

niños. Esto último me vuelve a situar en el ambiente de esas zonas geográficas del país, en donde hábitos heredados por la tradición rigen la disciplina, la moral y la sobrevivencia de la familia, del individuo con respecto a ésta, y que, en suma, representa una forma de ver las cosas.

Este nombre de "prosa poética" no se le puede dar a este libro por el tono, la intensidad o el ritmo, ni tampoco por la forma, sino más bien por el planteamiento de los personajes y su desarrollo: la ausencia de una estructura novelesca en la que los personajes vivan sus propias peripecias y la presencia del narrador, que es la novela misma, que da voz a sus muertos queridos y protección a su familia cada vez más indefensa por la muerte de los hombres que son los que trabajan y velan por el bienestar de la familia. El narrador se quedó solo para enterrar a los muertos (los hombres) y acoger a los vivos (mujeres y niños). Esto es, substancialmente, la novela de Carlos Montemayor, desde un punto de vista más estructural o formal que anímico o de gusto personal.

Humberto Guzmán

DE LETRAS

SALUDO A BORGES

Hoy es imposible hablar de literatura sin mencionar, o aludir, a Borges. Hasta aquellos que se cuidan minuciosamente de emitir las seis letras de su nombre, dibujan por ausencia esa presencia unánime. No siempre fue así. Aunque nos parezca imposible, hubo una época en que aquellas seis letras significaban nada, o muy poco. Ahora que estamos reunidos para celebrarlas —es decir: para celebrar el texto complejo y universal que ellas resumen—, quisiera evocar un día de 1937 en que las letras del nombre de Borges fueron eminentemente privadas.

Texto leído el 25 de agosto pasado, en la ceremonia de entrega del Premio Ollin Yoliztli a Jorge Luis Borges.



Jorge Luis Borges

Lo que ocurrió, si es que ocurrió así exactamente, fue un hecho mínimo: Borges entró en la librería Viau y Zona, que el año anterior había editado su libro de ensayos, *Historia de la eternidad*, y preguntó cuántos ejemplares se habían vendido. Le respondieron que 34. (En su "Autobiografía", Borges cuenta la anécdota; tal vez la cifra exacta no sea ésta.) 34 ejemplares. Su reacción fue de alivio: podía imaginarse a 34 lectores de aquel libro: si hubieran sido mil o dos mil, la tarea habría resultado imposible.

Yendo un poco más atrás, hasta 1923, año en que Borges publica su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, en edición de doscientos ejemplares, pagada por su padre, la situación es aún más precaria. Convencido de que no lograría vender el libro, Borges lleva algunos ejemplares a la redacción de la revista *Nosotros*, y sugiere a uno de sus directores, que colabore en la difusión del libro, colocando ejemplares en los bolsillos de los sobretodos de la gente que viene a la redacción. Es indudable que la maniobra tuvo éxito ya que este libro es uno de los auténticos *incunables* de la literatura latinoamericana de este siglo.

Recuerdo estas pobreza (que el propio Borges se ha encargado de contar) para situar mejor este homenaje. En 1923 todavía se podía justificar el desconocimiento unánime de Borges. Muchacho de 24 años, poeta de vanguardia que proclamaba estridentemente un ismo reciente y radical, el *ultraísmo*, Borges podía aceptar esa sóli-

da masa de indiferencia. Pero en 1937, cuando ya tenía cinco libros de ensayos en su haber, tres libros de poemas, y uno de relatos, 34 lectores era una cifra bien modesta aunque selecta. (Entre los lectores que no habían comprado el libro porque lo habían recibido directamente del autor estaba nada menos que Alfonso Reyes.)

