

# LA VUELTA DE LOS DÍAS

## ¿QUIÉN ES EL GAVIERO?

ADOLFO CASTAÑÓN



¿Quién es El Gaviero? Sabemos que es un personaje enigmático cuya morada principal se da en la *Reseña de los hospitales de Ultramar* (1959), poema que a meses de su aparición era saludado con lucidez entusiasta por otro poeta mayor, el mexicano Octavio Paz. Es cierto que Alvaro Mutis, el autor de la *Memoria*, como se tituló originalmente, no era un desconocido. Había publicado unos años antes, en 1953, *Los elementos del desastre* en la colección *Poetas de España y América* de la Editorial Losada. Es en ese volumen donde el lector se encuentra por primera vez con El Gaviero. Observemos, antes de reproducirlo, que el poema se presenta como una *Oración* y se recomienda su "uso cotidiano":

• Prólogo a la edición de *La reseña de los hospitales de Ultramar y otros poemas* de Alvaro Mutis que publicará la Editorial de la Universidad Veracruzana.

*Tu as marché par les rues de chair  
"Babylone" —René Crevel*

No está aquí completa la oración de Maqroll El Gaviero. Hemos reunido sólo algunas de sus partes más salientes, cuyo uso cotidiano recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada.

Decía Maqroll El Gaviero:

¡Señor, persigue a los adoradores de la blanda serpiente!

Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia.

Señor, seca los pozos que hay en mitad del mar donde los peces copulan sin lograr reproducirse.

Lava los patios de los cuarteles y vigila los negros pecados del centinela. Engendra, Señor, en los caballos de la ira de tus palabras y el dolor de viejas mujeres sin piedad.

Desarticula las muñecas.  
Ilumina el dormitorio del payaso,  
¡Oh Señor!

¡Por qué infundes esa impúdica sonrisa de placer a la esfinge de trapo que predica en las salas de espera?

¿Por qué quitaste a los ciegos su bastón con el cual rasgaban la densa felpa de deseo que los acosa y sorprende en las tinieblas?  
¿Por qué impides a la selva entrar en los parques y devorar los caminos de arena transitados por los incestuosos, los rezagados amantes, en las tardes de fiesta?  
Con tu barba de asirio y tus callosas manos, preside ¡Oh fecundísimo!  
la bendición de las piscinas públicas y el subsecuente baño de los adolescentes sin pecado.

¡Oh Señor! recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostando en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento.

Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro.

Amén.

Llama la atención esa forma imprecatoria de la alabanza, esa provocadora letanía de preislámicos acentos, esa vindicativa aleluya no exenta de humor, la actitud con que desde sus primeros poemas, para decirlo con Octavio Paz, "Mutis avanza con firmeza hacia su obra". Firmeza, disciplina, rigor, ascesis, la variedad de la experiencia formal que, ya desde el inicio, le permite tener activos los rasgos de algo que desborda la promesa y se resiste a ser clausurado en el circuito de una sola obra. Publicada fragmentariamente en la revista colombiana *Mito*, fundada y animada por el poeta Jorge Gaitán

Durán, la *Reseña* exactamente fragua en sus páginas un mito. Un mito es un relato primitivo, originario, una materia legendaria que se deletrea o se cuenta a través de ciclos y que en consecuencia no cabe reducir a una sola historia. El mito, además, suele recrear las aventuras de un héroe, conmemorar sus hazañas junto con las de algunos otros protagonistas o hermanos heroicos, legendarios —por ejemplo en Mutis el Pastor de Navíos que toma la palabra en el segundo poema de *Los elementos del desastre* y que aparecerá luego en *Abdul Al Bashur, Soñador de Navíos* o en *Amirbar*. Los versículos de su plegaria cierran, por cierto, la presente selección. Otro rasgo esencial del mito y de la materia legendaria concierne al espacio. El mito presupone un atlas imaginario, una geografía de la imaginación para citar al ensayista usamericano Guy Davenport. Huelga decir que, en el caso de la *Reseña de los hospitales de Ultramar* la fábula del paisaje cobra una magnética densidad. Se trata, desde luego, de un paisaje a la vez físico y moral. La *Reseña* inventa una suerte de *Carte du Tendre* (aquí: una *carte á mers*), un paisaje fantástico y emotivo, a la vez fúnebre y bienhechor, vertiginoso y no exento de inexplicables esplendores que es como el nido de donde germinará el atlas imaginario de Alvaro Mutis, la carta de marear de Maqroll El Gaviero.

La *Reseña de los hospitales de Ultramar* cumple en la obra de Alvaro Mutis un oficio. Es un lugar de culto, un santuario donde se conservan, reproducen y larvan esos símbolos de lo arcaico, esas contraseñas de la experiencia originaria que fecundarán, como un polen marino, una y otra vez, su obra. Al igual que la alabanza, la substancia mítica es circular o espiral, cíclica y su perfección,

como la del círculo, no depende de su dimensión, de su escasez o abundancia.

Pero, ¿quién es El Gaviero? Su nombre indica que es el avizor, el vigía, en inglés el *look-out-man* que columbra y el observador que desde lo alto del palo mayor otea y avizora el horizonte. Máscara del poeta impresionado, nombre de la sombra engendradora y delineada por la obra, El Gaviero es, salta a la vista, una imagen legendaria de la materia soñada del autor pero su emblema se acuña, además, —para este lector— sobre el metal de una figura, entre todas clásica: la del alma del filósofo que es transportada hacia los astros y es capaz de considerar la tierra y las quezallas, pendientes y pependencias humanas desde el más alto punto de vista, el de una estrella. Ese personaje amante de la sabiduría —estoico o epicúreo, cínico o neoplatónico— ¿no es el avizor que se eleva para dominar el horizonte en el navío o nave de los locos del mundo? Para quien contempla el universo desde lo alto a la luz implacable del cielo, como sucede en *El sueño de Escipión* ciceroniano, en Séneca o en los diálogos de Platón, para no hablar de nuestro Gaviero, dan vergüenza las modestas dimensiones del Imperio Romano, y las guerras, intrigas y disputas políticas sólo sabrían transmitir la hormigueante sensación del ridículo. Desde esa perspectiva irónica, helenística, ¿será una casualidad que la palabra *theoria* —empleada en el sentido de procesión más que de construcción lógica— aparezca desde las primeras líneas de la *Reseña*?:

Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada...

El Gaviero se eleva, se distancia y, para hacerlo, *repasa*, rele

en su interior la *carte amer*, las gestas pasadas, rememora y practica esa *ascesis* o *ejercicio espiritual* que recorre a la filosofía clásica de los *Versos de oro* atribuidos a Pitágoras y su comentario por Hierocles hasta los frutos más tardíos de la sabiduría helenística como en Porfirio y Plotino. La mirada interior rompe el hechizo, el engaño del mundo, ayuda a dar cuenta de las batallas y trabajos perdidos de la vida y el amor. No será extraño, en consecuencia, que más adelante el actor compruebe que los libros de El Gaviero incluyen brevarios de la observación y del desengaño (*Memorias del Cardenal de Retz, Cartas y diarios del Príncipe de Ligne*, citados en *Amirbar*) o itinerarios del viaje espiritual (la vida de Francisco de Asís por el danés Johannes Jøergensen). Por su parte, *La nieve del Almirante* no dejará dudas sobre la índole espiritual de la aventura del Gaviero, y el tema del *repaso* como búsqueda interior volverá a aparecer en "El cañón de Aracuriare".

Otro personaje que en la literatura clásica considera desde lo alto la vida tumultuosa e insensata de los hombres es Caronte, el taciturno encargado de transportar a los muertos en su viaje más allá de la vida. El barquero no sólo comparte con El Gaviero —y con el filósofo— el comercio con la muerte y con los muertos; participa de una condición insomne, malhumorada y algo doliente, a la vez auroral y crepuscular y que lo sitúa en un limbo donde la vida lo hiere sin ser capaz de aniquilarlo y, para él, figura modelada con la materia del mito, la muerte parece ser tanto una tentación como un imposible, igual que para El Gaviero. Sin embargo es otro misterioso personaje, El Enfermero de "El Hospital de la Bahía" el que con mayor exactitud recorta su perfil sobre el de Barquero Caronte: El Enfermero que compar-

te con el poeta la tarea terapéutica y el oficio bautismal. El Enfermero que, como el poeta, cura afectuosamente nombrando y resalta la salud —el orden perdido— mediante la palabra:

Ah, esos nombres pronunciados de lecho en lecho como una letanía de lejanos recuerdos detenidos en el ebrio dintel de la infancia

La sombra del Barquero también se proyectará, ya desdibujada, en los blasones impersonales de una corporación tal y como corresponde a esta edad gregaria y burocrática, en los atareados e hipochondriacos soberbios que controlan el ir y venir de la clientela y parecen confundir, en un mismo papeleo, pasaportes y recetas, prescripciones médicas y trámites para viajar y cuyo emblema paradójico parece ser —además de la papada— el prepotente “desorden de sus poderes”.

Desde luego, aunque la imaginación clásica ofrezca pasadizos ocultos para explorar el laberinto mediterráneo de Mutis (él también como Mario Luzi, nutrido en “la recia savia de sus clásicos”), el linaje de El Gaviero es múltiple y no sabría ser reducido al olvidado esplendor de las referencias helénicas: como se ha señalado, Conrad, Melville, Maldoror y Cendrars influyen en su inspiración romántica y aun quizá cabría apuntar algunas otras figuras afines —como la musical y medieval del Rey Anfortas, otro guerrero herido aquejado por una herida irrestañable— del Parsifal de Wagner o, en otro plano, la literatura de la música, la mitología de los *lieder*, que nos lleva, de vuelta, a Walter Scott y al universo caballeresco. Como sea, la imaginación literaria, la raíz fabulosa clásica se da también como el espacio de la amistad predestinada, “iluminado por el sol de Virgilio” (“Encuentro con Mario Luzi”).

