

genio literario era original, Alma mía. No señor. En esos cuadernos están descritas las tramas más importantes de St. George en unas pocas líneas, muchas veces contadas por señoras frívolas o aun por personajes intachables.

Te doy un ejemplo. La nota en donde George apuntó una historia de fantasmas que le relató el Arzobispo de Canterbury, acerca de dos sirvientes depravados que tienen a su cargo a dos niños, y que después de muertos se le aparecen a los pequeños con el objeto de destruirlos. Ahí está el esbozo de una historia en la que él y yo estuvimos trabajando hace algunos meses. Recuerdo cómo le divertió a él la posibilidad de que ese cuento fuera confundido con un cuento realista, ya que él lo consideró puramente como de fantasmas.¹⁴

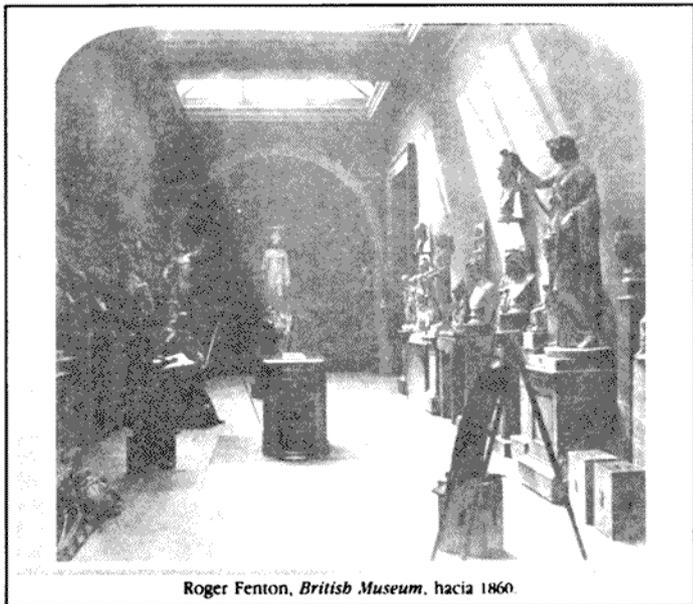
Pues bien, todos sus cuadernos de notas están repletos de historias que calca del natural y con las que esculpe sus pequeñas y grandes obras maestras. No sabes, Alma mía, cómo me inquieta conocer esta evidencia, puesto que yo he sido nada menos que el copista de St. George, ¿me explico? Comprendo por fin la sensación inestable que he tenido al deambular por los pasillos del Museo Británico frente a esas esculturas que son copias romanas de originales griegos. Lo que sobrevive es la copia. St. George calca del natural y yo soy ese artista anónimo que transmite lo clásico, ese artista sacrificado a la permanencia del original en su imagen, ese artista inexistente.

Alma mía, sé muy bien por qué él me

echa. Le resulta más barato contratar a una dactilógrafa.¹⁵ Las mujeres cobran más barato, eso es todo; supongo que en un futuro el mundo de los hombres importantes estará poblado de secre-

¹⁵ Henry James, en efecto, contrató en adelante los servicios de varias dactilógrafas. Nunca volvió a escribir historias de su puño y letra. En su lecho de muerte seguía dictando.

tarias. Pero algo te aseguro. Yo no me voy de aquí. Seguiré con él. Lo voy a rondar hasta el día de su muerte. Será el fantasma de St. George... tocaré a su puerta. O no. Sonaré en el cacharro de su máquina Remington, quitándole el sueño, obligándolo a pensar con obsesión en mi golpeteo, forzándolo a que no pueda pensar, imaginar, escribir sin el traqueteo de una máquina en su cabeza. □



Roger Fenton, *British Museum*, hacia 1860.

