

LA VUELTA DE LOS DÍAS



ARNALDO ORFILA, ARGENTINO DE MÉXICO

ENRIQUE KRAUZE



Conocí a don Arnaldo Orfila Reynal hace poco más de veinte años. Llegué a las impecables oficinas de Siglo XXI en Cerro del Agua —al lado de la Universidad— con el manuscrito de un libro sobre la generación de 1915 o de “Los siete sabios de México”. Yo sabía que esos personajes habían sido amigos de Orfila desde el remoto Congreso Internacional de Estudiantes organizado por ellos en 1921, al que mi libro hacía referencia. Pero sabía también que Orfila no se decidiría a publicar un libro así movido por el sentimentalismo. Para mí, su juicio era doblemente importante: como protagonista y como editor.

Mientras esperaba en la recepción recorrí el retablo fotográfico de la pared adjunta. Allí estaban muchos de los héroes literarios e intelectuales de la época, mexicanos, latinoamericanos, europeos. Habían tenido un contacto creativo con Orfila desde sus años en el Fondo de Cultura Económica. En 1948, tras una larga gestión como representante del Fondo en Argentina, Orfila —químico de profesión, según entiendo, y siempre socialista de corazón— había heredado la estafeta de Cosío Villegas. Antes que desalentar las colecciones humanísticas que dieron origen al Fondo,

Orfila les dio un nuevo ímpetu, pero su aporte fundamental correspondió al campo de las letras, de las “letras mexicanas”, como bautizó a la legendaria colección en donde se publicaron las obras clásicas de Reyes, Paz, Rulfo, Fuentes, Arreola y muchos otros autores.

De pronto apareció Orfila. Recuerdo su voz sonora, su sonrisa generosa, su fuerte apretón de manos. Luego de diez años de labor, Siglo XXI se hallaba en la vanguardia indiscutida del mundo editorial en México y Latinoamérica. Yo no comulgaba, por supuesto, con la faceta marxista del catálogo. Nunca veneré a Poulantzas ni a Althusser, ni me desvelé con el manual de Harnecker. Pero todo el resto de la oferta era vivo y atrayente. Recuerdo, entre otros títulos, *Corriente alterna* y *Posdata*, de Octavio Paz; *Omibus de poesía mexicana*, de Gabriel Zaid; *Lenguaje y significado*, de Alejandro Rossi, y la estupenda antología de Bertrand Russell, por Luis Villoro. Más tarde vendría *El espejo de Próspero*, de Richard M. Morse. En el campo de la historia, Orfila fue revolucionario en el sentido más amplio del término: publicó lo mismo el *Zapata* de Womack que los tres tomos de *La Cristiada* de Jean Meyer. Este era el hombre que

tenía yo del otro lado del escritorio, cobijado por los inmensos librerías de su oficina. Hizo recuerdos de sus amigos. Me narró una anécdota premonitrice de Pedro Henríquez Ureña, la emoción de Alfonso Reyes al ver su obra completa editada en el Fondo, el aura de Vasconcelos en el renacimiento cultural de 1921. Me dijo quién y cómo era Héctor Ripa Alberdi, su amigo en el Congreso estudiantil de 1921. Y finalmente se refirió, con cortesía, al padrino intelectual de mi libro: Daniel Cosío Villegas. “Déjeme su manuscrito —agregó—, ya nos comunicaremos”.

En marzo de 1976 salió a la luz *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. El título y muchas otras sugerencias y cortes fueron de Orfila. Mi gratitud y admiración creció con el tiempo, sobre todo cuando yo mismo comencé a aventurarme en el mar editorial. Poco a poco me di cuenta de sus cualidades empresariales: responsabilidad, imaginación, intuición, atención directa a los textos, esmero en el trato con los autores, modestia personal. Estas prendas eran más notables si se piensa que Orfila puso en marcha Siglo XXI a los setenta años de edad, a raíz de la represión de que fue objeto en el gobierno de Díaz

Ordaz. El episodio —Díaz Ordaz lo separó del FCE por haber publicado *Los hijos de Sánchez*— pertenece ya a la historia política e intelectual de México. Fue el grito de independencia de la cultura con respecto al Estado. Y fue también un presagio del 68. A raíz de la represión intelectual contra Orfila nació la editorial Siglo XXI. A raíz de la represión contra los estudiantes, nació la democracia en México.

Pasaron casi diez años desde aquel encuentro. Volví a ver a don Arnaldo un par de veces, en 1984, con ocasión de un ensayo sobre Pedro Henríquez Ureña. Era el mismo de siempre: el vigor físico y editorial personificado. Y pasó otra década

más, cuando hace unos meses le pedí información precisa sobre su salida del Fondo para un libro sobre los últimos cincuenta años que he estado preparando. Esta vez no pude verlo, pero la narración que me envió tiene la misma calidad de nuestras remotas conversaciones en su oficina: clara e inteligente para hablar de los hechos objetivos, modesta y reticente con los méritos propios, que son altísimos.

Todos los miembros de la Generación de 1915 han muerto, todos menos uno. Es un argentino que se enamoró de México, quizá porque visitó el país en el año más luminoso de nuestro siglo, cuando López Velarde escribió la "Suave Patria",

los muralistas empezaban a pintar el evangelio según Vasconcelos y los maestros misioneros comenzaban a predicar por el país la buena nueva de una Revolución que reconocía por fin, luego de siglos, a todas sus gentes y a todas sus raíces. Se enamoró de México y le sirvió abriendo horizontes: desde Argentina, como embajador e importador de nuestra cultura; desde México, como creador y exportador de nuestras letras.

