

POESÍA Y POÉTICA

VERANO 1994

Sobre Mallarmé

Paul Valéry

Conlon Nancarrow

Diálogos y entrevistas

Presencia de la poesía

Edgar Bayley

Declaraciones en favor de la poesía

Louis Zukofsky

Poemas

Jaan Kaplinski / John Cage

Louis Zukofsky / Salvador Alanís

16

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Lic. Carlos Vigil Avalos
RECTOR

Ing. Guillermo Celis Colín
DIRECTOR GENERAL ACADEMICO

Mtro. Maximino Verduzco A.
DIRECTOR GENERAL DE SERVICIOS
EDUCATIVO-UNIVERSITARIOS

Mtro. José Ramón Alcántara
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 16 • Verano 1994

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
J. Gerardo Menéndez
Roberto Tejada
CONSEJO DE REDACCION

J. Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESIA Y POETICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. 726-90-48, ext. 1301 y 1154
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 0188-5154.
Distribución: Tonatiuh Vargas – Artes de
México, Plaza Río de Janeiro 52, Col. Roma,
06700, México, D.F., tels. 208-4503 / 208-3217.
Impreso en los talleres gráficos
de la Universidad Iberoamericana.

Contenido

- 3 Sobre Mallarmé
Paul Valéry
Traducción: Hugo Gola
- Conlon Nancarrow**
- 12 Conlon Nancarrow, poeta de la pianola
John Rockwell
- 18 Entrevista a Conlon Nancarrow
Nathalie Wheen
- 31 Fragmentos de una entrevista a Conlon Nancarrow
Charles Amirkhanian
- 41 Una larga carta
John Cage
Traducción: Enrique Flores
- 42 Conlon Nancarrow en San Francisco
Roger Reynolds
- 48 Presencia de la poesía
Edgar Bayley
- 57 Poemas
Jaan Kaplinski
- 61 Declaraciones en favor de la poesía
Louis Zukofsky
Traducción: Patricia Gola
- 79 Poemas
Salvador Alanís
- Ilustraciones:
Pinturas y textos de John Cage

ne
de
siderator
One
m
pleis
n
oy
short
e
Sta
mCOn

Sobre Mallarmé

Paul Valéry

Traducción: Hugo Gola

El manuscrito de una serie de ejercicios escolares encontrado recientemente y adquirido por la Biblioteca Nacional, bien puede, puesto que lleva la firma de Mallarmé, dar lugar a algunas reflexiones.

*

En un estado *completamente organizado*, es decir, que hubiera decretado y que además estableciera a cada momento la igualdad económica, ¿cómo subsistiría un hombre cuyo talento y pasión por el espíritu sólo pudiera aplicarse a producir obras totalmente inútiles para la vida?

Si todo es evaluado con exactitud, si cada uno puede trocar únicamente *aquello que es útil para todos* por aquello que es *útil para sí mismo*, el productor de esas obras moriría de hambre: la precisión de una economía perfecta lo excomulga. Aun cuando estas obras fueran del agrado de algunos, éstos no podrían adquirirlas pues tendrían que pagarlas con una parte de lo imprescindible, a lo cual, en dicho estado, se limitan los bienes de cada uno. Y en el caso de que la sociedad misma, consintiendo alguna imperfección de su mecánica, se propusiera no eliminar una industria inútil y trascendente, ¿cómo podría distinguir a un hombre que forzosamente debe permanecer en el anonimato el tiempo que necesite para madurar –gastando por lo tanto sus días sin preocupación, en búsquedas, en arrepentimientos, en nuevos intentos–, a fin de sostenerlo en los primeros años de oscuridad y silencio? ¿Quién abriría juicio sobre el porvenir

de un desconocido y sobre una obra que, aun para sí mismo, constituye una incógnita?

Por lo demás, una producción puramente inútil, ajena a las necesidades universales inherentes a toda vida, escapa a cualquier tipo de estimación social que emane de la colectividad, y que ella en pleno efectúe. Ni la Ley, ni la intervención de algún órgano administrativo, pueden evaluarla: una máquina económica precisa sólo admite, en el régimen de intercambios, productos mensurables entre sí. Excluye, en consecuencia, todo objeto dotado de un valor subjetivo: *piedra para uno, diamante para otro*.

En fin, como esta obra inútil es arbitraria en su naturaleza y en su generación, y es de su esencia *haber podido no ser*, ese carácter acccidental se imprime, de vuelta, en el destino de su productor. Puesto que él no responde a ninguna necesidad social, ni participa de ella, tampoco tiene un lugar en el ciclo de operaciones reales de la vida organizada. Puede no ser: luego, no puede ser.

*

De las consideraciones anteriores, por demás evidentes, se desprende que lo que más admiramos de todo lo creado, pudo serlo gracias a la inexactitud y a la injusticia, o más directamente, a la iniquidad de los sistemas sociales en otras épocas.

La historia de las letras es entonces, también, la historia de los medios de existencia de aquellos que han practicado el arte de escribir “a través de los tiempos”. Allí se observan todas las soluciones posibles al problema de vivir, independientemente del ánimo con que se lo haya encarado. La adulación, la alabanza de los grandes, de los ricos o del pueblo; la mendicidad; la estafa; el robo a mano armada, con escalamiento, fractura, muerte y todos los calificativos del Código; la explotación de mujeres; la extorsión; el ejercicio de una profesión a la que se le roba tiempo para soñar y escribir. Llega por último, el comercio de aquello

que se escribe, que es, de todos estos sistemas, (literalmente) el peor. Es inútil remitirnos a los escritores afortunados, ya que éstos lo son (por definición) gracias a algún desequilibrio de orden económico.

En suma, Homero mendigaba; Virgilio y Horacio adulaban; Villon robaba; el Aretino sabía muchas cosas... Bajo Luis XIV, vivían de pensiones. ¡Cuántos parásitos bajo Luis XV! Balzac se extenuaba en quiebras astutas. Lamartine, en colectas. Verlaine vivió de habilidades y limosnas. Otros muchos terminaron en oficinas; fueron expedicionarios, redactores, subjefes; participaron en la Guerra, en la Justicia, en los Cultos, en las Intendencias; en todas partes hubo algún escritor, a veces hasta algún escritor célebre, del cual se enorgullecería cualquier administración; Huysmans, por ejemplo, daba mucho brillo a la Sûreté Générale.

*

Mallarmé había elegido, como ganapán, el empleo de profesor de inglés. Más de uno de sus antiguos alumnos vive todavía, ¿pero acaso alguno de ellos extrajo de allí verdaderos frutos? La enseñanza de las lenguas, hace cincuenta años, no era lo que es hoy. Admitía, por aquí y por allá, el método aproximativo. El primer maestro que tuve en mi colegio de provincia, era un buen hombre tuerto, que nunca había visto a un inglés con su único ojo. La pronunciación, por lo tanto, se resentía. Tengo la certeza de que estas cosas han cambiado mucho desde entonces.

*

La relación de Mallarmé con su actividad fue difícil. Su oficio lo aburría mortalmente. La clase que tenía que dar, fue lo único de lo que alguna vez lo oí lamentarse. Aceptaba con altura las críticas, el desdén o las burlas que algunas de sus obras originaban, aunque rendía a sí mismo el natural homenaje que la fe y la esperanza, puestas en su certeza apartada, debieron merecer; y se sostenía maravillosamente

en la voluntad soberana de consagrar su vida al más fino y riguroso análisis de aquel rayo de poesía que recibió en su juventud.

Pero este admirable doctor en letras sublimes, que daba lecciones espirituales a quienes lo rodeaban, que ofrecía a media voz una deliciosa doctrina de la forma, que inspiraba una especie de mitología generalizada, padecía cada vez más, silenciosamente, la carga de profesar una actividad ajena y la dilapidación de horas preciosas sacrificadas a un deber inferior.

Este hombre, que hasta en los menores detalles de la existencia llevaba a su punto culminante el cumplimiento del precepto de Baudelaire: *hay que hacer a la perfección todo lo que se hace*, padecía muchísimo la imposibilidad creciente de darse con un mínimo de amor a la tarea que le permitía vivir.

*

Cada año, el sentimiento del fin próximo de las vacaciones, envenenaba la emoción suprema de los funerales del verano. La previsión del regreso a clases le estropeaba la solemnidad que su querido Bosque empezaba a celebrar en las inmediaciones de Valvins: el descenso silencioso del oro sobre la tierra; los temas y las bellezas que allí se proponían a los ojos del espíritu, eran corrompidos por las imágenes de un patio triste y de un salón demasiado conocido. Tenía que volver a decir durante horas interminables a unos alumnos distraídos cosas que ya no le interesaban y que se termina por aborrecer, alojándolas en no se sabe qué reserva o región miserable y servil de uno mismo.

*

Mallarmé, sin embargo, antes de deprimirse hasta el disgusto por su necesidad profesional, intentó alguna forma de equilibrio con la pedagogía. Tuvo la idea de componer

algunas obras destinadas a quienes quisieran aprender el inglés. De ahí podría extraer una doble ventaja: acrecentar un poco sus propios recursos (que prácticamente se reducían a su mediocre salario), y luego, exponer sus personales puntos de vista sobre la lengua inglesa y un cierto método para aprenderla. Creo que el único libro de ese tipo que pudo editar, y que se puso en venta, fue el que se titula *Las palabras inglesas*.

*

Quizá convenga recordar aquí, brevemente, lo que constituyó una preocupación constante de su pensamiento, y que no está ausente tampoco en esta obra didáctica.

Nunca Mallarmé dejó de meditar, a su manera, (que era la de un filólogo y la de un filósofo) sobre el Lenguaje, instrumento que convirtió en sustancia de su arte. La idea que se formó de éste le sirvió de guía para toda su vida intelectual. Muy pronto comprendió que el Hecho Poético por excelencia es el lengueje mismo y se confunde con él; que el lenguaje sostiene a todos los poemas posibles y que cada uno de los elementos que lo integran suponen una especie de creación. Parece también que concibió e intentó la experiencia de una literatura poética cuya forma de operar era la opuesta a la que intentaban utilizar los otros poetas. Se cree (y a menudo los propios poetas lo creen) que el poema tiene su origen en alguna idea sobre una forma determinada y en ciertos juicios sobre la expresión que tiende a rehabilitarla. Pero esto no sería más que un modo de producción semejante al que origina el discurso ordinario; creer que la poesía se reduce a ello y no a una práctica completamente diferente de usar las posibilidades de la palabra, es volverla del todo inexplicable. En tanto, el “buen sentido” protesta con razón y dice: ¡por qué hablar de versos! Pero en el momento en que el poeta es verdaderamente poeta, el pensamiento es inseparable de un cierto canto, y la iniciativa ya no le pertenece del todo.

