ROBERTO TEJADA

EN ALGUNA OTRA PARTE

LA IMAGEN DE MÉXICO EN EL ARTE Y EN LA ESCRITURA NORTEAMERICANA

TRADUCCIÓN DE JAIME MORENO VILLARREAL

1. "FALLÉ QUE [EL MUNDO] NO ERA REDONDO EN LA FORMA que escriben, salvo que es de la forma de una pera que sea toda muy redonda, salvo allí donde tiene el pezón, que allí tiene más alto, o como quien tiene una pelota muy redonda y en un lugar della fuese como una teta de muger allí puesta, y que esta parte deste pezón sea la más alta e más propinca al cielo, y sea [el Paraíso Terrenal] debajo la línea equinoccial, y en esta mar Océana, en el fin del Oriente" ["Carta a los Reyes", 31.8.1498].

Así Colón se situaba —y de paso situaba al Viejo Mundo cuyos deseos también él había confundido con la realidad— en el Paraíso Terrenal con el que firmemente creía que había topado, y desencadenaba los acontecimientos que finalmente despertarían a Europa de su sueño de Oriente —el "Sueño de la India" como lo ha expresado con toda justeza Eliot Weinberger.

"El Oriente", en verdad, constituye una variable, "un concepto desprendible de cualquier área puramente geográfica" [Campbell, 48]. Colón, como traductor, había trasladado el tema de Oriente al radicalmente Nuevo Mundo que estaba obligado a expresar en palabras, de modo que el Paraíso Terrenal que consignó se localizaba (tanto literal como figurativamente) en el fin de un "Oriente" y en el principio de otro, como si —en lugar de *Indias, insula, terra firma, orbis terrarum, novus mundus*— él hubiera querido decir realmente Origen, Otro Mundo, Utopía. Es decir, alguna otra parte: aquel lugar donde lo Real y lo Imaginario estaban/están destinados a converger.

"Porque el Paraíso está en la India", decía aquel sueño, "Y en el Paraíso está la fuente viva de la que manan los cuatro ríos (...) Hay una raza de hombres cuyas orejas les llegan hasta las rodillas [y] cuyo labio superior es tan grande que se cubren con él la cara cuando duermen al sol" [Weinberger, 3-4]. De modo que, en el amanecer de la Conquista, el sueño se transfiguró con demasiada inmediatez en la pesadilla del genocidio americano.

Las noticias crecientes de tierras remotas que aparecen descritas en las primeras relaciones, escritas a modo de paradojas o fábulas controversiales en las crónicas de los misioneros españoles (o en las de viajeros y naturalistas posteriores) dieron origen al mito alternado del noble o innoble salvaje que sería moneda corriente en Occidente durante los siglos posteriores. Este mito incitó asimismo lo que Antonello Gerbi ha llamado la disputa por el Nuevo Mundo, por la que la edénica Terranova se transfiguró, a ojos del Viejo Mundo, en "ese flanco prematuro de la tierra" (John Donne). De muchas maneras, sus "especies animales inferiores", sus "impotentes nativos", sus "naturales grandeza y miseria" y su "novedad histórica "continuaron una tradición de recurrentes tropos occidentales de "verdad exótica" y "hecho grotesco" usados por la Ilustración frente a una realidad que muy apenas podían comenzar a digerir naturalistas como Buffon o filósofos como Hume y Voltaire. Pero ese mito dio, por otra parte, origen a apologías como las de Berkeley quien, en el debate en curso, concurrió con el no menos popular argumento que se refiere a los antiguos imperios del Perú y de México como civilizaciones "en las que eran manifiestos un alcance político y una calidad de arte y civilidad como los que ningún pueblo europeo hasta donde se conoce alcanzó sin el uso del alfabeto o del hierro, y de los que algunos se quedan cortos aun poseyendo estas ventajas" [Gerbi, 175].

La disputa —frecuentemente, aunque no siempre fundada en la experiencia real del Nuevo Mundo— fue meramente la expresión científica con la que la Ilustración disfrazó aquel deseo por *alguna otra parte*, ese "espejo negativo" que Italo Calvino describe como el sitio donde descubrimos qué poco es nuestro al tiempo que descubrimos lo mucho que no poseemos... y que, de hecho, nunca poseeremos. Examinar, entonces, la imagen de México en el arte y en la escritura de Estados Unidos es, por definición, reemprender esa traducción de realidades específicas de cultura y de lugar a *alguna otra parte*, a lo Otro.

2. Nueva York, 1846: "¡Sí: México debe ser castigado a fondo!... ¡Dejad que nuestras armas sean conducidas hoy con un espíritu que habrá de demostrar al mundo que, aunque no somos partidarios del pleito, los Estados Unidos saben sojuzgar, tanto como extenderse!" [Zinn, 152]. En los primeros días de la invasión norteamericana a México, un joven periodista y político (de nombre Walt Whitman) publicó este grito de batalla en el *Eagle* de Brooklyn.

Tal como la disputa por el Nuevo Mundo había comenzado en una época en que Europa empezaba a vivir una mayor conciencia de sí misma, así la historia de los modos de imaginar a México en los Estados Unidos se echa a andar en un tiempo en que este país estaba asimismo forjando, inexorablemente, una definición propia, aunque fuera por medio de la conquista: es decir, extendiendo sus fronteras sur y oeste sobre México.

Hacia 1846, el presidente James K. Polk había logrado empeñar los fervores nacionalista y expansionista (que se habían impulsado desde los periódicos norteamericanos con el fin de apoderarse de los territorios que en la actualidad constituyen

los estados de Nuevo México y California —de hecho, haciendo avanzar la frontera estadounidense lo más posible hacia el oeste) al enviar tropas al Río Bravo, en territorio habitado por mexicanos, y al usar como pretexto un incidente fronterizo (al mismo tiempo que hacía a un lado al Congreso) para declarar la guerra en contra de México. [El recién independiente Estado de Texas —"luego de la agitación y la ayuda de los Estados Unidos"— se había separado de México, efectivamente, en 1836 para ser anexionado por el Congreso en 1845.] La enorme empresa de la guerra terminaría con la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo, que significaron la pérdida de más de la mitad de lo que fuera hasta entonces el territorio mexicano.

