

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

## Pax cubana

GUILLERMO CABRERA INFANTE

HJO EDMUND BURKE (1729-1797), el filósofo político inglés: "No se gobierna una nación que tiene que ser castigada a perpetuidad", para afirmar que "el uso de la fuerza es sólo temporal" y subrayaba temporal para aconsejar: "(la fuerza) podrá subyugar por un momento pero no elimina la necesidad de subyugar de nuevo". Burke hablaba de la nueva nación americana y su revolución vistas desde la democracia inglesa. Un político de la vieja democracia inglesa, Neville Chamberlain, trató de apaciguar a Hitler, nuevo tipo de tirano, y lo que consiguió fue que Hitler, confundiendo la debilidad de Chamberlain con la debilidad inglesa, se anexara a Austria, los Sudetes y Checoslovaquia, y, finalmente, invadiera a Polonia, mientras Chamberlain mostraba un tratado a su pueblo que se convertía en el aire en papel mojado. Su lema, "Paz en nuestro tiempo", pasó a ser un emblema, un edema y la flema inglesa hecha esputo. No había manera de apaciguar a Hitler y esto lo entendió bien el sucesor de Chamberlain, Winston Churchill.

Fue Churchill el estadista que preconizó la guerra total contra Hitler y para someterlo exigió su rendición incondicional desde el principio de las hostilidades. Cuando algunos ingleses protestaron por el duro castigo a que sometía al pueblo alemán, Churchill respondió: "Esta guerra la comenzó Hitler". Fue Churchill quien tuvo la razón histórica, no el apaciguador Chamberlain, que murió de vergüenza poco después. Burke, desde dos siglos antes, habría

entendido. Ya se había opuesto a la sangrienta revolución francesa.

Fidel Castro ha manejado su propaganda política con la maestría de un Hitler y hasta ha tenido sus Austrias y sus Sudetes. Usted dirá, ¿pero es esto posible desde una nación tan pequeña como Cuba? Habrá que recordarle a usted —sí, a usted, que lee tan cómodo en su butaca decorada con un poncho— que Castro envió guerrillas a Venezuela en los años sesenta, a Bolivia con el Che Guevara poco después y a un Jorge Ricardo Masetti guerrillero (antes fue el fundador de Prensa Latina, la agencia de noticias de Castro) a su Argentina natal luego. En los setenta despachó hombres y oficiales a Nicaragua y al final de la década tropas cubanas actuaron en Mozambique y en Angola para aplastar a Savimbi, lo que nunca lograron, para salvar inútilmente a Mengistu que era un demente sangriento, con cuerpos de ejército de ocupación. Algunos prefieren olvidar cuando lo alabaron y ahora que está acorralado intentan salvarle no sólo la vida sino su mismo gobierno y negar que esa silla coja fue en su apogeo un trono de sangre. Para el pueblo cubano, que lo sufre, Fidel Castro está lejos de rendirse a la evidencia de que eso que él llama todavía revolución es un fracaso obsoleto y el mismo Castro se retrata como un político antediluviano pero todavía peligroso. Hitler ya en su bunker del suicidio ordenaba a sus generales escasos y disponía tropas que enviaba a la muerte cuando era evidente que había perdido la guerra.

Pero no hay que cantar victoria. Castro es todavía un mago de la propaganda y tiene corros y hasta un *eco in lontano* en México y en España y aún en Canadá. Ha cacareado durante décadas sobre la soberanía nacional, pero nunca mencionó que esa soberanía era subsidiada por la Unión Soviética que le pagaba la astronómica cifra de 5 000 millones de dólares (no de rublos) al año. Pero este subsidio no era gracias al desinteresado corazón eslavo, sino para mantener una base amiga en territorio enemigo: los Estados Unidos quedaban, todavía quedan, a 90 millas. La base se llamaba Lourdes por el pueblo en que se situó. Rusos y cubanos rogaban juntos en este santuario electrónico y pedían un milagro mutuo: el fin del imperialismo. La historia, odiosa diosa, les concedió otro milagro, el fin del comunismo.

Toda su fortuna rusa la malgastó Castro en ridículos experimentos agrícolas en que compraba toros y vacas de raza en Europa para su granja experimental —Cuba. A este Castro de entonces lo bautizó el pueblo cubano como el veterinario más caro del mundo. Se hizo de pronto experto en genética animal y cruzaba toros cebú con vacas Holstein. ¿El resultado? Monstruos que pertenecían más al laberinto de Minos que a la campiña cubana. La isla mientras tanto sufría un régimen de racionamiento que no padecía ningún país de la Europa del Este o Rusia. La veterinaria marcharía a todo tren pero la agricultura cubana, forzada a un régimen exótico, iba de mal en peor y lo que se llamaban viandas (productos agrícolas tropicales) no aparecían ya más en el mercado, mientras la culpa de esta escasez local se repartía entre el pasado capitalista y el presente imperialista. En cuanto al futuro, se le pintaba no rosa sino rojo, Cuba guiada por Marx y Lenin, el duo del error.

La inhumanidad de Castro contra su propio pueblo quedó patente desde el

principio con los fusilamientos de los miembros del ejército y la policía de Batista. Huido aquel dictador dejó detrás sí no a los inocentes por lo menos a los menos culpables: los más culpables huyeron en su avión. Ahora Castro lanza ola tras ola de cubanos (es evidente la juventud de los fugitivos: todos son los hijos de Castro) al más cruel mar dejando su rescate a la caridad americana, cuando no mueren en las mismas aguas cubanas. Hombres y mujeres antes de escapar repiten a la prensa, no ciertamente cubana, que prefieren morir en el mar a vivir en la isla. Interrogados acerca de su futuro en la base naval de Guantánamo declaran una y otra vez: "Preferimos la base al campo de concentración que es Cuba". Todas las voces son decididas.

Este sentimiento no es nuevo. Lo que es nuevo es la decisión de las voces —y el coraje de manifestarse en público rodeados de la policía política cubana. Es manifiesto que los cubanos no tienen nada, ni siquiera el derecho a vivir. Sólo les queda morir. Es por eso que escogen la fuga en el mar. Castro ha creado, finalmente, un apartheid perfecto: no sólo para negros sino para todos.

Mientras en Sudamérica (y más acá) los gobiernos para contentar a su izquierda ciega y sorda han permitido la erección de un mito cubano: la creación de una Cuba que no existe más que en los lemas (como aquel de ayer, "Cuba sí, yanqui no") y es en el mejor de los casos un utopismo primitivo para una picaresca política que hacia creer que la utopía castrista funcionaba y repetían a aquel Fidel Castro inaugural que gritaba: "¡Pan sin terror!" —para terminar organizando el terror sin pan. Algo salió mal. No. *Todo* comenzó mal. Como dijo un lúcido escritor francés: "*Cuba est mal partie*". Pero Cuba no salió mal, fue Castro quien salió mal. Maestro en engaños y mago sin chistera, este farsante llegó a repetir a Burke sin saberlo: "No me contento con nada que no sea *toda* América". Al final se ha tenido que contentar con bastante poco. Con menos. Con nada. Como dijo en su discurso de Guadalajara: "Podíamos haberlo sido todo y ahora no somos ni siquiera nada". Sueña, efectivamente, como un bolero, pero es en realidad el llanto de un esclavista arruinado: Pedro Blanco el negrero en su última lástima.

La solución del problema cubano comenzará con la ida o la huida de Fidel Castro. No habrá solución en Cuba mientras Castro mande y desmande. Los recientes disturbios en La Habana prueban que no es la economía cubana la que está en crisis, sino la relación del pueblo con Castro. Los amotinados no gritaban "¡Pan!" sino "¡Libertad! ¡Libertad!" Los extranjeros si van a intervenir con fórmulas continuistas (como han hecho hasta ahora Salinas y Felipe González) que se queden en sus poltronas en que han recibido a Castro como un libertador cuando no es más que un anacrónico caudillo americano. Más cruel que Rosas, más supremo que Francia, más tirano que Trujillo, más siniestro que Somoza y tan ubicuo como Ubico, a Fidel Castro hay que devolverle el grito que daba para expulsar a los que llamó gusanos. ¡Que se vaya!

Michel Foucault planteó con lucidez precisa el dilema cubano. Profesando en el College de France contestó cuando un alumno preguntó sobre una revolución posible: "La pregunta no es si la revolución es posible. La pregunta es si la revolución es deseable". Quizás Foucault recordara el tratamiento que le había dado Castro, desde el principio, a los homosexuales: prisiones indiscriminadas, la UMAP, el Congreso de Educación y Cultura de 1971, donde Castro decretó que los homosexuales no tendrían contacto con "la juventud sana" de Cuba, Sartre antes que Foucault había dicho: "Castro no tiene judíos pero tiene homosexuales".

En Cuba no hay elecciones desde 1952, cuando Batista dio un golpe de Estado incruento pero su poder pronto se volvió sangriento. Sin embargo Batista sólo había violado el poder constitucional basado en una constitución que él mismo había promulgado en 1939. Fidel Castro, veinte años más tarde, se hizo con el poder que luego convirtió en absoluto. Desde 1959 no ha habido elecciones, plebiscitos o consultas públicas en Cuba. La violencia de Estado, el terror, ha dejado a Batista y a los otros tiranos cubanos (Machado, Gómez) convertidos en los proverbiales niños de una teta sangrienta. Treinta y cinco años más tarde (le ha ganado a los otros tiranos sudamericanos, incluyendo a Stroessner de Paraguay) Castro sigue aferrado al poder y parece que sólo la fuerza lo desalojará a la fuerza.

Esta es la sangre hipotética que se teme en todas partes, sin compararla con la sangre retrospectiva que ha derramado Fidel Castro. Esta sangre por cierto correrá por cuenta de los cubanos. Humillados, ofendidos, convertidos en cómplices (delatores, policías, miembros de los siniestros comités de defensa creados en la revolución francesa y adoptados primero por Hitler) serán los que cuando pase el primer susto se cobrarán las cuentas del miedo y la humillación por el terror. Los vi actuar cuando cayó Machado en 1933, los volví a ver cuando cayó Batista. Los veré cuando caiga Castro. Ahora, ida la Unión Soviética a donde van a dar las utopías, Cuba es más pobre que nunca y ha retrocedido a niveles de Haití o de Mozambique o a la realidad de esa otra utopía, Etiopía. Pero, presto, ha aparecido un nuevo culpable que ya era viejo hace años: el imperialismo americano. Son los Estados Unidos no la Unión Soviética los culpables de la miseria generalizada en Cuba. Antiguas culpas (Cuba era un burdel para americanos) han regresado con un nuevo disfraz: Cuba es ahora un burdel para todos. El internacionalismo proletario ha creado nuevas putas, putos y hasta puticas. El apodo de Castro es El Caballo, los que ejercen la nueva prostitución son jineteros. Mientras los Estados Unidos, siempre aviesos, siempre una solución que es una coartada, estrangulan al pobre Castro con su bloqueo. Como nadie ve los acorazados americanos rodeando la isla se ha vuelto a su verdadero nombre, el embargo. Sin embargo nadie dice que Cuba puede comerciar con cuanto país desee en América, desde Canadá hasta Argentina, con Europa entera y toda Asia. El embargo comercial es un arma de doble filo que ni Castro (ni sus seguidores) declaran que es de competencia interna de los Estados Unidos. Por otra parte, ¿por qué la ansiedad de comerciar con el enemigo? Ese enemigo (que ha sido durante treinta y cinco años bárbaros que son como una solución) no lo es más porque Castro no maneja ya miles de millones de rublos y ahora quiere que los Estados Unidos subvencionen su régimen como lo hacía Rusia. El embargo es, de hecho, una versión actual del unguento maravilloso que obsesionaba al Quijote: aquel que cura las heridas viejas y las deja como nuevas.

Curiosamente, los Estados Unidos son los únicos que pueden salvar a Castro. Antes el Máximo Líder gritaba a toda voz y coreaban sus cómplices: "Yankee go home!" Ahora todos y Castro el primero suplican: "Yankee, come back please". Al antiguo enemigo malo se le exorcizaba, ahora se le implora. Este en demagogia marxista se llama *realpolitik*.

#### POSDATA CON BALSAS AL FONDO

Los últimos acontecimientos obligan a recordar de nuevo, aunque sea de paso, la cruel política que ha impuesto a su pueblo Fidel Castro.

Hambreando con método (el racionamiento de todos los productos primarios se estableció en hora tan temprana como 1962) el pueblo está ahora de veras en el hambre sin método. El nuevo orden castrista se ha convertido en un desorden del que todos quieren huir. Hasta la plana mayor del ICAIC (Instituto del Cine: el más efectivo aparato de la propaganda castrista) se ha establecido ¡en Miami! Ahora los balseros tratan de huir con pérdida de sus escasos bienes, de la propia vida que ha dejado, como muchos de ellos declaran a la televisión, de ser preciosa para convertirse en una agonía indigna de llamarse vida.

Tanto Castro como los cubanos en fuga ven a los Estados Unidos como una tabla de salvación. La diferencia es que Castro se queda sentado en su silla bastarda y lanza a los cubanos al mar con el sólo propósito de chantajear a los Estados Unidos. Son dos ilusiones encontradas. Los naufragos se embarcan en cualquier cosa que flote (y aun en lo que visiblemente nunca flotará) tratando de huir de una tiranía. Cuando la caída del muro de Berlín y la fuga de todos los alemanes del Este hacia el Oeste (curiosamente el mismo derrotero de los cubanos en fuga) se repitió una frase cínica de Lenin que declara que todos los fugitivos votan con los pies. Ahora los cubanos, nativos de una isla y rodeados de mar por todas partes, votan con los remos. Es cierto que un golpe de remos no abolirá el mar, pero aumentará la distancia de la tiranía. "Ninguna regla es útil para vivir bajo un tirano", estipuló hace 500 años Francesco Guicciardini, amigo de Maquiavelo. "Excepto quizás una

que es la misma que en tiempos de la peste: *huye tan lejos como puedas*". Esos fugitivos que huyen en lanchas, balsas improvisadas y hasta llantas de camión, lo que flote, fueron educados en Marx pero son en realidad seguidores de Guicciardini hasta la muerte.

Hablando de gomas de camión usadas como balsas por los naufragos hay una fábula irónica detrás de cada llanta. Un municipio español, de esos cuyo alcalde admira a Fidel Castro como antes admiró a Franco, decidió regalar a Castro un cargamento de miles de gomas de camión desechadas. Sucedió que las gomas no podían ser recicladas en España o destruidas por el fuego. Ya saben: la contaminación de la atmósfera, la vida verde, una amenaza de negra polución. Solución: las llantas fueron recibidas en La Habana. Son, sin duda, las mismas llantas que usan los fugitivos como balsas. El gobierno cubano, siempre listo a reconocer una ganga, vende las gomas ahora a 45, 50 y 60 pesos: depende de su estado y siempre que la operación se haga en dólares. Es así como un Estado que no duerme vela por sus ciudadanos ("La Revolución es siempre generosa" no se cansa de repetir el Líder Máximo) y al revés de la goleta *Rachel*, lanza sus hijos al mar —y al naufragio.

Moraleja: el auxilio al comunismo ha servido para la huida del mismo.

¿Posible desenlace de esta historia trágica? El veredicto queda suspendido por lluvia de opiniones contrarias. El exilio —de Miami, de Madrid— no ha sabido resolver un dilema que nadie ha querido coger por los cuernos. Los exiliados, todos, mientras no destruyen a Castro construyen castillos de contradicciones. Castro astutamente dividió las seis provincias tradicionales de la isla en catorce provincias, sin duda para facilitar el control policial del territorio. Debí, en cambio, haber dividido a Cuba en catorce *naciones*. Así todos los aspirantes a la futura presidencia de la isla tendrían una nación para cada presidente electo.

