LA
VUELTA
DE LOS DÍAS

EDVARD MUNCH: LA DAMA Y EL ESQUELETO

OCTAVIO PAZ

HACE YA MUCHOS años, en una exposición internacional celebrada en París, pude ver algunas obras de Edvard Munch: *El Grito, Madona*, varios retratos y autorretratos, grabados, dibujos. La seducción fue instantánea y de una especie particular que no puedo llamar sino *abismal*: como asomarse a un precipicio. Desde entonces la pintura de Munch no cesó de atraerme. La verdadera revelación la experimenté más tarde. En el verano de 1985 mi mujer y yo pasamos una corta temporada en Oslo y uno de los primeros lugares que visitamos fue el Museo Edvard Munch. Volvimos varias veces: no sólo es uno de los mejores del mundo, entre los consagrados a un artista y su obra, sino que puede verse como una sorprendente asamblea de retratos simbólicos. Aclaro: esos cuadros no nos cuentan una vida sino que nos revelan un alma. Nuestra impresión fue más honda porque recorrimos las Salas del Museo bajo el imperio del verano nórdico. La pasión que atraviesa la pintura de Munch nos pareció una respuesta a la intensidad de la luz y a la vehemencia de los colores. Erupción de vida: los árboles, las flores, los animales, la gente, todo, estaba animado por una vitalidad a un tiempo inocente y terrible. Las ventanas de nuestra habitación daban a un parque y cada noche —era imposible dormir— veíamos deslizarse entre los árboles las sombras de Oberón, Titania y su cortejo de elfos y trasgos. También pasaban los personajes que habíamos visto unas horas antes en el Museo Munch, elfos reconcentrados y perseguidos por su idea fija, elfos sonrientes, enigmáticos, crueles. Pensé: el solsticio de verano y su vegetación de sangre es un acorde del ritmo cósmico; el otro son los desiertos blancos, azules y negros del solsticio de invierno. Ambos combaten y se funden en la obra de Munch.

Hay artistas que se desarrollan en múltiples direcciones, como árboles de muchas ramas; otros siguen siempre la misma ruta, guiados por una fatalidad interior. Munch pertenece a la segunda familia. Aunque pintó durante más de sesenta años y su obra es extensa, no es variada. En su evolución se advierten titubeos, períodos de búsqueda y otros de plenitud creadora, no esos cambios buenos y esas rupturas que nos sorprenden en Picasso y en tantos otros artistas modernos. Su relativa simplicidad estilística contrasta con su complejidad psicológica y espiritual. Pero al hablar de "simplicidad estilística" temo haber cometido una inexactitud; debería haber escrito *unidad*: las obras pintadas en 1885 prefiguran a las que pintaría toda su vida. Esta unidad no es carencia técnica; Munch utilizó diversos medios, del óleo al grabado, y en todos ellos reveló maestría. Fue un innovador en el dominio del grabado en madera y como dibujante nos ha dejado obras memorables, en las que no sé si admirar más la seguridad de la línea o la emoción del trazo. Fue un verdadero colorista, no por el equilibrio de los tonos o la delicadeza de la paleta sino por la vivacidad y energía del pincel. En suma, la unidad de su estilo fue el resultado de una fatalidad personal: no una elección estética sino un destino. Pero un destino libremente aceptado.

En sus comienzos, después de un breve periodo naturalista, hizo suya la lección de los impresionistas. Por poco tiempo pues muy rápidamente dio el gran salto hacia su propia e inconfundible manera: un expresionismo *avant la lettre*. Es comprensible que su ejemplo haya influido profundamente en los expresionistas de *Die Brücke*, como Nalde y Kirchner, en Max Beckmann y en los austriacos Kokoschka y Schiell. Son conocidas las influencias y afinidades entre Orozco y los expresionistas. Es muy probable que el artista mexicano haya conocido la obra de Munch: las acuarelas y dibujos de la primera época (*Escenas de mujeres*) presentan indudables parecidos con telas y grabados de Munch que tienen también por temas bailes y escenas de burdel. Munch fue un precursor del expresionismo pero esta tendencia no lo define enteramente; no es difícil percibir en su pintura la presencia de una corriente antagónica: el simbolismo. Extrañas nupcias entre la realidad más real y la transrealidad. Munch fue un heredero de Van Gogh y de Gauguin; más tarde, se interesó en el fauvismo, con el que tiene más de una afinidad. Pero la "ferocidad" de los *fauves* es más epidérmica y carece de la angustiosa ambigüedad psicológica de Munch. En un breve ensayo consagrado al pintor noruego, André Breton acertó a delinear su verdadera genealogía espiritual: "Munch supo, ejemplarmente, utilizar la lección de Gauguin en un sentido muy distinto al

del fauvismo... Fiel al espíritu de las grandes interrogaciones sobre el destino humano que marcan a las obras de Gauguin y de Van Gogh, nos precipitó en el espectáculo de la vida en todo lo que éste ofrece de locura y perdición". La intervención de las potencias nocturnas —el sueño, el erotismo, la angustia, la muerte— une a Munch, por el puente de Gauguin, con la tradición visionaria de la pintura. Así anunció, oblicuamente, algunas tentativas del surrealismo.

El gran periodo creador se inició en Alemania, hacia 1892. Fueron los años de su amistad con Strindberg y de su interés por el pensamiento de Nietzsche; asimismo, los de la serie de esas obras maestras, por su intensidad y por su hondura, que él llamó *El friso de la vida*. Antes había frecuentado, en sus años de París, la poesía de Mallarmé (nos dejó un retrato del poeta) y siempre la de Dostoievski. La serie *La ruleta* (1892) es un homenaje al novelista ruso. Leyó también a Kierkegaard y admiró a Ibsen (decorados para *Hedda Glabec*, carteles para *Peer Gynt* y *Juan Gabriel Borkman*). El pensamiento anarquista lo marcó, como a otros artistas de esa época. Estas influencias literarias y filosóficas tuvieron la misma función que las pictóricas: iluminarlo por dentro. En pocos artistas las fuerzas instintivas e inconscientes han sido tan poderosas y contradictorias como en Munch; también en muy pocos ha sido tan lúcida y valerosa la mirada interior. Vasos comunicantes: el alma y sus conflictos se transformó en la línea sinuosa y enérgica; el hervor de la pasión se volcó en el chorro de pintura. El crítico Arne Eggun subraya que en 1893 Munch empezó a salpicar sus telas con pigmentos para utilizar las manchas e incorporarlas a la composición. Medio siglo antes de André Masson y de David Alfaro Siqueiros, reconoció y usó las posibilidades del accidente en la creación artística. Strindberg fue sensible a las experiencias de su amigo y dos años después, señala Eggun, "publicó un ensayo con el título de *El azar en la creación artística*". A Munch no le interesaba la invención por sí misma; buscaba la expresión: "al pintar una silla", dijo alguna vez, "lo que debe pintarse no es la silla sino la emoción sentida ante ella". Sin embargo, para expresar hay que inventar: las confesiones del artista se vuelven ficciones y las ficciones emblemas vivientes del destino humano.

