



Prólogo de Roberto Merino

PRÓLOGO

La Orquesta de Cristal ha sido, hasta el día de hoy, una novela casi fantasmal. Enrique Lihn la publicó en 1976 en Sudamericana de Buenos Aires y la edición nunca llegó oficialmente a Chile. Lo que tuvimos de ella durante muchos años fueron esporádicos ecos, comentarios, exégesis, y ahora pienso que esa inexistencia parcial hace sentido con el mundo invocado en sus páginas. Los procedimientos narrativos de Lihn tienden a hipertrofiar el discurso con prescindencia del objeto real, entendido como ilusorio o accesorio: lo que existe, lo que podemos al menos constatar, serían las versiones retóricas que el tiempo va dejando en calidad de sedimento. O bien: la realidad por la cual nos desgañitamos sería casi siempre una proyección engañosa del lenguaje.

Yo tuve la novela frente a los ojos un rato corto en 1981. Se trataba del ejemplar corregido por Rodrigo Lira, descuajeringado y vuelto a encuadernar, rayado, subrayado y reconceptualizado por la activa mente editorial de Lira. Mi lectura fue incompleta, al vuelo, pero suficiente para entender de una vez que Lihn se desplazaba en este caso en la frontera de la ilegibilidad —del *flatus vocis*, de la enunciación esponjosa y vacía— y que de ese fenómeno procedía el efecto de irrisión, la ridiculez tremenda que ocupa todo el mundo proyectado en esta historia sin historia.

Por cierto, recuerdo a Lira riéndose, inclinado, tomando aliento, con el libro de Lihn en la mano. Igualmente nos reíamos hasta el sofoco con las memorias políticas de Arturo Olavarría Bravo, que entendíamos —ahora se me hace claro— como una variación posible, en otro ámbito, de los discursos satirizados en *La Orquesta de Cristal*. La cuestión

era poner el ojo en los artilugios de una construcción literaria que insistía en ordenar ampulosamente el caótico material de la experiencia, que la rebasaba por todas partes.

Es posible que el paso del siglo XIX al XX, lo que se llamó “fin de siglo”, el período que corresponde a la belle époque, no tenga demasiada incidencia en nuestros días en términos simbólicos. En los años setenta persistía en su declinación como la matriz en la que nuestros abuelos o bisabuelos elaboraban “el uso de la palabra”: discursos públicos —si se daba el caso—, imágenes de una vida ideal, concepto de la poesía. Es posible que el modelo de belleza literaria defendido por esos lectores vetustos procediera más que nada de los epígonos del modernismo (poesía de rimada sonoridad) y de románticos españoles tardíos (poesía recitativa y narrativa). El cuento viejo de las vanguardias le producía a ese sector del público una especie de repulsión ante la sospecha de que se estaba haciendo pasar por poesía vulgares tomaduras de pelo. Ni siquiera Neruda —un autor tan oficialmente celebrado hoy día— pasaba todas las pruebas. Se consideraba que hacerle una oda “al calcetín roto” era un despropósito, por cuanto un objeto de esa categoría no calificaba en el repertorio de las emociones sublimes, y lo sublime o lo sublimado era la principal moneda de cambio en la estética de esa generación pre-psicoanalítica, cuyos detentadores, no obstante, en el género novelesco se inclinaban por las producciones del realismo decimonónico y aún por las del naturalismo.

Es notorio que en el panorama de la narrativa chilena del siglo XX *La Orquesta de Cristal* es un islote solitario, de difícil acceso por lo demás. Yo diría que no tiene antecedentes locales visible, y el único que en años posteriores ha parecido proyectar los procedimientos narrativos de Lihn ha sido Marcelo Mellado. Algo se ha dicho en cuan-

to a modelos: Alfonso Calderón ha mencionado a Swift; Pedro Lastra a Carlyle (*Sartor resartus*) y a Macedonio Fernández. El mismo Lihn señaló el influjo de Thomas de Quincey, particularmente de *El asesinato entendido como una de las bellas artes*.

