

LIBROS

NOTICIAS DEL IMPERIO

DE FERNANDO DEL PASO

POR ADOLFO CASTAÑÓN

• Editorial Diana, México, 1987, 670 pp.

UN FANTASMA RECORRE la literatura mexicana: la impotencia para crear personajes. Significativa, singularmente, el único personaje creado por nuestras letras es Pedro Páramo, patriarca inasible de un pueblo fantasma. Los verdaderos poetas en nuestro continente de generales son —para el sentir vulgar— los generales, los guerrilleros, los políticos. “Yo no conozco mejor poeta que el Che Guevara, Carlos Fonseca, Salvador Allende o mi general Torrijos”, dice “Chuchú”, el intelectual que la realidad volvió guardaespaldas de Torrijos y personaje de Greene.* Nuestra sociedad civil, tan escasamente respetuosa de la persona, tiene su correlato en una literatura que pasa del arquetipo mitológico a la egofilia verbosa sin detenerse nunca en la voz inconfundible, en el rasgo inolvidable que transforma a un pobre diablo en *Papá Goriot*. A este público que desprecia de las personas y que desprecia a los individuos, el escritor se ve o cree verse obligado a hablarle en sus propios términos; para comunicarse con él recurre al lugar común de la historia y de la mitología en un intento desesperado por disfrazar de liebre novelística el gato poltrón de su incontenible, volcánica y, a veces, evasiva prosa. Estas circunstancias pueden explicar, en parte, la profusión —no necesariamente sana— de novelas de asunto histórico en Hispanoamérica. El curioso parasitismo literario que

tiende a hacer de los novelistas historiadores pirotécnicos y que justifica o al menos suaviza los pecados líricos o eufóricos de los historiadores no académicos suele hacerse perdonar su crimen de *lesa* imaginación con la exuberancia y el exhibicionismo formal. Gengis Khan se rodea de copistas que iluminan manuscritos; al dictador del trópico húmedo lo acompaña una corte de escribas que engastan sus dictados en adjetivos fosforescentes; una herencia sumisa corroe a la prosa hispanoamericana impregnándola de lirismo. La arraigada creencia en la irracionalidad de la historia tiende un puente que va del caos a la demencia y de la demencia a la poesía. Y así conjugamos los verbos de la historia más bien según los modos subjuntivos y afectivos del pasado inventado por una apremiante necesidad emocional que siguiendo el indicativo inflexible de la exactitud. Así en nuestro continente, criollo y mestizo, las palabras padecen la ebriedad de la hibridez. A pesar de todas sus calidades innegables o por ellas mismas, la vitoreada —pero defectuosamente leída— reciente novela de Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*, no escapa a estos razonamientos hasta donde llegan las modestas luces de este pertinaz lector impertinente. La opulencia churriguereca de su industriosa prosa no logra ocultar que se trata de una de las raras obras narrativas escritas en México en función de una construcción, de una arquitectura lamentablemente premeditada hasta proporciones colosales, por no decir pi-

ramadales, pero que no sacia del todo nuestra sed de grandeza en una edad de patrañas y pequeñeces. Tal vez el mejor símil para definir esta construcción narrativa sea el de la basílica bizantina, la bárbara mezquita o la grandiosa pero inhabitable catedral. Los impenetrables y elevados monólogos de Carlota forman columnatas, corredores de sostén sobre los cuales se entrecruzan las bóvedas más o menos abombadas de los diversos ejercicios de estilo que componen la novela. Da *Noticias del Imperio* prueba olímpica de atletismo narrativo y condición verbal. El levantamiento de pesos históricos, el pentatlón periodístico de la crónica, el reportaje, el diario, el epistolario y la bitácora, la carrera de fondo de un maratón narrativo admirable como prueba de resistencia —lector: tú también mereces una medalla—, el salto largo y el salto con garrocha de una intermitente memoria histórica bañada en el oro y la plata del lugar común. Los lectores de Roeder, Corti, Bulnes, Zayas, Juárez y Sierra —para sólo enumerar los evidentes— extrañarán en *Noticias del Imperio* la insurgencia literaria que le permite al novelista destacar para la literatura a los personajes menores que la historia desdeña pero no puede compadecer como, por ejemplo, toda la galería pintoresca y aberrante de la reacción intervencionista mexicana. En ese sentido *Noticias del Imperio* es un libro decepcionante, admirable pero infecundo, enorme pero alejado de ese canon de armonía y proporción, de perfección nerviosa y de

* Carlos Puig, *Proceso*, núm. 606, 13 de junio de 1988.

movimiento perpetuo del cual no escapa la sobrevivencia de la obra literaria en el tiempo. ¿No es una lástima que esa supersticiosa devoción que lleva a nuestros pueblos a adorar a los

elefantes nos haya entregado a la tortolita de un globo aerostático lastrado por la falta y el exceso de la imaginación? Construida sobre la obsesión del vacío y la nada mexicanos, *Noticias*

del Imperio responde a ellas con una exuberancia vacua y un nihilismo profuso. A pesar de todo, nos lastima que no sea una obra espiritualmente necesaria.

SÓLO PARA FUMADORES

DE JULIO RAMÓN RIBEYRO

POR JOSÉ MIGUEL OVIEDO

• El Barranco, Lima, 1967; 146 pp.