El año que viene, Arnaldo Orfila Reynal cumplirá cien años. Lo celebraremos aquí, entre libros y lectores, y brindaremos una vez más por el hombre que abrió, en nuestro medio, la independencia editorial y el siglo XXI. 

Carta de Madrid OÍDO AL PASAR

BLAS MATAMORO



AZORÍN REVISITADO

Vargas Llosa ha elegido a Azorín como tema de su discurso de ingreso a la Academia. A primera vista, resulta extraña la elección. Vargas Llosa es un escritor de modelo decimonónico, con una obra que tiende a lo orgánico y robusto, a los grandes desarrollos, a las visiones abarcales. Azorín, en cambio, fue un escritor de lo mínimo, lo fragmentario, lo apenas apuntado, lo que no puede desplegarse porque se deshace en su propio despliegue.

Quizás el punto de sutura sea el periodismo. Los dos escritores lo practican con regularidad. Y aquí surge otro embrollo. ¿Por qué Azorín asume el género periodístico siendo que tanto le importa lo permanente, lo que se mantiene inalterable a través del tiempo, lo in-

móvil? La respuesta fácil es que siempre buscamos lo contrario de lo que somos, hasta que logramos serlo. Azorín alcanza a convertirse en el cronista de lo efímero, de la secreta desaparición de las cosas, la insidiosa e invisible usura que el tiempo ejerce sobre todo lo que existe. Y Vargas Llosa, tan apasionado por la historia como presente, o sea la historia como política, converge con Azorín en ese vértice del acontecer, que actúa y pasa.

Azorín tuvo una breve juventud anarquista y se convirtió luego en un conservador por escepticismo. El mundo es difícil de modificar y lo más razonable es conservarlo para que no se descalabre. Hay otros conservadores entusiastas que proclaman lo natural y aún divino del orden, pero no fue el caso de Azorín ni el de otros escritores regidos

por cierta melancolía de la razón, entre Flaubert y Borges, que prefirieron el mundo tal como parece que es, a un mundo mejor que, en caso de querer concretarse, apenas lograría empeorar lo presente.

Tampoco es el caso de Vargas Llosa, joven marxista y maduro liberal, pero siempre optimista histórico, creyente en el progreso y ansioso de hallar la verdad en el "curso del mundo". Político, en suma: hay que ensayar, innovar, alterar, porque en el cambio a favor del tiempo histórico (la modernización) está la mejora de la sociedad, que acaba siendo mejora moral de cada individuo.

Vargas Llosa es, sobre todo, un novelista. Azorín, que intentó la novela, queda como un experimentador frustrado, salvo, precisamente, en aquellas obras iniciales como *Antonio Azorín* o *La voluntad* donde se

vale de modelos clásicos, como la novela de iniciación y la parodia cervantina. La novela azoriniana falla porque Azorín es un escritor del ser y no del devenir. Para salvar las cosas de la muerte, necesita inmovilizarlas. De ahí su tardía fascinación por el cine, por esa posibilidad de repetir una historia, repitiendo la proyección de un filme, hasta que la historia, como en la isla de Morel en Bioy Casares, se convierta en reiteración circular, o sea en todo lo contrario de la historia. Azorín iba a ver películas del Oeste y las veía una y otra vez. Le complacían aquellos paisajes mesetarios y aquellas parameras, como los de su Mancha quijotesca, cruzados por solitarios llaneros, tan quijotescos también.

En Azorín vive la generación del 98 una enésima variante de su conflicto con la historia. Azorín es el escritor tardío, fin de época, que llega a los pueblos, a las casas, a las habitaciones y talleres, cuando los hombres ya se han ido y reina la paz difunta de las cosas, nombradas con palabras arcaicas y duraderas. Queda algún solitario, tan solitario como el viajero y el cronista. Quedan los libros viejos, que nadie lee y que Azorín devuelve a la vida de la memoria. Y queda la acuciosa pregunta: ¿qué vale la pena recordar, qué vale la pena no olvidar?

Vargas Llosa trazó un antecedente: Azorín precursor del *nouveau roman* francés. En efecto, hay momentos en la historia en que el olvido toma el lugar del pasado y los hombres quedamos, estupefactos e inmóviles, ante unas cosas que nada nos dicen y con las que nada sabemos hacer. Son las cosas azorinianas, que nos rodean, llenan nuestras habitaciones y se convierten en una estática invasión del sentido en el silencio.

PEPE EN GRIS

Hace diez años murió José Bianco. La última vez que nos vimos fue en Madrid, poco antes de su muerte.

Pepe estaba disminuido en sus andares pero no en sus curiosidades, y había que ir lentamente por la ciudad, hurgando salas de exposiciones, cines (conocía de memoria algunos filmes de Hitchcock: *Treinta y nueve escalones*, *El hombre que sabía demasiado*), bares gay, donde preguntaba con palabras de otros tiempos: "¿No hay espectáculo *burlesque*?"