Claro: la prosa de Lihn tiene zonas de semejanza con la que desarrolló De Quincey más de cien años antes: largos períodos, ironía, manipulación virtuosa de las figuras del lenguaje. Yo agregaría, en este bosquejo de influencias posibles, al Flaubert del *Diccionario de tópicos* y especialmente al de *Bouvard y Pécuchet*. Es aquí donde se efectúa la “demolición crítica” de una época a través de la puesta en sorna de su estupidez impresa y de sus divulgadas supersticiones culturales.

Opositor bastante enconado del realismo —y de sus pretensiones ontológicas y programáticas—, Lihn construyó en *La Orquesta de Cristal* un mundo con puros remanentes verbales del afrancesamiento hispanoamericano finisecular, en el entendido de que “los franceses no son afrancesados” y de que esta impostura sería parte de un flagrante metequismo, con toda la carga de desadaptación y de desorientación que acarrea el concepto. Una larga cita suya —extraída de *Conversaciones con Enrique Lihn*, de Pedro Lastra— sirve para aclarar su propósito central y sus procedimientos:

“Como autor de estos textos más bien he soslayado puntillosamente las tareas de la información en el sentido de los contextos realistas y culturales. Pero también he soslayado esta tarea en el sentido de apoyarme en una ceñida contextualidad de textos literarios (...). Creo que me propuse sobre todo realizar una homología de otro tipo entre el texto y la situación; dar cuenta —a través de la forma insuficiente, rudimentaria, de producción del texto— de

la futilidad y la precariedad de esa situación. Es por eso que allí el *bricoleur* no trabaja con intertextualidades prestigiosas sino más bien, en general, con el detritus de las viejas literaturas, con algunos restos del modernismo, del decadentismo, del simbolismo. O sea que para aludir a Hispanoamérica hay que hacerlo desde la precariedad cultural de la que venimos y que el discurso histórico perpetúa”.

Y luego:

“Zola hizo el programa del naturalismo fundado en los principios de la ciencia experimental de Claude Bernard. Mucho de lo que se escribió en Hispanoamérica mantuvo una relación con esa concepción tiempo después que ella caducara; es decir, instituyó su status realista sobre la base de opiniones aleatorias. Todavía hoy hay algo de naturalista en algunos de nuestros escritores, cuando por ejemplo acumulan detalle sobre detalle en el esfuerzo por dominar el conjunto de un medio social. Mientras tanto, los realistas de hace treinta años se nos aparecen ahora claramente como ideólogos y retóricos que hacían uso de la novela para naturalizar sus criterios de realidad con las intemperancias verbales que sólo entonces —y de ninguna manera ahora— connotaban realidad, producían el efecto de lo real”.

La publicación actual de *La Orquesta de Cristal* viene a darle corporeidad a un libro más mentado que leído y con ella se cierra una extensa circunferencia. A despecho del desacomodo que puede producir en el lector enfrentarse a una novela donde la historia es desplazada hasta la extinción, podemos aceptar el encantamiento que provoca el increíble manejo de los materiales demostrado por Lihn. Se podría suponer que en este tratamiento hay una especie de amor, el amor del paleontólogo por una colección de fósiles. No se sabe finalmente si —por el tiempo

y la energía mental dedicada a la consecución de este libro— Lihn sentía un grado de fascinación por aquellos subproductos culturales de los que execraba.

Roberto Merino

Para Adriana

Todos los elementos de esta orquesta —primero y único ejemplar en su género— son obras maestras de la cristalería: un conjunto de preciosos objetos de por sí sonoros que, desde la relativa e inevitable opacidad de los “bronces”, hasta la invisibilidad, o cuasi, de los instrumentos de aliento, cubren la gama entera de la transparencia, cualidad seductora por antonomasia.

Aparentemente solubles en la oscuridad, las piezas instrumentales se distinguen del conjunto sólo en la medida en que lo reflejan; pero bajo la luz de los lustros tampoco el mero amante de la música orquestal —sin duda profano en los procedimientos de adivinación fundados sobre la contemplación de objetos de vidrio o de cristal— atinará a percibir algo más que el espejeo de una compacta roca cristalina, que una masa de frágil y deslumbrante sustancia mineral.