¹⁴ El argumento de "Otra vuelta de tuerca" fue anotado efectivamente como una historia transmitida por el Arzobispo de Canterbury a Henry James el 10 de enero de 1895 en Addington, y se halla en uno de sus sobrevivientes cuadernos de notas. En ese apunte James especifica que se trata de un cuento de fantasmas: "Los sirvientes *mueren* [el subrayado es de HJ] (la historia es vaga al respecto) y sus apariciones o figuras vuelven para rondar la casa y a los niños...". La anotación de MacAlpine es interesante porque, aún en la actualidad, aunque la crítica jamesiana insiste en que se trata de una historia de fantasmas (Véase la introducción de 1962 a la edición más popular de los relatos de Henry James, por William Thorp, *The Turn of the Screw and Other Short Novels*, Nueva York, Signet Classics) la lectura académica se resiste a contemplarla sencillamente como tal, y la interpretación y la ambigüedad triunfan. ¿Están muertos o no los malévolos sirvientes?

El atril del melómano El poema en prosa y la música

Luis Ignacio Helguera

I. DEBUSSY Y PIERRE LOUÏS

En una encuesta, aparecida en marzo de 1911 en la revista *Musique*, Claude Debussy decía que los músicos que no comprenden los versos "no deberían

ponerles música. Sólo pueden estropearlos...", y citaba como ejemplo la incompreensión de Schumann ante la "fina ironía" de Heine.

Con fina ironía a su vez continuaba Debussy, y se me perdonará que repro-

duzca largamente sus interesantes conceptos: "Claro que no hay que exagerar, no hay tantos buenos versos. ¿Quién los escribe hoy? Pero, cuando se encuentran vale más no tocarlos. Henri de Régnier, que hace unos versos plenos, clásicos, no puede ser puesto en música. ¿A quién se le ocurriría poner música a los versos de Racine y Corneille? Lo que pasa es que los jóvenes no quieren ver junto a su nombre más que firmas célebres... Y además, ¿dígame para qué sirven los versos en la música? ¿Para qué? Se ha puesto más a menudo bella música a malas poesías que mala música a verdaderos versos. Los verdaderos versos tienen un ritmo propio que es más bien molesto para nosotros. (...) Si se hace algo artificial, si uno se contenta con un trabajo de yuxtaposición, evidentemente no es difícil, pero entonces no merece la pena. (...) Está uno más a sus anchas con la prosa rítmica, aquí puede uno moverse en todos los sentidos. ¿Que si el mismo músico debiera escribir esa prosa rítmica? ¿Por qué no? ¿A qué espera? Wagner lo hacía; pero con los poemas de Wagner pasa como con su música, no son ejemplo a seguir. Sus libretos no son mejores que otros. Eran mejores para él. Y eso es lo principal.

Para concluir, dejemos tranquilos a los poetas. Por otra parte, ellos lo prefieren... En general, tienen muy mal carácter".¹

Ya entonces, en varios ciclos de canciones, había incurrido Debussy en la musicalización de versos de algunos de sus poetas predilectos: Verlaine, Mallarmé, Baudelaire y, en 1910, Villon —caso que cita en la encuesta—. Pero de que no hablaba por hablar son pruebas fehacientes que también ya para ese tiempo, huyendo del mal carácter de los poetas, hubiera tomado la pluma para hacerse en versos libres cuatro poemas, *Prosas líricas*, y convertirlos en un ciclo homónimo de canciones (1892-93)², y sus *Tres canciones de Bilitis* (1897), consideradas de sus mejores melodías, sobre poemas en prosa de Pierre Louÿs.

De las letras de Debussy, aparte algunos versos curiosos aquí y allá —"De

playa": "¡Y entonces nada más...! Sólo las campanas rezagadas/ de las flotantes iglesias,/ ¡ángelus de las olas...! ¡Seda blanca aplacada...!"³—, pues nada, fueron mejores para él; y eso es lo principal.

Para hacer pasar *Les Chansons de Bilitis* (1894) por hallazgo arqueológico del antiguo erotismo griego, delicioso y exitoso embuste, Pierre Louÿs eligió hábilmente la escritura más escueta, la poesía más sencilla y directa, el ritmo más flexible, la elasticidad de la prosa, y con esos elementos, y bajo el impulso de una sutil ironía, supo crear atmósferas de misteriosa voluptuosidad. Todo esto encajaba maravillosamente con las necesidades de Debussy, en especial con el tratamiento vocal que buscaba y que desembocaría en *Pelleas y Melisande*.