Fidel Castro por su parte no tiene soluciones después de haberse embarcado en múltiples expediciones que eran todos como una diversión. El dictador (de origen gallego) para justiciar sus aventuras bélicas o sus ansias cesarinas, se declaró entonces ¡afrocubano! Suenan casi a la aspiración de un músico de salsa. Pero su propia declaración no es de principios sino de fines para este Escipión el Africano del Caribe, que desde hace treinta y cinco años no hace más que creer que su Cártago *Delenda est Castro*. Pero escribir esa historia queda para otro Burke. ✦

Londres, agosto de 1994

## Clinton, Castro y la Guantamamera

ENRICO MARIO SANTÍ

ENTRAS que en México se siguen contando los votos de las recientes elecciones, y en Los Angeles los detalles más sórdidos del caso O. J. Simpson es la comidilla de cuanto *talk show* sale al aire, en Cuba transcurre una hemorragia civil a la que Washington, con su acostumbrada política reactiva, le ha salido al paso con vendas y esparadrapos. Para cuando escribía este informe (el 28 de agosto) ya habían llegado a la Base Naval de Guantánamo casi doce mil *balseros*,

cifra que desde luego sólo incluye aquellos que fueron recogidos por la guardia costera norteamericana desde hace diez días. No así los otros varios miles que desde mediados de junio se han lanzado al mar para lograr asilo político en Estados Unidos bajo la Ley de Ajuste. Tampoco los que, dentro de las absurdas regulaciones que dictan la actual situación, logran eludir la interceptación de la guardia costera y pisan tierra norteamericana antes de ser fichados. Esa hemorragia amenaza con

durar indefinidamente, aun cuando ya este fin de semana se anuncian conversaciones ("limitadas a bajo nivel", insistía el departamento de Estado) entre La Habana y Washington en torno al problema migratorio. En torno a ellas, justamente y en tanto, ruge el debate sobre si deberían incluir el tema del levantamiento del embargo norteamericano contra el régimen y cómo lograr la democratización de este último.

La administración de Clinton reaccionó duramente contra la política de Fidel Castro una vez que éste empezó a permitir y hasta alentar lo que en Miami, a pocos días de comenzar el último éxodo, se bautizó como "un Mariel en cámara lenta". No sólo se ordenó recoger a todo balseiro en alta mar y llevarlo a Guantánamo, para después enviarlo a terceros países. También se clausuraron los pocos vuelos que funcionaban entre Miami y la isla y se suspendió el envío de dólares a familiares en Cuba. Si lo primero fue una reacción al grito de auxilio de Lawton Chiles, gobernador del estado de la Florida, ante la crisis migratoria que se avecinaba, lo segundo fue el feliz resultado de las presiones del cabildo cubano-americano, el que eficazmente aprovechó la crisis para lograr uno de sus más antiguos y ansiados objetivos: cortar el ingreso de divisas al régimen provenientes del propio exilio. Este recorte, que actualmente se calcula en más de 500 millones de dólares anuales, significa un duro golpe estratégico para La Habana. Sin embargo, lo mismo no ha redundado en la política "guantanamera" del ferry estadounidense. El gobierno norteamericano no calculó que a los balseiros no sólo les interesa llegar a Estados Unidos: para ellos lo más importante es salir de Cuba. No los aguanta allí "la falta de credibilidad de la administración Clinton", que es lo que ha espantado uno de tantos ingenuos comentaristas del *New York Times*: los tira al mar el hambre, el terror y la desesperación. Más de treinta años de defecciones —desde Gander y San Juan de Puerto Rico hasta Estocolmo y Moscú— lo comprueban. De ahí que el ferry a Guantánamo no ha podido, ni creo que podrá, detener la ola de emigración, o la accidentada responsabilidad norteamericana ante el fenómeno.

Por eso, las conversaciones entre

los dos gobiernos intentarán de seguro buscarle una salida a la crisis con un acuerdo: si Castro vuelve a guardar sus costas, Clinton dejará entrar a más cubanos legalmente (hasta colmar la cuota anual de 27 mil) con visas expedidas por la Sección de Intereses en La Habana. Pero ni La Habana ni Washington pueden ocultar que, aun cuando se pongan de acuerdo al respecto, se trataría de una medida a corto plazo, o que sus conversaciones amenazarían con quedarse a medias y con efectos mediocres. Si Washington y la comunidad cubano-norteamericana que lo presiona desea una apertura política que a Castro no le conviene, La Habana, a su vez, exige una flexibilidad económica que asegure la supervivencia del régimen. Algunos analistas políticos en Washington (entre ellos Bernard Aronson y Gillian Gunn) aseguran que de no haber una apertura económica previa (es decir, de no levantarse el embargo), no habrá una concesión política por parte del régimen de Castro. La razón, según ellos, es sencilla: el régimen desea asegurar para sí la prosperidad que lleve a una victoria electoral una vez alcanzado un nuevo marco democrático. Esos mismos analistas no se plantean sin embargo, lo que me parece tiene más sentido común: el viejo refrán inglés de *beggars can't be choosers*, el mendigo no puede exigir. Y ya sabemos que en este caso el mendigo se llama Castro. Tampoco se plantean— y he aquí el aspecto moralmente más repugnante de su análisis— que de eso mismo se trata el juego democrático: no darle ventaja a nadie y permitir que sea el propio pueblo el que decida quién lo gobierna durante un plazo. ¿Por qué no exigir para Cuba las mismas reglas democráticas que Aronson y Gunn exigirían para comicios libres en Estados Unidos o Inglaterra?

¿Y quién, por cierto, es ese pueblo? ¿Quién lo define? Yo diría que se trata no sólo del que vive dentro de la isla y nunca se ha ido, sino del que actualmente vive fuera en el exilio y desea regresar. En este sentido, cualquier acuerdo que excluya los intereses legítimos del exilio cubano, en Estados Unidos y otros países, estará condenado al fracaso. En el exilio se encuentran tantos líderes de la oposición política cubana como dentro de Cuba también los hay, mayormente en las numerosas

organizaciones de derechos humanos, aun cuando estas organizaciones funcionan, sobre todo últimamente, en una virtual clandestinidad. Si bien el exilio no debe ocupar un sitio preponderante en la discusión política tampoco se le debe excluir, que es lo que el régimen seguramente desearía. Y de llegar a discutirse el tema de la democratización del régimen, se le debe condicionar, como premisa ineludible, a que se descrimalice toda actividad política que se realice fuera del Partido Comunista Cubano. Esa premisa incluiría, desde luego, toda actividad pacífica por grupos políticos de exilados. Y como la mayoría de esos grupos funcionan en Estados Unidos, la premisa debería condicionarse específicamente al restablecimiento de los envíos de dinero a familiares en Cuba. Si el régimen de Castro puede reconocer la importancia de la llamada "comunidad cubana en el exterior" al cobrar puntualmente su comisión de aquellos dólares que se envían a familiares residentes en la Isla, debe también reconocer para esa misma comunidad su derecho a participar en la vida pública del país. Y desde luego el exilio debe exigirlo.

El llamado al diálogo con Castro tiene sentido sólo si la agenda incluye aquellos temas que el régimen no quiere discutir: el cese del castrismo, comicios libres y garantizados por la comunidad internacional, derechos humanos, garantía de libertades formales (incluyendo la libre expresión, la prensa libre, la libertad política, el mercado libre), y el reconocimiento del papel legítimo del exilio en el futuro político de Cuba. Estoy de acuerdo con mi amigo, el profesor Jorge Domínguez, cuando dice que el levantamiento del embargo es un arma para el cambio, y no un altar al que debemos postrarnos. Pero ese cambio debe ser político y moral, no sólo económico. Debe incluir garantías de vida pública para el pueblo, incluyendo desde luego la del comercio entre ciudadanos, y no sólo extender créditos comerciales a un régimen que busca sobrevivir en medio de una bancarrota. Lo último es cierto únicamente porque el embargo es un tema de conveniencia actual para Castro —nunca antes, cuando disfrutaba de los biliones en subsidios soviéticos, le preocupó— y sólo se ha vuelto a poner sobre

el tapete a partir de la estampida que ha causado su insensata decisión de dolarizar la economía.

El levantamiento del embargo contra el régimen castrista debe ser *negociado*, no eliminado de plano simplemente porque así lo quiere el dictador

al que perjudica. De lo contrario, no sólo no se logrará un cambio político dentro de Cuba sino que el problema migratorio que ahora preocupa tanto a la administración Clinton no cesará, y el costo económico y humano irá en ascenso. ✽

## La liberación de París

JORGE EDWARDS

✽

SOLO RECUERDO imágenes difusas en las pantallas del cine Principal de Santiago de Chile, en la conocida y frecuentada rotativa del Principal, que se había especializado en pasar documentales de la guerra y que estaba siempre lleno de público, un público embobado, un poco estólido, que se repetía muchas veces las funciones. Imágenes apresuradas, violentas o eufóricas, de tiroteos, tanques, incendios, besos interminables y frenéticos de las mujeres a los soldados liberadores, fugaces visiones de porteras colaboracionistas que salían de un edificio a empujones, con las cabezas rapadas. Las familias, los clubes, los patios de los colegios del Santiago de aquellos años, estaban divididos entre partidarios de los aliados y germanófilos. Algunos salieron el 25 de agosto de 1944 a las calles a celebrar y hasta cantaron la Marsellesa. Otros, taciturnos, hablaban con amargura de los yanquis, de los comunistas, del oro de los judíos de Nueva York, que empezaban a gobernar el mundo. ¡Ya veríamos!

Nos acordamos de todo aquello, sin duda, de una manera muy confusa. En París, hoy, sin embargo, se tiene la impresión de que la liberación de la ciudad, hace exactamente cincuenta años, es uno de los acontecimientos más importantes de la historia moderna. Y yo, que he vivido en París en diversas etapas y que conocí el régimen del general De Gaulle en sus buenos tiempos, he comprendido muchas cosas que antes no había comprendido. He captado, desde luego, algo del carácter de las relaciones entre las dos antipodas de la

Resistencia: el gaullismo y el comunismo. He llegado a la conclusión de que la dualidad no era más que una apariencia; de que la realidad política, en definitiva, era triangular. Uno de los vértices de aquel triángulo estaba fuera de Francia y se llamaba José Stalin. Y uno de los méritos del general De Gaulle consistió en captar esto antes que nadie. De Gaulle llegó muy pronto a la conclusión de que la Unión Soviética antepondría sus intereses nacionales a los intereses de los partidos comunistas extranjeros, sin excluir al partido francés, algunos de cuyos dirigentes clandestinos se habían convertido en héroes legendarios. De esa pugna y de la sutileza con que se movieron todas las fuerzas en juego —el gaullismo, el comunismo interno, la Unión Soviética— dependió el destino, la fisonomía de la Francia de la postguerra. No era fácil comprenderlo para un joven chileno recién llegado en la década de los sesenta. Ahora, después de haber visto correr tanta agua bajo los puentes, el asunto resulta bastante más claro. Todos eran buenos discípulos de Maquiavelo, pero el general, con su comprensión aguda, sencilla y a la vez penetrante, de las políticas nacionales, terminó por salirse con la suya. La Unión Soviética de José Stalin se interesaba más en mantener relaciones correctas con los principales países de Europa occidental que en la revolución proletaria internacional. Combinaba una férrea represión interna con una diplomacia de guante blanco. Una Francia normalizada, unida, era menos peligrosa que un régimen

comunista salido de la resistencia clandestina. Si uno estudia la historia de Europa del Este en aquellos años, si uno sabe, por ejemplo, lo que sucedió en Polonia, descubre que la desconfianza de Stalin frente a los héroes populares de izquierda era una constante. Me llegó a preguntar qué habría pasado si Fidel Castro hubiera llegado al poder en Cuba en tiempos de Stalin y no, como le sucedió, en los de Nikita Kruschchev, personaje menos sanguinario que Stalin, sin duda, pero más teórico, más aventurero, menos frío en su acción internacional.

La reflexión se encadena y nos lleva demasiado lejos. Lo que ocurre es que la liberación de París, más allá de sus aspectos meramente anecdóticos, es un episodio clave para entender la postguerra europea. París no tenía mayor valor militar, pero los diversos sectores de la resistencia, y sobre todo el general De Gaulle, consiguieron que las tropas aliadas no siguieran de largo. Al convertirse en un símbolo que impresionó a todo el mundo, la liberación de la capital francesa sirvió para ocultar y olvidar la Francia del colaboracionismo y de Vichy. Fue un ejemplo maestro de orientación política de las acciones bélicas. Antes de agosto de 1944, Francia era el país que había negociado una forma de convivencia con los nazis y que había instalado el gobierno de Vichy. Después de agosto ya fue la patria del coronel Fabien, de Jean Moulin, de los generales De Gaulle y Leclerc, de las canciones libertarias, de los poemas patrióticos de Aragon y de Paul Éluard. Era un país en que los policías sublevados habían levantado la bandera tricolor en el edificio de la prefectura de París, bajo las barbas de los ocupantes alemanes, y en que la población de la capital había salido a levantar barricadas en las calles, como en los grandes episodios del pasado revolucionario.

No fue una simple astucia. Fue una manera de manejar determinadas corrientes de la historia y darles un sesgo favorable. Al fin y al cabo, la insurrección de la población y su ayuda a las tropas liberadoras pertenecen a lo mejor de las tradiciones nacionales. No era la primera vez que la población de París había levantado barricadas en el Faubourg Saint Antoine o en los alrededores del Barrio Latino. El problema

consistía en utilizar esa mezcla de la tradición y de la actualidad, del pasado y del presente, para recuperar el orgullo nacional extraviado. Comprendí una parte del asunto en los tiempos del gobierno del general De Gaulle durante la Quinta República. Otra, en las jornadas de mayo del 68. Otra, y quizás la

más importante, en estos días de cincuentenario y de interminable reflexión y reconstrucción del pasado reciente. Me he dicho que los pueblos imaginativos, inteligentes, son los que saben inventar y reinventar su historia a cada rato, y que eso es lo que cuenta en definitiva. ✧

## Momentos estelares de almas amigas

ENRIQUE VILA-MATAS

A Adolfo Bioy Casares

¿ECÍA EL GRAN torero Belmonte cuando las circunstancias que pesan sobre nosotros son pavorosamente superiores a nuestras fuerzas. Cuando se rebasa la medida de lo humano, uno se achica y renuncia humildemente a la comprensión del trance descomunal en que está metido, para entregarse a una nadería cualquiera, en la que descansa el ánimo.

A mi me encantan las naderías, porque dicen la verdad sobre la vida, y porque en ellas descansa mi ánimo en este fin de siglo que es la apoteosis misma de la estupidez con mayúscula. Me gustan últimamente más que nunca las naderías, sobre todo aquellas que van en la dirección de Pessoa cuando decía que no hay más metafísica que las chokolatinas.

En esa dirección se enmarca la nadería que visitó a Belmonte, justo el día en que le tocó vivir el momento más decisivo de toda su existencia. Esperando al sexto toro de la tarde, presencié cómo su rival Joselito hacía la faena más grande del mundo con el quinto. Toda la plaza en pie, dos o tres vueltas al ruedo, el delirio, aquello era insuperable.

