

RESEÑAS

DE LIBROS

BORGES: LA REVUELTA SIGILOSA

Sueño, frío, miedo

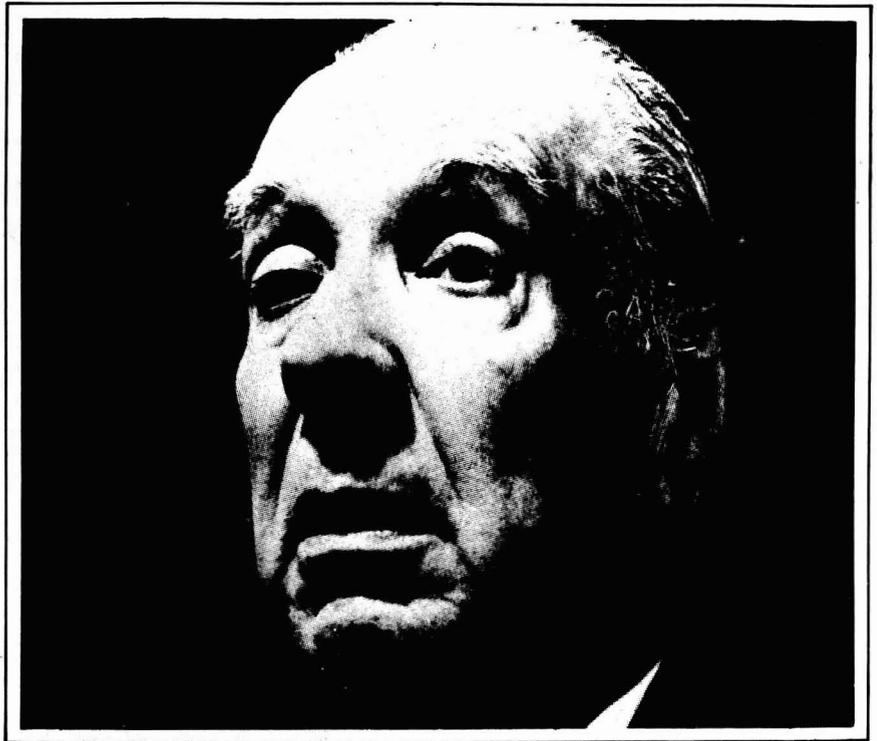
Averroes escribe la última frase en su comentario de Aristóteles. Sin saber qué es el teatro, cree haber descubierto que *tragedia* significa "panegírico" y *comedia*, "sátira". "Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán", concluye. En ese instante, "sintió sueño, sintió un poco de frío" y desaparece bruscamente, "como si lo fulminara un fuego sin luz". Borges irrumpe en el final de ese relato, "la busca de Averroes", que escribe hacia 1945. Ha seducido al lector, le ha hecho tomar por cierta la historia narrada, y de pronto lo desengaña: declara que lo narrado no es sino una invención que, por lo demás, se declara imposible: imaginar a Averroes a partir de fuentes que irónicamente se denuncian como de segunda mano ("unos adarques de Renan, de Lane y de Asín Palacios") no es menos quimérico que para Averroes desentrañar el significado de los nombres de lo que no ha conocido nunca. Narrar ha sido una vez más para Borges revelar el proceso de una invención imposible y, por lo mismo, abierta a posibilidades infinitas. "En el instante en que yo dejo de creer en él, 'Averroes' desaparece." Así termina Borges el relato. Las comillas que enmarcan a su personaje lo abarcan a él mismo: lo *citan*, lo emplazan a acudir desde su mundo real al de una ficción que no aspira a confundirse con la realidad, lo vuelven puro (mero) símbolo de un proceso definido como una derrota: realidad e invención se enfrentan, se aniquilan mutuamente, abren un vacío que sólo puede colmar otro relato posible.

Derrota también significa "camino": apertura, puesta en marcha. En 1981,

▲ Jorge Luis Borges: *La cifra*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1981. También en Alianza Editorial, Madrid, 1981.

es Descartes quien en *La cifra*, el último libro de Borges, dice: "Soy el único hombre en la tierra y acaso no haya tierra ni haya hombre. / Acaso un dios me engaña. / Acaso un dios me ha condenado al tiempo, esa larga ilusión. / Sueño la luna y sueño mis ojos que perciben la luna"... El fuego sin luz que fulminó a Averroes fue harto más piadoso que el que no logró destruir la carne in-

Descartes que inicia la *derrota*, el camino de la invención, dice en el poema de Borges: "Siento un poco de frío, un poco de miedo." En 1981, vuelven casi las mismas palabras que describen a Averroes en 1945. Con una variante esencial: ha aparecido el miedo. "...a nadie le gusta (como dijo Johnson) *deber nada a sus contemporáneos*." ("El acercamiento a Almostásim").



sustancial del mago que, en las ruinas del templo circular, soñó a su discípulo. El "Averroes" de "Borges" nunca llegó a saber lo que el mago supo "con alivio, con humillación, con terror... que otro estaba soñándolo". El terror de Descartes es diferente, no lo matizan el alivio ni la humillación. El mago se ha rendido a otro que sólo le otorga una mera apariencia. El Descartes de Borges olvida la convicción de sus *Meditaciones*, no desestima la posibilidad de error, siente la duda de que acaso en él se reúnan el soñador y el soñado, y acaso vuelva a él, insidiosamente y con un sentido nuevo, lo que escribió en la primera *Meditación*: "Veo tan a las claras que no hay indicios terminantes ni señales bastante ciertas que permitan distinguir con nitidez la vigilia del sueño, que me sorprende y tal es mi asombro que no logro persuadirme de que sueño." Este

"Ahora quiero acordarme del porvenir, no del pasado." ("La supersticiosa ética del lector".)

Borges repite. ¿Se repite? En este último libro suyo parece resonar como un eco unánime su obra anterior. Vuelven el sueño, los espejos, los laberintos, la atracción de los arquetipos invisibles junto a la de las cosas del mundo, meros simulacros. ¿Borges tematiza, insiste en sus gestos anteriores, ya sin el arrebatado del riesgo y como manipulando las piezas de un *ars combinatoria* ya impostada? Las sucesivas relecturas de *La cifra* van dejando atrás la obvia corroboración de las repeticiones y quizá permitan al lector explicarse cierto desasosiego ante este libro. Borges avanza: inicia una nueva *derrota* fingiendo reescribirse sin reinterpretar, como

asumiendo una antirrevuelta que, en verdad es una revuelta sigilosa, una suerte de alzamiento contra sí mismo. Si algo niega hoy a sus contemporáneos es el espectáculo de esa revuelta. Muy lejos han quedado ya aquellas lecturas miopes de su obra que echaban de menos "la realidad" en sus páginas y que hicieron decir a otro escritor argentino "construye cuentos en que fantasmas que habitan rumbos o bibliotecas o laberintos no viven ni sufren sino de palabra", un escritor que al mismo tiempo dijo sin darse cuenta de lo que decía: "A Borges le gusta confundir al lector: uno cree estar leyendo un relato policial y de pronto se encuentra con Dios y con el falso Basíledes." Y muy cerca están las críticas sagaces que demuestran hasta qué punto Borges dinamitó los hábitos de lectura meramente consumidores, voraces y pasivos a la vez, y enseñó que leer es emprender la aventura de encontrar significados. Entre aquellas primeras censuras y el endiosamiento actual, ¿es Borges quien tematiza o es la crítica, que se nutre de él y se irrita si no encuentra en su obra "progreso", hallazgos sorprendentes sobre los cuates discurrir? Quizá Borges lo sepa y sonríe para sí. "El que lee mis palabras está inventándolas", dice en el final de un poema de *La cifra*: admonición, más que insistencia en la "nadería de la personalidad". "Soy un espejo. Un eco. Un epitafio", dice en otro final, ofreciendo esa "nadería" para que pueda colmarla una lectura emprendedora. Y en otro final: "Siento un poco de vértigo... No estoy acostumbrado a la eternidad."

