

JOSÉ BALZA

OBSERVACIONES Y AFORISMOS



Fundación
Polar

JOSÉ BALZA

OBSERVACIONES Y AFORISMOS





No ha sido frecuente en Venezuela el pensamiento sintético. Ramos Sucre y Rafael Cadenas lo han cultivado admirablemente.

Por su parte, José Balza estableció desde el primer libro que su obra estaba concebida como un *ejercicio*. Así, ensayo, novela, teoría, crítica y cuento han sido realizados por él —desde esa perspectiva— con libertad, irreverencia, carácter lúdico, pero también con singular disciplina intelectual, con erudición y originalidad.

El «ejercicio» en Balza es un método muy personal para abordar problemas hondos que afectan a los seres de nuestro momento (¿o de siempre?).

En la línea de Gracián y Simón Rodríguez, descrea del párrafo retorcido, periodístico, ampuloso. Su obra toda es una manera de apartarse de la verbosidad. Novelas construidas como complejos cristalinos, relatos límpidos de impredecibles resonancias, páginas críticas nunca desmentidas, lo condujeron a forjar un conjunto como el que aquí presentamos: el pensamiento desnudo, dinámico, que aunque afronte territorios estéticos (o por eso) deja inquietudes duraderas en nuestra sensibilidad, acerca de mil asuntos sencillamente humanos. —

LEONOR GIMÉNEZ DE MENDOZA

Presidenta de Fundación Polar

JUNTA DIRECTIVA



PRESIDENTA

Leonor Giménez de Mendoza

VICEPRESIDENTA

Morella Pacheco Ramella

DIRECTORES

Alfredo Guinand Baldó

Carlos Eduardo Quintero

Leopoldo Márquez Áñez

Orlando Perdomo Gómez

Vicente Pérez Dávila

Gunther Faulhaber

Asdrúbal Baptista

Alfredo Fernández Porras

GERENTES

GERENTE GENERAL

Graciela Pantin

GERENTE DE ADMINISTRACIÓN

Rubén Montero

GERENTE DE DESARROLLO

Alicia Pimentel

COORDINADORES DE ÁREA

AGRÍCOLA

Alejandro Reyes

AMBIENTE

Armando Hernández

CIENCIA

Renato Valdivieso

CULTURA

Elizabeth Monascal

DONACIONES

Miranda Zanón

ECONOMÍA AGROALIMENTARIA

María Bellorín

EDICIONES

Gisela Goyo

EDUCACIÓN Y DESARROLLO

COMUNITARIO

Isabel Mosqueda

HISTORIA DE VENEZUELA

Manuel Rodríguez Campos

IMAGEN Y COMUNICACIONES

María Isabel Vergara

SALUD Y BIENESTAR SOCIAL

Higinia Herrera



La isla, más de seiscientos kilómetros emergiendo de las aguas, me ha retenido siempre. Es una parte del Delta del Orinoco, pero está conmigo cuando permanezco en las ciudades que amo: Moscú, Salamanca, Viena, Nueva York; ciudades con ríos.

Allá, a orillas del Orinoco, leí a los diez años una frase que no olvidé: «Si dices la verdad no necesitas tener memoria». ¿Quién la escribió? No lo sé, estaba en una de esas raras revistas que llegaban a la selva. Esas sintéticas palabras, que tanto decían, me condujeron a leer sesgadamente, buscando aquellos disparos fascinantes, en los que un texto parece condensarse.

Cuando a los diecinueve años redacté la primera narración que decidiría conservar –*Marzo anterior*– establecí la oposición de un personaje consigo mismo –niño y adulto a la vez– mediante lo que llamé entonces una tónica conceptual: percepciones, proposiciones, conceptos que podían contradecirse, casi simultáneamente. Estos iban sembrados dentro de las imágenes y acciones como un secreto.

Desde entonces no he dejado de admirar el pensamiento enérgico, conciso, que puede alterar o confirmar lo cotidiano en pocas palabras. Leo con fruición a cualquier genio –Platon, Shakespeare, Gracián, Proust, Wittgenstein– hasta encontrar en ellos las respuestas que la vida, tan cambiante, necesita para su tránsito.

Placer complementario me producen los autores de sentencias que los reflejan y nos iluminan. Chamfort, De la Rochefoucauld, Emerson, Kafka, Ramos Sucre, Camus, Edmond Jabès, etc.

Tal vez por mucho de todo eso, redacté durante décadas algunas apreciaciones sobre aspectos de mi interés. Un desorden emotivo o pensado. Encuentro mis cuadernos de notas llenos de ellas. Pero me atrevo sólo a reunir aquí algunas de esas observaciones, que en ocasiones y lugares diversos, fueron imantadas hacia centros comunes. Surgieron en Jerusalém, en Cali, en Berlín, en Caracas y también en la inmensa isla del Delta, donde persiste mi corazón. ¿No es también la geografía fragmentaria de un delta cierta forma de pensamiento aforístico? —

JOSÉ BALZA

ÍNDICE



EL ARTE DE OBSERVAR	13
LA NOVELA COMO EL MUNDO	29
EL CUENTO: LINCE Y TOPO	51
24 NOTAS SOBRE CRÍTICA	83
LAS AMISTADES LITERARIAS	99
MILENIOS	113
NOTAS EN CALI	137

EL ARTE DE OBSERVAR

I





La observación es previa al acto de observar. Constituye una brújula inconsciente que dirige nuestra atención: su impulso puede surgir en cada persona antes del nacimiento. De modo que, siempre, al dirigir un marcado interés hacia algo estamos ejercitando toda una desconocida historia personal. —



El clima, el paisaje donde nacemos, el vínculo físico y anímico con nuestros padres y amigos va creando esa oscura linterna que orienta las acciones.

Percibir, atender, actuar: formas encadenadas que revelan lo más hondo de nuestra conducta. Es decir: el gusto, el deseo, los afectos, el erotismo. No hay una mirada o un comentario que no escondan el túnel de nuestra personalidad. —



Observar es un gesto involuntario e imperceptible, también el resultado de una estricta vigilancia. En el primer caso, procedemos instintivamente: la acción de observar nos convierte en gato, en lince, en águila, en viento.

En el segundo, observar es una decisión, que puede estar impulsada por la pasión (los celos) o por un estricto control intelectual (un experimento científico).—



La vida se nos va en observar: de todo cuanto soñamos realizar (a diario) sólo tiene cabida en la realidad un porcentaje mínimo. Aun el más exitoso negociante queda en deuda con sus aspiraciones. —



Para poder atravesar lo cotidiano observamos de manera involuntaria. Mil factores nos llaman en cada instante. De manera milagrosa los vislumbramos a todos, como nebulosas, pero vivimos al detenernos en uno, al detectar o utilizar alguno de esos elementos. —



Nada hay más rico que un minuto. Nunca podríamos abarcarlo por completo. Y sin embargo la existencia se prolonga por años. Tomamos de la realidad y del contacto con ella sólo fragmentos ínfimos. Esos destellos constituyen el destino. —



Quizá gozamos o soportamos la vida por el extraño juego entre lo que realmente percibimos, tomamos e interpretamos, y el vasto universo que escapa, que es de otro. —



De allí que observar sea el soporte para nuestra vida diaria. Es el hilo que conduce conductas y finalidades. Todo consiste en seleccionar el mundo, esa parte del mundo que nos corresponde o que somos nosotros. —