Los maliciosos y, hoy, inocentes atrevimientos eróticos del pastiche bucólico de Louÿs, con sus reminiscencias de Aloysius Bertrand en el arte de estampar la vida antigua, fueron bastante para escandalizar a los lectores de la época, y, cuando quedó la verdad al descubierto, parecía tarde para los críticos que insistían en justificar su confusión y retratarse de su interés y entusiasmo iniciales. Con todo, lo hicieron. Peor para ellos.

Una fotografía fechada imprecisamente entre 1894 y 1897, pero precisamente entre el libro de Louÿs y las canciones de Debussy, retrata al músico con la esposa de su amigo escritor. Sobremesa en casa de los Louÿs. Baco ha escanciado vino en honor de Bilitis. El papel tapiz de la pared del fondo tiene árboles exóticos en que, como en el del primer poema del libro, Bilitis, gozosa y desnuda, hubiera subido a jugar. Fuman cigarrillos. Louÿs, probablemente, se va a la cámara. Debussy, en mecedora, se echa hacia atrás y se pone en pose. La mujer de Louÿs, delgada, morena y en sobresaliente atuendo morisco coronado por un curioso turbante, esboza media sonrisa, quizás a petición del fotógrafo, pero mirando a un punto perdido. Al lado derecho, serio y como extasiado en las nubes de los *Nocturnos* para orquesta que está componiendo por entonces, Debussy, con todo y sus aficiones exóticas, fauno que prefiere siempre las ninfas e incluso las sirenas, aún junto a los encantos moriscos, mira a otro punto perdido: nubes nocturnas en que desnuda danza y canta Bilitis.

³ Cito la versión de Deniz.

II. RAVEL Y JULES RENARD, PARNY Y ALOYSIUS BERTRAND

Menos bien le fue a Maurice Ravel con Jules Renard, uno de esos poetas de mal carácter que decía Debussy. En el célebre *Diario* de Renard hay anotaciones despectivas sobre "el señor que quiere poner música a algunas de las *Histoires Naturelles*". Con quien le informa esto, Thadée Natanson, sostiene el siguiente diálogo (19 de noviembre de 1906): "T.N. ¿Qué impresión le causa? J.R. Ninguna. T.N. ¿No lo emociona? J.R. En absoluto. T.N. ¿Qué le digo de su parte? J.R. Lo que quiera. Déle las gracias. T.N. ¿No desea que le haga oír su música? —No, no". Más adelante (12 de enero de 1907) se encara con el propio Ravel, a quien encuentra "moreno (?), rico (?), fino", y le pregunta qué pudo agregarle a las *Histoires Naturelles*: "M.R. Mi intención no fue agregar nada, sino interpretar. J.R. ¿Qué relación hay? M.R. Decir con música lo que usted dice con palabras cuando se halla ante el árbol, por ejemplo. Yo pienso y siento en música y quisiera pensar y sentir lo mismo que usted".⁴ Podemos estar seguros de que Renard no asistió al estreno de las *Historias Naturales* (1906). Su incompreensión nada excepcional de la música le impidió agradecer uno de los máximos homenajes que puede recibir —y de Ravel!— un poeta o escritor, tanto como el hecho de que no por fundir música y poesía o literatura dejarán de constituir esencialmente mundos autónomos. Pruebas de esto las aportaría la comparación de canciones muy distintas de Debussy y Ravel compuestas en 1913 sobre los mismos poemas de Mallarmé: "Soupir" y "Placet futile"; o canciones muy distintas, según me informa Mario Lavista, de Fauré y Debussy sobre los mismos poemas de Verlaine: "Clair de lune" y "En Sourdine". Lo que la música haga con o a partir de una letra, un texto, un argumento literario, un poema, funda siempre una obra artística nueva, una dimensión sonora con valor y significado propios. Por eso, la expresión "poner música" a un poema o texto me parece que se presta a imprecisiones y confusiones: la musicalización no consiste en poner música a un poema o texto

⁴ Jules Renard, *Journal*. Hay una vieja traducción de Emma P. Zappettini para Los libros del mirasol: Buenos Aires, Argentina, 1962; pp. 199 y 208.

sino en que, en cierta lectura del compositor expresada en su lenguaje musical, poema o texto formen con la música una cosa nueva.

