espíritu aventurero.

Y sin embargo, a pesar de la importancia del infatigable editor y promotor cultural, o por lo mismo, a mí me gusta visitar de tiempo en tiempo al García Terrés más alejado de las actividades públicas, del curriculum, del “teatro de los acontecimientos” —para usar un título suyo—, al García Terrés más vivencial, más solitario, más íntimo. Lo traté poco y sólo un par de veces estuve en su casa, pero me basta para sospechar que al fondo de este hombre de mundo, de este animado conversador, había un gran solitario, que al final elegía dialogar con los libros en sus lenguas originales —con Seferis, con Elytis, con Francisco de Terrazas, con Vallejo, con Hölderlin, con Pound, con Flaubert...— y con su conciencia. La pauta me la dan los poemas suyos que prefiero, todos de su segundo libro, *Los reinos combatientes* (1961): “Idilio”, “Jarcia”, “Balada”, “Como una elegía”, “El vino triste”, “Los hombres ilustres”. Ahí se desenmascara y se confiesa, en tono entre culterano y coloquial, un

nostálgico, levemente irónico y esceptico, prendido a "minucias y misterios", que añora el sosiego, la lentitud, el mar:

Pensar que vivo metido en mi agujero,
sin un saludo vientecillo
que venga a saludar las horas graves del
[amor;
sin barcos a lo lejos, ni caracolas como
flores de música furtiva.
(...)

("Como una elegía")

Al año siguiente, publicó una memorable antología: *100 imágenes del mar* (UNAM, 1962). Entre la oficina y la biblioteca, cultivaba don Jaime la ilusión del mar. La verdad es que era imposible imaginarlo jubilado. Pudo pero no quiso renunciar a su faceta más visible, la de los cargos públicos, y en su voz más

profunda surgía de tarde en tarde un lamento:

JARCIA

Acomodo mis penas como puedo,
[porque voy de prisa.
Las pongo en mis bolsillos o las escondo
[tontamente
debajo de la piel y adentro de los
[huesos;
algunas, unas cuantas
quedan desparramadas en la sangre,
súbitas furias al garrete, coloradas.
Todo por no tener un sitio para cada
[cosa;
todo por azuzar los vagos ijares del
[tiempo
con espuelas que no saben de calmas ni
[respiros.

Al ritmo burocrático, malamente lento y malamente apresurado,

se opone el tiempo vivencial, espacioso, dimensional, del poema:

Me absorben los rumores en la calle,
los muros blancos al amanecer,
la lluvia, los jardines públicos.
(...)
Red que la vida me lanza;
piélagos seductor entre cuyo paisaje voy
[sembrándome.
(“Idilio”)

Semanas antes de su muerte enunció una inquietante paradoja autobiográfica en un homenaje que oportunamente le rindió *La Jornada Semanal*: "Realmente, es un mito eso de que uno vive la vida: la vida lo vive a uno". Y es que se dejó vivir por la vida cultural y editorial, pero el Jaime García Terrés más entrañable, más vivido también, está oculto en algunos de sus poemas. 

AQUELLOS AÑOS

ALEJANDRO ROSSI



Conocí a Fernando Salmerón en 1951, unos pocos meses después de haber llegado yo a México. Me precio de tener alguna memoria visual y, sin embargo, soy incapaz de convocar la imagen exacta de nuestro primer encuentro. De lo que no dudo, claro, es que ocurrió en Mascarones, la antigua Facultad de Filosofía y Letras. Tal vez a la salida de una clase, o en aquel patio propicio a la amistad, o a lo mejor en ese utilísimo Café poblado de voces y de rostros que fueron para mí decisivos. Fernando Salmerón era ma-

* Palabras leídas en el Homenaje a Fernando Salmerón el día 13 de noviembre de 1995.

yor que yo en edad y, sobre todo, en lecturas, en conocimientos, en vida intelectual. Ya había estudiado derecho y estaba por acabar la carrera de Filosofía. Eso no impidió que un día, hace 44 años, comenzáramos a hablar con una naturalidad y fluidez que, aún hoy, no deja de asombrarme, pues es cosa sabida que la juventud es muy jerárquica y puntillosa en cuestiones intelectuales y académicas. A veces también es muy cruel. Mérito todo suyo que haya sido así y el muchacho que yo era entonces se lo agradece ahora. Yo desconocía aquel ambiente y él, con buen humor y seriedad —la mezcla inmejorable—, me informó quiénes eran los profesores que de

verdad merecían la pena, quiénes eran los zoquetes pretenciosos, los fanáticos obtusos, los que llegaban invariablemente tarde, los puntuales pero narcóticos y los simpaticos vacíos. Advertencias sanas que me ahorraron horas muertas, y además, repito, la indicación clara de los otros, los que importaban, y de ese modo me trazó, a manera de una filigrana, la carrera ideal que debería seguir. Era la de Mascarones una buena Facultad, enriquecida con el inapreciable regalo que nos hizo la mala guerra española. Sí, era una Facultad muy presentable, de acuerdo, aunque quizá excesivamente fragmentada en tendencias y posiciones. Una Escuela,

diría yo, de solistas, en las que se echaba de menos un poco de música coral, de tarea común, de trabajo según algún plan compartido. Por haber sido esa la situación, valoro tanto los consejos que de modo ecuánime y al mismo tiempo firme me dió Fernando Salmerón y, desde luego, no olvido el fundamental: que me acercara lo más que pudiese a la cátedra y a la pedagogía amplia de José Gaos, un hombre que entre nosotros se jugó la vida por la filosofía. Es el momento de aplaudir públicamente la fidelidad sin tacha de Fernando Salmerón a Don José Gaos. Expresada no en frases pías o en la repetición monótona de tesis o programas, sino en el mayor servicio que puede prestarse a un autor: cuidar, publicar y hacer circular la obra escrita. Es un trabajo arduo, lento, en el que se conjugan la erudición, el respeto a las minucias filológicas y las capacidades críticas. Trabajo de paciencia que muestra, además, el afán de Salmerón por reconstruir y volver palabra viva la tradición que nos ha rodeado y nos ha formado. Una manera de recordarnos nuestra circunstancia filosófica, que no estamos tan solos como a veces presumimos.

Lo dicho me lleva de la mano a hablar de un rasgo de Salmerón que percibí en nuestras primeras conversaciones: estaba frente a un señor absolutamente decidido a dedicarse a la filosofía. No sólo a estudiar filosofía, sino a que su vida estuviese regida —cualquiera que fuesen sus avatares— por la filosofía. Para mí era sorprendente: he aquí a una persona que sabe lo que será. Como hacer un voto, como tomar los hábitos, como alistarse en una cruzada interminable. De allí venía, luego lo advertí, esa serenidad y esa tolerancia ante las dificultades. ¿Porque, caramba, vaya que las había! Si José Gaos tenía que repartirse, en un agotador vaivén diario, en cuatro o cinco centros de enseñanza y aún así permanecer atado al molino de la traducción,