LA EDICIÓN ES pobre de aspecto, con tipografía y diagramación poco atractivas; como ocurre con la mayoría de las ediciones peruanas, la tirada es corta y de circulación doméstica; el título, *Sólo para fumadores*, parece anunciar un tipo de libro algo anecdótico y pasado de moda sobre el uso del tabaco. Nada nos prepara para encontrar en este nuevo conjunto de relatos de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929) varios ejemplos de lo mejor que ha producido en su ya larga obra de narrador. Esa disparidad de aspecto y contenido no es extraña, porque la historia editorial de Ribeyro es —con muy contadas excepciones— una serie de aventuras desafortunadas, oportunidades perdidas e imperdonables descuidos, entre los cuales cabe mencionar una primera edición fallada y rechazada por el autor (*Los geniecillos dominicales*, 1965), y otras con gruesas erratas en sus títulos. Como casi toda la obra de Ribeyro ha sido publicada en su país (salvo algunas reediciones y recopilaciones en Santiago, México y La Habana, y otras más recientes en Barcelona), su difusión ha estado básicamente restringida al público nacional, lo que en la práctica quiere decir el público limeño.

Esto explica que uno de los mejores y más tenaces cuentistas de América Hispánica sea hoy, para la gran mayoría, un autor desconocido, quizá apenas un nombre en la historia literaria presente. (Algo semejante pasa con este autor en otras lenguas: está traducido, desde hace buen tiempo aunque sin mayores consecuencias, al alemán, y al francés, pero hasta ahora no existe un

libro suyo en inglés, a pesar de varios proyectos en ese sentido.) Para conocer bien a Ribeyro, el lector interesado debe recurrir primero a los tres volúmenes (pronto serán cuatro) de *La palabra del mudo* (Lima, 1972, 1977), recopilación general y progresiva de su obra cuentística; y a las nuevas ediciones hechas en Barcelona de sus novelas (*Crónica de San Gabriel y Los geniecillos*, 1963), sus cuentos (*La juventud en la otra ribera*, 1966) y de su notable serie de notas y aforismos titulada *Prosas apátridas completas* (1966). Es necesario reconocer la importancia de este narrador que ha sobrevivido a épocas y modas cambiantes, algunas de las cuales parecían destinadas a desplazarlo definitivamente; Ribeyro es un resistente, un clásico marginal, un escritor que marcha solo y a contracorriente. Precisamente porque es un libro que parece destinado a quedar olvidado entre tantos otros suyos, resulta oportuno señalar la existencia y los méritos de *Sólo para fumadores*: merece ser conocido fuera del habitual círculo de iniciados.

El libro contiene siete cuentos, aunque el primero, el que le da título, no lo sea propiamente. Es un trozo de sus memorias, un relato semiautobiográfico cuyo tema central es su inveterada afición al cigarrillo. Debo confesar que empecé a leerlo con cierta desconfianza: el asunto me parecía menor, apenas curioso. Pero es imposible leerlo sin ser seducido por él y sin pensar qué otro escritor podría haber sacado mejor partido de algo tan exigüo. Con cordialidad, con humor, con sabiduría narrativa, Ribeyro va destejando este

aspecto de su vida, que prueba que “a partir de cierto momento mi historia se confunde con la historia de mis cigarrillos” (p. 11). El texto establece el tono predominante del libro, ese tono ribeyriano que sus más asiduos lectores conocen bien. Ribeyro es fundamentalmente un realista, y uno bien puede compararlo con el portorriqueño José Luis González o el mexicano José Revueltas. En su obra hay no pocos pasajes que dan a esa estética una clara intención de compromiso y denuncia social, un rasgo común a los narradores peruanos de la “generación del 50”, que descubrieron los temas de la ciudad, la violencia y las injusticias de una sociedad estratificada. También ha experimentado ocasionalmente con el cuento fantástico, pero el núcleo de su mundo imaginario está justo a media distancia de ambos extremos.

Moderado y razonable en todo —y más conforme maduraba personal y literariamente—, Ribeyro ha ido mostrando que su arte narrativo es una reflexión resignada sobre los límites de la vida. En verdad, hay un gran tema que recorre como una veta subterránea todos sus textos: el abismo que se abre entre nuestros sueños y las mezquinas opciones de la realidad. No importa qué clase de ilusiones el individuo acaricie, cada cual sufrirá una inconfesable derrota al mismo tiempo que una lección. Por sus cuentos desfila una galería de personajes vencidos pero que guardan sus buenos momentos y la insaciable ambición de ser de otro modo; esa ansiedad es su coartada, porque la vana esperanza se convierte en un hábito que nunca se apaga pero que a nada

compromete. Aunque en sus relatos, Ribeyro ha puesto mucho de sí mismo (como lo prueba este libro), es siempre un narrador objetivo y respetuoso tanto de sus personajes como de sus lectores: ni interfiere ni predica. Su maestría está en la creación de un tono y una atmósfera inconfundibles. Una sutil melancolía (que los limeños reconocen como propia), un gris y despojado lirismo, una belleza triste y mortecina baña sus relatos con luces y acentos crepusculares, aunque sus protagonistas suelen ser jóvenes. Los procesos interiores son más importantes que los externos, pues poco pasa al final o todo se frustra horriblemente para los soñadores de tan bellos proyectos: los lectores intuimos mucho más de lo que vemos, pero eso basta para estremecernos con una experiencia moral —intuimos y comprendemos mejor que antes.