Volví a Buenos Aires, tras una década de ausencia, y Pepe se estaba muriendo sin querer visitas. A un amigo muy cercano que lo quiso entrevistar, le ordenó, tajante: "Déjame de joder. Soy un hombre libre". Sí, en verdad, quien se apodera de su muerte, en plan estoico, es quien alcanza la libertad.

Cada vez que evoco a Pepe, se me imponen los grises. Su ropa gris, los tonos apagados de sus corbatas y camisas. Pero también su medida gris para elegir las palabras, a veces salpicadas por un exabrupto colorido que acentuaba la prudencia del resto. El gris de su prosa, que puede insinuar, sin frecuentarlos, lo negro del patetismo y lo blanco del candor, que se puede teñir de tonos carnosos, hacia el nácar, o disimular cualquier expresión, abriendo un espacio de ambigüedad, esas circunstancias equívocas que traman sus mejores relatos, *Sombras suele vestir* y *Las ratas*. Recuerdo que le molestaba, en la adaptación al cine de esta última, que un personaje apareciera con un gran paraguas bajo una lluvia magnificada por un contraluz. "En mis novelas no hay paraguas enormes ni la lluvia tiene gotas tan grandes".

Entre la tiranía de Victoria Ocampo y el relumbrón de Borges, Pepe optó por el gris. Para mí, evocaba una Argentina más tranquila, matizada y autocomplaciente que aquella otra, de los años sesenta, llena de perspectivas caóticas, militarizada, puesta ante las soluciones finales violentamente conseguidas. Pepe se desorientaba en ese país convulso y enorme. Había sido joven en los años plácidos y prósperos del presidente Alvear, cuando el

mundo era, según él mismo decía, unas pocas calles, unas pocas librerías y teatros, donde uno se encontraba siempre con unas pocas personas que iban y venían de París. En los veranos cordobeses de aquellos años, Pepe aprendió a leer a Proust, a medida que su hermana Carmen le pasaba los distintos volúmenes, alguno recién editado. A Proust dedicó sus mejores ensayos. En uno lo compara con Léautaud, a partir de una relación fuerte con sus respectivas madres: Proust disimula cuanto Léautaud desnuda. En otro ensayo, exalta la sabiduría del dolor y el esfuerzo en la escritura proustiana.

Pepe vivió con su madre hasta que la muerte de ella los separó. Era una planta baja de la calle Cerrito, detrás de un jardín interior, todo penumbroso, recogido y en silencio. Luego, solo, se mudó a Larrea y Juncal, un piso alto a la calle, con ventanas arañadas por las ramas de los plátanos. De su recóndita relación con su madre pasó a una mayor cercanía con el exterior, aunque siempre repasando los viejos libros de memorias argentinas del siglo XIX, que había heredado de su padre: los viajes de Sarmiento, las memorias del general Paz.

En los ficheros de las bibliotecas suelen confundirse los libros de jurisprudencia o historia del padre con las ficciones y críticas del hijo, ambos llamados José Bianco. Esta confusión le hacía gracia a Pepe. Yo veo en ella una síntesis de la historia argentina, que pasó de la publicidad al intimismo, del violento colorido de las guerras civiles al sedentarismo del salón. Pepe estudió los infinitos matices del gris interior, donde se apagaban los ruidos callejeros. Ahora lo evoco, sutil y civilizado, volviendo de un tiempo que recobra actualidad, tiempo de conversación y convivencia, de conjetura elegante y de divagación amable, tiempos de cotidianeidad impuesta que siguen o anteceden a las guerras. Tiempos que el futuro convierte en *bellas épocas*. El buen tiempo. *La belle saison*, como diría Pepe. ■

Atril del melómano
LA MÚSICA EN EL APELLIDO Y EN EL ALMA:
JUAN VICENTE MELO (1932-1996)

LUIS IGNACIO HELGUERA



En su *Autobiografía* (1966) —publicada en una colección de autobiografías precoces cuya audacia no resulta hoy descabellada, pues de otro modo varios de los escritores incluidos probablemente no habrían dejado constancia de sus primeras décadas—, Juan Vicente Melo escribe que en su caso era él quien por las noches contaba historias a su nana, y sorprendía a sus hermanos adivinando, a ojos cerrados, el número y la línea de los viejos tranvías de Veracruz por los diferentes ruidos que hacían al dar vuelta a la calle: "Ahora es el Bravo por Laguna número 8". "¿Cómo lo haces?", le preguntaban sus hermanos, de regreso del balcón. "Pues así: oigo y adivino". Sortilegio que parecía convocar un oído finísimo, una memoria hipersensible y algo más, una relación con la realidad que involucraba su rebasamiento, su trascendencia a través del juego y la magia.

Es natural entonces que además de la literatura, la otra gran afición de este niño, de semejante agudeza auditiva, fuera la música, que su familia cultivaba hasta en el apellido, y él, además, en cuerpo —bailarín jarochón nato— y alma. Juan Vicente estudió piano nada menos que con Esperanza Pulido (1906-1991), musicóloga discípula a su vez del eminente Adolfo Salazar; por cierto, una prestigiosa columna musical sería firmada sucesivamente por Salazar, Pulido y Melo. Todavía niño, Juan Vicente ofreció un recital de piano que, entre otras piezas, incluyó las aladas *Mariposas* de Grieg; quinceañero, debutó en letra impresa

con unas críticas a conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, agrupación para la que por mucho tiempo y hasta sus últimos años —así se cierran los círculos— redactaría Melo notas de programa.