imaginemos la situación de un estudiante de filosofía sin fortuna personal en aquel México pobretón y angosto. No necesito imaginármelo, fui testigo de esos años duros en los que Salmerón daba clases en los lugares más raros y ejercía un mínimo empleo en una destartada oficina de gobierno. La verdad es que yo soy más patético de lo que él era: para nada se quejaba, estoy convencido de que, por el contrario, le parecía una ganga, un precio mínimo que le permitía asistir todas las tardes a Mascarones, recorrer a la salida las librerías de viejo y, ya en la noche, encerrarse a leer filosofía. ¿Dónde? Que me perdone la indiscreción, no resisto contarlo: en una azotea intermitentemente iluminada por el anuncio de un vermouth. Es que allí había alquilado dos cuartos y en uno de ellos había armado —¡ya desde entonces!— una biblioteca. Un área muy reducida, los libros y una mesa (recuerdo) baja y pequeña. Y, sin embargo, se movía allí con un notable señorío, con una seguridad que creaba la sensación de que aquello era enorme y eterno. Quizá lo era, porque no se trataba de dimensiones métricas o de paredes transitorias. Más bien se trataba del descubrimiento, en una forma apenas naciente, de su espacio ideal. Todos tenemos, creo yo, un lugar predilecto que de alguna manera nos aquieta y nos suscita una repentina felicidad. Encontrarlo pronto es, sin duda, una suerte. Allí nos reunimos numerosas veces para leer textos de filosofía. Yo, por cierto, le copié su manía de subrayarlos con un lápiz de color. ¿Qué leíamos? Trozos de la *Lógica* de Hegel, pues ambos asistíamos al seminario —¡cuatro años!— que impartió José Gaos. También a Sartre, *Lo imaginario*, *El ser y la nada* (casi completo) y, si no me equivoco, la primera parte de *Ser y tiempo* de Heidegger. No calificaré esas lecturas, sólo añadiré que éramos hijos de los tiempos. Sería fácil criticar-

las ahora, pero pienso que también sería una injusticia con nuestra juventud. Y charlábamos, claro está. Para mí fue una oportunidad de oro para enterarme de las cosas de México, historia, literatura, autores y de algo que es lo más difícil: la melodía, el temple de un país. No olvido, por ejemplo, que fue Fernando Salmerón quien me aconsejó leer *El Laberinto de la Soledad*, recién publicado, y la poesía de Xavier Villaurrutia. Ni tampoco de aquella tarde cuando en un autobús tristísimo me señaló la figura silenciosa de Mariano Azuela, el gran escritor.

Estaba yo en lo cierto: nunca traicionó Salmerón su voto filosófico. Pero al ejercicio estricto de la filosofía le agregó una dimensión que llamaría de pedagogía social. Este es el sitio exacto para recordar que Fernando Salmerón fundó la Facultad de Filosofía y Letras de Xalapa y que fue un Rector extraordinariamente creativo de la Universidad Veracruzana: estableció el profesorado de carrera, luchó por un rigor académico antes inédito, organizó revistas y colecciones de libros a la altura de las mejores del país. Amplió así las posibilidades de vida filosófica, una zona de refugio para estudiar y hacer filosofía. Más tarde volvió a ser Rector: ahora de la Universidad Metropolitana. No pretendo —ni siquiera a vuelapluma— recorrer un currículum tan cargado. Lo que sí quisiera es hacer dos observaciones: decir primero que esos nombramientos jamás alteraron el fervor filosófico, ni mucho menos convirtieron a Salmerón en un funcionario de profesión o en un hombre engolosinado por el poder. Lo que fatalmente ocurre en personajes de menor hondura espiritual. Es natural que haya sido así, pues desempeñó sus trabajos desde otra ambición. Esto es lo esencial. ¿Cuál era? Me viene a la cabeza una fórmula simple: ayudar a que la gente piense. Estamos de nuevo en la filosofía. La segunda

observación es que esa empresa ha sido casi definitiva del filósofo de lengua española. Las circunstancias nada felices de nuestra historia le han impuesto obligaciones adicionales, que yo resumo con esta frase: hay que construir la casa. No es extraño, entonces, que Salmerón se sintiera tan cerca de Ortega, sobre cuyas mocedades escribió un estupendo libro, un poco al estilo diltzheyiano, de historia de las ideas.

1966 es un gran año. Eligen a Salmerón Director del Instituto de Investigaciones Filosóficas. Hoy parece una simpleza, un asunto de trámite normalísimo. No lo fue, estábamos en la cuerda floja, existía el riesgo de que el Instituto se volviera una simpática reunión de fantasmas. Aún recuerdo mi alegría cuando supe la noticia, la sensación bienhechora de aire fresco. Entre las virtudes de Salmerón había varias que resultaron oportunísimas: una prudencia mezclada de astucia, suavidad de tono y decisión férrea de cambiar las cosas, así como una intuición aguda del carácter de las personas. Con este arsenal calmó ánimos, modificó el tablero, alteró viejas costumbres, propuso planes y sin alharacas ni estridencias transformó de modo definitivo al Instituto. Sé de lo que hablo: yo fui por un tiempo el modesto secretario de aquel cuarto piso de la Torre de Humanidades. Éramos apenas unos cuantos y con Luis Villoro —un pie en la Facultad y otro en el Instituto— Salmerón y yo fundamos —no sin dificultades puesto que era independiente— la revista *Crítica*, la cual en cierta medida expresaba lo

que deseábamos para el nuevo Instituto. ¿En qué se basaba esa confraternidad? En unas cuantas creencias sencillas. Una de ellas, así lo dije hace unos años, es que más valía tocar a Mozart defectuosamente que ejecutar a la perfección un valsito pueblerino. Queríamos, además, una filosofía más argumentada, más discutida. Estábamos hartos de las meditaciones solitarias, por impresionantes y escenográficas que fuesen. Más conversación, menos monólogo. Crear, por tanto, nuevos hábitos de discusión y confrontación filosóficas. Luego la formación, para el futuro, de un tipo distinto de filósofo: con mayor técnica, con una cultura más cosmopolita, más abierto, que se sintiera ciudadano de una comunidad filosófica amplia, que no se limitara a las heroicas peleas de barrio. De ahí que se insistiera tanto en la preparación de generaciones nuevas. Sí, se intentó internacionalizar la atmósfera, encender algunas lámparas en la cueva folklórica, pintoresca tal vez, aunque también asfixiante. Por eso el Instituto pensó que era absolutamente imprescindible tender puentes hacia el mundo. Pero con especial atención a los colegas y países de la lengua. Primero, si no me confundo, con Argentina, después con varios centros de hispanoamérica y, al fin, con España. La presencia de todos ustedes es una prueba de que le pegamos al clavo. Al mismo tiempo había en el Instituto la convicción de que era necesario defenderlo de las guerrillas ideológicas de la época, de las incesantes modas pseudo-filosóficas y de sus jergas entre dra-

máticas y bobaliconas. La convicción, digámoslo así, de que la batalla de las ideas no debía librarse únicamente en la ideología o en la política. Yo, al menos, estaba poseído por una suerte de creencia adánica: si les mostráramos cómo es, de verdad, la filosofía, se enamorarían perdidamente de ella. Claro, también yo me sonrío ahora un poco. Era una empresa ilustrada y didáctica. Seguramente con sus toques de ingenuidad y parcialidad. Quizá éramos algo antipáticos, como lo son todos aquellos que entienden encarnar una pureza discutible. Entiendo que el Instituto de 1995 es más variado y maduro, hay una experiencia teórica más rica, una diversidad que entonces apenas soñábamos. Hay mayor seguridad en nuestros filósofos, están mejor informados, van y vienen de una universidad a otra, no deben de esperar a la carabela de Colón para recibir un libro o un artículo, trabajan en una institución libre y cómoda. Me pregunto: ¿no se trataba, precisamente, de esto?

Dejo a otros el comentario sobre los libros y las reflexiones de Fernando Salmerón. He sido su amigo y colaborador. He tratado de rescatar imágenes e impresiones que la intimidad me ha dado. No quería que se perdieran. La suya es una vida decidida y tenaz, construida día a día con el empeño del artesano que cree en su obra. Es un esfuerzo de civilización en una sociedad tan cruzada de barbarie. Es justo celebrarla. También, por supuesto, es un placer. ☞

Muchas gracias.

