

RESEÑAS

DE LIBROS

¡AY QUE BUEN
VASALLO, OJALA
TUVIESE BUEN
SEÑOR!

I

Una arraigada, secular tradición hispánica quiere que sus hombres rueguen y recen con la espada o, lo que es lo mismo, vivan de dar golpes para no dar golpe. Fatalidad depredadora, leyes de la herencia que transmiten el código del saqueo y de la rapiña. El infierno y la barbarie se alojan en el trabajo; mientras el ocio es nobleza, cultura, bienaventuranza. De esa moral del guerrero se deduce que las obras de creación son trabajos encaminados a granjear el ocio, inversiones para defender el derecho a la encomienda: es el guerrero Bernal Díaz que se pone a batallar con la prosa para alegar la justicia de sus pretensiones o para dejar constancia de la injusticia que en su contra comete la máquina administrativa. El cronista guerrero escribe contra los escribas y milicianos de escritorio: como en la conquista, en la Revolución Mexicana pervive la moral del caballero y las armas; y no sorprende que a los ojos del guerrero triunfador y de sus hijos la maldad venga del hambre y de quienes la padecen: los hambrientos son inferiores y viven en el *Infierno* porque trabajan. Dialéctica institucional, vaivén del hambre al hartazgo donde los pobres tienen lo que les falta a los ricos (hambre, ganas, interés, lucidez, voluntad) y donde a los ricos les sobra lo que hace pobres a los pobres cuando les falta: tiempo, prestigio y bienes materiales.

II

Agua quemada ("cuarteto narrativo") se diría libro improvisado para ser menos que novela y más que suma de cuentos, de modo que los puentes que

se van estableciendo de una historia a otra, son tan importantes como los textos mismos. ¿Hasta qué punto el texto se alimenta de sobreentendidos? ¿En qué medida lo que por sabido Fuentes calla es puramente literario? Los personajes, temas y motivos de *Agua quemada* resultan familiares en parte porque el mismo Fuente ya los ha escrito antes y en parte porque ya estaban escritos antes de que él los tomara prestados. Alterna *Agua quemada* lo genérico y lo cotidiano, los confunde y hasta llega a establecer un ostentoso predominio del uno sobre el otro. Por razones de eficiencia y hasta de facilidad ¿no es verdad que cuando un autor se adocena se empieza a invocar su destreza literaria?, en *Agua quemada* el papel, el rol que diría el otro, priva sobre la persona, el comportamiento sobre la experiencia, el recuerdo sobre la percepción.

Pero ¿no es natural que sea así? ¿No distinguía Platón entre filodoxia y filosofía? ¿No tiene por cometido el narrador historiar las doxas, dar cuerpo y letra a las creencias de quienes lo rodean, reflejar para el lector las leyendas y opiniones, toda esa nube de sueños y expresiones que se cierne sobre la realidad para representarle un sentido? Poco importa saber cuándo el narrador expone y cuándo aprueba. Quiere la fatalidad del texto que el escritor apruebe, afirme solamente lo que es capaz de escribir. Fuentes narrador es filodoxo y no filósofo. No le interesaría tanto traer a superficie narrativa verdades últimas como desplegar en prosa de la manera más fidedigna las ilusorias opiniones que los hombres se hacen de la historia. Ahora bien, la gaseosa comarca de las opiniones, la geografía de las creencias puede ser explorada de dos maneras: centrífuga y centrípeta, desde la tradición o desde la propaganda, desde la memoria popular o desde la memoria impuesta del Estado. En *Agua quemada* la literatura es menos una forma de pedir perdón a los pobres que la distancia más corta entre la personal y la general historia, el atajo que lleva directamente del individuo visceral a la entraña nacional. *Agua quemada* o la literatura como un ¿donde quedó la bolita? que identifica al héroe con el tipo y a la historia con sus interpretaciones oficiales.

Agua quemada se ocupa de la mantanza del jueves de corpus, 10 de junio de 1971. No hay aquí literatura de pro-

testa sino haz de autoparodias que son otras tantas apologías de la violencia institucional. En *Agua quemada* —libro del buen amor nacional, es decir de la buena fe estatista donde la imaginación se suelta el pelo para simular el permanente de las interpretaciones oficiales— los históricos halcones devienen 'gavilanes' y el Jueves de Corpus es presentado como una conspiración para abortar el proyecto liberal izquierdista y nacionalista del tercermundismo chévere.

Hay así una escisión radical en Fuentes, y los hilos narrativos se rompen por lo más delgado: de un lado, Fuentes está fascinado por el mundo heroico, las armas y la epopeya; del otro, oye en su interior una voz que le dice: los bárbaros, ahí vienen los bárbaros. ("Las mañanitas") Esa tensión en el interior de Fuentes mismo es la responsable de que los héroes de Fuentes estén condenados a ser proletarios poco heroicos o bien a vivir un heroísmo de pacotilla. Es natural: su literatura se funda en el esgrima o repetición de formas culturales previas, tiende a sacrificar los individuos a la especie, y si entre los personajes, de *Agua quemada* hay excepciones (el joven Plutarco Vergara, Luisito, el lumpen Bernardo Aparicio) son excepciones cuidadosamente amortiguadas, mediatizadas porque de otra forma resultarían explosivas: ¿qué sucedería si el nieto que tanto admira al coronel Vergara y sus hechos se fuera a dar guerra con los narcotraficantes amigos de su padre? A diferencia de las herumbrosas de la revolufia, las armas de los traficantes están demasiado calientes para tenerlas entre las manos.

Ahí está la llaga: *Agua quemada* es un libro de vistosos guerreros vistos a través del ojo administrador, un collar donde importan mucho más los hilos de la continuidad y de la mediación social que el poder explosivo de los cuentos y cuentas.

Agua quemada habla de la guerra para desarmarla desde la administración, al tiempo que conjura y extiende carta de ilegitimidad a la violencia no institucional.

Así los dilemas heroicos de Fuentes son inversos a los de los personajes de Stendhal. En *La cartuja de parma*, en *El rojo y el negro*, el personaje tiene que dominarse, hacerse pasar por reaccionario para mantener la integridad de sus heroicos sueños. En Fuentes, todo



Carlos Fuentes

UN PERSONAJE EN LA HISTORIA

El historiador norteamericano Hugh Hamill se preguntaba en un importante congreso celebrado en 1969, en Oaxtepec, qué se habían hecho los historiadores académicos en relación con el cultivo de la biografía. Entonces, cómo ahora, todo parecía indicar que era un terreno que el historiador había cedido al hombre de letras por manifiesto desinterés en insistir en el relato de la vida de un solo hombre, acaso temeroso del anatema que se le podía lanzar desde la trinchera de la historia estructural, sociológica, marxista, consistente en recordarle que lo de Carlyle ya pasó hace mucho tiempo. Para un medio como el nuestro, que se deja empobrecer por actitudes, pero que se resiste a hacerlo por sus realizaciones, la biografía dejó hace tiempo de ser asunto del historiador académico —con las saludables excepciones de quienes no se arredraron ante lo que pudo haber sido la renuncia a la práctica biográfica y la entrega del género a otros especialistas.

Así, el medio historiográfico mexicano permaneció marginado a ecos de polémicas internacionales, así como a realizaciones magistrales en este campo, que, dicho sea de paso, es el que mayores vasos comunicantes ha tendido entre los historiadores y los lectores. Las soluciones de los biógrafos a dos objeciones importantes que se marcan a sus tareas: carencia de científicidad e insistencia en el individualismo, implicaron recaídas extremas, o bien ofrecieron logros extraordinarios. En el primer caso, por ejemplo, la científicidad ha tratado de ser salvada por el psicoanálisis. Se ha hecho referencia, con justicia, a que obras como la del famoso psicoanalista Erik Erikson sobre Lutero no es historia sino el psicoanálisis de un personaje histórico, es decir, como señala acertadamente Jacques Barzun, el objeto de la ciencia es distinto, así como las explicaciones: no es historia, es psicoanálisis diacrónico. Con todo y lo respetable que es Erikson y la luz que su investigación arroje, no es historia, ni el historiador debe abandonar sus recursos propios y convertirse en psicoanalista. El libro extraordinario a que he

lo contrario. Los personajes —mexicanos al fin y al cabo— tienen que parlotear de la violencia, rozar la revolución para vivir tranquilos y fieles a su conformismo. En la tierra de la revolución desmentida por sus instituciones, toca al bandido ser padre de la epopeya patria y a los hijos creer en el patriotismo sin ejercer el bandidaje. A final de cuentas, esta historia en tres generaciones que es la de las familias Vergara y Aparicio calca el ciclo señalado por Ibn Jaldún en su *Historia Universal*: a la primera generación de nómadas guerreros, sigue la de los sedentarios conquistadores y a ésta la de los conquistados, hedonistas y conformistas temerosos de que les sean arrancados sus privilegios: el hedonista recuerda con fascinación a su abuelo nómada pero teme a los nómadas que son sus contemporáneos. La familia Vergara comparte con los Heredia de *Una familia lejana* y con la familia revolucionaria ayer en el poder un callejón sin salida: el de la reproducción y crianza de una minoría. Es el problema no de la tradición sino de la continuidad del filiarado. Es también el problema de la educación: ¿cómo dar con formas que aseguren la continuidad del pasado, como dar forma al porvenir? ¿Qué historia tan triste la de estas minorías dirigentes que lo pueden todo menos darse un futuro! Y, más triste todavía, ver cuál es la única educación de que disponen esas minorías para perpetuarse: el miedo. El miedo a los bárbaros y el miedo a ser bárbaro. El miedo al ham-

bre y la miseria, o a la carencia de status, a la falta de identidad, a la falta de poder y de cercanía con el poder. Los personajes de *Agua quemada* pueden ser enumerados en relación con el poder: de un lado, están los personajes en quienes se centra el poder y a quienes les basta desplegar su carácter, exponerse a sí mismos para llenar con su legendario peso la narración; de otro, están los impotentes y los desposeídos: más que identidad estos personajes tienen miedos, apetitos y como están fuera de la historia y carecen de historia se ven obligados a actuar, a inscribir al vuelo una historia por más que les haya sido negado el reino de los heroicos. Los mejores momentos de *Agua quemada* tienen que ver con la aparición de estos personajes: Doña Manuelita y el Niño Luisito, Martina y Bernabé. Pero la mayor parte del libro transcurre transcribiendo el carácter, el humor —hechos y fechorías— de los personajes heroicos que son muertos históricos, símbolos, y cadáveres mesmerizados por el escritor. Buen taumaturgo, Fuentes sabe hacer caminar a los muertos. Svengali enseña que no se puede resucitar a nadie impunemente. El que resucita muere a medida que da vida a lo que está muerto; muere cuando se pone más allá del riesgo, cuando en el balance de su existir pesa más la trayectoria recorrida —el currículo— que el camino por hacer, la vida que no es recuerdo.

