

LETRAS

LETRILLAS

L&TRONES

+Robert Capa “era un mentiroso. Pero los mentirosos dicen grandes verdades”.

96

LETRAS LIBRES
DICIEMBRE 2013

FOTOGRAFÍA

LA MALETA MEXICANA EN MÉXICO

Entrevista con
Juan Villoro

✎ JAVIER MOLINA

Cuando Juan Villoro arranca a hablar y, sobre todo, cuando habla de temas que le apasionan sus ojos brillan, sus manos giran por el aire y parece que todo lo que dice ha sido pensado, razonado y estructurado durante meses. Desde el pasado 8 de octubre tiene una razón inmejorable para explayarse: la exposición *La maleta mexicana* exhibe por primera vez en México las fotografías perdidas que Robert Capa, Gerda Taro y “Chim” tomaron en la Guerra Civil española. Sus negativos se extraviaron en Francia e hicieron el mismo recorrido que los veinte mil exiliados españoles, llegaron a México y permanecieron ocultos durante setenta años. El Antiguo Colegio de San Ildefonso es el escenario de esta historia que regresa a México en forma de exposición. Villoro conoce a la perfección el misterioso devenir de los negativos. Participó en el hallazgo de las fotografías, contribuyó a su identificación y escribió un texto explicativo que luce en la pared de la exposición para

reivindicar “no solo el valor de las fotografías, sino la historia que rodea a la maleta mexicana”.

¿Qué significa esta exposición para el público mexicano?

Significa mucho y en muchos niveles. Primero, son fotografías de extraordinaria calidad de tres de los más grandes fotógrafos de guerra y casi, podríamos decir, de los fundadores del fotoperiodismo con conciencia social. Capa inicialmente no estaba muy comprometido con la causa. Fue su amante, Gerda Taro, quien le impulsó a politizarse, fue ella quien lo sensibilizó y le acercó a los comités obreros, quien le enseñó a asociar la fotografía con las injusticias y con las víctimas de la guerra. Ella murió en España en 1937 y Capa la extrañó por siempre. Quedó anclado a ese sentido fecundo y creativo, a esa misión que ella le encomendó: fotografiar a las víctimas de las guerras. A eso se dedicó, en parte porque era un aventurero psicológicamente muy capacitado para esto, pero también porque entendió que la fotografía puede alertar en contra de las injusticias del mundo. Tenemos así el legado de tres grandes fotógrafos muertos en combate. Tres fotógrafos judíos cuya obra se perdió en su propio exilio, en su propia diáspora, en la odisea del siglo xx que es testimonio del destierro y

la represión. Finalmente, creo que la Guerra Civil española es algo muy significativo para México, porque fue el único país junto a la URSS que brindó un apoyo decidido a la República. El presidente Lázaro Cárdenas apoyó valientemente a un país democrático y muy cercano culturalmente. Y México se benefició mucho. La imprevista de los exiliados españoles cambió para siempre la vida científica, médica, cultural, educativa y artística del país. El país mejoró mucho gracias a ellos.

En esta exposición no se habla demasiado de ese contexto.

Lamento la actitud de los responsables de esta exposición que son el Centro Internacional de Fotografía (ICP), de Nueva York. Tienen una habilidad técnica para recuperar negativos ejemplar. Son intachables técnicamente. Pero les falta, y eso no deja de sorprenderme, interés por la historia y el contexto. Pasa inadvertida la historia de estos negativos. Ellos solo se centran en las superestrellas de la fotografía, y esto se explica por la visión colonial de la cultura tan propia en Estados Unidos.

Desde 1995 se sabía que estas fotos estaban en México. ¿Por qué el ICP tardó tanto en conseguirlas y exponerlas?

Por el mismo motivo. Ben Tarver había recibido los negativos del general Francisco Aguilar (embajador de México en Francia) y los tenía en su casa de México sin darse cuenta de su importancia. Solo en 1995, viendo una exposición sobre la Guerra Civil, se percató de que tenía imágenes muy parecidas. Se puso en contacto con gente del ICP Nueva York y empezó a recibir cartas intimidatorias para que entregase los negativos: “Usted tiene propiedad que no le pertenece, el derecho internacional nos ampara.” Una actitud muy americana. Eso lo paralizó y lo llevó a desconfiar. Pasaron diez años y no pasó nada hasta que una amiga mía, la curadora británica Trisha Ziff, destapó todo esto con su enorme entrega. Ella fue la intermediaria entre Ben y el ICP. Gracias a Ziff las fotos llegaron a Nueva York y Ben Tarver adquirió los derechos para hacer una película que finalmente rodó ella.

¿Cómo fue el momento en el que vio las fotos por primera vez?

Yo soy amigo de Trisha desde hace mucho. Ella necesitaba un confidente, ella era Sherlock Holmes y yo Watson. Quería un testigo que conociera la vida cultural mexicana. Me contó que estaba buscando esos negativos y que estaba segura de que los tenía alguien en México. Me ofrecí a ayudarla en su búsqueda pero, la verdad, no le di la importancia que tenía, lo confieso. Pensaba que era una más de sus locuras, de sus grandes expectativas, de su enorme entusiasmo. Pensé: quizá conseguimos alguna fotografía de la guerra. Pero jamás pude imaginar el alcance que esto tenía. Fue extraordinario. Cuando fuimos a casa de Ben y vimos las fotos fue emocionantísimo. Empezamos a extender esos negativos y vimos al líder catalanista Lluís Companys, a la Pasionaria, a Lorca... ¡Fue un delirio! Solo faltó que aparecieran los negativos de la foto del miliciano abatido de Capa.

Ella se alegra de que no apareciera esa foto. Dice que habría eclipsado la historia.

Y tiene razón, esa foto habría desvirtuado todo y habría convertido

esta obra en un acta acusatoria contra Robert Capa. Todo indica que la foto del miliciano fue un montaje, el tema está muy estudiado. Pero eso no le quita fuerza. Es cierto que Capa reivindicaba la cercanía y la veracidad absoluta. Y sí, quizás es un elemento cuestionable en su obra. Pero su valentía está más que probada: él estuvo en Normandía y en la evacuación de Dunkerque, estuvo en los momentos más arriesgados de la Segunda Guerra Mundial, donde casi nadie llegaba. Hay una hipótesis psicológica para explicar ese comportamiento temerario: dicen que se arrepintió de preparar esa foto del miliciano y que por ello quiso mostrar su arrojo hasta el final, cortejando el peligro hasta que murió por una mina en Vietnam. ¿Por qué lo hizo? ¿Qué culpa tenía que pagar? Nadie lo sabe con certeza. Por otra parte, Capa era un gran embustero. Él se construyó un personaje. Como gran jugador, apostador y mujeriego era muy mentiroso, su propio nombre es mentira. Pero los mentirosos dicen grandes verdades.