LA VERACRUZADA DE LOS NIÑOS

ADOLFO CASTAÑÓN



Las *puertas del paraíso* (1959) novela con brevedad explosiva, un episodio situado en Francia en la Edad Media, a principios del siglo XII; cuenta una trama cruzada por los jóvenes protagonistas, *La cruzada de los niños*, título del relato de Marcel Schwob (1896). A semejanza del francés, el libro del polaco usa el monólogo como instrumento nuclear de la narración; a diferencia del amigo de Stevenson y de Gourmont, el escritor que inspiró al cineasta Wajda *La cruzada maldita* no pone esclusas entre soliloquio y soliloquio, sino que teje el relato en un continuo, una frase de gran aliento donde la voz corre sin pausa de un personaje a otro, haciendo de ese monólogo una especie de autobiografía de todos, para invocar a Gertrude Stein. Parafraseando el prólogo de Borges a la Cruzada, diríamos que Jerzy Andrzejewski soñó también, al igual que Schwob, "ser el papa, ser el goliardo, ser los niños, ser el clérigo", pero no sucesiva sino simultáneamente. Aunque legendaria —recordémoslo—, la expedición de los inocentes es un hecho histórico. Después de fracasar en la organización de otra cruzada cuyo centro de operaciones sería Egipto, el papa Inocencio III decide intentar otra expedición; lo instigan algunos sacerdotes del norte de Europa que han concebido la peregrina idea de organizar una Cruzada de los niños. Esa funesta fantasía hace progresos espectaculares en Alemania, Suiza y Francia, pues, como decían algunos misioneros, Dios había reservado a las manos inocentes y a las

criaturas más débiles la conquista milagrosa de los Santos Lugares, negándola a los poderosos que se habían hecho indignos de ella por sus pecados.

Así, en Francia, más de 30 mil niños salen de sus pueblos bajo la dirección de algunos sacerdotes: en Alemania, otros 20 mil pequeños cruzados dejan el hogar paterno. Casi todos éstos perecen en el camino o son maltratados y asaltados por bandas de ladrones. Los de Francia son conducidos a Marsella, donde pérfidos mercaderes que simulan desinterés, fervor y piedad se comprometen a llevar hasta Palestina a esos rebaños inocentes. Dos de siete barcos naufragan en el tempestuoso mar. Los otros cinco llegan a Egipto, donde los niños son bienvenidos como esclavos por los sarracenos que los compran a pérfidos pilotos. Así concluye, entre la Tercera y la Cuarta Cruzada, un sueño que ha servido de inspiración al menos a dos grandes escritores: Marcel Schwob y Jerzy Andrzejewski, ambos soberbiamente traducidos a nuestra lengua por dos mexicanos, Rafael Cabrera, de Puebla, y Sergio Pitó, de Veracruz. (Noticias sobre el primero las da José Emilio Pacheco en su "Prólogo" a *Vidas imaginarias* y *La cruzada de los niños*, donde rastrea también algunas influencias de Marcel Schwob entre nosotros —Sepan cuantos..., Porrúa, México, 1991).

Tanto *La cruzada de los niños* como *Las puertas del paraíso* serían poco comprensibles sin el recuerdo de las peregrinaciones de inocentes, los niños peregrinos, de los cuales

hay algunos testimonios. Se dirigen hacia Chartres, Saint-Denis, Santiago de Compostela o, en especial, a la isla-monte de Saint Michel. Un testimonio medieval, el de dom Jean Huynes, nos dice que "muchos de los niños de San Miguel no habían alcanzado ni siquiera los nueve años". A lo largo del siglo XIII vemos formarse en diversos lugares de Europa bandas de niños de número variable desde la diputación de doce menores que envía la ciudad de Ville Franche a Saint Michel para liberarla de una epidemia hasta los 16 694 que llegaron a la isla-monte el 13 de julio de 1369 (en la novela del polaco la banda crecerá de 14 a más de mil en el curso veloz de unas cuantas líneas). Desde Wissenburg, Ratisbona, Nevers, Montpellier, desde los países de Suabia y del Rin salen a peregrinar las legiones de niños llamados por una voz. La cosa llega a tal punto en el siglo XIV que un teólogo alemán, Nicolás de Heidelberg, se ve obligado a escribir un opúsculo titulado *Tractatus sive opusculum contra errores quorundam juvenum masculorum*, donde advierte que en esos llamados de los que son víctimas los tiernos oídos de los niños resuena "la voz del diablo y los engaños de los encantadores".

No ha dejado de llamar la atención de los siglos la espontaneidad irresistible con que se forman esos ejércitos de niños inspirados. "Enfermedad epidémica" para Voltaire, "ejemplo de contagio magnético" para Delille, "corriente libido" o pasión devoradora que lleva a correr

sin descanso por el mundo, para Johannes Janssen, "patología colectiva" para Hecker, "manifestaciones motivadas por la fuerza infecciosa del vértigo" para Jules Michelet, "éxtasis colectivo" producido por el ergot, el principio alucinógeno que se desprende del cornezuelo, esa enfermedad del trigo que habría producido la embriaguez y el transporte de miles de niños durante los ardientes veranos medievales, según Salvador Elizondo, fuere cual fuere la causa o el diagnóstico, la masiva errancia parvularia no ha dejado de producir ni preguntas ni obras de arte. No es incomprensible así que la cruzada de los niños se vea hostigada por la sombra del tenebroso y que *Las puertas del paraíso* acaso lo sean también del Averno.

Las puertas del paraíso puede leerse, entre otros modos, como una parábola sobre el amor y la pureza inmaculada del deseo. Tiene desde luego ciertos sabrosos resabios heterodoxos, pero acaso su mayor y más sensual singularidad estribe en la exactitud de una espiral narrativa sostenida en una sola frase que encierra las voces y la historia de seis personajes (ocho si se cuentan el autor y el lector). Cabe insistir en que una máquina de precisión poética como ésta no sería apreciable sin una traducción ágil, capaz de alcanzar la velocidad de la obra en sus diversos ritmos y monólogos. Que no es un logro fortuito lo corrobora el esmerado prólogo del traductor, que deberá tener en cuenta cualquiera que intente una

antología de la prosa literaria escrita en México a fines del siglo. La astuta velocidad literaria de Andrzejki la sugiere ya la identificación que practica el título entre *Las puertas del paraíso*, y las puertas de Jerusalén, la Ciudad Santa. Paraíso, recordémoslo, es una palabra que nos viene a través del latín *paradisus* del zenda *pardás*, jardín, en esa lengua persa. La tradición talmúdica sostiene, por su parte, que el Paraíso es sesenta veces más grande que Egipto y que se ubica en la séptima esfera del firmamento: según esa tradición, el paraíso tiene dos puertas por donde pueden entrar sin tocarse unos con otros sesenta mirfadas de ángeles. A semejanza de las puertas talmúdicas la breve novela del polaco es indescriptiblemente grande.