Al tiempo que debe reconocerse que algunos periódicos y personalidades protestaron (así, David Henry Thoreau, quien sufrió cárcel durante el verano de 1846 por negarse a pagar los impuestos destinados al esfuerzo bélico), no debe dejarse pasar inadvertido el papel desempeñado por la entonces creciente institución del periodismo popular norteamericano. Interesante (aunque turbador) es el hecho de que "los acontecimientos de la guerra coincidieron con dos muy significativos adelantos en la historia cultural norteamericana: el surgimiento de la litografía y el advenimiento del periodismo popular. La guerra contra México se conviritió en el primer acontecimiento de esa índole jamás fotografiado, el primero que fuera cubierto por corresponsales de guerra para periódicos de circulación masiva, y el primero en ser extensivamente registrado en litografías concebidas para un público amplio" [Stewart, 4].

Estas imágenes, especialmente los grabados en color (recientemente compilados en la obra *Eyewitness to War: Prints and Daguerrotypes of the Mexican War*), se hallan marcadas por el peculiar sello del romanticismo angloamericano que satisfacía la creciente afición por el turismo pintoresquista y la literatura de viajes, al tiempo que consagraba conceptos tales como "surgimiento" y "progreso", junto con aquellos cada vez más "sublimes" sentimientos del nacionalismo en su versión recientemente bautizada como Destino Manifiesto. Desde el punto de vista estético, estos grabados son precursores de lo que más tarde sería el estilo dominante de la Escuela del Río Hudson en la que "la naturaleza se identificó con la historia norteamericana (...) Los pintores norteamericanos salieron hacia la naturaleza con la actitud reverente de los primeros colonizadores, su misión era definirle al público el carácter nativo de la geografía americana y el vínculo que guardaba con la presencia de Dios" [Wilmerding, 76]. Aunque las obras de esos grabadores consistieran, por su naturaleza misma, en "órdenes de trabajo" periodísticas, y aunque aquellas escenas se situaran fuera de los límites territoriales de los Estados Unidos, México adquirió las cualidades anheladas de una frontera siempre nueva y "sublime". Efectivamente, los elementos están presentes: la vasta visión panorámica, la atmósfera luminosa y la exuberante flora en *Bombardment of Vera Cruz* (El bombardeo de Veracruz) de George Wilkins Kendall; la agreste topografía de la meseta central, los magueyes y la pareja distante de volcanes, el Popocatépetl y el Iztaccíhuatl en *Molino del Rey. Attack Upon the Molino* (Ataque al Molino del Rey), de Adolphe – Jean – Baptiste Bayot, o su representación de la *Genl. Scott's Entrance into Mexico* (La entrada del General Scott a México), que incluye una impresionante imagen del Zócalo y de su admirable arquitectura virreinal bajo un inmenso cielo transparente; o el imponente castillo que asoma en el fondo de *The Storming of Chapultepec* (El asalto a Chapultepec) de James Walker. [Por cierto, el hecho de que muchas de estas obras fueran realizados por artistas no estadounidenses (Bayot era francés; Walker, inglés) deja, en retrospectiva, un regusto a mercenarismo.] Más significativo que la precisa (o imprecisa) documentación de los acontecimientos, es el hecho descarado de que esos grabados se hallan, casi en su totalidad, literalmente ocupados por los "héroes románticos" de esos paisajes, es decir por las tropas norteamericanas uniformadas que luchan por el espacio pictórico: como si esos grabados manifestaran y generaran visualmente el juicio público que suponía —como lo afirmara el *Herald* de Nueva York en 1847— que "la universal nación *yankee* puede regenerar y emancipar al pueblo de México en unos cuantos años; y creemos que es parte de nuestro destino civilizar ese hermoso país" [Zinn, 152].

Es por lo demás contradictorio —a la luz de esa guerra— dar cuenta de la fascinación que México ejerció en los angloamericanos por esos años, y que quedó registrada en muchos relatos de viaje que esencialmente abrieron otro México al público lector de Estados Unidos. Escritores como John Lloyd Stephens en sus *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan* (Episodios de viaje en América Central, Chiapas y Yucatán), quien fue el primero en dar cuenta de la hasta entonces desconocida expansión de la civilización maya en el Petén, a través de una detallada descripción de su cultura contemporánea y de sus ruinas antiguas, que se acompañó y confirmó visualmente con los grabados de su compañero explorador, el artista inglés Frederick Catherwood.

Es muy improbable que los lectores que vieron los grabados y daguerrotipos de la guerra contra México no hubieran leído ya la relación de Stephens o por lo menos visto las reproducciones de los grabados publicados de Catherwood. Quiero sugerir que estas dos "imágenes" contrastantes exponen una especie de sueño doble que Estados Unidos se fabricó en el siglo XIX: por una parte, el sueño de que Norteamérica podía igualarse (y ser literalmente una) con Mesoamérica (con lo que podía competir en antigüedad frente a Europa y el Viejo Mundo), y el sueño paralelo —dada la tesis de Reginald Horsman— de la superioridad racial anglosajona: como si, en efecto, se forzara a México y a los Estados Unidos a constituirse en versiones opuestas —dobles— del Nuevo Mundo.

3. Tal como el surgimiento de la daguerrotipia y la litografía coincidieron con la Invasión Norteamericana, el surgimiento de la industria cinematográfica estadounidense coincidió con la Revolución Mexicana, de modo que alteró y transformó la imagen que los norteamericanos se harían de México y de su sacudimiento político. Pancho Villa es un caso ejemplar.

"El 3 de enero de 1914 [cuatro años después de la caída del dictador Porfirio Díaz, y de los diversos levantamientos dirigidos simultánea o alternadamente por Madero, Huerta, Carranza y Zapata] Pancho Villa firmó en Ciudad Juárez, Chihuahua, un contrato de exclusividad, por 25 000 dólares, con la Mutual Film Corporation. Se acordó que Villa llevaría a cabo sus batallas a la luz del día y que no permitiría la presencia de otras firmas cinematográficas en el campo de guerra. Villa

escenificará batallas siempre y cuando no se hubieran podido filmar las verdaderas. Incluso aceptó ponerse un uniforme militar que había sido diseñado por la empresa sólo para que saliera a escena (no podía usarlo en otras ocasiones). Villa nunca imaginó que el cine aumentaría su proyección internacional. Movido más por las posibilidades financieras que por su vanidad, se hizo protagonista de sí mismo. [Así] Villa comenzó a aparecer, en las pantallas de muchos países pero sobre todo en Estados Unidos, como una figura de enorme popularidad y de gran fuerza dramática [y] gozaba en general de una buena reputación con los norteamericanos, [llegando a crear incluso] una leyenda romántica, que a veces lo comparaba con Robin Hood y otras con Napoleón."