“Nací en Bogotá, en 1923. Hice mis primeros estudios en Bruselas”, recuerda el poeta en una noticia autobiográfica. Estas dos líneas encierran una intrincada red de destinos cruzados. “Yo tenía dos años cuando viajamos a Bélgica. Me crié con la forma de vida de los europeos”, dice en una entrevista. Bélgica es Europa en más de un sentido. Es la frontera entre una Europa y la otra, el Norte y el Sur, la ciudad católica y la protestante, la cultura flamenca y la cultura latina. Incluso un viajero apresurado y tan diferente de Mutis como Alejo Carpentier, que visita Bruselas en 1932, por la época en que luego de enviudar, la madre decide volver a Colombia con sus hijos, advierte la singularidad de un país, a la vez melancólico y alegre, pero sobre todo el esplendor de Bruselas: “La gran maravilla de Bruselas —dice muy Carpentier—, el siempre renovado motivo de admiración será por todos los tiempos, esa joya que se llama la Plaza Mayor (*La Grande Place*). Es muy difícil que una ciudad de hoy encierre todavía un recuerdo tan completo de lo que fue su vida tradicional y profunda en siglos pasados(…)” “En pocos lugares que yo haya visitado —concluye— habré podido sentir de manera tan elocuente lo que fue la *vida* de hombres de otros tiempos”.

Con el padre que le deja una imagen bienhechora y jubilosa, no sólo pierde al progenitor convivial, pierde, siente perder el convivio, el reino, todo “un mundo de amigos, de referencias, de calles, de idiomas, de gustos que formaban parte esencial de mi niñez. Empiezan las plagas: “La división del sueño entre la vida del colegio y ciertas frescas sepulturas”. Europa le es raptada, y el ir y venir de vacaciones, entre el legendario puerto de Amberes y el horror lacustre de Buenaventura,

la rutina encantada de los viajes por mar sobre la cubierta de los navíos, las aventuras sin calendario en el reino siempre misterioso del barco, los azores del “gaviero que fui, casi niño, mirando hacia las islas que nunca aparecían” (“Plegaria de Amirbar”) quedaron a su vez conservados en la memoria como un santuario, lugar de vínculo originario. Por otra parte, la vida en la Finca colombiana no será ni menos feliz ni menos decisiva. En la Hacienda accede nuevamente al reino: “Cuando digo que ya conocí el paraíso estoy diciendo la verdad. A mí no me lo tienen que contar. Se llama Coello”. No son estas las únicas circunstancias pero tampoco las últimas que moldean la fragua mítica de un mundo, la recreación fabulosa, de —en plural— sus *edades doradas*. La *Reseña de los hospitales de Ultramar* cabe ser leída a la luz de un fervoroso diálogo —diálogo de la civilización— entre geografías, no sólo entre la Europa de la impecable arcadia infantil, el orden fabuloso de los viajes marítimos y la América feliz del edén nativo, sino también entre sus respectivas leyendas, entre las de las Tierras Bajas y las de las Tierras Altas del Páramo, entre los saberes de unas y otras, entre la Cristianidad y el Islam. La geografía de la imaginación despliega una fábula de las regiones —para saludar a Alejandro Rossi, el dedicatario de “Pienso a veces”—, una gramática de los territorios vividos y soñados, tabla periódica de tiempos que configuran un atlas sentimental cuyo eje es el contraste, el diálogo y cuyo patrón simbólico es el armónico —ese sonido real y virtual que suscitan en música dos o varias notas afines.

Una y otra vez, por ejemplo, en “El río”, constataremos que El Gaviero sube al terreno de la alta montaña en busca de los rostros de su soledad y para luchar, de

nuevo, cuerpo a cuerpo con los fantasmas de su nostalgia; una y otra vez asistiremos a su rescate, pues, aun en sueños, la visita a la región de los desfiladeros y acantilados cuyas paredes retumban golpeadas por una piedra en picada que resuena sin cesar, no se practica impunemente y sin riesgo, sin el cesar de la vida.

Que América es continente de tierras encontradas, un continente en telúrica gestación y donde el contraste entre las geografías y las razas auspicia un drama que encubrimos llamando historia y cultura americanas, es desde luego un motivo compartido, un lugar de cita y un punto de encuentro entre las más diversas corrientes y autores. Con todo, quizá no sea ocioso recordar aquí aquellas sugerencias suscitadas por el crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña acerca de la coexistencia dialógica entre una América "mala" —caliente, tropical, profusa, agitada y endemoniada por el sol (Mutis diría gótica) y, por otra parte, una América de altura, civilizada, edificante, arisca, montañosa, austera y de poderosa sensibilidad otoñal, la melancólica y sensitiva que rige en las elevadas ciudades de los altiplanos que se levantan en las faldas de las montañas como Bogotá, Quito o México.

En la invención ultramarina de la *Reseña* se alcanza un grado inédito, una nota inaudita en el contrapunto de los paisajes: se interioriza la imaginación de la geografía y se cumple ahora como imaginación de las geografías, oratorio dramático de las tierras; El Gaviero aparece entonces, ahí, a veces como el oficiante, a veces como el reo de esas nupcias entre las góticas Tierras Bajas y las arcaicas, inmemoriales Tierras Altas y frías, entre "la dicha inmóvil" del trópico y el melancólico ensimismamiento del solitario, helado páramo.

Marcado por la pasión, ese diálogo entre tierras padecido con todo el cuerpo, cabría ser asociado a la exclamación disruptiva de otro poeta americano educado en Europa, el noble ecuatoriano Alfredo Gangotena (1904-1944), amigo de Max Jacob y de Henri Michaux, que sabe estallar en imprecatoria alabanza:

Oh tierra, yo me anuncio a tí y mi palabra vindicativa y cargada de savia de las adormideras, te macula y te dice: Yo te aborrezco así: solemnemente

El diálogo de El Gaviero con las tierras y del poeta que sigue su sombra como un obediente amanuense no está revestido de menos solemnidad y su poderoso aliento nace quizá, entre otras cosas, de la seriedad con que cumple ese oficio de contrastes.

Escritura dividida entre la poesía y la prosa, sueño escindido entre la Europa a la vez severa y suntuosa de los Países Bajos, el reino perdurable de la vida en los barcos y una América de tierras dramáticamente contrastadas; escritura dividida entre el ímpetu musical y las exactas alas de la mirada y de la palabra visual, la de la poesía de Alvaro Mutis cumple en potencia y en acto un ciclo ritual del que no están ausentes ni la imprecación como uno de los modos de la alabanza ni la consabida palabra vindicativa proferida contra esa naturaleza bruta "odiosa y moribunda" (Buffon). El paisaje en la *Reseña* no opera, no puede operar como un decorado —aunque el decorado sea esencial para esta materia legendaria. Esas tierras que dialogan a través del cuerpo de El Gaviero como fiebres, como pruebas que exorcizan y recuerdan los trabajos perdidos del poeta, poseen la fuerza de irreductibles y envolventes presencias cuyo diálogo *civiliza*, cifra una escuela de ener-

gía, una ética (al estilo clásico), una pedagogía de las fuentes secretas de vida (*sources de vie*) que parece ser uno de los motivos subyacentes y articuladores de esta geografía de la imaginación poética llamada *Reseña de los hospitales de Ultramar*.

Remontar el curso de las fuentes, vencer la corriente, encontrar los cauces del río manifiesto y subterráneo, alcanzar el oculto manantial, el originario hontanar son otras tantas imágenes que apuntan y apuntalan la condición ética de este retrato del artista doliente, retrato del dolor y de la caída del arte y del artista. Esas fuentes de vida y de muerte se despliegan en un mapa, están sembradas en él y forman, en la superposición de las historias, una verdadera genealogía o, si se prefiere otra espacialización, una cartografía. El Gaviero despliega sus mapas como un gitano que escruta su suerte en la baraja. La carta de marear se despliega en nueve escenas que simulan nueve naipes. La segunda escena del mapa del Gaviero, como quien dice: el Segundo Arcano del Tarot de Maqroll, ilustra y dramatiza el motivo de las fuentes así:

## II

Las armas enterradas  
en lo más espeso del bosque  
indican el nacimiento de un  
gran río.

Un guerrero herido señala  
con énfasis el lugar.

Su mano llega hasta el desierto  
y sus pies descansan  
en una hermosa ciudad  
de plazas soleadas y blancas.

Si el mapa es una carta ilustrada y sembrada de emblemas, bien cabe la posibilidad de que en uno de esos emblemas se replique y miniaturice otro blasón y que la geografía del abismo quede ella misma infecciosa, abismalmente

contagiada por ese movimiento que, no hay otra palabra, precipita las imágenes. Eso es precisamente lo que sucede en otro de los íconos poéticos, por ejemplo, en "La carreta" que describe una imagen que se abisma en otra. Así, en los costados del vehículo que le ha sido encargado al Gaviero se despliega "la ilustrada secuencia de una historia imposible". Encontraremos de nuevo un avatar del Caballero Doliente:

En el primer cuadro una mujer daba el pecho a un guerrero herido en cuya abollada armadura se leían sentencias militares escritas en latín. La hembra sonreía con malicia mientras el guerro se desangraba mansamente.

De las fuentes al mapa, de la carta a los emblemas y de estos ex-votos profanos nuevamente a "una ardua enseñanza, una útil moraleja que nunca le sería dado desentrañar": la gramática del mito se verifica así con una impecable exactitud como "cierto deslizarse de las partes de un arma de fuego, cuando acaba de ser aceiteada tras una minuciosa limpieza" ("En los esteros"). El régimen del agua y de los líquidos, las formas en que se encauzan —¿no es esa la palabra?— los ríos, las cascadas, los arroyos, las corrientes, los esteros, aun las mareas y las lluvias no sabrían disociarse de la correspondiente geografía afectiva como tampoco sería concebible separar los motivos de la bebida —agua, vino, aun tequila— como escalas o estaciones en esa búsqueda de la salud perdida que cumple la materia poética del Gaviero. Es ahí donde cabría situar los viáticos titulados "Celebración de la vid" o "Ponderación y signo del tequila" donde el contrapunto de lo terrestre y lo marino, el Mediterráneo y el desierto, vuelve a cobrar todo el peso de su arcaica transubstanciación. Ahí

también donde veremos surgir, entrelineada, la parsimoniosa fábula de lo sagrado y de los dioses que acechan al hombre desde la claridad y la oscuridad de sus propios sentidos. La lección de esa fábula no está, desde luego, al alcance de todos, como no basta oír el Sermón de la Montaña para sembrar la fe. Podemos empezar descartando, por ejemplo, a Los Soberbios en cuyo beneficio se erige uno de los Hospitales de Ultramar o bien a sus advenedizos parientes, en cuyo honor se escribe esa "Balada imprecatoria contra los listos" que tiene algo de canto dantesco sin dejar de ser apostrofada por un agrio humor reminisciente de François Villon —personaje que, por cierto, tiene algún roce con El Gaviero. El vituperio de la astucia y de la sagacidad logrera es, desde luego, un motivo asociado al Despierto y al Despertar que no ignora la literatura moderna ni la antigua.