Averroes, Descartes, Borges. Un "Borges" que vuelve a citarse, no ya para ingresar en el mundo de su invención, sino para salir de él, para de algún modo llamarse a la realidad: ahora quiere acordarse del porvenir y no del pasado. Un porvenir donde esperan la muerte, la amenaza del monumento falsamente eternizador, y cuya puerta es el miedo.

"Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones... Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido." ("La postulación de la realidad").
¿...Qué mayor gloria para un dios que la de ser absuelto del mundo?

("Una vindicación del falso Basíledes".)

Como toda revuelta, la de Borges es un movimiento que parte en un sentido, lo abandona y vuelve a él. Borges se contradice, o se reitera para contradecirse. El prólogo a *La cifra* echa de menos que en su poesía falta lo que admira en la de otros: "la cadencia mágica, la curiosa metáfora, la interjección" y como imi-



tando con sorna a sus primeros críticos declara: "Mi suerte es lo que se suele denominarse poesía intelectual." Recuerdense sus primeros, enconados embates contra la ociosa musicalidad del verso, la imagen ingeniosa ("meras incontinencias de lo visual"), el ímpetu expresivo. Ahora cita en su prólogo un "admirable ejemplo de una poesía puramente verbal" (Jaimes Freyre) y unas líneas "de poesía intelectual" (Fray Luis de León), donde "no hay una sola hermosa palabra, con la excepción dudosa de *testigo*, que no sea una abstracción". ¿Por qué ha de ser *testigo* menos abstracta que *amor*, *celo*, *odio*, *esperanza* o *recelo*? Acaso porque Borges, que abominó del confesionalismo en la poesía, de algún modo lo admite ahora en la suya, aunque añorando el silencio como forma más plena de expresión o,

como en su inolvidable definición del hecho estético, pensando en la virtud de la música, en ese estar "por decir algo, esa inminencia de una revelación, que no se produce". Lo cierto es que este libro suyo dice y contradice. "El testigo": así se llama un texto de *El hacedor* que quizá explique el rescate de ese término en la silva de Fray Luis. En aquellas páginas Borges imaginaba la agonía de un guerrero sajón: con él, decía, morirán muchas imágenes del mundo "y el mundo será un poco más pobre". Y se preguntaba: "¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo?" No es ésta, desde luego, una manifestación del terror visceral a la muerte. Es un terror aún más atroz: el miedo de que el mundo material, contrario dialéctico de la invención, acaso sea tan insustancial como la invención misma. Alguna vez, siguiendo a Novalis, Borges declaró con entusiasmo: "*El mayor hechicero... sería el que hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería este nuestro caso? Yo conjeturo que sí.*" Ahora Borges ha resuelto descreer en su facultad de hechicero, ahora se acuerda más que nunca de que las negaciones metafísicas son "desesperaciones aparentes y consuelos secretos". Sólo que ya no quiere decir, como en la *Nueva refutación del tiempo*, "El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges". Ahora Borges se cita, se reclama a una realidad en la que, *desgraciadamente*, no cree, y denuncia una invención en la que, *desgraciadamente*, ya no busca consuelo. No existe barrera que pueda atravesar: realidad e invención se declaran meras presunciones, en la ausencia de algo que las afirme como opuestas y que haga de esa oposición misma algo ajeno, exterior, anterior al sujeto que sólo existe en función de ella. Pasar de uno a otro ámbito no es un salto a través del vacío: es un salto al vacío deliberadamente creado. Un vacío donde el sujeto "Borges" se condena a no ser otra cosa que esas comillas que lo perfilan sin colmarlo.

Colmar, atiborrar: tal es la obsesión que crea el temor al vacío. Varios poemas de *La Cifra* se exhiben en enumeraciones nada caóticas que son una organización, una rigurosa taxonomía: compendios de lo que Borges no puede sino recordar, por un lado, y de lo que no

FRAGMENTOS DE VIDA, FRAGMENTOS DE MUERTE

Edouard Kouznetsov y Varlam Chalamov viajaron a través del tiempo y de la tierra en los campos de Gulag. Tras leer y releer sus obras, así como las memorias de Jean Cathala —traductor de ruso y observador atento de la vida soviética— Claude Roy concluye que escribir puede ser más que un simple tejido de vocablos: un primer recurso en contra de la ignominia.

Escribir para sobrevivir. En 1970, Edouard Kouznetsov espera en su celda, en una prisión de Moscú, ser juzgado —y condenado a muerte. (Sin quererlo, Franco lo salvará al condenar a muerte a los prisioneros de Burgos. La pena de K. será conmutada por quince años de arresto en un “campo de trabajos forzados”.) El preso K. consiguió el derecho a escribir al explicar que redactaba su defensa.

¿Acaso no todos los libros que merecen ser escritos y leídos (tan distintos unos de otros como los hombres entre sí) no se reducen, en efecto, a eso: a ser un acto de defensa?

“*Tengo que estar alerta*”, escribía Kouznetsov. “Escribo para salvaguardar mi persona. El campo es el sitio del peor envilecimiento, donde se obliga al hombre a dudar de todo aquello que tiene por verdadero.” La “literatura” para el zek Kouznetsov es “una de las formas de resistencia consciente ante la imposibilidad de existir”.

Durante 16 años, K. se dedica a ejercitar la mente, a practicar la duda metódica, a observar con mirada fría y “científica” la vida en los campos: el personal de la KGB, los presos políticos, los presos comunes, los asesinos, los borregos, los colaboracionistas, los hampones, los homosexuales, los moribundos y los verdugos; vigilándose fríamente, cuidándose sin tregua de cualquier asomo de distensión crítica de

cualquier huella de complacencia. ante la ilusión ideológica, de cualquier flaqueo moral. Para él la sociología “en el campo”, la poesía (“me las arreglo para hacer pequeños versos de todo”), la psicología, la literatura, todas son armas de defensa. “Ser fuerte es una tarea peligrosa—, la única respetable en los campos.” K. escribe para concentrarse, para conservar la lucidez, para mantener la frente en alto, para no dejar de pensar y, así, nunca verse tentado a aceptar. Para él, el pensamiento más abstracto es vital. Sin duda pocos zeks han hecho frente a los matones de la administración del Gulag con los descubrimientos de Godel: el famoso “teorema de la insuficiencia de la aritmética”. La pedantería, el saber altanero, no son propios de Kouznetsov. Pero experimenta un visible regocijo cuando frente a los guardias de la KGB —con su seguridad de bestias, su aplomo de concreto armado, su dogmatismo de perro policía— recuerda que, aún en aritmética formal, Godel demostró que “si un sistema es consistente no es completo”. Y el prisionero, lejos de los libros y de las facultades universitarias, resume en cuatro líneas, con perfecta elegancia y claridad, la demostración compleja que Godel expone en treinta páginas completas en su *Philosophy of Mathematics*. “Todo conjunto conceptual de extensión suficiente, escribe K., incluye necesariamente preguntas a las que no se puede responder más que ampliando este conjunto, lo que por definición excluye la existencia de un sistema cerrado, absolutamente lógico.”