La primera impresión es siempre así, difusa; tarda en cristalizar el reconocimiento separado de las partes de este todo, por muy bien que se conozca el orden regular, también allí observado, de sus relaciones en el espacio, y no es raro que musicólogos y críticos de nota prefieran distraer sus observaciones técnicas, ante el temor de confundir violas con violines o un oboe con una cornamusa, abordando temas de interés general: los nuevos caminos y las personalidades que representan, por ejemplo, la clave del complejo dibujo de la música contemporánea en los cuatro continentes.

Lo que apenas se ve, lo que se escuchará luego parcialmente, con no poco esperada pero programada dificultad: el inventario de los instrumentos de variada especie que pueblan el escenario, si fuese materia de una excepcional

ignorancia, podría aprenderse en el espacio de tiempo —moroso hasta la exasperación— que los intérpretes demoran en aparecer en escena, ocupar allí sus respectivos lugares, templar los instrumentos para, finalmente, decidirse a concertarlos bajo la cristalina batuta del director de turno.

El programa invariable desde el estreno de *The Crystal Orchestra* data del 20 de abril de 1900. En sus reediciones sucesivas, más y más lujosas, ha llegado a contrariar —como nadie dejará de advertirlo— el espíritu evasivo, casi culpable, de los compositores o intérpretes, quienes ligaron sus nombres —ocasionalmente pero sin apelación— al nacimiento de una empresa que también ellos pueden haber juzgado aberrante.¹

En la actualidad el texto interminable que acompaña a ese programa constituye un ejemplo de autocensura fallida, aunque o porque ese volumen de estereotipos imprime a la comunicación, en general, una cierta facilidad que distrae la lectura, haciendo de ella un blando cauce apropiado para el deslizamiento de los mensajes subliminales degustados a cubierto de las palabras, en el silencio de las mismas roto por la cháchara.

Setenta y cinco años de lo que esta oficiosa antología reivindica como el valor de haber desafiado la indiferencia de la crítica adocenada y de las instituciones académicas, es el lapso que se propone historiar para los auditores y lectores no sofisticados ni contaminados por los viejos prejuicios de la pequeña burguesía europea. Lo hace desde el anonimato de sucesivos plumarios indiferentes tanto al rencor que destilan como al entusiasmo que fingen, pero sujetos a los tabúes y eufemismos de un discurso indirecto, “*plaidoirie*” ante el llamado tribunal de la historia (del arte y las ciencias musicales) cuya fallida estrategia consiste en minimizar su objetivo sin acudir a la burda

táctica de la omisión; antes bien, abundan allí las citas desfavorables así como se confiesan hidalgamente ciertas debilidades perdonables en el marco de un proyecto y/o de una realización de la mayor envergadura.

Así, por ejemplo, se invita al lector a confiar en que la nueva edición de la *Oxford History of Music* no deje de excluir, entre sus omisiones consagratorias, la más mínima mención de un fenómeno cultural cuya vitalidad se vería, en el caso contrario, seriamente comprometida.²

Pero en cambio es ya un error manifiesto vanagloriarse de una denuncia semejante en lo que respecta a viejas y reputadas publicaciones de vanguardia como la *Revue Wagnérienne*, *La Revue Artistique et Esotérique*, *Sinfoneta*, *Gazzette Musicale*, completando esta lista con publicaciones más recientes: *A Note Alta*, *Orphée*, y las estrictamente contemporáneas.

Aunque tales menciones figuren al pie de la página en una nota desafortunada,³ no faltó alguien que incurriera en la inversión de este error, compensando esos silencios prestigiosos, esos desaires de una línea o esas burlas que caben en una metáfora, con algunas florecillas recortadas de los periódicos artísticos de la gran provincia: *Rinovamento*, *El Taller Ilustrado*, *Courrier de l'art* y otros.

Entre las citas que aportan a ese florilegio ambiguo la mayor dosis de ingenuo entusiasmo, abundan —encabalgando los dos siglos— la de rimadores y polígrafos hispanoamericanos alineados entre los críticos impresionistas o simbolistas de esa época, en el cumplimiento intermitente de sus respectivas corresponsalías.⁴

Apagar todas las otras constelaciones de palabras, reteniendo una o dos de esas iluminaciones verbales, sería una injusticia, si no incurriéramos en ella, movidos por nuestra propia afición a la música verbal.