Como tomando por epígrafe la observación del japonés Shiki, autor de excelentes haikus: "Ten en cuenta la perspectiva. Las cosas grandes lo son, sin duda, pero también las pequeñas pueden ser grandes si se ven de cerca", el encantado bestiario de Jules Renard, verdadero microscopio poético, hace confluir el poema en prosa con la definición poética más lacónica ("La culebra: ¿De qué vientre cayó este cólico?"; "La mariposa: Carta amorosa plegada en dos, que busca la dirección de una flor"), a la que en lengua española Gómez de la Serna daría carta de naturalización como greguería. Ravel seleccionó cinco de las composiciones más largas—"Le paon", "Le grillon", "Le cygne", "Le martin-pêcheur", "La pintade"⁶—y sobre la prosa clara y seca, armoniosa y por momentos prosaica, de poesía concentrada y oculta, "de parte de las cosas"—como diría Francis Ponge—, toda sugestión, ingenio e ironía, de Renard, creó notables correspondencias musicales en que el lirismo y la atmósfera quedan a cargo del piano, y la voz, respetuosa de la prosodia francesa más natural, recibe un innovador tratamiento declamatorio y coloquial, explotado después en las dos óperas ravelianas, *La bora española* (1907) y *El niño y los sortilegios* (1920–25). Además de la indiferencia de Renard, el ciclo de canciones obtuvo la protesta del público y la despistada polémica de los críticos. Bastante para entrar a la historia como una de las más curiosas e interesantes obras de Ravel.

Un estudio de la preferencia, consciente o no, de Ravel por el poema en prosa para la musicalización de sus canciones, debería ir desde *Schéberezade* (1903), tríptico para soprano y orquesta, sobre estampas orientales de Tristan Klingsor influidas por Aloisius Bertrand, hasta las *Chansons madécasses* (1925–26) para voz, flauta, violoncello y pia-

no, sobre letras de uno de los precursores del poema en prosa, Evariste Parry (1753–1814), cuyo coloquialismo y modernidad, en que José de la Colina ha podido advertir la insinuación "de algún futuro aroma de la poesía de Saint-John Perse", llaman la atención: "Qué bien, cuando hace calor, tenderse a la sombra de un árbol frondoso y esperar el fresco viento del anochecer./ Mujeres, venid./ Mientras descanso bajo el árbol, llenad mis oídos con largas canciones./ Quiero oír lo que canta una muchacha cuando teje las esteras o cuando está sentada en el arrozal, espantando a los voraces pájaros./ El canto le gusta a mi alma. La danza es para mí tan dulce como el beso./ Sean lentos vuestros pasos/ y vuestros gestos imiten el placer./ el voluptuoso abandono./ Anochece y se alza el viento/ y la luna se ha puesto a brillar entre los árboles del monte./ Andad./ y preparad la cena".⁷

Finalmente, la obra fundadora en sentido estricto del poema en prosa como género literario y como nueva y flexible posibilidad formal de la poesía, en que el ritmo y la imagen arrebatan prioridad a la rima y la métrica, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies a la manière de Rembrandt et Callot* (1842), único, acariciado, infatigablemente retocado y póstumo libro de un extraño *Monsieur* tísico, venerado y revalorado por Baudelaire en su *Le Spleen de Paris* (1869), Aloisius Bertrand (1807–1841), inspiró a Ravel la que es en mi opinión su obra maestra para piano solo, *Gaspard de la nuit* (1908) (tres piezas: "Ondine", "Le Gibet", "Scarbo"). Con razón habló Ravel a propósito de esta obra, de "virtuosismo trascendente": todas las dificultades técnicas, que alcanzan lo diabólico en el "Scarbo", son lo contrario del virtuosismo circense y superficial, y quedan plenamente justificadas por las maravillas musicales, por el logro virtuoso de enrarecidas atmósferas románticas; visiones nocturnas, torturadas, macabras; climas de ensueño y misterio, que sugieren los exquisitos poemas de Bertrand. "Jamás—escribe bien Roland-Manuel— el artificio había revestido en él, con mayor facilidad y fuerza, la apariencia de

lo natural y de lo necesario".⁸ Nítidas melodías se abren paso entre complejos tejidos armónicos para sugerir a la ondina que llora y se burla de su fracasada declaración a un hombre enamorado de una simple mortal, el enano-insecto que desarrolla sus embrujos y se extingue, o la reiterada y desgarradora interrogación: "Lo que escucho, ¿será acaso el vendaval nocturno que chillaba o bien el ahorcado que lanza un suspiro desde la horca?"