En lo que quedó de su *Diario* tras 16 años en las prisiones —la celda de los condenados a muerte, los campos de Mordovi—, 16 años haciendo frente a los guardias, cuidando la claridad de la mente y la lucidez, se encuentran miles de casos en los que Edouard Kouznetsov asoma como un hombre admirable —y su libro aparece entonces como una obra que refleja orgullo. Pero en los ejemplos de valor y de fuerza de alma inteligente que caracterizan sus 16 años de zek, en las demostraciones cotidianas que prueban que “la dignidad del hombre está en su mente” poco define a Kouznetsov mejor que cuando, basándose en nociones matemáticas, forja un instrumento de supervivencia y toma un teorema para hacer de él, en la honda del David cautivo, la dura piedra

puede olvidar, por el otro. Esas dos series sustentan *La cifra*: la serie del recuerdo inexorable pero imposible (porque se lo siente como nostalgia de lo que no se ha conocido nunca en contacto directo, sino como invención y lectura, erudición y enciclopedia), la serie del olvido no menos imposible (recuerdo tenaz de lo inmediatamente vivido en un mundo que también se declara sucedáneo, simulacro).

El miedo y la fascinación del vacío no son nuevos para el hombre. Lo insólito, lo que no deja de asombrar es la dureza de Borges para consigo mismo cuando se lo niega todo. No acude al clamor de Unamuno (“Oye mi ruego tú, Dios que no existes, / y en tu nada recoge estas mis quejas, / tú que a los pobres hombres nunca dejas / sin consuelo de engaño”) ni lo asiste el ímpetu religioso de John Donne cuando lo asalta el peor de los pecados: la duda (“Júrame por Ti mismo que a mi muerte tu sol / seguirá brillando como brilla ahora y hasta ahora”). La lucidez y el desdén se enfrentan en Borges con el miedo, le prohíben la tentación de la huida, la extinción, el límpido vacío que aparece “al suprimirse lo hinchado”, el nirvana. Su vacío es feroz: es el lugar donde una y otra vez niega su yo para afirmarlo, donde una y otra vez exhibe el barro elemental con que amasa su metafísica. Hay en *La cifra* un poema admirable, extraño, sobrecogedor, donde ya no aparecen los compendios del mundo y el no mundo, sino una topología de otra índole: un “afuera” y un “adentro” entre los cuales sí existe un límite infranqueable, una barrera que divide ambos espacios imponiéndose como valor absoluto, como el sentido único. El poema se llama “La prueba” y lo es, en verdad: escribirlo es hacer que el desdén exija el heroísmo para manifestarse. “Del otro lado de la puerta un hombre / deja caer su corrupción. En vano / elevará esta noche una plegaria / a su curioso dios, que es tres, dos, uno, / y se dirá que es inmortal. Ahora / oye la profecía de su muerte / y sabe que es un animal sentido”...

Afuera está lo otro, lo para siempre ignorado; adentro el yo que se afirma tenazmente en lo más deleznable: desecho, excremento, pura expectativa de “los vermes y el olvido”.

Enrique Pezzoni

▲ Edouard Kouznetsov: *Journal d'un condamné à mort*. Varlam Chalamov: *Kolyma, récits de la vie des camps*. Jean Cathala: *Sans fleur ni fusil*.

RESEÑAS

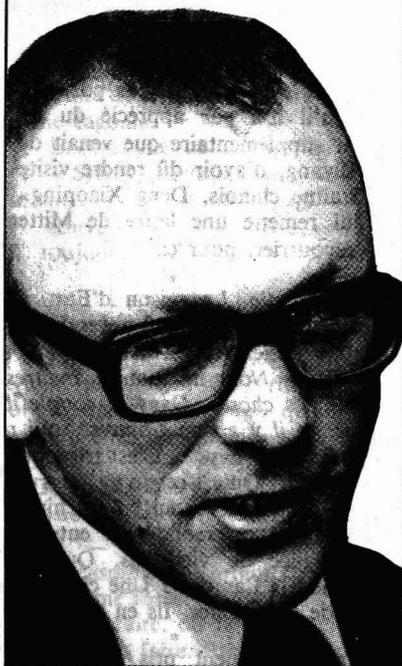
que vence a Goliat golpeándolo en plena frente.

En un asilo de ancianos de Moscú, senil, inconsciente, mudo, más muerto que vivo, uno de los más grandes escritores rusos de esta época termina su tránsito por esta tierra: "la última victoria de la KGB", dicen los amigos de Varlam Chalamov. En efecto, la KGB silenció la voz del viejo y prohibió sus libros en su país, los doscientos relatos en los que narra el viaje al fondo del infierno que fue su vida. Al igual que Kouznetsov, fue en la universidad donde Chalamov fue arrestado por primera vez, "por su actitud hostil". La fecha, 1929; la edad, 22 años. En cinco años descubrirá los "campos de reeducación", que occidente tomará como modelo (los campos nazis se iniciaron en 1933 y a Europa le tomará años salvar el retraso penitenciario). En 1937, culpable de haber calificado a Iván Bounine de "autor clásico", Chalamov es nuevamente arrestado. Se le condena a cinco años en los campos de Kolyma, en el extremo norte de Siberia. En 1942, a punto de ser liberado, su pena es prolongada aduciendo "propaganda antirrevolucionaria". No fue liberado sino en 1953, tras permanecer preso veinte años en el Gulag. Durante ese largo-tiempo Chalamov sufrió frío en el cuerpo y en el alma. Nunca más logró sentir calor. Habla de su vida —la vida de millones de hombres— con voz neutra, precisa, que nunca tiembla: helada. La voz de un Chejov que no habría elegido valerosamente denunciar los baños de Skahaline y que fuera encerrado en ellos durante un tercio de su existencia. La voz de un Beckett que no habría recreado "desde adentro" el universo de la desesperanza absoluta, pero que lo experimentara en su propia carne, viviendo su muerte día tras día. Chalamov no escribió "fragmentos de vida": habla de miles de instantes de muerte. Esta epopeya que deja una marca indeleble sobre la existencia humana —una existencia metódicamente deshumanizada por los planificadores de la servidumbre— no es un libro insostenible: escribirlo sostuvo a Chalamov. El libro sostiene la revuelta y la lucidez de quienes han visto truncado su destino, los millones de zeks muertos bajo los golpes— de frío, de desgaste, de desesperanza. Con una desesperación, escribe Chalamov, "que es más fácil de sopor-

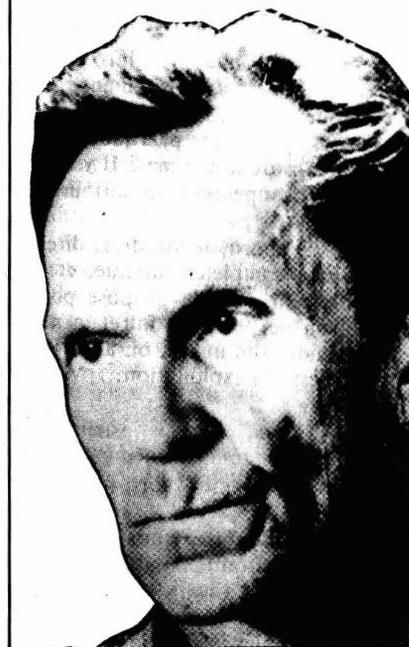
tar si se escribe. Una vez que se ha hecho, se le puede olvidar". Y una vez que lo ha hecho un testigo de la calidad de Chalanov, la especie humana no tiene derecho de olvidarlo. Sin embargo, la humanidad logra hacerlo...