Dentro de lo instantáneo, observar constituye la eternidad. Porque al cumplirse, resume nuestro presente. —



Las cosas, los objetos, desafían al observador: son superiores en su neutralidad. En cambio, otro observador nos resta, quita algo de lo que creemos ser para transformarnos en parte de sus imágenes. —



Hay estados superiores de observación: cuando hemos olvidado. —



Por muy fiel que sea la observación de uno mismo, casi siempre nos engañamos. Pero el rayo observante que ha realizado esa acción no se engaña: nuestra verdad profunda se afirma a medida que nos elude. —



La presencia del otro, de los otros, pone en relación una de esas interpretaciones erróneas con las otras, ajenas. De este malentendido brotan la fama, el chisme, la hipocresía. —



En la comunicación rara del rayo observante de cada ser con el del otro, parpadea nítida nuestra verdad profunda. —



Observar es también el camino más breve hacia la felicidad. Sobre todo cuando se cumple ante el cuerpo amado, el paisaje buscado, la tarea ideal, la obra de arte. —



El otro grado de placer depende de nuestra capacidad para lanzarnos hacia el pensamiento y sus resonancias. Es la observación activa y desmesurada ante una teoría, un verso, una fórmula matemática. —



Toda observación es inocente: no sabe a dónde va ni lo que busca. La inocencia nos mueve dentro del mundo, hasta que sabemos lo que deseamos. —



El verdadero sosiego únicamente arriba después de que haya igualdad entre nuestra observación y lo observado. Resultado difícil. —

19



La curiosidad: un grado imprescindible en la conducta del observador. —

20



También el vicio es la apoteosis de la observación. —



Otra vía para la observación: aquella que realizamos sobre nosotros mismos. Esto puede convertirse en la complacencia de la estupidez, en el conformismo, la autocrítica, la rebeldía, la soberbia, el ascetismo.

Es –asimismo– una vía hacia lo infinito. —



La observación interior ejercita extraordinarios procesos de conocimiento, de comparación, de soledad. Puede conducir al absurdo, al misticismo, a la locura, al arte. Es la flecha secreta que porta todo creador. —



No se vislumbra lo sublime sin que se fusionen en nosotros todos los modos de la observación. —

LA NOVELA COMO EL MUNDO

II





El novelista es uno de esos extraños seres cuyo único lugar es cada lugar del mundo, pero que quiere ser siempre parte de otro. —

II



La extensión de la realidad no clama por todos sus hijos; a la mayoría le permite ignorarla. Pero se ensaña con el narrador: para que su completa existencia pueda ser, precisamente, completada. —

III



El escritor absorbe y deposita cada bocado de lo real en los desconocidos almacenes del sí mismo; su voracidad es únicamente comparable al impulso de las cosas y los hechos por ser y cambiar. —

IV



Deseo supremo de un novelista: que nada de cuanto ocurre le sea ajeno. Pero que tan pronto como lo aspire, pueda escapar de ello. —

V



Desde 1605 el mundo cifra su consistencia en la extensión del espejo novelesco. —

VI



El mundo únicamente puede ser vivido como lugar. De allí la intensidad con que recibimos su presencia: un sitio nuevo nos estreña, un lugar conocido nos convierte en coherencia y comparación. No resultaría equivocado asumir que el secreto de nuestra alma es guardado por lo exterior. Pensar en los sitios amados u odiados: reconocerse. —

VII



Mientras crea, el novelista se contradice: su más íntimo y vasto deseo es reflejar la extensión del mundo, sin embargo nada de su trabajo sustituye al espacio exterior, nada lo enlaza con la totalidad. Deberá conformarse con una migaja. —

VIII



Cada novela es un espacio que atrapó las leyes del azar. —



El novelista sólo quiere habitar, retener y mostrar la extensión del mundo. Lo hace, primero, con su propia vida: y resulta inútil, porque ha traicionado la esencia de los lugares: no recuerda todo el espacio.

Mientras comienza a escribir no rescata ni un centímetro del sitio real. Busca entonces una forma de reducir aquella extensión a la amplia página del libro, a las mil páginas del libro: pero todo esto es insignificante. Se topa con problemas de una blanca orografía que lo apartan del soporte inicial.

Insiste, sin embargo, y escribe su novela. Concluye arribando a lo más opuesto a su intención: no está reviviendo el mundo, sino apenas un detalle (un destello). Tampoco acaba de expandir un ámbito: todo se le ha convertido en un eco del tiempo. —



Ser es una manera de cambiar (de transcurrir); y cambiar la única de permanecer (de espaciarse). Ambas ocurren desde y hacia un *sin sentido*, aunque tengan causas y consecuencias evidentes. Durante su existencia, el novelista podría (de hecho ocurre) alterar o dirigir algunas cosas y algunos actos: quizá aquellos que están al alcance de su mano. Aunque paradójicamente lo que más le importa es el resto: copiar la multiplicación de la realidad.

Para hurgar y modificar lo existente tendría que filtrarse en ese fluido del *sin sentido*.

En tal territorio irreal se moverá para siempre cuando escriba. Ahora puede reflejar y alterar, ahora es oblicuo y sorprendente. Una novela es el resultado de la pasión por el *sin sentido*. —

XI



En ella el espacio no es tal cosa sino una acumulación de palabras que buscan espacio. Leerla es devolver un lugar. —

XII



Si un novelista hallare cosas no imaginables por él dentro de su texto, la vida (o la extensión del mundo) le habrá tendido la mano. —



Derrotada por lo concreto, la novela se apodera de sus dos secretos: el transcurrir y la espacialidad. Con ellos como escudo, levanta su cuerpo: un mundo de palabras que se encoge o se expande, que permanece o concluye, que altera ámbitos con una coma. Simulacro: forma de la venganza que reta y sustituye la fuerza de lo real. —

XIV



Aunque, como espíritu, se haya materializado con *Don Quijote*, la novela permeó las más antiguas narraciones olmecas, hebreas, hindúes, fenicias, babilónicas. Convirtió los hechos en historia y la Historia en mito. Osó asomarse en los *Upanishads* y en los poemas homéricos. Había emergido como una marca de la transformación. —



Hasta Cervantes, la novela ocultaba su totalidad. Era también irrecognocible para sí misma. —



Su absoluta cualidad de extensión convoca el universo hacia ella: sucesos y lugares, alma e intestinos, poemas y refranes. Cuanta maravilla o desecho pueda contener el lenguaje. En *Don Quijote* alcanza su igualdad con la vida. Es más: tal vez logra que la vida comience a ser como ella. —

XVII



En el momento cumbre de su total aparición nace también su condena: la errancia, lo fragmentario. Tal vez la disolución. —

XVIII



Novela: síntesis para definir aquella síntesis que no se puede definir. Su identidad es lo irreconocible. —



Cierto hombre – que recogía en sí mismo una tradición invisible – formula la primera novela. (También pudieron hacerlo Heliodoro y Madame Shikibu.) Desde entonces esa esfera irreal nos divide, alternadamente, en lectores y autores. —



La esfera imaginaria suele convertirse en autorretrato: de su autor, de los otros, de su época. Pero también está frecuentemente incompleta. Quiere abarcar la totalidad de una imagen y ese logro pertenece sólo a un futuro. Y así sucesivamente. —