Con frecuencia, Ribeyro camina sobre la línea que divide lo trágico de lo cómico; uno reconoce de inmediato al discípulo de Chejov, de Gogol, de Maupassant, creadores de pequeños dramas que se resuelven, con una distorsión irónica, en un ámbito trivial y doméstico. Muchos de sus personajes son escritores, o más bien escritores virtuales —la forma suprema del sueño irrealizado y, por lo tanto, vivo pese a todo. Esta es una tendencia retrospectiva (y aun retrógrada) pues recobra una época favorita de Ribeyro: los años vividos en la pequeña bohemia literaria de la Lima de su juventud, poblada de noches de alcohol, cigarrillos e interminables conversaciones literarias, pero escasa de obras. El primer objeto de su ironía es él mismo, por supuesto, como se advierte en "Sólo para fumadores". El tabaco es una pretensión, una pose que se asocia con el ejercicio literario y su vago prestigio social. Con agudeza, Ribeyro describe las humillaciones, lecciones y secretas exaltaciones que el vicio del cigarrillo le ha deparado en su vida, y su renuncia a abandonarlo aunque estuvo a punto de perderla por su culpa. Para explicarse por qué fuma, elabora una teoría muy personal: aparte de un hábito, el cigarrillo es "un rito" que proporciona un placer espiritual asociado al culto del fuego. Hay un pasaje admirable en el texto —tanto por su discreción como por su humor— en el que el autor da detalles de la radical operación a la que debió someterse como consecuencia de este "rito" y de por qué, a pesar de los dolores y

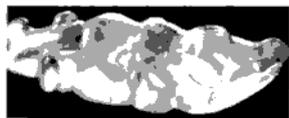
privaciones de la recuperación, ha seguido fumando. Aunque resulte paradójico, lo que ha hecho Ribeyro es elegir la vida sobre la mera sobrevivencia, entendida aquella como un modo de gozar la existencia a plenitud, de acuerdo con reglas y riesgos asumidos conscientemente. Lo que quiere decirnos —creo— es que si bien fumar es peligroso, dejar de fumar es mortal.

Este texto y los dos que siguen ("Los otros" y "Ausente por tiempo indefinido") son los mejores del volumen y valen por todo él. "Los otros" tiene una estructura narrativa tan precaria como interesante. Es una evocación de la época dorada de Ribeyro: sus años colegiales y juveniles en un Miraflores idílico y encantado, modesto paraíso hoy casi del todo desaparecido (lo que añade nostalgia a su evocación). El narrador recuerda cuatro personajes (Martha, Paco, María, Ramiro) que, en diversas circunstancias, murieron a temprana edad y se llevaron con ellos ilusiones, amistades, amores no confesados. Al morir, se han convertido en presencias fijas en la memoria del narrador, que los rescata en estas páginas consciente de que "los libros y lo que ellos contienen, se irán también de aquí, como los otros" (p. 86). Es una historia simple, elaborada por mera acumulación de breves historias, por sí mismas triviales, pero captadas desde una perspectiva que las vuelve misteriosamente entrañables. "Ausente por tiempo indefinido" es un cuento arquetípico de Ribeyro: reaparece el personaje empeñado en un imposible proyecto literario y entregado a una irresistible vida bohemia (otro hábito que es un rito) de amigos, alcohol y charla. Pese a todo, Mario decide aislarse y escoge como retiro un viejo hotel en las afueras de Lima. Allí tiene un mínimo conato de aventura erótica, que sin embargo parece estimularlo a escribir su novela, la obra maestra de la cual ha estado hablando por muchos años. A la satisfacción de haberla terminado, siguen las dudas sobre su valor y finalmente la certeza de su absoluto fracaso. Pero pronto hallará un consuelo y la coartada habitual; en una escena de delicada sugerencia, Mario contempla al dueño del hotel, presidiendo una alegre ronda de amigos, y observa: "Al verlo servir, agasajar, con tanto calor, desinterés y elegancia le pareció comprender algo: que era posible llevar una vida creativa sin

escribir jamás una línea" (p. 85). Mario abandona el hotel y regresa al círculo de amigos que "creían durante una hora estar en contacto con la eternidad, es decir, con el olvido" (p. 86).

Comparados con estos tres, los otros cuatro relatos parecen, sin ser desdeñables, menos logrados. Tres de ellos ("Té literario", "La solución" y "Conversación en el parque") dependen exclusivamente (o casi) del diálogo como vehículo narrativo. El primero es una parodia de las pretensiones pequeño-burguesas por acceder al mundo de la literatura; la sátira está apenas atemperada por la débil insinuación de un tardío interés sentimental de Sofía por el ahora exitoso escritor, que nunca aparece en el relato. "La solución" intenta un cruce de las fronteras de lo real y lo imaginario (un escritor cuenta las distintas alternativas posibles para culminar su novela sobre una múltiple traición amorosa), que depara una violenta sorpresa al final; a pesar de que hay un anuncio de ésta, el desenlace no está del todo justificado por el contexto del relato. "Conversación en el parque" es un diálogo entre dos hombres, ambos marginales y uno de ellos evidentemente excéntrico, que pasan sus días en un vano ejercicio de comunicación con pretensiones intelectuales y filosóficas. Estamos otra vez en Miraflores, oyendo a dos sobrevivientes de mejores tiempos, dos *flâneurs* que se niegan locuzmente a aceptar que la vida ha pasado de largo sin dejarles nada. El breve "Escena de caza" tiene una atmósfera tensa, que nos prepara para algo que el final artificioso no satisface adecuadamente.