En la Guerra Civil los grandes periodistas eran militantes comprometidos con una causa. ¿Ello resta valor a su obra?

Lo que ha cambiado mucho hoy en día es que no hay causas absolutamente buenas. En tiempos de Capa había buenos y malos, la esperanza era inocente. Pero hoy todo es escepticismo, nada es completamente positivo: ni Obama, ni la causa palestina, ni Cuba... Todo tiene matices. La esperanza política ha caducado. Un militante hoy es forzosamente dogmático, es alguien que no ve los matices de la realidad, y eso en el periodismo es fatal.

¿Hay un Robert Capa en el periodismo mexicano actual?

En cierto sentido, el trabajo y las crónicas de los mexicanos Anabel Hernández, Diego Enrique Osorno o Lydia Cacho son un ejemplo de ese periodismo comprometido. Son personas que con enorme valentía han tocado temas muy incómodos y han arriesgado su vida. Las crónicas del 68 en México nos enseñaron la verdadera historia, la represión,

mucho mejor que los periódicos. Y hoy las crónicas están explicándonos la violencia del narco de modo insuperable. Muchas de las cosas que conoceremos en el futuro van a venir de ellos y de gente como ellos. Tomás Eloy Martínez lo dijo: La crónica se centra en el pasado, pero es una intervención para el futuro. —

POLÍTICA INTERNACIONAL

MALALA, HEROÍNA DE LA EDUCACIÓN

ÁNGEL JARAMILLO

Saleem Sinai, el héroe de *Midnight's children*, nació a la medianoche del 15 de agosto de 1947. Ese día la razón geométrica determinaba la nueva frontera teológico-política que dividía al Indostán en dos regiones antitéticas. Contra los deseos de Gandhi, la India no emergió unificada, sino dividida. “La tierra de la pureza”, como se traduce Pakistán, no pidió permiso para surgir altiva, con su promesa de hermandad islámica y su realidad de potencia nuclear. Como Sinai, Malala Yousafzai, la heroína de la educación, pertenece también a un país que nació a la medianoche.

A pesar de solo tener dieciséis años, la agenda de Malala es más activa e interesante que la de cualquier canciller del planeta. Cuando no está dando un discurso en la Asamblea General de la ONU, está en la Oficina Oval dialogando con Barack Obama. ¿Quién es esta niña? ¿Y qué nos quiere decir? Un primer intento de respuesta consiste en decir que se trata de una muchacha de la clase media de Pakistán. Un segundo intento la coloca en su contexto. La deposición del gobierno del Talibán en Afganistán por parte de Estados Unidos —esa odisea de la venganza y la justicia— llevó a varios de sus miembros a instalarse en territorio pakistaní, no lejos de la frontera afgana. Como una ley de la naturaleza, no pasó mucho tiempo para que el Talibán cerrara escuelas y privara a mujeres del acceso a la educación. Armados de una elocuencia natural, Malala y su padre utilizaron todos los foros para criticar al Talibán en una cruzada por la educación. Su



+La elocuente presencia de Malala.

éxito entre la población irritó al grupo fundamentalista.

La mañana que cambió la vida de Malala comenzó con el rezo premonitorio del muecín: el valle de Swat anunciaba la esperanza del mundo y la nieve del Hindú Kush su promesa. Un hombre, que muchos confundieron con un periodista, se acercó a un grupo de estudiantes preguntando por Malala. Poco después una bala cruzaba el rostro de Malala y terminó con su infancia. El asaltante no sabía que con su ataque iba a crear a una heroína a escala global.

Nostálgica del sol de Mingora, Malala ahora vive bajo la bruma de Birmingham, en el país de Albión. Pero su verdadera patria tiene el tamaño de la tierra porque su prédica por la educación es necesariamente global. Su sola presencia es elocuente porque su historia es improbable. Su libro *—I am Malala: The girl who stood up for education and was shot by the Taliban—* nos cuenta la historia secreta de la humanidad: la eterna danza de Eros y Tánatos. Pero es también un persuasivo alegato según el cual lo que hace falta en los regímenes de corte islámico son políticas que promuevan la ciencia y las artes —un renacimiento cultural.

El Talibán, sus gestos y símbolos, pertenece decididamente a la anti-ilustración. Si nos definimos por lo que odiamos, los hombres de hirsutas barbas que irrumpieron en la infancia de Malala no solo son logófobos (opositores de la razón), sino también erotófobos (opositores del amor). Así, el Talibán ha logrado la hazaña de ser a la vez enemigo de la Ilustración y del Romanticismo. Sus delirios puritanos pertenecen a una distopía cavernaria: un escape de la civilización

hacia ningún lugar. Pero al momento que le dispararon a Malala alcanzaron su punto más bajo: el grado cero del odio. Hay algo que convoca un malestar esencial —metafísico— en la idea de fanáticos hombres armados disparándole a niñas con libros bajo el brazo.

El riesgo de Malala es convertirse en una figura sacralizada, una especie de princesa Diana del valle de Swat. Para evitar este destino, Malala tendrá que abandonar los reflectores que la han convertido en una celebridad. La lucha en favor de la educación tendrá que convertirse en su propio camino educativo. A pesar de su sorprendente madurez —sus frases en inglés son casi imaculadas—, Malala tiene aún mucho que aprender. Al fin y al cabo, solo una mujer educada puede ser una seria defensora de la educación. De otra manera, su prédica justa carecerá de sustento. En su autobiografía, Malala nos cuenta de sus ambiciones políticas. Alguien tendrá que informarle, sin embargo, que los parlamentos del mundo necesitan de lectores de los diálogos de Platón. —

CRÓNICA ACAPULCO ES UN LUGAR QUE ESTÁ EN MI CUERPO

✎ JULIÁN HERBERT

S alí de Saltillo el domingo 21 de octubre. Luego de una escala en el aeropuerto Benito Juárez, volé a Ciudad Obregón y permanecí doce horas allá. El lunes volví a la ciudad de México. Pasé la noche esperando a que el huracán Raymond se desvaneciera en el Pacífico. Mi plan era continuar hasta Acapulco para impartir un curso, presentar por

última vez *Canción de tumba* y departir someramente con los fantasmas de mi padre y de mi madre.