Adolfo Castañón

▲ Enrique Krauze: *Daniel Cosío Villegas, Una biografía intelectual*. México, Joaquín Mortiz 1980, 320 p. (Confrontaciones. Los críticos).

RESEÑAS

hecho referencia es el del desaparecido periodista, escritor e historiador polaco-inglés Isaac Deutscher, con sus libros magistrales sobre Trotsky y Stalin. En ellos se muestra cómo se entreteje el individuo en las estructuras y cómo la historia de la persona es significativa en la historia de la estructura. Mientras que en otras latitudes la biografía sigue revelando contribuciones individuales a la historia de sus pueblos y muestra cómo la historia de los pueblos conforma individualidades, en México apenas José Fuentes Mares ha insistido lo suficiente en el género, así como Enrique Krauze, con su libro de biografías colectivas, donde aparece el relato-explicación del quehacer de la generación de 1915, en el que los factores individuales, psíquicos (que no psicoanalíticos), formativos, escolares, históricos, aparecen en función del co-tejo entre México y los siete (o más) sabios, técnicos de la Revolución Mexicana. Otras muestras del rescate de la historia de personas aparece en los apoyos biográficos que desarrolla Héctor Aguilar Camín en *La frontera nómada*, para ubicar al grupo Sonora en sus años formativos, "antes del reino", que permiten apoyar explicaciones sobre el propio reino. Finalmente, Luis González, en *Los artífices del cardenismo*, rescata la historia de personas en dos dimensiones: la colectiva y la individual. Por una parte pasa revista a la gente que contribuyó a la Revolución, de acuerdo con sus perspectivas de oriundez tanto generacional como regional (donde se da cabal cumplimiento a dos obsesiones históricas del autor), y por otra se indaga la trayectoria formativa del "epónimo del sexenio", Lázaro Cárdenas. Los libros mencionados aportan elementos básicos para dejar asentada la legitimidad del género como tal y del apoyo que la biografía da de hecho a la historia. Se le puede contestar a Hugh Hamill, doce años después, que los académicos han retornado a la biografía, aunque todavía son pocos y queda muchísimo trabajo por hacer.

Todo lo anterior es un rodeo, o mejor, un marco, para llegar al examen de la más reciente aportación de un historiador académico al género: el libro de Enrique Krauze sobre don Daniel Cosío Villegas, subtítulo "una biografía intelectual".

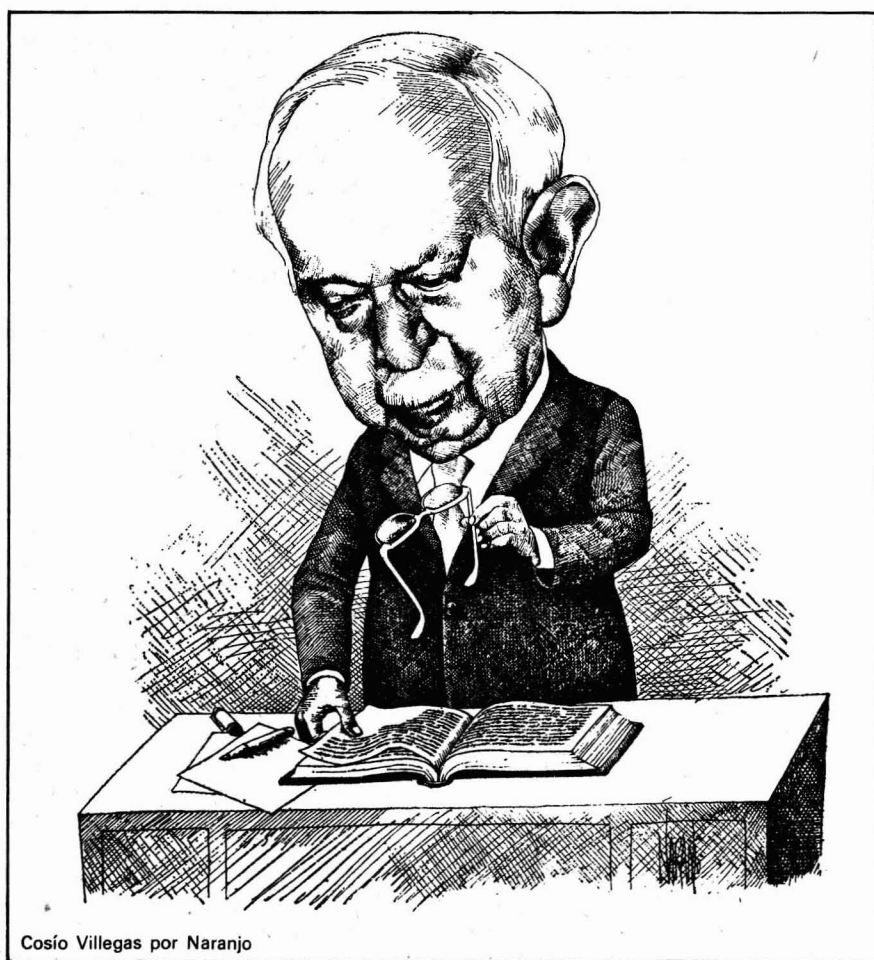
La obra surgió de dos fuentes, por lo menos. Una de ellas es la que dio el marco de referencia que constituyó la

primera obra de Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, donde aparece Cosío y su generación, y la otra, la relación estrecha del autor y el biografiado, quien en los últimos años de su vida concedió alrededor de una treintena de entrevistas autobiográficas a Krauze. El autor, además, tuvo acceso al archivo particular de don Daniel y al de personas muy cercanas, donde obtuvo una documentación irreprochable. Por otra parte, don Daniel Cosío Villegas fue un hombre que merecía tener un biógrafo, a pesar de haber escrito él mismo unas *Memorias*. Krauze consideró bien esto último, como consta en las propias páginas de la biografía y en la reseña que publicó cuando las *Memorias* de don Daniel aparecieron. De hecho un libro no excluye al otro: se complementan de una manera total, en la medida en que las explicaciones que se dan sobre la misma vida difieren por razones obvias. Ambos libros justifican plenamente la necesidad de conocer lo que en ellos se narra, la vida de Cosío Villegas bien

vale la pena y aún puede dar lugar a más, si no biografías, sí a textos que analicen aspectos de su trayectoria intelectual difíciles de ser agotados. En suma, Krauze tuvo un gran tema, documentado de una manera magnífica.

La biografía intelectual de Cosío Villegas se divide en doce capítulos correspondientes a doce tramos significativos de la trayectoria vital de don Daniel. Cada uno de ellos constituye una estación a la que se llega con posibilidades amplias de ver todo lo que hay alrededor. Krauze entreteje de manera espléndida la vida de su biografiado con el contexto histórico que le corresponde. El contexto no es simplemente un marco de referencia sino algo que tiene su propia dinámica histórica, de manera que se puede ver la situación antes y después de la incidencia de don Daniel dentro de ella y la manera como esa experiencia se reflejó en la vida de Cosío.

El punto de partida lo da la figura paterna de don Miguel Arcángel Cosío Soberón quien marcó a su hijo una in-



Cosío Villegas por Naranjo

fancia espartana, al decir de Luis González. El manejo que hace Krauze del caso no lo lleva a una suerte de psicoanálisis fácil, sino a establecer la explicación de muchas actitudes típicas del biografiado. En cuanto a la recreación histórica de los aspectos donde se desarrolló la vida de Cosío, es de fundamental interés el dedicado al Fondo de Cultura Económica, en el cual Krauze hace la historia de la institución, tanto de la manera como la administraba Cosío, como de su impacto en el desarrollo y madurez de la industria editorial mexicana; tanto en su aspecto empresarial como en el intelectual. Capítulo muy bien llevado, deja constancia de lo que significó en la vida de Cosío, para el Fondo y del significado del Fondo en la cultura mexicana. El análisis del catálogo y de la relación de éste con su mercado, así como la incidencia de los intelectuales —productores de pautas a seguir en la elaboración de la hasta hoy inexistente historia de la industria editorial mexicana.

La historia intelectual, entendida como la relación entre el medio histórico y las ideas, adquiere su mejor dimensión en el capítulo octavo, "El liberal de museo", y se complementa con el análisis posterior sobre la actividad de don Daniel como historiador. Con esos elementos, Krauze establece el contexto que permite entender tanto al historiador de microscopio, el de la *Historia moderna*, como al moralista, el autor de ese difícil alegato contra los críticos Sierra y Rabasa, en defensa de la Constitución de 1857. Con ellos, se complementa el último don Daniel, el de los cuadernos de Joaquín Mortiz, conciencia crítica del sistema y del sexenio 1970-1976, "último don Daniel" que ya en 1947 había dado el gran diagnóstico, y en su indispensable texto "Justificación de la tirada" su gran testamento intelectual. Este último texto es acaso el que hizo a Krauze tanto biógrafo de Cosío como de la generación de 1915.

De regreso al punto de partida, Enrique Krauze, historiador académico, se ha convertido en el mejor exponente del género biográfico. Lo es por y a pesar de lo académico. El "por" se refiere al rigor, a la buena selección temática, al conocimiento profundo y certero de sus fuentes y a la magnífica percepción de las actitudes. Asimismo, a la más que correcta inserción del personaje en la historia. El "a pesar" se refiere a que

Krauze abandona la academia en su expresión. Su libro está muy lejos del típico producto *scholar*, no es exhaustivo, no es solemne. El libro está escrito para todos y no para "media docena de colegas". Por esto último (y desde luego por muchas otras cosas) la dedicatoria a Luis González cobra mucho sentido. No es un texto esotérico.