Las puertas del paraíso cuenta en dos frases —una de cientos de palabras y otra de sólo cinco— una versión de la cruzada de los niños. Un monólogo incesante a seis voces que se entrecruzan expone los motivos diversos de los peregrinos inocentes para ir a la cruzada. Las voces dibujan un paisaje y se da un equilibrio admirable entre el relieve y el bajorrelieve, como en las puertas del bautisterio de Florencia de Ghiberti, conocidas vulgarmente como La puerta del paraíso. Pero el innumerable móvil es unánime: amor del deseo, deseo del amor, la llama y la sombra de la llama. No lo dice Andrzejki, pero conviene recordarlo: la originalidad radical del Santo Sepulcro reside en que está vacío. La de Cristo es la tumba

limpia de un cuerpo desertor de la muerte y que ha merecido la Resurrección. Al igual que los cénicos, Cristo renuncia a la tumba, al monumento. A su vez, los personajes de *Las puertas del paraíso* renuncian a todo lo que no sea el amor en el deseo o el deseo en el amor. La cruzada de los niños que va así en pos de la libertad de Jerusalén —y de la conquista y esclavitud de sus habitantes palestinos y otomanos— se cumple como un viaje de regreso, un itinerario de la pasión que tiene nostalgia de la inocencia, un viaje al fondo de la noche oscura (la noche del amor), emprendido desde la sed de luz. *Las puertas del paraíso* sincroniza su reloj con la clepsidra gnóstica: aun el crimen y el incesto, la fornicación y el placer homosexual o heterosexual, la mentira y la locura humanas están investidos de una deslumbrante, inmaculada pureza. Por eso están en todas partes, son ubicuas las puertas del paraíso y, ahí, en la ciudad prometida, todas las puertas están comunicadas, igual que todas las historias se bifurcan y entrelazan, en un delta fabuloso. Acaso ésta sea la razón de que, como advierte el traductor —cuya condición magistral es aquí condición de la obra maestra titulada en castellano *Las puertas del paraíso*—, el relato no dé una impresión de sucesión sino de sincronía. La historia sin fin se resuelve en un juicio final y simultáneo, pero ese camino. *Las puertas del paraíso* son transparentes. 

OBRAS LATINOAMERICANAS DEL MOMA, NEW YORK EN MÉXICO

TERESA DEL CONDE



El Museo de Arte Moderno de Chapultepec presenta actualmente una selección de las colecciones latinoamericanas del afamado museo neoyorkino. Tales presencias despuntaron allí con obras mexicanas donadas fundamentalmente a través de los Rockefeller. Entre éstas se encuentran el *Subway* de Orozco, varias piezas de Rivera, una cantidad considerable de dibujos y obras gráficas. En 1937 un donador anónimo incrementó la presencia de Orozco en ese recinto con cuatro pinturas más, de las que el MAM exhibe dos, ambas de 1931: el *Desfile zapatista* y *La barricada* que corresponde al detalle conocido como *La trincheras* en el mural del Antiguo Colegio de San Ildefonso, la entonces Escuela Nacional Preparatoria. No me convence este último cuadro, me parece burdo y extraño a los procedimientos del jalicense, que tal vez quiso "burlarse" de su magistral composición anterior, cosa que no ocurre con el *Desfile*. Por algo será que el MOMA lo ofrece en préstamo con frecuencia, pero rarísima vez lo exhibe.

En 1937 el doctor Gregory Zilboorg, psiquiatra de George Gershwin presentó al MOMA en donación *Victima proletaria* (1933) un desnudo femenino de Siqueiros que ahora puede verse por primera vez en nuestra ciudad y que según afortunada expresión de Raquel Tibol "es más sensual que trágica". Se encuentra expuesta frente al justamente afamado cuadro titulado *Etnografía*, también de Siqueiros, legado al MOMA por Abby Rockefeller. Posiblemente esta sea la pie-

za maestra de la selección que comento, la cual por razones curatoriales bien explicables no incluye otra *masterpiece* siqueiriana: *El eco del llanto*, siempre en exhibición allí. En cambio el *Dive bomber* de Orozco que le fue comisionado por el propio museo, rara vez se exhibe. Por sus dimensiones resulta difícil de transportar, razón por la que tampoco se encuentra en la selección que comento. En 1940 el MOMA presentó en colaboración con el gobierno de México una exposición, canónica porque sentó las bases para muchas exhibiciones similares. Me refiero a *20 Centuries of Mexican Art*, dividida en cuatro secciones: arte prehispánico, arte colonial, "folk art" y arte moderno. Fue esa la primera ocasión en la que el hoy día célebre autorretrato doble de Frida Kahlo, *Las dos Fridas* se exhibió en los Estados Unidos, junto con ciertas obras que ahora se muestran aquí por primera vez. Por entonces algunas de ellas, como *Mujeres mayas* de Roberto Montenegro (que introduce a la actual exposición) aún no pertenecían al acervo del MOMA.

Para fines de 1941 había 70 piezas latinoamericanas en el acervo del MOMA, de las cuales una tercera parte eran obras gráficas. Sin embargo sólo 11 artistas de 4 países estaban representados. Cuatro eran de importancia internacional: los tres "grandes mexicanos" y el brasileño Candido Portinari. Diego Rivera exhibió individualmente en el primer recinto que tuvo el MOMA, ubicado en unos locales del edificio Hecksher en la Quinta

Avenida, el año de 1931. Fue la segunda muestra individual que ofreció ese museo, fundado en 1929. La primera correspondió a Henry Matisse. A Portinari en cambio le tocó exhibir ya en el edificio específicamente construido en la calle 53 por los arquitectos Philip Goodwin y Edward D. Stone, construcción prototípica del International Style que desde entonces ha sido objeto de varias remodelaciones y ampliaciones.

Los años de la guerra fueron propicios para que los *sponsors* y curadores del MOMA voltaran los ojos con más insistencia hacia los países latinoamericanos. En el verano de 1942 Lincoln Kirstein viajó a Sudamérica con objeto de realizar adquisiciones, en tanto que Alfred H. Barr, director entonces, vino a nuestro país una vez más, asesorándose principalmente con Inés Amor, titular de la Galería de Arte Mexicano desde su fundación en 1935 hasta su muerte en 1980. Inés recordaba con cariño y admiración las visitas de Barr a su galería, cosa que ha quedado registrada en el libro de memorias que le recogimos y redactamos Jorge Alberto Manrique y quien esto escribe.

Muchas de las obras aparecen en los catálogos y cédulas de exposiciones como donaciones de la Inter-American Foundation, asociación que proporcionó estipendios permanentes para diversas adquisiciones de obras latinoamericanas, estipulando que deberían hacerse "silenciosamente y sin involucramientos o compromisos con instituciones oficiales". Los *Animales*

(1941), obra clave en la producción total de Tamayo, se adquirió con fondos de la fundación, como asimismo *Los nuevos ricos* (1941) de Antonio Ruiz, apodado "el corzo". Por su parte otros donadores, entre ellos Edgar J. Kaufman jr. aportaron obras como *Las minas de arena* (1942) de Juan O'Gorman y el *Autoretrato con el pelo cortado* (1940) de Frida Kahlo. La mítica pintora no se encuentra ahora representada con aquella inquietante pintura de pequeñas dimensiones, sino con el árbol genealógico de 1936: *Mis abuelos, mis padres* y yo.

La presencia en el MOMA de obras de pintores cubanos: Mario Carreño, Pedro Martínez, Fidelio Ponce de León, Amelia Peláez, René Portocarrero y Wifredo Lam (incluyendo *La jungla* de 1943, que no se muestra aquí por encontrarse en exhibición en una de las galerías de la colección permanente) se debe en la mayoría de los casos a financiamiento de la Inter-American Foundation. La exposición que hasta fines de este mes puede observarse en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec abarca un período preciso: de 1925 a 1945. Se la podría dividir por países, lo cual no resulta pertinente porque la curaduría no consideró una representación proporcionada de cada país (cosa que hubiese sido imposible: estamos hablando de obras que en su totalidad pertenecen a un sólo acervo; No se incluyó préstamo alguno). Tampoco sería oportuna una división por tendencias, aunque las hay: por ejemplo Roberto Matta, por su incuestionable incidencia internacional está relacionado con Rufino Tamayo y con Wifredo Lam. No me refiero propiamente a estilos o tendencias, sino a opciones modernas—Siglo XX—de plantear una pintura. Si a este núcleo adherimos la preciosa pieza biomórfica de Carlos Mérida y las piezas de Emilio Petrucci y de Amelia Peláez, estamos hablando de algunas de las síntesis contem-

poráneas de las vanguardias latinoamericanas.