"Villa era un hombre de gran sentido práctico", escribe la historiadora mexicana Margarita de Orellana (cuyo libro *La mirada circular* he citado *in extenso*). "Necesitaba recursos para mantener a su ejército, y hacer cine era uno más, así que cuando se le ofreció más dinero para convertir las escenas documentales en una gran película de ficción no dudó en colaborar con estos 'benefactores'". La película llevaría el nombre de *La vida del general Villa* y él sería (desde luego) el intérprete principal.

"El largometraje (que finalmente se estrenó ese mismo año) iba a ser dirigido originalmente por D. W. Griffith, pero fue terminado por Christy Cabanne, dado que Griffith estaba ocupado filmando *El nacimiento de una nación*. La segunda parte de la película (estaba dividida en dos) retrata la vida del joven Villa (interpretado por Raoul Walsh), el rapto y el asesinato de su hermana por un oficial federal, su consecuente huida a las montañas, su odio por el gobierno federal, el comienzo de su leyenda de bandido, la formación de sus fuerzas rebeldes, y todo ello conduce al clímax del filme, en el que Villa es proclamado finalmente presidente de México.

"Es interesante notar —escribe de Orellana— cómo el final de la película coincidía con el deseo latente del gobierno norteamericano que, en 1914, apoyaba a las fuerzas de Villa" con dinero y armas. "El presidente Woodrow Wilson lo consideraba el tipo de dirigente que convenía a su país: un revolucionario que luchara por estabilizar la cuestión social" al tiempo que dejaba intactas las propiedades de norteamericanos. "Wilson entendió que Villa, tarde o temprano, confiscaría los bienes extranjeros." Ya puede suponerse qué radical cambio sobrevino entonces en la manera en que la imagen de Villa fue retratada por Hollywood. "El bandido social en quien los norteamericanos habían depositado sus esperanzas se convirtió muy pronto en el 'salvaje sediento de sangre americana'. En lugar de presentar la trágica vida de un general honesto y justiciero se difundió la imagen de un desalmado que buscaba la destrucción de todo lo que fuera norteamericano y que representara la libertad o la justicia de ese país. En una película de ficción llamada *Liberty: A Daughter of the United States* (Libertad: una hija de Estados Unidos), Pancho Villa, que aquí es llamado Pancho López, es representado como el cruel asesino que quiere dar muerte a Libertad, el personaje principal, en territorio mexicano; en otro filme, *Lieutenant Danny, U.S.A.* (El teniente Danny, de E.U.A.) aparece con el nombre de Pedro López y es llamado El Carnicero. También se hicieron dibujos animados donde Villa siempre era capturado por héroes norteamericanos..." Es desde luego significativo el que todas estas películas hayan sido realizadas durante la "'expedición punitiva' [contra Villa] que, por cierto, no fue exitosa: un ejército de miles de norteamericanos no logró capturarlo". Sumada a los diversos estereotipos que Hollywood habría de perpetuar (el "greaser" y la "beautiful señorita" entre otros), la curiosa combinación de Villa y Hollywood —establecida de hecho en los ambiguos límites entre la realidad y la ficción— resultó en la transformación de Villa, primero en "verdad exótica" y luego en "hecho grotesco".

[Por cierto que este armado y desarmado mítico —cuanto esquizofrénico— de Villa, se convertiría más adelante en tema de la vehemente parodia abstracta de Robert Motherwell titulada *Pancho Villa, Dead and Alive* (Pancho Villa, vivo y muerto), de 1943, uno de los muchos cuadros que surgieron de sus visitas veraniegas a México con el pintor surrealista chileno Roberto Matta].

4. El papel fundamental que México desempeñó en el adve nimiento del movimiento moderno a nivel mundial es un he cho que quizás —por lo menos fuera del país— ha sido muy frecuentemente pasado por alto. A través de las décadas que siguieron a la Revolución, México se convirtió en escenario de uno de los más estimulantes experimentos culturales de principios del siglo XX, que incluyó a una enorme pléyade de personalidades nacionales que pusieron en marcha una in dagación revisionista —y frecuentemente visionaria— de su *etbos* nacional: un cuestionamiento de nociones heredada sobre el pasado de México, que tendría eco en casi todos lo aspectos de las artes literarias, escénicas, cinematográficas plásticas del país.

Después de diez años de paralizante violencia, México —ba jo la presidencia del general Álvaro Obregón— estaba pre parado para iniciar una reconstrucción material, espiritual incluso estética. Después de un exilio de cinco años en lo Estados Unidos durante la turbulenta década revolucionaria el filósofo cultural José Vasconcelos regresó a México par formar parte del gabinete de Obregón como Ministro de Edu cación —y reunir a intelectuales y artistas que contribuyera a los fines de las "nuevas orientaciones en el arte y la cultura'

"Las ideas que se pusieron en marcha iban desde proye tos de irrigación hasta desayunos escolares gratuitos, labor torios para la fabricación de suero, hospitales de maternida y periódicos murales, albergues para indigentes, arte para pueblo y ediciones baratas de Plutarco" [Brenner, 64].

Si el conflicto armado y las campañas militares de la Revo lución habían atraído a periodistas (como John Reed y Car ton Beals), ahora la posibilidad de atestiguar directamente intensa actividad del renacimiento posrevolucionario (ur "mística", como se le llamaba frecuentemente entre los m xicanos) atrajo a un segundo grupo de personalidades inte nacionales en los veinte, treinta y cuarenta que intervinier tanto en plan de observadores como de participantes en floreciente actividad de las artes; ese grupo incluyó entre otr a Eisenstein y a varios surrealistas franceses.