Mallarmé (no creo traicionarlo colocando mi pensamiento en lugar del suyo) ha soñado con una poesía que fuera como derivada del conjunto de propiedades y caracteres del lenguaje. Cada obra bella se le presentaba como la página de un Libro supremo en el cual debía desembocar una conciencia cada vez más lúcida y un ejercicio de las funciones de la palabra cada vez más puro. Al acto del poeta atribuía una significación universal, una especie de valor que estaría tentado de llamar “místico”, si ésta no fuera una de aquellas palabras que nunca debemos utilizar.

Esta metafísica, aliándose con un virtuosismo extraordinario, produjo la teoría más precisa y sutil sobre los recursos de un arte que poseía como nadie. Sin duda él podía pensar directamente en *poesía*, lo que es muy raro, pues la mala educación, la terminología vaga, las nociones magníficamente inútiles, el desdén de la observación, desorientan a la mayoría en este tema. Mucha gente admite sin dificultad que no entiende nada de música, que la armonía y la orquestación les resultan extrañas, y se cuidan muy bien de juzgar aquello que, sin vergüenza, manifiestan no haber estudiado. Pero, aunque la poesía sea un arte mucho más complejo e incierto que el que utiliza sonidos puros (puesto que exige la consideración simultánea de partes independientes entre sí, y el tratamiento de cierto acorde indefinible que conviene al oído y despierta al espíritu), sin embargo, no obstante ello, muy pocas personas, y en ese pequeño número algunos muy cultivados, creen que una preparación particular (que por lo que sé no se logra sino en las escuelas) es indispensable a quien quiera conocer versos de otro modo que no sea al tanteo y según el gusto del momento.

La sintaxis era para Mallarmé un álgebra que él cultivaba por sí misma. Le gustaba generalizar, en algunas ocasiones, ciertos giros que ésta ofrece sólo para casos particulares, o entrelazar proposiciones en una frase,

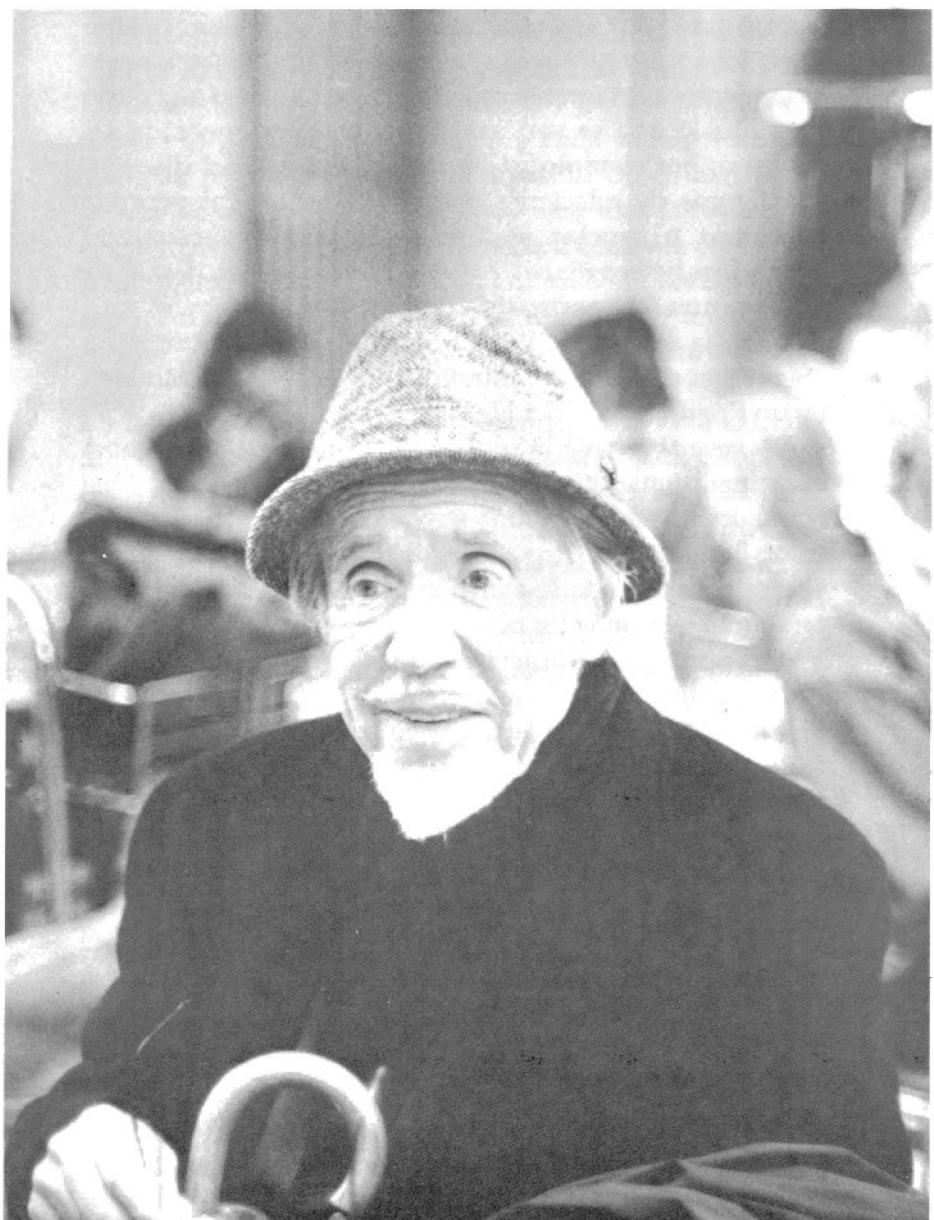
arriesgándose en una especie de contrapunto literario que trasladaba a los términos o a las ideas, aproximaciones y alejamientos sabiamente calculados. Se ha dicho que pudo presentir lo que se verificó luego, revelando más de un presagio; por ejemplo, el de que las formas del discurso son figuras de relaciones y operaciones que al permitir combinar o asociar signos de objetos diversos con cualidades heterogéneas, pueden servirnos para descubrir la estructura de nuestro universo intelectual.

Un día se le escapó una ocurrencia muy significativa: "Si hay un misterio del mundo –dijo– éste estará también en un Premier-Paris del Fígaro".

A veces yo tenía la sensación de que Mallarmé había examinado una a una todas las palabras de la lengua, así como un artesano examina sus piedras: sonoridad, brillo, color, limpidez, predisposición de cada una, y diría todavía, su *norte*. Esta cuidada atención a los detalles se advierte tanto en sus propósitos como en sus escritos; allí los reunía y los montaba con eficacia y con un incomparable sentido de su valor. Guardo el recuerdo de algunas de las distinciones que le gustaba establecer, pues ofrecen un testimonio de sus escrúpulos y de su refinamiento extremo. Una tarde habló de las diferencias que percibía entre los efectos posibles de las palabras abstractas, según terminaran en *dad* (como verdad), en *ción* (como transición o en *iento* (como entendimiento)*. No le parecían sin interés estos matices... "La poesía –dijo admirablemente Voltaire– está hecha de bellos detalles". Al abordar la lengua inglesa intentó aplicar a su estudio el sentimiento infinitamente sutil que tenía de las delicadezas musicales de la nuestra. El libro *Las palabras inglesas*, es, quizás, el documento más revelador del trabajo íntimo de Mallarmé.

* En francés el ejemplo que ofrece es el siguiente: *té* (verité), *tiòn* (transition), *ment* (entendement). N. del T.

Tomado de *Variété, Oeuvres*, t. I, Biblioteque NRF de la Pléiade.



Conlon Nancarrow

Es ya habitual en Poesía y Poética la presencia de testimonios de artistas cuya materia prima no es la palabra –escultores, pintores, músicos, cineastas. Presentamos ahora algunos documentos que permiten vislumbrar el mundo desde donde surgen las construcciones musicales de Conlon Nancarrow. Creemos, como siempre, que no es inútil para el poeta y para quienes aman la poesía la lección que se desprende de la atención al proceso creativo que recorren otro tipo de artistas.

En el caso de Nancarrow, hemos ido hacia el artista atraídos por su música. De su música resalta, como una magnífica excepción, el trabajo de experimentación formal realizado sin desmayos a lo largo de una vida entera con materiales absolutamente propios. De su condición de artista interesa que haya logrado desobedecer a todo aquello que no contribuyera al desarrollo de su obra, incluyendo, por supuesto, la exhibición de sí mismo como figura sobresaliente. La plenitud de sus investigaciones ha sido sólo posible gracias a la concentración extrema que le ha permitido su aislamiento. Nancarrow se ofrece como un ejemplo inusual de artista en estado puro.

Las traducciones de los textos, salvo cuando se indica, fueron realizadas por las siguientes personas: Graciela Monges tradujo el artículo de John Rockwell y la entrevista de Nathalie Wheen, Juan Alcántara la entrevista de Roger Reynolds.

Agradecemos las atenciones de Conlon Nancarrow, de su esposa Yoko y de Carlos Sandoval, quienes generosamente nos proporcionaron los texos y fotografías que hoy ofrecemos en este número.

Conlon Nancarrow, poeta de la pianola

John Rockwell

A principios de este año, György Ligeti, que es uno de los más conocidos compositores en el mundo, escribió una carta desde Viena dirigida a Charles Amirkhanian en Berkeley, California. Amirkhanian es, entre otras cosas, el productor de una serie de discos bajo la marca Arch 1750 de uno de los *menos* conocidos compositores del mundo, Conlon Nancarrow.

“El verano pasado, encontré en una tienda de discos de París los discos que usted hizo con Conlon Nancarrow”, dijo Ligeti. “Escuché la música e inmediatamente me entusiasmé. Esta música es el más grande descubrimiento desde Webern y Ives.”

Ligeti continúa diciendo que ha estado promoviendo ávidamente la música de Nancarrow dentro de su amplio círculo musical europeo, que proyecta escribir artículos críticos en prestigiadas revistas musicales europeas y que ha animado a diversas estaciones de radio alemanas para que encarguen nuevas obras a Nancarrow.

“Por favor comuníquele a Nancarrow de mi interés y entusiasmo”, agrega Ligeti en su carta. “Su música es totalmente original, disfrutable, constructiva y al mismo tiempo emotiva. Para mí, es la mejor música escrita por un compositor vivo actual.”