Un amigo de Belmonte se dedicó a espiarle y creyó ver en él un gesto duro y un aspecto reconcentrado de hombre que se forja íntimamente la desesperada resolución de superar aquel triunfo del rival y salir airoso de aquel momento decisivo de su vida. Sin embargo, Belmonte, mientras la multitud, delirante, aclamaba la faena de su rival,

se dedicaba a pensar sólo en una nadería: A través de la media de seda le asomaba un vello de la pierna. Toda su preocupación en aquellos instantes era meter debajo del tejido de seda aquel pelito que le había traspasado.

Este episodio me trae el recuerdo del terno imbécil que habita en mí y que a veces me hace decir frases que parecen chokolatinas. Como esta misma que acabo de escribir. Como la que dije siendo niño y, a punto de perecer ahogado en una playa de la Costa Brava, un holandés me salvó de las olas y yo lo lamenté y dije: "Qué lástima. Ahora que me estaba divirtiendo." Y es que estaba reviviendo un episodio que había leído en el Capitán Trueno y creía que mi peligro de muerte era pura ficción.

En el fondo nada realmente es muy importante y muchas veces lo que nos parece que lo es no tiene la menor importancia mientras que puede tenerla, por ejemplo, un humilde detalle mínimo que, por su propia humildad, estaba pasando desapercibido a nuestros ojos. No hace mucho Umberto Eco, contando cómo fue su primer encuentro con aquel gran hombre que fue Erving Goffman, al que admira por la genialidad con que sabía captar y describir los matices más sutiles del comportamiento social y por la capacidad que tenía para identificar detalles infinitesimales que hasta entonces a todos se nos habían escapado, decía que se sentaron a la terraza de un café y que al poco rato, Goffman le dijo simplemente: "Creo que circulan demasiados automóviles".

Hay un terno imbécil bien agazapado dentro de las almas que son mis amigas. En cierta ocasión le hicieron un examen muy importante de inteligencia a Einstein, aislado para esa prueba en la planta baja de un edificio londinense. Desde la segunda planta le iban enviando las preguntas de orden matemático, muy difíciles todas de resolver en pocos segundos. Einstein contestó a nueve de las diez preguntas con una agilidad mental deslumbrante. Sólo titubeó en una de ellas, la quinta. Cuando le preguntaron a qué se habían debido aquellas breves décimas de segundo de vacilación, respondió: "Es que ha sido el momento en que ha empezado a lloviznar, y me he quedado mirando cómo esa lluvia mínima golpeaba timidamente los cristales".

Desde hace unos días colecciono ternas imbecilidades, momentos estelares de almas amigas. Encuentro muchas desde que me he puesto a hacerlo y pienso que tendré que abrir archivos y catalogarlas en diversos apartados. Ayer mismo encontré una de la que habla García Márquez a propósito de su amigo —y para mi alma amiga— Álvaro Mutis. Habla García Márquez de una enseñanza enigmática que le llegó viajando con Mutis por la campiña belga "enrarecida por la bruma de octubre y el olor de caca humana de los barbechos recién abandonados". Mutis había conducido durante más de tres horas sin —cosa muy rara en él— pronunciar palabra, hasta que de pronto dijo: "Pais de grandes ciclistas y cazadores." Poco después confesó que él lleva dentro un bobo gigantesco, peludo y babeante, que en sus momentos de descuido suelta frases como ésta y hasta le indica lo que tiene que escribir.

Esto último me recuerda el caso de terna imbecilidad de Maupassant cuando, sentado en su mesa de trabajo, oyó abrirse la puerta de su estudio. Cómo puede ser esto, se preguntó. El fiel criado Tassart tenía orden de no dejar entrar a nadie mientras el amo trabajaba. Maupassant vió de pronto a su propia persona entrar en el estudio, la vió acercarse y sentarse a la mesa en la que escribía y ponerse a dictarle un cuento. No sería el único momento estelar de esta alma amiga —sospecho que las almas amigas son duales, tienen todas dos momentos estelares en

su vida—, no sería su última tierna imbecilidad, ya que pocos días después nuestro hombre, tal vez trastornado por la visita inesperada, escribió al papa León XIII sugiriéndole la necesidad de que las tumbas de inmortalidad como él fueran de lujo y dispusieran de agua caliente y de aire acondicionado para hacer más agradable la eternidad.

Al cierre —como suele decirse— de esta primera edición o entrega de momentos estelares de almas amigas, me encuentro con un episodio paralelo al que cuenta García Márquez, y de nuevo con Mutis —ya digo, las almas amigas son duales en cuanto a instantes de tierna imbecilidad— como protagonista. He encontrado casualmente un artículo titulado *Colombia. Recobrar el paraíso*. Lo firma Mutis y empieza así: "País de abogados y de juristas, de poetas y oradores, de hábiles políticos, de

gramáticos rigurosos y de humoristas".

Para humorista, Rossini, quien interrumpió la lectura de la extremaunción que le estaba impartiendo un cura en el lecho de muerte para observar: "Padre: tiene usted una bella voz".

Con este momento estelar doy por terminada mi jornada, pues siento que empieza a descansar ya mi ánimo y que mañana será otro día en la búsqueda de nuevas almas amigas. También sé que pronto me dormiré pensando que la vida está hecha, por suerte, de naderías tiernas e inteligentes. Sé que pronto me dormiré pensando en Saki, el mejor humorista inglés del siglo, que en noviembre del 16, en un cráter de obús cerca de Normandía, gritó: "Apagad este maldito cigarrillo." Fueron sus últimas palabras, porque un instante después una bala le agujereó el cráneo. ✽

## La música orquestal mexicana: El vuelo del águila

DANIEL CATÁN

Entrevista con René Davila

✽

*DANIEL CATÁN compuso la música de El vuelo del águila, la telenovela más exitosa escrita por Enrique Krauze y Fausto Zerón Medina que narra la vida de Porfirio Díaz. En las siguientes páginas Catán se refiere a esa experiencia y propone el inicio de nuevas relaciones entre la música y la imagen.*

Daniel Catán: Creo que fue un acierto el haber compuesto música orquestal para *El vuelo del águila*. El gusto por la buena música ha crecido considerablemente. El público se acerca a ella, cada vez más, con verdadero interés por el simple y sencillo placer de escucharla. Pero fue un acierto, sobre todo, porque la orquesta es un instrumento formidable, que permite toda clase de matices. Y eso es muy importante en una serie histórica con personajes tan complejos como Porfirio Díaz. Una música hecha con sintetizadores, por ejemplo, pudo haber convertido a los personajes en figuras demasiado simples, en caricaturas.

René Dávila: La televisión mexicana no ha sido realmente un espacio abierto a la música de concierto. ¿Crees que eso está cambiando?

D. C.: Definitivamente. Acepto que la función principal de la televisión es entretener a su público, pero los gustos cambian, la gente se ha vuelto más selectiva y pide mayor calidad. Es algo que está sucediendo en todo el mundo. Los programas de Domingo, Pavarotti y Carreras han sido de los más vistos y oídos en la historia de la televisión; las canciones de los Beatles han sido grabadas por la Filarmónica de Berlín; para la película *La Misión*, Morricone compuso una música orquestal muy hermosa, tal vez lo mejor que ha escrito. Todo esto está dirigido a un público muy amplio. La música orquestal ha dejado de ser coto vedado hace ya bastante tiempo. Me parece formidable que la televisión mexicana se abra a ella.

R. D.: ¿Es posible componer algo interesante para la televisión?

D. C.: Es un reto enorme. El sonido de la televisión, por lo general, no es de gran calidad y en cambio el público es de una diversidad tremenda. El público que asiste a la sala de conciertos se ha seleccionado ya con base en la música misma. No es así con el público de la televisión. Además, el televidente no se acerca a la pantalla para oír sino para ver. La música tiene que tener mucha fuerza para hacerse presente en ese devenir incesante de poderosas imágenes. Pero, si es verdad que la televisión es imagen, también es cierto que la música es mucho más importante de lo que pensamos. Las imágenes se desvanecen rápidamente y con frecuencia lo que queda en la memoria es una melodía que captura todo un mundo de emociones. La música tiene una fuerza evocadora inmensa. Nada se asocia más con el porfirato que un vals.

R. D.: Además de los vals, ¿qué otra música se escuchaba en esa época?

D. C.: Había una gran variedad. El porfirato fue una época de gran riqueza musical. En la música popular había cancioneros de gran talento como Antonio Zúñiga, el más popular de su tiempo. La canción mexicana realmente se consolidó en el porfirato y una ilustre cadena de cancioneros siguieron el ejemplo de Zúñiga. Cirilo Baqueiro, Fermín Pastrana, Antonio Hoil y Enrique Galaz son algunos de ellos. Y claro, la tradición continuó hasta nuestros días con la canción yucateca. Zúñiga fue el que le dio ese matiz melancólico a la canción mexicana. La armonía tuvo también que imprimir ese delicado amargor en sus acordes.

R. D.: ¿Por qué esa melancolía de la canción mexicana?

D. C.: En primer lugar porque con frecuencia su tema es el amor; y el amor siempre es una mezcla de felicidad y de tristeza. Sin embargo, hay que subrayar que los cancioneros del porfirato no son rencorosos; aún cuando hablan del amor no correspondido, sus canciones no piden venganza, como algunas de nuestras cancioneras rancheras más célebres. Esas llegaron más tarde, muchas de ellas con la Revolución. Las canciones del porfirato son delicadas y placenteras; las hay también pícaras y rasposas. El amor no correspondido no



pierde ni la dignidad ni el humor. Pienso que la sociedad civil se dio a explorar los sentimientos amorosos después de haber pasado por épocas más turbulentas. Esto dice mucho del porfirismo. La música es también una fuente muy valiosa para el historiador pues permite vislumbrar el sentir popular del momento. Una sociedad desgarrada no produce las hermosas canciones de amor que se escribieron y que se tocaban por todas partes.

R. D.: ¿No era una élite la que se preocupaba por las cuestiones del amor?

D. C.: No, Zúñiga y otros cancioneros eran verdaderos ídolos populares. Las clases acomodadas gozaban además de la música de salón. Ahí están los compositores más conocidos: Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Melesio Morales, Ernesto Elorduy. Es muy interesante ver que, aún con las diferencias de lenguaje musical, la temática es la misma; la sensibilidad es tal vez más refinada, pero se ocupa de las mismas cuestiones.

R. D.: ¿Influyó la música del porfirismo en la música de *El vuelo del águila*?

D. C.: Definitivamente. Me apasiona el reto de captar la música de un personaje, sus emociones, sus miedos, sus triunfos, sus fracasos. Creo que la música es la forma más hermosa de expresar lo que traemos adentro. La música de *El vuelo del águila* tiene mucho que ver con el personaje de Porfirio Díaz, tuvo entonces que meterme en él, en su mundo, para captar su música.

R. D.: ¿Su música?

D. C.: La música de un personaje es como su lenguaje. No todos los hombres se expresan de la misma manera. El dramaturgo tiene que entender a su personaje a fondo para saber cómo habla; lo mismo tiene que hacer el músico para saber cómo suena. Había entonces que meterse bajo la piel de Porfirio para escuchar su música: ¿es simple o compleja su armonía? ¿Se entiende a sí mismo o se confunde? ¿Mira un problema o lo evade? ¿Sabe lo que quiere o se pierde en el camino? Estas preguntas tienen que ser resueltas en mi cabeza pues llevan implicaciones musicales muy claras. Para resolverlas hay que conocer al personaje; para darles forma hay que conocer el lenguaje de la época.

R. D.: ¿Pero cómo se puede indicar con música el grado de claridad que tiene una persona de sí misma, por ejemplo?

D. C.: Te voy a poner un ejemplo concreto. Durante un tiempo me dediqué a leer el guión y a entender a los personajes. En el capítulo 11 de *El Origen*, Porfirio está recostado en la cama, meditando sobre su futuro. No sabe si seguir en el seminario o renunciar a él y reintegrarse a la vida civil. No hay diálogo, pero la cámara subraya la angustia de Porfirio. Es un momento perfecto para un pasaje musical. La música tiene que captar su angustia, caracterizar su dilema y la decisión que ha de tomar. También tiene que valorar ese dilema, darle tamaño y jerarquía en el mosaico total. Aquí encajan perfectamente preguntas como las que mencioné. Para este momento escribí una pequeña pieza que nombré *Meditación de Porfirio*.

Está compuesta de dos temas: uno de tono claramente eclesiástico y otro de corte más popular. Porfirio enfrenta el dilema sin evadirlo: las opciones están representadas en su interior con claridad y sencillez. La parte eclesiástica, por ejemplo, no se le presenta velada; tampoco deslumbrante. No hay grandiosidad, ni promesas irresistibles de trascendencia, ni siquiera un futuro interesante. Al contrario, el tema eclesiástico se pierde, se desvanece y no fructifica; las frases se cierran al concluir, no conducen a nuevas armonías, no abren nuevas posibilidades; no hay contrapunto; los acordes son delicados pero contundentes; un violonchelo atraviesa ese espectro armónico y al final de la frase se queda solo y desprotegido. El chelo, al igual que Porfirio mismo, está indeciso; no sabe hacia dónde dirigirse, qué rumbo tomar.

¿Cómo termina la *Meditación de Porfirio*? Igual que la meditación del personaje. El violonchelo finalmente da un paso hacia el tema popular que en ese momento surge orquestado de manera más seductora con arpa, clarinetes, cuerdas y marimba. Este tema si abre nuevas posibilidades armónicas y tímbricas. El futuro se vuelve mucho más interesante por este camino y Porfirio responde a este tema de manera más cálida, con más imaginación y ternura.

Ahora bien, yo presento los temas

musicales de esta manera —mutuamente excluyentes, por mencionar una de sus características— porque Porfirio así lo ve. Muy diferente sería la visión (y la música) de Morelos, por ejemplo. Por eso es importante conocer bien al personaje.

R. D.: ¿Crees que el auditorio percibe estas cosas?

D. C.: Claro que sí, pero de manera muy intuitiva, lo cual no quiere decir con menos fuerza, sino todo lo contrario. La música es cosa extraordinaria. Es un milagro que vivimos todos los días al escucharla, al reconocer que nos habla de nuestras cosas más íntimas, al identificarnos en su armonía hasta convertirla en historia personal. Para captarla no se necesita saber nada de teoría musical; basta con ser humano y compartir ese terreno enorme que tenemos en común y que llamamos cultura.

R. D.: Hablas de la música de *El vuelo del águila* como si fuera la de una ópera.

D. C.: En cierta forma es verdad. Hay que perderle el miedo a esa palabra. La ópera da voz a las emociones de sus personajes. Aquí se trataba de hacer algo similar, aunque para un público mucho más amplio. Nunca me acerqué al proyecto simplemente con la intención de escribir música adecuada para acompañar un programa histórico. La idea era contar la historia desde una dimensión humana, lo cual implica una gran variedad de tonalidades. Para el historiador, el conjunto de tonalidades es lo que va haciendo la trama. Para el músico ese conjunto es la textura que llamamos armonía.

R. D.: Sería interesante ver ópera expresamente compuesta para televisión.

D. C.: Es una veta de enorme riqueza que todavía está por explorarse. El teatro en televisión, por mencionar un ejemplo análogo, empezó por ser una simple grabación de lo que sucedía en el escenario; después se emancipó para crear un género nuevo pensando específicamente en las posibilidades que brinda la televisión. Lo mismo tendría que pasar con la ópera. El diseño del libreto y la composición misma tendrían que modificarse para aprovechar las ventajas de la cámara. Algunos países europeos han empezado a explorar esta propuesta. Pero para hacerlo en



nuestro país es impostergable fundar la *Orquesta de la Radio y la Televisión Mexicana*. Esta es una mancuerna que ha funcionado maravillosamente en muchos países y que habría que inaugurar en México. La televisión está para quedarse y tiene una capacidad infinita de penetración; la música es parte integral del asunto. No queda más que hacer una unión que beneficie a todos, sin olvidar lo mucho que puede enriquecerse la cultura de México.