Raymond comenzó a degradarse el martes. Mi avión despegó cerca de las 3 p.m. No eran ni las cuatro cuando descendíamos “sobre nuestro destino”, informó el piloto. De pronto la aeronave volvió a elevarse: había visibilidad de una milla, y era necesaria al menos milla y media para un aterrizaje seguro. Fuimos turnados al aeropuerto de León, donde se descubrió que el aparato en que viajábamos presentaba una falla. Hicimos seis horas de espera antes de reemprender la marcha. No pude llegar al puerto en que nací sino hasta las primeras horas del miércoles. Supongo que sobrevolar con poca visibilidad el destino es una de esas cosas que le suceden a cualquiera.

Lo primero que hallé al subir al taxi, bajo la oscuridad y la llovizna, fue una ciudad que no conozco. El Acapulco de mi infancia terminaba entre Puerto Marqués, Pie de la Cuesta y Las Cruces. Mi único recuerdo de Punta Diamante es un cine documental que alababa el extraordinario esfuerzo del gobierno de Ruiz Massieu por realizar un proyecto que sin lugar a dudas devolvería a Acapulco el estatus mundial que tuvo en los años cincuenta. (No me miren a mí: eso decía el locutor del cine documental, amparado en la musiquita dinámica y tonta que estuvo tan de moda en tiempos de Salinas de Gortari —y que, visto lo visto, podría volver a ponerse de moda en cualquier momento.)

Cinco días más tarde, cuando el poeta Raciél Quirino me llevaba de regreso al aeropuerto, le eché un segundo vistazo al rumbo, ahora bajo la luz del día. Raciél dijo, con un ademán de amargura resignada: “Todo esto se inundó.” Entendí sus palabras como si las escuchara a través de una pantalla de plasma. Los almacenes y *malls* y *boutiques* que flanqueaban la avenida parecían un poco tristes, mas no por eso carecían de turistas rojizos y ensopados en sudor buscando traducir su elocuencia consumista al lenguaje de la playa. De los deslaves, de los cadáveres, de los turistas damnificados, de la gente saqueando tiendas departamentales mientras el agua

podrida les llegaba a la cintura, de la tragedia sucedida poco más de un mes atrás no quedaba más que la cobertura de los medios. El verdadero desastre natural que aqueja a Acapulco no es ningún huracán: es su condición de viejo y terco boxeador capaz de asimilar en un solo asalto hasta diez ganchos al hígado.

Durante los cinco días que pasé en la ciudad fui exonerado casi por completo de contemplar las ruinas que dejó el meteoro Manuel. Las vías rápidas no solo cumplen la función de trasladarlo a uno: también sirven como escenografía bien pavimentada para ocultar a los ojos del viajero las dimensiones reales de la destrucción que aqueja por todos lados a México. Aquí nos tocó vivir, así que construimos ejes y distribuidores viales con tal de estar *aquí* el menor tiempo posible. Pude haber elegido, Laura Bozzo *style*, pedir a mis anfitriones que me llevaran al lugar de los hechos: practicar un poco de turismo *ubi sunt*. No lo hice: prefiero ser cínico que hipócrita. Mi amiga Citlali Guerrero me invitó a su pueblo a emborracharme. Y, si se trata de tomar la parte por el todo, yo me quedaré noventa y ocho de cien veces con la bahía tal y como se ve, de noche, desde el hotel Presidente. Yo me largué de Acapulco para poder contemplarlo con el frívolo embeleso con que lo gozan ustedes.

Me hospedaron en uno de esos fabulosos hoteles *vintage*: Elcano. Pasé miércoles y jueves jugando al turismo seguro; por la mañana daba una

charla, por la tarde iba a la alberca o bebía whisky en mi balcón, por la noche bajaba hasta la playa y cantaba *a cappella* boleros o baladas setenteras en compañía de poetas quince años más talentosos que yo. El jueves ya tarde pasó a saludar Jeremías Marquines. Lo noté discretísimo: apenas probó su trago. Se nota que, aunque a distancia, hemos envejecido juntos. Jeremías nos invitó —a Jorge Humberto Chávez, a David Ojeda, a Pedro Serrano, a Jordi Virallonga y a mí— a comer en un restaurancito tradicional situado a media cuadra del zócalo, muy cerca del Bar del Puerto. Nos prometió dos exquisiteces: el caldo prau-prau y los morritos.

Al día siguiente salimos del hotel a la una de la tarde. Cualquier otro viernes, el trayecto hasta el zócalo nos habría tomado unos veinte minutos. Pero aquella era una ocasión especial: un grupo de damnificados (“los del empleo temporal”, los llamó Citlali) había cerrado la costera como mecanismo de presión a favor de sus demandas. Según entendí, el problema era este: Enrique Peña Nieto, en persona, les había prometido un salario semanal a partir del momento mismo de su desgracia; dicho salario —cuya suma total asciende a varios millones de pesos— se englobaría en un presupuesto especial bajo el rubro de “empleo temporal”. Cinco semanas después de realizado el anuncio, los damnificados seguían sin ver un peso; se enfurecieron y salieron a manifestarse a las calles. La especulación de