En la pintura de Munch aparecen una y otra vez, con escalofriante regularidad, ciertos temas y asuntos. Repeticiones obsesivas, fatales pero, asimismo, voluntariamente aceptadas y quizá buscadas. Munch llamó a estas repeticiones: *copias radicales*. Por una parte, son documentos, instantáneas de ciertos estados recurrentes, unos de extrema exaltación y otros de abatimiento no menos extremo; por otra, son revelaciones del misterio del hombre, perdido en la naturaleza o entre sus semejantes. Perdido en sí mismo. Para Munch el hombre es un juguete que gira entre los dientes acerados de la rueda cósmica. La rueda lo levanta y un momento después lo tritura. En esta visión negra del destino humano se alían el determinismo biológico de su época y su cristianismo protestante, su infancia desdichada —las muertes tempranas de su madre y de una hermana, la locura de otra— y el pesimismo de Strindberg, su creencia supersticiosa en la herencia y la sombra de Raskolnikov, sus tempestuosos amores y su alcoholismo, su profunda comprensión del mundo natural —boeques, colinas, cielos, mar, hombres, mujeres, niños— y su horror ante la civilización y el feroz animal humano.

MALLARMÉ Y MUNCH

HENRY DAVRAY

TRADUCCIÓN DE JUAN ALMELA

Todos los días tengo a la vista un retrato de Stéphane Mallarmé. De todas las contrahechuras de mis contemporáneos que he conservado, es una de las que más aprecio. Muchos años hace ya que la mandé enmarcar, y me ha acompañado en todos mis vagabundeos. Cuanta vez llego a un nuevo alojamiento, es uno de los primeros retratos que cuelgo de la pared. Me sirve de doble recordatorio, dado que no sólo me trae a la mente la visión del poeta sino la de quien lo dibujó.

No existen muchos retratos de Mallarmé, pero los que hay son de alto precio. Fue pintado por Manet, Renoir y Gauguin, grabado por James McNeil Whistler y dibujado por otros artistas, como Luque, Vallotton y Cazals. Las fotografías de Mallarmé son bien escasas. La más conocida, ya que no la única, es la que figura como frontispicio de la edición reunida de sus *Poésies*. Aparece de frente, puesta sobre los hombros la manta de viaje, menudamente cuadriculada, que siempre llevaba, aun dentro de casa, de miedo a resfriarse. Dicha fotografía, por cierto, lo presenta idéntico a como era, tal como lo vi tantísimas veces, con un ojo más abierto que el otro, con un mechón entrecano cargado a la izquierda de la frente, un largo bigote típicamente francés, una perilla corta y una amplia chalina alrededor de un cuello alto.

El retrato que poseo se reduce a la cara, mirándolo a uno de frente. Pese a no ser sino poco más que un esbozo, se le parece muchísimo. Es obra del artista noruego Edvard Munch, quien lo realizó en 1892 y lo exhibió con una selección de sus demás trabajos en una galería de Bond Street, poco antes de la segunda guerra mundial. A fines del siglo pasado, Munch se detuvo untiempo en París, a fin de darle los últimos toques a su formación artística. Lo asistió un subsidio del gobierno noruego, al igual que a no pocos otros pintores y escritores escandinavos, a quienes atraía irresistiblemente el brillo de la Ciudad Luz.

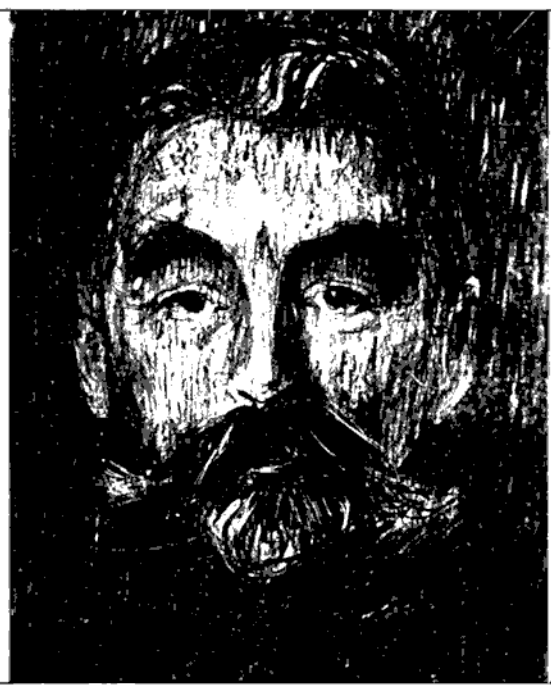
Munch era más que mediocre para los idiomas, y necesitó un tiempo muy considerable antes de poder expresarse en un francés más o menos inteligible. Sin embargo, dado que sabía un poco de inglés, conseguimos, echando mano de ambas lenguas, establecer algo que se asemejaba aceptablemente a una conversación. Esta experiencia lingüística sirvió de enlace entre nosotros y nos hicimos amigos cercanos. Munch había oído hablar mucho de Mallarmé a sus compatriotas, quienes se sumaban ávidamente a la admiración, más bien cargante, hacia el poeta de *Hérodiade*, que le profesaba la joven generación francesa. En cuanto supo que yo

Munch trasciende su pesimismo a través de la misión transfiguradora que asigna a la pintura. El artista no es el héroe solitario de los románticos; es el testigo, en el antiguo sentido de la palabra: el que da fe de la realidad de la vida y del sentido redentor del dolor de los hombres. El arte es sacrificio y la obra es la transubstanciación de ese sacrificio.

En el mundo moderno el artista es un Cristo. Su cruz es femenina. La *Madona* es la conjunción de todos los poderes naturales, es tierra y es agua, es hierba y es plaga, la luna y una bahía pero sobre todo es tigre. Es uno de los dientes de la rueda cósmica. La contradicción universal — vida y muerte— encarna en la lucha entre los sexos y en esa batalla la eterna vencedora es la mujer. Dadora de vida y de muerte, mata para vivir y vive para matar. Una de las "copias radicales" más repetidas y turbadoras de Munch es la pareja *Marat y Carlota Corday*, llamada también *La asesina* o *El asesinato*. La primera versión es de 1906 y al principio tenía como título: *Naturaleza muerta*. Su comentario es revelador: "He pintado una naturaleza muerta tan bien como cualquiera de Cézanne" (se refiere a un plato de frutas que aparece en el primer plano) "con la única diferencia de que, en el fondo del cuadro, pinté a una asesina y a su víctima". Las últimas versiones de este cuadro son de 1933 y 1935, un poco antes de su muerte. La comparación en el célebre óleo de David es instructiva: los personajes abandonan el teatro de la historia, dejan de ser personajes y se convierten en personas comunes y corrientes. Así alcanzan una ejemplaridad más profunda e intemporal: son imágenes de la rotación de la rueda cósmica.