Krauze fue siempre consciente de su simpatía por su tema de estudio. El último capítulo es reflexivo, se vuelve sobre sí y aparece el autor levantando datos sobre Cosío, grabando conversaciones, de la misma manera en que aparecía Francesco Rossi filmando *El caso Matei*. De hecho la biografía termina antes, en el capítulo undécimo, y el último es la reflexión, la gran conclusión. La recapitulación necesaria. Ahí se recuperan muchas cosas que fueron quedando a lo largo de todo el libro. Ahí se aprecia la honestidad intelectual de Krauze, de un biógrafo que puede, a pesar de la gran admiración por Cosío, señalar defectos, diferencias; decir que la distancia era el mejor elemento para mantener viva la amistad con don Daniel.

El género biográfico en México está en buenas manos. La lectura de *Daniel Cosío Villegas: una biografía intelectual* enseña más sobre la historia que muchos textos pseudoestructurales y da legitimidad plena a la historia de las personas.

Alvaro Matute

LA ESCRITURA DEL DESEO

New Haven es una ciudad fea con un nombre hermoso. Con una bahía poluída por las refinerías de petróleo, un centro comercial pequeño y sucio, unos siniestros ghettos de negros y desplazados portorriqueños, la ciudad tiene en su mismo cogollo el lujo enciclopédico de la Universidad de Yale. Construida por ministros protestantes a semejanza de Oxford y Cambridge, ostentando el falso gótico de los años 30 (sí, 1930), abierta al hippismo de

Manuel Ulacia *La materia como ofrenda* México, Universidad Nacional Autónoma, 1980. 56 pp.

las nuevas generaciones (drogas, sexo comunal, cuartos de baño unisexuales) Yale sobrevive a las modas y los cambios por una rígida estructura invisible que se apoya en el obsoleto modelo de las universidades europeas (es posible comparar la literatura germánica con las clásicas pero no piense usted en estudiar seriamente las letras del Tercer Mundo) y en la convicción, nunca cuestionada, de la superioridad cultural de los WASPS (White Anglo-Saxon Protestants). En ese puerto inesperado, en una ciudad en que las masas semialfabetizadas coexisten con las superalfabetizadas estudiantes, irrespirable en el verano, gélida y hostil en el invierno, roja y estimulante en otoño, el destino ha querido situar a dos poetas mexicanos. Fue en New Haven que (hacia 1930) Xavier Villaurrutia encontró la materia para algunos de sus *Nocturnos*. Es en New Haven, donde Manuel Ulacia ha construido buena parte de su ya considerable producción. Tal vez el choque entre la aridez, el cielo descomunal y la altura del Altiplano mexicano, con ese puerto que da a una bahía que da a una ensenada que apenas si da al Atlántico; el choque con el rigor de la nieve y del viento helado que perfecciona la tortura del frío; tal vez la soledad, el silencio, la perplejidad de los días que se suceden iguales a sí mismos, hayan estimulado a estos poetas mexicanos a volcarse sobre el espejo de la página para descubrir lo que no era tan visible en su espacio natal. Sea lo que fuere, lo cierto es que en New Haven (*of all places*), Xavier Villaurrutia y Manuel Ulacia han encontrado una vena de poesía que perdura en sus poemas. No hablaré ahora de los *Nocturnos* que son harto conocidos, pero sí del primer libro de Manuel: *La materia como ofrenda*. Hay allí poemas escritos en México y otros en que el paisaje es de New Haven. En los primeros, la realidad que el poeta enfrenta y que se da, como ofrenda, es una realidad de siglos, entrecruzada por los textos de la historia y la poesía, autobiográfica de una estirpe y de una vocación heredada. La presencia del abuelo, Manuel Altolaquirre, no es sólo la de sus versos ("las sílabas de tu nombre/ se sumergen en las páginas de los libros," p. 11) sino también la de un pensamiento que vuelve a vivirse en versos del nieto que lo aluden y lo reescriben. Un epígrafe de Altolaquirre dice (p. 39):

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar al espejo
sin porvenir de la muerte.
Actualizando al abuelo (y a Manrique),
dirá Manuel (p.43):
en una foto borrosa
habremos dejado nuestra juventud
Alucinado, volverá a fundir vida y
muerte en un movimiento de caída que
es un identificar la propia imagen con
el cuerpo del espejo, la tierra de la que
salimos y a la que volvemos (p. 44):
voy caminando instante tras
instante
en este vacío que llena mi cuerpo,
y llegaré a ser él,
y caeré sobre mí mismo depositán-
dome un día
en la mandíbula de la tierra que
bosteza.

Otras presencias mexicanas —Luis Cernuda, al que Manuel conoció de niño, en la intimidad de la casa de los abuelos; Octavio Paz, cuyo nombre y poesía están, como las de Cernuda, en la filigrana de este libro; Verónica Volkow y Santiago Quintana, amigos de la más entrañable compañía— marcan hondamente de tiempo e historia, de poesía y poética, los textos escritos en esa meseta multitudinaria que apresa en síntesis apasionada el poema "Ciudad de México" (p. 51):

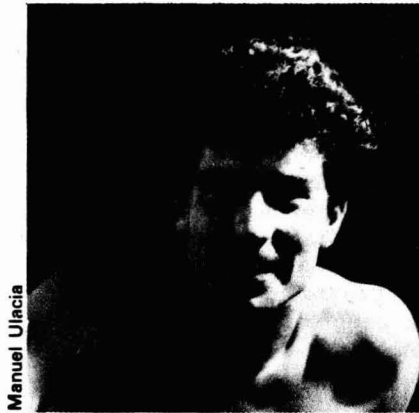
Ciudad, cuerpo mordido por dientes
de humo
la furia de la bestia en los motores
circula por arterias que unen
puntos,
invisible trazo de constelaciones

Si México está densa de realidad y es un espejo en que el poeta descubre su nombre y su raza, New Haven, en cambio, es pura superficie. La nieve es una página en blanco (p. 10) o una sábana blanca que borra las huellas del día (p. 13) o, aún más explícitamente (p. 15):

En el papel
se escriben palabras
Como en la nieve pisadas
cuando caminas
hablando solo por la página.

En "Puerto Nuevo" (p. 22), el tiempo atmosférico y el tiempo humano se funden:

Un viejo barre la nieve que sepulta
el jardín.



Manuel Ulacia

Busca la sombra del árbol que lo cubrió en verano.

Si México es historia/biografía/poética, y New Haven es espacio blanco/soledad/silencio, en ambos lugares el deseo es materia incandescente (El volcán encendido/lava de nieve/ por nuestros muslos, p. 29), es ofrenda y don, es comunión. El último poema del libro, fechado precisamente en New Haven, 1979 (p. 53), funde el paisaje de invierno y la soledad con la revelación del cuerpo, del calor de la vida, de esa "raíz de tus nervios (...)" donde crece el mundo" desde la superficie misma. En el centro de esta revelación está la iluminación de que la única realidad del poema está en el deseo que mueve la mano que mueve la pluma que mueve la palabra. O como dice, epigramáticamente, la página 12:

En el jardín
la tortuga milenaria
se come la palabra hierba.

Emir Rodríguez Monegal

OTRO LIBRO: EL MISMO BORGES

Escribir sobre un libro de Borges como éste requiere de una serie de advertencias. La primera habla de la inutilidad de reseñar en un sentido descriptivo tal obra. En efecto, ¿qué sentido tendría glosar las; conferencias de Borges sobre la *Divina Comedia*, el budismo, la ceguera, la poesía, las pesadillas, *Las*

▲ Jorge Luis Borges: *Siete noches*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

mil y una noches y la cábala? Otra: Borges es un escritor y difícilmente puede ser en otra parte más crítico que en su propia escritura de creación. Crítico aquí está tomado en su sentido más específico: lenguaje que habla sobre otro lenguaje, que le es anterior y que en la operación crítica funciona como objeto. De modo que, tratándose de este libro, es difícil creer que alguien vaya a él buscando la esencia del tema en cuestión. En cambio, todos vamos en masa a ver qué es lo que nos dice Borges sobre cada uno de los siete temas. Sintetizando, el sujeto de estos siete temas no son los siete temas sino Jorge Luis Borges. Abrimos el libro para leer a Borges no para descubrir a Dante por boca de Borges. Esa es nuestra actitud.

Un impresionismo justo

Desde un punto de vista estrictamente crítico, Borges aquí funciona como el profesor que quiere despertar en sus alumnos el amor por la literatura. Esto es comprobable fundamentalmente en dos casos: en la *Divina Comedia* y en *Las mil y una noches*. Los demás temas pueden ser cuestionados por los interlocutores; éstos no. No, porque detrás de uno está Dante, el mayor poeta en la opinión de Borges, y detrás de *Las mil y una noches* está Oriente, la palabra que, según Borges, contiene oro (ya hablaremos de Borges como de alguien verdaderamente enamorado del signifi-
cante y no del significado). Oriente, el gran descubrimiento de Occidente (Borges). Pero volvamos al impresionismo: si con este nombre designamos a cierta crítica que en un libro ve lo que quiere ver y no se preocupa por los niveles de significación del texto, en la medida en que estos niveles no sirven para conmovirlo, Borges es un crítico impresionista.

Un impresionista muy atípico y funcional. Si todo crítico impresionista se autodefine como un *enviado*, como un representante del texto, una especie de embajador de la verdad del texto entre salvajes, Borges lo es de un modo especial: un embajador que no *representa*, sino que *es*. A mi modo de ver el impresionismo de Borges radica en el hecho mismo de la literatura que toma como objeto. Si Borges es subjetivo frente a los temas elegidos para sus conferencias, lo es por la sencilla razón de que esos temas lo constituyen, son su literatura: la *Divina Comedia* es Bor-

RESEÑAS

ges; la cábala es Borges, y así las siete veces. Por eso Borges no puede describir. Historia un poco, otro poco recuerda sus lecturas, y otro apunta sus puntos de vista.