En parte como resultado de este entusiasmo, pero más por el proselitismo de Amirkhanian y otros en el área de San Francisco, Nancarrow —nacido en Arkansas en 1912— dejó su casa en la ciudad de México hace unas cuantas semanas para visitar este país por primera vez desde 1947. Su visita fue el punto culminante del festival anual New

Music America, que rota de ciudad en ciudad, y que tuvo lugar en San Francisco hace dos semanas. Nancarrow recibió una ovación de pie cuando su música se interpretó en el festival, y fue homenajeado la siguiente mañana en una mesa redonda de panelistas que incluía a varios prominentes compositores de vanguardia que han admirado su música.

*

Pero uno podría preguntarse, ¿quién es Conlon Nancarrow?

La respuesta entraña una historia casi tan pintoresca como su música. Nacido en Texarkana, estudió música primero en Cincinnati y después en Boston con Walter Piston, Nicolás Slonimsky y Roger Sessions.

En 1937 se incorporó a la Brigada Lincoln para pelear en contra de Franco en España. Como resultado, dice él, fue hostigado por el gobierno de los Estados Unidos. Se mudó a la ciudad de México en 1940 y ha vivido ahí desde entonces, desempeñando empleos diversos y, más recientemente, sosteniéndose con lo que él llama “una modesta herencia”. Regresó a los Estados Unidos en una ocasión en 1947. Pero actualmente ya es un ciudadano mexicano, y hace 15 años se le negó una visa cuando intentó otra visita. De hecho, por esta razón contempló el proyecto del viaje a San Francisco este mes con una considerable inquietud. Se le otorgó la visa sin ningún problema. Pero él se pregunta si esto fue sólo porque la embajada de los Estados Unidos en México, que procesa solicitudes de visas por centenares cada día, perdió su expediente en medio del desorden.

Nancarrow se mantiene como un ejemplo clásico del tipo de compositor que ha desempeñado un papel importante en la música norteamericana –ciertamente, para algunos, el papel principal. Así, es el forastero solitario, el hombre que creció ignorante o desafiante o simplemente indiferente a las tradiciones recibidas, aventurándose por

su cuenta, aunque algunas veces excéntricamente. Sólo en este siglo, uno piensa en Charles Ives, Carl Ruggles, Henry Cowell, Virgil Thompson, Harry Partch, John Cage, Lou Harrison, Terry Riley y muchos, muchos más –ninguno comparable a los otros, pero todos unidos en sus diferentes singularidades.

Su condición de forastero sólo se reafirma por su hogar en México, que lo mantiene muy lejos de cualquier tendencia de la nueva música norteamericana; pero dada su naturaleza hermética, está igualmente ajeno a cualquier escuela de música vanguardista mexicana.

Su música temprana es todavía muy poco conocida, aunque parece anunciar su música posterior. A fines de la década de los cuarenta, adoptó el medio que se ha convertido en su único vehículo: la pianola –uno de esos instrumentos que solía estar tranquilamente en los hogares de clase media, y que ciertamente estuvo en la casa paterna de Nancarrow durante su infancia.

*

Lo que Nancarrow hace es determinar un patrón rítmico, generalmente abarcando la yuxtaposición contrapuntística de dos o más líneas. Después traza esos ritmos, los vincula con valores tonales que no sólo lo divierten, sino que clarifican sus ideas rítmicas, y anota todo en papel especial diseñado para ser sobrepuerto exactamente en rollos de pianola en blanco. Después, con una máquina perforadora de diseño especial –la adquirió durante su visita a Nueva York en 1947– perfora los rollos. Sus pianos, dos instrumentos verticales con mecanismos reproductores Ampico instalados dentro –han sido especialmente modificados alterando los martinetes para producir un sonido más brillante, más limpio, más metálico que el del piano normal. Los pianos están instalados en un estudio a prueba de sonido en su casa de la ciudad de México.

El resultado es un mundo de sonidos totalmente propio. La música de Nancarrow es patentemente “mecánica”, despojada de cualquier huella de las inflexiones expresivas románticas. Los “dedos” mecánicos tocan a una velocidad sobrehumana, lanzando vertiginosos glisandos y *clusters* de una densidad de textura y de exactitud rítmica que prácticamente ningún músico humano podría lograr.

Nancarrow reconoce su deuda con Stravinsky y los escritos teóricos de Cowell. En sus primeros Estudios, la influencia de la música del tercer mundo (especialmente la india y la africana; tiene una amplia colección de discos de dicha música) y del jazz es evidente. Nancarrow fue trompetista en su juventud, aunque nunca tocó el piano. Sin embargo, su obra madura se ha hecho cada vez más abstracta, y recientemente ha empezado a experimentar con ambos pianos tocando simultáneamente, aunque aquí los problemas de sincronización son considerables.

*

Ligeti no es el único en estar entusiasmado, es simplemente el primer europeo de prestigio que ha despertado a la emoción de su música. En Norteamérica, John Cage le ofreció a Nancarrow una de sus primeras oportunidades cuando acordó en 1960 que Merce Cunningham hiciera la coreografía de una danza llamada “Crisis” sobre sus primeros estudios para pianola. Más recientemente, compositores como Roger Reynolds, Gordon Mumma, James Tenney y el mismo Amirkhanian –los cuales participaron en la discusión de panelistas de San Francisco– lo han visitado en México y han promocionado su obra en los Estados Unidos.

Lo que les atrae a todos es la combinación de complejidad cerebral y exuberancia espontánea de su música. Como un clásico solitario, Nancarrow permanece felizmente alejado de las controversias de la vanguardia musi-

cal actual; si, por ejemplo, la música debe pensarse como una forma de investigación sin tomar en cuenta al escucha durante el proceso creativo, o si el placer del lego debe ser satisfecho, aunque los medios empleados no sean originales. Nancarrow lo planteó en la suite de su hotel en San Francisco con su característica franqueza lacónica: "la música es para ser escuchada, no para ser vista".

No obstante, él no es un simple exponente de la "música de oído", puesto que ha permanecido aparentemente indiferente a cómo los oídos deben escuchar su música; durante años la única forma de hacerlo fue asistiendo, como invitado, al pequeño estudio de su casa. "Cuando compuse música para que la tocaran intérpretes, tampoco fue escuchada", se queja. "Así que, ¿cuál es la diferencia?"

Pero, conversando con él, es evidente que la situación no es necesariamente como él la quiso, y que ahora ve en las grabaciones la forma de dejar que su obra sea disfrutada por otros. Sus pianos especialmente preparados pesan considerablemente, y resultó financieramente incosteable transportarlos a San Francisco. Además, en caso de haber sido escuchados en un concierto, hubieran tenido que ser amplificados, lo que a su vez habría significado la amplificación de sus muy ruidosos mecanismos. Por este motivo, Nancarrow se declara completamente satisfecho con las grabaciones; "está todo ahí", insiste. "Lo demás es sólo la nostalgia de escuchar las cosas *en vivo*".

(Los escuchas interesados pueden conseguir las tres primeras series de los Arch Records 1750 que contienen sus Estudios para Pianola completos; los números de catálogo de las grabaciones disponibles hasta ahora son S-1768, S-1777 y S-1786. Además solía haber un disco Columbia Masterworks de algunos de los estudios (MS7222), pero ahora está agotado.)

*

La obsesión de Nancarrow por la pianola fue casi un accidente, dice él. La valoraba porque le permitía trascender las restricciones humanas. "Siempre estuve constreñido por las limitaciones que tienen los intérpretes", recuerda. "Con la pianola hice justamente lo que quería hacer".

Si estuviera empezando apenas hoy, casi con seguridad sería un compositor de música electrónica, un medio que permite aún una mayor independencia de los músicos intérpretes y una mayor variedad de sonidos. "Franamente yo pienso que el futuro es electrónico", sugirió en la mesa de panelistas. "La pianola es un medio anticuado y pasado de moda. Simplemente quedé atrapado en ella".

Pero hay también ventajas en esta "trampa". Algunos críticos han sugerido que el hecho de que la música electrónica no haya producido hasta ahora un gran número de obras de arte reconocidas se debe a que los compositores se pierden en una infinidad de posibilidades —a que no hay límites en el medio mismo para proporcionar un sentido a la creatividad.

Nancarrow está de acuerdo. El medio electrónico está demasiado abierto; la gente se pierde en ese mar. "Yo hago lo mío en mi propio rinconcito. Es un rincón limitado, pero creo que lo he explorado a fondo".

Tomado de *The New York Times*, junio 28 de 1981.

Entrevista a Conlon Nancarrow

Natalie Wheen

WHEEN: Reconozco que cuando escuché por primera vez una pieza de Nancarrow me hizo pensar en un enloquecido pianista de jazz poseedor de una técnica pianística sobrehumana. Me temo que estaba muy lejos de ser así. Conlon Nancarrow nunca fue pianista, al menos no lo que normalmente llamamos un pianista. Solía tocar trompeta de jazz. Su música procede de un cerebro altamente complicado unido a un virtuoso par de oídos. La música que hemos escuchado al principio del programa fue una de las más de sesenta piezas que Conlon Nancarrow ha escrito para la pianola. Fue el *Estudio N° 49A*. Es un medio de ejecución que le permite el control total de la actitud y, sobretodo, de la precisión de lo que quiere que escuchemos. De esta manera, aunque los músicos pudieran tocar todas las notas y ritmos que él escribe, no tiene que molestararse con sus individualidades ni con sus interpretaciones. Nancarrow está interesado en lo que sucede cuando muchas hebras de música se entrelazan simultáneamente, aunque no necesariamente en el mismo compás, tempo o ritmo. Si esto parece llevar la polifonía hasta un extremo casi obsesivo, la parte interesante viene cuando el oído de un escucha empieza a desenmarañar aquellos planos y texturas y comienza a entender cómo funcionan. A Charles Ives le hubiera encantado. Siempre estaba insistiendo en el uso adecuado de los músculos del oído, diciendo que éstos no se fortalecen con el desuso. Ciertamente, Nancarrow le habla a un auditorio. Tiene un gran número de seguidores que gozan de la exuberancia, la personalidad y la fantasía de estas piezas elaboradas a partir de un amplio y rico mundo

sonoro, aunque por lo general están escritas para el sonido del piano de cola. O debería decir, es un sonido ligeramente manipulado.