En otro orden, más clasicista, se inscribe la espléndida pintura del argentino Alfredo Guido: *Estibadores descansando* (1938) que recoge lecciones de Cézanne. En este cuadro el tema es un pretexto y lo que cuenta es la estructura compositiva, así como la paleta, armada en grises, azules y ocre, una paleta de fuertes remanentes cubistas. Nada más contrastante con este cuadro que la *Muchacha de Ayacucho*, pintada un año antes por el peruano José Sabogal bajo influencia de la Escuela Mexicana, pero al mismo tiempo eliminando radicalmente cualquier "colorín" folclórico. Me permito insistir en este punto porque ocurre que cuando se piensa (incluso hoy), fuera de nuestro continente en el color de la pintura latinoamericana, lo primero que suele creerse es que es tropical, de matices tan saturados, brillantes, contrastantes y variopintos como los de las artesanías populares. Y las cosas distan de ser así. La orquestación cromática parca en el arte latinoamericano es quizá más común que la prolífica en tonos cálidos y brillantes. Hasta el estilizado y decorativo óleo *Mujeres mayas* (1926) de Roberto Montenegro, que se inspira en los antiguos códices, está armado con paleta resuelta a base de tierras naturales: marrones oscuros, algo de rojo indio desleído, tres discretísimos toques de verde reducidos a indicar vegetación, negros y blancos. Cosa similar puede afirmarse de la pintura de Tebo (Ángel Torres Jaramillo), quien retrató a su madre en 1937 inspirándose un poco en los retratos de Hermenegildo Bustos y otro poco en el aspecto sofisticadamente "primitivo" de las pinturas de Abraham Ángel.

Aún en el *Autoretrato* (1941) del brasileño José Pancetti, con todo y la presencia del girasol erecto, es una pintura resuelta en paleta parca y si la *Mujer con una piña* (1941) de Rufino Tamayo ostenta algunos co-

lores vivos combinados con fuertes trazos negros, es observable que el ocre destinado a la carne es un ocre cenizo y que la piña no es naranja ni su penacho corresponde a un verde intenso. Ser colorista no implica en ningún caso valerse de muchos colores, sino conocer las propiedades de los mismos.

Salvo las obras hasta ahora mencionadas, a las que hay que añadir dos piezas del uruguayo Joaquín Torres García, la presente selección se caracteriza por ofrecer un abanico de los nacionalismos. La constante por antonomasia está no en los temas, sino en que en la mayoría de los casos la configuración es "representativa", pues sea que narre o no historias, tiende a proponer alegorías o emblemas (sobre todo en el caso de la gráfica), a describir ambientes, paisajes, costumbres, personajes, arquitecturas.

Propondré unos cuantos ejemplos en los que interviene la arquitectura: el peruano Mario Urteaga Alvarado está presente con un cuadro que puede leerse como narrativa visual: *El entierro de un hombre ilustre* (1936). Se trata de un óleo que en cuanto a su hechura, detallismo e intención de ofrecer una escena que corresponde a usos comunes, puede parangonarse al modo como Antonio Ruiz "el corzo" planteaba varias de sus composiciones. Así, de este "difunto ilustre", aunque encerrado en el ataúd de madera, se deduce su género de vida, la vestimenta que portaba, sus gustos y costumbres, cosa que sucede si se observan los atuendos de sus amigos y deudos, diferentes de los que endosan los personajes que integran la banda fúnebre. Estos últimos están vestidos al modo occidental y encabezan el cortejo que se desplaza por una calle empedrada, paralela al eje longitudinal del cuadro. Las casas, una junto a la otra, sin espacio libre entre ellas, son de techo de dos aguas recubierto de teja y los muros están encalichados a la andaluza. La luz es de

mañana, con los fríos cielos azules que todavía hoy se gozan en las poblaciones de montaña, tanto en Perú como en México. Ciertas calles de Valle de Bravo son parecidas a la que esta pintura capta. Compararé ahora el cuadro del peruano con el de Antonio Ruiz, *Los nuevos ricos* de 1941. "El corzo" siempre ofrece atisbos de crítica social y su escena denuncia la pretensión de quienes dentro de poco habrán de estrenar su nueva casa, construida en el estilo arquitectónico llamado "colonial californiano", que produjo mansiones de lujo durante los años cuarenta en colonias residenciales como Las Lomas de Chapultepec. Cuando tal modalidad se encuentra demasiado ornamentada suele denominarse "colonial siriolibanés". La casa que pintó El Corzo no es lujosa, pero sí grande y pretenciosa. La composición ofrece un horizonte muy levantado con objeto de dar cuenta no de un poblado, sino de un paraje que, salvo por la casa recién erigida en proceso de pintarse de amarillo y por el puente construido sobre el lecho terregoso de lo que antes fue un río, no está en lo absoluto poblado, ni ofrece indicios de estarlo pronto. El cielo, tan azul como el de la población peruana, se encuentra surcado por unas curiosas nubes de forma amenazante y los personajes pertenecen a tres clases sociales nítidamente diferenciadas: los nuevos ricos por primera vez propietarios, los contratistas a quienes el dueño catrín entrega la "raya" y el grupo que viene a representar "la masa", el grueso del pueblo encarnado en los albañiles. Unos almuerzan gamachas que prepara la tortillera, y otros parecen estar preparando mortero. Tanto en el caso del cuadro anterior como en éste hay idea narrativa: un antes y un después de lo que la pintura fijó de una vez y por todas. La obrera de El Corzo, pintada al temple con preciosismo de miniaturista, es deudora de ciertos detalles de género frecuentes en los frescos de Diego

Rivera en la Secretaría de Educación Pública. A la vez el lenguaje formal es italianizado, sus fuentes remotas están en el *quattrocento*, cosa muy distinta a lo que ocurre con el óleo sobre cartón del uruguayo Pedro Figari, *Danza criolla* (ca. 1925) que en cuanto a factura deriva de Bonnard. Esta pintura intimista describe un uso regional, pero al modo de los postimpresionistas, y no por ello deja de connotar el tipo de construcción en el que se desarrolla la escena, en un patio interior cercado por los muros densamente texturados en revoque blanco.

Respecto a ambiente urbano tal vez el cuadro más interesante que ofrece esta selección sea *El final de la calle* (1936) del argentino Onofre Pacenza. Aquí no hay campo, sólo arquitectura. Parece tratarse de un amanecer en el que todavía no hay alma viviente que discurra. Posee su toque metafísico "a la De Chirico", dada la ausencia de personajes humanos y al protagonismo de la arquitectura, a la que concurre un poste de luz aislado. La tónica es de quietud absoluta. En las colonias bonaerenses es muy poco común encontrar policromía en las fachadas, cosa contraria a lo que aquí ocurre. Eso lleva a pensar que si la escena es porteña se inspira en una colonia semi-popular denominada *La Boca*, pero no hay nada seguro al respecto, según se me aclaró.

En contraste absoluto con la pintura de Pacenza se encuentra *El morro* (1933) del brasileño Cândido Portinari. Aquí el paisaje de Rio de Janeiro está planteado en una colina connotando los planos lejanos, que van recediendo respecto a los próximos aunque se trata de una composición en vertical. Se plantea una doble condición, la de las denominadas barracas, que no son propiamente tales, más bien se trata de casuchas diseminadas sin orden urbano alguno, en contraste con el desarrollismo moderno y próspero a la orilla de la bahía don-

de hay altos edificios prismáticos, un yate y un avión de hélice que se desplaza entre dos montañas. Los personajes son tipos populares caricaturizados, usan la ropa ultraligera de los climas calurosos. Pese al pintoresquismo de la escena el colorido del cuadro es más bien contenido: sienas, ocre, blancos, rojo indio, amarillo de Nápoles, los necesarios toques de verde.