En un pasaje de "Ausente por tiempo indefinido", el protagonista reflexiona: "Una obra existía, ahora se daba cuenta, no por sus aciertos esporádicos sino por la persistencia de una tonalidad, es decir, por la presencia de un estilo" (p. 85). Aun en sus cuentos menos perfectos, ese tono es la virtud primordial con la que Ribeyro nos fascina: un tono de filosofía y serena meditación sobre la experiencia, lentamente aprendida, de vivir a pesar de todo.



TEXTOS EN TORNO A LA MÚSICA

DE MARIO LAVISTA

POR JOSÉ MARÍA ESPINASA

• INBA-CENIDIM, México, 1986.

LA MAYORÍA DE los escritores del siglo XX han intentado escribir teatro. Esta fascinante atracción ha chocado sin embargo con un muro más metafísico que histórico: se ha perdido la facultad —que uno podría pensar innata en un Shakespeare, un Lope, un Molière— de escribir para la escena. La paradoja es que esta pérdida se da sólo en el dramaturgo, pues los directores, actores, escenógrafos, etc., gozan de buena salud. El teatro, como la novela, se siente mejor mientras más se habla de su muerte. Los narradores no han fallecido, solo ponen (hipócritamente) cara de agonía. Los dramaturgos también, aunque éstos sin hipocresía. Estas confusas hipótesis surgen —curiosamente— de la lectura de un libro donde se exponen ideas muy claras: *Textos en torno a la música* de Mario Lavista. Desde el mismo título es un terreno fértil para la reflexión. ¿Se le llama así porque se sabe (se cree) que de música sólo se puede hablar en el entorno, en la periferia? Con, además, la sutil coquetería de ser firmado por alguien que hace música, que por más que quiera no puede hablar desde el entorno sino, afortunadamente, desde el mismo centro del asunto.

Se trata de un libro fuera de lo común por varias razones. La primera es que no son frecuentes en nuestro país los libros sobre música. La segunda, más importante, nos da un (auto)retrato de Lavista, compositor que desde hace veinte años es un centro nervioso de la música y la cultura mexicana (como pieza importante en una generación renovadora, como maestro en el Conservatorio, como director de la revista *Pauta* —tal vez la mejor publicación en su género en habla hispana—). El parentesis que quita rotundidad al autorretrato se debe a que no todos los textos del libro son de él. (Y si agregamos que las fechas de los artículos incluidos va desde 1966 hasta 1987, más

que un retrato tendremos una película, radiografía y testimonio afectivo).

La edición de estos textos fue preparada por Luis Jaime Cortez, e incluye varios aciertos: no limitarse a los escritos de Mario Lavista, hacer un montaje en donde el orden cronológico se sacrifica en aras de una mejor definición en el autorretrato. Si una leve crítica se puede hacer es no haber incluido textos similares al de Óscar Flores Martínez, sobre Lavista y el cine y Lavista y el teatro. Al tener el lector reunidos los textos de y sobre este compositor se muestra en toda su evidencia lo que antes era sólo convicción: la importancia paradójica y heterodoxa de esta obra en la cultura mexicana. Si la colaboración entre escritores y pintores es ya una tradición, no ha sucedido lo mismo con la música y otras artes, y cuando se da el caso más bien se trata de una excepción, y no de un interés generalizado. Los comentarios de Juan Vicente Melo y José Antonio Alcaraz que se van entretejiendo como las melodías dominantes (junto a los de Louis Panabiere, Luis Jaime Cortez, Daniel Catán y Federico Ibarra) muestran, a partir de los 60, una saludable interpenetración entre los distintos medios expresivos. Se sabe perfectamente que el autor y la obra no deben entorpecerse, sobreponiéndose un nivel a otro, pero en este caso el dibujo es tan coherente que lo lee uno como un todo.

En *La obediencia nocturna* el texto va acompañado de unas partituras entre escritura arcaica, lenguaje cifrado de novela de espionaje y misterio ontológico (si no recuerdo mal están en el cuaderno que Aranda recibe para decifrar). Estas partituras fueron hechas por Lavista como parte de esa colaboración con los escritores que será uno de sus rasgos más personales. Sin embargo, si interviéramos un poco el título de esa extraordinaria novela se estaría ante una posible definición de su música: la obediencia diurna. Por-

que es a la luz a lo que responde esta obra, la luz es también como la música: "el alma del aire". La expresión puede no obstante sugerir el sol a pique, el alto grito amarillo paciano. No, la música/luz de Lavista es más bien la del amanecer o el atardecer, donde los matices se multiplican sin violencia, y en donde un color inesperado se vuelve de inmediato natural. (Escuchar el *Madrigal* para clarinete en si bemol tocado por Luis Humberto Ramos, a quien está dedicado, es algo que deja sin palabras.)