Hemos dicho —intentado decir— que *Reseña de los hospitales de Ultramar* representa algo más que una obra: es el santuario de una religión, personal, un espacio de nacimiento para el mito y el sentido, un lugar de culto donde la imaginación larva sus cristales. ¿Habría que insistir en que esa unidad matriz recorre —como un planeta su órbita— el cuerpo íntegro de la obra poética y narrativa de Álvaro Mutis y que, en consecuencia, la idea de una muestra como la presente sólo sabría realzar la unidad lapidaria de una empresa que se nutre en y del mito, la fragua y somete a un proceso de *vidriado* en la poesía y luego lo hace fluir en la narración, divulga en rumor su cristal sin alterar su condición inicial?

Cuenta Henri Bordeaux que los alpinistas suelen encontrar en las alturas pequeños cuerpos de escarabajos o mariposas congeladas. Esos insectos, impulsados por el viento o por su propia fanta-

sía, han ascendido demasiado y, cuando se dan cuenta de que han errado el camino, se ponen a volar desesperadamente hacia arriba y no hacia abajo. Cierta engañoso misterio irresistible les dice que deben subir y subir hasta que caen muertos cuando sus débiles alas no pueden batir más. El alpinista —concluye Bordeaux— parece tener alma de mariposa o de escarabajo pues cierto instinto misterioso lo apremia a seguir ascendiendo cuando se siente perdido. A eso se le llama "mal de montaña".

El Gaviero, el que avizora desde lo alto correría ese peligro de no ser por la misericordiosa fascinación que lo lleva a adentrarse en las Tierras Bajas, a convivir con los seres no siempre perfectos que ahí encuentra, a reseñar la Historia de los Hospitales de Ultramar, a intentar escribir la "Historia natural de las cosas" cotidianas. Ese impulso misericordioso es el mismo que apremia al poeta a no caer en la tentación hierática del silencio y a ser el enfermero que da nombre a las cosas.

Gracias a ese impulso bienhechor el poeta y, con él, El Gaviero, daimon y sombra legendaria, se libran del mal de montaña, su alma puede volar de nuevo hacia el valle de los hombres y no quedar inerte en las alturas como una mariposa congelada.

De modo que ninguna de estas interrogaciones, expuestas en forma de comentario, resuelve o agota la pregunta inicial: ¿Quién es El Gaviero? <



Carta de Nueva York  
ALLEN GINSBERG (1926-1997)

ELIOT WEINBERGER



Allen Ginsberg es tan esencial como cualquier presidente de los Estados Unidos de la posguerra. Fue el benévolo y ubicuo padrino de la revuelta juvenil y uno de los pocos poetas del país en este siglo que alentaron el derrocamiento del *status quo* sin invocar un estado más represivo. Junto con Robert Duncan y Paul Goodman (si bien de un modo mucho más visible) inventó la liberación gay. Ginsberg, acaso más que ninguna otra persona, favoreció que los comportamientos marginales se volvieran normas: las drogas psicodélicas, la suspicacia frente a las instituciones gubernamentales, la sexualidad manifiesta, el hedonismo sin culpa, el recelo ante la energía nuclear. Su poesía logró que las cosas cambiaran.

Fue el gran renovador de una bohemia local olvidada desde los años veinte en el Greenwich Village; del vínculo cultural en el Lower East Side de Nueva York, olvidado desde la época de los periódicos y el teatro yiddish; de las lecturas populistas de poesía inspiradas en Dylan Thomas, aunque olvidadas casi por completo desde Vachel Lindsay. Reavivó la desobediencia civil y el interés por las religiones orientales de los trascendentalistas, los panoramas democráticos de Whitman, el teatro callejero de los dadaístas, los éxtasis eyaculatorios de Blake y Traherne, el punto de vista de la clase obrera de la revista *New Masses*, la tibetofilia de Madame

Blavatsky y hasta el vello facial del siglo XIX.

Fue un gran instigador: el arte de la representación (*performance*) procede de la conjunción de las lecturas de Ginsberg y los monólogos de Lenny Bruce. La idea de emplear letras personales complejas para la música popular proviene del efecto que ejerció Ginsberg en Bob Dylan, así como la pose iconoclasta de la estrella de rock que es hoy día lugar común. Rebasó las confesiones de los confesionales; en sus últimos años aún logró escandalizar al norteamericano promedio; sus poemas, hasta la fecha, están prohibidos en la radio.

Con todo, y al igual que un predicador religioso, medraba en polaridades simplificadas, en el bien y el mal, en un sermón vitalicio que invirtió las categorías de pecador y de penitente para que triunfasen los "beats" sobre los "squares" (conservadores), los "heads" (los que usaban drogas) sobre los "straights" (los que no) y todo hay que decirlo— los "gays" sobre los "straights" (heterosexuales) y los hombres sobre las mujeres. Su poesía, desde la primera página de sus *Collected Poems*, es invariablemente misógina.

Marañas de contradicciones: celebrante de la locura divina, firmó los documentos para que su madre fuera sometida a una lobotomía. Antiautoritario, defendió acriticamente a su despótico guru tibetano. Hombre de extraordinaria generosidad personal —se

daba el tiempo de hablar con quien fuera— nunca manifestó públicamente interés alguno en ningún escritor contemporáneo fuera del panteón beat y de unos cuantos amantes jóvenes sin talento. Fue un incansable promotor de sí mismo pero devoto de una religión fundada en la disolución de la identidad, un anticapitalista que aparecía en los anuncios de Gap. Siempre en el centro de lo que estuviese ocurriendo en este preciso instante, quedó varado para siempre en los buenos tiempos de los malos vagabundos del dharma.

La lectura de las ochocientas páginas de su poesía escogida nos deja ver —como en ningún otro poeta de los Estados Unidos— al genio que se viene abajo. Los poemas de los años cincuenta son aún tan estimulantes como siempre; los últimos, con muy pocas excepciones, están ya fechados al igual que los peinados de las comedias hollywoodenses en los años sesenta. El "yo" de Whitman era en el fondo una ausencia de ego, el de Ginsberg una egolatría, y esto asfixió los poemas. En las últimas décadas escribió futilidades que creyó vívidas porque podía leerlas muy bien y porque era Ginsberg. Su lema "la primera idea: la mejor", fue el peor que se le hubiera podido ocurrir a cualquiera, fuese o no fuese escritor.

Un fenómeno curioso de la poesía de los Estados Unidos en el siglo XX es que muchos poetas, después de largos periodos de silencio o de esterilidad, volvieron para escribir algunas de sus mejores obras en la vejez. Pound, Williams, H.D., Oppen, Niedecker, Rexroth, Ruckert, Reznikoff y Zukofsky, por citar algunos. (En tanto que casi todos los mejores poemas amorosos de los Estados Unidos fueron escritos por ancianos.) Siempre creí que Ginsberg iba a ser uno de ellos, que llegaría a escribir, al igual que Williams,

su "Asfódelo" —las elegías que se anunciaban en el primer verso de *Aullido*, si bien *Aullido*, aunque es muchas otras cosas, no es una elegía—. Nunca lo hizo.

Nos mueve al asombro que este héroe nacional muriera siendo el poeta más famoso del mundo, un icono desde Kasajastán hasta

Bolivia. Escribió poemas que siempre serán leídos, aunque los escribiera hace muchas décadas. Por eso, y por cómo vivió, a los setenta murió muy joven y, para colmo de lo extraño, murió siendo un joven. ◀

TRADUCCIÓN DE AURELIO MAJOR

---

## Carta de Madrid DE CÓMO SIEMPRE ENVEJECE LO NUEVO

BLAS MATAMORO



Una conferencia de Michel Butor en la residencia de estudiantes me hizo rebobinar la película de mi memoria hasta unas escenas de 1960. En ese tiempo existía la llamada *nouvelle vague* del cine francés, que asedió los años de mi juventud con largas sesiones de tedio sorbonario. Una señora francesa, por ejemplo, le contaba a un señor japonés (ambos en la misma cama) las particularidades demográficas de la ciudad de Nemours. El japonés terminaba mal la relación, como era previsible, en tanto unos semiólogos del fotograma especulaban en sucesivas entregas de *Cahiers du cinéma* sobre la homofonía de *mon amour* y *mon Nemours*. Misoneísta precoz, prefería yo siempre el cine como el gran experimento narrativo de nuestro siglo, la épica industrial de la luz eléctrica. Hitchcock y Visconti me siguen fascinando con sus intrigas y melodramas, sus trucos para dosificar la acción y lo bien que tratan a los actores, que al fin y al cabo son la raza favorita del cine.

Butor, con su aire patriarcal y

sus barbas serenas, era la imagen viva de la vejez que sigue a la novedad. Y de la sensatez que, para algunos, traen los años. Hizo un recorrido rápido por la historia intelectual de Francia, centrándose en una sola categoría: la guerra. En efecto, lo que marca la primera gran movida del siglo, la vanguardia de los años veinte, es la guerra del 14. Una guerra que los franceses vivieron (me refiero a los sobrevivientes, claro está) con la alegría del triunfo. Francia tuvo la sensación de haber ganado la guerra y su consecuencia en el imaginario fue la vanguardia jubilosa, traviesa y lúdica de los años locos.

En cambio, la guerra del 39, aunque oficialmente también fue ganada por los franceses, dejó la sensación contraria: Francia no triunfó, sino que fue liberada por los aliados, muchos de ellos —para colmo— americanos. Como si no hubiera existido bastante americanismo en la posguerra anterior, con su invasión de jazz, cocktail, soldados negros, postales con rascacielos y chárleston, ahora volvían los *good fellows* de ultra-

mar a restaurar en las Galias esa invención francesa de la democracia y los derechos del hombre.