La conciencia de la noche

En las distintas conferencias siempre está presente la conciencia de la conferencia, o sea, la conciencia de la noche. Este efecto de metalenguaje se presenta de diversas maneras: una, bajo la forma de la modestia ("una curiosa metáfora de un poeta hindú, *que no sé si puedo apreciar del todo...*", pág. 120, *La poesía*) dada esencialmente por una otra conciencia: la de la *verdad* del material que maneja; un escritor que sabe *como escritor* el peso real de los temas que toca. Esta conciencia se opone a otra que le es derivada: la relatividad de su verdad como hablante *sobre*, dada por la exclusión del *yo Borges* como autoridad crítica. Esta exclusión provoca dos cosas: la transparencia del objeto sobre el cual se habla y la opacidad del lenguaje que se habla. Es decir, la elipsis del sujeto-hablante produce la objetividad del lenguaje hablado que, a su vez, se transforma en el sujeto. Esta *distinción* (què Borges sabe de memoria y aplica en su escritura de creación, y

que es uno de los conceptos que demuestra la falacia de cierta escritura transparente, que se preocupa, al revés de lo posible, de transparentar el objeto a través de la transparencia del lenguaje y no a través de la opacidad del lenguaje), el pasaje de un sujeto a otro, sir-



ve para hacer *justicia* (una palabra que nunca vi aplicada por la crítica sobre Borges) sobre el objeto que se habla. De modo que, cuando Borges está citando autores y páginas de esa especie de Enciclopedia General de la Literatura que le es personal, e incluye al escritor Borges en su discurso metalingüístico, produce sorpresa: *este pasaje me inspiró un poema*, dice hablando de la ceguera y cita un fragmento del "Poema de los dones". El lector se da cuenta de que Borges había estado graduando su narración, porque todo el tiempo había estado narrando. La *Divina Comedia*, la cábala, la ceguera, etcétera, son cuentos que Borges se sabe de memoria y que los cuenta en ocasión de un motivo determinado. No olvidar nunca algo fundamental: Borges es un *hombre de letras*, literal y metafóricamente hablando.

El miedo al lector, al oyente

Una de las cosas que inevitablemente puede producir Borges es la apariencia de la subestimación. Algún crítico francés muy aguzado, una especie de cruzado de la verdad perversa, sostuvo eso. Personalmente, no conozco el público de las conferencias de Borges. Puede estar integrado por buenas señoras de la sociedad de beneficencia cultural que van a pedirle a Borges bibliografía (no olvidar que, también para el público, Borges fue director de la Biblioteca Nacional de su país) o, al contrario, por escritores, sin descartar la inclusión de algún niño (espejo de Borges). Yo pienso que se trata absolutamente de lo contrario: Borges sobrestima al público-lector, por lo siguiente: 1) porque hacerse transparente (por el proceso que ya vimos) para dar paso a la materialidad de que se habla es sobrestimar; 2) porque criticar el propio discurso es otra manera de sobrestimar, hacerse consciente frente a la mirada de esos *otros* (el infierno de Sartre), autotextualizarse. Los libros son obra de pequeños dioses leídos por pequeños diablos que cumplen con sus ojos una pequeña y legendaria venganza.

Florece porque florece

Hay tres tipos de lectores de este libro de Borges: a) los que al ir derecho al índice buscan el número de página de la

SENORA, señores:

En el discurso de mis muchas, de mis demasiadas conferencias, he observado que se prefiere lo personal a lo general; lo concreto a lo abstracto. Por consiguiente, voy a comenzar entendiendo a mi modesta capacidad, a mi limitada, en primer término porque me gusta, en segundo por el carácter del libro. Todavía puedo decir afuera algunos colores, incluso puedo descubrir el verde, pero no descubro el azul. Sólo veo un color que no me ha sido infundido, pero que me ha sido enseñado. Recuerdo que los colores amarillos están aquí, los rojos también, pero no me demora ante una flor, los azules del jardín zoológico en Palermo y es precisamente "la ruada del tiempo y el ser humano". Recuerdo que me demoraba ante el oro y el negro del tigre, pero me demoraba, aun ahora, en el gris, gris acompañándome. Me he escrito un poema titulado "oro de los tigres" en un poema titulado "amistad del oro con el negro", pero siempre he estado en un mundo rojo en.

¿Por qué estoy hablando de colores, cuando debería recordarles a mis amigos que los colores son y que no se si es la implicación de los colores en el mundo, pero imagino al cielo encerrado en un mundo negro, pero en un verso de Shakespeare que justifica esta opinión: "I think on dark days which the sun doth do" (I think on the darkness that you see, I think on the darkness that you see, I think on the darkness that you see, I think on the darkness that you see).

INDICIOS DEL TIEMPO

conferencia sobre la poesía (lector-escritor); b) los que al ir derecho al índice buscan, etc., la conferencia sobre la ceguera (lector-alcoba); c) los que buscan la conferencia sobre los sueños (lector-espada psicoanalista). Como es obvio, hay que incluirse entre los primeros. La poesía para Borges es un acto mágico. Esto resulta paradójico en un escritor autoconsciente como es Borges, un escritor que no fue tímido al ampliar la máxima calderoniana de *la vida es sueño*, a través de la más hermosa metáfora de la literatura actual: el universo es un sueño. A mi modo de ver la paradoja radica en que, sustancialmente, la literatura de Borges es una literatura de *actitud*. Actitud aquí debe ser asimilada a *conceptualización* de un plano filosófico. En literatura la materialización de este concepto puede dar, para poner un ejemplo, una obra como el *Finnegans Wake*, de Joyce. Bajo una óptica de crítico barroco (terror al vacío del casillero) la obra de Joyce también puede ser considerada una *actitud*. Pero bajo una óptica material-significante, la obra de Joyce es un intento de desconceptualizar la literatura, de *poetizarla*, por decirlo de algún modo. (O como sea que se llame la construcción de un universo microscópico realizado por una necesidad significativa.) La trampa de la literatura borgeana está en la separación de los géneros de su obra: prosa por un lado y poesía por otro. Es como si su prosa fuese la teórica y su poesía la práctica. La prosa está poéticamente defendida por una metáfora total: el universo es un sueño. Pero su poesía, su práctica significativa, está regida por la magia. En el texto sobre la poesía Borges es muy claro en su consideración de la poesía como esencialidad. Creo que esa esencialidad es una totalidad significativa, en la medida en que no puede explicarse por la lógica discursiva. Por lo contrario, si se intenta una explicación de tipo lógico-analógico, esa esencialidad que es una eternidad es un mosaico de formas, una música. Un poema, sería un acorde de esa música. Arbitrario pero pitagórico al fin, Borges cierra su conferencia sobre la poesía citando a Angelus Silesius (siglo XVII) en alemán y en español. En español el verso dice: *la rosa sin porqué florece porque florece*.

Resulta vano buscar, en manuales académicos o en los raros estudios literarios de poetas, la mención del tiempo como soporte de la composición poética. El tiempo es identificado por su carácter de tema de la poesía y por su ineludible presencia en el artista y su mundo. La costumbre de hablar del tiempo como si se tratara de un personaje, con sus diversos nombres y disfraces, o por su propio imperio gramatical, lo convierte en un desgastado acompañante. El tiempo pasa o se está a tiempo. Pero el tiempo de la poesía es otro.

Entre las posibilidades macro y microscópicas de la descripción de la poesía, algunos aspectos significativos se pasan por alto. El discurso de cierta crítica mantiene sus opiniones en un campo donde lo general condensa y deja intacto lo inabarcable. En efecto, el poema es una vasta región donde un lenguaje crítico exacto puede discurrir por partículas.

La comprensión del espacio y sus dimensiones desencadenó al verso, aunque muchos poetas todavía lo mantuvieron en la laberíntica cárcel del oído. Antes, la voz era el medio. Poesía era canto. Después, fue vuelo; ya el viento no llevaba las saetas-sonido del poeta. El viento se hizo hoja de papel y en ella trascurrió el poeta. Las palabras pudieron ser vistas: el oído abrió sus puertas a los ojos y en el silencio del espacio la mirada ordenó sus imágenes. Los versos ya no dependieron únicamente del oído. La memoria de los sonidos actuó en complicidad con la memoria del silencio.

Después de Einstein, es inevitable pensar en el tiempo y reflexionar en su calidad de dimensión en la que no cabe la magia. La relatividad del tiempo en el Universo es imperceptible en la Tierra. Así como el silencio es prácticamente desconocido debido a la atmósfera (quizá por ello el espacio en poesía sea relacionado más con el blanco de la página que con el silencio).

El tiempo poético es diferente del ritmo (de las cláusulas rítmicas, diría Andrés Bello). La sucesión fonética y mé-

trica crea el tiempo y pertenece al ámbito de la voz y del oído. Y el tiempo incluye además a los ojos, principal instrumento del poeta —primero es la vista y después los nombres—. Olvidando la duración de la imagen, algunos autores la consideran, signo icónico, el centro originario del poema.

El tiempo real es alterado por el cine sobre una certeza: la película posee su propio tiempo. La fotografía detiene el tiempo, como el fotograma. No obstante, el tiempo de la fotografía (el instante en que el obturador funciona), la duración que revela, es estática, mientras que el tiempo cinematográfico (la sucesión de instantes) es dinámico, como en la poesía.

El surrealismo consideraba un valor artístico "la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado"; arrancaba al azar poemas sólo valiables por el tiempo en que se sostienen. Junto a las cualidades del lenguaje y su presencia espacial, el tiempo en poesía permite el estallido, la sucesión y la combinatoria de las imágenes. El tiempo influye en las pausas —cortes a la orilla del silencio—, propicia la yuxtaposición de planos distintos, es la causa del movimiento y de los cambios.

En los poemas de *Comparecencias*, que reúne seis libros, dos de ellos inéditos, Marco Antonio Montes de Oca evidencia un conocimiento excepcional de ese tiempo de la poesía. Por ejemplo, en "Vitales" y en "Historias de un instante" —cuatro y ocho breves poemas, respectivamente—, cada verso tiene un equivalente en los planos cinematográficos.

El agua es peligrosa
Cuando tiene arena
Pero nada en verdad sería peligroso
Si solamente la arena
Fuera movediza.

Agua, arena y el peligro. Y una sorpresa final que une y cambia el sentido de las primeras imágenes, aunque sólo en apariencia, pues queda señalado el verdadero y común peligro: el agua apacible, la arena inofensiva, se unen para dar *fin al tiempo* —un deseo surrealista—, es decir, para encontrar en la prudencia el horror. "El agua es peligrosa / Cuando tiene arena" ya no es un revés más o menos aventurado.