La mujer es uno de los ejes del universo de Munch. El otro es el hombre o, más exactamente, su soledad: el hombre solo ante la naturaleza o ante la multitud —solo ante sí mismo. Sus autorretratos son numerosos y pertenecen a todas sus épocas. Nunca cesó de fascinarlo su persona pero en esa fascinación no hay complacencia: es un juicio más que una contemplación y, más que un juicio, una disección. Prometeo no encadenado a una roca sino sentado en una silla y picoteado no por un águila sino por su propia mirada. Prometeo es un hombre de hoy, uno de nosotros, no ha robado el fuego y paga una condena por un pecado sin remisión: estar vivo. El lugar de su condena no es una montaña en el Cáucaso ni las entrañas de la tierra: es una habitación cualquiera en esta o aquella ciudad. O una calle por la que desfilan transeúntes anónimos. Munch fue uno de los primeros artistas que pintó la enajenación de los hombres extraviados en las ciudades modernas. Su cuadro más célebre, *El Grito*, parece una imagen anticipada de ciertos pasajes de *The Waste Land*. Nada de lo que han hecho los pintores contemporáneos, por ejemplo Edward Hopper, tiene la desolación y la angustia de esa obra. Oímos *El Grito* no con los oídos sino con los ojos y con el alma. ¿Y qué es lo que oímos? El silencio eterno. No el de los espacios infinitos que aterró a Pascal sino el silencio de los hombres. Un silencio ensordecedor, idéntico al inmenso e insensato clamor que suena desde el comienzo de la historia. *El Grito* es el reverso de la música de las esferas. Aquella música tampoco podía oírse con los sentidos sino con el espíritu. Sin embargo, aunque inaudible, otorgaba a los hombres la certidumbre de vivir en un cosmos armonioso; *El Grito* de Munch, palabra sin palabra, es el silencio del hombre errante en las ciudades sin alma y frente a un cielo deshabitado.

que yo disfrutaba de *entrée* a las recepciones del poeta los martes, me rogó que lo presentase, así que un día, con el consentimiento del maestro, hice que me acompañara. A Munch lo impresionó hondamente el rostro profundamente expresivo de Mallarmé, y en seguida se le metió en la cabeza la idea de pintar su retrato. Me imploró que hiciera conocer su deseo. Como yo sabía que el poeta era casi mórbidamente sensible, y cuánto detestaba cualquier cosa que se asemejara, aun remotamente, a la publicidad, lo pensé dos veces y traté de persuadir a Munch de que abandonase la idea. Pero Munch no se dejó desanimar. El resultado fue que, superando mis escrúpulos, planteé la proposición, que me fue negada. Con todo, Mallarmé había lucido tal gracia y encanto al exponer su negativa, y yo tenía tan aguda conciencia del efecto de aquello sobre mi joven amigo escandinavo, que volví a la carga, y con tan buena fortuna que Mallarmé, cediendo a mis argumentos, convino en fijar fecha para la sesión inicial. Tal sesión estaba destinada a ser la primera y la última: no hubo otra. Habían transcurrido veinte minutos cuando Mallarmé,



EL RENACIMIENTO INSTRUMENTAL

MARIO LAVISTA

DISCURSO DE INGRESO A LA ACADEMIA DE ARTES

SEÑORES ACADÉMICOS, señoras y señores:

Los miembros de esta Academia de Artes me han honrado mucho, demasiado a mi juicio, al elegirme académico. No dejo de sentirme sorprendido por esta distinción. Me he preguntado muchas veces, y todavía me pregunto, si merezco serlo, si en realidad lo soy. Pero es preferible no tratar de buscar una respuesta, pues los honores desmedidos, de los que habla Antonio Machado, perturban siempre el equilibrio psíquico de todo hombre medianamente reflexivo. Y temo, por ello, que mi respuesta, cualquiera que ésta sea, pueda encubrir una intolerable vanidad o una sospechosa falsa modestia. He aceptado ser académico y no debo, por tanto, insistir sobre el tema de mi aptitud o ineptitud para serlo. Admito, sin embargo, que me enorgullece pensar que los señores académicos me han conferido este honor porque, a su entender, debe haber en mi música algunos momentos afortunados, algunas frases bien logradas. Yo lo acepto, no como un reconocimiento a una obra acabada, sino como un crédito, generosamente otorgado, a mi obra futura.

Me propongo aprovechar esta ocasión para hablar a ustedes, muy brevemente, de mi trabajo actual en el género de música de cámara. Este trabajo está orientado a la exploración y al estudio de nuevas posibilidades técnicas y expresivas en los instrumentos tradicionales.

Los cambios sustanciales que ha sufrido la técnica de estos instrumentos los ha convertido en una fuente sonora de recursos expresivos inimaginables hasta hace poco tiempo. Consideremos, por ejemplo, a los instrumentos de aliento–madera (la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot): los manuales de orquestación los clasifican dentro de la categoría de instrumentos monofónicos, es decir, instrumentos que producen un solo sonido a la vez. Pero hoy sabemos que estos instrumentos pueden emitir dos o más sonidos simultáneamente. Esta peculiaridad técnica no sólo los coloca ya dentro del género de instrumentos polifónicos capaces de producir varios sonidos al mismo tiempo, sino que además nos permite a los compositores concebir, con cada uno de estos instrumentos, diferentes texturas musicales: desde la monofónica hasta la contrapuntística. Utilizar un instrumento de aliento–madera de manera polifónica, obtener acordes de él, no constituye un ultraje a su naturaleza, únicamente aprovechamos lo que el instrumento ofrece y que nuestra tradición, hasta hoy, había excluido.

En la actualidad los instrumentos tradicionales están siendo, literalmente, reinventados a través de una nueva técnica que propone otra manera de concebir la música, es decir, de escucharla. Es por ello, que las recientes técnicas instrumentales inciden directamente y en forma definitiva en el pensamiento musical de nuestro tiempo. Nos muestran la existencia de inusitados mundos sonoros, a la vez que anuncian el comienzo de un nuevo "virtuosismo", de un renacimiento instrumental al que no podemos, ni debemos sustraernos. A partir de este nuevo "virtuosismo" se tendrá que reconsiderar seriamente la educación profesional del músico. Cuando todos los instrumentistas —y no sólo unos cuantos como sucede hoy— dominen estas técnicas, veremos surgir una nueva orquesta. Esta será, quizá, la orquesta del próximo siglo. Los compositores imaginaremos, entonces, insospechados universos orquestales.

Hace algunos años comencé a descubrir los nuevos recursos instrumentales, gracias a la generosidad y excelencia interpretativa de algunos notables instrumentistas amigos míos. De este trabajo compartido, de esta colaboración entre compositor e intérprete, que

---

hablando en inglés, informó al artista, pasmado, que no podía resistir más, y le pidió concluir la sesión.

Lleno de desencanto, Munch partió en mi busca y me narró el percance. Llevaba el dibujo consigo y le pedí que me lo enseñara, seguro de que no pasaría de ser un apunte preliminar, algo bien tosco y hecho aprisa. Imagínese mi sorpresa cuando tuve delante algo que parecía un retrato acabado y perfectamente parecido. Le dije a Munch cómo lo encontraba. No quiso creerme, figurándose que trataba de aplacarlo con dulzura. Insistió enfáticamente en que hacían falta una o dos sesiones más para que la obra pudiera llamarse acabada en algún sentido, y agregó que, de todas maneras, se daba cuenta de que no podía hacerse más ilusiones. A solicitud mía, Munch me dejó el esbozo, y en los días siguientes se lo enseñé a diversos amigos franceses. Todos compartieron mi opinión acerca del dibujo y persuadieron a Munch de que no lo destruyera, lo cual habría sido, ni más ni menos, una tragedia.

Al siguiente martes caí por casa de Mallarmé muy contrito por haber sido responsable de que se le infligiera una experiencia tan desagradable, y me había hecho al ánimo de declarárselo así. No me dio tiempo. Explicó que, después de un cuarto de hora más o menos, se le había vuelto imposible permanecer absolutamente quieto y que, por mucho que se esforzase, había tenido que dejarlo. Con su habitual cortesía expresó su profunda pena y me rogó que participara a Munch cuánto lo sentía, sin dejar de añadir que aun en tan breve tiempo el noruego había conseguido crear un excelente retrato y que estaba seguro de que cualquier intento de mejorarlo habría tenido por fuerza el efecto contrario.