La primera posguerra activó el recuerdo; la segunda, el olvido. Por un pase de magia, se quiso volver a 1938, a los tiempos en que Francia lucía como un imperio colonial que había llevado las Luces a la negrura africana y a la inmovilidad del Lejano Oriente. Los jóvenes del 45 eran, entonces, viejos y estaban, como los jóvenes del 38, a las puertas de un desastre que, por negado, volvía con sus compulsiones de repetición.

Entonces, Butor, un muchacho más, empieza a registrar su memoria de adultez, el conflicto que se le planteaba a un joven de ese tiempo, digamos los días de Hiroshima, entre las dos herencias. Una, la juvenil, se reclamaba de Breton, entonces desterrado en los Estados Unidos y preparando un retorno lucido, otra, la contemporánea y pesimista, encarnada en la oscura perspectiva sartriana, la vida como constante tragedia, histórica la libertad como condena y la autocompasión por la debilidad ante el nazismo.

A este desgarrar se añadía el embrollo político. Breton y Sartre eran hombres de izquierda y el Partido Comunista, con diverso signo, era su referencia, pues remitía a la única experiencia de socialismo real, la Unión Soviética. Desde luego, Breton desconfiaba del PC y éste, de Sartre. Las idas y venidas hicieron que sus fuerzas se debilitaran, sobre todo en el caso del segundo. Y, paralelamente, se debilitaron ambos como emblemas de los jóvenes.

La salida, según la explica Butor, fue el objetivismo, también conocido como "escuela de la mirada" o con la riesgosa etiqueta de *nouveau roman*. En efecto, nada puede ser nuevo para siempre.

La nueva novela se jugó por el detalle concreto, por la objetivi-

dad objetal del objeto objetivo (la redundancia es fatal en el caso), por una vida cotidiana sin historia ni abstracción. Las cosas dejaron de ser simplemente vistas, como quería Victor Hugo, y pasaron a ser cosas miradas. Y miradas con morosidad notarial. ¿Quién puede olvidar la precisión ingenieril de Butor cuando describe un vagón de ferrocarril en *La modificación*? La cosa pura y radical cosa, la cosificación cardinal de la cosa, era, en efecto, la negación de su historia, una manera de negar la historia precedente y olvidarse de eso insoportable llamado guerra del 39.

Hoy, Butor juzga ridícula la empresa: evitar todo malentendido, eludir cualquier abstracción, partir en busca del nombre preciso y correcto de los objetos, aparte de una imposibilidad de lenguaje, plantea la negación rasante del arte. ¿Qué literatura se puede hacer si el lenguaje lo entiende todo bien, si elimina sus ambigüedades y se confunde con el objeto verdadero?

Luego, el estructuralismo llevó esta objetividad al mundo de las ciencias sociales, lo cual fue, en un sentido, la exaltación de lo objetivo (literatura sin autor, discurso sin sujeto) y, en otro, la negación de lo concreto del *nouveau roman*, pues el objeto científico es el colmo de la abstracción.

Con esta parábola, Butor me hizo pensar en lo esforzado de una cultura que intentó olvidarse de la guerra, borrarla de la historia, aun al precio de despojarse de su propia historia, y que se alejó de lo abstracto para caer en la mayor de las abstracciones, la científica. El resultado, conforme a Butor, es la incapacidad de la cultura contemporánea (llamémosla posmodernidad, y así evitar mayores explicaciones) para entender lo que pasa, en tanto lo comprensible es sólo el pasado, pero un pasado que no se liga al presente y que

tiene, por ello, más de arqueología que de historia. El pasado que es, precisamente, accesible a una arqueología del saber que busca la palabra dominante en cada época, como pretende Foucault.

Me quedo en esta relación/corte con el pasado para pensar unas líneas en una de las crisis más definitorias de este fin de siglo: el valor o disvalor histórico de la novedad. Desde luego, la novedad, lo nuevo, lo distinto y carente de igual en el tiempo, es uno de los rasgos de la modernidad. Pero el pensamiento moderno aquerencia la novedad en la historia, es decir: entiende que lo nuevo ocupa un lugar en relación a su presente, un presente fatalmente destinado a volverse pretérito. Lo nuevo es un momento del devenir, no es un universo.

Por el contrario, la novedad actual, valga la nueva redundancia, se desconecta del pasado y no pretende convertirse en antecesora del futuro. Es la novedad absoluta y ahistórica, que carece de referencias al antes y al después. Ni intenta entender lo que pasó como parte de su ser, ni alienta expectativas de deseo sobre el porvenir. Es presente absoluto, burbuja de tiempo, fantasía de lo nuevo como inmarcesible, impasable, inmortal. Un presente de

cuerpos aerobicos, cirugía plástica, silicona y proficuas cabelleras de kanekalón.

Estos objetos se parecen, en alguna medida, a los objetos prolijamente encarados por los novelistas del objetivismo, unos objetos que no se ven desde la mirada melancólica de la historia, que los considera pasajeros y procesales, sino desde la hipnosis del éxtasis, que saca el alma del cuerpo y evita los achaques del tiempo y la muerte.

Es natural que aquellos muchachos del 45 reaccionaran contra el sartrismo, y su obsesión por la historia y la culpa (aunque una de las objetivistas sea Natalie Sarraute, más vieja aún que Sartre y superviviente de muchas guerras). Un objeto sin historia es un objeto que no refiere deudas. No tiene precio, nadie puede reclamarlo como propio, robarlo, comprarlo ni venderlo. Es inocente como si correspondiese al primer instante de la creación. Una creación sin Dios, desde luego, llena de cosas que claman por el asombro como un juguete por un niño. De repente, llaman a la puerta y el niño debe alistarse porque vuelve la guerra. La burbuja del tiempo se rompe y el cuarto de los juguetes se llena de semejantes, vivos y muertos. <

---

Terra Brasilis

## LA "CRISIS" EDITORIAL BRASILEÑA

VLADYR DUPONT



**C**omo la mexicana, la industria editorial brasileña, por medio de sus escritores, editores y librerías, se

proclama en crisis permanente, y las causas alegadas son las de siempre: pocos lectores, alto costo de producción de los libros, es-

casez de bibliotecas públicas y librerías, invasión avasalladora de best-sellers extranjeros. Pero, igual que en otros sectores del país, pródigo en sorpresas y contrastes desconcertantes, claras señales indican todo lo contrario: la industria y el mercado están en un gran momento, aprovechando, entre otros factores, una ya muy necesaria valoración de la cultura nacional en sus distintos niveles y vertientes.

Así, la poesía, tradicionalmente la prima pobre de las letras, conoce un auge inusitado en estos días. Las casas editoriales programan, además de la reedición de nombres consagrados (Ferreira Gular, Moacyr Félix e Ivan Junqueira) y clásicos (Castro Alves, *Obra Completa*), libros de nuevos poetas, que ya no necesitan vender sus poemas mimeografiados en las calles o en las cantinas, como hacían en los años 70, el periodo más siniestro de la dictadura militar —era la única salida, el llamado mercado alternativo. Además, el género se difunde ahora por medio de CDs, videos y concurridas lecturas públicas.

Ese clima de euforia ha propiciado la publicación de buenos estudios sobre poesía. Destaca *O cacto e as ruínas* (Duas Cidades, 127 págs.), del profesor Davi Arrigucci Jr., sobre la obra de dos grandes poetas brasileños posteriores al Movimiento Modernista de 1922, Manuel Bandeira y Murilo Mendes.

Arrigucci, fino y elegante exégeta de literatura brasileña, analiza, en un volumen de primorosa factura visual, la obra de estos poetas fundamentales por medio de dos de sus poemas: *O cacto*, de Bandeira (1930), y *As ruínas de Selinunte*, de Murilo (1954).

Banderiano apasionado, autor de una ya clásica biografía literaria del poeta, *Humildade, paixão e morte*, Arrigucci muestra en este

nuevo libro otros aspectos vitales del estilo de Bandeira, hasta ahora reconocido por su maestría en el manejo de un coloquialismo y lirismo muy brasileños. Ahora, disecando el poema *O cacto*, revela el estudioso, bajo el título *La Belleza Humilde y Aspera*, la técnica afinadísima del poeta, su decantada cultura humanística, pictórica y literaria, que le han permitido, específicamente en este poema del libro *Libertinagem*, mostrar que estaba ya listo para vuelos mayores, "para ser libre. En eso radicaría la modernidad más profunda del poeta, descubierta mucho antes del mismo Modernismo... dueño como era de una forma poética admirablemente sencilla, capaz de encerrar lo más complejo, fusionando en símbolos de alcance general los rasgos de una fisonomía poética única y de un momento específico..."

Al escribir sobre la poesía de Murilo Mendes, bajo el título *Arquitectura de la Memoria*, Arrigucci recuerda que el mismo Bandeira decía que en ella se daba "la práctica de conciliar los contrarios", lo que no ha facilitado una lectura muy clara de su obra. "Su poesía", dice Arrigucci, "era de una belleza extraña y única, hecha de la fricción de las ideas y de las cosas..." El poema *As ruínas de Selinunte*, parte del libro *Siciliana*, marca "el primer encuentro del poeta con el paisaje europeo, y ese arte tan muriliano de *concentrar o desconcerto*, se muestra todo a la plena luz mediterránea..."

(Para los amantes de la poesía brasileña vale registrar asimismo la oportuna publicación de una nueva antología, la primera bilingüe en los últimos 30 años, en los Estados Unidos, *Nothing the Sun Could Not Explain* (Sun & Moon Press, San Francisco, 200 págs.), con la obra de 20 poetas destacados en los sesenta y setenta, nombres como Torquato Neto, Paulo Leminski, Ana Cristina César,

Wally Salomão y Francisco Alvim, entre otros.

También la prosa de ficción vive en Brasil una hora reconfortante, aunque esto se manifieste no precisamente por el lanzamiento de nuevos autores sino más bien por el regreso de buenos escritores de la generación de los años 70 —una feliz coincidencia de mercado. Están de vuelta Sérgio Sant'Anna, con una noveleta, *Um Crime Delicado* (Companhia das Letras, 132 págs.), Antônio Torres, con la novela *O Cachorro e o Lobo* (Companhia das Letras, 219 págs.), Ignácio de Loyola Brandão, con un impresionante testimonio personal de la enfermedad (un aneurisma en el cerebro), *A Veia Bailarina* (Global, 220 págs.), y Márcio Souza, con la novela histórica *Lealdade* (Marco Zero, 208 págs.)