Schopenhauer, Wagner, Catulle Mendès —se exalta Roberto Albornoz en su estilo juvenil, para *El Mercurio* de Valparaíso—, ninguno de estos levitas del Templo Total fundado, después de todo, en la doméstica Hermandad de las Musas, parece haberse visto obligado a reconocer que la simple grandeza de esta unión podría derivar en una miseria sublime: la Religión del Arte en el marco de la insatisfacción y el fatalismo que pesan sobre el alma universal en este recodo de su historia.

Verdaderamente es una miseria vivir en esta tierra. El deseo de lo absoluto, que no condescenderemos a confundir al tenor del maestro Bloy con la apetencia de un Cristo Visible con los ojos del cuerpo; el deseo y no la necesidad, por muy loablemente mística que fuere, es el que bajo el signo fatal de su contrariedad hemos saboreado melancólicamente mi amigo Gerardo de Pompiffier y yo, repitiéndonos al unísono la arriba citada frase del insigne misántropo.

La ocasión nos la proporcionó el estreno tanto más fallido cuanto más inolvidable de *The Crystal Orchestra* en el Salón de Música —un sueño oriental— de un multimillonario norteamericano, cuyo conocido y celosísimo anonimato nos vemos en la superflua necesidad de respetar.⁵

Este siglo que en el decir de algunos enconados moralistas de uno y otro lado del Rhin, se encamina hacia un fin ineluctable, esta época que no parece sino ampliar y retocar el cuadro del Pintor de la Vida Moderna obsesionado por la visión del sol poniente, es, no obstante, el trasunto de *La Novedad* que desafiaría a la muerte aunque sólo fuese oponiéndole una sola palabra que resume el secreto de su enfermiza vitalidad: ¡nada!

El acto de la *puissance* en tanto tal no invalida la virtualidad que toma la forma elocuente de la esterilidad. Menos escépticos, en otro sentido, que nuestros amigos los Sim-

bolistas (hoy en día en el apogeo de su merecido triunfo),⁶ Pompiffier y yo nos complacemos en verificar lo que mi dilecto compañero de voluntario exilio califica de Renacimiento Mortal; a juicio mío, un progreso indubitable, sin precedentes, de orden moral, literario, científico y artístico.

Soy incluso de la opinión (poco extendida) de que se precisa considerar el rol de la llamada autocracia turbulenta y ruidosa de la industria y el comercio, ante todo anglosajona; esa que sigue avanzando a la conquista del mundo, bajo el águila yanqui, dorada como una moneda de veinte dólares. Y las águilas vuelan tan alto como las odas en el decir murmurado de nuestro poeta angular.

Plumas de otras aves del paraíso, si se quiere, pero que sólo prefieren encomiar el vuelo lírico y crepuscular desde que Baudelaire (y acaso ¿olvidó éste que Edgar Allan Poe era un yanqui?) reputó el Progreso de la gran herejía de la decrepitud, se han ensañado —sobre el papel, es claro— en confundir a la gloriosa ave de rapiña con un vulgar pájaro de cuentas. Pero, señores, los tiempos vuelan, son cambiantes por antonomasia.

Aunque duela reconocer la así llamada superioridad de los anglosajones, un sentido mínimo de la equidad parece exigir el que encaminemos nuestra inteligencia —como diría Remy de Gourmont— hacia el estado de nobleza desdeñosa a la que suele aspirar como disociadora del lugar común.⁷ También en este punto: pues ya no podemos honradamente identificar a una gran nación con aquel país centrado, exclusivamente, en la idea de utilidad, “la más hostil del mundo a la idea de belleza”. ¿De dónde, entonces, Walt Whitman, el propio Poe, Sargent y Whistler, Platt, Winslow Homer o John LaFargue, para no mentar a los “nuestros”: Vilié-Griffin y Stuart Merrill? Se dirá: ¡pero esos son artistas! ¡El espíritu sopla por donde quiere! Pregunto entonces

si, a su manera, no son poetas hombres como Edison. ¿No es el gramófono, por ejemplo, una metáfora técnica del más allá, o la telegrafía el sueño hecho paciente y fabulosa realidad que hemos acariciado quienes conocemos en toda su dolorosa extensión el sentido de la palabra ausencia?