XXI



La novela persiste sola. Carece de ataduras con el pasado novelizado. Nada dice a las obras próximas. Y sin embargo son la misma. —

XXII



La libertad de su forma es contenida por un absoluto: los contornos narrantes. Cierta e irreconocible. —



Cada narrador habita dos lugares: el de su vida y el de su ficción. Después de ser absorbido por la obra, el primero no existe o necesita ser reinventado. —



Por eso es fácil, al leer novelas, saber dónde nos encontramos. —



La intención del escritor sería que el lugar donde ocurre su ficción sea el mismo vivido por él para convertirlo en ficción. No siempre acierta. —



América es un viejo espacio de lo novelesco. América es también un nuevo espacio de la novela. —

XXVII



José Joaquín Fernández de Lizardi se irritaba porque alguien confundiera su prosa con «el estilo de la canalla». Su *Periquillo* (1816), sin embargo, es una dosis de ello. ¿Quién desplazó el espacio pensado por él? ¿Quién originó esa disidencia? —

XXVIII



«La forma narrativa viene sólo en la segunda edad». —

(Bartolomé Mitre en 1848).

XXIX



«Es pues el fruto de una ilusión renunciada». —

(Vicente Fidel López, 1854, Argentina).

XXX



Sarmiento necesitaba una novela: «un libro que sea cuento que interese, fantasía que exalte el espíritu, enigma que aguce la inteligencia, poesía que remonte la imaginación, verdad que domine y confunda la razón del lector» (1856). —

XXXI



Acepta José Martí en 1885: «El género no le place, sin embargo, porque hay mucho que fingir en él y los goces de la creación artística no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada». —



En lo más secreto de sí mismo, el novelista quisiera impregnar cada detalle de su prosa con una poción mágica. Que cada detalle sea necesario, único, profundo, definitivo, total en la frase. Sin embargo, reconoce que esto sólo puede ocurrir en los momentos o escenas claves. De ser diferente, precisamente no habría matices para lo que se desea enfatizar. Los pasajes esenciales deben ser diferentes (al menos en el ánimo del escritor). Por eso, las cumbres narrativas de un texto son acompañadas por verdaderos fosos. No puede ser pero debe ser.

Mientras atraviesa esos segmentos, el hacedor sufre por haber accedido a ellos y hasta por tener que redactarlos. De nada sirven y sin embargo, su ausencia derrumbaría la novela.

En su escritura, entonces, un autor lúcido sólo se reconoce dentro de las partes amadas. Lo otro pertenece a aquella parte deleznable de sí mismo.

Sin embargo, esos intervalos son las voces de los ausentes: en ellos madura la otra obra que alguien escribe gloriosamente. Aquello que debilita a un escritor, alimenta otro. Sólo así la novela puede persistir en su vocación de totalidad. —

EL CUENTO: LINCE Y TOPO

III



I



El cuento – como una relación sexual – es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto. —

2



Debe concluir para poder prolongarse. —

3



Un libro de relatos: encendidas ventanas (o estrellas) en la noche. —

4



Lectura para gente que duerme bien. —

5



Escritura que puede hablarse (o ser narrada). —

6



El cuento puede ser un animal: la serpiente (siempre que ésta sea como un relámpago). —

7



Leer un cuento: colaboración de cuatro personas por lo menos: la del autor y la del texto; la del otro y la de esa parte suya que lee. —

8



Voz de la distancia a/cercándose. —



El poder (o paradoja) de un relato: su brevedad. —



El estilo y la distribución de un cuento constituyen su absoluto. —

II



Ningún relato puede ser repetido y sin embargo nada nuevo hay en cada cuento. —

I2



Punto de síntesis para lo que conocemos como novela, teatro, ópera, cine, tv. —

I3



Lo lejano tiene que ser próximo; lo próximo, lejano. Y ambos inalcanzables dentro de ti. —

I4



Lo inalcanzable: esa potencia de un presente que, al invadirnos, excluye totalmente cualquier otra presencia. —

15



Un mapa visible que recubre territorios invisibles. —

16



Es un detalle que devora minucias, matices, datos mínimos hasta dejar de ser detalle. —



Hay relatos que explican y otros que exigen una explicación. —



Una combinación delicada de lo estático y el movimiento: qué peligroso es administrarla. —



El cuento –de acuerdo con su desarrollo– será la exacerbación de un personaje, de un ámbito o un hecho. Pero no de todos ellos a la vez. —



Aunque todo en él conduce al final, su sección intermedia guarda la vitalidad de lo narrado. —



El cuento no vive de su final sino de la parte intermedia. —



Por su comienzo o su final ningún cuento posee intermedio. —



La acción puede ocupar sólo unas palabras, pero éstas son esenciales para las escenas de la trama. —



El cuentista verdadero sólo ansía (y teme) el arribo al final del texto. —



La sorpresa última puede ser lo dicho al comienzo o una salida inesperada. También una ausencia de sorpresa. —



El principio, que es la parte de mayor inseguridad para el autor, debe proporcionar absoluta seguridad al lector. —



Si un principio puede ser cambiado – después de haber sido escrito definitivamente el texto – el relato se anula. O es otro. —



Cuento: no canta. —



La acción narrada es una aguja que cose imágenes. —



Las imágenes del relato no pueden ser independientes de la acción, pero sí autónomas en su esfericidad. —



Comparada con el cuento la crónica es amorfa. —



De la crónica persisten en el cuento ciertos destellos de la cotidianidad y alguna conexión con un hecho real. —



Lo periodístico se opone al cuento. —



Una noticia puede ser un cuento, pero nunca éste ser sólo noticia. —



Las noticias –o hechos o anécdotas– se transfiguran en motivos de un cuento; y el motivo alimenta otra almendra: el tema. —



El lugar, ¿qué es el lugar para un cuento? —



En un cuento se despliega la imagen de un sitio. Un sitio da cuerpo al ámbito narrado. Pero el cuentista – al escribir – ocupa un lugar que no existe o que está en todas partes. —



Mejor mientras menos muestra al autor; mejor mientras más permite reconocer a su autor. —



No puedo ver un sitio nuevo sin presentir –y en verdad, escribir imaginariamente– lo que allí pudo o pudiera ocurrir. —



No hay un rincón del cuento que no haya sido recorrido –antes de la escritura–, por el pensamiento. —



Los cuentos de un autor representan las constantes de su pensamiento; pero cada texto guarda tales matices que siempre debe parecer escrito por un hombre distinto. —



Aunque su tema sea único el cuentista nunca será el mismo. —



El cuento no admite vacilación en ninguna de sus palabras. Cada una deja de existir por sí misma para conducir a la próxima. Y la última es, proporcionalmente, la primera. —



No importa que su palpitante final te haga creer que ya lo has consumido: volverás a leerlo para retomar su estilo o una frase o una situación. O algo más. —



Lo más hondo del texto es aquello que el autor olvidó decir y que sin embargo está dicho. —



Guarda tras de sí todos los mitos. Pero hay algo que nos impide reconocerlos: constituyen parte de la *forma*. —



Cuando se elige deliberadamente un mito para ilustrar o sostener cierta trama, aquél se convierte entonces en *tema*. —



Pueden ser tocados los símbolos. Pero esto ocurre también con cualquier otro cuerpo de la escritura: el poema, el drama, la novela. —



Computare: cifra de lo contado. —



Cree en un maestro — Quiroga, Borges, Meneses, Cortázar, Rulfo —
como a veces en ti mismo. —



En un cuento cabe encerrar el todo de una personalidad o de una nación —

(R. Castagnino). —



Y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historia, tiene por objeto el verisímil, que todo lo abraza. —

(Pinciano, en palabras de Alfonso Reyes).