R. D.: Regresando a *El vuelo del águila*, ¿de qué forma ha caracterizado los diversos aspectos de Díaz y cuáles son algunos de ellos?

D. C.: La mayor parte de la música de *El vuelo del águila* describe a Porfirio, desde su juventud, tan llena de Oaxaca, hasta su vejez cargada de nostalgia por el país cuya historia quedó inseparablemente ligada a la suya. Es al mismo tiempo una biografía musical de Porfirio y una visión de México, contada en música.

R. D.: ¿Qué aspectos de su vida seleccionaste para "contar" musicalmente?

D. C.: Los más importantes, que de alguna manera están seleccionados y resaltados en el guión. Cuando compones música para la televisión, es necesario trabajar de manera concertada con el equipo creativo. La visión del grupo tiene que estar unificada para que el resultado tenga fuerza y coherencia. En el cine, el compositor ve la película ya terminada antes de empezar a trabajar. En la televisión no sucede así. Por eso es tan importante tener muy buena comunicación con el grupo de trabajo. Y en el caso de la telenovela histórica, hay que conocer bien el período y entenderse con los personajes. Es realmente un trabajo fascinante. Durante mucho tiempo viví intensamente la vida de Porfirio y he oído que a algunos actores les pasó lo mismo con su personaje.

R. D.: ¿Podrías mencionar algunos de esos aspectos que captaste en la música?

D. C.: Está primero el lado oaxaqueño de Porfirio que surge en *El Origen* y que después regresa en forma de recuerdos, evocaciones y finalmente se convierte en nostalgia. Aquí utilizo la guitarra, la marimba, el arpa y otros instrumentos regionales, además de la orquesta. A través de la orquestación

creo una relación (o una rima, como me gusta llamarla) entre la música de Porfirio que aparece en *El Origen* y la música de otros personajes o situaciones, como por ejemplo, la música de Juana Cata. Hay una rima orquestal entre ellos. También hay una relación entre la música de ambos y la de Oaxaca. Pienso que para Porfirio la imagen de la mujer, del amor, del erotismo y la de la tierra estaban íntimamente ligados. Cuando Porfirio abraza a Juana Cata, abraza también a su origen. De igual manera, cuando al final de su vida recuerda su querida Oaxaca, el recuerdo está teñido de un amor que incluye y se confunde con Juana Cata. Todo esto tiene que estar reflejado en la música.

Otro lado de Porfirio está escrito en el vals que aparece al principio de la telenovela. La música está impregnada de un cosmopolitanismo que no tenía la parte oaxaqueña. Inmediatamente se escucha la influencia de la música francesa, el vals, la melodía de Porfirio, a diferencia de sus modelos europeos, es más desmedida. Su registro es muy amplio, abarca mucho, aunque lo hace sin caer en aprietos. Tiene arrojo y eso es muy seductor cuando no hay heridos. La orquestación de este vals es cada vez más rica y embriagante; el contrapunto descubre nuevas posibilidades cada vez que el tema regresa y a cada paso crece la intensidad. Es fácil perder la cabeza y el final del vals deja entrever un desenlace que podría llegar a ser trágico. Es como una encrucijada a la que llega Porfirio: su vida al igual que su música.

La siguiente etapa es la de *Mátalos en caliente*. El tema del vals de Porfirio aparece ahora completamente transformado por la armonía y la orquestación. Es el mismo, pero ya no es seductor; es aplastante, ensordecedor. Su arrojo es demencia; la orquestación es amenazante, causa miedo, angustia, produce grietas. Es terminante; no hay contrapunto, no hay horizonte, no hay salida. Lleva en el fondo un timbal que se asocia, por su ritmo, con la muerte.

R. D.: ¿Cada una de estas facetas de Porfirio es una composición aparte?

D. C.: Así es. Cada una lleva un nombre que la ubica en la biografía total. Las he compuesto de tal manera que funcionan bien como una secuencia. Se podrían tocar en la sala de conciertos como una Suite Orquestal

de varios movimientos. La obra que resulta de una audición así es muy interesante para mí, pues, como te decía, es una biografía musical y a la vez una visión de México contada con música.

R. D.: El historiador tiene una visión política de lo que va a narrar. ¿Debe tenerla también el compositor?

D. C.: Bueno, yo diría mejor que un gran historiador debe tener mucho de artista. Su grandeza está en mirar la historia con un afán de equilibrio y no como espacio en donde confirmar sus ideas políticas. Es un acto de coherencia y salud, como dice Enrique Krauze, no un látigo para castigar a vivos y a muertos. Y ese acto de coherencia, esa mirada que busca equilibrio, sólo se puede llevar a cabo desde la madurez. El resentimiento y la sed de venganza no ayudan a integrar ningún pasado, ya sea de una persona o de una sociedad. Es más importante simpatizar con los personajes que politizar con ellos. Prefiero la mirada que busca aprender a la que busca confirmar.

R. D.: ¿Cómo tratas a Madero en todo esto?

D. C.: Con la enorme admiración que me provoca. Yo creo que Madero tenía alma de músico. Sus palabras, siempre elegantes y bien orquestadas, iluminan al que las escucha; dan una enorme sensación de bienestar. Como en la música, la fuerza de su visión es la de la armonía. Escribí, especialmente para él, la *Marcha fúnebre para la muerte de Madero*. Es muy conmovedora. Traté de caracterizar no sólo su muerte, sino todo lo que muere con él; es la tristeza y la desolación ante la pérdida de un grandioso ideal. Es mucho lo que muere con Madero, por eso le di un peso tan grande.

R. D.: ¿Crees que la música puede ser una herramienta especialmente útil para la enseñanza histórica?

D. C.: La música puede darle a la historia esa dimensión humana de la que hablaba al principio. Y desde ese punto de vista la historia se vuelve apasionante. Los mexicanos necesitamos mirar nuestro pasado de esa manera. No podemos convertirnos en un pueblo sin memoria. Con un pasado tan extraordinario, el olvido es una mutilación, una sordera. Hemos vivido muchos años con versiones oficiales que dicen poco y enseñan menos. Hay que despertar el amor por la historia; hay

pierde ni la dignidad ni el humor. Pienso que la sociedad civil se dio a explorar los sentimientos amorosos después de haber pasado por épocas más turbulentas. Esto dice mucho del porfirismo. La música es también una fuente muy valiosa para el historiador pues permite vislumbrar el sentir popular del momento. Una sociedad desgarrada no produce las hermosas canciones de amor que se escribieron y que se tocaban por todas partes.

R. D.: ¿No era una élite la que se preocupaba por las cuestiones del amor?

D. C.: No, Zúñiga y otros cantores eran verdaderos ídolos populares. Las clases acomodadas gozaban además de la música de salón. Ahí están los compositores más conocidos: Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Melesio Morales, Ernesto Elorduy. Es muy interesante ver que, aún con las diferencias de lenguaje musical, la temática es la misma; la sensibilidad es tal vez más refinada, pero se ocupa de las mismas cuestiones.

R. D.: ¿Influyó la música del porfirismo en la música de *El vuelo del águila*?

D. C.: Definitivamente. Me apasiona el reto de captar la música de un personaje, sus emociones, sus miedos, sus triunfos, sus fracasos. Creo que la música es la forma más hermosa de expresar lo que traemos adentro. La música de *El vuelo del águila* tiene mucho que ver con el personaje de Porfirio Díaz, tuve entonces que meterme en él, en su mundo, para captar su música.

R. D.: ¿Su música?

D. C.: La música de un personaje es como su lenguaje. No todos los hombres se expresan de la misma manera. El dramaturgo tiene que entender a su personaje a fondo para saber cómo habla; lo mismo tiene que hacer el músico para saber cómo suena. Había entonces que meterse bajo la piel de Porfirio para escuchar su música: ¿es simple o compleja su armonía? ¿Se entiende a sí mismo o se confunde? ¿Mira un problema o lo evade? ¿Sabe lo que quiere o se pierde en el camino? Estas preguntas tienen que ser resueltas en mi cabeza pues llevan implicaciones musicales muy claras. Para resolverlas hay que conocer al personaje; para darles forma hay que conocer el lenguaje de la época.

R. D.: ¿Pero cómo se puede indicar con música el grado de claridad que tiene una persona de sí misma, por ejemplo?

D. C.: Te voy a poner un ejemplo concreto. Durante un tiempo me dediqué a leer el guión y a entender a los personajes. En el capítulo 11 de *El Origen*, Porfirio está recostado en la cama, meditando sobre su futuro. No sabe si seguir en el seminario o renunciar a él y reintegrarse a la vida civil. No hay diálogo, pero la cámara subraya la angustia de Porfirio. Es un momento perfecto para un pasaje musical. La música tiene que captar su angustia, caracterizar su dilema y la decisión que ha de tomar. También tiene que valorar ese dilema, darle tamaño y jerarquía en el mosaico total. Aquí encajan perfectamente preguntas como las que mencioné. Para este momento escribí una pequeña pieza que nombré *Meditación de Porfirio*.

Está compuesta de dos temas: uno de tono claramente eclesiástico y otro de corte más popular. Porfirio enfrenta el dilema sin evadirlo: las opciones están representadas en su interior con claridad y sencillez. La parte eclesiástica, por ejemplo, no se le presenta velada; tampoco deslumbrante. No hay grandiosidad, ni promesas irresistibles de trascendencia, ni siquiera un futuro interesante. Al contrario, el tema eclesiástico se pierde, se desvanece y no fructifica; las frases se cierran al concluir, no conducen a nuevas armonías, no abren nuevas posibilidades; no hay contrapunto; los acordes son delicados pero contundentes; un violonchelo atraviesa ese espectro armónico y al final de la frase se queda solo y desprotegido. El chelo, al igual que Porfirio mismo, está indeciso; no sabe hacia dónde dirigirse, qué rumbo tomar.

¿Cómo termina la *Meditación de Porfirio*? Igual que la meditación del personaje. El violonchelo finalmente da un paso hacia el tema popular que en ese momento surge orquestado de manera más seductora con arpa, clarinetes, cuerdas y marimba. Este tema si abre nuevas posibilidades armónicas y timbricas. El futuro se vuelve mucho más interesante por este camino y Porfirio responde a este tema de manera más cálida, con más imaginación y ternura.

Ahora bien, yo presento los temas

musicales de esta manera —mutuamente excluyentes, por mencionar una de sus características— porque Porfirio así los ve. Muy diferente sería la visión (y la música) de Morelos, por ejemplo. Por eso es importante conocer bien al personaje.

R. D.: ¿Crees que el auditorio percibe estas cosas?

D. C.: Claro que sí, pero de manera muy intuitiva, lo cual no quiere decir con menos fuerza, sino todo lo contrario. La música es cosa extraordinaria. Es un milagro que vivimos todos los días al escucharla, al reconocer que nos habla de nuestras cosas más íntimas, al identificarnos en su armonía hasta convertirla en historia personal. Para captarla no se necesita saber nada de teoría musical; basta con ser humano y compartir ese terreno enorme que tenemos en común y que llamamos cultura.

R. D.: Hablas de la música de *El vuelo del águila* como si fuera la de una ópera.

D. C.: En cierta forma es verdad. Hay que perderle el miedo a esa palabra. La ópera da voz a las emociones de sus personajes. Aquí se trataba de hacer algo similar, aunque para un público mucho más amplio. Nunca me acerqué al proyecto simplemente con la intención de escribir música adecuada para acompañar un programa histórico. La idea era contar la historia desde una dimensión humana, lo cual implica una gran variedad de tonalidades. Para el historiador, el conjunto de tonalidades es lo que va haciendo la trama. Para el músico ese conjunto es la textura que llamamos armonía.

R. D.: Sería interesante ver ópera expresamente compuesta para televisión.

D. C.: Es una veta de enorme riqueza que todavía está por explorarse. El teatro en televisión, por mencionar un ejemplo análogo, empezó por ser una simple grabación de lo que sucedía en el escenario; después se emancipó para crear un género nuevo empujando específicamente en las posibilidades que brinda la televisión. Lo mismo tendría que pasar con la ópera. El diseño del libreto y la composición misma tendrían que modificarse para aprovechar las ventajas de la cámara. Algunos países europeos han empezado a explorar esta propuesta. Pero para hacerlo en

nuestro país es impostergable fundar la *Orquesta de la Radio y la Televisión Mexicana*. Esta es una mancuerna que ha funcionado maravillosamente en muchos países y que habría que inaugurar en México. La televisión está para quedarse y tiene una capacidad infinita de penetración; la música es parte integral del asunto. No queda más que hacer una unión que beneficie a todos, sin olvidar lo mucho que puede enriquecerse la cultura de México.

R. D.: Regresando a *El vuelo del águila*, ¿de qué forma has caracterizado los diversos aspectos de Díaz y cuáles son algunos de ellos?

D. C.: La mayor parte de la música de *El vuelo del águila* describe a Porfirio, desde su juventud, tan llena de Oaxaca, hasta su vejez cargada de nostalgia por el país cuya historia quedó inseparablemente ligada a la suya. Es al mismo tiempo una biografía musical de Porfirio y una visión de México, contada en música.

R. D.: ¿Qué aspectos de su vida seleccionaste para "contar" musicalmente?

D. C.: Los más importantes, que de alguna manera están seleccionados y resaltados en el guión. Cuando compones música para la televisión, es necesario trabajar de manera concertada con el equipo creativo. La visión del grupo tiene que estar unificada para que el resultado tenga fuerza y coherencia. En el cine, el compositor ve la película ya terminada antes de empezar a trabajar. En la televisión no sucede así. Por eso es tan importante tener muy buena comunicación con el grupo de trabajo. Y en el caso de la telenovela histórica, hay que conocer bien el periodo y entenderse con los personajes. Es realmente un trabajo fascinante. Durante mucho tiempo viví intensamente la vida de Porfirio y he oído que a algunos actores les pasó lo mismo con su personaje.

R. D.: ¿Podrías mencionar algunos de esos aspectos que captaste en la música?

D. C.: Está primero el lado oaxaqueño de Porfirio que surge en *El Origen* y que después regresa en forma de recuerdos, evocaciones y finalmente se convierte en nostalgia. Aquí utilizo la guitarra, la marimba, el arpa y otros instrumentos regionales, además de la orquesta. A través de la orquestación

creo una relación (o una rima, como me gusta llamarla) entre la música de Porfirio que aparece en *El Origen* y la música de otros personajes o situaciones, como por ejemplo, la música de Juana Cata. Hay una rima orquestal entre ellos. También hay una relación entre la música de ambos y la de Oaxaca. Pienso que para Porfirio la imagen de la mujer, del amor, del erotismo y la de la tierra estaban íntimamente ligados. Cuando Porfirio abraza a Juana Cata, abraza también a su origen. De igual manera, cuando al final de su vida recuerda su querida Oaxaca, el recuerdo está teñido de un amor que incluye y se confunde con Juana Cata. Todo esto tiene que estar reflejado en la música.

Otro lado de Porfirio está escrito en el vals que aparece al principio de la telenovela. La música está impregnada de un cosmopolitanismo que no tenía la parte oaxaqueña. Inmediatamente se escucha la influencia de la música francesa, el vals. Pero la melodía de Porfirio, a diferencia de sus modelos europeos, es más desmedida. Su registro es muy amplio, abarca mucho, aunque lo hace sin caer en aprietos. Tiene arrojo y eso es muy seductor cuando no hay heridos. La orquestación de este vals es cada vez más rica y embriagante; el contrapunto descubre nuevas posibilidades cada vez que el tema regresa y a cada paso crece la intensidad. Es fácil perder la cabeza y el final del vals deja entrever un desenlace que podría llegar a ser trágico. Es como una encrucijada a la que llega Porfirio: su vida al igual que su música.