Hijo y nieto de médicos, Melo tuvo que seguir la carrera paterna, pero ya sus puntuales desmayos durante intervenciones quirúrgicas anunciaban a las claras un destino literario y musicológico. Se graduó en París de dermatólogo —prefería mil veces las epidermis a los "horribles" interiores orgánicos—, pero no desaprovechó su estancia parisina para frecuentar al doctor Céline —que tanto lo impresionaría— y a Albert Camus, y después de ejercer un tiempo la dermatología en un consultorio en Veracruz, abrazó, ya en la ciudad de México, la vida literaria. Me regocija la paradoja: desheredado por su padre, Juan Vicente se convertirla en Hijo Predilecto de Veracruz. Con excepción de algunas páginas que conjugan felizmente la vocación tripartita del Dr. Melo —como el memorable ensayo "Donde se trata de las virtudes terapéuticas y los efectos patológicos de la música"—, sus escritos cancelaron los anales clínicos a favor de un ocio literario que dio pocos pero sustanciosos frutos: los cuentos de *Los muros enemigos* (1962) y de *Fin de semana* (1964), la ya citada *Autobiografía* (1966), la novela *La obediencia nocturna* (1969) y *Notas sin música* (1990). (Inéditos están hasta hoy otra novela, *La rueda de Onfalía*, en que Melo trabajó casi hasta el final, y otro libro de cuentos, *Al aire libre*).

En los relatos de Melo se transparentan un puro —que no puritano— sentido del idioma, una prosa rítmica y sensual, una sintaxis sinuosa y un párrafo desenvuelto enamorados de Faulkner, la preferencia por atmósferas enrarecidas y flujos vivenciales y sensoriales, el estatismo temporal, la fascinación por temas como la amistad, la imposibilidad del amor, la soledad, la culpa, el pecado; todo lo cual alcanza culminación en la sonámbula e impactante novela *La obediencia nocturna*, que, como muy bien ha escrito Christopher Domínguez, "en varios sentidos condensa y dramatiza toda la experiencia estética de la generación [del autor]. (...) Melo, al escribir una de las últimas educaciones sentimentales de la literatura mexicana, encontró el tono de la aberración metafísica".

Notas sin música, recopilación algo tardía de artículos, ensayos y crónicas musicales que no ha recibido toda la atención que merece, no es sólo el registro acucioso, apasionado e inteligente del quehacer musical en México durante la década de los sesenta —en que Melo fue un espléndido promotor musical y cultural al frente de la Casa del Lago—; es, asimismo, el breviario de un melómano que asume su melomanía como verdadera vocación y, sobre todo, el ejercicio de una crítica musical viva y creadora —inédita en México—, crítica de la creación musical que se vuelve ella misma creación, creación literaria: notas musicales sugeridas, expresadas, hasta donde es posible, en brillantes notas literarias "sin música".

Una crítica musical inmejorablemente escrita y felizmente alejada de academicismos pedantes como de reseñismos sosos. "No me interesaba —declaró Melo en una entrevista de 1991— hacer sólo la reseña de un concierto donde escribiera 'no tocó ninguna nota falsa; manejó muy bien los pedales'. Es decir, que lo mismo podría decirse de cualquier pianista, y que no aportaba nada ni para el intérprete ni para el autor ni, mucho menos, para el lector, que yo siempre he considerado como un cómplice". Esto otorga perdurabilidad a *Notas sin música*: los textos incluidos, así sean a veces serviciales notas de programa o acuses de recibo del concierto dominical, suelen ir más allá de lo circunstancial para volver presente un momento, el momento en que la música existe. Por lo demás, a partir de simples notas, Melo supo hacer con frecuencia ensayos llenos de originalidad, que van, elásticos, de la penetración hermenéutica al divertimento inglés. Para nada me siento cegado por una amistad entrañable y para mí honrosa de escasos cinco años —"nuestra amistad tan reciente, entusiasta y sincera

que parece antigua", como me decía él en una carta— al afirmar que Melo ha sido nuestro George Bernard Shaw de la crítica musical. Reunía todo para serlo: vasta cultura musical, pluma finísima, agudeza, buen gusto, valentía inusitada y un humor feroz: "De lo que aquí se trata —y como sucede con Revueltas— es de despojar a Ponce de la falsa mitología, de borrar el anecdotario que insiste en presentarnos a un hombre bueno, intachable, químicamente puro, buen hijo y buen esposo, buen compositor por tanto, todo lo contrario de Silvestre Revueltas, pero que suena igual a los intereses de la cultura oficial"; "Si Webern es genio, la brevedad de Sandi se queda en amable cortesía al público".

Tan punzante y fervoroso era Melo en el repudio a los fariseísmos de la cultura oficial, los lastres y las sorderas institucionales, el raquitismo y la mediocridad ambientes, como en la apología de lo valioso —de Mozart, digamos, a Pérez Prado— o el aplauso y la apuesta a lo nuevo abucheado, de Berg o Messiaen a Boulez, Stockhausen o Cristóbal Halffter; de Muench a los

entonces jóvenes Manuel Enríquez, Joaquín Gutiérrez Heras, Eduardo Mata o Mario Lavista.