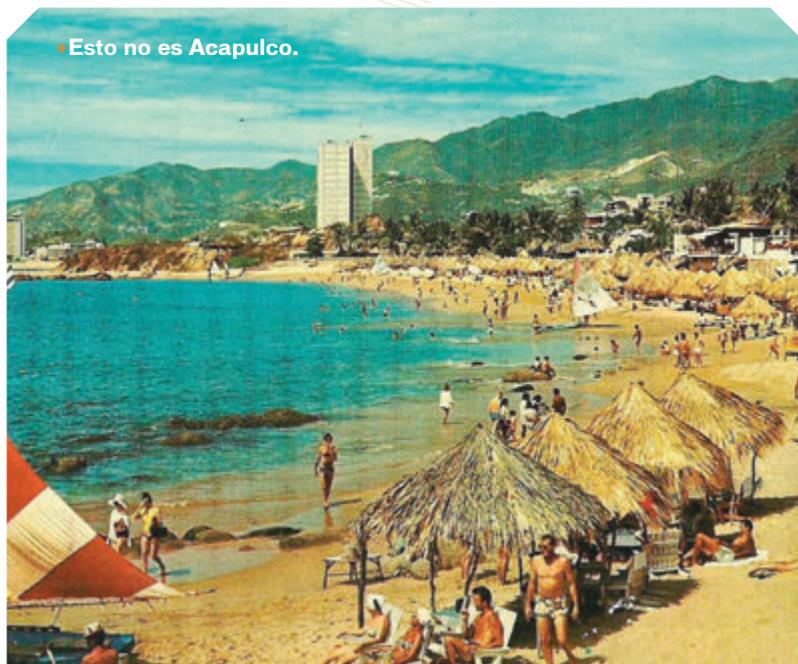
quienes viajábamos esa tarde en un taxi, entre el infernal tráfico acapulqueño, contemplaba tres opciones: a) el presidente prometió un recurso del que el gobierno federal carece; b) el presidente no tiene muy claro el concepto de “emergencia nacional”; o c) el recurso llegó pero los funcionarios locales retardan su entrega con la intención de jinetearlo primero y darle después un buen mordisco. El verdadero desastre que aqueja a Acapulco no es ningún huracán: es la clase política mexicana.

Tras encallar durante media hora sobre la calle Baja California (Racial salió del auto y fue al Oxxo por unas chelas; Jorge Humberto amenazó con recitar de memoria “La autopista del sur”), abandonamos el taxi, caminamos algunas cuadras y abordamos un segundo vehículo. El recorrido nos tomó, en total, poco más de dos horas. Cuando al fin llegamos al restaurancito aledaño al zócalo, ya todos nuestros colegas habían comido; algunos estaban despidiéndose. Al menos el caldo prau-prau y los morritos resultaron tan buenos como Marquines prometió.

(Estoy de acuerdo con quienes menosprecian las marchas y el cierre de vialidades como forma de protesta: no solo se trata de ciudadanos afectando a ciudadanos, sino que —especialmente en la ciudad de México— es una práctica gastada, con escaso efecto concreto sobre la política institucional. Sin embargo, sigue pareciéndome una metáfora genial, una *performance* perpetua: cerrar la costera Miguel Alemán en Acapulco es una escenificación que actualiza el ritmo y el sentido de la movilidad social mexicana. El embotellamiento es nuestra política profunda. Y es, también, la única manera de que un turista note —así sea vagamente— los efectos del desastre nacional más allá de una nota de prensa.)

Decidí prematuramente que mi tour terminaba ahí: pasaría el fin de semana durmiendo y viendo AXN en la televisión por cable. No sabía —otra vez— que me estaba metiendo con el México bronco.

El sábado a mediodía fui alcanzado en la calle por el poeta guerrrense Antonio Salinas. Me invitó



• Esto no es Acapulco.

una cerveza. Con él estaban algunos de los asistentes al curso que impartí. ¿Por qué no?, pensé. Fuimos a La Chopería, ahí nomás cruzando la costera. Entre los amigos se encontraba Alfonso Pérez Vicente, un escritor de mi edad que se decidió tardíamente por la literatura. Conversamos un rato. Nos caímos bien. En algún momento, se me ocurrió hablar de mi barrio: el callejón Mal Paso, la zona de tolerancia, el prostíbulo La Huerta... Al principio, Poncho fue precavido; no estaba muy seguro de con quién estaba hablando. De pronto, luego de un silencio, dijo: “Yo también soy de ese barrio —y preguntó—: ¿te acuerdas del Shilinsky?... Es mi hermano.”

No calculé que la fortuna iba a venir a atropellarme hasta la seguridad del hotel Elcano, hasta la comodidad de un bar en la avenida costera; frente a mí estaba sentado un hombre de mi edad al que no recordaba, pero con quien seguramente compartí anécdotas infantiles espléndidas que ya no existen en la memoria de nadie. A quien sí recordaba, sin embargo, es a su medio hermano (en Acapulco todos somos medios hermanos): Manuel “el Shilinsky”, uno de los pocos amigos que tuve en mi fugaz paso adolescente por el puerto.

Ya no recuerdo quién de los dos dijo: “vamos”. El caso es que acabamos trepándonos al vocho de Toño y visitando a mi viejo amigo (Manuel y yo nos reconocimos enseguida; me dijo, sin aspavientos: “¿Cómo estás, Tacua?” y me extendió una caguama abierta), y comiendo milanesa de cerdo en una fondita perdida, y bebiendo cerveza quemada en una cantina de la zona de tolerancia, y espiondo por una rendija el parqueadero de autobuses en que se convirtieron los terrenos de La Huerta, y rastreando en un muro el sitio exacto, al fondo de la casa del Shilinsky, donde alguna vez, hace décadas, existió una puerta secreta para pasar de la casa del administrador al patio del prostíbulo.

Hicimos la última parada en casa de doña Ricarda, la señora tuerta que fue mi nana cuando yo era niño y mi madre se iba a trabajar a los puteros.

Tocamos a la puerta. La mujer abrió; lucía anciana pero con el cabello negro aún. Le dije: “Soy yo, doña

Ricarda. Cacho.” Me miró un rato con su único ojo. Dijo: “¿Y hasta ahorita vienes?” Añadió: “Y mira, pues, cómo vienes, chamaco cabrón.”

Ese fue el huracán que me tocó.