La siguiente etapa es la de *Mátalos en caliente*. El tema del vals de Porfirio aparece ahora completamente transformado por la armonía y la orquestación. Es el mismo, pero ya no es seductor; es aplastante, ensordecedor. Su arrojo es demencia; la orquestación es amenazante, causa miedo, angustia, produce grietas. Es terminante; no hay contrapunto, no hay horizonte, no hay salida. Lleva en el fondo un timbal que se asocia, por su ritmo, con la muerte.

R. D.: ¿Cada una de estas facetas de Porfirio es una composición aparte?

D. C.: Así es. Cada una lleva un nombre que la ubica en la biografía total. Las he compuesto de tal manera que funcionan bien como una secuencia. Se podrían tocar en la sala de conciertos como una Suite Orquestal

de varios movimientos. La obra que resulta de una audición así es muy interesante para mí, pues, como te decía, es una biografía musical y a la vez una visión de México contada con música.

R. D.: El historiador tiene una visión política de lo que va a narrar. ¿Debe tenerla también el compositor?

D. C.: Bueno, yo diría mejor que un gran historiador debe tener mucho de artista. Su grandeza está en mirar la historia con un afán de equilibrio y no como espacio en donde confirmar sus ideas políticas. Es un acto de coherencia y salud, como dice Enrique Krauze, no un látigo para castigar a vivos y a muertos. Y ese acto de coherencia, esa mirada que busca equilibrio, sólo se puede llevar a cabo desde la madurez. El resentimiento y la sed de venganza no ayudan a integrar ningún pasado, ya sea de una persona o de una sociedad. Es más importante simpatizar con los personajes que politizar con ellos. Prefiero la mirada que busca aprender a la que busca confirmar.

R. D.: ¿Cómo tratas a Madero en todo esto?

D. C.: Con la enorme admiración que me provoca. Yo creo que Madero tenía alma de músico. Sus palabras, siempre elegantes y bien orquestadas, iluminan al que las escucha; dan una enorme sensación de bienestar. Como en la música, la fuerza de su visión es la de la armonía. Escribí, especialmente para él, la *Marcha fúnebre para la muerte de Madero*. Es muy conmovedora. Traté de caracterizar no sólo su muerte, sino todo lo que muere con él; es la tristeza y la desolación ante la pérdida de un grandioso ideal. Es mucho lo que muere con Madero, por eso le di un peso tan grande.

R. D.: ¿Crees que la música puede ser una herramienta especialmente útil para la enseñanza histórica?

D. C.: La música puede darle a la historia esa dimensión humana de la que hablaba al principio. Y desde ese punto de vista la historia se vuelve apasionante. Los mexicanos necesitamos mirar nuestro pasado de esa manera. No podemos convertirnos en un pueblo sin memoria. Con un pasado tan extraordinario, el olvido es una mutilación, una sordera. Hemos vivido muchos años con versiones oficiales que dicen poco y enseñan menos. Hay que despertar el amor por la historia; hay

que mirar a los hombres y mujeres que hicieron este país; hay que escuchar su música.

En este sentido *El vuelo del águila*

es una gran aportación a la cultura de México. Me enorgullece el haber puesto mis conocimientos musicales al servicio de un proyecto tan hermoso. ✦

## Carta de Madrid Lenguajes

BLAS MATAMORO



MEDIADOS de los setenta, Juan Carlos Onetti se vino a morir a Madrid. Poco importa si hubo en su actitud algo de profético y, al paso del tiempo, nada interesa su inicial carácter de exilio político. Onetti se murió cuando practicaba su sereno encierro de alcoba, leyendo novelas policíacas por las noches, durmiendo de día, bebiendo whiskies difíciles de contar, tomando esporádicos trozos de *lemon pie* y batidos de yogurt. Una vida a contrapelo de la ciudad, vida de monje achispado de alcohol, encierro y rutina como defensas de la razón (del reconocimiento del pequeño mundo) contra la Gran Locura del Mundo.

Onetti vivía en un barrio de casas cúbicas, de ladrillo visto, con esquinas sin árboles, percutido y desolado barrio periférico de una ciudad castellana, modernizada de apuro. Era en la Avenida de América, en camino al aeropuerto. Un lugar de recién llegado, que no quiere perder, de algún modo, el suelo americano bajo sus pies. Y el lugar de toda su vida: una alcoba penumbrosa, cárcel y fortaleza, como en esos novelones góticos que le gustó transitar.

Hago memoria y asocio a Onetti con lo imperceptible. Cuando estaba en Buenos Aires y, luego, al instalarse en Madrid, era un personaje recóndito y privado. Un personaje agónico, dispuesto a que la muerte franqueara los escasos centímetros que siempre lo separaron de ella. Un poco lo que ocurre con sus personajes, que viven muriéndose, agonizando, acaso sin saber que agonía es pelea: guerra de la vida contra la muerte, para que no aparezca en un momento inoportuno (¿cuál no lo es?); guerra de la muerte contra la vida, para que no se crea eterna.

"No me vengan con la apuesta de Pascal" le oí decir un día, "esas son todas macanas". En efecto, los hombres onettianos no tienen nada que apostar: el mundo carece de fundamento, o sea de más acá, y de redención, o sea de más allá. Esta levedad de lo infundado y lo intranscendente sólo se altera, a veces, por la intensidad ilusoria que el alcohol concede a nuestras percepciones, o cuando una mujer y un hombre creen enamorarse y poderse comunicar, para comprobar que el lenguaje nada comunica y que la vida puede confundirse y hasta comulgarse, pero no entenderse y transmitirse como tal entendimiento. Es el momento del amor onettiano, tan próximo al cuerpo herido, moribundo o en trance de descomposición de las *Vanitas* barrocas. Un poco de calor antes de morir.

La literatura, me parece, fue la contrapartida de Onetti frente a esta herencia de desolación. Sus criaturas no están abandonadas por Dios y no pueden repetir las imprecaciones de Job. Tampoco han perdido el Paraíso ni, por ello, sueñan con recuperarlo. No están condenadas, pero se sienten amenazadas, acaso más como habitantes de un limbo fundado en el olvido que de un infierno donde se pagan responsabilidades. Ante semejantes peligros, tenemos la palabra, la cual, si bien no comunica el oscuro y sentido interior de cada soledad, al menos sirve para contar historias.

Cuando supe que Onetti había muerto, que la dama despiadada se le había aproximado lo suficiente, imaginé un gesto de incredulidad en su cara de niño triston: también le habrá resultado difícil de creer aquello. Enseguida, me puse a revolver papeles, porque con

el agónico uruguayo me había ocurrido algo estrictamente onettiano: cada tanto, un secretario de periódico me llamaba por teléfono y me hacía saber que Onetti se estaba muriendo y que el diario necesitaba una nota alusiva. Así es como pergeñé y guardo cavilaciones de lector admirado y agradecido, tal si Onetti se hubiese muerto varias veces. Le agradezco, sobre todo, haber escrito la ¿mejor? novela rioplatense, *El astillero* (para eterna vergüenza de la vida literaria porteña, este libro no ganó el concurso Fabril Editora, en su momento, y se le concedió una mención honorífica junto a Martha Lynch) y también, no haber caído en el exceso en que suelen complacerse los escritores agónicos, exceso exhibicionista de su propio dolor, como si todos fuéramos dueños de ellos y el dolor tuviera carácter monopólico; y exceso de hipérbolos desesperadas que, por inundarlo todo con su hiperbolismo, pierden la eficacia retórica que les corresponde.

Onetti nos deja una visión agónica del mundo pero en clave de comediamento, en voz baja y con un extremo cuidado expresivo. El hombre es un animal escaso de dignidad, pero si ella reside en la escritura, debe vigilarla con todas sus fuerzas. El hombre es capaz de articular su indignación en indignación.

¿Lo maltratamos en Buenos Aires porque era el enésimo uruguayo con talla de protagonista que venía a humillar a la orgullosa París de las pampas? En efecto, uruguayos fueron: el fundador del teatro nacional (José Podestá), el inventor de la poesía gauchesca (Bartolomé Hidalgo), el dramaturgo fundacional (Florencio Sánchez), el mayor cuentista argentino (Horacio Quiroga), el divino Carlos Gardel y hasta el autor de *La Cumparsita* y la madre de Perón, quien resultaba, nada menos que el *Summo Condottiero* de la Argentina Potencia, uruguayo por parte de madre.

Muchas veces, en la Santa María de *La vida breve*, *El astillero* y *Junta-cadáveres* vi una alegoría de la vida argentina: ese puerto equivocadamente suntuoso y arruinado, aquella sociedad terminada antes de empezar, aquella gloria del fundador que era un autor de estafas, aquel taller de embarcaciones que ya no volverían a zarpar, los proyectos ilusos de regeneración, se parecían demasiado a las aguas es-

tancadas del estuario histórico en que se había convertido la Argentina de los años sesenta y setenta.

Hoy releería a Onetti con una clave menos local. Sus fábulas resultan, más bien, una alegoría de las frustraciones humanas en la historia, que es, precisamente, el lugar donde el animal humano se humaniza, valga la redundancia. Puertos de donde no se parte y a los que no se llega, noches polares y días desérticos de un mundo sin dioses y sin historia, donde el mínimo contacto es un cuento compartido, esos cuentos que se intercambian los personajes onettianos en las tabernas de Santa María, cuando cada uno descubre que su vida es la que le cuenta el otro.

Onetti murió mientras se celebraba la madrileña Feria del Libro. Por oposición a su figura esquiva e imperceptible, los escritores más notorios de la Feria tienen que ver con el mundo del espectáculo: son presentadores de televisión que escriben novelas (Arturo Pérez Reverte, José María Carrascal, Fernando García Delgado, Juan Bonilla), o gente de teatro pasada a la narrativa (Antonio Gala, Francisco Nieva), o cantores de rock metidos a novelistas (Ray Loriga, José Ángel Mañas) y hasta alguna antigua trabajadora del *strip-tease* que ofrece sus versos y narraciones (Ana Rosetti).

Ir tras la imagen de alguien que suscribe libros más que buscar un texto, algunos textos, parece otro signo de nuestra civilización de lo hiperreal y espectacular. El escritor existe porque sale por la tele y, en consecuencia, tiene algo de mágico encontrarlo encerrado en una caseta de madera, firmando libros aún de papel (mañana tendrán un soporte informático y se firmarán por fax).

El periódico que arroja la noticia de la muerte de Onetti resulta escasamente onettiano. Como siempre, la prosa periodística hiperboliza continuamente: la disputa por un mercado de limones es una guerra comercial, unas elecciones son una batalla por el poder, un partido que gana unos comicios aniquila-barre-descalabra-masacra-extermina a sus adversarios, una rebaja de impuestos a la importación es un desarme arancelario, una discusión es un duelo verbal, un acuerdo entre el gobierno central y cierta autonomía es la paz automática, los direc-

tivos de una empresa son su estado mayor, quien pierde las elecciones sufre un revés humillante. Y siguen las guerras o guerrillas: de comunicados, de precios, de tarifas.

En un primer acercamiento, parece que estamos leyendo noticias deportivas. Bajo la solapa, el lenguaje es militar. El periodismo nos cuenta la vida como una guerra, bajo el mítico sol de que cada día es extraordinario (¿dónde estarán los días ordinarios?). La revelación de lo extraordinario está en manos de un personaje sacerdotal, el periodista. Su lenguaje litúrgico es la hiperbole, equivalente retórico de cierta hinchazón del presente y del cambio, dos privilegios de la modernidad convertidos en fetiches.

La realidad se torna bélica entre las noticias de guerra, los partidos de fútbol y una voz fuera de imagen que nos remite a la lucha por la desaparición del otro. El discurso del periodismo propende a monólogo. Cuando calla, aparecen en la tele las películas de tribus urbanas o solitarios asesinos de un exquisito psicopatismo. Bajo la vida pacífica late la fantasía primaria de la guerra de todos contra todos y la fraternal cercanía del hermano lobo (me hago cargo del pleonismo). Con lo cual volvemos a Onetti.

Cierta vez tuve que leer periódicos españoles de 1932 en busca de cierta información que no pude localizar. En cambio, anoté algunas noticias desopilantes: Hitler abandonaba la política, el

comunismo desaparecía de China y Paul Valéry recibía el Premio Nobel. Comprendí que la necesidad —otra vez sacerdotal— de explicarlo todo y al momento, llevaba a los periodistas a mundos de ensueño realmente pintorescos.

En la prensa española, quizás el último evento hiperreal fueron los sucesos de Chiapas: una revolución indígena que se extendía por todo México y América Central, y que revitalizaba la lucha antiimperialista del sesenta. Por fin, Canal Plus nos mostró al subcomandante Marcos, un *beau ténébreux* a medias enmascarado de negro, de una palidez escasamente indígena, irresistible mirada de soslayo, no exenta de melancolía, que nos recitó minuciosa y friamente la teoría del foquismo de Ernesto Guevara.

A veces pienso que el periodismo nos muestra hasta qué punto hay una disidencia entre lo que vivimos y lo que estamos viviendo, en qué medida el instante desmiente al tiempo. Es una de las paradojas de la historia: no hay presente sin devenir y viceversa, pero jamás se identifican el uno y el otro. Vuelvo a Onetti: una anécdota frecuente en él es la conversación de dos desconocidos que aman a una misma mujer y que, hablando de ella, descubren que saben mucho el uno del otro. Sabemos lo que nos pasa cuando podemos contarlo, no cuando lo estamos presenciando. Sobre todo sí, además, está presente un periodista. ✦

Buzón de fantasmas

## De Artemio de Valle Arizpe al abate González de Mendoza

✦

HISTORIA DE OTRO SOBRETUDO

*N* ALGUNA evocación que hizo Alfonso Reyes de Pedro Henríquez Ureña, plática que cuando el dominicano vivía en Minnesota, vacaciones en Madrid. Recuerda Reyes: "Pero se me apareció vistiendo el abrigo de José Martí. Así como suena. Acababa, creo, de pasar por Cuba. Alguien, no sé quién,

quién, no sé cómo, había conservado el sobretodo del apóstol cubano y se lo cedió por si le hacía falta en el viaje".

En la carta (resumida) redactada después de leer la evocación del redondo Reyes, el espigado espíritu de don Artemio le platica al Abate González de Mendoza este otro capítulo en las aventuras del temperamental abrigo, empaque de fantasmas.

G.S.

México, a 11 de febrero de 1955

Mi muy querido amigo:

Alfonso Reyes me había convidado a almorzar en su casa, calle de Pardiñas, allá por la Gindalera, y como yo tenía concertado un viaje a Toledo para esa misma tarde cité a unos amigos en el domicilio de Reyes para de allí ir a tomar el tren. Se vino de repente un gran frío y yo no llevaba gabán. Entonces Alfonso me ofreció uno, bondadosamente, pero yo ¡claro!, lo rehusé porque creía que era uno suyo y que si me lo pusiera tenía la certeza de que de lo ancho me sobraría gran trecho, y en cuanto a lo largo luciría yo un holgado chaquetín, un abrigo pulmonar, pues apenas me cubriría menudada parte de la espalda.