En tiempo menos discreto que el de ahora, aunque de hombres más sabios, se llamaban a las novelas cuentos. —

(Lope de Vega).



El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado el tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. —

(Cortázar).



Lo que más me gusta de la mano es el puño. —

(Güiraldes).



Pensar sobre el cuento: pensar una larva imposible. —



El topo y el lince eran los ministros de mi sabiduría secreta. —

(Ramos Sucre).

24 NOTAS SOBRE CRÍTICA

IV





No todo lector es crítico, porque para serlo necesita saberse como tal. El lector natural incorpora las escenas de una novela, las imágenes de un poema o ciertas ideas de un ensayo a su vida, como el pan o el café de todos los días. Ese alimento puede resultar a veces saludable o perturbador: pero el lector lo considera parte de su filosofía. —



El crítico comienza por ser un lector natural (es más: necesita serlo durante un largo período o intermitentemente a través de su vida). De esa forma la escritura de los otros se vuelve parte de su metabolismo. No hay crítico sin un vasto pasado literario. —



Pero cuando ese hombre comienza a saber que lee (que compara, penetra, elige) y, sobre todo, cuando requiere de apoyos intelectuales para explicar ese saber, le ha nacido otra alma: una que se desprende de los alimentos literarios para convertirlos en tentaciones de análisis. En este instante su pasado físico disminuye (al contrario de lo que ocurre en el lector natural) y toda su historia personal se convierte en la historia de lo leído (o comparado, penetrado, elegido). —



El crítico lee un texto como si ésa fuese su última acción en el mundo. Se borra el antes y el después. Lo invade el absoluto. En cierto modo es un lector natural superior. —



Pero en seguida, su vida (biológica, social, literaria) reduce aquella inmensidad encontrada en el texto a un pequeño punto de la escala privada. Encuentra que la anécdota refleja otra ya conocida, que las imágenes suscitan asociaciones antes anotadas, que los temas..., etc. —



La obra, de espíritu irreductible, habita ahora en sí misma y en la experiencia del crítico. —



La crítica se materializa en dos impulsos: en las anotaciones súbitas, absorbentes de las primeras lecturas (pensamientos que casi siempre obedecen a la presencia del lector natural); y en las consideraciones posteriores: reflexivas, conducidas por la voluntad. Todas son útiles, todas desechables. Pero de ambos impulsos nace una sensación de totalidad. —



La crítica es una coincidencia entre ambos modos de leer: pasión y cautela. En uno se arriesga la vida, en otro la cultura. —



La obra, siempre única, conduce ahora el mundo del crítico. Lo obliga a frotar con ella sus conocimientos de la historia literaria, a desechar o aprovechar todo sustrato existencial; a adivinar su condición única en el mundo, su originalidad: le propone crear una totalidad intermedia. —



Ningún hombre que lea crítica es lector natural: ya sabe. —



El crítico ansía escribir para los lectores naturales: de allí sus peligrosa búsqueda personal por ser, también, distinto en sus proposiciones. Pero nunca tendrá aquel tipo de lectores. —



Quien lea textos críticos es un lector completo. —



La crítica sólo completará su condición con tres participantes: la obra, el analista y los lectores ya afinados. Una totalidad intermedia circula entre ellos: la fuerza de la obra, los vínculos establecidos por el analista entre ésta, su autor y el paisaje literario y, finalmente, la absorción del lector. —



La totalidad intermedia (puntos de vista, procesos de análisis, recreación del cuerpo textual) puede cambiar para siempre el destino del crítico, puede alterar por épocas la visión de la obra. Y convive con el lector completo que la haya compartido. —



Cada crítico puede aplicar a la obra estudiada una visión teórica distinta (la interpretación cristiana, marxista, etc.). En este caso se es crítico a medias. Para que la totalidad intermedia madure, el analista —después de sus primeras lecturas de un texto— debe ir encogiendo gradualmente ante su cultura y sus referencias teóricas; debe ir permitiendo que el lector natural superior tome los hilos del pensamiento: así, su interpretación personal privará en el resultado de su escritura. La crítica es el ser paralelo del lector: una organización perceptiva, sensible, cifrada que revela la personalidad del leyente. La coherencia de esta alma otra, se eleva desde lo sensorial a lo abstracto y termina por constituir una novedosa incorporación de la obra a la realidad dentro de la cual se la lee; es decir: constituye la magnífica revelación de cierto lector, que traslada el texto a su cotidianidad vital y de esta manera añade a ella lo que sus contemporáneos han pensado —o intuyen— en ella, a través de él, a través de su análisis. —



En el ejercicio crítico, lo pensado está pensando antes. (No escrito.)—



En lo «intermedio» no hay partes: la obra se erige completa; y el crítico es absoluto ante ella. También los lectores – de la obra y su crítica – son envueltos por aquellos en un raptó de unidad mental. Pero cuanto parece separación entre estos oleajes es su materia común. —



Lo «intermedio», después de un proceso reflexivo, es siempre instantáneo.—



Las obras viven para el lector natural. La crítica para el lector completo.—



Sólo por comodidad, diremos que el ser del autor resulta un punto de partida. (No olvidemos que aun el creador aparentemente más espontáneo —¿Rimbaud?— ya guarda un metabolismo literario. No se es escritor sin antes haber sido lector.) Cuanto transmita el autor de su ser, será recibido o interpretado por el crítico. Cuanto diga éste sobre las obras quedará finalmente viviente en el lector. Hay un mundo concéntrico en la totalidad intermedia. —



Para poder analizar, el crítico tiene que despojarse de todos sus conocimientos; o convertirlos en rayos de su lucidez. Así obtendrá una especie de desnudez cognoscitiva que lo introducirá en la obra estudiada. Lo imprescindible es el contacto del ser profundo del crítico con el ser del texto. Cuando este proceso se realice de forma pura únicamente resultará un vasto silencio o un discurso sobre la obra. —



La totalidad intermedia es el ser desnudo del crítico interpretándose al interpretar la obra. —



La totalidad intermedia es la obra revelando la verdad del crítico. —



Que un niño imagine dentro de sí al hombre o al anciano futuros; que un hombre adulto sea adolescente o viejo; que un hombre mayor permanezca en la pubertad y en la plenitud. Que un individuo pertenezca a un tiempo preciso –el suyo– y a todos los tiempos; que en él no haya límites para el sexo; que su memoria sea íntima y colectiva: todo ello puede mostrar una presencia de la multiplicidad psíquica.

Sólo a fuerza de ser lo otro se puede ser único.