¿Qué libro leyeron esos 34 privilegiados lectores, miembros insospechados de una pequeñísima secta? Entre los textos que el libro recogía, había por lo menos uno tan singular que su verdadera naturaleza sólo sería revelada cinco años después de esta publicación. Me refiero, claro está, a la reseña bibliográfica de *The Approach to Al-Mutásim*, novela policial publicada en Bombay por Mir Bahadur Ali. Esa reseña ofrecía no sólo un detallado resumen del libro sino que citaba fragmentos del texto inglés y juicios de escritores tan conocidos entonces como Dorothy L. Sayers y T. S. Eliot. Sólo al ser incluida esta reseña en una colección de relatos fantásticos que se publicó en 1941 con el título de *El jardín de senderos que se bifurcan*, se reveló el fraude: no había tal reseña porque no existía el libro, Borges lo había inventado todo, desde el título al autor y sus primeras críticas. Renovando un procedimiento que habían usado Samuel Butler y Thomas Carlyle, Borges había disfrazado de reseña bibliográfica un cuento alegórico.

Entre los lectores que creyeron en la existencia de *The Approach to Al-Mutásim* y hasta pidieron el libro a Inglate-

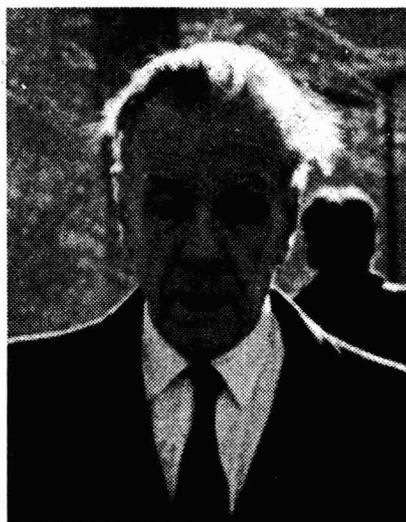
rra, se encontraba Adolfo Bioy Casares. Tardó un tiempo en saber que ese texto no existió nunca y que el único texto real era "El acercamiento a Almotásim", de su amigo Borges.

Escondido en el volumen de *Historia de la eternidad*, disfrazado por la naturaleza apócrifa de reseña, "El acercamiento a Almotásim" entraba en la corriente de las letras hispanoamericanas por una puerta doblemente falsa. Sólo aquellos privilegiados lectores de la primera edición pudieron por cinco años tener acceso a él. ¿Pero cuántos de esos 34 rarísimos lectores supieron descodificar su mensaje? Creo que muy pocos. A juzgar por mi experiencia (compré el libro poco después en Montevideo lo leí hasta aprenderlo casi de memoria), nadie dio con la solución. Si no llegué como Bioy a pedir el libro a Inglaterra, hice algo equivalente. En un cuaderno en que anotaba nombres y títulos de libros a verificar y estudiar, anoté con la mayor precisión posible los de Mir Bahadur Ali y *The Aporoach to Al' Mutásim*.

Aquellos felices y pocos lectores (los *happy few* con que soñaba Stendhal) pasaron sobre "El acercamiento a Almotásim" sin saber que aquella falsa reseña y verdadero cuento sería la semilla de donde germinaría no sólo toda la ficción posterior de Borges —en que las apariencias de la realidad muestran ser apenas cifras de una irrealidad aún más incomprensible—. De aquel texto disfrazado de reseña bibliográfica nacería un concepto del texto literario como palimpsesto: cada texto es un campo magnético en que se cruzan los textos que el autor cita o alude, plagia o repite y que vienen de toda una producción, no individual (como querían engañarnos los románticos) sino impersonal y colectiva, como bien sabían los clásicos y redescubrieron Mallarmé y Valéry.

La intertextualidad de Julia Kristeva, y antes el dialogismo de Mikhail Bakhtin, y antes (mucho antes) el *Quijote* de Pierre Menard o el propio *Quijote* de Cervantes —es decir: la teoría y práctica de la literatura moderna— estaban implícitas en aquel texto mínimo, aquel texto que sólo quería parecer una reseña bibliográfica y que era algo más que eso: un manifiesto de la nueva literatura.