Cuando se lo conté a Munch, éste quedó al mismo tiempo hondamente conmovido y muy satisfecho. Olvidando su desencanto, tomó la decisión de ir en persona a darle las gracias al poeta. El incidente, que acababa de tan buen modo, le ganó un envidiable prestigio en la colonia de los artistas encandinavos, que acostumbraban reunirse en la Closerie des Lilas a la hora del aperitivo y después de la comida, bajo los castaños de la Place de l'Observatoire. ¡Era el hombre que había hecho un retrato a Stéphane Mallarmé!

hoy considero fundamental, han resultado varias obras para instrumentos solos y pequeños grupos de cámara. A través de ellas he querido provocar un encuentro, establecer una relación íntima, profundamente afectuosa —amorosa, diría yo— entre el instrumentista y su instrumento. He querido, además, que la obra misma configure un espacio dentro del cual se suscite un íntimo coloquio entre instrumento e intérprete, un espacio del que emane un sentido mágico, de encantamiento: un espacio, en fin, en donde el instrumento y el hombre desaparezcan, y se revele *la música*.

Gran parte de mi producción anterior es ajena a esta práctica instrumental: la obra era el resultado de una reflexión acerca de la música que no tomaba en cuenta esa actividad que consiste en tocar, en sentir, en amar el instrumento. Hoy, por lo contrario, mi pensamiento musical está estrechamente vinculado a la naturaleza instrumental que se origina en la relación del intérprete con su instrumento. Yo pienso "físicamente" en los músicos para quienes escribo una obra. Intento evitar así que surja una desavenencia entre sus gestos, su manera de tocar, y la obra que les estoy ofreciendo. Pretendo que no haya un distanciamiento entre la realidad sonora y su representación; aspiro a que el intérprete y su instrumento se fundan, vale decir, se confundan.

En *Crónica de mi vida*, Stravinski señala que el movimiento de las diversas partes del cuerpo que producen la música es una necesidad esencial para captarla en toda su amplitud. Cada música compuesta exige todavía un medio de exteriorización para ser percibida por el que escucha. Esta es una condición inevitable, sin la cual la música no puede llegar hasta nosotros. Es un hecho que se da en la naturaleza misma del arte musical. De ahí que deba haber una correspondencia cuerpo–instrumento y viceversa. De esta manera cada acción del intérprete deviene un elemento coreográfico, a la vez que cada sonido inventa su propio gesto.

Por otra parte, esta nueva práctica instrumental otorga a los instrumentos una capacidad inusitada para adaptarse a una gramática y a una sintaxis diferentes a las del lenguaje tradicional. En este sentido el instrumento constituye un fragmento de lenguaje.

Además, el trabajo compartido, la estrecha colaboración entre intérprete y compositor, permite no sólo establecer una relación afectuosa y profunda entre el instrumentista y su instrumento, sino que, como lo ha señalado el escritor italiano Gianfranco Lelì, nos conduce a los orígenes del virtuosismo, entendido este término no como una mera ostentación de habilidad circense, sino como un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hará reencontrar su verdadero origen en el concepto de *virtud*.

De lo expuesto líneas arriba, resulta claro que ha sido mi estrecha vinculación con los instrumentistas la que ha modificado de manera significativa mi música. Hace años pretendí colocarme al lado de una efímera vanguardia que descreía de la consumación de la obra y afirmaba que el concepto o la idea que la genera es más importante que su realidad sonora. En esa época consideré más fecundo ejercitar el pensamiento en la invención de esquemas, pretendidamente novedosos, que no fueran deudores de nada ni de nadie: esquemas sin pasado. Aquí residía mi error: en creer que lo importante era inventar el descubrimiento, en lugar de redescubrir la invención. Aprendí, entonces, a mirar dentro de mí mismo, esto es, a escucharme, y a reconocerme como deudor de los músicos del pasado: me di cuenta de que lo esencial no es olvidar, sino recordar, recobrar la memoria. Estoy convencido de que la música es una *sustancia* hecha de sonidos que trae consigo una verdad que no puede ser dicha: sólo puede ser escuchada. Cada obra musical es la página de un diario íntimo en el que el músico relata —con sonidos— su historia y su devenir, un diario cuya escritura vuelve innecesaria a la palabra. La obra ha de ser fecundada por las resonancias de la existencia, nacer en la soledad y en el silencio, constituirse en un organismo cuya *forma* está destinada al mundo, es decir, a un oyente, a un hombre silencioso de cuya complicidad y amistad no podemos prescindir.

Muchas gracias.

PRESENCIA Y FIGURA DE XAVIER VILLAURRUTIA EN LA CRÍTICA MEXICANA

FABIENNE BRADU

Mírate en un espejo y luego mira
esos retratos tuyos olvidados,
pétalos son de tu belleza antigua,
y deja que de nuevo te retrate
deshojándote así de tu presente.

Manuel Altolaguirre

"VILLAURRUTIA ES UN competente jugador de tenis; el amplio traje seglar moderno contrasta visiblemente con el rostro eclesiástico, lleno de cautela y diferencia, atento y discreto, tan malicioso como aparece en el fino y bien meditado retrato de Agustín Lazo, al frente del volumen (*Reflejos*), que ha sabido imitar los rasgos esenciales: la nariz sensual e inquisitiva, la boca maligna, el ojo fatal", escribe Gilberto Owen a principios de 1927, en la reseña de *Reflejos* que publicó en la revista *Sagitario*. Owen tiene entonces 23 años y Villaurrutia, 24. A pesar de la juventud, de la escasa y naciente obra y de la familiaridad del trato, Owen habla ya de Villaurrutia como de un *personaje*, esboza la imagen que acompañará al poeta desde antes que la imagen de la obra y a la cual se parece de un modo casi emblemático. ¿Por qué alude Owen a la competencia deportiva de Villaurrutia como si fuera una carta de presentación para la poesía? ¿Por qué, al final de la breve nota crítica, habla de "algunos detalle exactos" como la talla, el peso, la temperatura del cuerpo y la pulsación de la sangre, para dar la *medida* del poeta? Tal vez porque, más que ningún otro, o, como dice Octavio Paz, "como todos los hombres fuera de lo común", la persona y la obra son en Villaurrutia un mismo y contradictorio enigma, una misma y escurridiza creación. Se puede aventurar que el personaje se construyó, si no antes, al menos a la par de la obra: Villaurrutia ya era todo un personaje —el artista que quería *ser*— cuando su obra avaló por fortuna la idea gideana que lo inspiraba: "El artista debe, no contar su vida como la vivió, sino vivirla tal y como la contará". O, en otros términos, lo que el joven Gide defendía: "Parecer lo que sentía que era, lo que quería ser: un artista..." Paz lo resume así: "Era un personaje pero sus gestos coincidían con su máscara". Otro de sus contemporáneos, Eduardo Luquín, confirma esta indisociación entre el ser y el parecer: "Desde el primer momento me impresionó la nerviosidad de aquel mozo afilado, persuasivo e insinuante a quien todo o casi todo lo que se decía en el seno de aquel grupo de literatos en embrión le merecía alguna ilusión hiriente. Me pareció que en aquel momento sólo las cualidades literarias valían para él y que los tormentos o conflictos que atormentaran a uno u otros significaban muy poco cuando no los acreditaba alguna cualidad artística. Tenía una insensibilidad con respecto a todo lo que rebasara los dominios de la literatura y un espíritu crítico que producía la sensación de un pulverizador".