Virtud y defecto de su estilo crítico: el temperamento apasionado, el prioritario "orden sentimental" —que con paradójica lucidez atisbó desde su *Autobiografía*—, la vena subjetiva y montañesca del discurso. Defecto, digo, porque juicios de *Notas sin música* como los despectivos sobre "el chelista Villa-Lobos" o sobre el "feísmo" como categoría para abarcar "la vasta, definitiva obra" de Carlos Chávez me parecen desafortunados; virtud mayor, desde luego, por atreverse a decir lo que sentía y pensaba, por saber decirlo y por desconfiar de un "objetivismo" que, en materia de artes y letras, sólo sirve para enmarcar doctorados.

Recuerdo una de las personalísimas sugerencias musicológicas de Melo, la de que el *Requiem* de Fauré es "el reino submarino de la catedral sumergida", en que "las voces parecen salidas del fondo del agua", y lo veo ahora sumergirse poco a poco en ese mar faureano con leve tinte jarocho. ♫

Buzón de Fantasmas

JUAN VICENTE MELO

GUILLERMO SHERIDAN



Hace unas semanas, Juan Vicente Melo murió en Veracruz, la misma ciudad donde nació en 1932. Tenía sesenta y tres años de edad. Resulta difícil conciliar esa cifra con los ojos efusivos, de una voracidad militante, que naufragaban en un rostro nocturno. Vivió como nadie, quizá, su década de los sesentas y, como nadie, nos la hizo vivir en algunos cuentos y en *La obediencia noc-*

turna (ERA, 1969) *bifurcada guía hacia el hallazgo y la pérdida. Exuberante y remoto, predestinado por su apellido, Melo se apaciguaba en la música y dejó la crónica de su devoción en sus Notas sin música* (FCE, 1990). De algunas cartas previas a esa publicación —dirigidas a un músico que fue uno de sus mejores amigos— confeccionamos la que hoy llega a nuestro buzón.

Xalapa. 31 de julio de 1985. ...De acuerdo con nuestra conversación telefónica, te mando *El agua cae* en otra fuente anhelando que llegue a tus manos para, eso sí, con la alegría que para los dos representa su publicación —aunque en este volumen estén ausentes las grafías de *La obediencia nocturna*, escritura hecha con pasión, mas también con la lu-

cidez y el asombro que representa tu obra completa (tu obra, que es también mía, hasta ahora, y de la que, por desgracia sólo conozco algunos momentos felices). Tampoco están esas *Notas sin música* que no dejan de ruborizarme, aunque tú y nadie más que tú sabes que son tuyas, notas cuyo futuro es incierto porque se hallan en el agua que decidió caer en otra fuente y que, por lo mismo, te suplico me ayudes para que sean de otros (nosotros, los lectores)...

...La memoria, que sepamos, no es porosa para el olvido —dicen que dijo Borges, o algo parecido; Borges, a quien poéticamente trato de seguir. Amigo siempre recordado ¿no consideras merecimiento tu música, que tuve el honor de sentir todavía más próxima al desprenderse del papel para alcanzar la santidad de la mano sobre el teclado? Pero ese merecimiento aún espera cierta fotografía, no para disfrazar posible olvido, sino para ocupar sitio principal en la cabecera de una cama, a fin de poder continuar una obediencia encaminada a la fidelidad consigo misma, amén del placer de la contemplación. Entonces, Borges podrá decir lo que le venga en gana.

La presentación de *El agua cae en otra fuente* fue un éxito: mucha gente, fotógrafos en abundancia, re-

porteros estrellas que tomaban notas a una velocidad acorde con las estupideces perpetradas para adornar su columna del día siguiente; pero, en fin, todo bien, incluyéndome a mí, pues tomé la palabra y más o menos dije que no quería desaprovechar la ocasión para establecer la diferencia entre no escribir y no publicar; que yo sí escribía, pero que no tenía prisa por publicar, lo cual es cierto y tiene su dosis de tranquilidad, disfrazada de un desprecio que me crece a cada momento y va a terminar ahogándome si no me convierte en un viejo cascarrabias...

Xalapa. Junio de 1987. Antes de irme a Veracruz fui al ADO a que me hicieran el recabón favor de entregarme tu envío. Tuve la sorpresa malencarada de que no me lo querían dar porque se te ocurrió ponerme "Jean Vincent". Hasta ese momento fueron inútiles todos mis argumentos y aún la única identificación que poseo: una credencial del IFE con una foto en la que pareceo secuar de Coledo Torro (¿así se dice ese nombre insigne?). Se me prendió el foco (algo tiene que prenderse alguna vez) y rogué a los empleados que hablaran a la Alianza Francesa. El resultado no se hizo esperar: *Jean Vincent* es Juan Vicente,

y en cuanto a Melo, en buen francés quiere decir melodrama, siempre y cuando se ponga el acento en la o, lo cual parece de Charles Trenet o de los buenos tiempos de Honegger (¿así se escribe?). Todos quedaron satisfechos, y yo también...