RESEÑAS

Imanes deganados
Zozobra de fábulas leídas
Pájaros marinos que se disipan
Como un cojín
De plumas blancas.

En esta instantánea, el primer verso también revela su sentido cuando arriba al tercer verso, reforzado por la comparación final.

Los ojos de Montes de Oca registran el mundo como lo hacen las cámaras de cine. "Al pie del volcán" es un poema cuyo guión puede deducirse con facilidad. 1) Panorámica del volcán. 2) Acercamiento. Detalles de su cuerpo. 3) Monólogo sobre el paisaje desolado ("El día que despiertes / Dejará de girar la gran ciruela terrestre").

Comparecer, dice Montes de Oca, frente al viento que olvida, manteniendo un brazo fuera del poema donde será sepultado, es importante para sentir el viento y no olvidarlo. Si el lenguaje es naturaleza, la poesía es una máquina natural, que da lugar a una compleja percepción. Montes de Oca quisiera convertirse en todo lo que mira, así tendría una nueva experiencia en forma de palabra. Deseo de fundirse con el mundo, porque "el mundo debe ser más

nuestro / Cuando más lo abandonamos a la fiera de su propio canto". En Montes de Oca hay una gran riqueza verbal, comprensible como una necesidad de desdoblar las impresiones de la realidad para poder asemejarse al mundo visto y vuelto poema. Se trata, en suma, de atender a la intranquilidad natural de las palabras, oír los latidos de la circunstancia humana, afrontar el poema, cuya estética es el choque de dos formas: la mirada y su misterio; el misterio y su escritura. Y de ese choque lo único no inteligible de inmediato es el movimiento de los planos, el ritmo de contraste.

...para así leerme y saber qué digo, qué cosa expresan las viejas llanuras de claridad desenvainada, qué significan los luceros quemados sobre las íes descoronadas y por qué se adhiere el verdín al furor de la campana.

Comparecencias no sólo presenta a un poeta renovado ("Canto ahora como nunca / Y como siempre"), que dirige con precisión y agudeza su humor, que extrae con inteligencia el lugar común

del lenguaje coloquial, trocándolo en una crítica radical del estado del mundo y de las maneras de toparse con él: "Ando de puntillas / Para que mi cuerpo no me vea partir"; no sólo formula esa instancia del tiempo sin definición pero reconocible que sostiene a la imagen ("tea contorsionada", "bengala caída", "bahía oculta por su concha de velámenes") hasta el momento en que el poeta dice la última palabra; no sólo habla de un modo de pensar que se expresa en el acontecimiento mismo, donde el pronombre personal aparece como algo más, como la ocasión de mezclarse con el infinitivo y con formas impersonales, acentuando la relación poeta-mundo; este libro, que proclama "el movimiento es perpetuo mientras dura" (hacia 1963, Montes de Oca enjuiciaba sin condiciones: "Movimiento perpetuo"), es también una confrontación del lenguaje con meditaciones sobre el sueño y la vigilia, realizada a la luz de una inmensa alegría, de una precisión: negar o afirmar, "se tiene o no", la poesía es una "máquina de irreversible belleza".

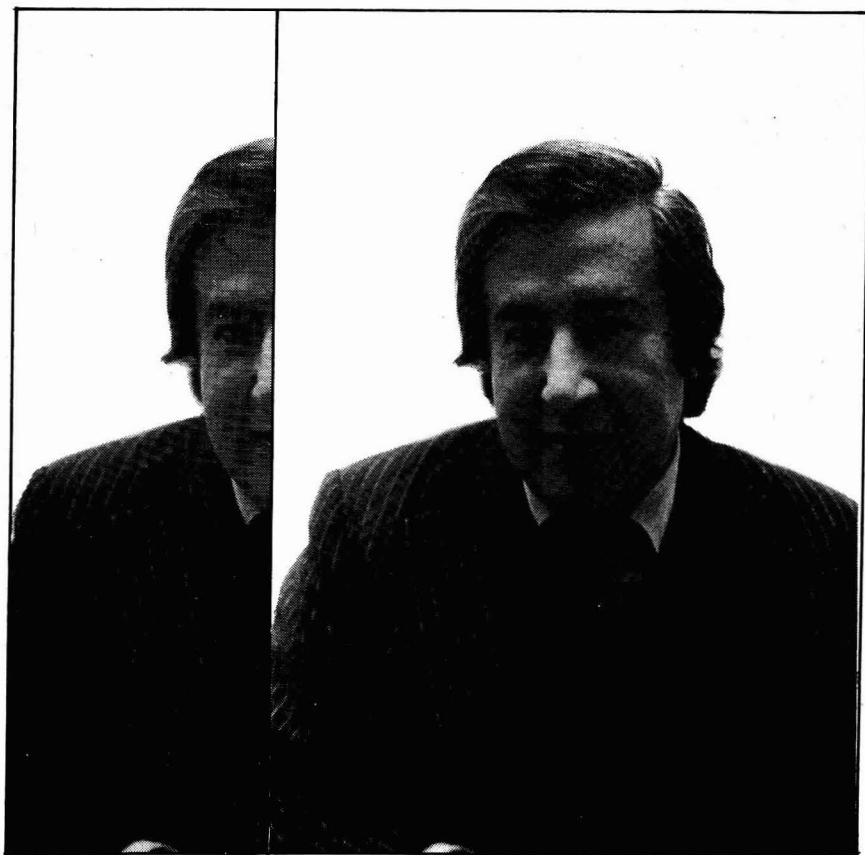
Jaime G. Velázquez

LA NOVELA QUE EL CIELO NOS ENVIARA

Hay concursos convocados para que gane toda la gente y no sólo quien recibiera el premio en efectivo. Uno de esos concursos fue el convocado por la revista *Proceso* y la editorial *Nueva Imagen* sobre el Militarismo en América Latina.

En septiembre del año pasado, *Proceso* dio a conocer los nombres de los tres ganadores (por obra) y algunas muestras de sus trabajos, así como el "Acta del Jurado" y tres comentarios escritos por amigos de esos ganadores acerca de las obras premiadas. La primera sorpresa que el público, o para decirlo de una manera más exacta: la primera sorpresa que los concursantes no activos se llevan es la de encontrar que los miembros del jurado, lejos de

▲ Carlos Martínez Moreno: *El color que el infierno me escondiera*. Editorial Nueva Imagen. México, 1981.



Montes de Oca

lo que podría esperarse dado el carácter del concurso, no son militares, no, ni siquiera policías, sino son escritores, periodistas, etc., y todos ellos militantes de izquierda, revolucionarios. La sorpresa entonces se torna en alegría, pues vemos cómo Cortázar o García Márquez, por ejemplo, premian sin ningún prejuicio el arte militarista, y cómo en general los miembros del jurado, por lo que se desprende de su "Acta", llegan a considerar ese arte —botas, cascos, fusiles, en fin: Apología, Celebración del Militarismo— como arte revolucionario. Cualquier dogmático diría que el jurado está equivocado, y de allí no pasaría; yo creo, por el contrario, que viniendo de quien viene tal equivocación, nos da una clara idea de que en la lucha de los pueblos contra sus opresores, que a fin de cuentas es lo más importante, el equívoco también es revolucionario.

El dogmático jamás entenderá la sutileza del jurado; para él existe una marcada diferencia entre revolucionarios y militares, y entre el arte de unos y el de los otros. Para el jurado y para los autores premiados (No dudemos que también para los militares. ¿O de qué hablarían en sus libros, qué pintarían en sus cuadros, sino su propia imagen?) esa diferencia no existe, es un engaño que a través del tiempo se ha mantenido en pie con el propósito de frenar la lucha. Si el jurado considera el arte sobre el militarismo como antimilitarista no es porque éste vaya *contra* los militares sino porque está *frente* a ellos: su razón frente a la razón militar. Y estar frente a algo es estar en cierto modo *para* ese algo, desde el momento en que ese algo también hace frente (c.f. "Leyes de la correspondencia y el equilibrio"). Así, el arte antimilitarista es un arte hecho para los militares, es un arte paramilitar.

¿Y cómo juzgarlo? Pues —parece decirnos el jurado— a partir del equívoco, o lo que es lo mismo: no juzgarlo: el hecho de ser antimilitarista lo exime de toda crítica. Veamos ahora lo que dice el "Acta" y lo que dice Carlos Quijano, en su comentario *A veces la justicia se asoma por el mundo*, acerca del ganador Carlos Martínez Moreno y de su novela *El color que el infierno me escondiera*.

Dice el "Acta": "En lo que se refiere a la narrativa, (el jurado) consideró que se habían presentado varias obras de la más alta calidad, algunas de ellas por

(sic) escritores ampliamente conocidos en la literatura latinoamericana. Decidió otorgar el primer premio, por unanimidad, al escritor uruguayo Carlos Martínez Moreno, por la obra titulada *El color que el infierno me escondiera*, que combina una lograda técnica narrativa y un profundo valor testimonial, en la que *culmina la trayectoria de un gran escritor*." Dice Carlos Quijano: "Cuando el jurado del concurso *Proceso-Nueva Imagen* hubo de pronunciarse sobre el premio correspondiente a narrativa, me abstuve. (...) Pero ahora, cuando el premio ha sido concedido, puedo y debo decir, ya libre, frente al insistente y cordial reclamo de Julio Scherer, lo que me estaba vedado. Muy simple y breve: Carlos Martínez Moreno es un gran escritor injustamente relegado o inmerecidamente desconocido. Un gran escritor *con una gran obra cumplida*..." Dejemos a un lado los comentarios y fijémonos en aquello que tanto el jurado como el comentarista hacen resaltar: la culminación de la trayectoria literaria y la obra cumplida de Martínez Moreno. Como si dijeran: "Al otorgarle el premio más que reconocer el valor literario y/o político de su novela, lo que hicimos fue jubilarlo como escritor". Todo hace suponer entonces que el color que el infierno le escondiera a Martínez Moreno era el color de la justicia, y ese color a veces sólo lo dan los premios.