"Con la ayuda del Dr. Atl y de otros, [Vasconcelos] pu en marcha de inmediato un movimiento nacionalista de ar que buscó, más allá del periodo colonial, raíces en la cultu indígena. La pintura mural fue un aspecto importante del te mexicano de la época precolombina, y esto, sumado al h cho de que los murales se dirigían expresamente a un públi popular, dio otra razón para intentar revivir ese medio

expresión" [Lucie - Smith, 85]. De hecho, las trayectorias del triunvirato muralista —Orozco, Rivera y Siqueiros— tendrían no sólo una importancia medular en la evolución artística de México, sino que en vistas a que los tres realizaron y fueron comisionados para hacer varios proyectos de murales en los Estados Unidos, ejercieron subsecuentemente una extendida influencia sobre los nuevos giros que adoptarían las artes plásticas norteamericanas en los años treinta.

Este renovado interés por el pasado autóctono de México coincidió con —o de hecho fue su consecuencia— posteriores exploraciones en las múltiples zonas arqueológicas de la meseta central y en la península de Yucatán, emprendidas en primer término por Manuel Gamio, uno de los fundadores de la arqueología moderna en México. En una palabra, México estaba inventándose a sí mismo, de hecho generando una procesión de iconos y arquetipos —los murales, el subsuelo indígena, las artes manuales, el atento interés hacia las ruinas y el paisaje agreste, así como al panteón de las mitologías antiguas y contemporáneas— que, a su vez, atraerían a los artistas mexicanos y norteamericanos, tanto en México como en los Estados Unidos.

5. La influencia más profunda que México ejerció en las artes plásticas en el exterior fue, desde luego, a través de esos murales —de Orozco, Rivera y Siqueiros, específicamente— que fueron pintados en los treinta en varias ciudades de los Estados Unidos: Orozco con su *Prometeo* en el Pomona College, y su trabajo en la New School for Social Research y el Dartmouth College; Rivera en la California School of Fine Arts, en el Detroit Insitute of the Arts, en el Rockefeller Center y en la New Worker's School; así como los múltiples proyectos que Siqueiros realizó en Los Angeles.

Una de las resonancias iniciales de esta influencia fue la política de subsidio público del arte que floreció en Estados Unidos durante los treinta, a través del Public Works of Art Proyect, de breve existencia, y de la consiguiente Works Proyect Administration (WPA) "cuya vasta meta era aliviar los peores efectos de la Depresión en el interior de la sociedad estadounidense". Un amigo personal de Roosevelt, el pintor George Biddle escribió al presidente en 1933 diciéndole: "Los artistas mexicanos han producido la mayor escuela nacional de pintura mural desde el Renacimiento italiano. Diego Rivera me dice que fue posible gracias a que Obregón permitió a los artistas trabajar con sueldos de plomero para expresar en las paredes de los edificios gubernamentales los ideales sociales de la Revolución mexicana. Los artistas más jóvenes de Estados Unidos están conscientes como nunca antes de la revolución social por la que nuestro país y nuestra civilización atraviesan; y desearían expresar esos ideales de modo permanente si contaran con la cooperación del gobierno (...) Y estoy convencido de que nuestro arte mural (...) puede muy pronto resultar (...) en una vital expresión nacional" [Lucie - Smith, 248]. En consecuencia, artistas como Ashrile Gorky, Stuart Davis y más adelante Philip Guston (quien había trabajado también con Siqueiros) realizaron obras para la WPA, siguiendo el ejemplo planteado por el modo de trabajo del muralismo en México [Ashton, 557].

Entre los Regionalistas norteamericanos, Thomas Hart Benton (si bien nunca reconoció explícitamente la influencia de los mexicanos) fue ciertamente influido en algo por Rivera y Orozco, como puede verse en el mural que originalmente pintó en The New School for Social Research, *America Today* —particularmente en su tratamiento escultórico de la figura y en sus vestigios de perspectiva cubista, así como en la nivelación de los planos y en la disolución (y frecuente caricaturización) de la forma real. El americanismo nostálgico de Benton difiere naturalmente de la violenta "puesta al día con el pasado" de los mexicanos, pero tanto los pintores de la "Escena Norteamericana" como los muralistas mexicanos coincidieron en sus esfuerzos por definir sus respectivas identidades nacionales a través del planteamiento de un "estilo nacional".

Incluso la obra de los grabadores —recientemente reunida para una exposición en el Spanish Institute—demuestra la dimensión que la influencia de los muralistas mexicanos (y de todo México) alcanzó en los artistas estadounidenses. Grabadores como Caroline Durieux, Howard Cook, Elizabeth Catlett, Marion Greenwood, George Biddle, Fletcher Martin, John Langley Howard, Alexander Hogue, Edgar Dorsey Taylor y Will Barnett, o vivieron y trabajaron en México (muchos de ellos en el Taller de la Gráfica Popular) o trabajaron directamente con Orozco, Siqueiros o Rivera. El ejemplo más citado a propósito de la importancia del muralismo "es la influencia que los mexicanos ejercieron en jóvenes artistas que se convertirían en los líderes de la Escuela de Nueva York durante la década siguiente. En 1935 - 1936, por ejemplo, Siqueiros dirigió un Taller Experimental (*Experimental Workshop*) en Nueva York. Explicó el uso de pinturas industriales, como el Duco, y recomendó la técnica del goteo como modo de generar imágenes. Uno de los artistas que asisitó al taller fue Jackson Pollock." [Lucie - Smith, 13] Mientras que es posible especular sobre si las "action paintings" de Pollock fueron una posterior reelaboración de las técnicas que había conocido con Siqueiros, hay poca duda de que sus cuadernos de 1938 - 1939, la litografía *Coal Mine - West Virgina* (Mina de Carbón en West Virginia) y la temprana pintura *Woman* (Mujer) revelan las formas dentadas y serpeantes así como las figuras anónimas de Orozco —quien constituye la influencia más poderosa, según afirmara el propio Pollock.