Como en todo autorretrato, hay zonas oscuras y luminosas, y una variada gama de grises. Si su obra como tal empieza con el *Monólogo*, basado en fragmentos del *Diario de un loco* de Gogol, esto responde (como señala el mismo Lavista) a la necesidad de tener un soporte dramático que diera cuerpo a las complejas búsquedas musicales, pero también (como anota muy bien Melo) hay un interés por la voz. Y será eso, la voz, lo que le irá creciendo en la partitura en blanco, hasta el punto de que en las piezas sólo instrumentales uno cree oír murmullos, quejidos, ahogadas respiraciones de una voz que está allí y quiere salir. Su relación con la palabra será constante y, de Gogol a Beckett, Paz, Bonifaz, Mutis, Fuentes, expresiva de su evolución creadora.

Todo buen artista cuando habla de otro habla de sí mismo. "Puccini supo y entendió que la ópera tiene sus propias leyes y que no es posible acercarse a ellas desde el punto de vista del drama hablado. La música intensifica los valores emotivos a tal grado que un cambio de ambiente o de acción se presenta como si estuvieran amplificadas por un cristal. Un drama hablado no puede, en consecuencia, ser tratado musicalmente sin sufrir alteraciones". La enunciación precisa siempre dice más de lo que dice: *la música intensifica los valores emotivos*, los valores emotivos de la voz. Al acelerar la economía

dramática la ópera busca, es cierto, adecuar su tiempo musical con el tiempo textual, pero también, más sutilmente, crear un oasis en el desierto del tiempo: las arias. O, radicalmente y sin preguntar a nadie, las canciones. En este género, junto a Daniel Catán y Joaquín Gutiérrez Heras ha conseguido obras de altísimo nivel. La canción tiene ese tiempo en que la voz se da en su más extrema pureza, y el desarrollo dramático no depende de los hechos anecdóticos sino de las *intensidades intensificadas*. Es aquí en donde entran las reflexiones del principio. Gogol, Beckett, un soporte dramático buscado por la música, una realidad sonora buscada por el texto, poniendo su objetivo en la escena, pero se equivocó de escena, no era la teatral la que le daría esa realidad. El cine se dio cuenta muy rápido de ello, y en su época muda fue (paradójicamente) muy operático, entendiendo esto como una virtud. Ya en la época sonora se desconcertó un tanto, pero las experiencias de Visconti, Syberberg, Schroeter, Carmelo Bene y Milos Forman señalan el buen camino. Un medio expresivo tiene lo que el otro anda buscando, mejor dicho, un medio es lo que el otro quiere ser. Fue natural que el pragmático pero intuitivo acercamiento al texto, y su asidua frecuentación posterior, haya llevado a Lavista (y no tanto por razones de academia) a estudiar a compositores como Schoenberg, Berg y Webern, y aun a una etapa de familiaridad con técnicas electrónicas. Cuando Lavista dice "hay (...) una tendencia a reducir el sonido a su forma más pura", sabe lo que dice. Varias veces a lo largo del libro se menciona la importancia que tiene para la música de este siglo el silencio, pero ese silencio que se desprende después de haber aprendido a oír el ruido. En esto coincide con la literatura moderna, y las técnicas expresivas que fue poniendo en práctica le dieron las armas para afrontar la relación con la voz y precisar cuál era la música que quería hacer. El hecho de que sus mejores obras (a) menos para mí) sean las destinadas a un solo instrumento (el ya mencionado *Madrigal*, el *Tríptico*), o donde la voz se distingue de la orquestación, pero no como voz sino como una especie de instrumento solista (pésimamente ejecutadas por la OFUNAM, a pesar del esfuerzo de la cantante Adriana Díaz de León) va en este sentido. La búsqueda de la

pureza pasa (debe pasar, está pasando, no sé si debe quedarse) por un cierto ascetismo. Esto lleva de nuevo a la dramaturgia: Beckett. Este autor es uno de los pocos (acaso el único) que ha comprendido la naturaleza metafísica del conflicto entre el texto y la escena. El encuentro de Lavista con su obra (en el ya lejano 68) se ve retrospectivamente como inevitable y necesario (igual sucede con Octavio Paz). Hoy se puede ver ya con claridad lo que Beckett tiene de genial, más allá de las modas que en cierto momento condicionaron su éxito. Al pensar en la relación Lavista-Beckett, relación que sólo puede ser imaginada (el *Homenaje a Beckett*, 1968, no se ha estrenado), me vino a la cabeza una de esas frases que atraen por su sentido rotundo y provocador, pero que al ser pensadas una y otra vez acababan por mostrar mayor razón de lo que se creía. Alguien alguna vez dijo que todo escritor del siglo XX, desde el poeta lírico hasta el novelista-río, escribían pensando en su escenificación (*mise en scene*, quien lo haya dicho, debió ser francés). Se equivocó: todo escritor del siglo XX, escribe para ser cantado.

La relación con el acontecer escénico de la música tiene en el caso de Lavista varias derivaciones. Para empezar es notorio el empeño que pone en agradecer a los intérpretes de sus obras, muchos de los cuales toman parte activa en el proceso de composición. Así como en el teatro contemporáneo es práctica común que el director cree su obra en función de aportes del actor a lo largo de los ensayos, y que esto multiplique los registros en que el actor se desempeña, así la manera de trabajar de Lavista crea un nuevo tipo de instrumentista (los integrantes del grupo *Da Capo*, por ejemplo). No es descabellado poner en relación esta práctica, de la cual el espectador no tiene por qué estar enterado, con aquella que percibe en el concierto y que tiene un fuerte contenido teatral (y no me refiero a las obras de José Antonio Alcazar donde la frontera con el teatro se ha roto, sino a cierta visualidad de gestos musicales. Es así como recibe el escucha tradicional al pianista que toca no el teclado sino las tripas del piano). Curioso juego: se teatraliza lo musical y se desteatraliza lo dramático. El músico tiende a moverse en condiciones límites en su creación, así, cuando habla de otras artes suele ser muy pene-

trante y preciso (véase el artículo sobre la música en Sor Juana Inés de la Cruz incluido en este libro) y su "experimentalismo" influye en otras artes, el caso más evidente es la poesía.