Torres Bodet era tan sólo un año mayor que Villaurrutia y parece extraño que quisiera explicar la fascinación que el joven artista ejercía sobre el círculo de los futuros Contemporáneos por su excesiva juventud. En *Tiempo de arena*, lo evoca así: "Su figura aparece, en la pantalla de mis recuerdos, como la de un interlocutor sumamente agudo, entre cuyos labios la sonrisa parecía en seguida un consejo crítico. Algo había de reticente en su aplauso y de tácito hasta en su voz. Penetraba sin ruido en los aposentos que se le abrían. En mi despacho, cuando iba a verme, permanecía a menudo de pie, junto al marco de la ventana que daba sobre el Paseo de la Reforma, o a la vera de alguna mesa. Los libros del estante inmediato y el pisapapel o la plegadera del escritorio eran —bajo sus manos— lo que el pañuelo, los guantes o el cigarrillo en algunos actores: un elemento de expresión indirecta, un recurso de espera para la réplica y, más que nada, una comprobación feliz de la realidad". Sus contemporáneos (con o sin mayúscula) colaboraron desde temprano a la tenue leyenda de Villaurrutia que hoy heredamos, no sé si con toda la conciencia del espectáculo social y literario que los distinguiría o los regocijaría algunos años después, pero sí con el afecto que no solían disociar de la estima poética. Es curioso notar cómo varios de los calificativos que aparecen en estos comentarios, evocaciones o recuerdos, casi todos en torno a la *persona* de Villaurrutia, volverán en la crítica posterior para describir el estilo o la atmósfera de la obra: crítico, reticente, tácito, persuasivo e insinuante, hiriente, afilado, nerviosidad, cautela, deferencia, discreto, malicioso, sensual e inquisitiva, maligna, fatal. Leer una poesía por venir en los rasgos de una cara, ¿no es esto lo que hace Owen en el pasaje mencionado? "La nariz sensual e inquisitiva, la boca maligna, el ojo fatal": sensualidad, curiosidad, malicia y seducción, ¿no son éstos también los rasgos espirituales de Villaurrutia?

Octavio Paz, en su *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* (1978), inicia su retrato con la siguiente observación: "... no pretendía ser humilde ni inclinaba la cabeza: la erguía y la movía de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, entre curioso y desdeñoso. Un pájaro que reconoce sus terrenos y define sus límites..." En seguida, la atención del crítico se centra en el rostro: "Piel mate, labios delgados, nariz de ventanas anchas, una fisonomía que habría sido más bien común de no ser por la humedad de los ojos —grandes y pardos bajo las cejas estrictas— y la amplitud noble de la frente. El pelo era negro y levemente ondulado". Esta "lectura" del rostro anuncia la reconstitución del *temple* del poeta y de su poesía, que Paz busca definir a lo largo de su libro. La singularidad está en los ojos, que traicionan la zozobra vital, la emoción perpetua, pero a los que se superponen unas "cejas estrictas": la línea, la forma, que controlan y encauzan los desbordamientos interiores,

inferiores. La nobleza fundamental, "fonciere", que todos le reconocen, la lleva inscrita en la frente; es la sinceridad de la Máscara. La frase final del retrato, aludiendo al pelo, sugiere la armonía general, el semitono, la decencia, la imposibilidad de rebasar ciertos límites que el *decoro* afianza alrededor de uno como una protección pero también como una condena: la que le impidió a Villaurrutia romper su propio cerco y asomarse al ancho y ajeno mundo. Los ojos: una poesía visual "que ama la forma y cuya contenida luminosidad es la del ópalo". La humedad de los ojos y los *Nocturnos*: "Todo tiene, como en Chirico, una solidez casi mineral y, al mismo tiempo, la consistencia de los sueños". En otro momento, Paz explicita la semejanza entre persona y obra en esta acotación: "Era discreto lo mismo en la vida real que en la literatura; su amor por las formas se reflejaba tanto en su manera de vestir como en sus endecasílabos. Pecado mortal: el brillo excesivo".

Luis Cardoza y Aragón insiste por su parte en la factura hechiza del rostro de Villaurrutia, que describe así en sus memorias, *El río*: "...era bajito, endeble, de cara angulosa con algunas levísimas huellas de cacarizo, con grandes ojos alucinados que aderezaba discretamente con algo en las pestañas y gotas para darles brillo. Su voz era grave y su risa breve era grave y era súbita, jubilosa por el fulgor de su respuesta". Un retrato desmistificador o que, al menos, pone al descubierto el artificio de la máscara. A pesar del afecto del cual Cardoza y Aragón también deja constancia —"Como el sol, su amistad daba alegría"—, el crítico guatemalteco no puede ocultar cierto resentimiento hacia Villaurrutia y otros Contemporáneos, que aflora en páginas anteriores. Por ejemplo, a propósito de Artaud: "Ni Villaurrutia ni Lazo, suaves, exquisitos, trataron a Artaud; ya lo dije pero lo repito, todavía me sorprende. ¿Los asustaba aquel *voyou*, para ellos impresentable aun en el café o en la cervecería de al lado, donde comía alguna cosa?", o bien en este comentario: "¿Cómo imaginar a Villaurrutia, a Pepe Gorostiza, a Cuesta, a Owen, a Ramos, en un mitín político, en una manifestación del 10 de mayo, en apoyo de una huelga o de un movimiento revolucionario?" Nada más cierto que esos "inimaginables escenarios", pero el error está, creo yo, en concluir en el artificio de la máscara de Villaurrutia, en parecer denunciar una perogrullada: el forzoso artificio de la máscara. Incomprensible equivocación por parte del poeta Cardoza, cuya actitud equivaldría a reprocharle al poeta, a cualquier poeta, el trabajo de la forma, el artificio y el arte que concurren en la invención de la expresión poética y que son, en gran medida, LA expresión poética. No quiero decir que Cardoza no dice la verdad sobre la hechura de la máscara, pero sí que se equivoca en su lectura. Incongruente también que lo pinte como un "exquisito" —que sí era— y que lo recuerde en el Leda, un cabaret de barrio de la colonia Doctores: "Por allí pasa, frente a mi mesa, Xavier Villaurrutia bailando con un chofer. La gruesa atmósfera ahumada olía a sobaco y tequila". Tal vez los motivos del desencuentro con Artaud no estuvieran en la "exquisitez" de Villaurrutia, sino en su "desinterés", en su incomprensión del personaje, y también en cierto temor, no a mezclarse con la "chusma", sino a asomarse a horizontes espirituales demasiado abismales o vertiginosos.