Sí, 34 lectores se asomaron a ese abismo textual sin saberlo. Se asombraron, o se divertieron, o se incomoda-



ron, y siguieron adelante. Dos décadas, o más, fueron necesarias para que esos 34 lectores convertidos en miles, empezaran a releer y redescubrir aquel texto y los otros que las seis letras del nombre de Borges habían empezado a difundir desde entonces. El resto de la historia es conocida y nos trae hasta este 25 de agosto en que son miles de miles los que leen, ríen o se asombran, citan o aluden o esquivan minuciosamente, aquellos textos sólo manejados entonces por los *happy few* que hoy son legión.

Querido Borges: Quise recordar esta anécdota de aquellos años de hierro en este día en que parece imposible imaginar que el mundo no hubiese oído hablar de Borges. Hoy, sus *Obras Completas* se venden en los puestos de diarios y en las librerías de los aeropuertos. Pero esa difusión no los ha abaratado. Siguen siendo tan seductores, tan misteriosos, tan nuevos como aquel día de 1937 en que usted entró en la librería Viau y Zona de Buenos Aires y se enfrentó con la realidad, imaginable, de 34 lectores fieles. En nombre de ellos, y tal vez en nombre de los miles de miles que llegaron después, quiero decirle que me siento honrado de estar con usted aquí y ahora en momentos en que el mayor premio literario de nuestra lengua —que ya ha sido prestigiado por Octavio Paz— reconoce la singularidad de su obra.

Muchas gracias.

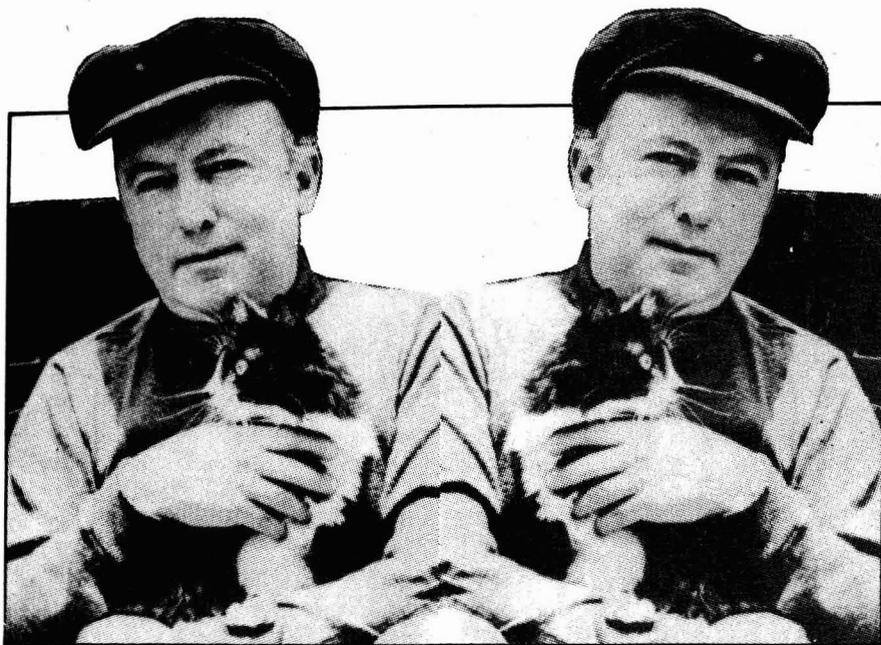
Emir Rodríguez Monegal

NO TODOS LOS GATOS SON PARDOS

Hace poco sugería Gabriel Zaid, en una *Vida alevé* aparecida en la revista *Vuelta*, que si en *Lo demás es silencio*, Augusto Monterroso hace como que reúne la vida y la obra de Eduardo Torres, en *Viaje al centro de la fábula*. Eduardo Torres, hace como que reúne ocho entrevistas y un estudio profundo sobre Augusto Monterroso. Yo creo que Zaid tiene razón sólo que deja en el misterio la genealogía extraordinaria que vuelve a unos y otros personajes héroes de cuento maravilloso. La verdad es que en el principio fue un Gato llamado Eduardo Torres que soñaba que era un Gato llamado Augusto Monterroso que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un provinciano amante de las letras llamado Eduardo Torres que soñaba que era un Gato.