Se trata de un entusiasmo que realmente ha crecido en la década de los ochenta, una vez que el público pudo echar mano de su música en discos gramofónicos. György Ligeti estaba completamente deslumbrado con la originalidad de lo que escuchó. "Para mí, es la mejor música escrita por cualquier compositor vivo actualmente", dijo. Hoy Nancarrow es muy solicitado. Se presenta en festivales, recibe premios y becas, y es festejado por las autoridades norteamericanas que alguna vez lo acosaron y persiguieron por haber luchado en la Brigada Lincoln en contra de Franco durante la Guerra Civil española. En 1940 Nancarrow se fue a vivir a México, país más tolerante en lo que se refiere a las opiniones de izquierda. Y ahí ha estado desde entonces, viviendo en un tranquilo suburbio de la ciudad de México, trabajando tenazmente día tras día, haciendo perforaciones en sus rollos de pianola.

Ha sido un camino largo y solitario, aunque la ciudad de México se encuentre permanentemente en estado de ebullición en lo que se refiere a la polémica artística, es un lugar donde es posible que lo más extraño sea tomado completamente en serio. Así que cuando nos encontramos en su casa, justo antes de la comida, le pregunté hasta qué punto ha sido influído por el lugar.

NANCARROW: Estoy seguro que México tiene algún... bueno, ha obrado un efecto en mí que debe haber tenido consecuencias en la música en una forma u otra. Más que México, se podría decir que mis influencias han sido el jazz y la música étnica. Mucha de la música étnica ha sido muy atractiva para mí.

W: Lo del jazz es un punto muy interesante, ya que creo que mucha gente considera al jazz como la expresión más libre, mientras que usted está por el control total, ¿no es así?

N: Bueno, un compositor italiano, ahora no recuerdo su nombre, a quien le gustó mucho mi música, me escribía y finalmente me envió una pieza pidiendo mi opinión acerca de si sería apropiada para la pianola. Decidió también que escribiría una especialmente para la pianola. En su pieza —es una pieza agradable, nada muy especial— hay un lugar en donde dice “Improvistar”. No, en italiano “Improviso”. [risa] Le escribí preguntándole, ¿cómo se improvisa en la pianola? El dijo que “eso era sólo una impresión”. [risa].

W: Es extraordinaria la sensación de planos distintos, múltiples posibilidades y sorpresas en su música. Y sin embargo, todo está contenido en un muy formal y muy específico espacio sonoro —si pensamos, por ejemplo, en las piezas para piano.

N: Bueno, así es. De hecho, esa es la limitación. No me molesta, pero es uno de los atractivos de la música electrónica. Puede uno hacer las mismas cosas con la música electrónica, lo que hago yo con el piano, y tiene todos estos sonidos. Si hubiera empezado antes a hacer la música mecánica, y si la música electrónica hubiera existido, probablemente me hubiera inclinado hacia ese medio. Pero ni siquiera existía. Así que me involucré con las pianolas. Y otra cosa acerca de la música electrónica: me gustan los sonidos acústicos de los instrumentos en vivo y la música electrónica aún no los tiene. Está en el borde, pero todavía no llega.

W: ¿Cómo encontró usted una pianola?

N: En aquella época había muchas aquí, en México. Bueno, en Europa y en Estados Unidos todavía las hay. Aquí ya no quedan porque la gente que tenía una pianola no encontraba quien la arreglara, así que le sacaban el mecanismo y la usaban como piano.

W: Es realmente extraordinario, me refiero al fantasma en el teclado, ¿no es así?

N: Pues sí, es cierto. Durante años escribí música que nadie tocaba. Quería escucharla y me hubiera gustado que algunas otras personas la escucharan... Pero sólo existía en



River Rocks and Smoke 4/10/90 (#21), 1990, acuarela
sobre papel preparado con humo, 182.9 x 121.3 cm.

el papel. Y por supuesto, la ironía es que, después de hacerme conocido con la pianola, la gente ha regresado a tocar la música que yo escribí hace 60 años. Y la tocan ahora. Bueno, algo de ella; cuando digo una pieza de hace sesenta años, me refiero a una pieza muy sencilla con nada especial. Y supongo que entonces no fue tocada porque a nadie le gustaba. No era muy difícil. Más tarde, sin embargo, estuve escribiendo piezas que —digamos que para la técnica instrumental de esa época— sí lo eran mucho. Actualmente la capacidad de los ejecutantes para interpretar todo tipo de cosas complicadas ha aumentado enormemente —ritmo, tiempo y lo demás.

W: Sí, supongo que si uno recorre el proceso de la música norteamericana para cuarteto de cuerdas —Charles Ives decidió que sería muy interesante que cada uno de los cuatro instrumentistas tuviera su propia personalidad. Y luego hacerlos dialogar dentro del cuarteto de cuerdas...

N: Si.

W: ...creo que Elliot Carter ha llegado al extremo en que todo el mundo está conectado a una pista. ¿En dónde encaja usted aquí?

N: Bueno, me parece que yo fui todavía más lejos... [risa] ...en cierto sentido. El año pasado en Colonia se tocó por primera vez —usted sabe, el Cuarteto Arditti, ¿no?— un nuevo cuarteto mío. El cuarteto en conjunto es un canon estricto en cuatro tempi diferentes. Sólo los del Arditti pudieron haberlo tocado, debió usted escucharlo. Era la perfección. Como alguien dijo en una reseña reciente (fue interpretado en Nueva York); y se dijo que pasarían años antes de que otro cuarteto pudiera lograr esto. Me refiero a la ejecución. Los del Arditti son verdaderamente... son fenómenos, de alguna manera. [risa]

W: ¿Pero por qué un canon estricto y cuatro tempi diferentes?

N: Porque siempre he estado interesado en la polimetría. Y... bueno, este es caso. De hecho, así son la mayoría

de mis piezas; especialmente las últimas son muy polimétricas. No me atrevería a escribir para cinco instrumentos con, digamos, relaciones establecidas por números irracionales o algo por el estilo, como lo hago en la pianola. En la pianola se pueden hacer cualquiera de esas cosas. No hay límites. Pero la gente tiene un límite. No estoy tratando de crear dificultades deliberadamente. Simplemente así he hecho música; resulta difícil, eso es todo.

W: Solamente me preguntaba por qué insiste en el aspecto polirítmico.

N: Bueno, desde hace mucho he estado interesado en el ritmo. Me refiero a ritmos complejos y también a poliritmos. Y el siguiente paso después de eso es, naturalmente, la polimetría —que una voz vaya a una velocidad y otra voz a otra. Y el contraste completo de estas dos. Algunas veces tengo también una pieza para la pianola y doce tempi diferentes. Y como he dicho, en la pianola no hay problema.

W: ¿Escucha usted esos ritmos o los oye sólo hasta haberlos puesto en el rollo de la pianola?

N: No, los escucho primero porque después de tocarlos reviso para ver si corresponden. [risa]

W: Con respecto al proceso en concreto de escribir y crear ese rollo de pianola, ¿mide usted el tiempo en el rollo y luego escribe en él? ¿O escribe primero en manuscrito y luego lo transfiere?

N: No, es un poco más complicado. ¿Quiere escuchar cómo es el procedimiento completo?

W: ¡Mmmm!

N: [risa] Bueno, al principio no hacía esto, pero desde hace algún tiempo lo he hecho... Tomo un rollo de pianola en blanco y, antes de empezar, ya he decidido que deseo hacer una pieza en algún tipo de relación de tiempo. Casi todas las últimas son de este tipo. Lo que hago es trazar todas las proporciones y la relación entre una y otra en el rollo en blanco, tomando en cuenta la división más peque-

ña que estaré usando en la música. Generalmente hago el rollo completo de una vez. Antes de empezar tengo una idea de lo que voy a hacer y de la forma en que voy a enlazarlo todo. Y luego trazo en el rollo secciones del ancho exacto del papel pautado. Quiero decir, en papel para manuscritos.

W: ¿Esto corresponde a cuatro pulgadas por segundo o algo así?

N: Ah, no. ¿Se refiere a las marcas?

W: Sí.

N: Bueno, no. Sea lo que sea, lo pongo en divisiones muy pequeñas; digamos, si usted quiere, notas de dieciseis o treinta segundos o cualquier otra cosa. Y es como si uno escribiera una pieza de 4/4 y antes de hacerlo señalará todos los compases y luego escribiera la música. Bueno, eso es lo que hago. Y pongo todas esas divisiones en esta hoja de papel pautado y luego me siento y escribo la música. Hasta ese momento no hay notas.

W: ¿Escribe usted las notas en él...?

N: Papel pautado.

W: En el papel pautado.

N: En papel para manuscritos

W: Correcto.

N: Y luego, puesto que ya está trazado, lo perfore.

W: Y al perforar, ¿hay variaciones en el tamaño de la perforación?

N: No, no. Sólo variaciones de largo que determinan la duración del sonido. No, las perforaciones son todas del mismo tamaño.

W: ¿Se ha vuelto un experto perforador? [riendo] Quiero decir, ¿hay una técnica para ello?

N: Bueno, técnica no... bueno, sí, supongo que es una técnica. Cuando empecé tuve que acostumbrarme a muchas cosas diferentes. Hasta desarrollé [risa] músculos aquí, donde normalmente no tengo, por la cosa que se empuja hacia atrás y hacia adelante en la máquina.

W: Creo que mucha gente se equivocaría al pensar que una pianola es simplemente un instrumento mecánico. Porque se puede obtener toda clase de versatilidad en cuanto a calidad de sonido y distancia de tacto.

N: Ah, claro. Tengo este piano reproductor que hace todo tipo de cosas que no uso. Por ejemplo, tiene crescendo lento y crescendo rápido. Ni siquiera uso crescendos, uso dinámica por terrazas si quiero ir de suave a fuerte, añadiendo escalonadamente. Es la vieja técnica de Bach que todavía utilizo.

W: ¿Como se haría en un órgano?

N: Más o menos. No es exacto, pero en un órgano puedes aumentar el volumen por medio de registros. Y en la pianola tengo recursos para aumentar la intensidad. Tengo como diez diferentes niveles. Así que puedo lograr un crescendo bastante uniforme. Generalmente no lo hago. Lo quiero por niveles. Los virtuosos famosos creen en ese mito de la calidad del sonido de una nota —se puede cambiar dependiendo de cómo se toca. En realidad es sólo un mito. ¡Se han hecho tantos experimentos con eso! Lo que puede cambiarse —una persona puede— y la mayoría de los instrumentos mecánicos no pueden, o al menos no muy bien, es la forma en que se combinan las notas, el fraseo y toda una serie de cosas que sí reflejan la calidad de la persona en concreto que lo hace. Pero esa cuestión del tacto —lo único que se puede hacer en un piano en relación al tacto es o más suave o más fuerte: la intensidad. Lo puedes hacer con un bastón o con una sombrilla o con cualquier cosa y sigue siendo lo mismo. Me refiero a cuando analizas la onda, la onda de sonido.