A pesar de sus diferencias ideológicas con los Contemporáneos, Ermilo Abreu Gómez supo entender que no existe divorcio entre la imagen y el alma, que, en el caso de Villaurrutia, la fabricación de la máscara no tiene nada que ver con la sinceridad interior y artística. Es lo que parece decir en el retrato de Villaurrutia que figura en su *Sala de retratos*: "Xavier Villaurrutia es un virtuoso. Impecable e implacable es su estilo, como dijo no sé quién de no sé quién... No da más de lo que tiene, ni menos de lo que puede: ni finge valores ni actitudes de ninguna especie. Creo ciegamente en su lealtad artística. Sus armas son legítimas y las maneja en el estadio que le cupo en suerte". Y, entrando en lo más íntimo del alma y de la persona, añade: "Como persona es dulce, con una dulzura que llega al alma. Su trato es de una cortesía muy llena de señorío, de entereza y de dignidad. Cuando Xavier da la mano la da junto con la franqueza íntegra de su corazón. Con él todos saben a qué carta jugar. El régimen de su vida sería éste: un reiterado ejercicio de la inteligencia mezclada con la gracia". Por lo demás, la imagen emblemática con la que remata su retrato es eficaz para sugerir, en el gesto imaginario, una actitud vital, poética, así como una "pose" de la realidad que Villaurrutia acaba por construir en torno suyo como una prolongación magnificada de su íntima convicción: "Arrancada la flor no se le ocurre llevarla ni al altar ni a la novia, prefiere dejarla, desmayada, junto a la ventana, para que se deshaga en el caracol del viento".

Los críticos más jóvenes intentaron reaccionar contra el *personaje* Villaurrutia, evidentemente porque no han padecido el hechizo de la figura pero también porque la crítica se ha vuelto más pudorosa, o más hostil a la presencia del escritor en el discurso crítico. José Joaquín Blanco, en las páginas que le dedica a Villaurrutia en su *Crónica de la poesía mexicana*, se muestra, en alguna medida, víctima de la emoción que le produce la obra del poeta. Una emoción y una admiración que no logra del todo gobernar y que se resiste a asumir más abiertamente por desconocidos pruritos. Si bien afirma en un principio: "...en Villaurrutia casi no hay personaje (a diferencia de Novo) y sí una obra purísima, inteligente y bondadosa, que fue persiguiendo a lo largo de los años una concreción nerviosa de una persona que fue —es— una literatura", es notable cómo el personaje Villaurrutia lo deslumbra al igual que la obra, aunque pretenda defenderse del riesgo de caer en la tentación de la figura. A ratos se siente que la emoción bulle, se contiene con dificultad, como por ejemplo en este retrato: "Muy precoz, publicó a los veintidós años su primer libro de poemas, *Reflejos* (1926), que lleva un dibujo de Agustín Lazo. Ahí vemos al Villaurrutia adolescente, vestido (casi forrado) con demasiado ropa, como ocultando su cuerpo. De los brazos anudados sale una mano delgada y larga; las facciones dibujadas con caprichosa asimetría dan simultáneamente una impresión de misterio, tristeza y autosuficiencia, como si se contorsionaran por la fuerza de lo que está pensando. Limpio, impecable, elegante, no desafía ni invita: se aleja; algo envidiable está pensando y no tiene la intención de hacer muchos amigos". Sin embargo, José Joaquín Blanco quiere contarse entre sus amigos, quiere ser *su* lector, estar entre los que comparten con el poeta el placer de los árboles y no se quedan a la orilla del bosque. Persigue pero sin admitirlo

abiertamente este secreto afán que José Bianco definía así: "Pero los lectores, cuando admiran a un escritor, también se sienten atraídos por el hombre que hay en él. Quieren conocerlo, alcanzar vicariamente su amistad". En *Los contemporáneos ayer*, que es seguramente el libro más completo que hasta ahora existe sobre el "Grupo sin grupo", Guillermo Sheridan realiza una minuciosa y amena recreación de una época. Opta por un justo equilibrio entre la descripción histórica y el desarrollo de las relaciones personales que se tejen entre los miembros del grupo, ante los ojos a la vez atentos y réprobos de sus espectadores. Aunque relata muchas anécdotas y reconstruye no pocas situaciones, Guillermo Sheridan no se adentra en el "drama" interior de Villaurrutia. Le interesa más bien ceñir su "estilo", inevitablemente a mitad de camino entre la persona y la obra. Por ejemplo, un "estilo" que se refleja en la rutina de un sábado cualquiera del año 1927: "Villaurrutia jugaba tenis en Chapultepec con sus hermanas y llegaba a comer en Sanborn's con Novo, Lazo, Owen y de allí se iban a casa de Lazo a emprender infinitas partidas de *bridge* que, en ocasiones, se continuaban el domingo". Pero más que el personaje íntimo —"ce frere intérieur que tu n'es pas encore"— Guillermo Sheridan se centra en la figura del actor que, junto con los otros nombres que integraban el reparto de los Contemporáneos, protagonizó el espectáculo literario más novedoso de los años veinte y treinta.

En una entrevista con José Luis Martínez (1940), Villaurrutia afirmaba: "..al tratar de explicar la complejidad espiritual de Ramón López Velarde, no hacía sino ayudarme a descubrir y examinar mi propio drama. Del mismo modo que de la novela se ha dicho que es un género autobiográfico, me parece razonable que la crítica es siempre una forma de autocrítica". Xavier Villaurrutia corrió con suerte en la historia de la crítica mexicana. Si bien se mereció a los críticos que le dedicaron líneas, páginas o libros, es notable la calidad de la prosa que en torno a su figura y su obra se ha escrito. En general, la crítica sobre Villaurrutia es estimulante en sus variadas modalidades. El "enigma" Villaurrutia ha picado más de una pluma, ha convocado verdaderos diálogos de sensibilidades, ha dado lugar a la emoción y la inteligencia. En muchos casos ha sucedido ese ejercicio de la autocrítica que innegablemente todo crítico practica a la hora de acercarse a "otro" que es poco, mucho o nada "uno mismo".

Juan García Ponce escribió un ensayo dedicado a Villaurrutia y Cuesta: "La noche y la llama", que ahora reaparece en la selección hecha por Daniel Goldin para el Fondo de Cultura Económica y que lleva el título de *Apariciones*. La singularidad de la visión de García Ponce está en la nota "demoniaca" de Villaurrutia, que no suele encontrarse mucho o tanto en otros críticos. Para él, la pasión y la inteligencia del poeta siempre viven un juego peligroso, su arte perfecto está próximo al vicio y menciona, como un rasgo de carácter, la "soberbia demoniaca" del poeta. Del Villaurrutia crítico escribe García Ponce: "Así, se muestra en todas sus páginas críticas como un espíritu extraordinariamente abierto. Y el encanto mayor de esas páginas es su capacidad para dejarnos ver, aun en la más breve nota crítica, la intimidad del poeta. A través de ellas lo seguimos, por el otro lado, en sus distintas aventuras espirituales. Y con mucha frecuencia éstas tienen un voluntario carácter ligeramente perverso, Villaurrutia juega seriamente con la frivolidad, se complace en las sitiuezas psicológicas de su misma inteligencia, es malicioso y malintencionado, sin dejar nunca de ser fino, delicado y, por encima de todo, sensible. Habría que escribir mucho sobre su sensibilidad". Lo que García Ponce lee, disfruta y comprende en Villaurrutia es sobre todo "el placer de la inteligencia pura" y la perversidad de la misma, que no son sino las propias cuerdas de la creación de García Ponce, aunque él las toque en tonalidades bien distintas que Villaurrutia.