Pero no deseo abundar en obviedades tales, pues escribo esta crónica para lectores distinguidos y cultivados, que esperarán de mí la sutileza de prevenirlos contra prejuicios mejor fundados y más incorpóreos. ¡No vendas en los ojos, sino finas telarañas!

Pues bien, el pionero, el cowboy, los profetas y los santos son ya figuras de un museo de cera, tan muertas como atractivas; pero, en suma, de factura ordinaria.

Entre los nuevos representantes típicos del progreso a la americana, asociados a ingentes conquistas civilizadoras y culturales en agricultura, ingeniería, instrucción, artes y ciencias, abundan los hombres que, como Mr. X., pertenecen a una elite intelectual de innegable excelencia. Imperio plutocrático, sí, pero desde cuyos cimientos de oro se levantan materialmente las más cumplidas e incluso extravagantes construcciones del espíritu. Prueba de ello: el pabellón de los Estados Unidos en el Quai d'Orsay en este año de la Exposición del Centenario, naturalmente el más alto de todos. He ahí una obra de soñadores, por muy pragmáticos que sean o gracias a ello. Pertenecen además a un país que practica la filantropía como un deber y obtiene de ella ingentes utilidades. ¿Puede entonces, así como es, doblemente generosa, tildarse de mezquina a una nación que se permite el lujo de hacer de su dadivosidad un buen negocio?

La rosa del ojal del frac, el brillante en el anillo y el habano en la boca son signos de una prosperidad contagiosa que se sostiene y aumenta derrochándose racionalmente.

Todos los jóvenes capitanes de la industria yanqui hacen uso y abuso de emblemas idénticos o semejantes.

Pero no hablamos ahora del común de esos ciudadanos estables y dignos de confianza. Nuestra atención se concentra en las personalidades excepcionales, mayoritarias de los Estados Unidos de América, como la de nuestro conocido —¡y anónimo!— filántropo. En este plano ninguna de las fantasías, caprichos o excentricidades tan caras al *esprit poétique* son ignoradas, olvidadas o coartadas entre nuestros vecinos del norte.⁸

El exceso de una fortuna puede medirse por lo que le sobra a quien la posee en lo tocante a la materia de una deletérea imaginación, vapor délfico en el que muy a menudo se envuelve el destino de algunos seres privilegiados, tan justamente comparable a una estrella de oro, pues el más noble de los metales, como se sabe, flota.⁹

En casos tales, ni el más mínimo residuo de la tan mentada idea de utilidad empaña el brillo del astro que fulge en su alambique. El púdico calificativo de hobby suele encubrir, entre esos hombres a quienes nos estamos refiriendo, secretas vehemencias, anhelos desmesurados. Y además ellos mantienen en toda circunstancia la voluntad y el poder de materializarlos.

Tal es ciertamente el caso de The Crystal Orchestra, ante la cual (como ya lo hemos insinuado en términos filosóficos) vacilan confundiéndose en un abrazo estelar las nociones convencionales de éxito y de fracaso. Obligados en cierto modo, como ella, al silencio, sólo nos hemos podido detener en una consideración atinente a su autor, fundador y Sumo Pontífice.

Pues bien, señores, esta idea frágil, esta quebradiza realización, no es el fruto decadentista de un cerebro como el de Des Esseintes, cuyas tensiones exageradas hubieran agra-

vado su neurosis.¹⁰ Muy por el contrario, nuestro excelente amigo goza de la no menos excelente salud física y moral de esos vigorosos trabajadores que son sus hermanos de raza. Millones de Calibanes —ha dicho el vate de las Américas— entre las que nacen los más maravillosos Arieles; fundidos Arieles y Calibanes en el genio y figura de este protector de la idealidad en el arte, en el punto en que positivamente ella linda con lo imposible, como el mar con la célebre gota de nada que le hace falta.