Veracruz, 20 de mayo de 1988. Hace unos días estubo aquí A.P. para afianzar detalles de la ahora sí inminente aparición, por parte del F.C.E., de la selección de *Notas sin música* que deseo fervientemente aparezca dedicada a ti, pues conozco mi admiración y respeto por todo tu trabajo. Te suplico que sea tu ya la última palabra musical y le echas una manita a P... Sigo con terribles dolencias físicas, debidas a una insuficiencia circulatoria periférica que me obliga a soportar el calor infernal de este mi puerto jarocho en beneficio de una mejor dilatación en el sistema de riego de mis extremidades inferiores... Espero recibir noticias tuyas, acompañadas por todo lo que me prometiste, y que ya tienen lugar junto a otros seres queridos: un cuadro de Vicente Rojo para no ir más lejos. Con amor y todo lo demás, pero con mis seis sentidos, ♪

JUAN VICENTE

Naufragios y Rescates

UN ACRÓSTICO DE JOSÉ BERGAMÍN PARA IDA VITALE

GUILLERMO SHERIDAN



Después de siete años en México y un interludio de meses en Caracas, José Bergamín llegó a Montevideo en septiembre de 1947. Ahí hizo periodismo y escribió mucho; pasaba los veranos con Alberti en Punta del Este; creó la cátedra "España peregrina" en

el Instituto de Cultura Hispano-Paraguayo de la Universidad Central y dio clases de literatura en la Facultad de Humanidades y Ciencias. "Por primera vez en América —escribe— me encuentro enteramente a gusto y sosegado" (aunque poco después, en

1950, acusado de comunista, su contrato le será rescindido).

Recién llegado a Montevideo, Bergamín tuvo como alumna a Ida Vitale D'Amico, que preparaba el primero de los libros que cimentarían su propia reputación de poeta, y le escribió un

acróstico. La autora de Sueños de la constancia (FCE, 1986) y de Léxico de afinidades (Vuelta, 1994) sigue mereciendo esos versos, que son a la vez un retrato de carácter, un juego y una cabal premonición. Y como el Dr. Nigel Dennis sigue trillando desde la brumosa Escocia el sendero de la poesía de Bergamín, buscando a los reza-

gados, Vitale ha decidido compartir, con él y con nosotros, su acróstico.

Ida que vida a vida, muerte a muerte
 Das fuego a sombra, en la ceniza llama,
 Asombras si iluminas, verde rama,
 Volviéndote la brisa al esconderte.
 Ida, no huida, Mozart te convierte,
 Te quiere musical pues te proclama

Al par de geometría panorama
 La infantil armonía de lo inerte.
 En voz, en canto, en paso minuetoso
 A veces, risa, a veces, pensamiento,
 Mejor que el teorema cadencioso
 Irás, por irte huyendo, breve viento,
 Cortante acero, llanto presuroso,
 O número de puro sentimiento. 

MONTEVIDEO. 8 DE NOVIEMBRE, 47.

ANDRÉ BRETON. MITO POÉTICO Y MITO REVOLUCIONARIO

DANUBIO TORRES FIERRO



En la primera página de *On Revolution*, Hannah Arendt se queja de que entre la amenaza de la aniquilación mediante la guerra y la esperanza de la emancipación mediante la revolución, la única causa abandonada por el siglo XX es la más antigua de todas: la de la libertad contra la tiranía. La autora sonreiría si se asomara a estos comienzos de 1996. La idea de la libertad, y su encarnación en el sistema democrático, ha resultado triunfadora, al menos frente a los totalitarismos que fueron sus principales enemigos. Pero en los años cincuenta, cuando ella escribía su libro, su melancólica comprobación tenía razón de ser. En un siglo que intentó la realización en gran escala de unas utopías al fin poco novedosas (pensemos en los antecedentes de las de Platón, Campanella y Moro), acaso porque sus ideologías eran reactivas a las vicisitudes de una modernidad que vehiculaba una *fuite en avant* desenfrenada y porque se ampararon en la nostalgia de un orden otro, la idea de la libertad fue repetidas veces, como lo afirma Arendt, "sepultada sin que nadie se acordara". Lo notable es que el entierro se produjo justamente en

nombre de la libertad. Todo contribuía a una exaltación de la libertad. Y, entre ese todo, dos particularidades que le pertenecen al siglo: una particularidad intelectual y una particularidad técnica. Ambas permitieron, sin duda, poner en práctica lo que hasta entonces era pensamiento loco, ideología pura. La primera particularidad habla de que es posible llevar a cabo una transformación radical de la sociedad y del hombre en ancas de la filosofía moderna. El derrumbe de las verdades universales y objetivas, el subjetivismo y la filosofía de la muerte de Dios permiten al hombre crear su verdad y recrearse a sí mismo. Al no definirse en relación con una "esencia" predeterminada, es libre para elaborar su propio proyecto voluntario. La particularidad técnica, por su parte, en su avance sin límites, genera un ansia de omnipotencia que es también un ansia de libertad. Lo terrible es que la sofisticación técnica contribuyó a la sofisticación del despotismo al ponerse al servicio del Estado opresor. Su avatar perverso se llamó totalitarismo. Por fin: entre estas dos particularidades del siglo se situaron el mito poético y el mito revolucionario.

Uno y otro, y en ocasiones el uno con el otro, se propusieron empresas titánicas, dignas del dios Prometeo. Hubo que llegar a la convicción de que todo es posible para, así, construir lo imposible. La Utopía se volvía realidad.