Cuando en una portada o contraportada de un libro atribuido a Augusto Monterroso o que reúne estudios o entrevistas sobre un autor así llamado vemos a un señor afable, de gorrita de pana, mirada un tanto burlona y sonrisa apenas insinuada, sosteniendo entre los brazos a un gatito inofensivo y un poco asustado, blanco y negro, lleno de bigotes y pestañas, retratado de perfil y que mira asombrado con un solo ojo hacia un punto invisible para nosotros donde se encuentra sin duda el objeto de su asombro que es sin duda un espejo (porque los gatos sólo miran tan consternados cuando lo que miran es o tiene las cualidades de un espejo), no hay duda: la fotografía que estamos viendo es el revelado de un negativo que es el sueño de aquel personaje que se sueña soñado por Augusto Monterroso. El asombro del gatito fotografiado es explicable porque lo que le devuelve el espejo invisible es otro gato inquietantemente parecido a él mismo y ese personaje ausente de la foto es el responsable de todo: del inocente gatito blanco y negro que hace como si fuera el gato de Monterroso, de un tal Eduardo Torres que hace como si fuera el personaje de un escritor que suele firmarse Augusto Monterroso y del hombre de la gorrita, que hace como si fuera el dueño del gatito y el inventor de un personaje ficticio llamado Eduardo To-

RESEÑAS



Augusto Monterroso

res y que, para todos esos efectos y otros tales como dedicar a sus amigos libros llamados *Movimiento perpetuo* o *La oveja negra y otras fábulas*, hace como si fuera Augusto Monterroso.

Yo antes creía que Tito amaba a los gatos. Ahora sé que los gatos aman a Tito como uno ama a sus sueños. Lo aman porque lo han inventado. Porque el Gato ausente de la fotografía, el gran responsable, es todos los gatos. O, mejor acaso, el Gato entelequia, el Gato platónico, el Gato más gato de todos los gatos, el Gato arquetípico. Y al inventar a Tito ese Gato que es todos los gatos lo hizo, como Dios al hombre, a su imagen y semejanza. O, como describía un contemporáneo de Huysmans el talante felino del autor de *A rebours*. "distráidamente atento, con una mirada de benévola malicia": tierno y juguetonamente cruel, curioso, entre próximo y distante, entre amistoso y solitario, todo ello por causa de esa arcaica sabiduría que les viene a los gatos y a Tito, como bien lo advirtió Théophile Gautier, de "seguir con los ojos, con una extremada intensidad de atención, escenas invisibles para los simples mortales".

Yo antes creía que Tito era Tito y Eduardo Torres su personaje. Después, más astuta, supuse que Tito era el mejor personaje de Eduardo Torres. Ahora sé que detrás de ambos está el Otro, el único que sabe a ciencia cierta quién es quién y cuál es el verdadero nombre escondido en ese seudónimo de Eduardo Torres que es Augusto Monterroso y en aquel otro, de Augusto Monterroso,

que es Eduardo Torres. T. S. Eliot nos puso al corriente de los Tres Nombres que son patrimonio de cualquier gato respetable: el cotidiano, ese que usa la familia para llamarlo todos los días; otro, más rebuscado, propio de los días de fiesta y, por último, el que sólo el gato conoce y jamás confesará, el nombre inescrutable, enigmático, singular, cuyo secreto se guarda en lo más recóndito de su visionaria disposición contemplativa. No nos queda más que conformarnos con llamar a Tito Tito o insinuar, si nos arriesgamos a competir con su ingenio, que sería más fidedigno presentarlo como el señor Eduardo Torres, su *alter ego*. Porque el tercer nombre, el verdadero, el del Gato inefable que está detrás del espejo invisible, soñando a los demás, ese nos estará siempre vedado.