Un mero soñador aquejado de hiperestesia nerviosa, uno de nuestros fantaseadores latinos, se habría limitado a esbozar —rey del minuto— el proyecto, como el moribundo que acaricia su tumba, dejándolo desvanecerse acaso entre las otras tantas visiones que engendran el opio y el hachís cuando no la ginebra o el ajeno. Un escritor de cierto talento y tan prolífico como los que abundan en la capital de las Artes y las Letras hubiera podido convertir ese proyecto en otro, difiriéndolo así en y a través de la letra escrita, ofreciéndonos, pues, sólo una voluminosa materia de reflexión. Pero él ha procedido con el carácter y la energía que también —y en qué medida— se necesitan para poner en pie un verdadero castillo de naipes. Se abstuvo, es claro, de participar como Mr. Woodward en la proyección, materialización y administración del pabellón de los Estados Unidos de América; pues lo que se proponía hacer, digámoslo así, *no era*; pero lo hizo (proyectó, materializó y administró) con el mismo vigor con que los cíclopes de su país no titubean en invertir siete millones quinientos mil francos en una obra a su medida y al estilo de la nueva Roma. Mr. X. eligió notoriamente el mismo momento en que la ciudad augusta, capital de la cultura, hacía resonar armoniosamente en la concavidad de su copa de oro los truenos de la industria y las voces dulcísimas del arte, en una fiesta de la unión

subyacente de los contrarios, para ofrecer, por su parte, en esa especie de clandestinidad propia de las ceremonias iniciáticas, el resultado de su esfuerzo sublime: The Crystal Orchestra, convocada en el susodicho palacio, adquirido él mismo para esta ocasión a un precio inaudito, para consternación de nuestra memoria, que en ese lugar recibió su bautismo de fuego: la impronta, *el recuerdo imborrable de lo que no fue*.

Esa mansión, que intrigaría al Committee on Haunted Houses,¹¹ debiera ser tan importante para la historia de las ciencias y las artes decorativas como la vieja casa cerca de Blackfriars Bridge transfigurada por el genio de William Morris para sus amigos prerrafaelistas. Sólo que el hotel, residencia magnífica o palacio, como diríamos nosotros, de La Roche aux Quatre Vents data, modestamente, del siglo XVIII y sus dimensiones, sumados sus múltiples y variados ambientes, son los de un Palacio de la Ópera cualquiera, excluyendo los vastos espacios exteriores.

Dejemos de lado, por falta ante todo de competencia en la materia, el problema de los estilos y las minucias arquitectónicas, comprendida la naturaleza artificial de los jardines, algunos de los cuales, libres del contagio inglés, ciñen aún sus simetrías florales al probo diseño de un Lenôtre de la época, antes geómetra que naturalista. Sólo parece aconsejable anotar que el nuevo propietario ha convertido el inmueble en un vertiginoso escenario en el que se han dado cita para alternar en la armonía o armonizarse en la disonancia todos los estilos de todas las épocas; desafío acaso de la historia, que postula contra ella la verdad incontrovertible de la leyenda.

La modernidad del lugar consiste justamente en lo que más de un bilioso crítico intemperante llamaría su heterogeneidad o su abigarramiento.¹² ¡Como si fuesen estas cua-

lidades negativas, y no participaran, por el contrario, de las que, abrazadas a la adoración del misterio y del más allá, son los índices, signos esquivos o equívocos pero ciertos, de la modernidad en el arte! Sí, del estilo, valga la palabra, vaporoso como la *rêverie*, que precisa incluso de parte de los entendidos de la impotencia para definirlo, so pena de enrolarse en las filas de los palurdos opinantes que lo motejan como propio para febricitantes o condenados.

Nada quiero decir del encanto que significa pasar sin transición desde el *boudoir* auténticamente versallesco al género gótico de una sala de armas, para acceder luego a una habitación de la Alhambra de Granada, a un comedor del Renacimiento, a un baño turco. Acariciaríamos esas barandillas sobre las cuales bajan dando volteretas furias desnudas y hechizadas, así como apreciamos, con el escalofrío que deja a su paso la fiebre creadora, alguna de esas bibliotecas cuyos zócalos y pilastras figuran cabezas cortadas de asesinos, y cuyas mesas ofrecen el aspecto de libros gigantes, abiertos sobre el lomo de los gnomos: las creaciones de M. Carabin, en otras palabras, de las que torvamente se ha dicho que no son un mueblaje sino una pesadilla.

Atrás, atrás la vana polémica y los inventarios minuciosos. Aún nos espera nuestro anfitrión a la puerta del salón principal, donde tendrá lugar, bajo los artesonados y los lustros y entre las tapicerías del siglo XIII, el terror y la delicia del alma: nuestro concierto.