Por la noche presentamos *Canción de tumba* en el Centro Cultural y vino mucha gente y terminamos bailando al son de una banda de hip hop cuyo baterista me pareció extraordinario y cuyo bajista era una nulidad. Yo estaba, otra vez, hecho pedazos. Lo noté con claridad al día siguiente: amanecí con la piel del torso cubierta de ronchas rojas que me picaban y ardían tanto que ni siquiera podía recostarme; sentía las sábanas como lascas afiladas. Alguien dijo: “Ha de ser algo que comiste.” Pero no. Tengo experiencia suficiente como para saber que nunca podré salir intacto de ese sitio. Acapulco es un lugar que está en mi cuerpo: uno de esos padres anticuados que no saben acariciar a sus hijos más que cruzándoles el rostro con una fusta. —

REVISTAS

**PROA, NOSTALGIA
DE LO MODERNO**

GUADALUPE NETTEL

Es sabido que nadie puede ser escritor sin antes haber sido lector. Lo que es menos sabido es que muchos escritores han caído tarde o temprano en la tentación de editar libros o revistas. Los ejemplos sobran y van desde Milton, Queneau o Breton hasta Bioy Casares, Reyes y Paz. A diferencia de los libros, las revistas literarias, por importantes, valiosas e inteligentes que hayan sido en su momento, tienen casi siempre una existencia efímera. Fuera de los archivos de algunas hemerotecas universitarias, resulta muy difícil para un lector acceder a ellas una vez que han salido de circulación. En el mundo hispano es muy raro, casi milagroso, que las revistas literarias se reediten. Debemos celebrar entonces que Rose Corral y Anthony Stanton, ambos investigadores de El Colegio de México, hayan rescatado la mítica revista *Proa*. Se trata de una edición facsimilar de la segunda época de la publicación que fundó y editó Jorge Luis Borges entre 1924 y 1926,



•Borges dirigió *Proa*, revista literaria que ahora se reedita.

constituida de quince números. Verla con su diseño a dos tintas, sobrio y al mismo tiempo coqueto, muy de los años veinte, provoca asombro. Sin acusar el paso del tiempo en el color de sus páginas, resulta hoy casi sobrenatural. Al hojearla, uno no puede sino preguntarse qué tiene esta revista para que haya valido la pena reeditarla más de ochenta años después y qué datos puede arrojarlos, por simple comparación, acerca de nuestro tiempo.

En un hermoso estudio preliminar que nos orienta por sus índices y sus páginas, Stanton y Corral explican que *Proa* tuvo dos épocas. Durante la primera, constituida apenas de tres números, fue un tríptico —muy semejante a la revista española *Ultra*— que se distribuía gratuitamente en las librerías y a los amigos. Poco tiempo antes, el joven Borges había pasado un año viajando por Europa, donde estableció contacto con las vanguardias españolas. Junto a Jacobo Sureda, Juan Alomar y Fortunio Bonanova

scribió un manifiesto ultraísta publicado por la revista *Baleares* en 1921.

La segunda época fue más larga y también más glamorosa. Al timón de la nave seguía Borges, acompañado de Ricardo Güiraldes, mecenas de la revista, Alfredo Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz. Desde el primer número, los fundadores describieron así su horizonte: “*Proa* surge en medio de un florecimiento insólito: jamás nuestro país ha vivido tan intensamente la vida del espíritu. La alta cultura que hasta hoy había sido patrimonio exclusivo de Europa y de los pocos americanos que habían bebido en ella, empieza a trasuntarse en forma milagrosa, como producto esencial de nuestra civilización...” Ese texto, publicado como un editorial sin firma, fue ratificado por el contenido de cada número de la revista. Basta asomarse al índice para ver el apabullante florecimiento literario de aquella época. Publican Pablo Neruda, Raúl González Tuñón, Roberto Ledesma. Pero también prosistas como Roberto Arlt y Roberto Mariani. Colaboran también artistas plásticos como Xul Solar, Pedro Figari y Adolfo Gramajo, y, por supuesto, Norah Borges. Aunque ya no era la prioridad, la presencia del ultraísmo siguió siendo vigente, sobre todo con los poemas de Guillermo de Torre y Juan Marín, pero también descubrimos al Pablo Neruda más vanguardista, no tan conocido ahora, gracias a un anticipo de su *Tentativa del hombre infinito*, largo poema unitario escrito en 1925, sin signos de puntuación ni mayúsculas.

A pesar de la constante presencia del ultraísmo en *Proa*, los responsables de la edición facsimilar explican que “el verdadero carácter de la revista se localiza en su distanciamiento de este movimiento”. La segunda *Proa* ya no se define como una revista de vanguardia sino que busca tener un perfil propio. Años después, recuerdan Stanton y Corral, Borges se expresará del ultraísmo como de una “hazaña en el tiempo” y “nuestra derrota en lo absoluto”.

La negación del ultraísmo da cuenta de la absoluta modernidad de la revista. Imposible no recordar las palabras de Octavio Paz quien decía que la modernidad se define por su tradición de ruptura: “Lo moderno

es una tradición. Una tradición hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo [...] Esa frase encierra algo más que una contradicción lógica y lingüística: es la expresión de la condición dramática de nuestra civilización que busca su fundamento, no en el pasado ni en ningún principio inmovible, sino en el cambio.”

Ese “florecimiento insólito” del que habla el editorial del primer número, se extiende también a otros países de América Latina. *Proa* busca ser ahora un espacio para la pluralidad de opiniones. Así, desde el número 9, de 1925, la revista se propone, y con éxito, mostrar lo que ocurre en el panorama tanto latinoamericano como europeo. Es notable ese esfuerzo y sobre todo muy necesario para esos años en los que el nacionalismo era agobiante como bien lo describe Octavio Paz en *Itinerario*. Entre los grandes momentos literarios que se concentran en sus páginas está la *Crónica de España*, de Brandán Caraffa, el “Poema 8” de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, de Pablo Neruda, y “El camino de España”, de Xavier Villaurrutia. Otro acontecimiento memorable lo encontramos en la primera página del número 6, de 1925, donde Borges afirma: “Soy el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce” y, acto seguido, describe el *Ulises* como la maravilla que es, aunque nadie en ese entonces lo supiera. Después de ese texto brillante admite: “confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es, con esa aventurera y legítima certidumbre que hay en nosotros, al afirmar nuestro conocimiento de la ciudad sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye ni aun de todos sus barrios”.

Los textos que publicó Borges, ya sean editoriales, poemas, cuentos o recomendaciones de otros autores, constituyen otras de las joyas incluidas en *Proa*. Colaborador muy activo en la revista, sobre todo con ensayos. En estas páginas es posible observar la evolución que tuvieron tanto su escritura como su pensamiento durante un año y medio. En pocas palabras, su

paso del ultraísmo al criollismo. Uno de sus poemas más notables con esta temática se encuentra incluido en el número 14, de 1925, y se titula “Versos para Fernán Silva Valdés”. En “El idioma infinito”, un ensayo brillante y de impresionante vigencia, Borges lanza una invitación a sus colegas escritores: “Lo que persigo es despertar a cada escritor la conciencia de que el idioma apenas está bosquejado y de que es gloria y deber suyo (nuestro y de todos) el multiplicarlo y variarlo.”