Me atenderé, pues, haciendo como si nada de esto me afectara, a registrar lo que ese alguien que dice llamarse Augusto Monterroso nos dice, implícita o explícitamente, de la literatura. Monterroso es, de todos los escritores que conozco, el único que se toma, en serio, a la literatura como un juego. Es algo que se le agradece como agradecemos un poco de brisa en el bochorno de un mediodía de marzo. Cuando hay tantos que aspiran a cambiar el mundo desde la elocuencia de sus escritos, él reconoce que la literatura no tiene utilidad alguna ni sirve para transformar nada. Alérgico a los mesianismos, no se siente llamado a modificar la condición humana ni pretende volver mejores a los hombres o a las sociedades. Y no es

que se desentienda de las miserias de unos y otras. Es más: hasta confiesa profesar ciertas ideas políticas. Pero si le preguntan por la "responsabilidad social" del escritor dirá que la responsabilidad es de todos y que el escritor es artista y no reformador. ¿Cuál es entonces, la función de la literatura? "Ocupar la mente. Manejar el mundo de la imaginación. Alimentar esta necesidad inherente en todo ser humano. Expresar lo que otros no pueden expresar. Hacer ver a otros lo que no han sido capaces de ver, por distracción, por pereza o por miedo. En ésta y en todas las épocas. Para la literatura no hay épocas sino seres humanos en conflicto consigo mismos o con los demás."

Se trata, pues, de un juego que — como lo hace Tito — hay que tomarse muy en serio. Por eso las reglas de su juego literario son severas: no pretende nada menos que hacer, siempre, poesía. Por algo le gusta pensar que todo lo que escribe es un homenaje a Borges. Ese rigor le permite escribir poco y no repetirse. Su lupa desmesura ligeramente las cosas para que las veamos mejor pero, al mirar a los hombres, es menos amargo que tolerante: "Todos somos tontos", reconoce, y si esta tontería es inevitable ¿de qué servirían consejos o moralejas? Su inteligencia lo inclina al pesimismo y su corazón a la esperanza. No disimula esa ambivalencia de su temperamento y se declara, a la vez, escéptico del progreso lineal de la humanidad y partidario del socialismo. La historia ha repetido siempre sus ciclos y sería iluso esperar un paraíso eterno, perfecto e inalterable. Desconfía del futuro pero le gustaría que el mundo fuera, ahora, habitable. Mientras tanto, Tito nos presta su isleta de palabras para refugiarnos, por ratos, de la solemne seriedad de ese mundo y también de su estulticia y también de su crueldad. Es un malabarista hábil, tan hábil que llega a convencernos de que somos partícipes de esa destreza suya y de esa libertad. Y he aquí, probablemente, la palabra clave para aludir al estilo de Monterroso y a su trato con lo real y lo imaginario: lo que nos regala es la libertad del juego para sustraernos con festiva gravedad del espacio y del tiempo cotidianos. Si la literatura es un conjuro hay escritores que lo demuestran mejor que otros: Tito es uno de esos hechiceros que, gatos a veces y en disfraz humano otras, se deslizan sobre nuestros

tejados rondando sueños y vigalias, para colarse subrepticamente por la ventana en el momento menos pensado, formular las palabras propiciatorias y poner las cosas en su lugar: entonces sabemos, por fin, que todo lo que creíamos real es imaginario y que todo lo que habíamos supuesto imaginario es lo verdaderamente real.