Además de estos escritores, los cuatro consagrados y dueños de un público lector fiel, y por lo tanto más o menos libres de críticas devastadoras, vuelven otros dos narradores que, aun habiéndose revelado a principios de los sesenta y a mediados de los setenta, representan casos muy aislados dentro de la moderna literatura brasileña: Dalton Trevisan, con *234* (Companhia das Letras, 128 págs.), cuentos, y Raduan Nassar, con *Menina a Caminho* (Companhia das Letras, 83 págs.), cuentos. Con dos formas de escribir muy diferentes, una minimalista, la de Trevisan, la otra más exuberante, la de Nassar, ambos confirman con estos libros su calidad de grandes narradores y maestros del idioma. Para los lectores con menos imaginación, Trevisan parece haber agotado sus recursos técnicos, lo ha escrito todo y tiende a repetirse; en realidad, su escritura y su universo narrativo resultan aun más misteriosos y deslumbrantes. (Como en el caso de Rubem Fonseca, sólo que

en otro registro.) Trevisan ha alcanzado en sus "minihistorias" una suprema concisión técnica, aunada a una muy personal temática, la gente modesta de su Curitiba natal, perdida en sus obsesiones y locuras cotidianas. Dos ejemplos: "El bebé llora y la madre enciende la radio muy alto." "Lloré la última lágrima. Lloré el tercer ojo de la cara."

De la misma forma en que Trevisan revolucionó el relato corto con su brillante poder de síntesis, sus frases de un despojamiento brutal, Nassar lo hizo con la fuerte y perturbadora prosa poética de sus dos únicas incursiones novelísticas, *Um copo de cólera* y *Lavoura Arcaica*. Como Rulfo, Nassar, tímido y dado a manifestaciones del más intrigante ascetismo, se rehusó después a seguir escribiendo y se refugió en su hacienda en el interior de São Paulo, dedicado a la crianza de conejos. Pero tan amplia y polémica ha sido la repercusión de su obra, dentro y fuera de Brasil, que él, presionado por sus amigos y su editorial, accedió a la publicación de estos cuatro relatos de ahora, más concisos que las novelas y escritos en un período anterior. En ellos, el lector más refinado ya advertía lo que podría hacer, en el futuro, este cordial y a veces *blasé* hijo de inmigrantes libaneses. Promesa cumplida por cierto, pero tratándose de él y sus muy peculiares fantasmas personales, quién sabe cuándo vuelva a regalar a sus lectores con otros libros.

Otra señal de la notable actividad del mercado editorial brasileño es lo que la prensa local llama "la danza de las sillas": un grupo de grandes escritores (entre ellos Lygia Fagundes Telles, João Ubaldo Ribeiro, Nélida Piñon y Antônio Torresha) ha cambiado de editorial, obteniendo en esas transacciones jugosos adelantos. Las cifras, entre 200 y 500 mil dó-

lares, obviamente no son confirmadas por las partes. Hace mucho no sucedía algo de esas dimensiones en el mercado, excepto en el caso muy especial de Paulo Coelho, el rey de los best-sellers esotéricos, que el año pasado, al cambiar de editorial, solicitó y ganó US 500 mil. Estos de ahora son escritores veteranos, narradores respetados que se benefician finalmente de una labor de toda una vida y, sobre todo, de los efectos de la estabilización de la moneda. Los editores se sienten más seguros en invertir en los autores de ventas garantizadas; estos, por su parte, se han profesionalizado y contratan agentes literarios internacionales, terminando poco a poco con la típica y desgastada relación paternal o de amistad con los editores.

Y siguen las saludables contradicciones. El mercado editorial brasileño creció entre 1995 y 1996 un promedio de 20%, lo que representa una facturación de alrededor de mil millones y medio de dólares. Nada extraño es, por lo tanto, que tres grandes empresas editoriales inviertan cantidades millonarias en las llamadas megalibrerías o shoppings culturales, según el concepto norteamericano, con gran énfasis en el aspecto visual y el confort interno de los locales, para así atraer más clientes. Con este perfil de supermercado, acaban de ser inaugurados en la zona sur de São Paulo dos puntos. Destaca el Atica Shopping Cultural, en lo cual las editoriales Atica y Scipione invirtieron —en un edificio de siete pisos situado en un barrio bohemio de São Paulo, Pinheiros— US 20 mil millones. Son 4 000 mil metros cuadrados de área de ventas, donde se puede encontrar todo el acervo activo de las editoriales brasileñas. Son 4 000 mil metros cuadrados de área de ventas, donde se puede encontrar todo el acervo activo de las editoriales brasileñas. Son 4 000 mil metros cuadrados de área de ventas, donde se puede encontrar todo el acervo activo de las editoriales brasileñas, además de 70 000 CDs, cassettes y cintas de video, CD Rooms, periódicos, revistas y artículos de pape-

lería. Y, *noblesse oblige*, un rincón para el sagrado *cafezinho* nativo. Además de Atica, otra editora antigua, la Saraiva, abrió el Saraiva Mega Store, dentro de un centro comercial muy conocido, Ibirapuera. También al sabor de un café, 52 mil títulos se ofrecen a la elección de los lectores, junto con CDs, periódicos y revistas. La Librería Cultura, la de mayor prestigio y la más completa de la ciudad, acaso del país, acaba de invertir US 800 mil para ampliar, con dos pisos más, las instalaciones en su sitio tradicional, la avenida Paulista, con la debida aclaración a los nostálgicos de que "sigue siendo una librería tradicional, con puros libros, nada más." Para los amantes del libro a la antigua, dedicados a cazar joyas en los "sebos" (librerías de segunda mano, alrededor de 40 en São Paulo) o en pequeñas y antiguas librerías en el centro viejo de la ciudad (Teixeira, Francesa, Brasiliense, Book Center y Dragone, todas luchando por sobrevivir en medio del triste y peligroso deterioro del área), el fenómeno de las megatiendas no es visto con mucha simpatía, especie de amenaza al acecho de una "McDonaldización" de la cultura. Sin embargo, las cifras parecen hablar más fuerte y el estancado sector de las librerías en Brasil (son 800) debe modernizarse o perecer, pues así lo requiere, además, la mentalidad *fast food* de los lectores modernos: en su primer mes de funcionamiento, el shopping cultural de Atica facturó un millón de dólares.

*Aduana linguística* —El gran escritor (él se "sentía" más un cronista) Rubem Braga, fallecido hace siete años, era conocido también por sus excentricidades, que lo convirtieron, entre otras cosas, en un "hipocondriaco de la lengua", según la atinada definición de su biógrafo José Castello (*Na Cobertura de Rubem Braga*, José Olympio Editora, 168 págs.).

Estilista refinado, cuando visitaba Portugal tenía un oído muy afinado para las diferencias léxicas entre los dos países, temeroso de caer en las trampas ridículas del idioma. Siempre llevaba un ejemplar del *Diccionario Contrastivo Luso-Brasileño*, de Mauro de Salles Villar, brasileño que trabajó muchos años en Lisboa, en la revista *Selecciones del Reader's Di-*

*gest*. El mismo Villar explicaba por qué había escrito ese libro tan peculiar: cierto día fue al mercado, compró verduras y dijo a la servienta que las pusiera a remojar en la "pia" (fregadero). La mujer, muy obediente, así lo hizo. Al regresar a la casa, Villar encontró, horrorizado, las verduras sobre la tapa del excusado — "pia" en portugués de Portugal. ◀

Bogotá, será amigo de Eduardo Carranza y de Jorge Zalamea, contraerá matrimonio con Cecilia Salazar y se hará de una agregaduría cultural honoraria. Colabora en *El Tiempo*, da clases en una escuela de obreros y prepara "un volumen sobre ética y estética marxista" y otro que quería titular "La tragedia peruana". Nada de eso se conserva. Más importante aún es que a lo largo de esos años termina *Perseo Vencido* (1948), su tercer y último libro de poesía. Unos años después de escrita esta carta, Owen se distanciará de Carrión y del APRA. Divorciado, regresará a los Estados Unidos y se instalará en Filadelfia para estar cerca de sus hijos que viven en Nueva York.

La exigua relación de cartas de la etapa colombiana de Owen es sólo un valor agregado a la que se recoge en este buzón, inédita en México. Es una carta deslumbrante: más que una carta es un poema fabricado con las tensiones de la mejor escritura de Owen: un recorrido automático por paisajes metafísicos; una autobiografía cifrada; un poema prosaico que parodia la retórica y lanza una pirotecnia asociativa sólo semejante, acaso, a la muy importante carta a Celestino Gorostiza de 1928.<sup>4</sup> Como todo documento firmado por Owen, se trata a la vez un texto suficiente y un escrito en clave plagado de referencias a temas y tópicos obsesivos en sus poemas y prosas, algunos de los cuales se aotan a pie de página.

Querido Benjamín:

Sabíamos el tránsito y sus cambios, pero sacrificamos gustosos la memoria a renovada sorpresa. No es, además, lo mismo, porque, aquella vez nuestra, yo iba hacia el sur o hacia el norte, no sé, pero hacia la nube, y de ella me salvo ahora. Ni viento de las rosas<sup>5</sup> ni viceversa, desnudo de expresiones geográficas, el estado de ánimo sujeto al paisaje.

He venido cifrando el litoral,

Buzón de Fantasmas

## UNA CARTA DE GILBERTO OWEN

GUILLEMO SHERIDAN



**E**n 1995 apareció en Quito, en las ediciones del Municipio, el libro Benjamín Carrión: Correspondencia, preparada por Jorge Enrique Adoum y Gustavo Salazar. Recoge cartas de 1919 a 1976, algunos facsímiles, notas sobre los autores y una cronología del diplomático — fue dos veces embajador en México — y escritor ecuatoriano (1897–1981). Entre las muchas cartas de relieve (de Gómez de la Serna, Asturias, Valéry Larbaud, Roa Bastos, Reyes y hasta Vargas Llosa) nos interesa una de las dos que se recogen ahí de Gilberto Owen (1905–1952).