En el prólogo a las *Obras* de Villaurrutia, Alí Chumacero intenta, a la par de una rigurosa presentación del material recogido, una estimación global de la obra. No sé si las circunstancias que rodean este ensayo —la difícil tarea de presentar una obra importante pero desigual— lo llevaron a veces a cegarse ante las debilidades de Villaurrutia. Me refiero sobre todo al teatro, en el cual ve seguramente muchas más virtudes de las que tiene y cuyo principal defecto lo definió Octavio Paz: su absoluta falta de teatralidad. Alí Chumacero se muestra, como en muchos otros de sus *Momentos críticos* (FCE, 1987) bondadoso y hasta benévolo, al mismo tiempo que es capaz de escribir una prosa de esta calidad: "Desesperadamente, Villaurrutia construía su verso con el agónico aliento de quien, minuto a minuto, sufría la avidez de los sentidos. Porque el mundo era para él, como para los elegidos del arte, la última oportunidad". Y cuando se lanza a la crítica, sus observaciones son de una fineza y una lucidez nada mitigadas por su natural generosidad. Por ejemplo, esta especie de balance de la parte crítica de la obra de Villaurrutia: "No fue, con todo, un intelectual sistemático, capaz de dejar establecidos en teorías los métodos o sus concepciones, sino que abordaba los temas llevado del impulso inmediato que lo conducía a rescatar algo de lo que él mismo era".

Tomás Segovia es otro de los críticos de Xavier Villaurrutia que ha puesto su propia sensibilidad al encuentro de otra sensibilidad, y no quiero decir "al servicio", porque de este encuentro surge una mutua revelación. Los temas de su excelente ensayo: la inteligencia, la inspiración, la sinceridad, la muerte y el amor. Al seguir el desarrollo de las ideas, escuchamos de pronto la voz de Tomás Segovia que monologa consigo o se reafirma a sí mismo: "...podemos preguntarnos si de veras eso no es el amor, si no es ya el amor, un angustiado y conmovedor amor humano, mortal, de criaturas, de seres más que solos y náufragos; y si mirarse a los ojos impulsados por la muerte, mirar cara a cara la muerte en el fondo de otros ojos, no es auténtico y profundo amor". (*Revista mexicana de literatura*, 16–18, octubre–diciembre de 1960, pp. 60–61). No quiero decir con esto que Tomás Segovia haga surgir a un Villaurrutia irreal porque su voz, de pronto, opaca el eco del poeta retratado a través de su poesía, sino que cada crítico, al hablarnos de una voz, nos enseña asimismo su oído, educado por su propia melodía interior. Lo mismo se diría, con una fórmula caricaturesca: "Cada loco con su tema".

Si bien Octavio Paz precisa en algún momento de su *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* que las páginas que va escribiendo son "una descripción crítica de un momento de la cultura mexicana", este largo ensayo monográfico es también una constancia de la deuda intelectual que lo une con los

Contemporáneos y, en particular, con Xavier Villaurrutia. No un homenaje, ni una filiación, sino un recuento preciso de deudas y divergencias. Con respecto al poeta Villaurrutia, la principal deuda está en esto: "Siempre me ha gustado la poesía difícil, —escribe Octavio Paz— la poesía con secreto; Villaurrutia me mostró que los secretos, para serlo, deben ser compartidos". Y en este pasaje del libro se advierte, en los verbos, la naturaleza del aprendizaje: "Villaurrutia me mostró... Villaurrutia me ayudó... Villaurrutia me previno... Villaurrutia me enseñó". El rasgo distintivo del Paz crítico está en las poderosas oleadas que de pronto irrumpen en la descripción de este pedazo de tierra mexicana que nos quiere mostrar. Con dificultad se ciñe a su tema, a su autor, y como si de repente le faltara aire para pensar, ensancha sus reflexiones hacia amplios horizontes culturales e históricos. Por ejemplo, cuando habla del teatro de Villaurrutia y circunscribe su tema al de la legitimidad de las familias mexicanas de la clase media alta, Octavio Paz remite esta particularidad a la historia de México, expone el problema de la legitimidad en la historia del país y lo explica. Lo mismo sucede en cuanto a la cíclica resurgencia del tema de la muerte en las mentes de los poetas y de la humanidad. Su capacidad para abrir constantemente los cotos de un debate o de una discusión lo lleva por ejemplo a reformular la habitual escisión entre inteligencia y sensibilidad en la obra de Villaurrutia, en una convergencia entre dos tradiciones literarias: el romanticismo y el clasicismo, encarnadas en la figura solar de Baudelaire. La prosa crítica de Octavio Paz deslumbra por sus movimientos a través de la historia y de las culturas, que denota su obsesión por trazar tradiciones, por indicar sus momentos de ruptura y de retroalimentación, por situar el punto de una obra en el vasto mapa de los tiempos y del mundo. Las divergencias y los desacuerdos con la generación anterior a la suya no son menos numerosos que las deudas. Citaré algunos: La "empleomanía hispánica", es decir la colaboración de los intelectuales con el gobierno mexicano, señalando en lo particular que los miembros de *Contemporáneos* aceptaban los puestos oficiales no siempre o no estrictamente por razones económicas; las debilidades de la crítica en los campos de la moral y la política; en el caso de Villaurrutia, su falta de sistematicidad y de profundidad en la crítica literaria: "El prólogo a *Laurel* revela sus cualidades y sus insuficiencias: aunque su mirada era certera y tocaba lo esencial, se detenía a medio camino. No era minero". La lista podría ser más larga.

En casi todos los señalamientos de las debilidades e insuficiencias de Villaurrutia y sus otros compañeros de generación, podemos reconocer el trabajo que el propio Paz ha realizado en su obra crítica. Estas insuficiencias, él las ha resarcido; donde ellos se pararon, él siguió analizando, descubriendo, exponiendo: la moral, la política, la crítica literaria; y sobre todo, escribió una obra poética que, aunque recoja mucho del espíritu de los Contemporáneos, desbordó los límites en los que éstos se apresaron. La obra poética de Paz se abrió e incorporó a las grandes lagunas de la generación anterior: el surrealismo, "los otros", la historia, y otras tradiciones o temas ausentes de la poesía de "autoanálisis". En *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Octavio Paz deja otra constancia: la de que el discípulo ha superado con creces al maestro, y esto lo dice en forma insolentemente insuperable, con un estilo que es, sin duda, el mejor de la lengua española actual.

PATOLOGÍA CHILENA

JORGE EDWARDS

NOS APLICAN SUAVES sanciones y nos exaltamos, chillamos, desarrollamos una paranoia aguda. El mundo entero se ha confabulado contra nosotros, los puros, los inocentes. Somos víctimas de una conspiración internacional de fuerzas maléficas. Los Poderes Negros se han unido para destruirnos, pero nosotros, atrincherados detrás de nuestras montañas y nuestros mares, solitarios y orgullosos, sobreviviremos.

Parece, de pronto, una historia de cátaros amenazados. ¿Somos herejes a la antigua usanza, y hemos inmolado en el fuego purificador a nuestros pecadores, nuestros disidentes? ¿Se nos sanciona por el delito de haber desenvainado una espada justiciera?

Nuestra patología está exacerbada, se encuentra en una fase aguda, febril, pero no es un fenómeno enteramente nuevo para nosotros. En otras palabras, la relación de Chile con el resto del mundo siempre ha sido más o menos enfermiza. Fuimos excéntricos, remotos, brutales y ligeramente alucinados, desde los orígenes. A los primeros españoles que se asomaron a nuestra angosta faja, a los miembros de la expedición de Almagro, los conocían en El Cuzco, a su regreso, como "los de Chile". Formaban una hueste desharrapada, enferma, hambrienta. Cuando se presentaban en un lugar, los otros arrancaban a perderse. Por miedo al sablazo, no a otra cosa. En la primera mitad del siglo XVI, éramos vistos en El Cuzco, en el ombligo del Imperio nuevo y antiguo, como un núcleo marginal, pedigüeño y andrajoso. Y ellos, esos españoles que habían regresado de las montañas del sur, ¿cómo veían a los demás? ¿Se sentían víctimas, ya, de una confabulación extraña, injusta?