W: ¿Qué hay acerca de agregarle cosas al sonido preparando el piano o interviniendo en el teclado?

N: Bueno, yo hago justamente lo opuesto. Como que arruino lo que les gusta. [risa] Realmente, al principio, lo que me hubiera gustado tener es un clavicordio, un clavicordio mecánico; ése es el sonido que me gusta por sus

claras divisiones. Un piano de cola del siglo diecinueve no está hecho para música de contrapunto. Está construido para sonidos ricos y armónicos. Y eso es lo que la mayoría de los compositores escribieron.

W: Y sin embargo la pianola sí adquiere una resonancia que lleva a su contrapunto hasta un clímax tremendo, e incluso lleva la resonancia al propio cuerpo con la reverberación del instrumento.

N: Sí, pero eso en parte se debe a lo que le he hecho a los martinetes. ¿Conoce usted las grabaciones de Bach por Glenn Gould? Bueno, casi es el único que me gusta tocando a Bach en el piano. Y su piano... le he preguntado a mucha gente y nadie está completamente seguro de lo que con él le hizo, pero su teclado es bastante diferente. Me refiero a que tiene martinetes endurecidos. No sé qué fue lo que les hizo —pero no fue tanto como lo que yo les hice. Los míos son metálicos. Desde mi punto de vista, él toca a Bach como debe sonar.

W: Mucha gente en estos días dirige su atención hacia la música de la India y particularmente hacia la africana en las escuelas minimalistas de Nueva York y California. Manifiestan un gran rechazo hacia los valores occidentales. Sin embargo, yo no creo que usted haya rechazado los valores occidentales, solamente ha agregado riqueza rítmica a nuestros intereses tonales.

N: No sé realmente, pero tampoco lo creo. De hecho, me gusta mucho la música occidental, mucha música desde la Edad Media hasta Bach, mucha. Es más, creo que han influido sobre mí, especialmente Bach, tal vez Guillaume de Machaut, y todos esos antiguos. Pero el siglo diecinueve en Europa es para mí como un vacío. No me disgusta pero en cierto sentido me aburre, de verdad, [risa] la mayor parte.

W: ¿Están sus piezas determinadas por la longitud del rollo de la pianola?

N: Hasta cierto punto. Tengo una pieza que dura cerca de doce minutos, pero también depende de la velocidad

del rollo. Si el rollo va a ir a muy alta velocidad, no puede durar más de seis o siete minutos. Claro que se puede hacer algo en varios movimientos. Diferentes rollos. Tengo ahora muchas piezas de tres movimientos. Algunas en dos movimientos en rollos distintos. Pero eso no es para mi un obstáculo. De cualquier forma soy bastante breve. Algo minimalista en ese sentido. [risa]

W: Supongo que los minimalistas dirían que ellos fueron una reacción contra ese tipo de música extremadamente complicada y esotérica que se hizo en un tiempo. Con su música, parecería como si debiera resultar extremadamente esotérica y complicada; el problema de amontonar doce líneas de contrapunto —o polirritmos— es cómo mantenerla la claridad. Porque sí hay claridad.

N: Bueno, la pieza que menciona no es realmente clara. Y la razón es que las doce voces son de un sólo tipo de sonido, el timbre del piano. Por esa misma razón varias personas ya la han arreglado electrónicamente, con distintos timbres, para que las voces puedan oírse más claramente —bueno, se puede más o menos. Quiero decir, se puede obtener el efecto total pero... seis u ocho o más voces... sí, se oyen claramente.

W: ¿Y cómo logra eso?

N: Bueno, así es como yo pienso —hacer que se oigan las voces. La pieza de las doce voces... tenía dudas sobre qué tanto se oiría. Curiosamente, tengo una pieza, también es un canon, pero lo es uno a uno. Sólo bloques de notas. Y es un canon de siete voces. En octavas. Una vez que ha entrado la cuarta voz, no se puede oír nada sino conjuntos de notas. Pero recientemente, en Colonia, cuando estuve ahí para un concierto, arreglé esa pieza (querían que lo hiciera) para cuatro pianos de cola que tenían ahí. Lo hice. Y estaban separados en el espacio. Entonces, debido a la acústica, se podían oír claramente las siete voces.

W: ¿Esos pianos de cola eran pianolas?

N: No, no. Sólo pianos normales.

W: Con seres humanos en ellos.

N: Seres humanos. [risa] No, esa pieza es mejor con un sonido resonante, porque el único contrapunto son las voces que van juntas en octavas; siete de ellas todas al mismo tiempo. Pero juntas. Como si fueran acordes. Pero no lo son, son voces.

W: Hemos oído que está escribiendo un concierto para pianola

N: Sí.

W: Y orquesta.

N: Rex Lawson ha querido desde hace tiempo que le haga un concierto y quizá ahora por fin lo empiece. A propósito, una de las razones por las que no he progresado con esto... Acabo de recibir una carta de alguien en Alemania que sabía lo que yo quería hacer y que me dice que él podría ayudarme. He estado buscando cómo obtener un director computarizado que siga todos esos tiempos diferentes y los coordine desde una fuente. Porque un director vivo, a no ser que tuviera diez brazos por todos lados, no podría nunca coordinar la cosa.

W: ¿Cómo va a ser la orquesta?

N: Tal como lo pienso ahora —mucha percusión y luego muchos vientos— más o menos una orquesta normal.

W: Y un director con diez brazos. [risa]

N: Así es, o uno mecánico.

W: Bueno, supongo que una pista serviría, ¿no?

N: Hay varias cosas, incluso parecidas a las pistas, que son muy limitadas porque no hay manera de que el ejecutante pueda anticipar un cambio de tempo o de ritmo. Llega y ahí está. No lo puede anticipar. Cuando un director va a marcar un compás los músicos pueden verlo venir. De hecho, mi idea de hacer un director computarizado consiste en dar a cada uno una pantalla con algo en ella que indique la cercanía del compás. Uno ve el nuevo compás aproximándose y cuando llega a su punto se toca la nota. Con las pistas no, no se puede hacer eso.

W: ¿Siente la necesidad de trabajar con músicos verdaderos? Me imagino que hacer música para usted mismo con la pianola, porque quiere escucharla, es casi como gritar en el desierto, ¿no? Porque otras personas no pueden escucharla a no ser que tengan una pianola.

N: No exactamente, porque hasta hace poco había muchas ejecuciones públicas en cinta. Quiero decir, buenas grabaciones en cinta; y ahora en Alemania está ese hombre que ha modificado el gran Ampico Bosendorfer y ofrece conciertos por toda Europa con mis rollos. Así que de algún modo es en vivo. Es extraño que una buena grabación de mi música en el estudio sea quizá mejor que lo que este hombre ofrece, ¡pero a la gente le gusta ver ese piano! Recuerdo que una vez hubo un concierto con cintas en algún lugar (no recuerdo dónde), y en el escenario se puso un piano —sólo un piano, no una pianola— con un reflector iluminándolo, y creo que la gente estaba bastante feliz con sólo mirar ese piano. No estaba ni tocando ni haciendo nada.

W: Bueno, es el ritual de ir al concierto.

N: Ah, claro, todo el asunto del público de la sinfónica o de la ópera. recuerdo que Copland —a quien conocí ligeramente— solía hablar de lo maravillosos que le parecían los momentos anteriores a un concierto, el murmullo y todo eso. Supongo que para algunas personas es así. A mí no me atrae en absoluto. De hecho, como que me aburre. [risa] Me molesta. Recuerdo que una vez Copland dijo que era muy emocionante oír una sinfonía en vivo. Que cuando se llegaba a un pasaje de corno en el que había una nota muy alta, la tensión de saber si el músico la iba a alcanzar o no causaba expectación. Yo prefiero mucho más una grabación y saber que la alcanza. No me gusta esa tensión de que tal vez la alcance. O de que haya algún instrumentista que lo haga mal o toque la nota equivocada o lo que sea. No me atrae.

W: Si se presentara usted a un músico, ¿cuál diría que es su trabajo? ¿Qué diría de lo que es usted como músico?

N: ¿Se refiere a qué escuela pertenezco? O...

W: No, solamente me pregunto cómo se describiría usted.

N: Pues no lo sé. Como compositor, diría compositor para pianola. ¿Qué más puedo decir? Es difícil describirlo. Lo que realmente me molesta es que si subo a un taxi o estoy en algún lugar público alguien ahí quiera charlar. “¿Y qué hace usted?” Generalmente digo que soy escritor. Eso también causa problemas, pero decir que soy compositor es cosa de nunca acabar. Supongo que algunas personas podrían decir sólamente “escribo sinfonías”. Pero yo no. Me imagino que podría decirlo. Dirían, “¿dónde se tocan?” [risa] Sabe usted, realmente Bach se consideraba un obrero. Era un técnico. No un técnico, sino algo como un carpintero. El estaba haciendo música —muchos compositores así lo sienten. De alguna manera yo también lo siento así. Es algo que hago. Excepto que no es una ocupación que pague mucho.

Esta entrevista fue transmitida al aire en el programa *Third Ear* de la Radio 3 de la BBC, el 18 de enero de 1990.

co.
me
old,
c
An
exig.
t
lie
Se
the
n.
thy
all
allow
pt
tem

Fragmentos de una entrevista a Conlon Nancarrow

Charles Amirkhanian

Conlon, uno de los problemas que has enfrentado al componer sobre rollos de pianola, es el hacerlo sin recurrir a establecimientos comerciales. ¿Cómo fue que adquiriste tu propia máquina perforadora? y ¿cómo perforas tus rollos actualmente?

■ Por años estuve obsesionado con la idea de las pianolas y de cómo hacerlas. En Nueva York pregunté en los lugares que vendían rollos para pianola. Es una historia interesante: en primer lugar fui a un sitio en el Bronx donde había una máquina perforadora, pensaba que seguían peforando rollos, pero en realidad los vendían ya perforados con música popular; ahí conocí a un muchacho que posteriormente cooperó mucho conmigo, tenía una pequeña máquina perforadora similar a la que hoy tengo –de hecho mi máquina fue copiada de la suya. Después fui a un lugar en el Village, donde conocí a un personaje verdaderamente extraño que se dedicaba a reparar instrumentos medievales –laúdes y cosas por el estilo–, un tipo muy interesante. Le conté mi problema acerca de la máquina y le dije que conocía a alguien que tenía una, le expliqué que quería una especie de copia de aquélla y me contestó que tenía un amigo dueño de un taller que quizás podría ayudarme. Era una combinación extraña: el muchacho de la tienda de música medieval me acompañó por su amigo al taller mecánico y los tres fuimos con el joven del Bronx dueño de la perforadora. El muchacho de la tienda de música medieval fue el que mejor entendió el problema y el otro tipo –el amigo– conocía su negocio, así que tomó las medidas y entre los dos construyeron mi máquina –por cierto mejor

que la del otro joven-, aunque después la cambié por otra todavía mejor. Me cobraron 300 dólares en 1947 o 48, no recuerdo con precisión. Tuve que permanecer tres meses en Nueva York.