Falta todavía encarecer el mayor de los méritos de Mr. X.; no ya su energía de hombre de empresa —la puesta en obra de numerosas sociedades anónimas— ni su refinada cultura de melómano, ni su presumible iniciación en las artes cabalísticas, sino la capacidad poco común de asociar a una empresa única a los seres predestinados a ella, fueren o no personas conocidas, explorando para lograrlo las oscu-

ridades últimas, puesto que ciertos seres, como saturados de electromagnetismo, desafían el azar y aciertan absolutamente con un solo golpe de dados.

Ni el Príncipe del Salitre ni el Rey del Jabón; tampoco el directorio personificado de la sociedad anónima que ha rendido ingentes beneficios por el solo hecho colmar a los aborígenes de Honolulu con el primero de los beneficios de la civilización, el ferrocarril; ninguno de estos títulos, incluyendo el que merece quien ha llegado a explotar una mina de diamantes en la región amazónica con la única y exclusiva inversión de los capitales del Estado propietario de los yacimientos; nada de todo esto habría podido garantizar el alcance de una intuición aplicada al hallazgo estético. Pero todo ello no resulta indiferente bajo una perspectiva que se atenga al fluido vital en sí y sepa evaluar la plétora de vitalidad por sus aspectos en parte accesibles a la Mística Secundaria.

Quizá pudiéramos interpretar en este sentido, problematizándolo, el gorjeo del rruiseñor de Nicaragua: “Entre esos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles”; pues, al fin y al cabo, ¿no pertenecen unos y otros a la misma raza y no podrían ser unos y otros uno y el mismo por obra de la ya señalada Igualdad de los Contrarios?

Gerardo de Pompiffier, cuya religiosidad —la del arte—¹³ no puede ocultar, en el refinamiento de su escepticismo, la ascendencia positivista y atea, se hará perdonar con alguna amabilidad la sonrisa sarcástica que le arranqué, caros lectores, con estas digresiones. Pero convendrá conmigo —digo bien: convino— en no librar al azar la correspondencia manifiesta, aunque conjeturable, entre la creación de The Crystal Orchestra y el descubrimiento, por parte de su creador, del músico casi anónimo llamado a coronar la obra haciendo pasar al acto la virtualidad del fracaso al que

ella en sí, por sí y para sí estaba consagrada; esta vez un representante de la raza latina que se muere.

Nos referimos a Roland de Glatigny, autor de la sinfonía *Amor Absoluto*, a cuyo estreno exclusivo asistimos y no asistimos el pasado 20 de abril del primer año del siglo veinte. Posiblemente, o así queremos creerlo, sin fundamentos ni tan siquiera en el testimonio de nuestros sentidos y en particular del sentido artístico —“*un musicien qu'a trouvé quelque chose comme la clef de l'amour*”.

Tengo a mano las raras (por escasas) aunque vulgares recepciones emitidas por la prensa, en sus noticias periódicas, con relación al gran acontecimiento. Todas ellas coinciden en señalar su carácter insólito, el monto —que se insinúa escandaloso— de la inversión; el nombre, por cierto, del caballero que la hizo (un cliente conspicuo del Banco de Francia), no se sabe si nimbado por las reservas o cautelas que le acreditan su prestigio o venenosamente empañado por los muchos atributos sospechosos que las mentes estrechas asocian al calificativo de extravagante, aunque sólo sea dicho y escrito sin comentarios, con la falsa inocencia de los nuevos filisteos.

En fin, los burgueses mezquinan su prosodia en señal de que, púdicamente, se escandalizan.

Pero otro tanto ocurre —y esto sí que es escandaloso— en lo que respecta a las hojitas impresas de la Rive Gauche, mal llamadas, en tantos casos, revistas; pero, con todo, herederas supuestas del espíritu de los Decadentes de 1886; los lánguidos residuos de *Lutèce*, la *Nouvelle Rive Gauche* o *Le Décadent* —el mismo y supuesto papel en que los hidrópatas o los bohemios de la *Renaissance* ensayaron sus mascaradas de destructores de ídolos, pero también certificaron su fe ardiente en la religión del arte establecida sobre los despojos de la Fe.