6. Langston Hughes, Edward Weston y Kenneth Rexroth fueron algunos de los primeros escritores y artistas que llegaron a México a principios de los veinte. Así describe Hughes el ambiente en la Ciudad de México: "Yo nunca viví en Greenwich Village en Nueva York, así que su ambiente bohemio —en los viejos tiempos en que era bohemio— me era desconocido. Aunque alguna vez viví durante un año en Montmartre, en París, vivía como trabajador y no como artista. De modo que lo más cercano a *la vie bohème* fue el invierno que pasé en México, en donde mis amigos fueron casi todos escritores y artistas como Juan de la Cabada, María Izquierdo, Luis Cardoza y Aragón, Manuel [Álvarez] Bravo, Rufino Tamayo... Casi todos ellos vivían en la quiebra, o al borde. Pero no nos importaba."

Este testimonio da una idea de la atracción que ejerció México en ésos y otros artistas posteriores. Otro motivo de atracción era, desde luego, la agenda política y estética posrevolucionaria —particularmente para un poeta como Kenneth Rexroth, quien más tarde insistiría en la "filosofía específicamente americana de la responsabilidad social de la *intelligentsia*". Mientras que su poema de amor "Oaxaca 1925" fue escrito

a partir de su experiencia en México (con una amiga austriaca de la fotógrafa Tina Modotti, la amante y protegida de Edward Weston), su poema "Gradualismo" tiene su motivo señalado en la vital correspondencia entre la unión carnal y el intelecto social, como si un México revolucionario hubiera provisto el contexto imaginario ideal para expresar tanto el deseo individual como el colectivo por la transformación:

Gradualismo

Nos dormimos desnudos
Sobre los cobertores y despertamos
En el frío del alba y nos deslizamos
Entre las sábanas calientes e hicimos el amor
En la mañana tú dijiste
"Anoche nevó en la montaña"
En lo alto en la diorita azul oscuro
Caían franjas de nieve anaranjadas
En el alba rosácea
Yo dije "Durante meses ha estado nevando
En todo Canadá y Alaska
Y Minnesota y Michigan
Ahora mismo cae húmeda nieve
En las calles al alba de Chicago
Se está rehaciendo poco a poco el mundo
Hasta en México hasta para nosotros"

(Traducción de Aurelio Asiain)

7. El primero de los muchos viajes de Langston Hughes a México lo hizo específicamente para visitar a su padre quien —esquivando el prejucio racial que había enfrentado en los Estados Unidos— emigró a México, donde con el tiempo prosperó económicamente. Además de las antes mencionadas, Langston Hughes parece haber estado rodeado de celebridades, entre las que se incluyen Cartier - Bresson (con quien compartió un departamento) y el poeta Xavier Villaurrutia, quien escribió un importante artículo sobre Hughes, además de traducir varios de sus poemas. Su imagen de una vendedora indígena en "La marchanta" es una de las primeras expresiones de un interés que compartiría no sólo con Weston —por ejemplo, en su fotografía "Woman Seated on a Petate" ("Mujer sentada en un petate"), de 1926 — sino con varios otros artistas.

La Marchanta

Esta vieja bruja
sentada en el suelo
vendiendo su escaso género
todo el día,
ha conocido altos montes
barridos por el viento,
y el sol
ha tostado su piel.

(Traducción de Ernestina de Champourcín)

Si la revolución artística mexicana había celebrado las raíces indígenas de la cultura mexicana, el poema de Hughes (al tiempo que fragua claramente una identificación con ese aspecto del país) sugiere además sus propias alabanzas a la presencia de la cultura afroamericana en los Estados Unidos, como si Hughes estuviera inmerso en un diálogo acerca del *arraigo* y la *diáspora* por medio del cual —a través del poema— se erigiera además en legislador de "algún lugar" nativo, del sitio original de una tierra sin edad.

8. A punto de abandonar Los Angeles —y su tedioso, artísticamente insatisfactorio trabajo como fotógrafo retratista— Edward Weston había escrito a Alfred Stieglitz: "Me voy a México para empezar una nueva vida, ¿por qué?, casi no tengo idea..." Una razón, en parte, eran las noticias que había recibido de Tina Modotti, a propósito del interés que una exposición de su trabajo suscitara aquel año en la Ciudad de México. Ya en México, Weston presentó varias exposiciones y tomó numerosos retratos a artistas y personalidades: Diego Rivera sonriendo, la entonces esposa de Diego, Guadalupe Marín Rivera, los desnudos de Anita Brenner, Rosa Covarrubias (la esposa del artista Miguel Covarrubias), y quizás uno de los retratos más impresionantes, el de Nahui Olin, "la tempestuosa chica mexicana criada en París que era amante del Dr. Atl" [Conger, 32]. Pero quizás la más interesante imagen de México lograda por Weston fue su serie de naturalezas muertas a partir de artesanías mexicanas. De hecho, la resistencia voluntariosa de Weston ante los aspectos exóticos del país lo llevó a la fascinación por los bajos fondos de las pulquerías y por las cualidades formales del arte folclórico mexicano. Fotografías como "Juguetes mexicanos": "Muñeca de trapo y Sombrerito" (1925), "Mujer de petate frente a una silla azteca" (1926), "Ollas negras amontonadas en el mercado de Oaxaca" (1926), o la magnífica ilusión espacial de "Sombrero y zapatos" (con su engañosa impresión plana contra un rincón necesario —y ausente— en el fondo) no son solamente ejercicios formales como a primera vista lo parecen. Weston escribió en su *Diario* que "Los ritmos de vida que se perciben en cualquier cosa se transforman en símbolos del todo", como si esos objetos manufacturados fuesen literalmente símbolos de las manos indígenas que los hicieron. Las fotografías de Weston son emotivas porque nos hablan de nuestro encuentro con el otro como una ausencia que, quizás, nunca será totalmente colmada.

9. TOMAS ALTERNAS

9.1 Waldo Frank: "La importancia impostergable de México para todos los ciudadanos inteligentes de los Estados Unidos [reside en el] 'espíritu encarnado de la tierra' [que hay en ese país en contraste con] "nuestra cultura en agonía: el *rigor mortis* de la muerte."

9.2 Hart Crane a Waldo Frank: "Dudo poder llegar a penetrar verdaderamente en lo indígena. Puede incluso ser una búsqueda riesgosa. De hecho, estoy casi convencido de que lo es. Pero como aquí la humanidad está todavía tan desmecanizada, tan inmediata y realmente dignificada... me está dando una perspectiva enteramente nueva."