La subhistoria del surrealismo forma parte de esa historia del siglo XX. Fundado en 1924 por André Breton, su primer órgano de expresión, una revista, lleva el título de *La Révolution Surréaliste*. En octubre del 17, y en Rusia, Lenin y los suyos hacían una revolución destinada a conmover el universo mundo. No estamos, por supuesto, ante una casualidad. El "espíritu del tiempo" arrimaba, en muchos aspectos, una sensibilidad revolucionaria, entendida en muy diversas acepciones. Y la época, una época de crisis del capitalismo, una época en la que el *statu quo* se infesta de precariedad, sirve de caldo de cultivo para la legitimación del odio a lo burgués como etapa preliminar para saltar a una armonía distinta, menos fea y más justa, menos abominable y más feliz. La armonía, acaso, de las utopías. De ahí que la nostalgia de una unidad original extraviada y de una vieja sociedad

comunitaria, las añoranzas de unos ideales religiosos perdidos, el ansia de absoluto, la crítica de un liberalismo mal instrumentado o desvirtuado y el miedo a hacer el papel de aprendiz de brujo ante la sociedad tecnológica, convierten al anhelo utópico en un compromiso revolucionario. Se trata, tanto en el orden poético como en el político, de modificar la condición humana y cambiar el estatuto ontológico que la gobierna, de subvertir el orden establecido y, claro, de regenerar al hombre. A la vez, y a medida que crece la exaltación política, las ideas se tornan más abstractas y más terminantes. Casi nadie habla, por cierto, de democracia, aunque su articulación y defensa es el hilo de oro que subyace, con frecuencia muy oculto, en este periodo histórico. No olvidemos que se trata, aquí, de un momento de transición: el que se empeña en constituir a la sociedad en una sociedad política, es decir, democrática. No olvidemos que los embates de que fue objeto la política por parte de la ideología alcanzan su primer apogeo en estos años. A estos años, y sobre todo a los que vendrían poco después, se refería Arendt cuando se lamentaba de los funerales de la libertad. No olvidemos, tampoco, que se interpenetran y se cruzan la teoría de la praxis o de la revolución con la teoría del conocimiento y que este cruce encuentra en la estética su cruz, su gozne funcional. ¿No se maravillaba el joven Marx de la perdurabilidad enigmática del arte griego? Digámoslo de una manera más llana: es en esta instancia cuando el hombre trabajador se hace hombre proletario y cuando el hombre estético se hace hombre económico por la prédica marxista y la aceptación generalizada de ésta. Estamos ante un viraje de abundantisimas consecuencias.

Recordemos los propósitos surrealistas. Recordemos que su objetivo central fue el de liberar en las profundidades del alma humana

varios tesoros, para renovar con su ayuda el conocimiento de la vida. Recordemos que su piedra de toque fue exigir que la persona se desembarazase de las sujeciones y desmantelara las sucesivas prisiones que la encierran. Recordemos que, desde el principio, la concepción surrealista no hace distinción entre el conocimiento poético de la realidad y la transformación de esa realidad. Recordemos que su idea fija es —con Nietzsche y con Freud— desatar el deseo. Recordemos que su apuesta es la de negar los valores de la civilización racionalista y cristiana. Recordemos que su ser estético se mueve a través de una moción pasional, que abraza al conocimiento y el obrar en una misma singularidad. Recordemos, también, que la organización del surrealismo se volcó a la doctrina y que actuó mediante células, sectas y cenáculos. Recordemos, por último, algunas declaraciones de Breton, un Breton descorazonado que concede unas largas entrevistas radiofónicas a André Parinaud. Allí admite que “la acción revolucionaria se mostró en esa época [habla de los años treinta] particularmente viva y era, sin duda, de naturaleza irreprimible”. Y, más adelante, agrega que “es indudable que el marxismo asumía la esperanza de liberación de las clases y los pueblos oprimidos. No teníamos ninguna razón para suponer que su punta estuviera envenenada”. Que la punta estaba envenenada se podía saber desde 1935, cuando aparece en París el *Stalin* de Borís Suvarin.

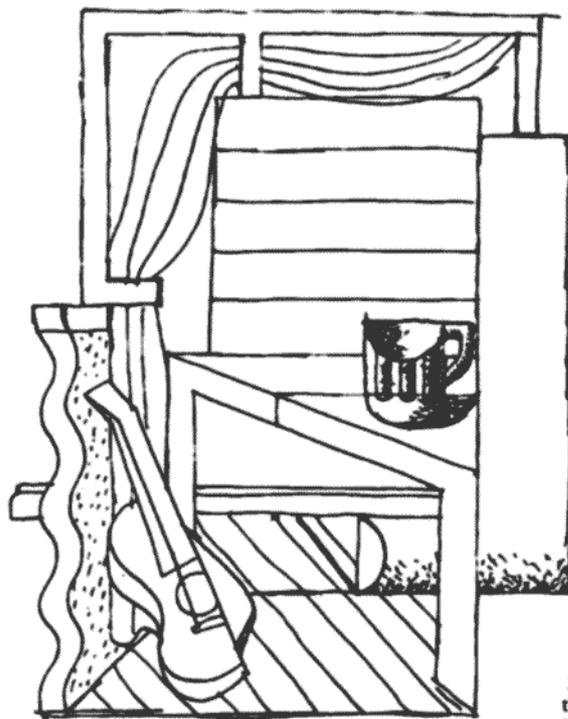
Pero el nudo de la cuestión no es éste. El nudo de la cuestión está en averiguar por qué el surrealismo, dueño de un espíritu tan independiente y rebelde, se convierte —como lo reconoce el propio Breton— “en masa” al comunismo. No es sólo porque el mito poético y el mito revolucionario converjan momentáneamente en sus aspiraciones de transformar al hombre y a la so-