El valor de una revista no reside únicamente en los textos que en ella se publicaron alguna vez, tampoco en el hecho de haber reunido los artículos o los poemas de un grupo de escritores, aunque sean ahora clásicos y en aquel entonces inéditos. Una revista es también una obra unitaria. Es necesario leerla en su conjunto, en sus distintos momentos, en la evolución de sus posturas estéticas y, si las tuvo, políticas. Una revista es, en buena medida, semejante a un aleph en el que se puede ver, si no todo lo que existe, sí todo lo que ocurría en una época y en un universo concreto, el de la literatura.

Si uno contempla la totalidad de los textos publicados en los quince números de *Proa*, podrá ver que tanto los poemas como los ensayos constituyen el género privilegiado. ¿Cuántas revistas literarias hay en este momento, no digamos en México sino en el mundo hispano? ¿Qué porcentaje de páginas ocupa la poesía en las publicaciones actuales? ¿Existen publicaciones que en estos momentos dialoguen con la tradición? A cambio tenemos internet, cientos de publicaciones, blogs de revistas digitales. Una supuesta megaoferta de la que, sin embargo, solo aprovechamos una parte ínfima; cientos de novedades en las mesas de las librerías que son retiradas de circulación a los pocos meses sin pena ni gloria y, sobre todo, un galopante síndrome de atención deficiente que está acabando con el hábito de la lectura. Tal es nuestra “posmodernidad”. Si, a pesar de ella, sigue existiendo la tradición de la ruptura de la que Paz hablaba, lo lógico, lo coherente, es que un día nos rebelamos contra ese estado de las cosas y con ello, probablemente, renacerá la poesía. —



París es una fiesta que no se acaba nunca.

CARTA DESDE PARÍS LA REINVENCIÓN URBANÍSTICA

✦ JUAN MANUEL VILLALOBOS

Una carta de París? Qué más se puede añadir de este lugar del que ya se ha dicho todo; por ejemplo, que es una fiesta (Hemingway), que no se acaba nunca (Vila-Matas), que siempre nos quedará (Bogart), que bien vale una misa (Enrique IV). Escribir una línea, una frase, un texto, describir un detalle sobre París es una misión ociosa, casi ridícula: asalta ese temor de repetir una vez más lo que ya decenas, miles, han dicho, filmado, fotografiado, escrito, mucho mejor y mucho más claro. Pero el ridículo y el ocio no solo son parte de la vida, sino la vida misma, que uno encuentra en París, desde luego, pero también en el resto del mundo. Y mientras escribo, “en el resto del mundo”, es cuando reparo en lo que ya han dicho muchos otros antes, como si París no formara parte del mundo, sino que lo contuviera.

El hallazgo: París se acaba, afortunadamente. El lugar común que aísla París de todo lo que no lo es radica precisamente en sus límites. No es que Vila-Matas se haya confundido: lo asombroso es que una ciudad que no se acaba nunca, no crezca. Lo asombroso es que una ciudad que no crece, se siga renovando, casi reproduciendo, al interior y al exterior, que se reconfigure urbanísticamente en periodos de cinco, de diez años, de forma fastuosa, con una pirámide, una biblioteca,

un museo (o varios), un instituto (o varios); o bien, en periodos más cortos, de dos, de tres años, con la regeneración de un canal, la transformación de antiguas vías de trenes en corredores verdes, la apertura de un área peatonal, la rehabilitación de una plaza, la remodelación de un cine clásico (El Louxor, monumento histórico, transformado en los años ochenta en discoteca, cerrado y dejado al abandono durante más de veinte años, ha reabierto sus puertas en abril) a fin de que París consiga evolucionar y, en efecto, se permita asimismo no acabar nunca, sino cambiarse la cara, sin que siquiera uno pueda ver el cambio, tan natural, resplandeciente.

La capital francesa es de las pocas grandes ciudades en el mundo que no concibe una extensión por mínima que sea, que no puede, ya, desbordar sus límites. Lo hizo durante varios periodos de su historia, no una, sino hasta tres veces, siempre en forma planificada, con cinturones que se formaban en torno a su centro: L'île de la Cité, primero hacia la rivera izquierda, y más adelante, creciendo en forma de caracol, a través de un primer cordón de bulevares que la circundaban, y luego otro, cercando sus fronteras idealmente con un gran periférico, al norte, al sur, al este, al oeste. Obra inmensa de la que se encargó el barón George Eugène Haussmann, y una de las mayores modernizaciones urbanas del siglo XIX, con la creación de parques, jardines, y una impresionante red de drenaje y de depósitos para el abastecimiento de agua potable.

Recorriéndola, si se deja de lado su obvia belleza, lo que más llama la atención es su perfección urbanística: París florece en forma circular, casi simétrica, y en la dirección de las manecillas del reloj. Uno a uno se suceden sus veinte barrios, haciendo de los bulevares sus ejes, sus centros de distribución: el crecimiento planificado, su mayor acierto, ha hecho de París una de las ciudades con el mejor sistema de transporte, terrestre y subterráneo, que no guarda ningún misterio. Como los caminos que llevan a Roma, todo el transporte parisino conduce en línea recta siempre, bien perpendicular, bien vertical u horizontal, a sus salidas: las puertas que dan paso a los suburbios, claramente detallados, a las afueras, donde París deja de ser París y se acaba, y a las ciudades de toda Francia, a través de sus seis estaciones de trenes, donde París deja de ser París y se convierte en Francia. Si uno sube a casi cualquier autobús, es imposible no llegar a una estación; es imposible, pues, no saber en dónde uno terminará.

Este año, como tantos otros, París no ha dejado de reinventarse: en verano, abrió el paso a los peatones de una zona del Sena exclusiva para vehículos: Les Berges, a lo largo de un kilómetro y medio en la rivera derecha. La acera se ha alargado, para permitir el paseo de los habitantes, a un costado del canal. En la rivera izquierda, la acera va desde el Puente del Alma hasta el Puente Royal (2,5 kilómetros); a un costado del Museo de Orsay, se ha cerrado la circulación de automóviles definitivamente. En su lugar, se pueden ver jardines flotantes, zonas para hacer deporte, exposiciones de fotografía al aire libre, duchas sonoras, terrazas recreativas.