Pero no, el que me ofrecía Alfonso no era un chiquitín de los suyos, sino uno largo, de paño grueso, que Enriquez Ureña dejó olvidado al marcharse a Minnesota. Y para que supiese yo qué clase de prenda me prestaba, me dijo que era nada menos que el abrigo de José Martí, que unas parientas de este héroe versificador y versificado se lo prestaron a Pedro en iguales circunstancias que él me lo facilitaba a mí y también, como ellas, con mucho ruego de que cuidara aquella reliquia veneranda.

Era negro. Estaba bastante maltratado por el quita y pon del héroe durante mucho tiempo en sus largas andanzas. Me lo puse y, oiga usted, Abate, en el acto me quiso salir un grito estentóreo: "¡Muera España y Viva Cuba libre!". Este alarido patriótico se elaboró en mí, que duda cabe, por indudable endosmosis. Después que apacigué por causa del abrigo los ardorosos impulsos, me quedé un gran rebumbio en el cerebro que me impelia a escribir una arrebatada proclama y un par de cuartetos, ya no me acuerdo si a una nube, a una flor o a un colibrí.

Llegamos a Toledo con un frío que pelaba, y al atravesar el puente de Alcántara, vimos que andaban en él dos perros trabados en singular combate a causa de una perra disoluta. Uno de los galanes le clavó los dientes a su contrincante en la garganta, y eso fue un zarandearlo de aquí para allá y de acá para acuyá, y azotarlo de lo lindo sobre el histórico pavimento de la puente toledana. Lo soltó al fin y se fue, ladrando de gusto por la señalada victoria que

obtuvo, con la dama libidinosa, y entre ladrado y ladrado le iba oliendo con gran deleite el trasero y con el olisqueo se contoneaba toda la hembra licenciosa, y se alejaron quien sabe a dónde a satisfacerse y creo con fundamento ésto y no a contemplar el Alcázar.

Al perro derrotado le quedó una gran rabia hirviéndole en el cuerpo, y para no desperdiciarla, sin más ni más se me echó encima indebidamente, ya que no tuve ni arte ni parte en su fracaso. Enardecido, el maldito chuchó me buscaba las pantorrillas para sacar de ellas, afanosamente, un buen bocado, pero como le asesté un rotundo bastonazo en la cabeza, se la desvié, y como él insistía en utilizar los dientes, medio atontolinado como estaba por el porrazo, los fue a clavar en los bajos del abrigo del gran héroe de Cuba, a los que les clavó los dientes con la misma ferocidad que tenía aquel mitológico Can Cerbero.

Se lo di a una camarera del "Hotel Castilla", en donde nos hospedamos, para que le echara una labor de aguja a aquel siete mayúsculo, digo monumental, ya que en los números no hay mayúsculos ni minúsculos, todos son uno y lo mismo. La camarera dijo que si haría el zurcido pues que era magistral en esos menesteres y que ya vería su trabajo. Y lo vi, y ¡bueno en efecto lo hizo la maldita!

Al otro día busqué a la moza y no apareció. Nos fuimos a callejear, a ver iglesias penumbrosas y después a la Vega a almorzar en la Venta de Aires. ¡Magnífica minuta! Gruesa tortilla de huevos con chorizo y patatas magras en tomate, perdices estofadas, mazapanes, fruta del

tiempo y vino de la tierra. Al terminar el prendio, hablabamos del entierro del Conde Orgaz cuando se nos apareció el Marqués de Saltillo y nos invitó a ir a Illescas y ver en la iglesia del Hospital de la Caridad, antes de que acabase la luz de la tarde, las pinturas del Greco. Con ese grato incentivo accedimos a marcharnos, pero antes pasaríamos al hotel a liquidar la cuenta, recoger bartulos y, sobre todo, el sobretodo del héroe cubano, campeón de la libertad.

¿Y qué pasó? Pues qué había de pasar, ¡ay!, casi nada, que la que tomé por camarera no lo era ni en su vida lo había sido de aquel hotel, sino una peripuesta lagarterana que fue a vender huevos o quesos. ¡Válgame Dios! Expliqué al gerente el gran valor histórico del roto gabán, preciada reliquia de José Martí; expliqué quién fue el excelso hombre y lo mucho que hizo por la libertad de Cuba. El tal gerente, de ojillos verdes encuevados debajo de unas cejas foscas y muy untuoso él, me ofreció buscar la prenda y enviármela a la Legación. Pero como ese sujeto era buen patriota, tanto como Martí, no se ocupó mucho del asunto pues ya sabía que gracias a Martí se le fue la Cuba para siempre a la madre España. Este fue el triste fin que tuvo el abrigo y no sé qué lagarterano friolento habrá acabado disfrutando de la prenda. Eso de que yo había de perder ese sobretodo, estaba escrito desde el principio del mundo.

Caramba, ya he "maquiniado" mucho y ya no le cuento más, sino que aquí echo la firma. Saludos a Conchita. Lo quiere su amigo. ✎

## Entrever

HUGO DIEGO BLANCO

✎

A Marcelo Gauchat

L IMPERIO se oculta detrás de su historia; es la mejor máscara. Viaja sobre un carruaje imaginario y traslada sueños y confesiones. Necesita pocos recursos para cumplir

su itinerario: unos cuantos cementerios, un astillero, una casa abandonada y diez mil puertas. Por la primera puerta entran los hombres agotados por sus obsesiones, quienes sobrevivieron al elogio y las innumerables mujeres que se resisten a reconocer sus virtudes.

La llave de los artificios y de las dudas abre la siguiente puerta y más adelante existe una entrada para los inocentes, aquellos que padecieron una fiebre sentimental y al cerrar los ojos se preguntaron por qué no existe el pasado ni el porvenir. Más allá de la puerta de los inocentes todo es presente. Sólo ahí la sonrisa del bien intencionado permanece intacta y la melodía sagrada que toca la niña de blanco se escucha completa, un estado invariable en los rostros y las aspiraciones le otorga un valor ajeno a la inconstancia de los mandarines y a las vicisitudes de las tormentas; templos, circos y porcelanas permanecen con la certidumbre de que jamás tendrán fin, el perfil triste de aquella mujer no desaparecerá y el médico que borda con una aguja de plata el corazón inmortal de un filósofo nunca concluirá su tarea. La puerta de las alteraciones se abre y cierra continuamente y deja pasar ejércitos y ciclones. Según el idioma de los habitantes de aquella entrada del imperio la desazón es una circunstancia gloriosa y tienen muchas palabras para celebrar aquellos ríos crecidos que a su paso derraman desafíos y contrariedades.

Por la puerta de los testigos se ingresa a un bosque en donde los cazadores de palabras se encuentran al acecho, colocan trampas a los nombres y asedian oraciones y poemas. A diferencia de la puerta de la distracción, la de los enemigos es grande y fortificada, por ella pueden pasar quienes han muerto en una guerra cuyos motivos se han olvidado y quienes temen perder en el camino algo de sí mismos. Los enemigos se sientan siempre en el mismo trono y saben que su nombre jamás será borrado de los archivos imperiales, jamás abandonarán sus armaduras, jamás renunciarán a sus obstinaciones.

Sabemos que la puerta de la noche ha sido destruida por la muerte y ahora sólo queda un hueco frío y silencioso en donde el mundo entero desaparece al cruzar el umbral. Es verdad que para acercarse a la puerta de los fugitivos es necesario caminar por un sendero estrecho en donde está prohibido detenerse. Los fugitivos no pueden darse la espalda pues huyen de sus propias acusaciones, viven siempre cara a cara, recordándose las promesas no cumplidas y el abandono de la tumba en don-

de fueron sepultados sus ancestros. Su corazón no les pertenece, tampoco su conciencia, los fugitivos rompen las cadenas en sus sueños y creen que en ese momento empezará su libertad, pero este impulso está sostenido en una idea débil que no resiste los ataques de la intemperie. Por la puerta de la abundancia entran aquellos que tienen afición por las dinastías invisibles, los hombres que prefieren navegar en barcos inexistentes y tocar un Gong que ha desaparecido. Por esta puerta entró el arquitecto constructor de jardines y bibliotecas que han sido destruidas, el escritor de una historia íntima y olvidada, el artifice de un desierto hecho con el polvo y las ruinas de una inmensa ciudad. Teatros y puentes inexistentes, bondades y lagos, resecos, perdidos. También hay puertas para los que prefieren taparse los oídos y no escuchar las insensatas opiniones de sus vecinos, puertas para multitudes inclinadas a vivir de promesas y puertas solitarias por las que nadie entra. En la parte más meridional del imperio se encuentra la puerta de los contagios y la de la obediencia, en una los deseos y la

fe se imitan y en la otra la voluntad y las razones se viven como propias. Desde la puerta que da al mar se ha construido otro imperio igual al imperio, la única diferencia es que uno está sobre la tierra y el otro en el fondo del océano: unas cordilleras tibetanas idénticas a las cordilleras tibetanas aunque lejos de las cordilleras tibetanas, estatuas, concubinas y traiciones similares a las del imperio, desmayos, fragancias y consejos son repetidos con puntual exactitud en el fondo del mar.

Quienes se pierden también pueden encontrar una puerta en donde no existe distinción entre el cuerpo y el alma, entre la soberbia y el agradecimiento. Hay una puerta que lleva al lugar en donde se ocultan los errores del emperador. Ahí se esconden las batallas perdidas, los juicios imprudentes, las pesadillas. Otra puerta está destinada a aquellos que nunca encuentran las palabras necesarias para hablar consigo mismos y prefieren utilizar gestos y ademanes, es la puerta contigua a la de los ciegos y a la de las mujeres hermosas; puertas para ver los atardeceres y puertas para aprender a esperar. ✧

## Falstaff

JAIME MORENO VILLARREAL

ABADO por la noche en el Café Falstaff, el más concurrido de Bruselas. Entre los reverberos de cristales, cabelleras sueltas, lustres de madera en los compartimientos, destaca la complexión solitaria del poeta obvio. Sentado a una mesa, escribe con pluma fuente en un cuadernillo de hojas amarillas. Ya no es un adolescente, pero desata un mechón de cabello entre la vista y el papel. Ay, se lo recoge para caligrafiar cada línea. Chupa el purito, la taza de café se enfría.

Mesas ocupadas por grupos que se arraciman en conversaciones y en carcajadas, choques de tarros, tintineos. Si afuera hace frío y llovizna para la

noche entera, en el Falstaff cálido nadie conserva la bufanda o el saco, excepto el poeta obvio que se afloja cuello y pecho nada más. Está tan solo que sólo lo acompaña su abrigo doblado y el sombrero a un lado. Lleva saco de terciopelo negro, un terso chaleco verde y unos espejuelos imperdonables, garrafales. Qué bien vestido. ¿Quién daría un centavo por su talento? A la mesa de mármol vetado, él se confunde con el art-nouveau. Como si fuera velada de estreno de un Falstaff de Shakespeare o de Verdi, este muchacho es un gran poeta, por lo menos esta noche de mil novecientos noventa y cuatro: su presencia suma tres escenarios fundamentales.



## PRIMER ESCENARIO

Vease su mano. Esta contando las sílabas, sus labios las contornean. Este poeta mide sus versos en público y no se siente bufo. (Son alejandrinos. Por lo demás, ya nadie escribe así.) A lo que se mira, su tanteo musical sobre la cubierta de mármol sólo garantiza minucias. Qué precariedad. Ver a un poeta contar es verlo cojear. Con bastón. Qué decir de la poesía mnemorrítmica, en la que el compás se impone al sonido del verso. Así canta con los dedos este poeta obvio. Esto me desprende el recuerdo de Guillaume Apollinaire sentado entre libros, tarareando.

Apollinaire media sus versos en el café, pero no con los dedos. Lo cuenta André Billy: "Fue en Caudebec, en el café frente al puerto, donde conocí la manía que tenía de canturrear al componer sus versos. Una melodía melancólica de cuatro o cinco notas con las que se ayudaba para conservar el ritmo." También era poeta obvio, temerario, que escribía públicamente. El poeta del Falstaff cuenta mientras tanto. Qué se revela a los parroquianos de lengua espesada por un plato de cocido y unos besos, en esta lengua de poeta aclarada por el agua, no importa. Su voz no será tonante, esos dedos traen un eco de la sangre, está tocando a una puerta. Es su música. Max Jacob recuerda más finamente la melodía de Apollinaire. "Guillaume tuvo una educación religiosa. De los frailes de Mónaco había retenido la salmodia de Vísperas. Sobre esta salmodia compuso casi todos sus poemas. Vagaba por las calles de París repitiendo una palabra tras otra sobre una melodía gregoriana. Si el poema era triste, salmodiaba con tono siniestro."

Aunque quizá no buen músico, el poeta del Falstaff es, visto de costado, un verdadero instrumentista. No colma de papeles el mármol, pero distribuye ritualmente el estuche de espejuelos, la pluma fuente, el café express y el vaso de agua, con un orden que se antoja profesional, o mejor icónico. Todo lo exhibe de tal modo que su mesa parece despedir un aroma. Sólo falta el marco para oler el óleo.

## SEGUNDO ESCENARIO

Esa digitación calamitosa es otro modo de teclear sobre la máquina de es-

cribir. Música subdita del golpe y la precisión. Si esto procede, el poeta obvio es entonces un inteligente que compete con el bullicio ambiente a decantar una oración perfecta.

Poeta y ensayista miope, ve así con mayor problema el mundo. La frente se clarifica del fleco, el pensamiento se descorre con un poco de cafeína, la caligrafía indica esencialmente que cada trazo corresponde a cada instante, como en un arte divinatória.

No son simples dedos que cuentan, los suyos, casi tableteando, articulan impulsos, mutan palabras, inventan el talento.

Ahora puedo verlo tal como es, totalmente aislado del Café Falstaff, escribiendo como si se autorretratase. Lo veo piadosamente, como Sontag hizo que viéramos a Walter Benjamin. Su mano ya no mide los versos, es más bien la del compositor sin teclado que digita pasajes en el aire, sueño de una escritura en caricia. Seguramente el poeta obvio tiene la experiencia de la computadora y el procesador de palabras. ¿Es que Benjamin realmente lo previó, mientras miraba el mundo inclinando la mirada, propensa, hacia abajo, con la mano derecha en el mentón, en una foto borrosa? "La máquina de escribir alienará de la pluma la mano del hombre de letras sólo cuando la precisión de las formas tipográficas haya entrado directamente en la concepción de sus libros. Uno supondría que los nuevos sistemas con tipos más variados serán necesarios entonces. Reemplazarán la diligencia de la mano con el enervamiento de los dedos imperiosos", son líneas de 1928. Hoy, quien escribe con pluma fuente sobre una página amarilla evoca la melodía del renglón por enderezar. Este es el escenario analítico del Café Falstaff.

Por qué hacer de la imagen del escritor algo tan importante, si a la vez es tan triste que puede reducirse a simulacro, a la estupidez de quien busca aislar su propia imagen en el centro del remolino, del Café Falstaff, as if all were a false staff. Staff: bastón, báculo, apoyo, pentagrama, material semejante al estuche que se usa para recubrir las paredes en construcciones temporales o en exposiciones (probablemente del alemán STAFFIEREN, vestir, arreglar, adornar).