Resultaría injusto no mencionar otra importante pintura que aborda radicalmente, como sucede con el cuadro de Piacenza, el paisaje urbano, esta vez bajo tónica ajena al realismo representativo. Se trata de *El puerto* (1942) de Joaquín Torres García, lograda en planos escalonados que la vinculan, sí, al constructivismo, pero no a la manera como el mismo pintor concibió otra pintura más temprana que también comparece titulada precisamente *Pintura constructiva* (1931). Torres García, si bien desde Europa, logró formular una auténtica vanguardia latinoamericana que como se sabe contó con muchos representantes formados en el llamado "Taller del sur".

Puede verse entonces que, pese a su carácter escueto esta selección ofrece la posibilidad de contrastar la voluntad de forma que animó a una serie de pintores y grabadores latinoamericanos, algunos, como Matta, practicantes de la vena no figurativa del surrealismo, que tanta injerencia tuvo en ciertos pintores de los Estados Unidos. Pienso específicamente en Archile Gorky. Otros, como la cubana Amelia Peláez representan una vena modernista que acusa sus raíces caribeñas. El hermoso cuadro que se exhibe de Peláez es atípico en sus producción y contrasta vivamente con el barroquismo abigarrado de su coteráneo René Portocarrero. Otra figura importante en la pintura latinoamericana de este siglo: la argentina Raquel Forner está representada con una misteriosa composición de 1942, *Desolación*, empa-

rientada con el surrealismo, pero de un matiz dramático rara vez encontrado en la iconografía del llamado surrealismo ortodoxo. Tóques surreales de carácter erótico aunque no perceptibles en forma obvia se detectan en una pieza maestra más de la selección exhibida: aparentemente se trata de un paisaje que registra un hecho: la explotación de las minas de arena en Teitelpa. Se trata de un pequeño y estupendo temple de Juan O'Gorman realizado en 1942.

A la presencia de las pinturas mencionadas, de ciertos dibujos y de una que otra obra gráfica, como la finísima litografía de los cortadores de leña de Leopoldo Méndez (1932), ajena a los procedimientos del Taller de Gráfica Popular, se suman varias estampas más. La mayoría son demasiado conocidas como para considerar que constituyen contribuciones básicas a la exposición. Sin embargo hay algunas, como los modernistas grabados del ruso-brasileño Lasar Segal, que son

vistas aquí por primera vez. Se exhibe asimismo un proyecto inicial (1932) del mural de Diego Rivera destruido en el Rockefeller Center. Analizándolo con detenimiento es posible percatarse de todas las modificaciones que sufrió antes de ser llevado al muro, sobre todo si lo comparamos con el mural del Palacio de Bellas Artes que se produce el mural destruido antes de su conclusión total por ostentar un retrato de Lenin. ▀

Buzón de fantasmas

UNA CARTA A GABRIELA MISTRAL (CON UN SONETO NO RECOPIADO)

ALFONSO REYES



En 1986, en la Universidad George Washington de la capital norteamericana, María Luisa Icabache presentó una tesis doctoral titulada —traduzco del inglés— Gabriela Mistral y Alfonso Reyes en su correspondencia privada: una amistad más que literaria y con la prueba de la ausencia, que luego de explicar la amistad entre los dos poetas (nacidos ambos en 1889) aporta en un apéndice casi doscientas páginas de cartas intercambiadas entre 1924 y 1955, rescatadas de varios archivos (sobre todo de la benemérita Capilla Alfonsina que dirige Alicia Reyes). La tesis, me dice Alicia, apareció ya como libro en Chile. Como no ha circulado entre nosotros, me interesa reproducir una de las cartas de Reyes, incorporándole un curioso soneto que Mistral alejó de la carta en que viajaba, quedó trasapelado y Reyes no lo recogió en su Constancia poética, donde podría haber entrado en el Homero en Cuernavaca que escribía en ese momento. La Dra. Icabache presenta el soneto diciendo "Sólo tenemos el poema; no

se sabe si con él Alfonso le mandó una carta, que es lo más probable" (p. 685). La lectura de la correspondencia permite encontrarle su sitio evidente en esta carta especialmente emotiva en la que coinciden los muchos Reyes que vivían en él.

GUILLERMO SHERIDAN

México, 9 de enero de 1949.

Queridísima Gabriela:

Acaba de llegarnos su carta dirigida a Manuela y a mí. Le escribo al instante para decirle que esa carta me hace comprender todo, que estoy de todo más que agradecido, que es Ud. mi hada buena. Además veo (pues guardé copia) que en la posdata de mi anterior me dejé llevar de un raptó momentáneo de nerviosidad contra un hombre bueno y cordial, que sólo quiso traerme lo que él consideraba como un buen obsequio, y a quien también debo agradecerle.¹ Le ruego que borre de su mente ese desahogo inoportuno.

¿Cuándo y cómo se aprende a tener serenidad y ecuanimidad? Cada día me asombro más de mis muchas deficiencias. Estoy como el Deseoso del diálogo de Fray Juan de los Ángeles: "Si el desear ser perfecto fuera perfección, perfectísimo fuera yo..."

No sabe Ud., no puedo decirlo —y lo único que medio he aprendido es a decir— hasta qué punto me llena de emoción lo que Ud. hace conmigo, hasta qué punto me reconcilia con la especie humana, tan antipática a estas horas! Algún día, allá, sentados en las calles del cielo —¿verdad, mi Gabriela?— lo hablaremos larga y detenidamente. Entonces le confesaré la verdad que traigo escondida bajo mi manto, según decía Zaratustra el Germánico, o "como una estrella que nuestro y escondo bajo mi manto", como decía Verlaine. Y esa verdad, en que cada vez más me confirmo, es que nada vale como las prendas del corazón. He hecho un largo viaje por todas las bibliotecas y el

pensamiento del mundo para saber lo que sabe ya un pastorcito del campo.

Mucho me conforta lo que me dice Ud. del Hombre. Esto me permitirá hablarle derecho en la entrevista que ya Yuco ha pedido para mí. El secreto de Yuco es secreto a voces, pero aún no confirmado. Y en tal caso —digo, si se confirma—, entonces puede que Yuco me ofrezca aquí, sin alejarme de mi obra, alguna comodidad que sí me sería grata. Lo que sea, ya le contaré.¹

Y ahora, para Ud. sola, un VERDADERO SECRETO. No quiero que se hable de eso antes de que se vea el libro impreso. "¡Agárrese!" Anoche, a media noche, he dado fin a una traducción, en alejandrinos y en consonante, de las VI primeras rapsodias de la *Iliada*. Necesitaba toda la experiencia de mi vida y de mi trabajo para atreverme con este sueño que data de mi infancia. Si no me muero antes, habré acabado la obra entera en un par de años más. Antes, si me dan de comer y me ayudan a no dispersarme en mil tonterías (¡hasta tengo que hacer actas del Consejo de Administración de un Banco!). Pero, desde luego, y con un prologo explicativo y nada pedante ni erudito, sacaré ya las seis primeras rapsodias. Apenas sé griego, y puede que me juzgue Ud. loco. Con

todo, ya veremos qué le parece el resultado.

Temblando de miedo —pues se conoce que no soy verdadero poeta en el temor que se apodera de mí para confesarme directamente en verso, y siempre ando buscando una intermediaria Ifigenia para descubrirme entre símbolos— le envío, para UD: SOLA!!!, un sonetillo de mis soledades de Cuernavaca. Sólo vale por sencillo y directo: olvidé la literatura y aún la estética, como esfuerzo de disciplina mental. Léalo y rómpalo.

Aquí van a Ud. nuestros corazones. Su hermano

Alfonso

¡Loado seas, fuerte Dios de los oprimidos que a cada uno hablas su lengua natural! Seduces al sensual por todos los sentidos y alcanzas con la idea al que no es

[sensual.