Este verano, también, la emblemática plaza de la République ha reabierto, luego de permanecer en reforma durante más de un año y medio. Notre Dame, tras una limpieza exhaustiva y el replazo de sus campanas, ha quedado como nueva para celebrar, en este 2013 que se acaba, sus ochocientos cincuenta años de historia. En el Parque de la Villette, al este de París, donde se erige la Cité de la musique, finalizada en 1995, se lleva a cabo la construcción del edificio que hospedará a la filarmónica de París. Les

Halles, el centro comercial en el centro de París, se encuentra en plena renovación, un proyecto que incluye una cúpula gigante y transparente, tipo aeropuerto moderno, que dará aire a una de las zonas más frecuentadas por los parisinos, incluyendo 4.3 hectáreas de jardines.

París, en efecto, no se acaba nunca, y el secreto es sin duda su política de renovación constante; renovación, a veces, invisible para el turista que se ocupa de lo de siempre: una torre, un arco, una catedral, un museo, varios puentes; la novedad, sin embargo, es que hasta la propia Torre Eiffel sufre, desde el año pasado y hasta el verano de 2014, su propio cambio de piel. Para atraer visitantes al primer piso, el menos sugestivo, se instalará un espacio museográfico, con su historia, y una gran explanada de vidrio no apta para los que sufren de vértigo.

Veinte es la nota más alta en el sistema de calificación francés; veinte sobre veinte. Quizá, sin saberlo, o sabiéndolo—la reputación del parisino es bien conocida—, París creció hasta cercarse a sí misma con el número perfecto, el veinte, el número del barrio del cementerio Père-Lachaise, el más grande de París y en el que reposan los restos, juntos, del mayor número de genios del mundo; allí no hay nada que renovar: la historia está enterrada, todos los nombres conocidos, habidos y por haber, y también, desde luego, el del mayor reformador de París, con el que comenzó toda su transformación: el barón Haussmann. —

LITERATURA UN PEQUEÑO CLUB DE LECTORES MORBOSOS

✎ DANIEL HERRERA

Los que pertenecemos a este grupo sabemos que existe en Alicante, España, un cementerio nuevo llamado Benissa, que fue construido hace poco para albergar a los cadáveres del antiguo cementerio demolido hace unos años. Ahí, en el nicho 56, se encuentran los restos de un escritor norteamericano que fue rechazado en su país natal, bendecido económicamente en Francia y final-

mente nunca adoptado por Moraira, un barrio rico ubicado en Alicante, en donde pasó los últimos quince años de su vida, ya enfermo y con una salud que se deterioraba poco a poco. Al final, no fue la artritis ni el ataque cerebral que lo dejó disminuido—y bajo el cuidado de su tercera y última esposa, Lesley Himes—, sino el Parkinson lo que terminó con la existencia de un hombre que vivió luchando contra todos por ganar su libertad creativa, a través de una habilidad para retratar con exactitud y violencia las miserias del ser humano.

Chester Himes vivió su infeliz niñez en distintas ciudades de Estados Unidos, escuchando las continuas peleas de sus padres. Él, un profesor negro como el carbón; ella, una hermosa maestra, pero con una tez demasiado blanca para ser negra. La pareja vivió en medio de reproches raciales hasta que se divorciaron.

Himes intentó ser buen estudiante en la Universidad Estatal de Ohio, pero en lugar de graduarse con honores terminó en la cárcel, condenado a veinte años de prisión por robo a mano armada. Bien justificado tenía su odio a Estados Unidos: “América me hizo mucho daño”, afirmaba en su autobiografía.

Himes se refugió en la literatura, incluso se podría decir que esta le salvó la vida. Mientras estuvo encerrado, cumpliendo siete años y medio de los veinte, se dedicó a escribir. Fue una manera de protegerse. Los demás presos mostraron respeto por ese negro que se dedicaba a aporrear una máquina de escribir, y los guardias temían que si golpeaban a alguien que aparecía regularmente en la revista *Esquire*, ellos acabarían en la primera plana de los periódicos. Algún tipo de poder debería tener ese escritor, pensaban.

Salió fortalecido y su literatura lo demostraba. Era tan poderosa, nihilista y políticamente incorrecta que fue muchas veces incurado, o incluso, rechazado por varias editoriales. Pronto entendió el mensaje y se mudó a Francia, un país muchísimo menos racista. Ahí conoció a la segunda y última esposa, ambas de tez clara a pesar de todo lo lastimado que se sentía por los blancos. Ahí también comenzó la serie de libros que

lo convertiría en escritor famoso y le daría lo que siempre estuvo buscando para conseguir la libertad: dinero.

Empujado por su editor, Marcel Duhamel, y obligado por la pobreza, Himes escribió, entre 1957 y 1969, ocho novelas protagonizadas por “Coffin” Ed Johnson y “Grave Digger” Jones, dos policías violentos y agresivos pero incorruptibles, que se mueven en el Harlem de los años sesenta. En estos libros es posible advertir también a un grupo de extraños personajes cuya presencia alcanza incluso el protagonismo. Un par de ejemplos: Pinky, un negro albino, gigantesco y algo bruto que aparece en *The beat's on*, y el reverendo O'Malley, quien aparece en *Cotton comes to Harlem* y logra que 87 negros le entreguen cada uno 1,000 dólares para regresarlos a África, la tierra prometida.

La primera novela que conseguí de Himes fue *All shot up* o *Todos muertos*, en una traducción de Bruguera que no le hizo justicia, pero poniéndose del lado del traductor, el *slang* de Harlem debe ser extremadamente complicado de reproducir en español. El libro costó veinte pesos en una librería de viejo hace más o menos quince años, desde ese momento me obsesioné con poseer todo lo que encontrara del autor de novela negra más negro de la historia de la literatura. Fue muy complicado, pero poco a poco fueron apareciendo libros suyos en las pocas librerías de viejo que hay en Torreón.