Pero no nos dejemos llevar por este rasgo de modestia del jurado, que aunque lo calla, le otorgó el premio a Martínez Moreno por otros motivos además de los ya señalados. El primer motivo lo dan los epígrafes del libro: si al principio de los 22 capítulos el autor ha colocado versos de *La divina comedia*, y el título de la novela es la traducción de uno de esos versos, lo más justo, lo más correcto, es que esa obra sea premiada, porque al hacerlo se está premiando a la Tradición y a la Poesía.

El siguiente motivo está en los temas: la tortura, la intervención norteamericana, la lucha de los guerrilleros, etc. En otras palabras: los succulentos lugares comunes de todo escritor que se quiere comprometido. Pero, y he aquí lo notable del caso, Martínez Moreno por su eficaz manera de tratar dichos temas hace que su novela sobrepase los lugares comunes hasta llevarla a ser la culminación de ellos. Además, tanto esos temas como la anécdota ya los había tratado en un cuento del libro *De vida o muerte*. ¿Cómo ale-

jar la tentación de premiar esta obra? Imposible: los lugares comunes, por suerte, siguen siendo redituables.

El tercer motivo, que tal vez sea el más importante, lo encuentro en cierta oculta correspondencia entre la novela y el carácter del concurso: ambos tratan de mostrar que el militarismo y el antimilitarismo no están tan distanciados como siempre se ha creído, esto es, que entre la Revolución y el Militarismo no hay mucho trecho. ¿Cómo negar la importancia de un libro que tanto literaria como políticamente tiene tan enorme carga subversiva?

El rasgo más notable de la literatura antimilitarista, y en general del arte paramilitar, es su ausencia de rasgos. Se trata de una literatura que descarta de sí todas aquellas posibilidades contrarias o distintas a su razón de ser y que, a diferencia de un arte político y por lo tanto polémico, impide la discusión. La discusión interna —entre los personajes, por sus tendencias; entre el autor y los personajes— y la externa —entre el lector y la obra, porque, ¿qué otra opción tiene el lector ante este tipo de obras sino la de aceptarlas o la de rechazarlas? Nunca poner en duda algo, nunca encontrar variantes. ¿Por qué? Porque la moral (póngale aquí el adjetivo preferido) en nombre del cual se escriben estas obras acaba rebasándolas, volviéndolas objetos cerrados y encerrados en su propia lógica, objetos totales por totalitarios. Y esto es una forma de ejercer el poder. Y de negar el goce como esencia del arte. Y de negar el arte.

¿Los muertos, la lucha de los pueblos? Quizá, pero después de la moral y del sistema de ideas previos a la obra.

Creo que la importancia de la novela de Martínez Moreno radica no sólo en reproducir la falta de discusión del arte al que pertenece, sino también en mostrar cómo esa carencia buscada es la primera característica de los mundos que en su obra se enfrentan: el de los guerrilleros y el de los militares. Cada uno de ellos, nos va mostrando el autor en las 260 páginas del libro, vive bajo un sistema cerrado de ideas, intereses y miedos que, independientemente de sus diferencias obvias, son tan comunes entre sí que en la lejanía se acoplan, pues en su interior cada uno reproduce al otro. Y esto que parece ficción pura, no lo es, ya que el autor, para demostrar su tesis, tomó como base un hecho real y lo desarrolló en la



Martínez Moreno

novela: el enfrentamiento entre tupamaros y militares en Uruguay.

La primera manifestación de ese acoplamiento se encuentra en el lenguaje. Tras idénticas voces, seres idénticos. Martínez Moreno tuvo que llevar su escritura a un punto en el que todas las voces que en ella confluyen se confunden en una sola: limpia y concisa, a veces abundante, que oscila entre la limpidez burocrática y el ensimismamiento por acumulación. De cualquier forma, se trata de una escritura indecifrable que se niega a ser descifrada. Como si se quisiera camuflar algo y para lograrlo hubiera que llenar de discursos el discurso.

Todo esto me recuerda aquella "nueva lengua", aquel "latinorum" que Leonardo Sciascia señala como distintivo de Aldo Moro: "un lenguaje del no decir y del no hacerse entender". Pero que en este caso, más que ser "nuevo", tan sólo continúa la mínima tradición de ese tipo de literatura de ventrílocuo a que son tan afectos ciertos escritores-con-compromiso del Cono Sur (c.f. *La muerte de Honorio*).

Las citas que vienen a continuación están tomadas de los discursos de varios personajes de la novela: un guerrillero, un coronel, un banquero, el autor. ¿Podría usted decir a quien de ellos pertenece cada uno de esos fragmen-

tos?

1. "Hay hombres que, por una torpeza que les sobreviene en la mayor emoción, cuando tendrían que concretar se ponen más abstractos que nunca: no saben extraer a su llanto una sola circunstancia específicamente propia y sí montones de frases hechas, de clisés de necrológica oficial, de lugares comunes." (p. 221)

2. "Hoy es legítimo pensar que haya adoptado una decisión de antemano y que en esa decisión figurase el punto expreso de que ella no llegara nunca a su cara, a su gesto, a posibles preguntas sobre la suerte de él, sobre el destino y los deberes de nadie." (p. 252)

3. "El tamaño de aquella tumba era tan estrecho que no cabía moverse ni salir de ella: la impregnación era la consecuencia cada vez más insidiosa de la inmovilidad." (p. 42)

4. "Qué borrosa, qué cosa oscura sin ser negra ni de ningún color, qué cosa chamuscada puede ser un cadáver. O, al menos, era este cadáver." (p. 112)

5. "Había tres horas para inventar un papel y un futuro en cada uno de quienes iban a seguir viviendo. Yo había descubierto ya, con alivio —el alivio que deriva del hecho de que uno sepa, al menos, que no volverán a torturar-

lo— que esas relaciones, que esos sentimientos, que esos afectos estaban en mí, naturalmente, en orden: no era demasiado deudor ni excesivo beneficiario." (p. 225)

Estas serían las respuestas ortodoxas: 1, el coronel; 2, el autor; 3, el banquero; 4, el guerrillero; 5, el mismo coronel.

Después vienen los gestos casi imperceptibles, las señales de lo humano, esos rasgos que distinguirían a un hombre de otro, pero que al formar parte del doble rompecabezas (milico-revolucionario), tan sólo se repiten, en la distancia, ajenos quizás a su reflejo. Así podemos ver en la novela cómo el ministro de Defensa Nacional mientras bebía whisky el último día de plazo para salvar al asesor de la AID, secuestrado por los tupamaros, se preguntaba, a dos horas de un inminente partido de fútbol, si "quedaría bien que un gobernante fuera al estadio, vistas las circunstancias". O podemos ver al guerrillero Ballinger, una noche con amigos, un litro de vino y la TV transmitiendo un partido de fútbol "por el cual él ya no podía interesarse, porque los últimos tiempos de la guerra iban devorándole todos los demás intereses". O al mismo Ballinger con un cuchillo en las manos, simulando disparar "una ráfaga de balas" hacia una ventana, para luego decir "*Hasta que el poder sea nuestro*". O a un capitán que para interrogar a una niña acerca del medio que utilizaron sus padres para entrar clandestinamente al país, se sienta en la cama de la pequeña y mueve los brazos "como aspas de molino", "como si la cama entera hubiera sido una canoa y él estuviera allí embarcado (...) y le tocara remar". Pero la niña no responde y entonces él comenta: "¡Qué época! ¡Los niños ya nacen ensañados! (...) Qué se va a hacerle... ¡es la guerra!" Hay también guerrilleros sorprendidos al enterarse que un banquero conoce las obras de Brecht, y un banquero sorprendido de que un guerrillero haya leído a Virgilio.

Y las cárceles. El punto clave de los dos sistemas. Y el punto donde los dos sistemas se unen. Podría decirse que *El color que...* surge de un intento del autor por abarcar, de una sola y penetrante mirada, la realidad interna de cada una de esas cárceles, y de hallar los múltiples vasos comunicantes que hay entre ellas. Para esto, como en un trabajo cinematográfico, Martínez Moreno nos lleva de capítulo en capítulo de una

cárcel a otra, deteniéndose a veces en esos espacios entre ellas —la ciudad, las casas— donde, más que encontrar una zona libre sólo encuentra, y lo muestra, la cantidad de terreno suficiente para que cada cárcel vigile con facilidad a la de enfrente —el panóptico y su espejo. La Razón—. Y hace notar cómo nunca ninguna de esas cárceles está contra la perturbación o contra el ser asocial (¿Alguien puede, ahora, imaginar la perturbación?), sino siempre haciéndole frente a la otra razón, al otro sistema; son cárceles, nos dice, excluyentes y por lo tanto semejantes: ambas fundadas en razones diferentes pero ambas con razón. Y con un objetivo común: confirmar la imagen que cada cual tiene de la otra, identificarla y hacerla reconocible ante los demás, señalar sus rostros (c.f. el cap. *Monólogo de Ulyses*, págs. 51 a 61). En ese momento y los ejemplos que da el autor son incontables, los opuestos ceden; *estamos a un paso de reconocernos*: "Y yo también diría que No si estuviera en su sitio, ¿cómo no voy a comprenderlo?"

Hay que mencionar por último que Martínez Moreno escribió esta novela en memoria de los guerrilleros caídos en Uruguay. Nótese en esto la sutil ironía del autor: ¿recordar una cara de la moneda descarta definitivamente la otra?

De cualquier manera, pensé en un primer momento, cómo es posible que un libro dedicado a la muerte de tantos hombres sea enviado por su autor a participar en un concurso, quíerese o no, literario, y cómo esa gran cantidad de muertos le retribuye al autor, y él lo permite, una gran cantidad de dólares... Después, releendo el capítulo final, encontré las siguientes líneas que, sin duda, ayudan a comprender el motivo de Martínez Moreno: "*Fer la citta sovra quell' ossa morte*: eso nos va a quedar, en los años que sigan. Hacer la ciudad sobre los huesos muertos." Así, por qué no habría de mandar la novela al concurso, y llegada la hora del premio, por qué no habría de aceptarlo. Martínez Moreno sabe que no sólo ganó él: ganaron también los muertos, ganamos todos.