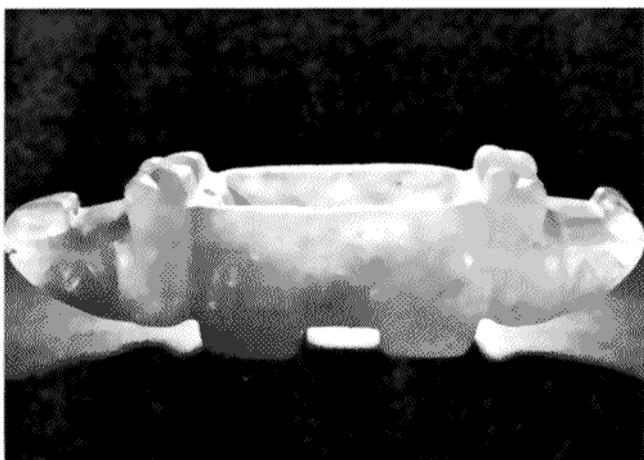
La relación entre la palabra hablada y la cantada es muy conflictiva. Lo que se toma como parentesco cercano es engañosa apariencia. El nacimiento probable y el desarrollo histórico en muchos casos conjunto, de la palabra y la música no puede hacer olvidar la grieta que se abre a partir del Renacimiento, y que significa —pienso— para la música libertad y para la poesía orfandad, y que puede encontrar su cenit en la poesía de finales del siglo XIX. Después de Mallarmé, todo cambia, o tal vez después de Wagner. Más allá de las generalizaciones históricas lo que sorprende en el acercamiento de Lavista a algunos poemas de Paz, Bonifaz Nuño y Mutis, es el proceso que lo lleva de un entendimiento conceptual (que incluye elecciones técnicas) a un acercamiento de carácter intuitivo a la manera de las afinidades electivas. (En estos dos planos hay también que reconocerle a Lavista ser uno de los pocos artistas mexicanos que se dio cuenta del genio de Gerhard Muench.)

La elección en 1966 de "Palpar" y "Reversible", poemas de Octavio Paz incluidos en *Salamandra*, es señal de la música que buscaba en esos años. El piano, como único instrumento obedeció más a un asunto pragmático si comparamos la idea musical allí presente con la de 1964 en *Hacia el comienzo*. No difiere mucho, pero lo hace en un punto sustancial: la libertad en el manejo de la relación con lo escrito. En 1967, Juan Vicente Melo dice: "Arma de combate, la voz es también ocasión de defensa, revelación y reconocimiento". En 1984 serán estas palabras últimas las que surjan transparentes, a veces como sinónimos. Por eso la elección de Bonifaz Nuño y de Álvaro Mutis se revela tan afortunada. En esos poemas, el canto parece haber estado esperando a Mario Lavista. Por eso a su vez Mutis revela/reconoce en un hermoso poema ("Después de escuchar la música de Mario Lavista") que:

Del diálogo del cristal y del oboe,
de lo que el clarinete propone como huida
y la flauta regresa a sus dominios,
de lo que las cuerdas ofrecen como enigma
y ellas mismas devuelven a la nada,
sólo el silencio guarda la memoria.

No sabemos y en nuestra conquistada
resignación
tal vez está el secreto
de ese instante otorgado por los dioses
como una prueba de nuestra obediencia
a un orden donde el tiempo ha perdido
la engañosa condición de sus poderes.

"Palabras que son flores que son frutos que son actos". Aquí está la dificultad: el músico debe invertir el proceso, regresar del acto a la palabra (a través del fruto y de la flor, es decir sin perder nada) para situarse otra vez en la posibilidad del canto. Lo que Lavista pide a su música también lo pide para quien la oye. "Debe escuchar inocentemente, sin pasado ni futuro, viviendo plenamente cada experiencia sin más tiempo que el presente. La experiencia musical exige del oyente un permanente estado de pureza".



CRÓNICA DE POESÍA

LA APARIENCIA, LUGAR CIERTO

POR EDUARDO MILÁN

- Eduardo Russo: *Reconstrucción del hecho*; Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1968.
- Juan Manuel Roca: *País secreto*; Bogotá, Ediciones El Caballero Mateo, 1967.

LA APARIENCIA QUE HABLE

LA NUEVA POESÍA argentina, en su zona más radical, está tomando el toro de su problemática por los cuernos de la verdad. Arturo Carreira lo ha demostrado en todos sus textos: el poeta es un medio para que por él hablen, suerte de ritual iniciático, la figuración de sus ancestros. Del mismo modo Néstor Perlongher, a través de un largo rosario de "cadáveres" (cadáveres que siempre son espectros que transmite la escritura), ha demostrado que la escritura poética actual pone en duda al titular del habla. Y también Emeterio Cerro: se deja decir por una ya larga voz que entonarían un eco casi fantasmagórico cuyo eje o punta de lanza sería Oliverio Girondo. A estos tres poetas se suma ahora Edgardo Russo (Santa Fe, 1949).