Julieta Campos

DE MÚSICA

OPERA Y OPERITA

O de cómo las más altas expectativas en el terreno del drama musical pueden venirse abajo estrepitosamente. En medio de temporadas de ópera que van y vienen con mayor pena que gloria en el Palacio de Bellas Artes, encontré un par de representaciones que en su momento resultaron verdaderas (y agradables) sorpresas. No me atrevería a decir que el arte operístico mexicano alcanzó allí cimas insospechadas. No. Se trata simplemente de que se lograron funciones de ópera coherentes, redondas y que dejaron un sabor de algo hecho con interés, dedicación y decoro. Me refiero concretamente a las representaciones de *Tristán e Isolda* (de julio de 1979) y a las de *El buque fantasma* (de agosto de 1980). Estas dos óperas de Richard Wagner fueron las que salvaron del olvido a las respectivas temporadas en las que tuvieron lugar. Así, cuando se anunció otra ópera de Wagner para la más reciente temporada en Bellas Artes, me pareció casi obligatorio asistir a lo que quizá sería la continuación de un esfuerzo serio. Además, se dio la coincidencia añadida de que el director musical anunciado fue el austríaco Kurt Klippstatter, que fue el responsable de la buena dirección musical de las dos óperas wagnerianas anteriores. ¡Oh, decepción! En las representaciones de *Lohengrin* que tuvieron lugar en el mes de julio, más que una ópera bien realizada, el público pudo ver algo similar a un catálogo pormenorizado y bastante completo de los males que suelen aquejar al género en nuestro país. Estos

males fueron evidentes tanto en el plano musical como en el escénico, y para evitar cualquier posible asomo de chauvinismo justo es decir que se dieron por igual en la parte nacional y en la parte extranjera de la empresa operística. Paso, pues, a una breve descripción de esos males. Los problemas comenzaron aún antes de ser levantado el telón. En efecto, el preludio al acto primero de *Lohengrin*, una de las más brillantes páginas orquestales de Wagner, describe con admirable intensidad el tono místico que ha de permear el resto de la obra. El recurso orquestal más notable es allí el de la múltiple división de los violines en el registro agudo; la orquesta de la ópera no supo, o no pudo, guardar la muy precisa afinación que se requiere para estos pasajes, de modo que, en el espacio auditivo, ese tono místico se devaluó desde muy temprano. En cuanto el telón subió y comenzó la ópera en cuestión, de inmediato destacó la escenografía plana y poco imaginativa y la totalmente estática y acartonada acción escénica de los personajes, que aún resultaron más aplanados por una horrible iluminación que aparentemente era necesaria para la grabación televisiva que se estaba realizando.

El primer clímax de la obra sucede con la llegada de Lohengrin en un cisne fabuloso. Los medios escénicos empleados para ese momento fueron decididamente poco convincentes y anti-

climáticos, y aquí establezco de nuevo la comparación con aquellas dos óperas anteriores: por ejemplo, el momento de la aparición del buque fantasma en la ópera del mismo título había resultado, un año antes, un auténtico acierto escénico, lleno de intensidad y presencia dramática, es decir, la antítesis total del cisne de Lohengrin. A medida que la ópera transcurría, la caracterización de los personajes resultaba tan poco convincente que el público no pudo menos que cambiar su afiliación al lado de los malos (que resultaron, escénicamente, menos malos que los buenos), ya que los buenos parecían personajes salidos del Teatro Fantástico. Mientras tanto, los músicos seguían haciendo de las suyas: las trompetas fuera de la escena, que anunciaban toda clase de acontecimientos, invariablemente equivocaron la afinación y el registro. Varios filtros de colores cayeron de la tramoya al escenario en momentos claves, y al final de cada acto las caídas del telón fueron extemporáneas y equivocadas, para mayor desgracia de la continuidad dramática. Tal continuidad, por otra parte, fue constantemente agredida por el irrespetuoso público. Me refiero al hecho de que una ópera de Wagner se distingue de una ópera italiana tradicional (entre muchas otras cosas) en que en vez de ser una sucesión interrumpida de arias, duetos y coros, es una obra unitaria, monolítica, en la que música y palabra



Richard Wagner por Gill