Ver lo que se ve, saber lo que se sabe. Chalamov y algunos cientos de miles de otros esclavos estaban presos en

Edouard Kouznetsov



Varlam Chalamov



el campo en el verano de 1944, época de la Gran Alianza que para muchos fue la Gran Ilusión, cuando Henry Wallace, vicepresidente de los Estados Unidos de Norteamérica, fue invitado por las autoridades soviéticas a visitar Kolyma. Honesto e inocente, Wallace se entusiasmó con lo que vio en las minas de oro de Siberia. "Stalin, escribió a su regreso, hizo de la extracción del oro una industria de guerra privilegiada." Y agregó, inconsciente de un humor negro involuntario, "e inmovilizó a los hombres" ("and he has frozen men in it"), literalmente, congelando hombres. Se sabe que la práctica de aldeas a la Potemkin no data de hoy. Pero tampoco ha cesado. Si en Rusia Diderot descubre "en los espíritus un cierto terror pánico", Catalina II le oculta fácilmente

te, mientras se encuentran en reuniones filosóficas, que el fuego de la revuelta de Pougatchev se propaga a su alrededor. Y Voltaire afirma saber dónde se encuentra el paraíso terrenal: "donde sea que esté Catalina II". Recientemente, Marcelin Pleynet ponderó en su *Viaje a China* durante la Revolución Cultural, lo que Sollers, Roland

Barthes, Julia Kristeva y él vieron verdaderamente: lo contrario de lo que creyeron ver. Pleynet no vio la realidad, como lo hicieron sus compañeros, y escribió "fuera lo que fuera, se basaba en lo que yo quería pensar". En vano se mienten quienes vienen de lejos...

A menudo he oído a Louis Guilloux asegurar que al ir a la Unión Soviética, informado previamente por diez testigos dignos de confianza, Gide sabía o presentía lo que diría en su *Retorno de la URSS* y que por eso no fue a Moscú más que a confirmar sus temores. ¿Por qué no? No hay que creer en las palabras ni en los testigos dispuestos a dejarse degollar (que a menudo tienen la vergonzosa tendencia a degollar a otros) ni tampoco a los testigos que han viajado lejos: no ven más que lo que desean

EL APOCALIPSIS DE ARIDJIS

ver. El arte del testimonio, como el de la pintura, también es la "cosa mental" de la que hablaba da Vinci. De lo que Miguel Angel decía: "Si pinge col cervello, non con la mano" (se pinta con la mente no con la mano). Porque antes que ver con los ojos, se ve con la inteligencia. Sin embargo, desafortunadamente las estrategias de la razón y del sentimiento, alteran a menudo la vista más perfecta.

Nada ilustra mejor esta terrible verdad que la vida del extraordinario traductor de Kouznetsov, Jean Cathala, cuyas memorias, que abarcan hasta 1944, acaban de ser publicadas. Este apasionante documento es el testimonio de un hombre que conoció la Unión Soviética y que vivió en ella la mayor parte de su vida. No es el descubrimiento del Gulag lo que hace de Cathala, hoy, uno de los críticos de la Rusia staliniana y brejneviana más implacables y sólidamente informados: estuvo deportado durante tres años antes de convertirse en defensor y partidario del comunismo soviético, tras encontrar de nuevo a Maurice Thorez en Moscú y denunciar finalmente el sangriento y siniestro fracaso. No fue lo que vio lo que abrió los ojos de Jean Cathala, sino lo que pensó. Su vista reflejó los campos, la iniquidad, la mentira —sin haberlas visto. La reflexión fue lo que finalmente abrió su mente, sus ojos. En unas cuantas líneas penetrantes y crueles resume este caso de esquizofrenia intelectual generalizada: "No es mi ignorancia de entonces lo que me sorprende hoy sino, por el contrario, haber sabido tanto (...) No era consciente de lo que sabía (...) Al oír hablar de Thorez me desdoblé inadvertidamente. De ahí en adelante había un Yo que sabía y otro que creía. La línea estaba cortada. Incluso sus memorias no se comunicaban."

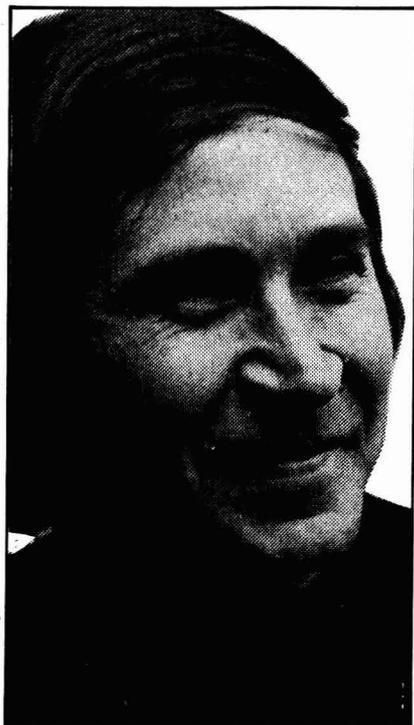
El ejemplo de Kouznetsov (al igual que Kafka o Proust), y de Chalamov (o de Chejov o de Lowry), es que escribir puede ser más que un simple tejido de palabras: un esfuerzo por reunir los yo desunidos para restablecer la comunicación entre memorias separadas y para asumir finalmente lo que no se sabía saber.

Claude Roy

N. de R. Este texto se reproduce con autorización de *Le Nouvel Observateur*. La traducción es de Leonor Corral.

A medida que nos acercamos al año 2 000, las visiones que lo predicen —ciencia ficción, utopías— se hacen menos extrañas o distantes, menos fantásticas y buscan el horror al parecer inevitable ya no en las reservas de la imaginación sino en lo que nos propone la realidad, aceptando con cierta atonía las al parecer incontrolables fuerzas del "progreso". Homero Aridjis se acerca también a ese hito cada vez más próximo retomando el paroxismo milenarista tal cual conviene a nuestro tiempo. *Espectáculo del año dos mil* reúne dos textos de extensión casi igual: el primero, que da nombre a la obra; el segundo, *Moctezuma*, dividido en *Moctezuma en la casa de lo negro*, *Moctezuma en la casa de las aves* y *La matanza en el templo mayor: la muerte de un dios*. El libro se cierra con un texto bastante más breve: *El último Adán*. Los tres constituyen un tríptico impetuoso y a la vez desolado que retrocede en el tiempo deteniéndose en momentos de precipitación trágica en que el horror, distintas formas del horror, aparece como la manifestación —¿inevitable?— de la vida humana. El primer texto imagina, en el último día del año 1999, la aparición de "una luz radiante, en forma de niño", en el bosque de Chapultepec. Describe la multitud, repite lo que dicen las distintas voces que se destacan, asiste al minuto final del siglo. Va de la versión escrita de un moderno Bosco a un noticiero de la crueldad y del absurdo, con algo de carnaval de Ensor. ¿Cine, pintura?: en todo caso registro en el que lo plástico desborda, con la dinámica que tienen ciertos cuadros palinsquemáticos, en los que aparecen representadas simultáneamente acciones sucesivas. El texto lleva lo más lejos posible el recurso enumerativo. El escritor se transforma en un ojo que recorre el espacio imaginario mediante un lente de curvatura perturbadora. Se deforma el espacio, se aproxima lo distante; y el tiempo, al acercarse también lo remoto. Junto a la muchedumbre contemporánea que desfila ante el misterio, acuden Cristóbal Colón, Dante Alighieri, Her-

▲ Homero Aridjis: *Espectáculo del año dos mil*. Joaquín Mortiz, México, 1981.