¿Vivías en México en esa época?

■ Sí, esa fue la única vez que he ido a los Estados Unidos desde que vivo aquí.

¿Hubieras podido hacerla en México?

■ No lo creo, después de 20 años en México, por fin había encontrado a alguien que quizá hubiera podido hacerla. De cualquier modo, no al precio de 300 dólares. En fin, después de tres meses estuvo terminada: el muchacho me dijo que sostenía el precio de 300 dólares, pero que si tuviera que volverla a hacer, me cobraría mucho más. En esa época no tenía suficiente dinero, así que la traje y unos años después, cuando cambió un poco mi situación económica, le envié al mismo muchacho 500 dólares como muestra de agradecimiento.

Bien, ahora dime: al componer una pieza (por ejemplo, uno de tus últimos estudios tan complicados), ¿cuánto tiempo empleas desde que escribes las notas en papel, hasta tener el rollo totalmente terminado?

■ Seis, ocho meses.

¿Empleas todo ese tiempo para componer una pieza de seis o siete minutos?

■ Así es.

¿Es ésta la razón por la que tienes tan pocas composiciones?

■ Sí, porque me toma mucho tiempo el componer cada una de ellas.

¡O sea que la duración de la música que has compuesto en veinte años es menor de cinco horas! Conlon, ¿estos pianos pueden dar diferencias sutiles entre ellos?

■ Definitivamente. Sólo uso dinámica graduada.

¿Qué es eso?

■ Es mi escuela, bueno, la empleaba Bach, todo lo que él podía escribir era para órgano y clavicémbalo, básicamente.

Así que no podía emplear un romántico sutil.

■ No lo buscaba, así que no había problema. Imagina lo fascinante que sería escuchar una grabación de una orquesta tocando en la época de Bach; estoy totalmente seguro de que esa orquesta se basaría en la dinámica del órgano y el clavicémbalo, me refiero a los grandes crescendos y bajadas.

¿Cómo controlas la dinámica de tus piezas?

■ Hay agujeros que permiten la entrada de mayor o menor aire según lo necesites, es todo un sistema de dinámica sutil el que puedes emplear. Por ejemplo, puedes usar un crescendo rápido o uno lento, en fin, puedes tener muchas combinaciones empleando los pedales.

Bien, ahora me gustaría que me hablaras acerca de tu interés de toda la vida por la música étnica. Posees una inmensa colección de discos de música fundamentalmente africana, y al mismo tiempo has escuchado infinidad de piezas de compositores de música tradicional. ¿Piensas que la música africana ha influido en tu perspectiva acerca del ritmo?

■ No entiendo tu pregunta.

Bueno, en la música europea occidental que tú estudiaste, la experimentación rítmica es mínima.

■ Sí.

Imagino que el escuchar música de otras culturas debió influenciarte en tu experimentación con el ritmo, ¿no es así?

■ Sí... pero es un poco diferente. Yo tenía la idea de experimentar con el tiempo en la música de años atrás, y es por esto que incursioné en la música de otras culturas, o sea que no fueron éstas las que me introdujeron en el problema del tiempo, sino que recurrí a ellas para ver cómo resolvían este problema.

¿Qué fue lo que encontraste? ¿Qué culturas te interesaron más?

■ La hindú y la africana, principalmente.

La música de percusiones del África Occidental posee una de las más complejas combinaciones rítmicas que se puedan imaginar.

■ Sí, es fantástico.

Detrás de ella debe existir una tremenda inspiración.

■ Así es, esta música que no necesita de directores, ni está escrita, produce cosas tan complejas como el ritmo contra el ritmo, ¡que es verdaderamente sensacional!

Me parece que los compositores de música tradicional están un poco fuera de onda, si los comparamos con algunas de las cosas más emocionantes que escuchamos en el jazz y en la música étnica. Por cierto, sé que siempre has estado interesado en el jazz, que lo has escuchado mucho y que incluso en una época interpretaste jazz en la trompeta; todo esto reunido: las matemáticas, el jazz, la música étnica y tu extenso conocimiento de la música clásica, hace una combinación única que se percibe en tus composiciones.

■ ¿Te parece?

Totalmente. De hecho, no conozco a ningún otro compositor que haga algo similar a lo que tú haces.

- Bueno, nadie hace lo mismo.

Me refiero a que tú tienes una experiencia práctica en el jazz, ya que lo has interpretado; en tus piezas se puede escuchar ese sentido de la improvisación que el jazz tiene. En realidad es extraordinario el modo en que los cánones estallan en un motivo rítmico más acelerado, en medio del más puro sentido del ritmo, es una experiencia asombrosa y verdaderamente emocionante. ¿Quiénes son tus favoritos en el jazz?

- "Fatha" Hines, Louis Armstrong y Bessie Smith.

Ahora dime, ¿cómo, de dónde viene tu interés por trabajar con cánones?

- Como te he dicho, estoy interesado en trabajar sobre el tiempo... digamos que tienes dos tempi simultáneamente, si al mismo tiempo cuentas con proporciones melódicas, es más fácil seguir los cambios temporales; en otras palabras, si tienes la misma melodía, no tienes por qué seguirla, sólo tienes que escuchar sus relaciones temporales. Esa es una de las razones por las que lo hice.

Me parece que tienes más relación con los ritmos que con las armonías en tus piezas.

- Sí.

Sin embargo, las armonías no dejan de tener su encanto, y el contrapunto resultante es sencillamente extraordinario.

- Sólo hago la melodía una vez; un cánon de cuatro partes constituye una melodía.

¿Hacías cánones antes de componer música para pianola?

- Sí. Por ejemplo, esa *Sonatina* que escuchaste, escrita en 1941, está en forma de cánon.

¿Cuándo escribiste tu primera composición?

■ Como a los 15 años. Creo que una composición para *New Music* fue de las primeras, bueno... no, tengo cosas anteriores a ésa pero no recuerdo con precisión. Por cierto, Slonimsky la envió a *New Music* cuando yo estaba en España y era todavía una cosa impresa para violín y piano; él tenía algunas cosas mías en Boston y me las envió.

¿Has visto a esta gente que conociste en los Estados Unidos? ¿Te han venido a ver? Por ejemplo Slonimsky, ¿ha venido alguna vez?

■ Estuvo aquí hace 30 años. De vez en cuando viene Peter Garland. Jim Tenney estuvo aquí hace un par de años, lo mismo que Gordon Mumma. Cage vino hace dos años y dio una serie de conferencias y dos conciertos.

¿Tu actividad musical en México ha incluido algunos conciertos?

■ Hace como 15 años di un concierto en Bellas Artes; las diez personas que asistieron eran mis amigos y todos con anterioridad habían escuchado mi música en mi casa, así que era verdaderamente ridículo. (El concierto fue organizado por Rodolfo Halffter, uno de los pocos compositores mexicanos que han mostrado interés por la música de Nancarrow. El concierto implicó mover dos pianos a la sala de conciertos y traerlos de regreso a su lugar. Desde esa ocasión, Nancarrow ha insistido en mover a su público, el que quiera escuchar los pianos en vivo tiene que ir a su estudio. Los pianos no se han movido de ahí desde entonces).

Una de las anécdotas más fascinantes de tu carrera fue la ejecución que hicieron de tu Septeto.

■ Sí, la Liga de Compositores de Nueva York lo incluyó en un concierto. Los ejecutantes eran músicos de categoría, de los que se podía decir que leían música con facilidad. En el

primer ensayo estuvieron sólo cuatro ejecutantes y en el segundo dos, y sólo uno de ellos asistió a ambos; de manera que ya en el concierto no comenzaron al mismo tiempo, así que todo se echó a perder y fue un verdadero desastre.

¿Esa fue la primera vez en que pensaste eliminar a los ejecutantes?

■ No, fue antes; había escrito algunas cosas para intérpretes, pero en realidad desde que empecé a escribir música soñaba con eliminar a los ejecutantes.

Creo que muchos compositores han deseado y pensado eso alguna vez a lo largo de su carrera; los intérpretes son comúnmente los que no desean ejecutar las nuevas composiciones, tocan lo tradicional, lo aceptado, lo que les permite exhibir mejor su técnica. Pero con excepción tuya, no conozco a nadie que de verdad haya abandonado la idea de los intérpretes.

■ No creo que eso que dices sea totalmente cierto. En una ocasión discutí con Copland sobre esto, él cuestionaba la música electrónica y la música mecánica. Decía: "Ir a un concierto me resulta verdaderamente emocionante. No deseo –por ejemplo– que el primer corno olvide una nota, pero el hecho de que pueda olvidarla produce cierta tensión y hace del concierto algo emocionante". Le contesté que entonces consiguiera una buena grabación, en donde el corno jamás olvidara la nota, pero me contestó que eso sería muy aburrido porque siempre tendría la certeza de que el corno iba a acertar. En fin, pienso que esto de los conciertos es asunto cultural, digo, tradicional: la gente que va a las salas y todo el ambiente que los rodea, la orquesta afinando... bueno, es totalmente otro punto de vista y eso es todo.