Quiero ahora reproducir algunos pasajes de un artículo sobre Martínez Moreno publicado en la sección *Libros extranjeros* del último número de la revista *Literatura Soviética*. Fue escrito por Stepan Kotenko y lleva por título *Testi-*

monio de un país en llamas. Dice así: "Al concebir su obra M. Moreno tenía por objetivo crear, digamos, un fresco documental, una investigación histórica e, incluso, un expediente jurídico. A primera vista el libro parece una crónica documental, un imparcial relato sobre los desastres que sufrió esa pequeña parte de la población del Planeta. Pero al adentrarnos en la lectura, uno empieza a percibir lejanos sonidos de solemne y rigurosa melodía que viene transformándose en un heroico réquiem por las víctimas de la humanidad. (...) Son muchos los personajes que llenan las páginas de este libro. Son hombres y mujeres que luchan por su Patria y son también tiranos que asesinan sin razón. Todos hablan, viven y mueren y nosotros, los lectores, vamos viendo sus diferencias, porque la visión aparentemente imparcial de M. Moreno tiene como finalidad concientizar, pero no de una manera dogmática, sino como aquel maestro que con ejemplos lleva a sus alumnos a la verdad. El libro, activa y combativamente, defiende a los jóvenes guerrilleros que lucharon y dieron su vida por hacer de su país una Patria libre. Pero no se queda allí, sino que con la fuerza y el coraje que es común de los escritores de esa parte del mundo, condena las acciones de los militares uruguayos y en general las de los militares de todo el Planeta. (...) ¿Qué objetivo perseguía M. Moreno al escribir su novela? ¿Censurar o justificar? Hay actos que se justifican por sí solos y por la importancia social que tienen dentro del momento histórico en que surgen, y hay actos que son censurables en todo momento. (...) Podría decirse que la mayor intención de M. Moreno al escribir esta novela fue la de contagiarnos su gran sentimiento de solidaridad con los pueblos en lucha. Y este sentimiento se sabe cuándo nace pero nunca cuándo muere, ya que la pasión por la lucha cautiva al escritor revolucionario para toda la vida."

Hasta aquí los comentarios de Stepan Kotenko. Es lamentable desconocer lo que piensan los militares sobre esta novela, pero me imagino que también tienen mucho que agradecer. Por una o por varias razones hay novelas que no se discuten. Sciascia coloca como epígrafe en su libro sobre Moro estas palabras de Elías Canetti: "La frase más monstruosa entre todas: alguien murió en el momento justo". Yo creo que la más hermosa entre todas,

es: "Alguien fue premiado en el momento justo".

Alfonso D'aquino

¿COMO ESCRIBIR HOY EN ARGENTINA, SI ES IMPOSIBLE?

Como postulado que empieza un comentario de *Respiración artificial* se diría, por una parte, que es un relato que descrea de la posibilidad de contar y, en tal sentido, se repliega sobre sí mismo, sobre las preguntas y las vacilaciones de su propia producción. "¿Hay una historia?", dice Emilio Renzi, narrador y también personaje, en la frase que abre la novela. Este interrogante, sin duda, cumple una función cardinal, pues desliza el efecto semántico de incertidumbre esencial de todo relato (había una vez...) no a una historia que tendría que desplegarse, sino a la perspectiva de que sea realmente posible que ella se concrete. Esta puesta entre paréntesis de la narración clásica —aquella que se naturaliza en la escritura sin obstáculos ni preguntas que la pongan en zozobra— es la primera condición de esta propuesta de Piglia. Leemos más adelante: "¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida?", "Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias". Desde este espacio de problematicidad que parte de la duda sobre la eficacia de la narración representativa, verosímil, "realista" como acotaría Macedonio Fernández, *Respiración artificial* sugiere otros caminos al relato.

De uno de los personajes, el polaco Tardewski, se dice que su "ilusión es escribir un libro enteramente hecho de citas". No es casual, entonces, que este enunciado sea, al mismo tiempo, una suerte de teoría de lo que ocurrirá en otro momento del libro; es decir, que uno de los períodos dramáticos más logrados sea, justamente, un montaje de citas; por una parte de *Mi lucha* de Hitler, y por la otra del *Diario* de Kafka, operadas por Tardewski. Renzi, a su vez, expresará: "una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una nove-

▲ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*. Poemaire, Buenos Aires, 1980. 276 pp.,



la hecha de cartas". En este caso, las cartas no solamente articulan la relación entre Renzi y su tío, el Profesor Marcelo Maggi, sino que, en otro plano, forman parte de un fragmentario plan de novela del que pueden ser autores, en parte, Enrique Ossorio, quizás el mismo Maggi, o tal vez Renzi, o quien verdaderamente es en definitiva: un narrador u operador errático, indeterminado y mutable según los distintos momentos de la narración. Además, también esta posibilidad de desarrollo novelístico, al mismo tiempo que se la propone, es puntualmente decodificada: "la correspondencia, en el fondo, es un género anacrónico (...) la correspondencia es un género perverso (...) al cual dicho sea de paso (...) lo liquidó el teléfono".

Estructuralmente, se podría aventurar —otra vez con Macedonio Fernández— que *Respiración artificial* es una novela "cuyas incoherencias de relato están zurcidas con cortes transversales". Por un lado, hay una especie de historia relativamente troncal y que se desliza convencionalmente desde la primera persona a través de Renzi; en ella se trata sobre la relación por correspondencia de éste con Maggi, y de una cita que ambos acuerdan para encontrarse en Concordia, provincia de Entre Ríos. Pero ese plano enseguida es disuelto, difuminado por una serie de cortes: el monólogo de Luciano Ossorio, el Senador; un montaje de textos, cartas, informes y un plan novelístico que, en lo explícito, tiene por sujeto principal, como protagonista a veces y como autor en otras ocasiones, a Enrique Ossorio; y finalmente está la actividad de Renzi en Concordia, en la que convergen los discursos de Tardewski, Bartolomé Marconi y otros personajes. Esta parte del libro está organizada me-

dante largos parlamentos o tiradas en las que la inflexión narrativa es reducida a su espesor mínimo. En realidad, el relato sólo reproduce documentalmente los parlamentos, al estilo de un informe taquigráfico que apenas se permite, sobre estos discursos, elementales operaciones de ordenamiento y atribución: "me decía Marconi, cuenta Tardewski".

En cualquier caso, el objetivo evidente es impedir que la narración se naturalice, se instituya y cobre autonomía del espacio real que propone Piglia: el del relato como imposibilidad de ejercerse, el de la novela que —citando nuevamente a Macedonio— accede a su carácter novelesco como oblicuo anuncio y desistimiento de sí misma, como puesta en duda constante de su literariedad. Desde ese punto de vista, este relato se realiza en tanto reflexión metalingüística y, más explícitamente, como lugar donde se formula una poética, esto es: una poética de la imposibilidad y del fracaso de ser, no solamente de lo narrado, sino de la escritura misma. En tal sentido, avanzando un poco más observamos que todos los personajes fundamentales existen en relación a una fracasada empresa de escritura, que siempre hay un texto que en buena medida condiciona sus vidas, pero al mismo tiempo los rechaza. Le sucede a Renzi, que dice: "desde hace más de un año no puedo escribir (...) me encierro a escribir, pero al rato me sorprendo haciendo rayitas"; a Marcelo Maggi, quien sabe que los documentos de Enrique Ossorio, sobre los cuales trabaja, "se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología"; le ocurre al Senador, obsesionado por "una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la Colonia" y es la historia argentina, "el que la

escuche podrá convertir este caos en un cristal traslúcido". Pero además conocen esa incapacidad Arocena, el que "interfiere mensajes"; Enrique Ossorio, "un historiador que trabaja con documentos del porvenir; el poeta y periodista Marconi y, sobre todo, Tardewski. Este personaje excepcional, con algo de Gombrowicz, por el azar de una ficha de biblioteca que cruza por sus manos deja de ser discípulo aventajado de Wittgenstein en Londres, viaja a Varsovia, descubre que alguna vez, entre 1909 y 1910, Hitler y Kafka se conocieron en Praga —en la ficción, claro está—, es sorprendido por la guerra y emigra a Argentina. Allí, a poco de arribado, publica un artículo con las hipótesis de su descubrimiento; no obstante, alguien le debe traducir al español ese trabajo para que sea editado en *La Prensa* y él, su autor, europeo recién llegado a Buenos Aires, no podrá leerlo porque desconoce la lengua de su nuevo destino. Este singular aventurero del conocimiento también terminará en Concordia, sin perder su condición de "Un académico sin academia; un universitario sin universidad; un polaco sin Polonia; un escritor sin lenguaje".

Este repaso tiende a demostrar que cada personaje de *Respiración artificial* parece, menos que el sujeto de una narración, el de una fallida experiencia de escritura, de una empresa cultural que no se concreta, o si lo hace no trasciende su marginalidad, su no pertenencia a los circuitos de cualquier clase de éxito. Así los personajes, antes que un relato, vehiculizan desde diversas aproximaciones un debate sobre la posibilidad de escribir, existen por y para este texto que se produce en tanto se interroga sobre las condiciones de su nacimiento, contribuyen a tejer una reformulación permanente de ese interrogante que, por un lado, anuncia, parodia, pone en duda y silencia al relato clásico, pero al mismo tiempo se propone como una forma de investigar, de experimentar sobre una ficción de nuevo tipo. Cada plano de la novela es, sustancialmente, el enunciado de un problema o un enigma escritural (enigmas no sólo literarios, pues también aluden la factibilidad del discurso filosófico: Descartes, Heidegger, Wittgenstein); desde este ángulo, como dice José Szabón, el libro se inscribe como "una conversación con la literatura, con sus mitos prolijos", efectúa un fuerte despliegue intertextual y metalingüístico que sobredetermina

RESEÑAS

hasta el exceso todo su desarrollo e impide, deliberadamente, el paso autónomo de la narración. Pero a la vez hay otro aspecto importante: en tanto lo narrativo clásico tiende a diluirse y perder carnalidad, son los pormenores de esas pesquisas intelectuales los que cobran vigor dramático y, como un tramado irregular y superpuesto, ganan espacio en la escritura, sugiriendo que así como para Valéry *El discurso del método* podía ser la primera novela moderna —justamente por contar la historia de una idea—, aquí, en una jerarquía que hegemoniza a la ficción de los personajes, se busca también elaborar una ficción de las ideas o, más precisamente, de la posibilidad de su producción y puesta en texto en el marco de la historia. Esto conlleva, para Piglia, un sistema de préstamos entre los discursos de la literatura y del ensayo, y coloca a *Respiración artificial*, en cierto modo, en la situación de una singular novela de tesis. Su estructura y elaboración, por demás cuidadosas, están puestas en acción para generar un escenario donde los conflictos psicológicos o dramáticos de los personajes —típicos de la novela tradicional— son subsumidos por conflictos de otro orden: Kafka o Hitler, Kafka o Joyce, Wittgenstein y el habla, Borges y Arlt, Sarmiento y la cita, Lugones y el estilo y muchos más. En el fondo, los personajes serían casi un pretexto formal para el despliegue de una especie de historia de las ideas, verdadero lugar del drama.