El ser del crítico es único por su multiplicidad, por su ausencia, por su desnudez: en todo él hay cabida para la libertad de la obra. La obra se transfigura al ser recibida por este sistema de comunicaciones puras. Adivinar en el mundo (y en la literatura, que es la forma permanente del mundo) las metamorfosis de la multiplicidad es un ejercicio de la crítica. —

LAS AMISTADES LITERARIAS

v





Cada individuo nace con innumerables espacios o potencialidades internas que sólo el desarrollo de su vida puede o no revelar. —



Allí se esconderán aptitudes para ser hombre sensible al pasado, a los idiomas, al color y la forma, a las comidas o al ritmo, al deporte. —

3



En un mismo ser vive un negro, un místico o un sádico, etc. La transparencia de ese ser constituye su opacidad. —

4



El ámbito y los hechos pueden desarrollar en el individuo sólo una de sus potencialidades, pero quedará expuesto a ser múltiple o, por lo menos, dual. —

5



La amistad es una de las formas en que las personalidades se completan, se complementan o eligen áreas suyas con lucidez, aunque antes le fuesen desconocidas. —

6



La amistad puede crecer con casi absoluta duración y hondura, lo cual no impide que, de repente, asome un incidente inesperado y el afecto se destruya. —



En toda amistad un lenguaje (o código) compartido es esencial. Pero entre escritores el afecto podría surgir casi exclusivamente desde los misterios del idioma, hasta transformarse en hechos. —



Tener amigos. Es el segundo ser. —

(Gracián).



Las amistades literarias demuestran el infinito tejido del mundo (o del lenguaje), ya que para ser escritor una de las primeras condiciones es poseer un secreto tono personal al usar el idioma. —



Un idioma es el universo traducido a ese idioma. —

(Ramos Sucre).



Idioma y universo acercan – a través del afecto o la admiración – a escritores diferentes. —



El lenguaje, a la vez que es nuestra expresión primordial, también resulta ser una red crítica que envuelve al escritor y a su realidad. —

I3



Amar la escritura de otro autor es una manera de la crítica (especialmente hacia nosotros mismos). —

I4



Escribir sobre otro es desencadenar aquella zona nuestra que no habíamos logrado descubrir. —



Una amistad literaria expande la obra del otro y duplica – o multiplica – nuestro ser. —



En la actualidad, cuando los sistemas políticos dan la espalda al escritor; cuando las editoriales en su búsqueda de *best-sellers* desconocen la creación original, hay – quizás siempre la hubo – otra manera de difundir a los autores importantes. —



La amistad – que atraviesa el tiempo y los países – relaciona desde su poder (admirativo: crítico) unas obras con otras. —



Si en la amistad común se atiende al cariño y a la satisfacción del otro, entre escritores a eso se suma un factor imprescindible: las correspondencias imaginarias. —



El mensajero más firme hoy entre las obras y los autores de nuestros países es sin duda la amistad con su suspicacia, su emoción, sus humores, su ironía y, también, con sus momentáneas infidelidades y perversiones. —

MILENIOS

VI





Tal vez hubo milenios en que el presente no terminaba. ¿Sabía alguien que *ese* era su presente? —



Desde el minuto en que alguien pensó que pensaba, emergió el sentimiento de la fugacidad. —



El arte y la literatura –o sus formas primarias: el mito y las religiones– se convirtieron en expresiones de salvación contra lo transitorio. —



Si bien cada artista es transitorio, su creación –que también puede serlo– sólo perdura o revive cuando alguien encuentra en ella su reflejo. —



Durante milenios, el arte y la literatura – cualesquiera que hubiesen sido sus formas, sus estilos, sus temas – constituyeron el refugio contra el paso del tiempo. —



Ya el siglo xx vio levantarse un instrumento nunca antes conocido: la vertiginosa inmediatez de la información. Lo que parecía un recurso lateral para iluminar la existencia, terminó por convertirse en el sentido de la existencia. —



La actualidad pasó a ser el objetivo de la existencia. Estar informado dio lugar a ser información. La diferencia entre lo transitorio y el deseo de lo duradero fue condenada. —



Hoy se rinde culto al presente. Pero es un presente sin ayer ni mañana; sólo se sostiene en su insípida novedad. Reina lo inmediato que, sin conexiones, es lo superficial o el acumulamiento momentáneo (inútil) de datos. —



Con un presente informativo como el nuestro, no puede haber pensamiento. Nos inunda lo banal, la ignorancia, la belleza irreconocible. Mientras menos sepamos sobre lo que se informa, la sensación de presente es mayor. —



El siglo XXI ya posee sus poderosos y transitorios payasos líderes. Estos transmiten sin reflexionar. Y la masa los sigue por prensa o tv. Ni unos ni otros tienen tiempo para pensar. —



Vislumbrar y sentir la intensidad del presente ha sido el milagro de la plenitud (emotiva, intelectual). El deseo mismo de la plenitud se opone a lo fugaz. —



Hoy, la plenitud no debe ser individual. La masa – o su símbolo, una pantalla de tv – impone qué debemos desear o qué debe satisfacernos. Somos plenos colectivamente. Pero cada día esa plenitud colectiva dura menos: es cambiada por otra novedad. —



Cambian las maneras del arte y la literatura. También algo de su sentido. Pero el deseo del arte se sostiene en un individuo, en su existencia; por mucho que sea obligado a replegarse, ese deseo pervive. —



El arte perdura porque dentro de la colectividad existen ciertos seres a quienes une la contradicción. —



En su intensa capacidad de metamorfosis, el arte absorbe cualquier nueva posibilidad de expresión. Sólo necesita su evolución desde lo informe hasta constituir la madurez de una contradicción. —



La transformación del arte y la literatura, como ya ocurrió varias veces en anteriores milenios, declara la presencia de nuevas realidades y el prodigio de otros medios expresivos. Cuanto más revolucionarios sean éstos, más cercanos están del origen. Hay un punto de contacto que estabiliza ese vínculo secreto: los seres. —



El significado y la forma del arte se hacen nuevos, irreconocibles, contradictorios. Sólo de tal manera persiste el infinito lugar común que les da sentido. —



El sentido del arte consiste en reflejar un área de la realidad que desaparece o se expande, que se descubre o se revela. O en ser absolutamente mental. En ese bascular ilimitado está la constante. —



Todo lo que prensa y tv han trivializado es lo que, sorprendentemente, nos aguarda como elevado contenido. —



Dentro de la proliferante avalancha de lo fugaz, casi nadie puede definir o expresar su talento. —



El creador atraviesa la sociedad. Participa de ella o se aísla. Los sucesos lo envuelven, pero su historia es magnética, individual. Su historia – que es lo más importante – puede coincidir o no con los sucesos. Inexorablemente los trasciende. —



Sabiéndolo o no, el verdadero creador se afianza en los elementos de su época, los subyuga y los ennoblece. Los contamina con la fuerza (o la debilidad) de su presencia. Los hace explicables a partir de él. —



El talento es una soledad infinita. —



La familia es la enemiga mortal. A menos que esté integrada por dos personas y un televisor (o una pantalla electrónica). —



En este tercer milenio —ya se nota— será el triunfo de los hijos. Concluye el estorbo de los padres. —



Freud, por lo tanto, habrá pasado a ser un escritor de ciencia-ficción. —



La cacofonía universal de hoy — la televisión — llevó los momentos sublimes (un sacrificio, una guerra, la pasión) hacia la insignificancia. —

5



¿Quién puede discernir entre lo importante y lo banal? ¿Entre el éxtasis y la tontería? Durante 24 horas al día vemos infinitamente la degradación de los hechos: perdieron su sentido (y nosotros con ellos).—