Se convirtió en uno de mis autores de culto, me sentía parte de un muy exclusivo club de conocedores que en mi ciudad se reducía a uno: yo. Por supuesto que pronto conocí a otros lectores que profesaban la misma admiración por Himes. Aun así, el hombre que destruyó los moldes que significaban ser un escritor negro, uno de los más grandes autores de novela negra, sigue siendo casi un desconocido en este país.

Tal vez los que lo leemos sí somos un pequeño grupo dañado por su visión pervertida, violenta y sangüinaria de Harlem. Tal vez somos como aquel personaje de *Todos muertos*: un tipo que camina casi tranquilamente con un cuchillo en la cabeza. Una literatura muy difícil de sacar de la mente. —



GENEALOGÍAS

EL CINE A TODO TREN

MANUEL PEREIRA

El cine nació en París en 1895 cuando los hermanos Lumière proyectaron *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat*. Los espectadores que vieron aquella máquina avanzando hacia ellos se asustaron y algunos salieron corriendo de la sala. No era para menos. Los parisinos estaban traumatizados, pues tan solo dos meses antes un tren de verdad se había descarrilado a sesenta kilómetros por hora rompiendo la fachada de la estación Montparnasse y cayendo en picada en la calle.

Mientras una locomotora traspasaba una pared física, un ferrocarril de celuloide impactaba la retina de los seres humanos provocando un giro copernicano en la experiencia visual de nuestra especie. Desde entonces el cine y el tren han estado misteriosamente asociados. Las afinidades entre el universo ferroviario y el cinematográfico son tan profundas que incluso los viejos proyectores parecen trenes frustrados: linternas mágicas con chimeneas de cobre, kinetoscopios repletos de ruedas interiores; tantas manivelas, bobinas, rodillos dentados, tuercas y tornillos sugieren trenes en estado embrionario. Los lentes de proyección recuerdan los faros delanteros de locomotoras y hasta se usaban carbones para producir el arco voltaico.

Enseguida las salas oscuras se inundaron de trenes, empezando con *El gran robo del tren* (1903), de Edwin S. Porter, cuyo título lo dice todo. En *El caballo de hierro* (1924), John Ford recreó la construcción del ferrocarril transcontinental. Dos años después, Buster Keaton estrenaba *El maquinista de la general* donde vemos al cariacontecido actor subiendo y bajando

al compás del vaivén de la biela en la que está sentado.

¿Acaso un ferrocarril no evoca una tira de celuloide deslizándose en el paisaje? El cine avanza a veinticuatro vagones por segundo, como demostró Clarence Brown en *Amor en venta* (1931), cuando una humilde chica de pueblo (Joan Crawford) ve pasar las ventanillas de un tren de lujo, como si fueran distintos fotogramas, y, deslumbrada, empieza a soñar con salir de la pobreza. En 1923 Abel Gance recuperó este tema tan francés con *La rueda*, donde entre balastro, traviesas, humo y rostros tiznados asistimos a un triángulo amoroso medio incestuoso. Otro tanto hará Jean Renoir en *La bestia humana* (1938), en la que el maquinista está tan enamorado de su locomotora que le llama “Lola”.

“Cantemos a las locomotoras de amplio pecho que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero embridados por largos tubos...”, exclamaba en 1909 el exaltado Filippo Marinetti. La pasión futurista por la velocidad se extendió lógicamente al cine, pues el ritmo cinematográfico tiene mucho que ver con la cadencia trepidante del tren, como demostró Dziga Vértov en su poema óptico *El hombre de la cámara* (1929). Esa aceleración de la vida moderna ya estaba en *Metrópolis* (1927), en cuya visionaria maqueta Fritz Lang incluyó vías férreas aéreas entre los rascacielos. En *Amanecer* (1927), Murnau nos ofrece una visión lúdica del tren: la montaña rusa.

Un tranvía llamado deseo (Elia Kazan, 1951) alude a una metáfora de Tennessee Williams para expresar el trayecto humano entre el deseo y el cementerio. Buñuel, en cambio, sí explotó al máximo el escenario móvil en *La ilusión viaja en tranvía* (1954), donde revela el surrealismo mexicano

sobre ruedas. De amores imposibles están llenos todos los andenes. Bien lo saben Anna Karénina y el inglés David Lean con su triste película *Breve encuentro* (1945). También hay comedia en las vías. El corto *Vacaciones* (1921) empieza con Chaplin viajando de polizón en un tren, y en *La vuelta al mundo en ochenta días* (Michael Anderson, 1956) el cowboy Cantinflas corre por los techos de los vagones esquivando las flechas de los indios.

La sensualidad de los trenes se asoma en *La comezón del séptimo año* (Billy Wilder, 1955) cuando el aire que sale por la rejilla de ventilación del metro le levanta la falda a Marilyn Monroe. Cuatro años después el mismo director repite ese recurso en *Una Eva y dos Adanes* cuando el tren lanza un chorro de vapor a las pantorrillas de la mítica rubia obligándola a saltar en el andén.

Saint-Simon pensaba que el tren inauguraba otra forma de religiosidad, porque “religión” viene de *religare* y la red de rieles religaba a unos países con otros. Seguramente los judíos no pensaron igual. En muchas películas vemos los vagones de Hitler transportando a cientos de miles de judíos hacia los campos de exterminio. En *El tren* (1964), John Frankenheimer nos muestra esos mismos vagones durante el robo de obras de arte francesas. El checo Jiří Menzel aborda la lucha ferroviaria contra los nazis en *Trenes rigurosamente vigilados* (1966), un tema que reaparecerá en la magistral *Europa* (1991), de Lars von Trier.

No caben aquí todas las cintas que convierten el tren en set. Mencionemos de pasada a Hitchcock con *Alarma en el expreso* (1938) y *Extraños en un tren* (1951), así como las novelas de Agatha Christie (*Asesinato en el Orient Express*) y de Graham Greene (*El tren de Estambul*) llevadas al cine a bordo de ferrocarriles, sin olvidar *La invención de Hugo* (2011), de Scorsese. En el cine infantil no podía faltar algo tan maravilloso como *El Expreso Polar* (2004), de Robert Zemeckis, mientras que en *Dodes'ka-den* (1970), Kurosawa poetiza la vida de un niño que cree ser un tren. Resumiendo: en 1895 un tren de lumière irrumpió en la caverna de Platón iluminándola para siempre con sus sombras chinescas. —