Homero Aridjis

nán Cortés y la Malinche, etc. Puede suponerse una comparecencia meramente caótica; también cabe buscar los méritos, en diversas categorías, de cada elegido. Sacerdotes, viejos y jóvenes, un astrólogo, el Tipo con el calcetín en la cabeza, varios locutores, vendedores de globos, de máscaras de oxígeno, de pastillas, de titeres, de sombreros zapatistas, de revistas, de matracas, de periódicos, de micas para credenciales, de silbatos; y voces varias de mujeres, de hombres, del orden público, etc., constituyen la banda sonora de este cuadro móvil. Esta primera parte del apocalipsis de Aridjis incluye, entre tantos elementos, el humor paródico. Los seres inocentes o menesterosos o sufridos se entregan al milagro como a una única posibilidad de salvación o de justicia, pero otros —los vendedores— todavía tratan de sacar partido, una irrisoria ventaja material, a las puertas mismas del misterio que se va a revelar. El vendedor de billetes de lotería propone: "Disfrute su premio en la eternidad... Lleve dinero, por las dudas...!" El lenguaje tiene el dinamismo que debe tener el lente de un camarógrafo ágil. Aridjis proyecta las luces de su enumeración desde un punto fijo o se desplaza aquí y allá en un espacio que se concibe limitado, arrastrándonos hacia el minuto límite y la culminación es-

perada. Pero dejemos el suspenso en pie. *El último Adán*, en las páginas finales del libro, propone una nueva versión del fin de Sodoma y Gomorra. Entre estos dos textos, que comparten una visión cristiana, se intercala el Moctezuma, que canta, no menos dramáticamente, la muerte de la civilización azteca en la muerte del rey que confió en dioses equivocados: "Mi más grande error —dice Moctezuma— fue el haber creído que el hombre que venía para destruirme era un dios que volvía para salvarme. Ahora soy ceniza, soy aire." Es muy natural que Aridjis se vuelva hacia la conmovedora figura de Moctezuma, esa figura que extrae su fuerza trágica no sólo de su error sino de su capacidad de concentrar, de despertar la crueldad del conquistador. Cierra así un ciclo que había abierto Artaud al proponer que el primer espectáculo del Teatro de la Crueldad se llamara *La conquista de México* y tuviera por centro a aquel rey. Más allá de la utilización de esta figura, Aridjis supo atender, formal y espiritualmente, al mensaje profundo de Artaud, no demasiado aprovechado en nuestra lengua, cuando decía: "Me entrego a la fiebre de los sueños, pero para extraer de ella nuevas leyes. Busco la multiplicación, la fineza, el ojo intelectual en el delirio, no el vaticinio azaroso." Ya es el momento de subrayar lo que el título de Aridjis nos señala desde la primera palabra: *espectáculo*. Sin duda en espera del director que sea capaz de transformar lo que en este libro, inevitablemente, depende de la palabra, transfiriendo esta poesía del lenguaje en una poesía del sonido, la imagen, las luces, el ritmo, en resumen, en una poesía espacial. Así, este espectáculo se acercaría a la *materia como revelación*, como reclamaba Artaud. Forma prototeatral, omite los casi omnipresentes —en el teatro convencional— caracteres, las elucidaciones psicológicas. Es visible, en cambio, la búsqueda de un sentido trascendente, digámoslo claro, religioso. En ese sentido, *Espectáculo del año dos mil* se proyecta en un plano paralelo a la realidad, así como un misterio alude a la realidad y no es esa realidad. En la primera parte, la multitud que presencia el espectáculo de la Luz que aparece en el Bosque se convierte ella misma en espectáculo: el coro final, entre el repicar de campanas y el Gloria de Vivaldi está

formado por "la multitud entera"; el Bosque es ya el Mundo, el coro suma letanías mazatecas o cantos yaquis, cantos hebreos, tibetanos, gregorianos. Quizás, entre tanta destrucción, entre tantos furros letales, Aridjis pone una esperanza, una esperanza de despertar comunitario. Como al final de *El último Adán* —final también del libro— pone esperanza en el amor: "Sin embargo, contra la sombra general que los devora, ellos se mantienen juntos, abrazados, besados, no sólo en lo visible sino en lo secreto... Sí, descarnados los cuerpos, sólo queda el amor." Con intuiciones del horror, y en tanto recrea, desde los datos que el presente esconde, la apocalipsis que parece estarnos destinada, Aridjis erige un texto que subyuga por el carácter tenso, sulfuroso, despiadado de su poesía.

Ida Vitale

DENTRO Y FUERA DE LA UTOPIA

Espero que tanto Enrique González Pedrero como el paciente e impaciente lector me permitan, al principio de esta reseña, casi carta, algunos recuerdos personales. Vienen a cuento.

En 1940, todavía apenas adolescente, acompañé a mi padre, Joaquín Xirau, a Morelia, donde él impartió un cursillo. Visitamos Pátzcuaro y varios de los pueblos alrededor del lago —recuerdo especialmente Huecorio—. Más tarde, estudiante en Mascarones, fui un mes, dos meses al año a Morelia durante aquellas deliciosas vacaciones invernales que tan bien se llevaban con el clima de México. Esto significa que conozco relativamente bien Michoacán. Señala, ante todo, la impresión primera que mi padre tuvo de aquel su primer viaje: vio, todavía muy en vivo, la presencia de Don Vasco, presencia que hace notar Enrique González Pedrero. En uno de los pueblos, donde se tejían redes, mi padre preguntó a uno de los tejedores por qué había escogido aquel oficio. Contestó el tejedor: "por que nos

lo dijo Don Vasco". Fue allí, en tierras michoacanas donde mi padre me dijo una frase que después han repetido autores que han estudiado su obra: "En México he descubierto a España." Algo semejante les sucedió a Gallegos Rocafull, a José Gaos, a Pedroso, (a él González Pedrero dedica esta *La cuerda floja*). ¿Qué significaba aquel descubrimiento? El de entender una España humanista a caballo entre los fines de la Edad Media y los comienzos del Renacimiento. De este "descubrir" surgieron estudios y libros. En el caso de Joaquín Xirau, especialmente los que dedicó a Juan Luis Vives y a Ramón Lull (o, castellanizadamente, Raimundo Lulio). Muchos años más tarde yo mismo preparé una antología de los humanistas del siglo XVI donde volví a apasionarme por Vasco de Quiroga.