6



La muerte, la violencia, la nobleza, la generosidad se ejercen sin razón que las justifique. Entonces ya no equivalen a su significado original. Hemos mutado emocionalmente.—



También Borges se engañaba: no es tan reducido el prontuario de las anécdotas ni todos los hombres son el mismo hombre. —



Lo que emerge con este nuevo milenio es un conjunto diferente de sentimientos, de relaciones. Habrá masas suficientes para el reparto de esa nueva emotividad. —



Un doble código: el de los hechos y el de su expresión (oral, escrita, estética). El vínculo entre ambos se ha alterado. Como si el sonido de la palabra hubiera huido de su significado. —



Dicho de otro modo: ¿volverán a coincidir la *inventio* y la *elocutio*? —



El hecho secreto y único consiste en la presencia de un nuevo sentimiento. Una estructura, una complejidad emotivas sin precedentes. —



Distribuidos en la masa, esos nuevos sentimientos sólo podrían ser convertidos en elementos de conciencia por seres singulares. —



Tal vez arte y literatura (o sus similares) guardarán una red estable (la expresión en su infinita variedad) que debe ser obsesivamente tónica. Dentro de ella estarán las novedades emocionales, como nuevas fronteras. —



¿Debemos confiar en una posible *gestalt*, en la permanencia de lo tónico? ¿Podrá aquel antiguo arte llamado retórica ajustar ambos polos de la experiencia — hechos y lenguaje — otra vez? —



¿Persistirán los once argumentos de Cicerón y los quince de Quintiliano? «Nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afecciones, estudios, consejos, hechos, cosas, oraciones», etc.? ¿O el peligro, lo posible, ya no permitirá la certeza del tiempo y del lugar? —



Soy optimista: sin familia, sin espacio, sin sentido, el individuo — el artista — sabrá hallar otra vez algo más poderoso: el mundo de las formas. El caos de nuevo procederá a ajustarse, aunque ningún hombre de hoy pueda reconocerse en aquello. —

NOTAS EN CALI

VII



I



Aun quien no cante canta: lo hace en silencio. O con sonidos irreconocibles.—

2



La música, aunque nacida del hombre, sólo se expresa a sí misma.—



El canto de los pájaros: su parte humana. —



Quizá hacia 1554 un adolescente conoce en el Cuzco este suceso: como suele suceder allí, en la noche ya tardía suena una flauta. Todos saben que se trata de un enamorado llamando a su chica, porque la tonada posee el carácter apropiado. «Se puede decir que hablaba por la flauta.» En ese momento, cierto español trasnochado se encuentra con una india joven y conocida por él. Trata de llevarla consigo, pero ella le responde:

—Señor, déjeme ir donde voy; sábete que aquella flauta que oyes en aquel otero me llama con mucha pasión y ternura, de manera que me fuerza a ir allá. Déjame, por tu vida, que no puedo dejar de ir allá, que el amor me lleva arrastrando para que yo sea su mujer y él mi marido.

Estoy recorriendo el Libro Segundo de la más portentosa autobiografía escrita en América Latina. Un texto de prosa límpida, incontenible, cálida, aguda y deslumbrante, la prosa de los «Comentarios reales» del Inca Garcilaso de la Vega.

Autobiografía lateral, porque encontramos en ella la historia toda de un imperio, de un pueblo, recuperada, sentida por el autor, pero éste escapa de sus confesiones, apareciendo sólo para fundirse con la colectividad. Una autobiografía sin narcisismo.

El Inca escribe en 1602 y su capítulo acerca de la música y el *haráuec* (poeta) ilumina desde adentro la importancia del verso y de la música en aquella sociedad. Describe con firmeza: «De Música alcanzaron algunas consecuencias, las cuales tenían los indios Collas, o de su distrito, en unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos. Estos cañutos eran cuatro, diferentes unos de otros. Uno de ellos andaba en puntos bajos y otro en más altos y otro en más y más, como las cuatro voces naturales: tiple, tenor, contralto y contrabajo. Cuando un indio tocaba un cañuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera, y luego el otro en otra consonancia y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos siempre en compás».

Según él, la música estaba relacionada fundamentalmente con el canto amoroso, erótico, y por ello los versos eran breves, de tal modo que el acompañamiento con la flauta resultase fácil. El Inca mismo rescata y traduce desde su memoria una de esas canciones:

Al cántico

Dormirás

Media noche

Yo vendré

En cambio, «las canciones que componían de sus guerras y hazañas no las tañían, porque no se habían de cantar a las damas ni dar cuenta de ellas por sus flautas. Cantábanlas en sus fiestas principales y en sus victorias y triunfos».

Ligado a la música y la poesía estaba el teatro. La tragedia se ocupaba de asuntos militares, grandezas de los reyes y héroes pasados. La comedia tocaba escenas caseras, familiares, cosas de las haciendas y la agricultura.

En ambas, los actores tenían que ser gente noble. Con frecuencia pasaban, al terminar su papel, a sentarse en su lugar privilegiado, junto a los gobernantes.

Estas líneas, esta evocación, no pretenden más que llevar hacia algunas interrogantes simples: debido a su indudable conocimiento sobre música y a la vivacidad con que rescata el autor aquellas escenas de su infancia y su juventud, ¿no era el Inca Garcilaso un músico también? ¿No fue uno de esos nobles que actuaban en las celebraciones imperiales?

Su autobiografía no lo dice, creo. Pero ¿no podemos concebirlo así? —



Desde las notas más vulgares hasta una melodía compleja y sublime pueden estremecernos. La música despierta fronteras de nuestro ser que desconocemos o que tal vez no aceptamos. —



En la Historia, tras cada obra de arte se esconde una voraz estructura económica. ¿Caldo de cultivo o condena?

Probablemente con la radio y luego con la tv se desata una situación no por exaltante menos cruel: la economía envolviendo a las artes como protector y enemigo.

Si en todas la áreas esto es un hecho, en la música resulta casi un absoluto. —



El 26 de octubre de 1785 un hombre de 35 años anota en su Diario que ha entrado al palacio de los Esterhazy. Es fuerte, alto, elegante y, por lo menos desde su adolescencia, se ha sentido atraído por la flauta, tanto que llegará a estudiarla con verdadera pasión.

Aunque su viaje tiene intereses políticos y militares, lleva cartas para un hombre casi veinte años mayor que él: «el famoso Haydn», cuya música probablemente había escuchado durante su juventud en Caracas.

Aquel hombre es Francisco de Miranda. Fascinado por la música, tiene la recompensa – en ese largo viaje que no tardará en proseguir – de ser acompañado por el compositor, quien le hace ver el palacio: la biblioteca, la galería de arte, el teatro.

Allí asiste a la ópera por la noche. Una orquesta de 24 músicos y Haydn tocando el clave. «Al día siguiente temprano vino Haydn y fuimos en coche que me envió el príncipe, a ver el jardín, que es espacioso y muy bueno. [...] Hablé mucho de música con Haydn y con vino conmigo en el mérito que tiene Boccherini.»

Miranda, que a todo atiende (hasta a la amante del príncipe, «mujer vulgar») enfatiza en su Diario el encuentro con el músico. Lo que él no sabe es que a través de ese encuentro personal se está materializando un vínculo espiritual entre la sonoridad de dos mundos: «la visita de Miranda fue tan singular que se convirtió en el primer contacto de Haydn con el mundo latinoamericano». —

(Robert Stevenson: *Revista Musical Chilena*, 1982).