III. OTROS COMPOSITORES Y EL POEMA EN PROSA

La edad del poema en prosa es corta—ciento cincuenta años apenas—y la historia de su aprovechamiento musical, mucho más.

Vincent D'Indy informaba que en 1870 su maestro César Franck compuso una oda, *Paris*, canto patriótico para tenor y orquesta, a partir de un artículo publicado en el diario *El Figaro*, "donde era celebrada, en una prosa suficientemente poética, la varonil altivez de nuestro amado París, herido, pero aún resistente. (...) Yo soy Paris, la reina de las ciudades, etc. Esta oda nunca ha sido grabada hasta ahora, y fue la primera vez que un músico se atrevió a componer sobre un poema en prosa".⁹ Desde luego, hay que desconfiar del concepto de poema en prosa que tenía D'Indy y quedaría por conocer el texto—mediocre, a juzgar por lo citado—y la música de la oda de Franck.

Casos más recientes son *La primavera al fondo del mar* (1920), agradable página para soprano e instrumentos de aliento de Louis Durey—oscuro miembro del postizo "Grupo de los seis" francés, encabezado por Milhaud y Poulenc—sobre el poema en prosa homónimo de Jean Cocteau, *Platero y yo* (1960) para guitarra y narrador del italiano Mario Castelnuovo-Tedesco sobre los poemas de Juan Ramón Jiménez, *Las iluminaciones* (1939) para tenor y orquesta de cuerdas, Op. 18, del inglés Benjamin Britten sobre los poemas de Rimbaud, y sobre todo, los bellos *Altenberg lieder*

⁵ Cito las versiones de Genaro Estrada publicadas por editorial Cvltvra: México, 1920; con estudio preliminar del traductor. También Juan José Arreola y José Emilio Pacheco han hecho versiones de algunos poemas en prosa de Renard.

⁶ No encuentro los últimos dos poemas en la traducción de Genaro Estrada.

⁷ La versión es del propio José de la Colina, "La vidita literaria: Parry", *El Semanario Cultural de Novedades*, 8 de marzo de 1993, p. 5; con texto preliminar del traductor.

⁸ Roland-Manuel, *Ravel*, Ricordi Americana: Buenos Aires, Argentina, 1952; traducción de Roberto J. Carman: p. 62.

⁹ Vincent D'Indy, *César Franck*, Editorial Calomino: La Plata, Argentina, 1943: pp. 19–20; sin mención del traductor.

o *Cinco canciones orquestales sobre textos de tarjetas postales de Peter Altenberg*, Op. 4 (1912) de Alban Berg, "prolegómenos del futuro *Wozzek*" según Ernest Krenck, sobre las composiciones de Altenberg (Richard Engländer, 1859-1919), introductor del poema en prosa en lengua alemana.¹⁰

En México ha sido excepción en este sentido, hasta donde sé, el fresco dramático *Mariposa de obsidiana* (1984), para voz solista, coro y orquesta, de Daniel Catán, a partir del poema homónimo de Octavio Paz.

La recurrencia de Catán a la rica tradición del poema en prosa nacional —Ló-

pez Velarde, Reyes, Torri, Owen, Paz, Arreola, Mutis, Sabines y un largo etcétera—, podría servir de ejemplo a nuestros compositores como alternativa fecunda para la inspiración, la musicalización y las búsquedas formales.