El Chile de la "belle époque", el de la prosperidad salitrera, fue el primero que pudo salir al exterior con las faltriqueras bien provistas, engolando la voz, taconeando con fuerza. Lo cual no significa, desde luego, que su relación con el mundo haya sido normal. Leamos *Los trasplantados*, la novela de Alberto Blest Gana, publicada por primera vez en París, Editorial de los hermanos Garnier, en 1904. Historias de ricachones chilenos que se instalaban

en la capital francesa y casaban a sus hijas con aristócratas arruinados. En los personajes de Blest Gana encuentro una mezcla curiosa de ingenuidad provinciana, de tosquedad, de barbarie, incluso, y de refinamiento morboso. Saltábamos del primitivismo al decadentismo sin pasar por etapas intermedias.

Lo que ocurre es que se ha escrito una de las historias de Chile, una de las historias posibles, y se han omitido piadosamente las otras. Quizás por atender demasiado poco al testimonio de los creadores, de los poetas, único que permite alcanzar esa "verdad humana profunda" de que hablaban los clásicos. Si no hubiéramos practicado estas omisiones tan estratégicas, es probable que entendiéramos mejor lo ocurrido en los últimos años. No aparecerían, estos años, como una ruptura brusca, desprovista de antecedentes.

Al concepto de una "loca geografía" que acuñó Benjamín Subercaseaux, habría que añadir el de una historia loca. El origen hispánico, la expedición de Diego de Almagro, fue una empresa llena de facetas delirantes en su comienzo y en su final. Los indios de la región cuzqueña, para alejar a los invasores, hablaban de un país del sur lleno de fabulosas riquezas, el país del oro y del frío, Chire o Chile. Esto es, en principio hubo un mito y un pequeño grupo de soldados mitómanos. ¿Sólo en el principio? Cuando los demás descubrieron que ese grupo actuaba movido por una invención, por un sueño que carecía de toda base sólida, empezaron a huir de "los de Chile" como de la peste. Observo ahora que nuestra historia oficial, decimonónica, triunfalista, no ha meditado lo suficiente sobre estos comienzos. Y siempre nos marcan los comienzos. ¡Qué duda cabe!

En el otoño de 1915 o 1916, Joaquín Edwards Bello estaba sentado en la terraza del Café de la Paix, a mediodía, bebiendo su aperitivo bajo un sol pálido y leyendo las noticias de la guerra. En esos años conocería a Tristán Tzara, haría una incursión breve por el dadaísmo, escribiría un texto Dadá firmado por Jacques Edwards. En esos mismos años encontraría a Guillaume Apollinaire en la casa de Vicente Huidobro, en la calle Victor Massé, muy cerca de la Plaza Pigalle. Apollinaire, según su recuerdo, llegaría con la cabeza vendada, recién "trepanado bajo el cloroformo", y en compañía de una señora "de gruesas perlas en el escote".

Volvamos a nuestro mediodía de sol de otoño en el Café de la Paix. Pasan dos señoras, gabachas hasta el tuétano, y se acercan, escandalizadas, al joven ocioso, que lee los periódicos de pierna arriba y que parece gozar de excelente salud.

"¿Y usted, joven, por qué no está en el frente de combate, en las trincheras, defendiendo a su patria?"

"Señoras mías", contesta, poniéndose de pie, "*mesdames*, porque soy chileno."

Ellas, entonces, consternadas, se inclinan y lo miran a los ojos: "*Et c'est grave ça* ¿Y es grave eso?"

Nosotros podríamos contestar, ahora, con una perspectiva mejor del pasado, con la experiencia del presente, en forma rotunda:

"¡Sí, señoras! *En effet*... Es sumamente grave..."

Asistí a un final retardado de nuestra bella época salitrera y afrancesada. Esto ocurría en los primeros años de la década del sesenta, en mis inicios como tercer secretario de la embajada chilena en París. Conocí un aspecto de la antigua excentricidad chilena en su propia salsa, en su salsa crepuscular, que chocaba con la ola nueva de los tecnócratas, en ese gobierno de Jorge Alessandri bautizado ya como gobierno "de los gerentes", precursores, salvadas las distancias, de los Chicago Boys de ahora. Llegaban los gerentes a la mansión polvorienta de la avenida de la Motte-Picquet, pero no conseguían desplazar del todo a las reliquias del país anterior. El embajador, Carlos Morla Lynch, diplomático en Madrid durante la guerra de España, en Berlín durante la conflagración europea, jubilado y después reincorporado, solía recibir el despacho de la mañana en su tina de baño, entre espumas y fumarolas, mientras una fiel empleada sevillana le frotaba la espalda con una esponja. Antón, su chofer, que había venido de Alemania con él, parecía el más perfecto asistente de un oficial prusiano. Veo al fiel Antón junto a los portones de esa embajada, en posición de firme, con la gorra en la mano, recibiendo en la cara el sol tibio, mientras don Carlos, vestido de etiqueta, le daba terrones de azúcar en la boca a sus perros pekineses.

En los corredores de ese caserón, entre la década del sesenta y los primeros setenta, entre el gobierno de los gerentes y el de la Unidad Popular, entre la embajada de Carlos Morla y la de su ex amigo Pablo Neruda, me tocó encontrar a los personajes más heterogéneos de la vida comtemporánea: Arturo López, don Jaime de Borbón, las hermanas de Federico García Lorca, Jorge Guillén ("el español, el bueno", como dijo Neruda, pero invitado, en ese día ya lejano, por Morla), Jacques Maritain, el Presidente Frei, Aragón, François Miterrand, Dolores Ibarruri, Evtuchenko...

En los comienzos de la década del sesenta, en ese crepúsculo retardado, los franceses todavía nos miraban como país más bien nebuloso y exótico. "*Elle avait oubliée quelque chose au Chili*", decía una canción. "*Nous irons à Valparaiso...*" cantaba otra. Entré una tarde a los salones de la Motte-Picquet y encontré a don Carlos Morla, con su figura frágil, pálida, de ojos acuosos, rodeado de señoras chilenas que protestaban, furibundas. En un cabaret de Montmartre se cantaba un estribillo que decía que en Chile se hacia el amor "en las ramas de los árboles". Ellas exigían que la embajada presentara una reclamación diplomática. ¡Nosotros no éramos un país de salvajes!

"El amor en las ramas de los árboles. ¡Qué cosa más bonita!", exclamaba don Carlos Morla, levantando los brazos.

La lista de las visitas que encontré en los recovecos de la Motte-Picquet parecería un espejo de nuestra historia; un espejo un poco empañado, quizás, pero revelador. Ahora, me digo ¡qué fantasmas de la vieja Europa caminarán por esos recintos, qué espectros! *C'est très grave a!* Es sumamente grave. La ironía de don Carlos no sería comprendida. Las amistades de Pablo Neruda recibirían un portazo en las narices. De Jacques Maritain, que llegó en camilla, de pelo blanco, a saludar a Eduardo Frei Montalva, dirían, probablemente, que es un desatinado. ¡Sí, mis distinguidas señoras! ¡Aunque ustedes no lo crean!