9.3 De William Carlos Williams, en *In the American Grain* (El grano americano): "No, no somos indios, sino hombres de su mundo. La sangre nada significa; el espíritu, el ánima de la tierra impulsa a la sangre. Somos nosotros quienes corrimos desnudos a la costa y gritamos: '¡Hombre Celeste!' Ellos son los habitantes de nuestra alma, nuestra alma asesinada que yace..." Y en "The Desert Music" ("La música del desierto"): "¿ Por qué estos indios no dejan a un lado su

nauseabundo/ parloteo sobre su alma y su amor y nos cantan/ por una vez algo diferente?"

9.4 "El indio triste", de Hart Crane:

Triste corazón, gimnasta de la inercia, que no cuenta
Las horas, los días —apenas el sol y la luna
La urdimbre está en la tela —y su aguda visión
Pronuncia lo que su lengua ha soportado —nada más—
¿Cómo podría haber más? —sólo el látigo, superioridad
gastada —y la prisión
Que sus padres dieron por un hecho desde tiempos atrás —y
así se asoma

Más lejano que su sombra solar —más lejos que las alas
—Que sus sombras incluso— que no pueden llevárselo ya.
No reconoce el nuevo murmullo en el cielo
Y —mirando atrás— ¿es así como vuelan las águilas
(Traducción de Jaime Moreno Villareal)

10. Crane y Williams no estuvieron solos en su fascinación y ambivalencia con respecto a México y al indígena mexicano. De hecho, sus declaraciones pueden ser consideradas como parte de una tradición que hace del indio una metáfora del "espíritu encarnado de la tierra" en la que el México rural aparece como una "alterantiva viable ante el individualismo y la competencia, ante el interés por la adquisición como fin en sí misma, ante la mecanización y la especialización del trabajo, y ante la sobreproducción y el desempleo de la sociedad actual norteamericana" [Hurlburt, 5]. Mientras que es tentador especular acerca del legendario salto de Crane del Orizaba al Golfo de México, hay una avidez de transformación, innegablemente personal y literaria, en las cartas y poemas que surgieron de su estancia en México que produjo una especie de exilio autoimpuesto descrito en su poema "Purgatorio": "¿Son estas estrellas —la alta meseta— los aromas/ Del Edén —y el árbol peligroso—, son ellas/ El paisaje de la confesión —y si son la confesión/ Son también la absolución?" ["Pilgrimage" (peregrinación) fue la palabra que (Waldo) Frank usó para caracterizar los viajes realizados por intelectuales norteamericanos a México durante el fin de los veinte y el principio de los treinta, y con la palabra 'devocional' calificó el tono de los libros que aparecieron en consecuencia" [Hurlburt, 5.]

Si en Hughes, Williams y Crane el indio es usado como un artificio para contrarrestar la veloz precipitación de la cultura norteamericana, con la que siempre estuvieron en pugna, los contrastes ofrecidos por el vario paisaje mexicano se convirtieron en fuente de posteriores incursiones en lo devocional. Así, el volcán y su doble arquitectónico, la pirámide mesoamericana, adquirieron la calidad de iconos, por lo menos en la obra de dos artistas norteamericanos de la década de los treinta: el pintor y poeta Marsden Hartley, y la fotógrafa Laura Gilpin.

Si la decisión de Hartley, a mitad de su carrera, de trabajar en México con el usufructo de una beca Guggenheim pudo o no ser arbitraria, hay en su trabajo previo una notable tensión entre "un examen de la forma y la estructura, desapasionado e independiente", y un fuerte deseo subyacente por la expresión individual de emociones —por ejemplo en los paisajes en su nativo Maine y en sus series numéricas abstractas. Hay en sus cartas (ya cuando está allí) indicaciones de lo que pudo haberlo llevado a México: "[Es] un país inflamado de grandezas y terrores místicos. Un país de constantes trastornos geológicos en el que en cualquier momento se siente que la tierra puede engullirse a sí misma con su terrorífico calor, como si los vastos propósitos químicos subterráneos se hastiasen de repente de la inerte corrosión" [Hokin, 33]. Los brochazos rítmicos y las formas planas de sus óleos realizados en México, *Carnelian Country* (País cornalina), *Earth Warming* (Calentamiento de la tierra) y Earth Cooling (Enfriamiento de la tierra) están plasmados con ese sentido de grandeza y terror que queda representado en la divisón del lienzo en dos campos: la tierra de rojo sanguíneo que sostiene (o está suspendida en) un cielo denso de cúmulos. La atención casi sagrada que inspiró estos óleos —y que se hace aparente en *Popocatépetl, Spirited Morning* (Popocatépetl, mañana animada)— es muy similar al tono venerable y alucinado que usará Malcolm Lowry al referirse a la misma topografía, unos quince años después, en *Bajo el volcán*. Hartley incorporará también los templos o pirámides de Teotihuacán en *Cascade of Devotion* (Cascada de devoción) y en *Tollan, Aztec Legend* (Tollán, leyenda azteca) como su declaración personal con respecto a la naturaleza abrumadora y a la fuerza suprema del tiempo —tal como aparecen dramatizadas en los restos visibles de una civilización anterior.

Esta búsqueda de una fuerza antigua, de una permanencia y una continuidad son también inherentes a las fotografías que Laura Gilpin hizo de las ruinas mayas, y de la vida contemporánea en la península yucateca. El diálogo visual de toda una vida de Gilpin con diversas comunidades indígenas de Norteamérica —los navajos y los indios pueblo— halló un paralelo en su interés por las sociedades antiguas de Mesoamérica. Gilpin, escribe su biógrafa, "quería ver de qué manera la vida antigua se relacionaba con la contemporánea. Quería explorar el sentido del pasado americano al que ella y sus contemporáneos se hallaban vinculados por un paisaje común, por artefactos culturales y por el conocimiento acumulado de la memoria histórica." Su desinterés por el paisaje predominantemente plano de Chichén - Itzá dio relieve a su percepción de la monumentalidad y las relaciones espaciales de las antiguas estructuras maya - toltecas —como en su *Temple of the Warriors from the Castillo* (El Templo de los Guerreros, desde el Castillo)—y a los patrones formales creados por la luz, la sombra y la textura de la piedra —como en *Sunburst, the Castillo* (Resplandor solar, el Castillo). En una fotografía, Gilpin captó —parece ser que accidentalmente—el fenómeno que ocurre durante el equinoccio de otoño en el Castillo de Chichén - Itzá, es decir el descenso ondulante de la sombra de una serpiente por la escalinata, que subraya ese sentido de movimiento; como Octavio Paz ha dicho al referirse a esa pirámide escalonada, es "tiempo transformado en geometría y espacio" [Paz, III, 52].