El poema en prosa ofrece a la música una cualidad excepcional: la maleabilidad prosódica. El compositor disfruta con el poema en prosa de una mayor libertad para adaptar el ritmo de la letra al ritmo y la sintaxis musicales. Así lo experimentaron Debussy, Ravel, Berg, Britten y otros, y así podrían seguirlo experimentando los compositores actuales. Para esto, naturalmente, es necesaria la ampliación de la cultura literaria de los músicos, como deseable sería que los escritores mostraran una cultura musical más amplia y una actitud más abierta y generosa que las de mi admirado Jules Renard. □

convenciones, es cierto, pero no de una teoría prefigurada. Esto equivale a decir, simplemente, que no es posible asistir a una verdad psicológica —siempre declarativa— de la manera en que se asiste a una verdad estética. Porque la segunda no se muestra como la primera y no se hace valer del mismo modo. Las verdades psicológicas reclaman nuestra aceptación en razón de su coherencia, lo que equivale a decir que nos parecen verdaderas porque nos parece verdadera la teoría en que se dan; esto es, en razón de su objetividad. Las verdades estéticas, por otra parte, reclaman justamente nuestra subjetividad: no quieren convencernos de su coherencia interna, y toda la objetividad de que disponen es sólo un recurso para indicarnos qué podemos esperar de ellas. Quieren que las amemos a ellas y al movimiento con que se desnudan, pero no se desnudan para *conquistarnos*: se desnudan para que también nosotros nos desnudemos, como dice el *Cuaderno inoportuno* de Tomás Segovia.

Es un engaño retórico pensar que un artista se autorretrata para mirarse como lo miran los demás, o más simplemente, para que los demás lo miren. Esta podría ser una verdad psicológica, pero aun así sería inconvincente. ¿Por qué, para responder a sus preguntas, no habría de bastarle el retrato que le hiciera otra persona? También en él podría preguntarse sobre la verdad del tema, del modelo, de la pose. Pero no es el caso. Lo que le importa al autorretratista no es la verdad del modelo a secas, sino la verdad de una relación que lo involucra a él mismo como retratista *al mismo tiempo* que como modelo. Tal vez por ello en los autorretratos suelen estar ausentes los otros tipos de relación (la que hay entre modelos, por ejemplo, o entre modelo y fondo). Excepto en unos cuantos ejemplos (como el que ya mencionamos de Velázquez), los pintores y los fotógrafos suelen autorretratarse en soledad —y hasta habría manera de argumentar que en esas mismas excepciones hay una "soledad" que se subraya. No es por azar que así sea. La búsqueda que emprenden los autorretratistas los aísla en sus dos costados: como tema y como autores. Este aislamiento, del que parten y al que se dirigen, lo permea todo.

El centro del que parte el autorretrato

Auscultación del ojo Pose sin modelo

Francisco Segovia

Suele haber una madurez en los medios del pintor que emprende un autorretrato, en los del fotógrafo que se fotografía a sí mismo, en los del escultor que esculpe su propia figura. Como intención, esta madurez sugiere que sus investigaciones sobre sí mismos son también una investigación sobre sus recursos. Nada más alejado, en este sentido, del narcisismo. Si el artista se siente "llamado por la Musa" —como se decía hace tiempo—, o "comprometido con su arte" —como se decía no hace mucho—, es natural que se sienta un instrumento de esa musa o de ese compromiso, y que no atribuya su trabajo a la mera voluntad de un "yo". Su investigación "personal" puede verse, de esta manera, como una investigación instrumental. Su "fidelidad a la Musa" implica el reconocimiento de una tarea encomendada, aunque

ocurra que lo implique bajo la forma radical de un destino. La duda sobre el sujeto del arte se vierte aquí de manera extrema: al autorretratarse, el artista se pregunta en qué sentido es él una persona que la Musa ha elegido, y si esa elección no lo suprime como tal persona. Es decir, se pregunta sobre quién hace la obra que él hace. ¿No se ha concebido ya, pues, como un medio? No está seguro de ser él mismo quien dice lo que sus figuras dicen. No le parece verosímil que la verdad de su obra dependa de que sea él quien la realice; es decir (si se trata de un autorretrato), no puede creer que su verdad sea tan solo una *pose* del pintor.

Hay que insistir en que un autorretrato no es una investigación psicológica; en que las verdades que se aprenden de él aparecen en medio de unas cuantas