Pregunta: ¿qué tiene que ver todo esto con el libro de González Pedrero? Algo definitivo. El libro, dedicado al papel de la "utopía" dentro o fuera de la "utopía" —el no "hay lugar", que diría Quevedo —y el "hay lugar"— contiene un capítulo especialmente hermoso sobre Don Vasco, en quien González Pedrero ve la mezcla de idealismo y realismo que hacen al verdadero político. Tal es la razón por la cual empieza esta reseña con la mención del capítulo IV; en él González Pedrero percibe con toda claridad que en Don Vasco se entremezclaron la utopía —hecha topía—, y la libertad, el idealismo y el realismo, los sueños y los hechos. Es el caso que muchas utopías, por buenas que sean las intenciones de quienes las construyen, acaban en sistemas totalitarios —imaginados o reales—. La utopía de Vasco de Quiroga es sorprendente porque, al tener en cuenta el mundo real entremezclado con el mundo de la utopía, llega a *realizarse* sin menoscabo de la persona humana, individual y libre. Naturalmente, González Pedrero tiene en cuenta los espléndidos estudios de Silvio Zavala sobre la influencia de Moro en Vasco de Quiroga. Pero si en el político y santo inglés la utopía acaba por ser negación de la libertad, en Don Vasco se percibe, por decirlo con sus propias palabras, un "arte de policía mixta" que admite la conjunción libertad-justicia. No abundaré en lo que González Pedrero describe con precisión: la necesidad reiterada, por parte de Don Vasco, de tratar a los indígenas

▲ Enrique González Pedrero, *La cuerda floja* Fondo de cultura Económica, Colección Popular, México, 1982, 184 pp.



Enrique González Pedrero

como personas libres, la afirmación de los derechos de los pueblos conquistados, la condena de la codicia de los conquistadores, de la esclavitud y del mismo derecho de conquista cuya única misión debe ser la del cristiano que no impone un imperio sino que ama a los hombres que descubre. De hecho Vasco de Quiroga repite varias veces que los verdaderos cristianos son los indios y que los españoles se comportan como enemigos del cristianismo. Tal vez habría que insistir aquí sobre un punto: el de la tradición cristiana que, entre protestantes intolerantes por un lado y una iglesia intolerante por el otro, tratan de edificar una *philosophia Christi*, entre ellos, sin duda, Tomás Moro, pero también y principalmente Juan Luis Vives y su amigo Erasmo.

En este capítulo IV, González Pedrero hace notar que Vasco de Quiroga se adelanta a Tocqueville cuando éste descubre "la gran contra Utopía americana: la realización del Contrato Social en el Pacto Federal de los Estados Unidos". Tiene razón González Pedrero: Vasco de Quiroga descubrió un "modelo" de gobierno para la Nueva España que, por desgracia, no pudo o no quiso llevar a cabo el Virreinato, ni, más tarde, la República independiente. En una época de lucha entre dos potencias imperiales, ¿no será todavía la vía "mixta" de Don Vasco una posibilidad para el México de hoy? Así lo desea y lo sueña —no sin realismo— González Pedrero.

No creo haberme apartado, en lo que llevo escrito, de la intención central de

La cuerda floja. Quiero, sin embargo precisarla y recordar los temas principales del libro.

La cuerda floja empieza con esta frase: "La política es una alianza de realidad e imaginación, de lo que está ahí y de lo que no está en ninguna parte: la Utopía". Al analizar a Maquiavelo, González Pedrero recuerda su realismo político independiente de toda moral. Pero hace ver, al remitirnos a la última parte del *Príncipe* ya a este libro extraordinario e inacabado que es el *Discurso sobre la primera década de Tito Livio*, que en Maquiavelo, el realista, no dejan de estar presentes el sueño, la utopía. Una cosa son los medios —los que se describen en *El príncipe*—, otra cosa es el fin —la Unidad de Italia bajo el ejemplo de la República romana—. ¿Hay contradicción en Maquiavelo? No lo cree así González Pedrero al hablarnos de medios y fines. En este punto no sé si voy del todo de acuerdo. Hace años escribí: "Filosofía del cambio, no puede ser la filosofía de Maquiavelo una teoría del progreso. Es, sin duda, una filosofía del conflicto." (Cf. *Ciudades*). El hecho es que Maquiavelo anda en la cuerda floja, en esta cuerda floja por la cual deambulan los políticos y debajo de la cual no existe red alguna.

Especialmente interesante y original el estudio de Tomás Moro. Lo que demuestra González Pedrero es que en aquella tierra insular donde se consiguen la igualdad y la justicia, no existe libertad; demuestra también que, al referirse a la guerra justa, Tomás Moro

prepara sin saberlo la política del imperio británico y (el expansionismo está justificado en la *Utopía*). El hecho es, y aquí tiene razón Popper, que los enemigos de la "sociedad abierta" proceden frecuentemente mediante utopías y que estas utopías son como lo fue la de Platón totalitarias. Así en sus inicios, así en el periodo helénico, así en Tomás Moro, así también en Marx quien no pudo prever que la socialización de los bienes de producción tuviera que conducir a sociedades totalitarias. Los extremos se tocan: Moro, el idealista, coincide con Maquiavelo al dar una importancia capital al Estado. También Moro anda en la cuerda floja. ¿Hay que dejar de transitar por esta cuerda? No lo cree así González Pedrero. Estamos, en nuestros días, en plena flojedad de la cuerda. El hombre actual vive enajenado —Este y Oeste—, las ideologías han fallado. ¿Qué hacer? González Pedrero se da cuenta de que después de los descubrimientos de Freud no es ya posible pensar en la política, como quiso pensar en ella Hobbes, como una actividad totalmente racional. La presencia de un inconsciente que en parte guía nuestros actos se asemeja a la presencia de la *fortuna* en la obra de Maquiavelo. Pero si el hombre no actúa racionalmente y si está muchas veces movido por pulsiones inconscientes, no deja de haber "reglas del juego". Las reglas de la política tienen algo del "ajedrez", de la "guerra", de la "muerte". ¿Cómo pensar en una política humanista cuando sabemos que nuestras pasiones forman parte integral de nuestra persona? En el caso de México González Pedrero elige la libertad en un "difícil equilibrio" que entraña "una distribución justa del ingreso y del trabajo, sin menoscabo de democracia y libertad." *Ni libertad con miseria, ni trabajo para todos con tiranía.* En cierto modo debemos tener en cuenta a Vasco de Quiroga y ser capaces de integrar "el sueño de la realidad". En efecto debemos soñar pero, sobre todo en este mundo nuestro donde mandan las utopías negativas —las que describen Orwell, Huxley, Kayser— es necesario de toda necesidad evitar las pesadillas y la muerte del alma. Sí, acaso renovar, para nuestros tiempos, la "policía mixta" de Don Vasco...

Ramón Xirau

“DE LO ALTO A LO HONDO” GONZALO ROJAS

En *Oscuro* (1977), su anterior recopilación de poemas, Gonzalo Rojas hizo explícito su deseo de no sujetarse a las cronologías, por lo que eligió un orden temático que ahora repite bajo un nuevo título, *Del relámpago*: lenguaje, erotismo e historia. Destruyendo las fechas, no sólo se libraba de la idea de una agregación poemática, sino que encontraba un punto de confluencia: impedía que la sucesión de los días terminara el sentido de sus invenciones. El antes y el después debían corresponder entonces a una sucesión de las páginas y otro tanto debía ocurrir con los lugares en que habían sido escritos los poemas: en una u otra geografía, antes o después, todo pertenecía ya al orden del libro, la oscuridad inicial de la que surgen los poemas se reproducía y el producto sería viejo y nuevo al mismo tiempo, pues lo que importaba era “ese ejercicio ciego pero incesante —larvario tal vez— en tres de sus vertientes visibles que vienen manando desde la mocedad”.