La piedra de tu honda sana a los

[doloridos,

la vida nos restaura con tu herida

[mortal;

y a mí que soy el último de todos tus

[heridos,

entre libros y amores me enviaste la

[señal.

No importa que mi rapto sólo un

[instante dure,

ni que otra vez, henchido de la locura

[humana,
te olvide por acaso y aun otra vez te

[abjure:

Si hoy has sido mío, lo habrás de ser

[mañana,

y ya cuando me llames y yo me

[transfigure

tendrás tu Mensajera abierta mi

[ventana.

Cuernavaca, 12, sept. 1948.

NOTAS

¹ El desahogo decía "...se me presentó cierto pobre mentecato, disque de parte del Hombre, a traerme un ofrecimiento absurdo... él quiere ganar por la mano, y usarme después contra otro mexicano importante que tiene un gran puesto en la institución". (p. 600).

Una visita al Diario de Reyes aclara el asunto: el mentecato es Francisco, "Yuco", del Río, embajador de México en París; el "hombre" es el presidente Miguel Alemán; el ofrecimiento es la jefatura de la delegación mexicana a la UNESCO, que preside Jaime Torres Bodet. "¿Amargarle yo la vida en París a Jaime...?", anota Reyes (9 de enero de 1949).

² Reyes desea que Miguel Alemán aumente el subsidio a El Colegio de México.

³ El Banco del Valle de México, donde Reyes parece tener intereses cerca de Eduardo Villaseñor, que también lo hace ingresar al Club de Banqueros. α

Hace cincuenta años "LOS ALBAÑILES"

JUAN GIL-ALBERT



En el número 3 (mayo-junio de 1946) de los Cuadernos Americanos que dirigían Jesús Silva Herzog y Juan Larrea, aparece este poema del gran alicantino Juan Gil-Albert

(1906-1994), que conoció a Octavio Paz en Valencia en 1937 y llegó luego a vivir exiliado entre nosotros. Hace un par de semanas, escribiendo una columna que hago en el semanario El

Ángel del diario Reforma, en la que hablaba del día de la Santa Cruz, o "día de los albañiles", recordé que figuraban en algunos poemas de Péllicer, Paz, Huerta y Neruda. Recor-

daba que había uno de Gil-Albert totalmente dedicado a ellos, pero no logre localizarlo. Apareció por azar (o por simultaneísmo)... ¿Y no es curioso que, además, justo este mes, el poema cumplía sus cincuenta años?

GUILLERMO SHERIDAN

LOS ALBAÑILES

*¿Quién sabe lo que somos, quién diría
ese es ángel, aquel es un embrujo,
este que duerme es pájaro persona?*

*Con la bruma del sueño entre los ojos,
pálidos desertores de los lechos,
allá, yo no sé en qué perdidas alas
de la ciudad, despuntan con la aurora.*

El sueño nunca sacia sus venturas
dentro de aquellos cuerpos entregados
cuán falaces y flota desprendido
como un velo azuloso. Todo duerme
en la postrera imagen del descanso;
ellos brotan cual sombras, surgen almas
de extraños escondrijos y sus pasos
apenas avanzando se señalan
como un rumor de blanda melodía,
huellas que no se imprimen en el aire
porque todo está puro. Luego llegan
a sus faenas milenarias veces,
hacer, trepar, tejer su afán de arañas
en las colgantes bridas del espacio
y allí en las ignoradas latitudes,
en aquella oquedad, en las estancias
del vacío, flotando como abejas,
destilan esos muros misteriosos
tras de los cuales vamos repitiendo
siempre alerta, la muerte. En sus que
[haceres

hay algo celestial, cual enviados
de alguien que vela, penden
[suspendidos,
se deslizan por breves travesaños
de hebras de sol, dejando preparadas
al intruso las plácidas celdillas
con una claridad en las paredes,
una luz casta y nueva como nube.
Al mediodía bajan cual palomos
a comer sus migajas en el suelo,
parecen hombres tristes y sencillos
que no estuvieran hechos para el aire
de esa misión. Recogen sus aperos
olorosos a tierras y barnices,
algo abstracto que flota en torno suyo
áspero y sepulcral y huyen del foco
de la noche y sus redes luminosas,
hacia oscuros suburbios que descargan
de sus hombros la fe de la existencia,
esa apariencia fácil, casi alada,
de su anónima sombra. ❧

EL DIRECTOR DE LAS PRISIONES HUYE DE LA CÁRCEL

ENTREVISTA CON JEAN-FRANÇOIS FOGEL



El libro de Daniel Alarcón, "Benigno", *Vida y muerte de la Revolución Cubana*, recientemente publicado por Fayard, ha vuelto a arrojar luz sobre la naturaleza carcelaria del régimen de Castro y, en particular, sobre algo que muchos entre nosotros, asombrosamente, han llamado una revelación: que el "Internacionalismo" de la Revolución Cubana —dicho sin eufemismos: la voluntad de exportar la guerra de guerrillas al resto del mundo— estuvo siempre por encima de los compromisos diplomáticos y de las declaraciones políticas. La siguiente entrevista con "Benigno" tampoco es estrictamente reveladora. Por eso la historia que cuenta es aún más atroz.

Algo triste, algo extraño también hay en la mirada negra de Benigno.

Imposible olvidar que es producto de la cirugía revolucionaria: un guerrillero de oficio que se hizo reconstruir la cara para volver a combatir a Bolivia, donde su foto circulaba en las unidades del ejército.

¿Cuál era su situación en Cuba?

Era coronel del Ministerio del Interior, en retiro desde junio de 1993.

¿No disfrutaba su retiro?

Vivía bien. Mi hijo, de trece años, desayunaba antes de ir a la escuela, lo que allá no es muy común. Tenía una vaca, puercos, gallinas, una huerta, todo eso en el terreno que rodeaba mi casa del municipio de Sierra Maestra, en La Habana.

Donde residen los veteranos del ejército rebelde...

Sí, Fidel Castro hizo construir un millar de viviendas para ellos. Pero yo ya no soportaba verlos caer de todo, para empezar de alimentos. A mí, si algo me faltaba, así fueran alimentos industriales para mis puercos, me lo daban, porque soy uno de los sobrevivientes de la guerra del Che en Bolivia. Pero mis vecinos —hablo de gente que hizo la revolución con las armas en la mano— tenían que elegir entre el mercado negro o el hambre. Era imposible vivir un retiro tranquilo en esas condiciones, y hace mucho que quería irme.

¿Desde cuándo?

Desde principios de los años 80. Pero no lo supe realmente hasta ahora. Un proceso de ruptura es muy largo, y más cuando uno no

tuvo educación y no aprendió a analizar en su juventud. Cuando volví de Bolivia, en 1968, ya había preguntas que me daban vuelta en la cabeza, pero cuatro o cinco días en compañía de Fidel Castro, contándole lo que había llevado a la muerte del Che, me devolvieron la tranquilidad. "El Che no cometió ningún error táctico", dijo Fidel. Yo todavía admiraba a Fidel. Así que estaba contento, aunque me preguntara por qué el Che no había recibido ayuda antes.

¿Buscó mucho tiempo la respuesta?

No, guardé la pregunta en algún rincón de la cabeza, porque me dieron un nombramiento en un puesto en el que era útil y además competente: dirigía el entrenamiento de los extranjeros que venían en Cuba a adiestrarse en la guerrilla. Me encanta vivir lejos de un escritorio.

¿Tenía muchos alumnos?

En algunos momentos, entre los latinoamericanos, los africanos, los paletinos y hasta los asiáticos, tenía hasta 2500 alumnos a la vez, instalados en campamentos de la provincia de Pinar del Río. Algunos regresaban. Teníamos tres cursos: de cuarenta días, tres meses y seis meses. Pero acabé por hacerme preguntas nuevamente, debido a mi amistad con un dirigente dominicano, Francisco Camano Deno, al que llamaban Roman.