Las pinturas de Hartley y las fotografías de Gilpin están abrumadas —literalmente detenidas— tanto por su celebración de la pirámide como elemento asegurador de la continuidad en las sociedades mesoamericanas, cuanto por la celebración alterna de la resistencia al tiempo y sus erosiones atestiguada por esas estructuras. Del mismo modo, el paisaje y lo "primitivo", así como las culturas prehispánicas y sus mitologías, se convirtieron en tema de algunos de los trabajos más interesantes de poetas que viajaron por México en los 50 como George Oppen, William Bronk, Charles Olson, Allen Ginsberg,

11. Al verse obligado a huir del hostigamiento del FBI por rehusarse a dar informes sobre la actividad política de algunos de sus amigos, George Oppen se mudó a la Ciudad de México, en donde residió por ocho años, de 1950 a 1958, ganándose la vida como fabricante de muebles. Oppen había abandonado la poesía desde la publicación de *Discrete Series* (Series discretas), y México le brindó por lo menos algunos elementos que más tarde darían forma a sus libros *The Materials* (Los materiales) y *This In Which* (Esto en lo que). Uno de esos intereses, la noción de *habitat* —tanto la arcaica como la contemporánea—, se hace explícito en "La tierra maya", poema en el que la sacralidad de un lugar atemporal se ve amenazada por el terror de la intrusión — pues, de acuerdo con el Chilam Balam maya, no importa lo preciso que pueda ser un registro calendárico, puede fallar repentinamente, como en el mito del retorno encarnado por la serpiente Kukulcán (El poema de Bronk fue publicado recientemente en México por *La gaceta* del Fondo de Cultura Económica, en traducción de Alberto Blanco.)

12. Sin lugar a dudas, entre los más importantes poemas de la poesía de posguerra en lengua inglesa, figura "*The Kingfishers*" ("Los martín pescadores") de Charles Olson, poema que anticipó la llegada del poeta a Lerma, Campeche, en el invierno de 1950, en donde pasaría casi seis meses investigando el plan de la civilización maya como parte de un interés por el "tema [que] afirma que cuando nuestros puntos de atención cambian, cambia nuestra cultura." El ensayista Guy Davenport declara: "Olson hace uso del sólido ejemplo de las culturas mayas cubiertas por la selva. Los cambios de atención entre los mayas estaban determinados culturalmente: cada cincuenta y dos años abandonaban ciudades enteras en las que los templos se habían orientado hacia el planeta Venus, que bordea la elipse en su salida y en su puesta. La nueva ciudad era literalmente una nueva manera de contemplar una estrella..."

Aunque prácticamente desafía la síntesis, "*The Kingfishers*" es, ante todo, un poema cuyos "accidentes" de yuxtaposición vacilan entre Oriente y Occidente, el Viejo y el Nuevo Mundos, y también ante la perspectiva de una revolución cultural —¡incluyendo a Mao en una traducción francesa! Pero lo más importante es que el poema oscila entre el surgimiento primigenio de las civilizaciones ["la E en la piedra": la epsilon en la piedra del *ompbalos* en Delfos] y su destrucción (como en la conquista de México). En resumen, la imagen de un martín pescador revoloteando "entre el nacimiento y el inicio de otro nido fétido". Se trata del impulso heraclíteo de cambio ["Dentro del mismo río..."] a modo de la "discreta o continua secuencia de acontecimientos mensurables" que constituye la historia.

Al visitar las ruinas próximas de Chichén - Itzá, Uxmal y sus alrededores, así como las excavaciones cercanas de Lerma, Olson se interesó especialmente en el "desciframiento" de los jeroglíficos mayas. En sus cartas a Robert Creely, expresó su ansia por *alguna otra parte* en el lenguaje directo que determinó fuera el de los jeroglíficos mayas: un "LENGUAJE COMO LA PIEDRA Y EL BARRO", "tan íntimo como el verso" —una especie de "imaginismo arcaico", como George Butterick lo calificó al hacer referencia a él. Olson tituló un poema que sintetiza su llamado por lo concreto "Abstracto 361, Yucatán":

El pez es habla, o mirada
que, cortada
en piedra, comienza, porque

cuando el mar rompe, mira
mira: es ésta la
lengua, y

él, que presenta las palabras (el
interlocutor) el
promotor de la palabra, él

tú verás, él
tiene escalas, él
disminuye el movimiento como

en el sol el viento la luz, un pez
se mueve

(Traducción de Julio Hubard)

13. "*Siesta at Xbalba*" ("Siesta en Xbalbá") de Allen Ginsberg es la pieza poética más sorprendente de las que escribió en sus respectivas (y colectivas) peregrinaciones la generación Beat en México. Se trata en esencia de una bien instrumentada meditación sobre las ruinas de Uxmal, Chichén - Itzá y Palenque: una noche oscura del alma con "apariencia de Eternidad" y con manifestaciones del ánima de la naturaleza, la "ilegible Escritura" de los glifos mayas, y una sensación de trascendencia animal. Uno de sus pasajes más atrayentes —como las fotografías de Gilpin— transmite, a través de su referencia a las ruinas antiguas, un ansia dual por el retorno a *alguna otra parte* en el permanente tiempo presente:

con todo estas ruinas tanto
    me despertaron nostalgia
de clásicas estaciones
    de la tierra,
el viejo continente que no he visto
    y los pocos años
de memoria restantes
    antes de la final noche
de la guerra—

Como si estas ruinas no bastaran,
    como si el hombre
no pudiera proceder más ante el cielo
    antes de agotar
el círculo físico
    de su propia mortalidad
en las oscuras ciudades
    ocultas en el mundo que envejece.