Es una carta maravillosa, de las pocas que se conservan de la vida de Owen en el Sur. Está fechada a mediados de 1932, en Bogotá, esa ciudad que le parecía tan tediosa como su propia vida.<sup>1</sup> Para combatir el tedio, Owen declaraba respecto de los colombianos en 1933: "estoy improvisándoles una literatura, un arte, un partido político, casi un mundo. Y sé que si lo logro me van a correr también de aquí".<sup>2</sup> Su temor era a ser expulsado del país, porque del

servicio diplomático ya había sido cesado para entonces, por las razones que explica en otra carta a Alfonso Reyes:

Me cesaron, razonablemente, del servicio exterior, porque siendo la mía la realidad social del Ecuador quise ayudar a que mis amigos de allá se la explicaran, interviniendo en la política interna de un país extranjero, como prohíbe nuestro reglamento. Me alegra que quedó perfectamente establecido, en el ideario y plan de acción, el Partido Socialista Ecuatoriano, que dirige nuestro amigo Benjamín Carrión.<sup>3</sup>

En efecto, a mediados de 1932, Owen había recibido la encomienda de establecer un consulado mexicano en Guayaquil, viajó hacia allá, se involucró con Carrión y con los socialistas ecuatorianos y sacrificó su cargo firmando manifiestos y pronunciando discursos en pleno "sarampión marxista" — como él decía. Frustrado por las complejidades de la política de la zona, Owen se quedará no obstante diez años más en

buscándole un arrimo verde inútilmente; mis ojos se tiraban contra las dunas queriendo abrir un hueco hasta la tierra verdadera, y me quedaba en ellos un poco de sal, y yo la bautizaba a escondidas "lágrima", pero no corría; es peligroso llorar en el polo porque vuelve uno con anteojos de hielo.<sup>6</sup> Y del lado del cielo había una nube que lo suplataba, cielo al alcance de la mano, de todas las manos; una nube monstruosa, puesto que no tenía forma alguna, contra su deber de tenerlas todas. Y en el mar de plomo el barco no hundía herida perdurable, o era tan breve la vida de la estela que se sepultaba antes de que llegase yo a mirarla sobre el puente.<sup>7</sup> Y, breve y todo, duraba más que mi recuerdo en las gentes, como mi gesto dura más que mi cara y mi mirada más que mis ojos. Hablo también de este gesto sentimental que ahora ensayo y que tan mal me va, postizo, pues no me importa, en el fondo, ser recordado. (Me olvidan — me matan — luego existo.<sup>8</sup>) Este gesto de algodón que acabo de deshilachar contra la seca, dura costa peruana.

Se nos repite demasiado fácilmente nuestro deber de ser inteligentes. Se nos encarcela en una nube, en una ciudad encerrada en una nube, en una nube en forma de ciudad. Se nos grita: Pensad. Venid, Alfonso, Xavier, Jorge (Cuesta), Genaro (Estrada), Jaime (Torres Bodet), venid. Enseñadnos cómo. A ver, señor Descartes, traiga usted su chimenea. Nosotros pensamos con el tacto, y a nuestro tacto nada nuevo se ofrece, porque todos los senos tienen en una nube el mismo contorno alguna vez, y alguna vez ningún contorno. Y *todas las frutas del mundo bailan en la orilla de enfrente y es inútil mudarnos de cuerpo.*

Nosotros pensamos con los ojos, y ahí está la niebla: nos roe todas las formas con sus encías de

trapo, hace trampas con las distancias de nuestro sistema de coordenadas,<sup>9</sup> ensucia y revuelve y resuelve en gris todos los colores, en un gris sin austeridad, trampo, feo.<sup>10</sup> Y también pensamos nosotros siete veces con el olfato y con el oído y con el gusto, y qué mal gusto encerramos ahí con señores sordos, y qué miseria haber fumado siempre tanto.<sup>11</sup>

Entonces olvidamos nuestro nombre, declaramos todos los días martes y treces, dejamos que nuestros amigos se embarquen sin despedirlos, nos encontramos nuestros ángeles y pasamos de largo, fingiendo no haberlos reconocido, no reconociéndolos al final, desconocidos de ellos, y nos metemos de novios con señoritas bien, gordas y egoístas. Entonces nos interesamos en la política municipal, bebemos whisky, mucho whisky, nos indignamos por las mentiras de los periódicos. Entonces el tiempo no existe, el espacio no existe, la inteligencia que los mida no existe. Entonces vivimos en el barrio galante de la Ciudad de Dios.

Y de esta suave vida de olvido, de esta dulce muerte de olvido, de este fatigoso olvido de muerte y de vida se sale de pronto al aire verde de tu Ecuador, una mañana en que ya no mirábamos por la ventanilla por miedo a la sal de la arena en los ojos.<sup>12</sup> Sin haber hecho nada para merecerlo; sin haberlo deseado, después de todo. Contra nuestra voluntad, contra nuestra falta de voluntad, mejor. Preguntamos, como de costumbre: "¿en dónde estoy?", y un poco más alto, hasta Quito y hasta ti, "¿cuál es mi nombre?"<sup>13</sup>

En realidad yo nunca creí, aún no creo en la geografía;<sup>14</sup> mis amigos en *Ulises*, el muy geógrafo, el buscón de pasos de mar, van a escandalizarse. Pero ya sabes que a veces me llamaba Rimbad el Rarino,<sup>15</sup> o Nimbado el Narino, qué sé yo. No el Nimbífero, por inmo-

desto después de un año donde nunca llueve.

Ando por saberme vivo, por aventura, no por problema. No sé los puntos cardinales; la flecha, la golondrina y los clásicos los saben. La araña sin porvenir, presa del pasado, segura en él los sabe mejor que yo. Hasta Xenius<sup>16</sup> los sabe mejor. Por algún tiempo me engañé pensando que mis puntos cardinales eran otros, el Norte en el cenit, el Sur en las antípodas, un poco como en los mapas en la pared de la escuela. Yo había elegido el Sur, mi destino era caer hasta las nubes del otro lado. Mentira. No he caído, no he podido caer. Como esos suicidas que se encuentran con que el agua les da escasamente a la rodilla. Como los ángeles que, caídos, ya no son ángeles, es decir, que no han podido caer como ángeles. Como Rimbaud que, cazador de elefantes, ya no se llama Rimbaud. Y mejor como Emily Dickinson, que no logró caer aunque quiso. Luego esto: en la ciudad que yo más quiero el sol salía entre dos montañas nevadas; en otras partes salía por los arenales, en otras por el mar; ¿cómo llamar del mismo modo, oriente, al mar y a la montaña y al desierto? Y el frío en Magallanes era igual al de mis dulces lagos canadienses, y unos se llamaban el Norte y otros se llamaban el Sur.<sup>17</sup> Absurdo, absurdo. La geografía no existe, existe el paisaje, existen los hombres, existen las mujeres a veces, existen los vicios, los mangos, la poesía, el aire, Rimbaud y Dios. Creo que este es el primero pero mis enumeraciones tienen su orden peculiar, como el Sr. Jourdain hablaba en prosa.<sup>18</sup>

No creo en el Ecuador como una línea abstracta, cuya presencia sólo se revele tangiblemente por un baño de cerveza cuando se llega por primera vez a ella.<sup>19</sup> Creo en el Ecuador como un río por el que se navega de pronto, (después

de muchos días áridos de costa peruana) de un dulce verde adormecedor por orillas, navegado por lanchones desbordados de plátanos y de piñas brillantes al sol rudo, que no se anda por las ramas no más, que quema al pez en el agua, que derriba a ras de agua las bandadas de pájaros pescadores, que tira a los hombres sudorosos sobre las cubiertas de los barcos, bajo los arbolillos, en las hamacas —vasos que toman la forma del líquido que contienen— en los largos portales que son las calles de esta ciudad en que revivo. Creo en el Ecuador, también, de oídas, como una montaña y una ciudad entre montañas, donde viven Benjamín, Aguedita, Jaime, la Francesilla.<sup>10</sup> Como una ciudad adonde irá un día de estos a abrazarlos, su amigo

GILBERTO

GUAYAQUIL, 7 DE JUNIO DE 1932

#### NOTAS

<sup>1</sup> "The city has its tedium. But, what else has been my life?" le escribe a Enrique Jiménez en carta recogida en *Obras* (México, FCE, 1979), p. 279.

<sup>2</sup> Carta a Villaurrutia, *ibid.*, p. 269.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>4</sup> *Obras*, pp. 269-272.

<sup>5</sup> En *Día siete* se refiere al viento que mueve "la rosa de los tiempos".

<sup>6</sup> Se infiere que Owen ha viajado en barco hacia Guayaquil, al norte, bordeando la árida costa peruana, pero ¿de dónde viene? ¿de Lima, donde se amaba con Rosa Alarco? Recuérdese que una de las razones por las que fue despedido del servicio había sido "abandono del lugar de su residencia sin previa autorización"... Por otro lado, la búsqueda de un litoral propicio es el tema del *Día primero* en *Sindbad el varado*.

<sup>7</sup> En esta primera parte de la carta presiento un aire levemente cercano al *Ancient Mariner* de Coleridge, su vagabundaje por páramos helados que congelan los ojos, su obsesión con el

norte y el sur, etc. La estela ausente también es tema del barco detenido; dice Coleridge (VI):

*Nor sound nor motion made:  
Its poath was not upon the sea,  
In ripple or in shade...*

<sup>8</sup> En la citada carta a Villaurrutia de mayo de 1933 dice "Se olvidan de mí —me matan—, luego existo".

<sup>9</sup> Recuérdese que para Cuesta, la "Ley de Owen" establece que

*Cuando el aire es homogéneo y casi  
rígido*

*y las cosas que envuelve no están  
entremezcladas*

*el paisaje no es un estado de alma  
sino un sistema de coordenadas.*

<sup>10</sup> La niebla es el tema de *Día seis*.

<sup>11</sup> Owen vive en estos días un severo ajuste de cuentas con sus amigos de *Contemporáneos*, como se lee en la citada carta a Reyes.

<sup>12</sup> De México a Ecuador; del gris al verde; de la abulia al activismo político. Más tarde dirá que en Ecuador "revive".

<sup>13</sup> Sobre esta pregunta que se hace Owen obsesivamente, puede leerse mi comentario "Owen y el Gambusi-

no rubio", en *Vuelta* de febrero de 1997.

<sup>14</sup> Lo mismo en la carta a Villaurrutia: "Dicen que hay países, pero no creo, ¡ay!, en la geografía".

<sup>15</sup> Rimbaud es uno de los poetas titulares de Owen.