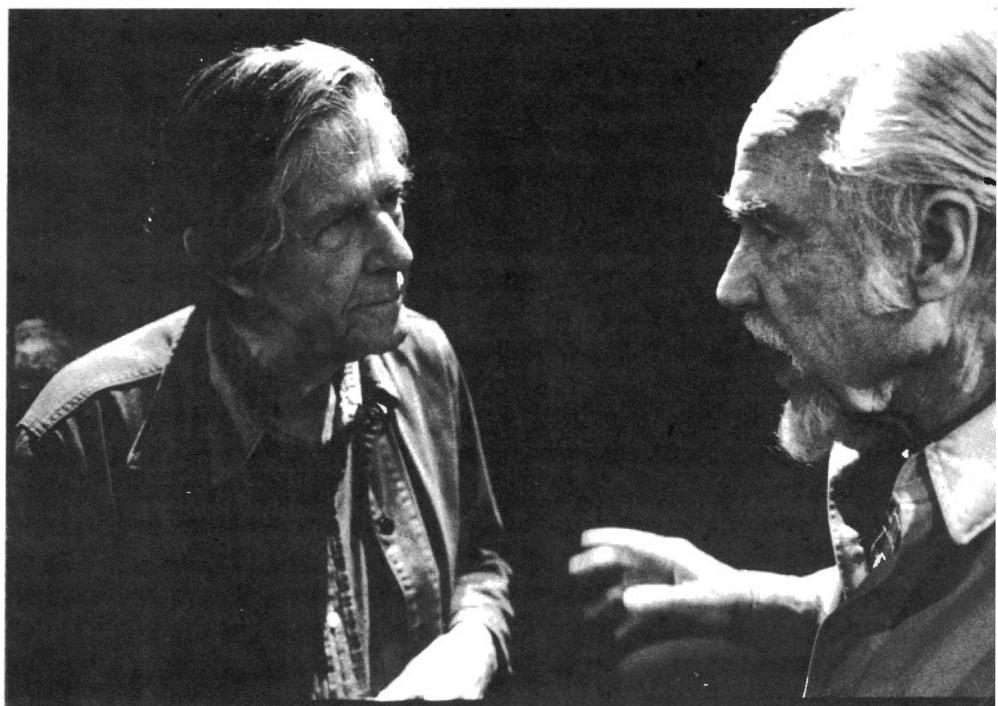
¿Qué me dices de la música electrónica? ¿Has pensado en componer alguna vez de este tipo?

■ ¡Por supuesto! De hecho antes de empezar con los Estudios, estuve pensando en componer música electrónica. Pero lo abandoné porque tengo mucho más control temporal con estos pianos, que cualquier compositor de música electrónica con sus aparatos. Me refiero a que la mayoría de ellos no están interesados en la cuestión temporal, en la entonación y calidades de los sonidos, ni en los efectos ambientales; bueno, no quiero decir que esta música no sea interesante, sólo que a mí no me interesa demasiado. Siempre he pensado en que la posibilidad de obtener algo similar con los rollos, con toda la gama de sonidos de la música electrónica, sería lo máximo para mí; sin embargo, la mayoría de los compositores de música electrónica no están interesados en ello.

Una de las cosas agradables de tu música es precisamente que está hecha en un piano, por todo lo que esto significa; no sólo porque es un instrumento normalmente tocado por humanos, sino que los sonidos son, para mí, mucho más excitantes que los electrónicos. Quizá se deba a que existen tantas posibilidades –todas ellas son exploradas en muchas de las piezas– de manera que llegan a aburrirnos los sonidos y creo que las relaciones temporales no están muy bien trabajadas.

■ La cuestión temporal es otro factor, pero me refiero sólo al timbre de los sonidos, eso es ilimitado en realidad. Te platicué la historia de una flauta y la gente lo objetaba porque la flauta no tenía el sonido sibilante que le imprime un flautista, bueno, ¡pues incluyeron el silbido! Puedes poner lo que quieras, hasta el rasgueo del arco del violín. Los sonidos son ilimitados y, bueno, eso es correcto, excepto que... pienso que tienes razón, aunque hay algo en la música electrónica que no podría calificar.

Tomado de la revista *Siempre!*, no. 1297, México, mayo 3, 1978.



A Long Letter

John Cage

the musiC
yOu make
isN't
Like
any Other:
thaNk you.

oNce you
sAid
wheN you thought of
musiC
you Always
thought of youR own
neveR
Of anybody elses's.
that's hoW it happens.

Una larga carta

John Cage

Traducción: Enrique Flores

tu mísica
nó
tine
similitud
con
ninguna.

alguna
vez me decías:
cuando pienso en la
música
pienso en la mía
siempre
nunca en la de otros
o.
así sucede.

Nancarrow en San Francisco

Roger Reynolds

Sé que usted aprecia mucho la tranquilidad de su vida en la ciudad de México; me pregunto qué siente ahora con respecto a la atención creciente que ha despertado su música. Aparte de la satisfacción personal que esto debe producirle, ¿cree que una interacción continua con músicos como aquellos que están ahora interesados en su música pudo haber tenido algún impacto en su desarrollo como compositor?

■ Oh, no lo dudo. [riendo] Sólo que no sucedió de esa manera. Naturalmente, estoy muy complacido con las reacciones recientes, de hecho no sólo aquí [en San Francisco], sino también en Europa... Estoy muy contento con todo esto. Sólo espero que no se extienda hasta México.

Usted ha seguido cuidadosamente la huella de todo tipo de revistas, libros y publicaciones sobre música contemporánea. Puede decirse que fue una especie de interacción unilateral con el mundo de la música. Estaba usted bien enterado de lo que hacían los otros, pero ellos no lo retroalimentaban.

■ Bueno, sí, de hecho mi única retroalimentación fue tener esas pianolas. Yo podía hacer algo y ellas podían retroalimentarme.

La mayor parte del tiempo de un músico contemporáneo se consume en estar al día en toda esa información... su estado de concentración pudo haber sido lo más importante.

■ Sí, es posible. Y probablemente *debido* a las limitaciones de la pianola tuve muchas más posibilidades; como no

estaba esparcido por todos lados pude concentrarme en esta pequeña cosa.

¿Qué piensa de lo que dice Stravinsky en la *Poética musical* con respecto a que mientras más constreñido estaba más libre era?

■ Estoy de acuerdo. Incluso, recuerde la famosa declaración de Stravinsky cuando empezaba una nueva pieza: “En cuanto me siento, me encuentro abrumado por las infinitas posibilidades”. [risas]

En el caso de las pianolas, las posibilidades deben ser por cierto muchísimas.

■ Sí, pero son muy limitadas también. El hablaba, debe saberlo, del universo entero del sonido. Por eso no me siento tan abrumado por las posibilidades de una pianola, porque es un mundo breve y muy ajustado.

Tengo curiosidad por saber de dónde provienen esas complejas proporciones temporales del *Estudio N° 37*.

■ Es algo que Cowell sugería como “escala temperada”, pero aplicado a las relaciones temporales. Yo simplemente tomé la idea. Está en su libro *New Musical Resources*; estoy casi seguro que de ahí fue de donde la tomé.

En el N° 37, varias secciones usan sólo parte de la gama de relaciones temporales, y hay muy pocos momentos en los que todos los doce coinciden.

Además, por cierto, empecé a dibujar esos patrones años antes de que compusiera el N° 37. En esas series pueden encontrarse todos los niveles: 2:3, 3:4, 3:5, 5:9, grupos simultáneos como 5:6:7, e incluso grupos más altos.

Roberto Gerhard solía decir que una disonancia de tres tonos era la más intratable, que la adición de un cuarto tono siempre producía una especie de suavización de la disonancia. Me gustaría saber más acerca de su noción de

"disonancia temporal", en dos sentidos.

Primero, ¿cree que existe un número óptimo de voces canónicas que consigan proyectar la más *aguda* –si esa es la palabra apropiada– la más aguda disonancia temporal? ¿Puede hablarse de un número óptimo de voces que produzcan una situación de la cual se pueda decir que consigue la más satisfactoria sensación de "disonancia temporal"?

■ Nunca lo había pensado de esa manera, pero ya pensándolo, probablemente la pieza con $2:\sqrt{2}$ a sólo dos voces es la más disonante debido a que las dos partes chocan todo el tiempo.

Y a medida que se añaden voces...

■ Tiende a suavizarse...

En segundo lugar, usted ha dicho que ciertamente no definiría como disonante una relación de 1:2, pero que sí llamaría disonante una relación de 2:3, y que lo serían cada vez más las relaciones que tendieran hacia los extremos de la irracionalidad. Tengo dificultad en captar qué entiende por disonancia temporal ahí. Por ejemplo, en el *Estudio N° 39*, donde ha puesto 60 contra 61, es difícil entender cómo eso podría ser "disonante" si, metafóricamente, la disonancia es una tensión que busca resolverse.

■ No. Quizá no es la palabra apropiada para ése. Por supuesto no es disonante. En 60:61 todo lo que sucede es que una voz avanza a determinada velocidad y otra a una velocidad ligeramente distinta hasta que las dos gradualmente coinciden. No, ahí no hay realmente relación, excepto en el sentido del tiempo total que toma completar algo

A medida que las proporciones temporales se vuelven más complejas, parecería que puede presentarse un punto de vista óptimo. Las proporciones demasiado simples son obvias, pero las complejas no proporcionan un sentido de orientación que permita escucharlas en términos de relación.

- He pensado en eso. No me refiero, por ejemplo, al polirritmo de cuatro contra cinco, en el que después de cada 4 y cada 5 todo se reúne en un bloque; en cambio un tempo de 4 contra un tempo de 5 es disonante porque se tiene una línea que avanza en oposición a otra. La primera situación lleva a un emparejamiento, por decirlo así, en el compás; la segunda no. Eso es lo que yo llamo disonancia temporal.

Quizá el gradual emparejamiento de dos elementos que están fuera de sincronía al principio (los ritmos y tempi que van acelerándose o retrasándose en los estudios 27, 39 o 40b) requiere otro término.

Parecería que su intuición acerca de qué tan explícitos deben ser los elementos que conlleva un tempo –el cuidado que debe uno observar en insertarlos o removerlos de la textura en general– es muy sutil y muy precisa. Uno no siente confusión al escuchar su primera música. La cosa está siempre *ahí*, y uno puede aprehender el material. Pero cuando uno se enfrenta a los estudios que pasan del número 40, con dos pianolas a la vez, ciertamente la complejidad produce a veces estupor. Los recursos conjuntos de dos pianolas pueden dar por resultado una situación de sobrecarga. Aparentemente el N° 44 tiene una melodía simple y una especie de *ostinato* subyacente. ¿Tiende usted hacia una nueva simplicidad?

- Esta última en particular es la primera que he decidido hacer como una pieza aleatoria. Llegó a ser muy simple en todas sus secciones. Es una línea melódica muy simple en dos tonalidades próximas. En cuanto la terminé la ensayé en numerosas y diferentes relaciones temporales y todas funcionaron muy bien.

¿Ha sentido alguna vez al escuchar el N° 40b, quizás por primera vez, que “es demasiado”.

- No.

¿Ha escuchado alguna otra música de la cual piense que es demasiado compleja?

■ Ah, sí. Me parece que mucha de la música de Boulez es demasiado compleja en el sentido de que uno no puede escuchar todo lo que él hace ahí.