(Traducción de Gerardo Deniz)

14. Para terminar, es William Bronk —cuya obra poética revela una mente en pugna con las ficciones frecuentemente arbitrarias del tiempo y el espacio— quien quizá mejor describe la dualidad planteada por la antigua arquitectura de Mesoamérica que "está aquí/ en un largo presente inmediato a ninguna/ distancia, o en alguna otra parte en otro mundo,/ algún mundo equivalente, un mundo no alcanzable/ desde

aquí." Quizás el más conmovedor entre sus poemas que atañen a México, sea una invocación de esa dualidad encarnada, para él, en dos diosas del panteón azteca:

Tenochtitlan

Hoy no fui donde Coatlicue
la de retorcida falda de serpientes, cráneos
cuelgan de su cuello, zarpada Madre de los Dioses.

No es que importe; si algo hemos aprendido
es a no negar a los terribles lo que les es
debido; es de ellos; somos suyos para siempre.

Pero también aprendemos —sin saber si es el miedo
o el desafío lo que nos instruye— a no pensar
en todo siempre, algunas veces ni pensar.

Xilonen, Madre del Maíz Tierno, de lo verde y de lo
que crece, concédenos el consuelo de los dulces elotes
tan suaves al saborear; acepta nuestro vago amor.

Brindamos por ti, Xilonen, estamos ebrios
de placeres profundos y de profunda necesidad,
ebrios de gentileza y del placer por menester gentil.

(Traducción de Guillermo Osorno)

El poema de Bronk, creo, manifiesta una carencia esencial que es el principal motivador de la determinación norteamericana por situar *alguna otra parte* en México: dada la ausencia de un panteón autóctono, y de una memoria histórica europea primaria, una de las fuerzas más poderosas y persistentes en la literatura de los Estados Unidos —de Whitman a Crane y de Melville a Olson— ha sido la búsqueda (o la invención) de raíces expresamente norteamericanas [Paz, II, 444]. El poema de Bronk repite también el paradigma de un yo solitario que es..."trasplantado de [o hacia] otra cultura (y por lo tanto permanece incompleto)... que se precipita, por así decirlo, en la experiencia, a donde encuentra al "otro" ideal, en respuesta a quien él debe por lo menos redefinirse, y en el caso extremo, virtualmente recrearse." [Giles, 191] No sólo en el poema de Bronk, sino en buena parte de la totalidad del trabajo referente a México, se encuentran esa sustanciación dual de lo que Williams llamó el Grano Americano, y la liberación o frustración del yo en su encuentro con la radical novedad de *alguna otra parte*.

Esto se debe a que el diálogo con *otra parte es* un exotismo geográfico —en el sentido en que el poeta francés Victor Segalen lo planteara a principios de siglo—, es decir que lo exótico incluye "todo lo que queda fuera del conjunto de lo común y corriente, de los fenómenos cotidianos de la conciencia, incluye todo lo que no se localiza dentro de nuestra 'resonancia mental' habitual".

Segalen acertó: en los 500 años que han pasado desde que Colón imaginó el paraíso en el confín de Oriente, nos hemos desencantado cada vez más por "el mundo esférico en lugar de plano", puesto que, como nos lo recuerda Segalen, "en la esfera, ¡dejar atrás un punto es comenzar a moverse hacia él! La esfera es la monotonía. Los polos son una pura ficción".

15. Y, por supuesto, *alguna otra parte* siempre está en algún lugar intermedio.

REFERENCIAS

Ashton, Dore. "Mexican Art of the Twentieth Century", en *Mexico:Splendors of Thirty Centuries*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1990.

Brenner, Anita. *The Wind That Swept Mexico*. Austin, University of Texas Press, 1984.

Campbell, Mary B. *The Witness and the Other World; Exotic European Travel Writing, 400 - 1600*. Ithaca, Cornell University Press, 1988.

Conger, Amy. *Edward Weston in Mexico, 1923 - 1926*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1983.

Davenport, Guy. *Geography of the Imagination*. Berkeley, North Point Press, 1982.

Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo; Historia de una polémica, 1750 - 1900*. Trad. esp. Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Gunn, Giles, *Otherness and Religion*. Nueva York, Oxford University Press, 1988.

Gunn, D. Wayne. *North American and British Writers in Mexico*.

Hokin, Jeanne. "*Volcanoes and Pyramids: Marsden Hartley*" en *Latin American Art*, invierno de 1990, pp. 32 - 36.

Horsman, Reginald. *Race and Manifest Destiny*. Cambridge, Harvard University Press, 1982.

Hurlburt, Laurence P. *The Mexican Muralists in the United States*. Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.

Lucie - Smith, Edward. *The Art of the 1930s: The Age of Anxiety*. Nueva York, Rizzoli International Publications, 1985.

Orellana, Margarita de. *La mirada circular*. México, Joaquín Mortiz, 1991.

Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz* (3 vols.). México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Sandweiss, Martha; Rick Stewart y Ben W. Huseman. *Eyewitness to War: Prints and Daguerrotypes of the Mexican War*. Washington D.C., Smithsonian Instituion Press, 1989.

Sandweiss, Martha. Laura Gilpin. *An Enduring Grace*. Forth Worth, Amon Carter Museum, 1986.

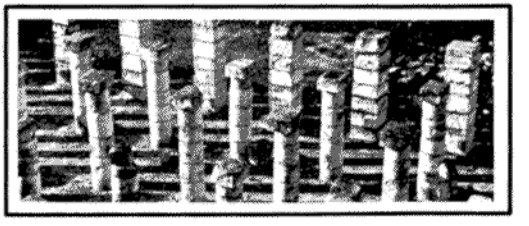
Segalen, Victor. *Essays on Exoticism*. Trad. ing. Richard Howard. Nueva York, Harper and Row, 1984.

Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. Trad. Richard Howard. Nueva York, Harper and Row, 1984.

Weinberger, Eliot. *Works on Paper*. Nueva York, Directions, 1986.

Williams, Reba y Dave. *The Mexican Muralists and Prints* (Catálogo). Nueva York, The Spanish Insitute, 1990.

Williams, William Carlos. *In the American Grain*. Nueva York, New Directions, 1956.

Wilmerding, John. *A History of American Art*. Londres, Pelican, 1986.

Zinn, Howard. *A People's History of the United States*. Nueva York, Harper and Row, 1980.