<sup>16</sup> Xenius es seudónimo de Eugenio D'Ors, pero también el nombre de un avatar de Villaurrutia en *Examen de pausas*.

<sup>17</sup> Varios lagos estadounidenses apuntan cifras owenianas (p. ej. los Finger Lakes); esta es la primera mención a "lagos canadienses". Pero estuvo en Niágara, y quizá viajó por Canadá. La mención al estrecho de Magallanes es curiosa: si de veras lo cruzó ¿habrá sido en viaje de México hacia los Andes, en lugar de cruzar el canal de Panamá? ¿o sería durante el mismo viaje que describe en la carta?

<sup>18</sup> Se recordará el esnobismo expresivo de *monsieur Jourdain*, el *burgués gentilhomme* de Molière.

<sup>19</sup> El "bautismo" que se da en los barcos a quienes lo cruzan por vez primera.

<sup>20</sup> Anota Adoum que se refiere a la familia de Carrión. ◀

Digitalia

## LA TROMPETA EN EL SIGLO XX

JUAN ANTONIO BRENNAN



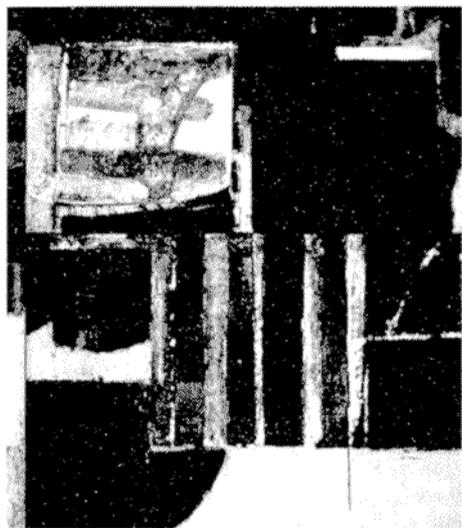
El auge de lo que se ha dado en llamar "el esplendor de la trompeta barroca" es, hasta cierto punto, un espejismo. Si bien es cierto que el repertorio de la trompeta tiene algunos de sus puntos culminantes en el período barroco, también es un hecho que numerosas obras que hoy se interpretan y se graban como conciertos barrocos para trompeta son en realidad piezas concebi-

das originalmente para el violín, la flauta o el oboe, y que han sido transcritas para aumentar el relativamente escaso caudal de obras originales para este instrumento. La bonanza de la trompeta como instrumento solista comienza a declinar al final del barroco, y durante los períodos clásico y romántico hay poco de significativo más allá de los conciertos de Haydn y Hummel. La explicación

de ello es evidente: el auge notable del piano y el violín como instrumentos solistas desde el barroco y hasta las primeras décadas del siglo XX hizo mucho daño al avance del repertorio de otros instrumentos. Así, en el caso particular de la trompeta, resulta que después de algunas obras fundamentales del barroco lo más interesante de su repertorio se encuentra precisamente en el siglo XX. A continuación, una breve selección de reseñas en las que hago referencia a algunos hitos importantes de la trompeta contemporánea.

Inicio esta columna dando noticia de un auténtico *tour de force* musical: un disco compacto dedicado íntegramente a obras del siglo XX para trompeta sola, interpretadas por el fenomenal trompetista sueco Håkan Hardenberger. La breve pero efectiva *Sonatina* de Hans Werner Henze (1926) se inicia con una especie de fanfarria de gran fuerza, continúa con un movimiento protagonizado por el sonido de la trompeta con sordina *wah-wah* y un efectivo uso del *vibrato*, para concluir en un ámbito análogo al del primer movimiento, imitando así el esquema barroco tradicional de movimientos rápido-lento-rápido. El compositor japonés Toru Takemitsu (1930-1996) concibió su pieza *Paths* (Senderos) en homenaje a su colega polaco Witold Lutoslawski. Lenguaje poético, expresión austera y contenida, la alternancia de la trompeta con y sin sordina, son las características de esta singular obra de quien fuera el más importante compositor japonés del siglo XX. El italiano Luciano Berio contribuye con la *Sequenza X*, una más de la famosa serie de piezas así llamadas y dedicadas a la exploración límite de técnicas y modos de producción sonora en voces e instrumentos. En la décima de sus *Sequenze*, Berio introduce un fas-

cinante elemento sonoro: la resonancia del piano. La partitura indica algunos momentos en que el trompetista debe tocar con la campana de la trompeta dirigida muy de cerca hacia el interior de la caja de un piano. A la vez, un pianista oprime determinadas combinaciones de teclas para dejar libres las cuerdas respectivas y permitirles resonar con las notas de la trompeta. Esto crea campos armónicos sumamente atractivos, como pedales que sustentan el trabajo de la trompeta. Este trabajo está marcado por grandes contrastes dinámicos y expresivos, una exploración infatigable de articulaciones, fraseos, ataques y modos de producción, que combinados con las resonancias del piano crean algunos momentos mágicos y otros de gran tensión acústica. Mauricio Kagel (1931) propone su estudio para trompeta sola titulado *Old/New* (Viejo/Nuevo), en el que a través de un sabio uso de la sordina hace inteligentes referencias a músicas de antaño, afirmando al mismo tiempo su propia personalidad musical a través de este atractivo y compacto trozo. De Antoine Tisné, compositor francés nacido en 1932, Hakan Hardenberger toca la pieza *Emotion*, que da título al disco, y que es una lírica abstracción sobre un poema citado en la partitura. Un amplio rango melódico y de tesituras, así como una variada expresividad, marcan de modo particular esta pieza de Tisné. Del inglés Michael Blake Watkins (1948) está grabada en

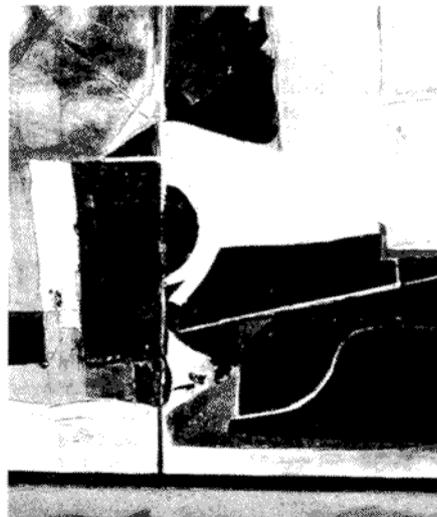


este disco *La mort de l'aigle* (La muerte del águila), sin duda la pieza más claramente melódica entre todas las que conforman este compacto. Blake Watkins propone además sutiles toques de microtonalismo, sólidamente manejados por Hardenberger, así como la creación de amplios espacios sonoros y arcos melódicos tan largos como las limitaciones técnicas de respiración lo permiten. Este estupendo disco de trompeta sola del siglo XX finaliza con la brevísima pieza del húngaro György Ligeti (1923) titulada *Die grosse Schildkröten-Fanfara vom Südchinesischen Meer* (La fanfarria de la gran tortuga del mar del sur de China), que en treinta segundos crea un momento mágico de juego y fantasía que no está muy lejano del mundo de sus *Bagatelas* para quinteto de alientos.

HAKAN HARDENBERGER, trompeta. Obras de Henze, Takemitsu, Berio, Kagel, Tisné, Blake Watkins y Ligeti.  
PHILIPS 446 065-2

Sobre todo en el siglo XX, la trompeta se ha enriquecido con un número notable de sólidas piezas con acompañamiento de piano, a la manera de instrumentos más populares. Una de las mejores colecciones de obras actuales para trompeta y piano se encuentra grabada en el sello Sony y tiene como protagonista al gran trompetista estadounidense de jazz, Wynton Marsalis, quien una y otra vez ha dado muestras más que convincentes de su capacidad para interpretar con toda credibilidad el repertorio de concierto de su instrumento.

En una inteligente transcripción de la *Habanera* de Maurice Ravel (1875-1937), Wynton Marsalis exhibe un estilo lleno de sensualidad, hábilmente complementado por la fantasía en el piano de Judith Lynn Stillman. A su vez, la *Entrada* de Arthur Honegger (1892-1955) es una breve pieza severa y directa, de gran objetividad, en la que lo ceremonial es sutil y poco triunfalista. Aquí Honegger se mueve libremente entre lo tonal, lo atonal y lo pantonal. Una de las contribuciones del francés Henri Tomasi (1901-1971)



a la literatura actual de la trompeta es su breve *Trópico*, en el que el compositor hace gala de una gran pulcritud en la escritura. El segundo movimiento del *Trópico* es especialmente notable, cálido y lírico sin caer en el sentimentalismo, mientras que el movimiento conclusivo es un espectacular *saltarello* marcado por el sonido de la trompeta con sordina. La *Sonata* de Halsey Stevens (1908-1989) es una pieza en la que destaca su fácil flujo de ideas y propuestas temáticas. Lógica y bien estructurada, la *Sonata* se caracteriza por sus bien definidos ritmos y por la energía inagotable de sus pulsos. A su vez, la *Polka de la Torre Eiffel* de Francis Poulenc (1899-1963) es una miniatura lúdica y sarcástica (tocada a dos trompetas en sendas pistas por el mismo Marsalis) en la que se mezclan elementos del *music hall* y de las bandas americanas de principios del siglo XX. La *Leyenda* del rumano Georges Enesco (1881-1955) es una pieza importante del repertorio de trompeta; hace gala de un romanticismo controlado, casi austero, en el que está ausente cualquier asomo de gitanería o folklore pintoresco.

Dedicado al perro de una amiga suya, el *Rondó para Lifey* de Leonard Bernstein (1918-1990) contiene numerosos elementos del jazz y del *swing*, mezclados con esquemas rítmicos que aluden al vals y al foxtrot de una manera humorística y ligera. En su pieza *Rústicas* el compositor Eugène Bozza (1905-1991) propone un discurso de amplio registro, con grandes saltos interválicos y de tesitura, con un interesante uso del registro más bajo de la trompeta al inicio de

la obra. La segunda parte de la composición se caracteriza por el empleo de vivos ritmos punteados, eminentemente danzables. Este recital discográfico de Wynton Marsalis finaliza con un clásico del repertorio: la *Sonata* para trompeta y piano de Paul Hindemith (1895-1963), caracterizada por su objetividad y lucidez, el oficio impecable del compositor y un lirismo depurado y serio que aparece sobre todo en el admirable segundo movimiento.