En este juego había un reto para la memoria. Eludir el tiempo y la estructura del libro sólo era posible por la intervención de otro orden. Ese manar constante encuentra sus similitudes y sus diferencias por azar, en los huecos de la memoria —uno de los refugios de la sensibilidad más desgastados actualmente—. El fin perseguido, inevitable, era encontrar la libertad para los poemas. Así se entiende que el libro sólo sea soporte de una manera de vivir —herencia surrealista— en la poesía, y su orden último pertenezca a la memoria, como sucede con los cantos populares de trama consabida.

Al distinguir las diferentes voces —quizás etapas— que aquí se suceden, se tiene la sensación de que el poeta no ha pasado de la oscuridad a la luz en un viaje cumplido. Ha confirmado su creencia en una oscuridad donde lo único naturalmente visible es el relámpago (“palabra viva y necesaria”). Oscilante entre la ceguera y la creación, el genio

▲ Gonzalo Rojas: *Del relámpago*. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

ve su rostro iluminado en un espejo. El poeta se ve al mismo tiempo que mira el relámpago, indeciso entre estas formas de la luz y la velocidad con que vuelve a lo oscuro: momentáneo vidente. Su obra confirma que los temas son reincidencias y los modos, luces repentinas, incesantes.

El espejo, en este sistema (“el estudio de la poética tiene sus postulados propios”, escribe Blanchot a propósito de Valéry), es una hoja de papel imaginada —una de las figuras que concentra mayor misterio—, es frágil y poderoso y a su fuerza abismal se une la contingencia de que quien se asoma en él ignora la razón de su acto porque el arte es, sobre todo, un secreto. El espejo es, pues, el lugar de la escritura; puede romperse o puede encandilar: “fascinación mortal la del azogue”, dice Rojas, y ahí el tema del otro (“era poderoso ver cuatro en la figura de estos dos”, “las personas son máscaras, las acciones juegos de enmascarados”), por ejemplo, se desarrollan admirablemente en el poema “Cama con espejos”, del que reproduzco los primeros versos:

Ese mandarín hizo de todo en esta
cama con espejos, con

dos espejos:

hizo el amor, tuvo la arrogancia
de creerse inmortal, y tendido aquí
miró su rostro por

los pies,

y el espejo de abajo le devolvió el
rostro de lo visible;

así desarrolló una tesis entre dos
lucos: el de arriba

contra el de abajo, y acostado casi
en el aire

llegó a la construcción de su gran
vuelo de madera.

El que se mira los pies, parece querer decirnos el poeta, pronto se desprende de sí mismo para volar. Pero a qué tema pertenecen estas líneas. El juego de inversiones lo es en realidad de identidades. La historia es un extremo del cuerpo, son los pies, el final del libro, lo terrestre. El lenguaje ocupa el otro extremo, la cabeza, el cielo. A ambos los une el amor, las mujeres hermosas. Pero quién es el que camina y quién el que piensa. De esta especie de trilogía proceden las voces que conforman la sabiduría poética de Gonzalo: a veces la ca-

beza está en los pies y a veces es el amor el que desarrolla tesis.

Del verso “sucio fue el día de la mariposa muerta” al que dice “todavía recuerdo mi clase de retórica”, no hay un trayecto lineal en el que un extremo sea prosaico y el otro metafísico. Una sangre lúdica recorre tenazmente esta poesía.

A pesar de que el poeta ha negado las cronologías (todos saben que nació en Lebu, Chile, en 1917), a pesar de que se ha negado a hacer su propia antología, algunos cirujanos se han atrevido a intentar la mutilación de este cuerpo. Es el mismo el que camina y el que piensa y el que goza. Y es el ritmo el que cambia. No creo, como se dice, que sea uno el poema escrito a lo largo de los años por Rojas, que “se extiende y va cambiando de título”. Es uno el libro, sí, y cambia de título e incluye poemas inéditos, pero en su interior los poemas juegan su juego libremente, dice Gonzalo: “en un proceso rítmico vertebrante, como la circulación de la sangre o de la savia”. Es otro el orden de cada libro, y cada nuevo libro es más grande y complejo y los poemas que contiene siguen otro orden y por ello digo que apelan a la memoria: una parte del epílogo que en *Oscuro* se encuentra en la página 214, en *Del relámpago* aparece fragmentariamente en la página 30. Sólo el poeta puede saber dónde cortar y de ahí que su “negocio único tenga que ser la libertad”.

Y aquí llegamos a entender el acierto inmediato de este libro: las vertientes también son artificio y los temas se esconden en su infinita riqueza, en la que los poemas parecen continuarse cuando terminan por completo. Es difícil saber hasta qué punto la poesía de Gonzalo entra a formar parte de sus lectores, provocando que al reconocerlo en otro lugar, páginas adelante, en otra fecha, se crea que es el único y el mismo sin más: “Cada poema nace en mí como un zumbido, en cualquier sitio, en cualquier instante”, dice Gonzalo Rojas, al que por fin tenemos en México.

Jaime G. Velázquez

En nuestro número anterior cometimos un error que ahora reparamos: el nombre del traductor del texto de R. Gordon Wasson es Felipe y no Francisco Garrido

LAS PALABRAS DE CINTIO VITIER

En el nuevo libro de Cintio Vitier (miembro del legendario Grupo Orígenes), la poesía va directamente a la vida cotidiana, a su encuentro y celebración ("La casa está hecha. La ciudad comienza/ por el rasgueo de una guitarra, / hija y madre de la memoria". p. 21). Y en Cuba, lo sabemos desde hace veinte años, eso significa hablar de la rutina revolucionaria: "cada mañana es como si empezara/ Cuba toda otra vez por todo el aire". (p. 36). El poemario se titula *La fecha al pie*. ... La meta es ponerle fecha a los poemas. Escribir poesía como quien lo hace con los ojos abiertos al momento histórico y cumple de este modo la jornada con las musas; Vitier entiende que "el discurso de la historia" lo hacen al parejo el guerrero y el intelectual, y dentro de los últimos, el poeta:

Asaltar un cuartel ¿se relaciona
con el haz y el envés de las palabras?
Esto no lo pensaron, y no obstante,
los héroes crearían un lenguaje.

(p. 32)

Es, complicado de historia, el tan viejo problema de la relación entre el escritor y sus palabras, que sigue al poeta Vitier con puntual fidelidad. Fabricar el objeto estético de palabras y tener que hacerlo desde la Cuba posterior a 1959, esa que ya tiene una historia y escribe su discurso. El punto (de tránsito, nunca final) a que llega el poeta se ilustra cabalmente con "Ese niño ardiendo (Viet Nam)":

Ese niño que lentísimo corre ardiendo
en busca de la gota de vida que le niegan,
la bocanada de aire que lo inflama,
el pecho imposible de su madre, y que tropieza
y cae, y que ya muerto sigue ardiendo,
arrastrándose (inmóvil), no hay palabras,

▲ Cintio Vitier: *La fecha al pie*, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana, 1981, 120 pp.

las palabras tendrían que ser (carne,
huesos, ojos,
y arder y arrastrarse por la tierra,
tendríamos que arder con las palabras
quemadas (como él,
y aun así no sabríamos que decirle.