ciudad y de comenzar de nuevo la historia. No. Aquí asoma lo que François Furet llama la “doble naturaleza del comunismo”, su “milagrosa” capacidad para mostrarse a la vez como una realidad histórica (la del régimen soviético) y como una profecía filosófica (la que acabará con la alienación capitalista). “Y es que el comunismo —escribe Furet en *Le passé d'une illusion*— tuvo buen cuidado de seguir siendo una utopía al tiempo que se convertía en un Estado: de ahí que se viese obligado a ocultar su realidad para seguir siendo una “idea”, y de ahí el papel que la ideología desempeña en su funcionamiento y en su propaganda”. Los intelectuales mayores de la época cayeron, de una manera u otra, por más o menos tiempo, en esta trampa maestra. ¿Cómo no iba a seducirlos, en una Europa “decadente” y “apocalíptica”, una utopía que se hacía carne y que, arteralmente, postergaba de manera indefinida su realización? ¿Cómo no iba a convencerlos un régimen político que simulaba albergar en sus entrañas tanto a las pasiones liberales como a las antiliberales, a los adversarios del Estado como a los enamorados del Estado? ¿Cómo podrían no haberse hecho militantes, o al menos defensores, de una causa que, a poco andar, se proclamaría la abanderada de la lucha contra la bestia negra del nazismo? El desenmascaramiento definitivo de esta “doble naturaleza” del comunismo se abriría paso en los años sesenta, con la publicación europea de los libros de Alexander Solzhenitsin. Estas son, digamos, las explicaciones ideológicas del entrecruzamiento del mito poético y el revolucionario. Hay otras, y resultan ser no más o menos claras sino distintas y complementarias. Las veremos de inmediato.

El chantaje comunista conmovió a medias a Breton. Se afilió en 1927 al partido comunista francés, destruyó por lealtad a él su *Légitime défense* de 1925 y soportó como pu-

do la libertad vigilada que se le pretendió imponer. Hasta ahí llegó. No aceptó la "lengua sagrada" ni los medios del soviétismo. Se negó a mentir, y muy probablemente descubrió, con asco, la maldad inmanente al comunismo. En los diálogos con Parinaud afirma, a cierta altura, que "lo cierto es que el surrealismo, como movimiento definido y organizado para responder al deseo de emancipación más amplio posible, no ha podido encontrar ningún punto de intersección en el sistema comunista". Amarga decepción para quien se propuso la "búsqueda de un mito" y la "creación de un hombre nuevo" y a quien la revolución, de la que había hecho su consigna y su amuleto, terminaría por quebrantar. Tiene razón Furet cuando afirma que Breton se convirtió, como su amigo Trotsky, en un exilado, "en un rey desposeído de todo reino". El encuentro de ambos en México es en buena medida un intento, por parte de los dos, por remediar lo que era irremediable. Ahora sabemos — como lo supo Breton prematuramente y como lo aceptó con estoicismo — que la tentativa de unir mito poético y mito revolucionario era vana. Y es en este punto donde aparecen las explicaciones distintas a las crasamente ideológicas. La ideología marxista, con su acento puesto en el hombre como sujeto de necesidad, como hombre económico, como hombre

alienado por el capitalismo, transformaba a la humana pasión en pasión por el poder político, en pasión ideológica. Es más: al aplicar esa regla de oro en la práctica política, y al hacerla encarnar en un sistema totalitario, hizo de ese hombre un objeto y no un sujeto, un servidor y no un ciudadano. Nada más opuesto al mito poético *tout*



court y al mito poético surrealista en particular. La pasión surrealista era pasión por la libertad, pasión hecha acto poético, pasión por la emancipación espiritual y pasión por revelar lo que "se oculta tras las apariencias". No era pasión por el poder político. Tampoco era pasión

ideológica, y sólo en segunda o tercera instancia era pasión por trasmutar las "condiciones objetivas" que encarcelaban al hombre en su existencia social y política. Hay, en este sentido, unas palabras de Breton que son esclarecedoras. En una de las entrevistas con Parinaud sostiene que "así, podemos decir que, durante años, la desviación perse-

guida con más energía fue la que inducía a considerar el arte como refugio y, bajo cualquier pretexto, a negar o simplemente a poner en duda que la liberación social del hombre nos concernía menos que la emancipación del espíritu". Que los surrealistas vertieran sus aguas en las aguas del molino revolucionario comunista no fue sólo un accidente histórico que obedeció al "aire del tiempo" sino un malentendido que la propia historia de sus relaciones, al ir de fricción en fricción, acabaría por deshacer. El comunismo significaba, para emplear el lenguaje de Hannah Arendt, el triunfo de la tiranía sobre la libertad. Por eso el fraude no tardó en ser denunciado, al menos por Breton y parte de sus allegados. Y por eso, para ellos y con ellos para algunos de nosotros, la Utopía, que se creyó por unos momentos al alcance de las manos, volvió a situarse — otra vez — en ninguna parte. ❧