Suceden varias cosas en la búsqueda poética de estos nuevos practicantes

argentinos. Una de ellas: la investigación a fondo de una problemática que la vanguardia histórica amagó resolver pero que, finalmente, sólo planteó: la pertinencia en la escritura del "yo poético". La vanguardia liquidó el problema por elipsis: la escritura se volvió *objetivo*; el texto hablaba como un ente autoabastecido. En el fondo del problema se trataba del esbozo de una poética ex-nihilo, una poética "de la nada", cuya fundación negaba toda anterioridad que no residiese en la página misma: el texto nacía y se hacía "allí". Una nueva ecuación se creó: la identidad texto = yo, esto es, se dejó de lado el costado deconstructivo del texto, el extrañamiento que produce la amalgama de la escritura por un lado y el yo o titular del habla poética, por el otro. En forma subyacente, detrás de este planteo se ubicaba el deseo de dar un mundo, la realidad objetivo-real, sin interdicciones, sin figuras medianeras.

Esta obsesión casi fenoménica estuvo bien, pero me temo que el problema ya no reside allí. La zona no suicida de la nueva poesía latinoamericana ha dado un paso atrás, uno solo, para apoderarse de determinados márgenes que la vanguardia había relegado como improbables. No se trata de un relegamiento de la vanguardia o de la modernidad: se trata de un intento de completarla. Entre los elementos del desecho estaría, creo yo, el problema del titular del habla o "yo poético", que latió siempre debajo de la vanguardia y ahora salta como sujeto emergente detrás de muchas caracterizaciones.

En efecto: ¿quién habla en un texto de la nueva poesía latinoamericana? Muchos eran los llamados pero pocos resultaban elegidos. Ahora hablan todos. Una pluralidad de voces alienta debajo de los nuevos textos. En los textos del chileno Raúl Zurita (1951) la voz se pluralizó de tal manera que no se

trata de un país hablante, figuración final de una búsqueda de nacionalidad. Habla el desierto (el que no hablaba porque no tenía cosas dentro): un intento de Zurita de demostrar el error dionisíaco que señala que son las cosas — y no las palabras — las que tienen el poder de decir. Hablan las montañas, los valles y los ríos que acusan: "somos las montañas, los valles y los ríos". El poeta es un trasmisor, un sujeto que se deja atravesar por otras voces que nada tienen que ver con la "voz personal" o con la "inspiración subjetiva". La riqueza de estas propuestas no reside únicamente en la posibilidad que ofrecen al permitir hablar la "zona muda" de la experiencia. Es, también, el intento de dejar pasar una tradición, atraer, mediante un imán neutro, la parte conflictiva del tiempo poético. El trabajo por la neutralidad expresiva es una posibilidad temporal convergente, que busca que todo hable aquí, ahora. Es una puesta en escena polifónica en la que pueden hablar desde Dante hasta un extraño yo, como el producido por el argentino Arturo Carrera, quien se dobló a sí mismo en un ya legendario título de uno de sus libros: *Arturo y yo*.

Salta a la vista una de las características de la búsqueda de la neutralidad: el simulacro, la apariencia. Es la zona donde busca Edgardo Ruso.

Estaba claro que el problema que resaltaría en la búsqueda de un estado de disponibilidad ontológica era el problema de "lo real". ¿Cómo enfrentarlo? Ruso elige la mediación de la cámara fotográfica, *plus que lente* que se instala como transparente barrera. El yo se ha vuelto cámara, resonancia de una realidad que tiene tantas caras como focos iluminadores. Ruso ha hecho el traslado, ha trasladado el lado de adentro al lado de afuera (si un adentro y un afuera hubiera). Relegó su capacidad de posesión a un objeto que sólo necesita del sujeto para operar: el poeta es un manipulador. El poema pasa a ser la cita de un instante, no la creación del mismo. La fotografía pasa a ser una especie de palimpsesto temporal de instantes, un bricolaje de fugacidades. Lo que contará ya no es el objeto obtenido (la foto) sino el acto de su captación. La "voz" de la cámara dudará: los textos están escritos entre comillas para resaltar el efecto de deslizamiento que se produce cuando una de las voces, Richard Avedon

por ejemplo, retrata un judío viejo. Lo confirma Edgardo Ruso: a mayor grado de fingimiento mayor nivel performativo. Y el poema se ilumina con una claridad intensa.