(p. 13)

Y, de una forma que puede decirse más íntima, en donde todo —vida personal e historia— es huella trabajada por el verbo, el poema "Una brazada de flores", que, en su cuidada estrategia de enumeración caótica, trae fuertes ecos borgianos:

Una brazada de flores,
Una oveja con su blanca pelliza,
un montón de estrellas revueltas en el heno,
un navío entrando en el puerto de la Habana,
un árbol batido por la gloria,
la posesión que nunca acaba,
la galería del olor del alba de la mariposa,
la mañanita de invierno en que Martí sale
febril, tus ojos, tus labios, tu alma tus dedos,
amor.

(p. 43)

El trajín entre las palabras y Vitier es incasante; toca la zona melancólica de las confesiones, como en "Ramón Rubiera" ("No hablamos nunca (en realidad) de poesía/ Juntos dábamos clases inútiles/ de un francés raído que no le interesaba a nadie/ —rodeados por la rugiente noche". p. 55), se remansa un poco en la experiencia católica (notablemente en la pureza formal de "Villancico"), pero siempre es ese trajín misterioso y complejo, apuntalado en el centro de la historia por la flecha de una fecha:

El día era hermoso,
extravagante y natural como una jirafa
bebiendo en el río.
Sólo le faltaba la letra de su canción.
Llegó el periódico,
estallaron las bombas, la luz del tele-
tipo
atravesó el espacio de las aves.
Las nubes, los colores, piaban de política.
(Del poema "La fecha al pie", p. 83)

El libro ha repartido y organizado sus fuerzas en cuatro secciones, y la estrategia ha sido adecuada. La primera marca en particular la actitud de poesía política en el tono ya mencionado: poemas que celebran alguna batalla, héroe o acontecimiento notable ("histórico") —ahí se habla de Martí, Ho Chi Minh y del 26 de julio; por el otro lado —acaso más interesante— están los poemas de la "microhistoria" cotidiana, la "suite de un trabajo productivo", para decirlo con el título de uno de esos textos. Las dos vertientes son recorridas por la preocupación de formar con ello un lenguaje, un nuevo lenguaje estético que no olvide la política y colabore en hacer "la forma de la patria", que así se llama la sección. La segunda es "El alma en vilo": se habla de intimidades en un tono semejante al que procuran los poemas de la microhistoria. Aquí Vitier se propone mostrar —conformar— cómo parte sustancial de la vida privada proviene de experiencias colectivas y también toma su forma de la patria. Antes de "El Bosque de Birnam", poema extenso que por sí solo constituye la cuarta sección, en su complejo intento de ensamblar todas las preocupaciones del libro de manera unitaria, viene una sección donde el lector ve claramente algo que ya esperaba pues había advertido subterráneamente: el poeta y sus palabras; el imperativo de llevar a la poesía esa masa de historia y biografía, producir —como objetivo final— un sistema de vida y su constancia literaria. "La poesía y el poema" que el libro de Vitier persigue obsesionado; ecos del farrago de vida que de repente se vuelven sólidos y hacen el poema y la poesía de lo disperso. En el fondo de todo no está la historia, ni el amor, ni las glorias y desgracias que con su tránsito hacen una biografía; más allá Cintio Vitier habla del misterio angustioso que es vivir en contacto con palabras inficionadas de literatura. Nos acercamos a la zona secreta de Vitier y algo descubrimos. Le dice "A la poesía, para cumplir, con ella, mis 50 años", en un poema que tiene, "su fecha y su número preciso": 19 de septiembre de 1971 (ahora Vitier tiene 60 años):

¿Qué está pasando ahora que los músicos
acabaron de tocar aquel danzón terrible?
Mi vida vuelve a ser el arenal de hueso

donde salí del libro, ay, sellado. ¿Y tú, serás mi hija?

¿Y tú, serás mi patria que no terminaré de ver?

¿Dirás lo que dijiste aquella noche, cuando la finca empezaba a ser el paraíso

entrando en el futuro de los naranjales,
bajo la risa de las estrellas.

Alberto Paredes

DE MÚSICA

CONCIERTO EN LA CATEDRAL

En junio de 1979, después de un largo y complicado proceso de reconstrucción, los órganos de la Catedral Metropolitana sonaron de nuevo. Desde entonces a la fecha, se han ofrecido algunos conciertos —muy pocos en realidad— en estos magníficos instrumentos. Y de esos conciertos, probablemente el más interesante ha sido el último, que tuvo lugar hace algunas semanas. El concierto en cuestión fue organizado como un homenaje a la memoria de Francisco de la Maza, infatigable protector del patrimonio artístico nacional; la elección de la Catedral y sus órganos para un homenaje de esta naturaleza no pudo ser más atinada, ya que esos dos órganos son verdaderas joyas que sin duda merecen ser tocadas con más frecuencia.

Las primeras dos obras del programa fueron ejecutadas por Arturo Cisneros en el órgano del lado poniente. A pesar de que el programa indicaba que la primera de ellas es anónima, la verdad es que se sabe que el autor es el compositor español del siglo XVII Antonio Martín y Coll. Sus *Cuatro piezas de clarines* (y no de *clarinetes*, como decía el programa) están escritas para explotar el re-

gistro *clarino* del órgano, es decir, aquel cuya voz se parece a la trompeta. En la interpretación de la obra fue posible apreciar el penetrante sonido de los registros del órgano y la sólida técnica de Cisneros. De esas *Cuatro piezas de clarines* existe, por cierto, una interesantísima grabación, un su arreglo para órgano y trompeta barroca, en la que la interacción entre el instrumento de aliento y el registro correspondiente del órgano produce una de las combinaciones acústicas más poderosas y sugestivas de la música ceremonial barroca.

Después se interpretó una *pastoral* de Bach, de escritura más transparente que otras de sus obras para órgano y que, sin embargo, permitió escuchar momentos sorprendentes de construcción contrapuntística.

Las dos piezas ejecutadas a continuación fueron lo más interesante del programa. Para ellas, Rogelio Jasso ocupó el órgano del lado oriente, y ambos organistas interpretaron dos conciertos para dos órganos de Antonio Soler. Esos conciertos forman parte de la colección de conciertos para dos teclados (en algunos de ellos participa el clavecín) que son quizá los más conocidos de la obra de Soler. Escuchar por primera vez los dos órganos de la Catedral simultáneamente es una experiencia musical asombrosa. La primera necesidad que se plantea es, de inmediato,

hallar un lugar en la nave de la Catedral que permita un balance dinámico adecuado. Ello implicó un recorrido por la Catedral que permitió hacer descubrimientos sorprendentes, principalmente el hecho de que las mejores condiciones acústicas se dan en los sitios más inesperados. Finalmente, y al seleccionar un lugar central, equidistante de ambos órganos, sirvió para recordar que el aparentemente moderno concepto de la estereofonía se remonta muy atrás en la historia musical de occidente. Fue muy curioso observar que el público, instintivamente, buscó una mejor colocación para escuchar las obras antifonales de Soler, concentrándose notablemente en la parte central de la nave de la Catedral. Las dos obras con las que el programa terminó fueron ejecutadas nuevamente en el órgano del lado poniente por Arturo Cisneros. Primero, una *Fuga* de Luigi Cherubini, que fue la pieza que provocó la reacción más entusiasta del público, debida probablemente al enérgico desarrollo de la forma y al final poderoso y vibrante. Para terminar, se escuchó un *Preludio* del compositor contemporáneo Gastón Litaize. Como era de esperarse, una buena parte del público frunció el ceño al oír armonías distintas e inesperadas, y no del todo dulces. Sin embargo, el *Preludio* de Litaize resultó ser una obra muy sólida y de una claridad armónica