No necesitamos hablar de la conexión entre el gusto popular y la producción dirigida. Hay un círculo de esclavitud entre el transitorio artista y las masas que lo consumen; entre el producto y el dinero que lo hace posible. Lo menos malo que se puede pensar sobre esto sería que constituye un beneficio o goce —¿perverso?— para todos. —



Quizá sólo la firmeza de una personalidad, de un creador súper consciente alcance a sojuzgar y a equilibrar el vínculo entre los grandes medios de comunicación y un arte personal, original. ¿Desde cuándo es posible vencer en esta paradoja? —



*Al niño divino que llora en Belén,
déjenle,
pues llorando mi mal, consigo mi bien!
Déjenle,
que a lo criollito yo le cantaré!*

....

*A la letra antigua dejadla
Que la escriban los Profetas,
Que vos podéis en un credo
Escribir letra moderna.*

....

*Escribid de liberal,
Soltad al pulso la rienda,
Pues el cielo da por libre
Lo que vuestra mano suelta.*

Estos villancicos, escritos entre 1676 y 1691, resultan notablemente audaces por diversas razones. En primer lugar, por su actitud intelectual: se nos habla en ellos de problemas estéticos (la tradición y lo nuevo, la espontaneidad); luego, por su decidida apertura social: lo «criollito» que allí se exalta recoge ecos de sonidos negroides, que también pudieran ser palabras indígenas. Y por último, están escritos por una mujer.

Sor Juana Inés de la Cruz – de ella se trata, obviamente – compuso doce secuencias completas de villancicos, a las cuales se añade otra posible colección de diez. La versatilidad creadora de la monja parece no tener límites, así como tampoco su segura actitud ante el dinero. Si muchas de sus complejas obras le reportaron gloria y fama, estos villancicos traían a su convento dinero. Eran piezas solicitadas por las más importantes catedrales del virreinato.

Hay quien duda de si Sor Juana, además de letras brillantes e inesperadas, compuso música para sus textos. ¿Por qué dudarlo? El fascinante romance dedicado a la Condesa de Paredes, en el que la autora niega sus conocimientos sobre música, establece paradójicamente toda una concepción musical, a la cual, quería ella misma llamar «Tratado Caracol» («que es una espiral,/no un círculo, la armonía; y por razón de su forma/ revuelta sobre sí misma,/ lo intitulé *Caracol*,/ porque esa revuelta hacía»).

Los villancicos de Sor Juana guardan relación directa con su pensamiento complejo; pero no temen atender a la expresión popular, exaltar la jácara (lenguaje de los jaques, de los valentones y pícaros) como parte natural de su obra. —



La alta tecnología y la búsqueda de fidelidad al sonido real quizá han comenzado ya a ser una falacia. Tal vez estemos escuchando variaciones de lo real. No sólo a través de sofisticadas grabaciones sino también con los artificios de las salas de conciertos para no mencionar las inmensas concentraciones al aire libre.

En síntesis: ya no escuchamos las creaciones musicales sino sus sustitutos. —



Si el negocio musical avanza como va, por lo menos el 50% de la humanidad será participante de ese arte. Un arte sin creadores y sin oyentes. —



A los 27 años Andrés Bello dedica un soneto a Juana Facompré, figura principal de la compañía de ópera, primera que llega a Caracas, en 1808:

¿Quién no escucha la célica armonía...?

Desde su infancia él había estado rodeado de música. Aunque un prolongado interludio parece alejarlo de tal fascinación: las décadas de trabajo político, de escritura poética y de análisis, las obsesiones gramaticales, las leyes, la Universidad, Londres y Chile.

Cuando nace, Andrés Bello respira en un hogar cargado de música. Su padre estaba «bien instruido así en el canto como en los instrumentos» (Ambrosio Carreño, 1774). Era licenciado en leyes y trabajaba como músico en la tribuna de la Catedral. Dentro de sus composiciones hay una misa, que se ejecutó con frecuencia en Cumaná.

Pero si su padre ama la música, el joven Andrés Bello estuvo rodeado por una élite superior de músicos.

Y sin embargo, otro sonido lo invadirá en Londres entre los 29 y los 49 años: nuevos idiomas, traducciones, el periodismo y su propia poesía. No poseía recursos económicos para asistir a conciertos y óperas.

Una sintaxis universal lo atrapa: del griego y del latín pasa al inglés y al español. Matices sonoros y lingüísticos llevan su inteligencia y su sensibilidad a orígenes inesperados. Sólo la lógica verbal conduce sus días; cada noche un infierno filológico emerge de sus sueños. No serán distintos los próximos treinta años en Chile.

Pero ya anciano, según Miguel Luis Amunátegui, Andrés Bello vuelve al seno de la música. Sus propias hijas, pianistas excelentes, lo cubren con transcripciones de Bellini y de Donizetti. La «célica armonía» de su juventud ha vuelto para sustituir al pensamiento y desdoblar la serenidad. —



La voz: un sonido milenario que se transforma en música y que regresa al sonido primitivo con la emoción. Entre ambos extremos, el rugido, el canto, el silencio. —



La voz: centro original de la música, punto futuro de llegada. —



América: un continente que ya ha creado su música propia.

Desde un punto de vista esencialmente emotivo, cualquiera de nosotros posee ya su antología de autores y de piezas selectas en la música latinoamericana. Antología que obedece al placer de escuchar, a las resonancias inconscientes que despierta, a la inteligente estructuración de las obras.

No nos engañemos: tras los giros indigenistas, folklóricos o europeizantes de sus estilos, prevalece lo menos visible: el riesgo, la inclinación obsesiva hacia una sonoridad, la búsqueda y el hallazgo de una constelación singular: aquélla que surge de la personalidad del artista.

Lo que escuchamos en nuestros creadores —y que sería local y universal a estas alturas— es el toque de una sensibilidad individual, el enriquecimiento que la imaginación otorga a los materiales sonoros de la época.

Proclamaba el compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965) en 1943 que había descubierto el «sonido 13», y que su revolución era tan contundente que ese sonido «era suficiente para dar a México renombre universal». Con eso se refería a «microdivisiones interválicas menores que el semitono del sistema temperado».

Curiosamente proclamaba su hallazgo mientras Torres García, en el sur, parecía obedecerle pictóricamente.

Tenía sus razones el compositor Carrillo y el factor técnico siempre será de importancia. Pero quizá a partir de la segunda mitad del siglo xx, invenciones técnicas, lenguajes y contenidos psíquicos marcharán natural y paralelamente en la música de América Latina. Tal como lo habían hecho desde décadas antes algunos autores.

Dicho esto, expongo ahora mi antología. Cito cuatro nombres de maestros con honda irradiación. El breve, enérgico creador de mosaicos súbitos, ardientes, tanto en obras de cámara como en los metales de su trabajo sinfónico: Silvestre Revueltas (1899-1940).

El inmenso Heitor Villa-Lobos, que recoge las frondas y las ciudades de Brasil, que lleva su sonoridad apastelada a audacias imprevistas. Y en quien asoma lo que debe ser el alma del continente.

Antonio Estévez, en cuya sabiduría coral y orquestal reverberan las llanuras americanas.