Ya no es tan fundamental el oído en tanto que el ojo lee y se sitúa. Se está

en el centro del mundo o en una margen del mundo o en un rincón del mundo. Quien observa desde su mesa de café está madurando al mundo. Pero, un momento. Si el Falstaff coloca sobre la escena a Walter Benjamin en un café berlinés, hay que recordar que son muchos los locales posibles: el del café político, verdadero cuartel de los años de la guerra; el del café bohemio, corrompido luego por la clientela burguesa y financiera y la gente "del espectáculo" que reduce a los artistas al plano del mobiliario; y el del café de los "reservados", esos pequeños departamentos donde los escritores pueden aislarse del cotilleo intelectual para abrazar a una muchacha. De todos estos cafés, aquí queda sólo el de un vicio fundamental, el de escribir clínicamente, desde la perspectiva de una mesa, con el local como anfiteatro. Benjamin, en una vislumbre del exilio:

El autor pone su idea sobre la mesa de mármol del café. Larga meditación, pues aprovecha el tiempo que transcurre antes de la llegada de su vaso, que es el lente con el que examina al paciente. Luego, pausadamente, extrae sus instrumentos: las plumas fuente, el lápiz y la pipa. La numerosa clientela, dispuesta como en un anfiteatro, constituye la asamblea clínica. El café, cuidadosamente servido y consumido, pone la idea en cloroformo. Lo que esa idea pueda ser no tiene mayor relación con el asunto de que se trata, que el sueño de un paciente anestesiado con la intervención quirúrgica. Con las cuidadosas alineaciones de la escritura, el operador hace incisiones, cambia de lugar los acentos interiores, cauteriza las proliferaciones de palabras, inserta un término extraño cual costilla de plata. Al cabo, todo queda finamente suturado con la puntuación, y el le paga al mesero, su asistente, en efectivo.

La idea es al sueño del paciente anestesiado lo que el asunto de que escribe a la operación: esta ecuación expresa la posición narcótica del poeta en el mundo, donde ocupa, como en un tablero cuadrículado, su mesa, su casilla en el mundo, su condición de pieza.

No basta pensar en un café semivacio, en un café a media mañana o en un negocio deprimido para resolver esta duda en el Falstaff: ¿es que todavía

se puede escribir en el café?. ¿habrá mañana una mesa aquí para el poeta obvio?

La respuesta sólo puede ser una: los poetas no piden una mesa, la ocupan. Para escribir desde el café, el poeta obvio se instala y consume poco. En esos establecimientos donde sólo se cobra la primera taza y las siguientes son gratuitas, la administración parece obedecer al espíritu civil: que un lugar público es para que se mire el mundo y se opere sobre el mundo, aunque no se ordene siquiera un pastelillo. Dejar al poeta en paz con una taza es aceptar el antagonista.

### TERCER ESCENARIO

Pero el Falstaff en sábado por la noche es un lugar en el que no se puede escribir, de plano. ¿Por razones estéticas? —las mismas que el poeta obvio aduciría al preferir el peor lugar y el peor momento.

Su soledad, tan peripuesta, es patética. Quizá esperaba a una muchacha y ahora cobra venganza en el ara del plantón, en lugar de retirarse al frío de la calle —que sería mejor manera de sobrellevar el duelo. El poeta necesita un lugar donde no se pueda escribir, no hay de otra.

Este tercer escenario es tan literario como los dos anteriores. El café donde se escribe es el café de la tertulia. El poeta obvio necesita estar rodeado, que la concurrencia se apriete en torno, que la soledad se alivie por una noche. Ha encontrado en el Falstaff el sitio intenso y vocinglero.

Toda mesa nivela a quienes la ocupan. La cabecera o los lugares reservados definen jerarquías. Pero se está entre pares. Ahora que, cuando Tertuliano habla, habla. Como Gómez de la Serna en la tertulia del Café Pombo los sábados por la noche. Ramón no sólo "recibía" y conversaba: hablaba de pie. Recuerda un asistente: "Cada vez que RAMÓN se pone en pie, rechoncho y resplandeciente, para hablar, cuantos asisten a ella quedan como genuflexos y atentos a quien parece lanzar su voz desde un Sinaí madrileño." Y correlativamente, Gómez de la Serna era incapaz de escribir en una mesa de cafetería. Era el escritor solitario y refundido por excelencia en su barraca, entre sus cosas y sus manías. Cafeinómano, es

cierto, pero de desvelarse en el escritorio hasta más allá de la cuarta taza.

Para quienes piensen que Ramón improvisaba en esos arrebatos del Pombo brillantes greguerías, el mismo se encargó de desmentirlo: "Se puede improvisar una novela, pero no una greguería." Son escasas en las que se refiere al café, pero hay una que quiere quitarle, sumándole, patetismo al poeta obvio del Falstaff: "Ese que en el café coloca el gabán muy doblado y el sombrero encima parece que va a celebrar los funerales de su abrigo en réquiem de *corpore insepulto*."

Los cafés y las tertulias son descendencia de aquellos clubes de discusión llamados *coffee-houses* literarios y políticos que florecieron en la Inglaterra del XVII a imitación de los cenáculos

orientales donde los hombres se reúnen a beber té, a conversar y fumar. Por esto se entiende que realmente no hay café en solitario. Se está con todos y en antitesis, aún en el silencio. Y aunque nadie se siente a su mesa, siempre que haya una silla vacía habrá café para el poeta obvio.

Frecuentemente, la tertulia de Gómez de la Serna se convertía en banquete u homenaje dedicado a otros escritores. Es fama que en el dedicado a Larra, se conservó vacía su silla. De esta imagen quiero prenderme para despedirme del poeta obvio, inmerso en la tertulia, cuya única silla vacía él ocupa, pero cuya presencia verbera en todos los cristales, en todas las conversaciones del Falstaff. ✽

Atril del melómano

## Hermes y la música. Notas sobre la interpretación

LUIS IGNACIO HELGUERA

✽

I

SE RUIDO QUE oigo mientras escribo viene de los prados de abajo y, suena como una podadora: el jardinero poda el césped. Eso que sale corriendo de entre las plantas es un animal: un gato. Ese olor a frito que llega hasta aquí es del pescado que comerá algún vecino. Tan ordinario y a la vez extraordinario como eso es nuestro "poder" de interpretación. Lo llamo "poder" por no llamarlo "capacidad", precisamente porque la interpretación no es una capacidad o facultad entre otras de que dispongamos o echemos mano a ratos sino una estructura constitutiva de nuestro ser. Dilthey le dio rango de fundamento de las "ciencias del espíritu" y de la conciencia histórica —como instrumento para "revivir lo extraño y lo pasado"— y Heidegger, en *Sein und Zeit*,<sup>2</sup> radicalizó el planteamiento diltheyano hasta establecer al "interpretar" como desarrollo del "comprender", a su vez un existencial, es decir, estructura ontológica, condición fundamental de la

existencia humana. Esto significa que en cualquier momento o situación, y ante una gran multiplicidad de fenómenos y vivencias, está activo nuestro poder de comprensión e interpretación como una estructura de ser que nos preexiste. Es muy artificial creer que la percepción se da sola en primera instancia y en una segunda fase empezamos a interpretar lo que percibimos. Al percibir un ruido, algo que se mueve o un olor, no percibimos "objetos" en abstracto sino *algo-como* una podadora, un gato, pescado frito. Y lo que, apenas percibimos, interpretamos —cosas, vivencias, hechos, etc.— ni nos resulta absolutamente extraño ni absolutamente conocido. O como mejor lo dijo Dilthey: "La interpretación sería imposible si las manifestaciones de vida fueran totalmente extrañas. Sería innecesaria si no hubiera en ellas algo extraño".<sup>1</sup>

II

Esencialmente hermenéuticos, no podemos menos que *interpretar* constan-

temente en nuestra relación con el arte y la literatura. Al leer un poema o una novela, ver un cuadro o una película, nuestra comprensión, y su "desarrollo técnico", la interpretación, están en actividad incesante.

Pero en la música, más que en cualquier otro arte, la interpretación toma una dimensión especialmente importante. Pues para *interpretar* lo que escuchamos es necesario antes que un músico o unos músicos *interpreten* la música que escuchamos. Se dirá que, por ejemplo, en el teatro también es fundamental la intermediación del intérprete. Sólo hasta cierto punto es cierto, pues es posible leer una obra teatral y alcanzar en la imaginación una idea precisa del carácter de los personajes, el drama, etc., si bien desprovista de las cualidades escénicas puras. (El caso del cine presenta otros problemas). En cambio, leer una partitura y alcanzar el sentido de una obra musical no sólo es una práctica a la que tienen acceso relativamente pocos, sino que puede cuestionarse si incluso estos pocos, incluidos los compositores mismos, alcanzan la plenitud del disfrute musical que ofrece la ejecución de la obra. La prueba de esto la dan muchos de los compositores cuando dicen que sólo sabrán "cómo suena" determinada composición suya hasta oír la tocada por los músicos. Pablo Casals contaba: "A veces digo, en presencia de una partitura: '¿Qué música tan magnífica! Pero hay que hacerla'." El musicólogo argentino Leopoldo Hurlado llega a decir: "El caso de la música es distinto porque (...) en ella la significación es función del signo; (...) todo el sentido de la música depende de la manera como ese signo sea convertido en sonido. (...) En cambio, (en) un poema o un drama (...) importa menos, para la comprensión de su sentido, que el signo sea leído en una forma u otra".

Naturalmente, la representación gráfica de la música, la partitura, no sólo no es *la composición*: ni siquiera constituye una guía exacta e infalible para la interpretación venturosa de la composición. Incluso ante las anotaciones copiosas y detalladas del compositor más escrupuloso —sea Mahler, Stravinsky o algún otro—, el intérprete se enfrentará a una multiplicidad de interrogantes que sólo podrá responder

a través de su sensibilidad, su intuición, su experiencia, su cultura, factores esenciales del acto interpretativo.

La distinción que establecen Stravinsky y otros entre ejecución e interpretación, entre el músico que toca las notas y el que busca su sentido profundo, resulta útil y válida sólo hasta cierto punto. Tiene razón Stravinsky cuando le reprocha a los virtuosos *prime donne* que en su narcisismo y megalomanía se olviden de ejecutar las notas tal y como las escribió el compositor. El intérprete, escribe Stravinsky, debe "ser ante todo un ejecutante sin falla", pues "cada intérprete es al mismo tiempo y necesariamente un ejecutante. (Pero) la reciproca no es cierta." Efectivamente, del timbalista que entra un solo momento en una obra podría decirse que más que intérprete es un simple ejecutante, pero tampoco puede negarse que casi cualquier atrilista al simplemente ejecutar, *interpreta*, es decir, toca un pasaje según lo siente y lo comprende, sometido obviamente a las pautas del director. Así, no sólo los virtuosos son intérpretes, además de que paradójicamente hay virtuosos no intérpretes, aquellos que, como decía Salvador Novo, tienen "más talento para la prestidigitación que sentimiento del arte". De nuevo Casals: "El ejecutante, quiera o no quiera, es un intérprete y no redescubre la obra más que a través de su personalidad. La ejecución debe proporcionar a la obra la plenitud de la existencia sensible, y convertir en real su existencia ideal".

Hay que aceptar las ácidas y lúcidas críticas de Stravinsky a la "entronización y tiranía de los virtuosos" y los "directores de orquesta que aspiran casi todos a la dictadura de la música". Pero asimismo no puede sino cuestionarse la idea stravinskiana del intérprete como simple transmisor. La misma palabra *intérprete* alude a una actividad recreadora, a un laborioso proceso de comprensión en que el intérprete no puede menos que *poner de su parte*, de su personalidad, de su manera de comprender. La rígida idea stravinskiana de la interpretación, tomada en sentido estricto, anularía la posibilidad de tipos de música cuya escritura y ejecución son esencialmente abiertas, como la música aleatoria o el jazz, en que se deja mucho al arbitrio del intérprete y su capacidad de improvisación.

Por lo demás, los compositores suelen ser intérpretes deficientes de su música. Excepcionales a este respecto se suponen varias leyendas del romanticismo, época en que nace la idea de virtuoso aunque todavía no, lamentablemente, los registros fonográficos: Liszt, Chopin, Paganini, Sarasate o Franck; o bien, para mencionar algunos de los que sí podemos escuchar hoy en viejas grabaciones: Kreisler, Rachmaninov, Prokofiev. En cualquier caso, más allá del interés adicional de la calidad interpretativa, se trata de documentos invaluable sobre las "intenciones originales" y los cánones interpretativos del compositor. Pero al escuchar las interesantes grabaciones pianísticas de Debussy —pianista virtuoso, pero tanto que toma *Children's Corner* a la velocidad del relámpago—, Ravel o Scriabin —ambos de manos pequeñas y poco ágiles—, o las orquestas de Stravinsky al frente de una sumisa orquesta, bien podemos adoptar el precepto hermenéutico general de Schleiermacher: "Es menester comprender a un autor mejor de lo que él mismo se comprendió".

Es lo que en cierto modo hicieron Giesecking con Debussy, Cassadesus con Ravel, Horowitz con Scriabin, Monteaux, Solti y otros con Stravinsky. Zeus se equivocaba a veces: por eso contrató a Hermes.

### III

El día de su nacimiento, el dios Hermes (Mercurio en la tradición latina) venció a Cupido. Cuando los dioses lo felicitaban por su proeza, aprovechó para robarle la espada a Marte, el tridente a Diana, el ceñidor a Venus y el cetro a Júpiter (=Zeus). Expulsado del Olimpo, inventó el alfabeto, la gimnasia, la siringa, la lira y la música. Después de despojar a Apolo de sus rebaños, le regaló la lira de tres cuerdas. Zeus lo llamó como ministro, mensajero e intérprete suyo. Entonces Hermes sumó a sus títulos de dios del robo, el comercio y la elocuencia, el de heraldo del destino, conductor de almas de los muertos e *intérprete* entre Zeus —y los dioses en general— y los hombres. Apoyándose en Platon (*Ion* 534e), Heidegger hace provenir interpretación y hermenéutica de *hermeneuein* y *hermeneus* y estas de *Hermes*.<sup>27</sup> Pues bien, el

rodeo mitológico-etimológico es para trazar un símil: el compositor es Zeus; el intérprete, Hermes; el oyente, el simple mortal, cuya alma conducirá después Hermes donde le correspondía.

Los intérpretes son intermediarios, mensajeros, portadores de significados latentes. Y a través de su arte y elocuencia "transportan" las almas de los oyentes. Pero también algunos son ladrones: le roban el cetro a Zeus —hablan, como dice Stravinsky de los directores, de "su séptima (sinfonía), su quinta..."—, se sientan más imprescindibles que Zeus, en su fiebre narcisista olvidan que sin compositores no serían vértice de nada y ceden al culto de la imagen —como se ve en tantas portadas y títulos de discos—, la espectacularidad, el mercado. Se vuelven, siguiendo siempre a Hermes, comerciantes, traficantes de arte. El grueso del público, las almas consumidoras y corrompidas, camino del Hades, ceden también al juego publicitario: la música misma, la obra, el compositor, les importan menos que la moda del nuevo intérprete, el flamante producto.

En un interesante y agudo ensayo, José Eduardo Martins ha analizado el problema de la imagen propagandística y el culto desmesurado al intérprete: "Ciertos intérpretes llegan a sobrevalorarse tanto que llegan a creer que la obra perdura gracias a ellos, sin comprender que toda ejecución es un acto transitivo, puesto que una partitura sólo espera ser retomada por otro".<sup>12</sup>

La tentación jupiteriana de expulsar de su gabinete al ministro, al mensajero, al intérprete, ha adoptado diferentes formas a lo largo de la historia de la música: por ejemplo, la de los compositores que prefieren interpretar ellos mismos su música, o bien, más radicalmente, la de los compositores que programan medios cibernéticos (computadoras, sintetizadores) o instrumentos tradicionales (la pianola o *player piano*) para ejecutar directamente su música, sin necesidad de intérpretes. Fue así, a través de la pianola manipulada, como por muchos años Conlon Nancarrow (1912) pudo escuchar, y después, dar a escuchar, sus notables e intocables *Studies for Player Piano*, portentoso *work in progress* (de 1940 a la fecha).