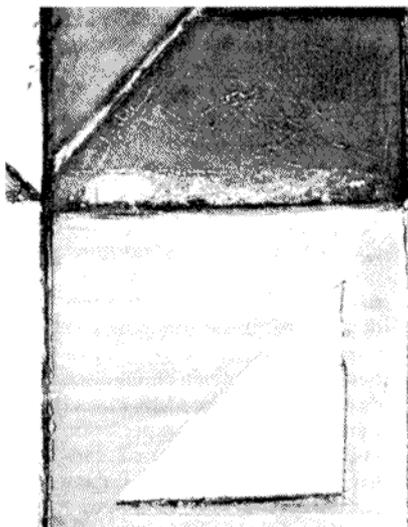
WYNTON MARSALIS, trompeta;  
Judith Lynn Stillman, piano.  
Obras de Ravel, Honegger, Tomasi, Stevens, Poulenc, Enesco, Bernstein, Bozza y Hindemith  
SONY SK 47193

Si bien es cierto que abundan las grabaciones de música para trompeta y órgano (combinación tímbrica particularmente feliz), es pertinente recordar que la mayor parte de las piezas para esta combinación provenientes del barroco son en realidad piezas originales para órgano solo en las que la línea melódica principal, concebida para el registro de trompeta del órgano, ha sido transcrita para el instrumento de aliento. Así, lo más interesante del repertorio original para esta combinación también se encuentra en el siglo XX, y algunas piezas notables para trompeta y órgano aparecen en un estupendo disco compacto protagonizado por Guy Touvron, el más notable trompetista francés de su generación, acompañado por Edgar Krapp en el órgano. La *Sonata* para trompeta y órgano del alemán Harald Genzmer (1909) es una pieza de tintes neo-barrocos, de gran fuerza expresiva y sabias combinaciones tímbricas a través de los registros del órgano. Además del gran contraste que hay entre los movimientos de la obra, es posible detectar aquí

la benéfica influencia de Paul Hindemith. Del francés Marius Constant (1925), Touvron y Krapp han grabado la obra *Aleluyas*, que se inicia con un largo prelude de corte heroico para la trompeta sola. Las texturas casi estáticas del órgano, preferentemente a través de los registros flautados, acompañan notas bajísimas de la trompeta (muy bien controladas por Touvron). El final apacible resulta una hábil resolución a los planteamientos iniciales de Constant en *Aleluyas*. Los *Cuatro corales* del francés Jean Langlais (1907-1991) están concebidos a la usanza barroca del género, plenos de solemnidad y una expresividad restringida. Son, en general, corales contemporáneos a la manera religiosa, aunque alguno de ellos ofrece una dinámica extrovertida y vivaz. Obra fundamental de la literatura trompetística, el *Arioso barroco* de André Jolivet (1905-1974) es una de sus obras más importantes para el instrumento; aquí, el compositor aplica técnicas contemporáneas de producción sonora para producir un diálogo de iguales con el órgano, que es mucho más que un simple acompañante. Destaca en este *Arioso barroco*, sobre todo, la amplitud de su diseño melódico. La última pieza de este disco es *Vitrales* del compositor checo Petr Eben (1929), obra inspirada en Marc Chagall. Son estos unos *Vitrales* extrovertidos y de alto contenido dramático, caracterizados por un buen uso de diversas sordinas en la trompeta. En el cuarto y último vitral, de marcada influencia rusa, Eben da a la trompeta un discurso que parece imitar la voz de un cantor de sinagoga.

GUY TOUVRON, trompeta; Edgar Krapp, órgano. Obras de Genzmer, Constant, Langlais, Jolivet y Eben.  
BMG/RCA 09026-61186-2

El notable trompetista finlandés Jouko Harjanne ha grabado un disco compacto, quizá el mejor de su catálogo personal, que contiene cuatro conciertos para trompeta y orquesta provenientes de diversos rincones de lo que fue la Unión Soviética. El concierto para trompeta de Alexander



Arutyunian (armenio, nacido en 1920) data de 1950, y se inicia en un tono dramático y declamatorio coloreado de una manera típicamente eslava. En este sentido, la obra tiene evidentes puntos de contacto con la música de Aram Khachaturian (1903-1978). La obra se desarrolla estrictamente en un movimiento único, pero se detecta fácilmente una estructura tripartita tradicional, rápido-lento-rápido, al interior del diseño general. Un atractivo especial de esta versión del *Concierto para trompeta* de Arutyunian es la vi-

brante cadenza, compuesta por el gran trompetista ruso Timofey Dockschitser. Alternativamente dramático y sentimental, este concierto concluye en un tono poderoso y extrovertido. El *Concierto para trompeta* del ruso Alexander Goedicke (1877-1957) fue compuesto en 1930, veinte años antes que el de Arutyunian. Aquí, la relación entre la trompeta solista y la orquesta está concebida en términos cien por ciento románticos. Si el estilo ofrece reminiscencias ciertas de Johannes

Brahms (1833-1897), algunos toques de colorido orquestal tienen más relación con Piotr Ilyich Chaikovski (1840-1893). En esta obra, la *cadenza* interpretada por Jouko Harjanne es realmente compleja, y hay en ella algunos toques armónicos más modernos que los que caracterizan al conjunto de la obra. De las cuatro obras grabadas en este disco, la más reciente es el *Concierto para trompeta* del estonio Eino Tamberg (1930). La obra data de 1972 y se inicia con un movimiento cuyo sustento es un vivo e inexorable patrón rítmico. La escritura de Tamberg para los alientos, así como algunos elementos generales de estilo recuerdan tangencial-

mente a Dmitri Shostakovich (1906-1975). El movimiento central lento, contra lo que pudiera esperarse, no es un oasis de calma; hay en él una buena dosis de tensión y un buen manejo del claroscuro expresivo. El movimiento con que concluye el *Concierto para trompeta* de Tamberg es un fiel reflejo del espíritu del primero y contiene una sección central contemplativa y reflexiva a la que sigue una conclusión inesperadamente apacible. Esta grabación concluye con el *Concierto para trompeta* del ruso Sergei Va-



silenko (1872-1956). La obra, escrita en 1945, ofrece numerosos puntos de contacto con el espíritu y el estilo de Sergei Rajmaninov (1873-1943). A un primer movimiento que es un típico allegro de concierto, sigue un adagio marcado por atractivos momentos de un lirismo controlado y contemplativo. El movimiento final del concierto de Vasilenko se inicia en un ambiente ligero, casi lúdico, para después adquirir un mayor peso y una cualidad declamatoria análoga a la del primer movimiento del concierto de Arutynian.

JOUKO HARJANNE, trompeta;  
Orquesta Sinfónica de Kuopio  
Pekka Savijoki, director  
FINLANDIA 0630-13707-2

En seguida, brevísimas notas sobre otros discos de trompeta contemporánea muy valiosos.

El CD del sello Philips con el número 426 144-2 es protagonizado por Hakan Hardenberger, acompañado al piano por Roland Pöntinen, en una selección de piezas de Hansen, Enesco, Hin-

demith y schmitt, en la que lo más atractivo es una extraña extrapolación de un fragmento de la ópera *El gran macabro* de György Ligeti.

De nuevo, Håkan Hardenberger. Otra grabación suya en la etiqueta Philips (432 075-2) presenta tres obras inglesas contemporáneas, largas y ambiciosas partituras concertantes para la trompeta. Se trata de los conciertos para trompeta y orquesta de Peter Maxwell Davies y Michael Blake Watkins, complementados con *Endless*

*parade* (Desfile sin fin) de Harrison Birtwistle. Obras grandes, complejas, muy bien orquestadas, representan retos enormes para el solista, que han sido superados por Hardenberger con técnica y musicalidad admirables.

El dúo Hardenberger-Pöntinen aparece también en un disco de la etiqueta sueca BIS, con el número CD-287, interpretando música de Françaix, Tisné, Honegger, Maxwell Davies, Rabe y Hartmann, con una breve desviación hacia el siglo XIX a través de una de las numerosas series de variaciones (esta vez sobre la Norma de Bellini) que escribió el gran trompetista, cornetista y pedagogo francés Jean Baptiste Arban.

La misma etiqueta BIS ha grabado, con el número de catálogo CD-565, música para trompeta y órgano del siglo XX, incluyendo obras de Eben, Plog, Persichetti, Jolivet y Lowry, así como una muy buena versión de la mística *Plegaria de San Gregorio* del compositor armenio-estadunidense Alan Hovhaness. El trompetista es Anthony Plog, y le acompaña al órgano Hans-Ola Ericsson.

Uno de los mejores discos de la vertiente concertante de la trompeta es el que Wynton Marsalis ha grabado para el sello CBS (MK 42096) acompañado por Esa-Pekka Salonen al frente de la Orquesta Filarmonía. Este compacto contiene interpretaciones de primera línea de tres de los conciertos para trompeta más importantes del siglo XX: el *Concertino* y el *Concierto No. 2* de André Jolivet, y el *Concierto* de Henri Tomasi. Tres obras ricas y complejas, pero sustentadas en una sensibilidad y una estética muy francesas, con la claridad y la inteligibilidad como pautas invariables de conducta.

A manera de colofón quiero señalar que además de la vitalidad y variedad de las obras aquí reseñadas, la audición de estas grabaciones tiene la ventaja añadida de que permitirá a quien escucha confrontar los diversos estilos de cuatro trompetistas contemporáneos de muy alto nivel. Wynton Marsalis, además de poseer una técnica impecable, aporta con inteligencia y control a estas músicas de concierto ese elemento indefinible que se llama *swing* y que es uno de los puntales expresivos del jazz. Por su parte, Guy Touvron sería el aristócrata de este selecto grupo, proponiendo un estilo refinado y pulido que es herencia directa del aprendizaje con Maurice André, el trompetista más importante del siglo XX. A su vez, Håkan Hardenberger contradice cabalmente cualquier tentación de calificarlo como un intérprete frío y cerebral, aplicando a estas obras modernas la misma musicalidad innata que exhibe en sus versiones a obras clásicas. Finalmente, Jouko Harjanne contribuye a estas piezas del siglo XX un control insuperable y un sonido pleno y redondo aprendido de su principal tutor, el gran trompetista ruso Timofey Dockschitser. <