Hemos subrayado antes que, de diversos modos, este libro se organiza en torno de una poética: que el texto enuncie su impotencia de obra (su "impoder", diría Blanchot), y que sea esencialmente un producto de ello. Si eso es cierto, su intención no finca en responder a una demanda de relato, sino a un imperativo interrogador: "¿Cómo hablar de lo indecible?", y todavía más: "¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz", responde Tardewski, el "murmullo enfermizo de la historia". La poética que escribe "una y otra vez" *Respiración artificial* es, así, un texto que debe hacerse a partir de las condiciones de su fracaso e incapacidad de ser, de concretarse en el seno de la historia. Esta desvía, obstaculiza, clausura la escritura, la cual —para producirse— debe enfrentar "siempre la imposibilidad casi absoluta de escribir". En y por ese enfrentamiento, desde su interior, descifrándolo "en-



tre letras", tratando de oírse en "fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas" proponiendo el ejercicio del fracaso "como la verdadera función de conocimiento, que siempre es destructivo", se materializa en definitiva el texto. Cada segmento del relato constituye, por lo tanto, una estrategia distinta para, obsesivamente, plantear lo mismo: ¿cómo escribir en la historia, si es imposible, o también: ¿cómo escribir hoy la historia, si es imposible? Y más que la novela como producto, lo que asimismo parece que tratara de significar Piglia es la denodada moral de esa búsqueda: "El hombre moral, recordé yo que había escrito Kant (...), leyó Tardewski, sabe que el más alto de los bienes no es la vida, sino la conservación de la propia dignidad".

Hemos visto además que la novela, jugando de hecho con su disponibilidad metalingüística, nos señala una serie de claves para su lectura, a las cuales, al mismo tiempo que las anuncia las critica y escamotea. El relato se sugiere como novela epistolar, de citas o utópica, pero en definitiva es el fracaso de todas ellas. Sin embargo, también se dirá "novela escrita en el exilio y por él". Literalmente, y por orden de jerarquías en la narración, en primer lugar es un exiliado Enrique Ossorio, amigo de Juan Bautista Alberdi, miembro marginal de la generación del 37 y ex allegado a Rosas al mismo tiempo, que se refugia en países como Uruguay, Chile y Estados Unidos. También lo son Tardewski y Trokay, y quizá lo sea el propio Marcelo Maggi, que parece verse obligado a viajar apresuradamente al extranjero por sus actividades políticas (aunque esto, en realidad, es una tematización de una línea argumental que el libro no explicita). Por otro lado, meta-

fóricamente también el Senador es un desterrado, pero de su clase social, los terratenientes argentinos. No obstante, estos destierros contienen un subtexto con reflexiones más acuciosas: "¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas?", "Los muertos y los amigos (...) se me aparecen en los sueños. Así son las cosas en esta época: para encontrarse con la gente que uno quiere hay que dormir". El exilio como ausencia, como espacio suspendido entre dos tiempos (antes y después de la partida del propio país), como lugar transitado por la escritura siempre diferida de las cartas, por el escamoteo constante de la presencia, y por una fantasmagoría que expulsa del texto y remite a los sueños; el exilio, igualmente, como la condición de una generación de intelectuales argentinos que se preguntan: "¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?". Es indudable que se alude a un exilio real, pero también a uno metafórico, interior al país, no estrictamente determinado; de cualquier modo, todo esto nos conduce a otra conclusión: que las distintas formas que adopta en la novela la pregunta de cómo escribir en la historia, son intentos metafóricos y en clave de preguntar eso mismo pero referido a la Argentina, a las atroces condiciones de la dictadura: ¿cómo escribir en la historia argentina hoy, si es imposible?, ¿cómo escribir en este país hoy (en él *adentro* o en él *afuera*), si es imposible *Respiración artificial*, en consecuencia, también puede leerse como una escritura —como una práctica intelectual— que, derrotada por la historia, encuentra en la pregunta sobre su posi-

bilidad el espacio para la supervivencia, el lugar desde el cual resistir moral, material y políticamente el embate de los tiempos: "así voy a seguir, moviéndome de un lado a otro, a veces en círculo, a veces en línea recta, de una pared a otra, trabajando, sin embargo, con las palabras".

Ciertamente, muchas cosas se quedarán en el tintero en relación a esta novela. En lo que hace a la historia de las ideas en la Argentina durante el siglo pasado, habría que rediscutir el ajuste de cuentas con Sarmiento; luego, lo mismo cabe, por ejemplo, para Lugones. Por otro lado, no es del todo explicable que en una novela articulada sobre enigmas literarios, se señale a Borges —un maestro en esa vía de la ficción— como "el mejor escritor argentino del siglo XIX". En tal situación, o también *Respiración Artificial* se enclava peyorativamente en el siglo anterior, o se habla desde el espacio de un balance, una vez más, izquierdista y dogmático de Borges. Con respecto al amplio arco de referencia intertextuales, el ya citado artículo de Sazbón apunta varias y, sobre todo, establece el diálogo con la obra de Onetti. Aquí sólo quisiéramos hacer hincapié en la combinación fecunda, a nuestro juicio, de la *metafísica* del fracaso de los personajes onetianos con una interrogación sobre la novela que, en la literatura rioplatense, tiene su paradigma ejemplar en Macedonio Fernández.

Es obvio que, a partir de todo lo que se ha dicho, *Respiración artificial* no es un libro fácil. Solicita, claro está, un lector *salteado y amoroso*, en cierta medida diríamos también que pide un cómplice moral y político, que no sólo reconstruya su poética sino que pueda leer la metáfora fundamental de ésta: que esa poética de la imposibilidad de narrar y escribir, en tanto se escribe, sostiene en pie el espacio de una práctica, quizá como la única alternativa que a un sector de la intelectualidad argentina contemporánea le dejó la historia. Y con esto, tal vez insuficiente o no —eso hoy no tiene respuesta—, asimismo permanece incólume la posibilidad de la esperanza. De todos modos, esta cara positiva de la cuestión también tiene su opuesto: *Respiración artificial*, que junto a *Cuerpo a cuerpo* de Viñas y *Nada nadie nunca* de Juan José Saer, son las novelas más interesantes escritas por argentinos después de 1976, connota —como las otras dos ya cita-

das— una especie de estupefacción frente al relato. Ante ello, no se puede dejar de pensar que, por el contrario, es imprescindible recuperar el relato, es decir, recuperar la opción de que la sociedad argentina se narre a sí misma los acontecimientos que han conmovido sus cimientos, desde todos los discursos posibles, como esfuerzo para la recomposición de una cultura crítica. Y, no lo olvidemos, como forma de disputar el mercado a los productos complacientes y oportunistas que hoy cubren el debate sobre el pasado, del tipo del último *best-seller* de Jorge Asís.

Antonio Marimón

Notas

1. José Sazbón, "La reflexión literaria", Rev. Punto de vista No. 11, marzo-junio de 1981, Buenos Aires.

DE MÚSICA

PROGRAMAS, ORQUESTAS Y FESTIVALES

En fecha reciente se dio una ruptura por parte de la Orquesta Filarmónica de la Unam en la monotonía de la programación de conciertos, y vale la pena comentar las circunstancias en que eso sucedió. En el par de conciertos que la OFUNAM llevó a cabo los días 8 y 10 de mayo, tuvo como director a Jorge Velazco, quien para la primera parte de su programa seleccionó el *Concierto para cello* de Antonin Dvorak. Hasta

aquí, nada hay de novedoso, ya que este concierto, junto con el de Schumann, es el tradicional caballito de batalla de nuestras orquestas cuando, por un milagro, se deciden a abandonar el camino de los sempiternos conciertos para violín o para piano. La segunda parte del programa, sin embargo, resultó interesante por el contexto musical que priva en nuestro medio. Jorge Velazco programó la *Tercera sinfonía*, de Aram Khatchaturian, escrita para órgano, quince trompetas solistas y gran orquesta. Es significativo que esta obra haya sido ejecutada en México (y por primera vez, si no me equivoco) ya que su divulgación ha sido difícil y lenta en todo el mundo; baste considerar que su estreno en Estados Unidos fue realizado apenas en 1968, veintidós años después de compuesta. ¿Por qué considerar interesante mencionar que la OFUNAM haya ejecutado esta obra? Por dos razones: la primera se refiere al hecho de que son escasísimas las ocasiones en que nuestros directores deciden ofrecer al público una experiencia sonora distinta y estimulante en lugar de recurrir a lo más trillado del repertorio orquestal. Y como experiencia sonora, esta sinfonía es verdaderamente interesante, siendo probablemente una obra única en el repertorio sinfónico por su dotación instrumental. En segundo lugar, me parece importante que en una de nuestras salas de concierto se interprete una obra así porque representa en cierto modo una reacción a una forma de pensar muy difundida en el medio y entre el público, forma de pensar que suele descartar cualquier experimento o novedad en favor de la seguridad de todo aquello que ya ha sido probado una y otra vez. Al respecto, quisiera citar aquí parte de la nota de programa que el propio Jorge Velazco preparó para este concierto: "Alguna vez, las voces del prejuicio y la ignorancia se alzaron en México en contra de esta obra, sin conocerla ni haberla oído jamás". Resulta significativo que esta observación de Velazco pueda ser generalizada y referida a una actitud muchas veces repetida en contra de obras tanto del repertorio extranjero como de compositores mexicanos. Sería muy saludable que se dieran con más frecuencia estas excursiones a lo insólito en materia musical, para que los oídos del público se abrieran hacia esferas más amplias de la experiencia sonora.

Pasando a otra cosa, quisiera men-