El vanidoso Hermes había sido em-

pujado a las aguas de Narciso por un robot.

## IV

Habiendo dejado chapotear ya lo bastante a Hermes en lagos de Narciso, es hora de rescatarlo. Pues, dígame lo que se diga, no hay como los intérpretes de carne y hueso. En 1988, John Cage le decía a Conlon Nancarrow: "Si sigues trabajando con el Cuarteto Arditti, o similares, encontrarás, estoy seguro, que algunas cosas que creemos imposibles no son imposibles". A lo que replicaba Nancarrow: "Es cierto. Claro, ellos son únicos. No creo que haya en el mundo un cuarteto de cuerdas que se les acerque".<sup>13</sup>

Martins tiene parte de razón cuando escribe que "la ejecución es un acto transitivo, puesto que una partitura sólo espera ser retomada por otro". Pero, ¿dónde está la música? Hay que reconocer que la partitura no es la obra musical; que la obra musical sólo existe plenamente en una interpretación; que *las interpretaciones* se dan en un tiempo determinado y son múltiples y distintas —incluso tratándose de dos versiones de la misma obra por el mismo intérprete—. Y que la música, en fin, es arte del tiempo y sólo surge plenamente a cada nueva interpretación. Si la entidad musical es tan compleja, pues sólo en la dimensión temporal y a través de diversas interpretaciones *es*, existe, se da, entonces no queda más remedio que salvar a Hermes. Una composición musical es la suma infinita de versiones que de ella se hagan. Cada vez que vuelve a tocarse, con variaciones pequeñas o grandes en punto a matices, ligaduras, fraseo, acentos, *tempi*, dinámicas, intensidad expresiva, hasta errores, esa unidad de sentido que llamamos "la obra" renace y es redescubierta por el oyente. Hasta los errores importan, pues lo emocionante de una interpretación no es la perfección —para eso están las máquinas— sino la expresividad y las ligeras imperfecciones que la hacen humana. Ya en los años setenta, en la Universidad de Iowa, E.U., los laboratorios de Carl E. Seashore y colaboradores arrojaron la conclusión de que: "La expresión musical consiste en pequeñas desviaciones de lo exacto, de la reproducción mecánica del signo".<sup>14</sup>

Si la música es arte del tiempo, y la interpretación, que hace posible el fenómeno musical, se da en un momento vivo y determinado, hay que aceptar como inevitable la historicidad de las interpretaciones. El Chopin "canónico" de Rubinstein es muy diferente al de Pollini. Pero ambos son espléndidos y ambos son Chopin. El Satie que grabó en 1950 su alumno, el gran compositor y magnífico pianista Francis Poulenc, es muy diferente —en *tempi*, dinámicas, acentos, hasta notas en "Española"— al Satie "canónico" al que después nos acostumbró Aldo Ciccolini. Ambos son fascinantes y ambos son Satie. Las versiones con instrumentos originales de la música de Bach que ofrece Nikolaus Harnoncourt pueden ser apasionantes, pero no mucho más que otras excelentes con instrumentos modernos. En ambos casos se trata de Bach, así sean dos Bach. La fidelidad absoluta en la interpretación musical es imposible, y si fuera posible, ¿qué tan necesaria sería? (En algún pasaje de *Verdad y método*, que no localizo, Hans-Georg Gadamer cuestionaba la necesidad de esos esfuerzos).

Lo más interesante es que la obra musical no pueda existir como entidad absoluta fuera del tiempo, sino a través de las múltiples interpretaciones, que nos ofrecen nuevos matices, nuevos ángulos, zonas y perspectivas de la composición —a la vez la misma y otra—. Y lo importante, entonces, es el diálogo entre el compositor y el intérprete, su trabajo conjunto. El compositor moderno escribe con frecuencia una obra pensando en las características del virtuoso que puede ejecutarla. Y el intérprete auténtico se entrega a su misión: el servicio artístico; estrena las obras que se le han dedicado, difunde compositores nuevos, revela repertorios inéditos. Para eso hace falta visión.

Hermes debe dejar lo de la piraeria en travesura de la infancia y saludar desde abajo a Zeus. Zeus debe reconocer que no le conviene prescindir de los servicios del buen Hermes.

## NOTAS

<sup>1</sup> Wilhelm Dilthey, *El mundo histórico*, Fondo de Cultura Económica: México, 1944 y 1978; traducción de Eugenio Ímaz; p. 241.

<sup>2</sup> Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*,

parágrafos 31 y 32.

<sup>1</sup> Dilthey, *Op. cit.*, p. 250.

<sup>2</sup> Citado por Josep M. Corredor, *Casals*, Biblioteca Salvat de grandes biografías: Barcelona, España, 1985; p. 117.

<sup>3</sup> Leopoldo Hurtado, *Introducción a la estética de la música*, Editorial Paidós: Buenos Aires, 1971; p. 139.

<sup>4</sup> Igor Stravinsky, *Poética musical*, Taurus Ediciones, Madrid, España, 1986, pp. 122 y 127.

<sup>5</sup> Salvador Novo (bajo el seudónimo de Jorge Santana), "Milstein y España", artículo publicado en *Excelstor* en 1941.

<sup>6</sup> Citado por Hurtado, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>7</sup> Stravinsky, *Op. cit.*, p. 126.

<sup>8</sup> Martin Heidegger, *On the way to lan-*

*guage* ("A dialogue on language"), Harper & Row, Publishers, San Francisco, E.U., 1971; traducción al inglés de Peter D. Hertz; p. 29.

<sup>9</sup> Stravinsky, *Op. cit.*, p. 126.

<sup>10</sup> José Eduardo Martins, "Las muertes del intérprete", en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, num. 50-51, Mexico, abril-septiembre, 1994; traducción de Héctor Carreto; p. 76.

<sup>11</sup> "El universo debería ser como Bach, pero es como Mozart". Conversación entre John Cage y Conlon Nancarrow, en *Pauta* 50-51; traducción de Juan Arturo Brennan; p. 123.

<sup>12</sup> Citado por Leopoldo Hurtado, *Op. cit.*, p. 141. ❀

en un proceso bioquímico vital para todos nosotros: la fijación de nitrógeno por una bacteria que vive en simbiosis con la raíz de algunas leguminosas. Al igual que en el campo de los antibióticos, la síntesis de nitrogenasa es motivo de una fuerte competencia entre laboratorios universitarios y privados. No todo es nuevo. Tanto los alquimistas chinos como la viejas brujas que encuentra Macbeth en su destino sabían de las inusuales propiedades de la poción de escuerzo como estimulante del corazón. Ahora también sabemos que moléculas de arquitectura muy similar protegen el cuerpo de las luciérnagas y son principios activos que prometen configurar fármacos cardíacos más específicos e incluso convertirse en magníficos agentes antivirales.

La molécula más solicitada en nuestros días es el ácido sulfúrico. Millones y millones de toneladas anuales se sintetizan para su uso en refinerías, plantas metalúrgicas, fabricación de pinturas, papeles, detergentes y, sobre todo, en la preparación de fertilizantes. El trigo toma los átomos de azufre y los incorpora a sus aminoácidos, comemos pan y el azufre pasa a nuestras proteínas. Podría medirse la escasa o intensa industrialización de un país por el volumen de este corrosivo ácido que produce anualmente. Después del ácido sulfúrico aparece el nitrógeno y luego el etileno que, junto con el propileno, en el décimo lugar, son la materia prima con que se fabrican plásticos y fibras sintéticas. Menos que el etileno se produce, en ese orden, oxígeno, amoníaco, cal, ácido fosfórico, hidróxido de sodio y cloro.

#### EL SONIDO DEL TAMBOR

¿Puede ser posible escuchar la forma de un tambor? Si percibiéramos perfectamente cada tono, armonía y sobretono, ¿estaríamos en posibilidades de inferir el área de la superficie que vibra sin mirar el tambor? Esto es lo que han hecho químicos notables como Lord Jack Lewis, Linus Pauling (quien murió el mes pasado) o Roald Hoffmann: conocer sin ver. Gente de buen oído sabe distinguir una misma nota tocada en un instrumento o en otro por el timbre. Toda molécula vibra, rota, se mueve debido a los constantes choques con otras moléculas y produce un "timbre"

### Paisaje de la ciencia

## Nuevos alquimistas

CARLOS CHIMAL



ON constructores empedernidos y, al igual que sus antecesores, gozan con el cambio. El primero de ellos, el más afortunado y al mismo tiempo el más desdichado fue Mendeleyev. Afortunado y desdichado como Hades, que nunca supo lo que sucedía en el mundo superior ni en el Olimpo, excepto por los ocasionales pataleos de los mortales en la Tierra y al escuchar su nombre invocado. Dimitri Ivanovich decidió anotar los pesos atómicos de los elementos en cartas y empezó a distribuir la baraja. Toda la riqueza en joyas y metales preciosos oculta bajo la Tierra era suya pero no poseía nada sobre ella, apenas unos bastos en lóbrego templo de la tradición alquimista.

Dejó que los números hablaran, pero supo dudar de los cálculos previos. No permitió que la idea de una materia única guiara su mano al ordenar lo ligero y lo denso, lo flamigero y lo acendrado, lo puro y lo inerte. Nunca supo por qué los elementos seguían esa secuencia y se atrevió a dejar huecos en donde parecía haberlos. Lo que sí sabía, y lo dijo alguna vez, era que Rusia no necesitaba un Platón sino dos Newton.

Los modernos alquimistas a partir de Mendeleyev y, desde luego, gracias

al modelo atómico de Joseph Moseley y Niels Bohr de 1913, tienen bases más ciertas para suponer la transmutación de la materia. Los antiguos artifices languidieron, incapaces de fustigar la evolución "natural" de los metales desde su estado básico a uno noble y de garantizar, por ende, un cambio similar en el cuerpo débil y mortal. Hoy, un investigador puede tomar un poco de mantequilla de cacahuete, someterla a una presión fabulosa y calor, y obtener pequeños cristales de diamante. Por diversos caminos, los químicos, físicos y los especialistas en altas presiones han cumplido el sueño de los alquimistas.

Uno de los caminos más prolíficos ha sido la síntesis en el laboratorio, en donde interesa menos "develar los secretos de la naturaleza" que la creación y recreación de moléculas eficaces, poderosas, algunas de ellas sorprendentes piezas de arquitectura. En 1964 Phil Eaton y Tom Cole sintetizaron un "cubano", como su nombre lo indica, un cubo de carbono con hidrógenos en las ocho esquinas apuntando hacia afuera. Treinta años después existen alrededor de 10 millones de moléculas bien balanceadas y funcionales.

Átomos de un extraño metal inorgánico, el molibdeno, se hallan ocultos

particular cuando se la ilumina con luz del infrarrojo. Cada molécula absorberá sólo la luz que satisfaga sus necesidades, pues existe una relación cierta entre la energía de un fotón y su longitud de onda, y generará un espectro propio. Todo espectroscopio es un dispersor de luz y el más elemental que se conoce es el prisma, ya utilizado por Newton en el XVII para fundamentar sus estudios de Óptica.

#### BAJO PRESIÓN

No hay cuerpo que transforme la luz blanca en el arcoiris como el diamante. No hay gema tan dura, casi indestructible; resulta un espléndido aislante de la electricidad y conduce calor como ninguna otra sustancia. No hay, pues, solidez que a tal prisión no ceda (J. Cuesta). Todo mundo sabe una historia de diamantes y algunos han tenido uno en sus manos. Fue Lavoisier quien demostró la estrecha relación entre el carbón y el diamante; cien años después las minas de Jagersfontein y la subyugante Kimberley en Sudáfrica mostraban al mundo otra manera de abrir las entrañas de la Tierra. A una nueva disposición de la mina le siguieron novedosos métodos de extracción y, en medio de la fiebre, dio inicio la carrera por la presión más alta y el diamante artificial.

Los métodos de difracción por rayos X mostraron la exquisita estructura atómica del diamante. Cada átomo de carbono se halla rodeado por una pirámide de otros cuatro. Esta figura, una densa red, contrasta con la del grafito, molécula que junto a aquella formó durante siglos una peculiar familia. Hoy se ha unido un nuevo miembro, el fullereno, que también presenta una forma vistosa en el espacio, semejante a los domos geodésicos del arquitecto Buckminster Fuller. Disueltos en benceno, estos doce pentágonos y veinte hexágonos de

carbono que se unen en sesenta vértices producen una hermosa solución de pequeños balones color magenta.

En cualquier combinación de temperatura y presión, la estructura de una sustancia tenderá a formar la que ocupe menor energía. Una presión muy alta favorece un arreglo dentro de la molécula más denso, como sucede en el diamante; en cambio temperaturas elevadas permiten la estabilidad de estructuras más abiertas, como el grafito. Sin olvidar el tamaño de los átomos y la forma en que vibran, algunos investigadores comenzaron a comprimir prácticamente todo lo que caía en sus manos. Tal fue el caso de Baltazar von Platen, cuya personalidad inspiró las caricaturas del genio loco que aparecía en las películas más populares de los 40. Era brillante y excéntrico; sufría, y lo hacía notar, por un penoso desfiguramiento congénito en el rostro. Su invento más conocido (un refrigerador térmico y portátil que producía hielo con una flama de gas) es apenas una pálida sombra de sus aspiraciones: resolver el desperdicio de energía en el mundo mediante el diseño de una máquina de movimiento perpetuo. En su lugar ideó algo menos descabellado, un artefacto para fabricar diamantes.

La síntesis de diamantes se intentó en diversos países y fracasó excepto en los Estados Unidos. Fue impulsada, como muchos otros productos de la innovación tecnológica, por la creciente tensión de la guerra fría a fines de los años 40. Sólo el diamante podría torner o pulir las herramientas necesarias para cortar y moldear ciertas partes en los motores de los aviones, cañones y vehículos militares, lo cual significaba depender de las minas sudafricanas, un sitio remoto y vulnerable. A no ser por una modesta reserva en Canadá, la única esperanza era producir diamante artificial.

Hoy la presión alta es la clave en esta forma de transformar la materia, aunque ha surgido al menos una tecnología alternativa. Los especialistas han encontrado que, bajo determinadas condiciones, es posible obtener diamantes perfectos en un vacío donde la presión se aproxima a cero. En la superficie de la Tierra los átomos de carbono invariablemente se rodean de otros tres carbonos y forman el grafito, mientras que en el espacio profundo los átomos de carbono calientes se rodean de otros cuatro y forman el polvo de diamante interestelar. Esto puede reproducirse en el laboratorio si se calienta un gas a una temperatura muy alta y se "engaña" a los átomos mientras se enfrían para que no adopten la figura esperada del grafito con sus tres carbonos vecinos y sí, en cambio, la del diamante con sus cuatro vecinos.

#### LINUS PAULING (1901-1994)

No sólo explicó algunos fundamentos de la química moderna, la bioquímica y la biología molecular; ayudó a sentar las bases cuánticas para penetrar profundamente en la arquitectura de las moléculas. Esclareció técnicas para la difracción de electrones, por rayos X y resonancia. Apasionado promotor de la vitamina C, él mismo consumía una docena de gramos diarios como una forma de prevenir la asimilación de agentes patógenos. "A diferencia de las drogas, nadie se muere por una sobredosis de vitamina C", solía decir. Pauling se negó a colaborar en el proyecto Manhattan, pero no fue un pacifista estúpido. Durante algún momento de la Segunda Guerra Mundial supervisó el diseño y construcción de blindajes y una nueva clase de explosivos. Su cuerpo, nuevamente Jorge Cuesta, se perdió en rayos de sol. El hombre, vuelto nada, lo fue todo. ✎