EL LUGAR EQUIVOCADO

Es hora de limpieza en la nueva poesía latinoamericana. Hora de limpieza y de reflexión. Esto siempre y cuando se quiera tener alguna relación con la tradición "heroica" de la poesía de nuestro continente, la poesía cuyo eje de ruptura es el modernismo y cuya continuación es la herencia de la vanguardia. Vuelvo siempre, a modo de ejemplo, a un libro que desde mi punto de vista es una lección de cómo asumir una tradición y, al mismo tiempo, cuestionarla: *Contra Natura* (1970), del poeta peruano Rodolfo Hinostroza. Claro que el libro de Hinostroza contaba con algunas ventajas desde una mirada histórica: la agonía de la posibilidad utópica y la posibilidad de un quiebre de lanzas por una mayor libertad individual cuya asunción no fuese simplemente la recaída en un narcisismo acrítico. Desgraciadamente, el momento histórico que vivimos actualmente derrotó, en el nivel de la temática el libro de Hinostroza. Pero en cuanto a su formalización su poesía está ahí, intacta. Lo que ocurre es que *Contra Natura* era, ya en 1970, el ejemplo de una aventura de desconstrucción formal de nuestra tradición. Diálogo entre lo verbal y lo no verbal, por medio de la intercalación de elementos icónicos del lenguaje; dicción coloquializante que dialoga con la cita intertextual, en franca anunciación de que la poesía viene de la poesía y el pasado resiste una mirada presentificante; la narración de una épica existencial (el poeta como nómada entre distintas civilizaciones, como un "habla" que funde distintos registros y no se detiene en su simple figuración neorromántica), todo mezclado en una suerte de alta hibridez que revela una conciencia del mestizaje que le tocó en suerte a la poesía latinoamericana y que deseara, esperemos que para siempre, toda posibilidad de "pureza" en nuestra lírica. Habría que leer nuevamente ese libro. En este momento "poético" parecería que la urgencia es recuperar o, por lo menos, no perder de vista la tradición. De lo contrario continuaremos asistiendo a la configuración de una

"biblioteca fantástica" que plagará por mucho tiempo a nuestra poesía de libros escritos de acuerdo con la "inspiración" de los poetas, de acuerdo con la intuición personal o de acuerdo con arrebatos vivenciales que sólo sirven para retrasar el proyecto lírico latinoamericano. No vale mal recordar que una poesía real no es una poesía apegada a los hechos históricos ni es tampoco una mimesis salvaje de la conversación. Es una poesía de lo posible poético y que tiene que ver más con la verdad (poética) y no con la fantasía poética.

La poesía de Juan Manuel Roca (Medellín, Colombia, 1947) representa algo muy claro por lo menos en relación con la tradición inmediata de la lírica colombiana: trata de huir como de la peste del *nadaísmo*, movimiento que a fines de los cincuenta compartieron Gonzalo Arango, Eduardo Escobar, Jotamario, entre otros poetas. A grandes trazos el *nadaísmo* era una versión criolla de la "beat generation" norteamericana. Con una diferencia: mientras que los beatniks arremetían contra un sueño de civilización que parecía venirse abajo por la puesta en práctica de un consumismo expansionista, los nadaístas arremetían contra la paciencia del lector. Poesía espectacular, operática, poesía de agitación, quedó de ella un ademán en el aire y un vacío en la página. El problema de este tipo de poesía es la confusión que mantiene entre cotidianidad y lenguaje hablado, creyendo que éste da cuenta de aquélla. Si bien se puede decir que en un poema todo cabe, no puede permitirse el poeta un acto de inocencia que relegue al olvido que la materia verbal poética es un lenguaje que tiene reglas y límites. Lo mismo ocurrió con los beatniks, a excepción de Gregory Corso, Gary Snyder, Michael McClure y algún otro: el olvido de que la fusión arte-vida si no parte de una experiencia radical (John Cage) es una bufonada. El intento original es mimético: trasladar a la página el caos de una sociedad, transformando la página en un caos. Otra cosa es el primer surrealismo (origen de esa postura) y muy otra cosa el *nadaísmo*: no olvidaron que la poesía es una cuestión de lenguaje.

En *País secreto* Juan Manuel Roca huye de la estridencia pero cae en el momento anterior a la estridencia: una poesía de buen comportamiento, una

poesía "normal" (esto es: que se ubica con facilidad dentro de la norma), una poesía que se reconoce a lo lejos como poesía. Es cierto que *País secreto* pretende, entre otras cosas, dar testimonio de la crisis político-social de Colombia, de un momento de desintegración cuyos ejes más claros son el terror y la muerte generalizada. Sin embargo, hay ejemplos contemporáneos a Roca que han llevado experiencias de este tipo a límites de revolución poética. El más palpable: la obra completa del chileno Raúl Zurita (1961). Al contrario de Zurita, quien busca la complicidad de la forma, Roca busca la complicidad del lector. Es una poesía

que gira alrededor de sobrentendidos, y el sobrentendido lleva al lugar común y el lugar común a la metáfora fácil. Siempre es riesgoso contar con la entidad lector, porque la mayoría de las veces se termina en una especie de *panis et circences* de concesión. Y la posición de Roca está lejos de la de ser un poeta "hablado", esto es, de una voz que se presenta como *medio* para formular lo que otros callan o lo que otros no pueden decir. Roca equivoca el *lugar* de su escritura. Mucho más sincero sería hablar por sí mismo, en una primera persona menos socializada. Evitaría así cualquier situación masificada, de ese "uno más" que se desintegra en la

multitud. Podría de esta forma radicalizarse a sí mismo como titular del habla y "decir" desde adentro y no desde afuera. Pero esto supondría un compromiso con la forma llevado a las últimas consecuencias de lo posible. A fin de cuentas el problema de Roca no es demasiado diferente del de cualquier poeta que trate de escribir bajo el terror. Pero escribir bajo el terror debe suponer una conciencia clara de las palabras que utiliza el terror. Por ejemplo: la palabra clave del terror es *no*. Repetirla es caer bajo su código, el código de la negación. Combatir la escritura del terror es, paradójicamente, decir sí.