Astor Piazzolla, por su fusión tan espontánea entre procedimientos académicos y populares.

Añado algunos nombres cuyo arte está en pleno desarrollo, mientras explora los matices de esa misteriosa actualidad que somos nosotros mismos: Mario Lavista, Marcela Rodríguez, Ana Lara (México), Leo Brouwer, Orlando Jacinto García (Cuba), Federico Ruiz, Juan Francisco Sans (Venezuela), Germán Cáceres, Manuel Carcach (El Salvador), Alejandro Cardona (Costa Rica), Igor de Gandaria (Guatemala), Alejandro José Moya, Ana Silfa (Rep. Dominicana), Alba Potes (Colombia), Calos Vázquez (Puerto Rico). —

17



Los instrumentos: prolongación del oído y la mano. Objetos externos que acuden hacia la interioridad de alguien. Fronteras donde la naturaleza (maderas, intestinos de animales, metales, semillas, barro, cuero, conchas marinas, colas de caballos, taparas, aire) escribe los sonidos del hombre. —



¿Ocurre el encuentro entre un músico y su instrumento antes o durante ese encuentro? —



Cuando alguien toca recrea el drama insoluble entre la personalidad extraordinariamente definida y lo ambiguo, lo ubicuo, lo infinito. —



Todo músico es un traductor incesante: vive interpretando un mensaje ajeno, vive haciéndolo suyo. Y si el intérprete es también compositor, traduce algo suyo que no conoce por completo. —



El verdadero intérprete tendría que ser una ausencia, un vacío: la nada por donde fluye la música.

Paradoja permanente: sólo él puede transmitirla, *materializarla* de manera única. —



Alejo Carpentier consideraba el «raro hecho de que la novela sea uno de los pocos medios de expresión artística que suelen prescindir de toda disciplina formal». Es una frase extraña, contradictoria en quien ya para 1953 (fecha del artículo citado) se había asomado a los misterios exigentes de la composición novelesca, como no cesará de hacerlo después.

La frase de Carpentier alude a la nobleza canónica de la música, de la forma sonata o la forma sinfónica, con sus movimientos establecidos. A su aparente fijeza. Extraña frase en quien, con seguridad, había leído a Proust y a Thomas Mann, esos grandes exploradores de la forma novelesca y de su correspondencia con las formas musicales.

Al contrario, podemos pensar nosotros, si acaso existe una expresión artística de ambiciosa disciplina formal (ensamblajes espaciales y temporales) es la novela, la gran novela.

Otra extrañeza, en el caso de Carpentier: en sus artículos de prensa, en sus narraciones, la mención a músicos antiguos y contemporáneos es incesante. El autor parece moverse a gusto ante las obras de remotos compositores y ante las audacias del siglo xx.

Pero, que yo recuerde, Carpentier no alude a las fuentes de donde vienen esos nombres de antiguos músicos y de sus obras: a los estudiosos que rescataron y anotaron aquellas extraviadas partituras. A Pierre Aubry (1874-1910), a Johann Beck (1881-1943), a André Mocquereau (1849-1930), a André Pirro (1869-1943), a François Auguste Gevaert (1828-1908), a Charles Edmond Coussemaker, a Henri Ecorcheville (1872-1915), entre otros. —



Erik Satie deseaba una música «para amoblar la casa». Algo que nos rodeara incesantemente y que pasara desapercibido.

El inocente deseo de Satie tardó pocas décadas en convertirse en una amenaza o en un castigo universal. —



Leo siempre con buen humor la idea de Jonathan Swift para burlarse de las óperas de Händel, tan rígidas y ceremoniosas según aquél. Pidió el escritor a su amigo el compositor John Gay que escribiera una sátira musical, «The beggar's opera», la ópera del mendigo. Una ópera que no valiese ni cuatro peniques, que no valiera nada.

Lo que no pudo imaginar Swift es que en esa línea satírico-musical, los siglos traerían la obra de Bertolt Brecht y Kurt Weil, de Gershwin, la zarzuela, la comedia musical contemporánea. —



Desde este momento, a distancia de siglos, puedo elegir pequeñas obras maestras de la música de América compuestas entre 1600 y 1700, puedo acariciarlas y convertirlas arbitrariamente, con la imaginación, en el capricho de un oyente.

Revela el Inca Garcilaso que su gente dividía el universo en tres mundos: y llamaban al cielo *Hanan Pacha* («que quiere decir mundo alto, donde decían que iban los buenos a ser premiados de sus virtudes»). Precisamente en el Perú del siglo xvii, Juan Pérez de Bocanegra compone un himno («Hanacpachap») en quechua que hoy podemos escuchar en la recopilación de Robert Stevenson. No sé si allí está el cielo supremo, pero rítmicamente podemos respirarlo.

En 1702 muere en Bogotá José Cascante, cuyo villancico a dúo («Villancico al nacimiento») no sólo deslumbra por su alegría, por su movida y bailable secuencia, sino también por el descaro de quien canta al niño diciéndose, a la vez, sacristán y gorrón, diciéndose gran poeta, mancebito y mancebón, soñándose duque, marqués, bien nacido y, sobre todo, proclamando que él y el Niño y todos tienen razón, pues son «hombre y dios amante, cordero y león».

Gaspar Fernández, venido de Portugal y muerto en Puebla, entrega su alma a la percusión. Tambores y voces guardan el más intenso humor de nuestros negros. Su inventiva rítmica parece no tener límites.

Arbitrariamente, les decía, puedo sentir que el villancico «Ausente del alma» de Rafael Antonio Castellanos salta quizá desde la Guatemala de 1600, para convertirse en el primer bolero de América. Si la melodía nos lleva a esas cadencias, la letra (aunque de origen místico) parece hablar a una amante:

*Los ojos que os ven partir,
Fuentes perennes serán,
Porque no sabe sentir
Quien no ha sabido llorar.
Ay! Ay! Ay! —*



Habanera, tango, ranchera, vallenato, rumba, mambo, cha-cha-chá, merengue, bolero, samba, jazz, guaracha, calipso, joropo, cueca, reagge, cumbia, carnavalito, bossa nova, pasillo: variaciones rítmicas, hallazgos melódicos, lamentos y celebraciones: perfil cambiante de un continente. —



Entre nosotros, toda persona que habla de amor a su amor lo hace con letra de bolero. —



Nuestro descubrimiento del amor o su desaparición siempre se convierte en frases o exclamaciones. Nada hay más original en un individuo que la manera como expresa su pasión o su odio. Y al hacerlo, sin embargo, está repitiendo la letra de algún bolero. —



Hubo una época en la que no existía el bolero, y creo que entonces la gente estaba incompleta. —



¿Puede ser alterado el orden de las notas musicales? Si esto ocurre ¿qué cambiaría en nuestra vida cotidiana, en el pasado, en los nuevos tiempos? —

FIN



CARACAS, 2005



© FUNDACIÓN POLAR

Hecho el Depósito de Ley

Depósito Legal

lf25920051003754

ISBN: 980-379-131-1

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN

Graciela Pantin

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Gisela Goyo

CORRECCIÓN

Alberto Márquez

DISEÑO GRÁFICO

Eduardo Chumaceiro d'E.

IMPRESIÓN

Editorial Exlibris

TIRAJE

1.000 ejemplares

www.fundacionempresapolar.org

fundación
EMPRESAS POLAR