Lo mataron en 1972, cuando acababa de desembarcar en su país para iniciar una guerrilla.

Cuba hizo todo lo posible porque acabara de ese modo. Había poca información sobre la zona en que se instaló. Fidel hizo esperar a Román más de un año una entrevista que nunca ocurrió. Sus tropas se cansaron. De los 96 hombres que tenía al partir, quedaban 8 cuando desembarcó. Los dos hablabamos con frecuencia: un día me dijo que yo era valiente pero que, al aceptar lo que pasaba en Cuba, me había forzosamente alejado un poco de lo que había sido el Che.

¿Qué es lo que pasaba?

Todo movimiento o partido que llegaba a prepararse en Cuba partía dividido, después de haber esperado mucho tiempo, porque los tiempos nunca eran propicios para salir de la isla. De hecho repartíamos a la gente en viviendas separadas y nos esforzábamos en adoctrinarla. Cuba quería dirigir o influir la política de todos los movimientos y todos los partidos en África y América Latina para que sirvieran a sus propios intereses. Fue lo que llevó a Román a la muerte.

¿Qué hizo usted cuando se dio cuenta?

Nada. Sólo me prometí ser prudente. No podía expresar mis ganas de romper. Cuba es un país en que a la gente se le enseña a cortar los lazos amistosos por razones de seguridad. Orientando las conversaciones, adivinaba que algunos oficiales compartían mis preocupaciones. Pero ¿quién se hubiera atrevido a expresar dudas sobre un dirigente cubano delante de mí, que había sido compañero del Che? Y luego volvió a absorberme el trabajo con las misiones y las guerras en África.

¿No tenía dudas respecto a las guerras africanas?

Como todos los cubanos, sentía que peleaba en Angola por una causa justa y definida, frente al régimen racista de Sudáfrica. Pero la expedición en Etiopía, y la guerra de Oganden sembraron la duda en todas las cabezas. Los cubanos nunca supieron lo que hacían allá. Pero para mí el choque definitivo fue encontrarme al mando de las prisiones, a comienzos de los años 80. Ahí vi tratamientos injustos, asesinatos de detenidos, y pude calcular la corrupción de la administración.

No es exclusivo de la administración penitenciaria...

No, pero empecé a ver lo que es la clase de los privilegiados en el seno del régimen. Vi su impunidad, la manera en que promovían a sus hijos, cómo vivían aparte y mejor que

el resto del país. En La Habana hay barrios como Atabey o El Laguito en donde se han reagrupado los dirigentes del régimen. Son barrios de villas magníficas pero por las que no puede pasearse porque están cerradas de modo permanente por la seguridad.

¿Cómo hizo para salir de Cuba?

Deseché la posibilidad de salir solo. Mi esposa es miembro de la Seguridad del Estado. Ella y mi hijo habrían vivido momentos muy difíciles si me hubiera quedado en el extranjero durante un viaje. Además, ni Angola ni Nicaragua eran países en los que hubiera podido preparar mi fuga. Vine a Francia por primera vez en 1994 y comencé a preparar mi partida. Hice cosas poco honestas para lograrlo. Corrompí a dirigentes de la Unión de escritores y artistas para obtener mis papeles. Di dinero y dejé esperar una donación gracias a un libro, *Los sobrevivientes del Che*, que se publicó el año pasado en las Éditions du Rocher. Mi mujer y mi hijo, por su parte, obtuvieron la autorización para salir gracias a oficiales amigos que actuaron con toda inocencia.

¿No extraña nada de Cuba?

Todos mis bienes serán confiscados, ya lo sé: mi auto, mi casa y todas mis cosas. En realidad voy a extrañar mi sala Luis XV, porque me la regaló Celia Sánchez, una dirigente histórica de la revolución.

No son sólo los objetos, también se deja allá una vida.

Desde el exilio no puedo hacer todo lo que quiero por mi pueblo, pero puedo hacer más que en Cuba, donde todos están condenados al silencio. En cuanto a mi vida, a mi actividad, he cambiado mucho. Mucho tiempo creí que la lucha y la preparación de los hombres para el combate eran algo muy noble. Pero las armas no me hacen falta. Veo la guerra como algo desastroso. ❄

© LE MONDE

TRADUCCIÓN DE AURELIO ASIAIN

infinitas; en ellos parece imposible averiguar ya quién mira y quién es visto, quién se llena el ojo de qué; qué, entre todo, es el objeto. La cámara parecería anular este problema; al contrario, lo simplifica.

Paulina Lavista, siguiendo los pasos de Plinio y de Hernández, nos lega una visión de un estado y de un mundo cuyo *alinde* somos nosotros. Sus fotografías *remanece* las nociones aprendidas del curso de los astros (la Venus vespertina fue Xólotl en la antigüedad mexicana), de la insomne contemplación en el laboratorio, de la ensoñación adánica de la infancia. La proporción de futuro de sus fotografías no puede ser sobreestimada: los ecos de Cápek aún no llegan, pendiente la extinción de las especies. Los animales nos representan y, en estas representaciones de animales no está tan sólo retratada la leyenda cenagada del axólotl, "inmejorable modelo, a decir de Elizondo, de fotógrafo", sino también monstruos marinos vomitados a la playa por un mar asqueado de su presencia, presencias demoníacas que contrastan con el vuelo trascendente de una gaviota apenas dibujada contra un cielo blanquísimo; gemelos

idénticos, hombres y mujeres, caminando por las calles; tarántulas despojándose de su antigua epidermis, cascada ya, mientras que su cuerpo ensaya la nueva flexibilidad de sus miembros; un antílope kudú emitiendo su berrido de celo o las plantas y los elefantes, especies ambas "que se adaptan a cualquier modo de vida": todo fulgura capturado en la plata sobre gelatina. Y, de nuevo, la transformación del "Ambystoma trigrinum" en las etapas llamadas popularmente "ajolotes pelones", "ajolotes mochos", "ajolotes sin aretes", "ajolotes sordos", hasta ahora documentadas fotográficamente por un artista.

Las fotografías de animales pertenecen en general a tres tipos de concepciones distintas; o bien son fábulas a la manera de Esopo, o fotografías del estilo que ya sólo puede llamarse del "National Geographic" o, las peores de todas, las hechas por fotógrafos de mascotas, tiranos aún más terribles que los fotógrafos de niños. Lo que más me llama la atención del trabajo de Lavista es su radical negación de las tres categorías arriba señaladas: sus "Historias Naturales" poseen esa extensión y proyección del conoci-

miento de la actividad espiritual ...de la *vita contemplativa* que, según el fotógrafo Paul Strand (1890-1976), debe ser su arte: la paciencia y la filiación para conseguir que animal y luz se conjuguen en una "Historia Natural" muestran ese poder de Lavista. Así, por ejemplo, las negras notas de los pájaros en los cables pautados, o la fotografía de la encerrada cripta donde se exhibía la mano de Obregón. Pienso también en la fotografía titulada "Danza de Salomé", que muestra la cabeza ensangrentada e indígena de un joven prodigio de feria, cabeza separada de su cuerpo por medio de hábiles artificios y reflejos, y qué, en la fotografía de Lavista, parece, casi hasta oracularmente, contemplar su propia autopsia; o la fotografía *Ya no hay zopilotes*, que muestra un carro se supone que verde y cilíndrico de basura arrastrando una res muerta.

La exposición en el Museo del Chopo es una exposición de cuerpos que son sombras y polvo y nada y de almas que son temible luz y, fuego. Siento que Lavista felizmente ha retratado estos versos de Ki no Tomori (siglo X): *Como ala de cigarra es el atiendo de la noche.* ■