En el caso de Boulez, ¿podría ser que la experiencia de complejidad tenga que ver con la naturaleza de los materiales musicales que están conformando la estructura?

■ Por supuesto, tiene que ver con eso. Me refiero a su periodo de “serialismo total”. Uno simplemente no puede escuchar esas piezas. No son para el oído. Creo que es música para el papel.

Si se escucha un estudio como el *40b*, el conjunto de los materiales produce un impacto, pero estoy seguro de que uno tendría problemas si quisiera percibir con precisión lo que está sucediendo estructuralmente entre las voces.

■ Bueno, en la primera audición ciertamente no, pero estoy seguro de que alguien con muy buen oído podría conseguirlo. Mi preocupación esencial, sin embargo, más allá de poder o no analizar la música, es emocional; hay un impacto que yo trato de alcanzar por estos medios.

Simplemente empiezo con un estímulo al azar, de manera que no sé a dónde va a ir la cosa. El N° 44 fue razonablemente breve y no llevó mucho trabajo. El próximo ocasionalmente muchísimo trabajo. Todavía no he pensado cómo voy a... reunir las distintas partes. Si solamente empiezas algo aleatorio y permites que siga, las cosas llegan al punto.

Cuando trabajo, cualquier pieza que haga proporciona de alguna manera sugerencias para la próxima, me da ideas para otra cosa.

Usted dijo que algunos estudios le gustaban más que otros. ¿Cuáles son sus favoritos?

■ Bueno, no sé realmente. Estoy loco por el N° 33 (el de la

relación $2:\sqrt{2}$). Por supuesto, me gusta el N° 40, especialmente *b*. Me gusta el N° 25. Vealo de esta manera: hay algunos en los que *no* estoy tan interesado como en otros. [risas] Difícilmente me acuerdo del 28 y el 29, en qué consistían. Hay algunas piezas que tengo muy presentes en la mente y otras que de alguna manera se han ido borrando.

[...]

Su realización de la disonancia temporal me parece verdaderamente única; uno de los aspectos más extraordinarios de la experiencia de escuchar uno por uno todos los estudios es encontrar una imaginación tan fértil. Es asombroso. Cada uno de ellos se nos presenta como una sorpresa.

■ Bueno, supongo que sí...

Presencia de la poesía

Edgar Bayley

Descarto, en estas reflexiones y testimonios, las circunstancias en que factores diversos de poder y, por lo tanto, de opinión y prestigio, ajenos a la experiencia poética, confluyen para exaltar, deprimir y hasta omitir una obra de poesía. Aquí se trata de lo contrario: supongo, por vía de hipótesis, que existe una experiencia poética, al margen de tales circunstancias y factores, y procuro, no su definición estricta, lo que juzgo imposible –al menos para mí–, sino una aproximación al territorio de esa experiencia.

¿Cómo saber cuándo nos hallamos en presencia de la poesía? ¿Cuál es la razón por la que damos valor a cierta reunión de palabras, de frases, de oraciones, a cierta reunión o asomo de recuerdos, testimonios, experiencias, reflexiones? ¿Por qué nos impresiona el modo como se nos aparecen en un texto? ¿Por qué valorizamos, privilegiamos todo eso? Difícil saberlo. Hay –parece– una cierta universalidad de juicio (o de sensibilidad o de experiencia) por la que dos o más lectores, sin acuerdo previo y, a veces, sin conocerse, ni conocer en modo alguno al autor, coinciden en preferir un texto, en gustarlo, en valorarlo. Coincidén en decir: «Esto es poesía». Coincidén en advertir: «Aquí están las palabras necesarias, las imágenes, las posibilidades de vida y expresión, la presencia, en fin, que sostiene una obra poética. Hay, sin duda, otras vías, otros caminos, no menos válidos para la expresión poética, pero lo que está aquí, en este texto, en este libro, es todo lo que *tiene* que estar. Está dicho del único modo en que a este poeta le es posible hacerlo, habida cuenta de su instrumental verbal y de sus formas de experiencia».

Y algo más parece ocurrir: los versos que nos atraen, nos cautivan o convencen, son aquellos donde no hay ninguna sombra de amaño o impostura. Se conjugan allí el estado de inocencia y el estado de alerta. De aquí resulta una fluidez que concilia la escritura y el estilo, clasicismo y modernidad, el poeta artista y el poeta vidente, feliz interacción entre la materialidad de la lengua y el ejercicio de la imaginación poética: a través de la lengua nos introducimos en un reino de luz, que las sombras sustentan muchas veces. Dicha, en fin, de palabras que es, al mismo tiempo, dicha de cosas, de seres, de horizontes...

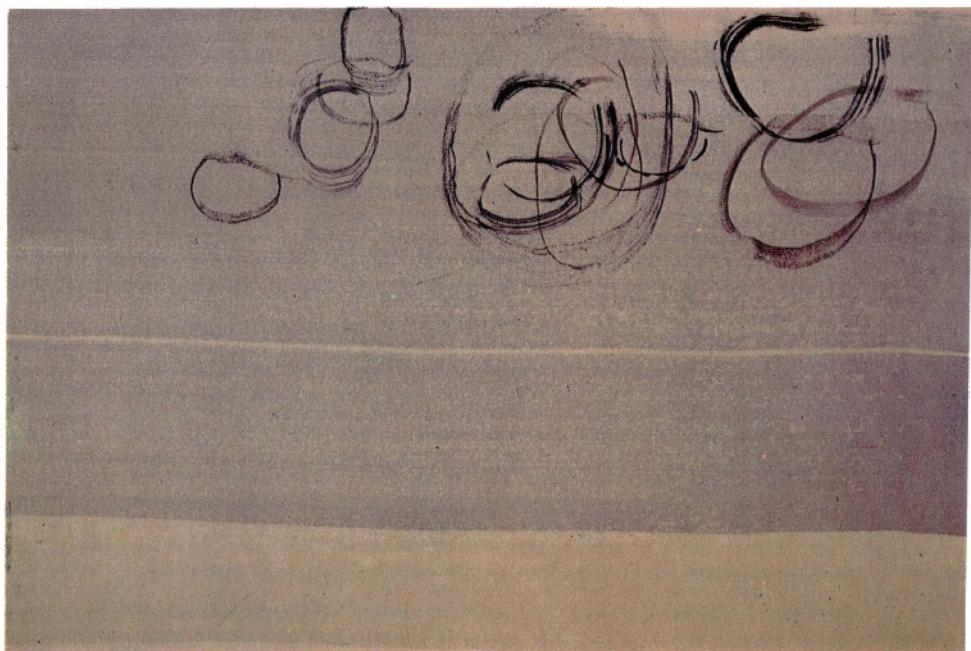
Y es que lenguaje y experiencia de la poesía se confunden, son una misma cosa. Del nivel, de la hondura y densidad de la experiencia poética, dependerá la *verdad*, por así decirlo, del lenguaje de la poesía. E, inversamente, del lenguaje dependerá esa experiencia. O, mejor dicho, la materialidad del lenguaje poético –las palabras que integran el poema y el modo como han sido asociadas– denunciará el valor de la experiencia que le ha dado origen. O expresado de otra manera: un estado de gracia poética es un estado de lenguaje. Y a la inversa: un estado de lenguaje poético es un estado de gracia. No se trata de dos tiempos de un proceso. Es un solo tiempo. Esos dos estados se presentan sincrónicamente.

Y hay algo más aún: tal como ocurre siempre (o cada vez) que se alcanza la poesía, que alguien la logra y nos la ofrece, nos damos cuenta de que ni una sola de esas palabras podría ser cambiada por otra, que la forma verbal obtenida es intransferible, tan intransferible como la misma experiencia poética que testimonia. Y aquí se da ese sutil balanceo, en el que me gusta insistir, entre palabra y experiencia poéticas. En principio, pienso que ninguna de las dos –palabra y experiencia– podría existir sin la otra; que, una vez alcanzado el poema, concretado, no es posible otorgar preeminencia a uno u otro factor, pero me animaría a afirmar que un poeta lo empieza a ser de verdad,

empieza a vivir la poesía y a conquistar la posibilidad de escribirla, cuando siente que ha accedido a cierta clase de experiencia interior, que es por sí misma tan gratificante y constituye una merced de tan crecida nobleza, *que se da, paradójicamente, por bien servido con haber podido vivir un momento tan rico, una visión tan nutricia y enaltecedora, y no pretende más: ni escribir siquiera*. A lo sumo, alaba a todo aquello o a quien pudo otorgarle esa merced.

Me atrevería a decir más, aun a riesgo de parecer concluyente en exceso: Si a quien pretenda escribir poesía o concretar una obra de arte, en cualquier disciplina que fuese, *no le ocurre esto de vivir, antes que nada, intensamente un momento, deseando que se quede allí, como si fuese una iluminación o un estado de gracia, me parece difícil que el poema o la obra de arte, resultantes de esa pretensión, nos convenzan como tales*. Por otra parte, ha de quedar en claro que esa especie de iluminación autogratificante no empece en modo alguno que, cuando de escribir se trate o de componer colores o sonidos, *el poeta o el artista se vuelven cuidadosos organizadores del material con que han de trabajar*.

Pero volvamos a esa interacción entre el estado de inocencia y el estado de alerta a que nos hemos referido ya: podríamos hablar al respecto de un movimiento bipolar, pendular, de la experiencia poética. (Sería ésta una manera, entre otras muchas posibles, de enunciar algunas características del proceso de la poesía.) Por un lado, en un polo, estaría el impulso inicial de la experiencia; allí se daría el estado de inocencia, el «soñar despierto», el recurso onírico, el sueño, el inconsciente, el porque sí, el deseo, los recuerdos de la vida personal y colectiva; de allí surgiría el material para la experiencia poética; y, en el otro polo, donde ese material sería *recibido*, se produciría un principio de viabilización verbal de todo ello; es decir, surgirían algunas palabras, algunos conjuntos de palabras, que guardarían una cierta correspondencia, muy sutil, casi *mágica*, si me es permitido utilizar esta expresión, con el material venido



Where R = Ryoanji R 16/3/90, 1990, lápices sobre
papel japonés hecho a mano, 25.4 x 48.3 cm.

del otro polo. Aquí, en el polo del alerta, donde sería recibido el material *en bruto* venido del polo de la inocencia, se produciría lo que podríamos llamar la administración poética de la palabra. Aquí se daría un factor fundamental en el poeta: el gusto por la palabra, habida cuenta de la fatal polisemia de ésta y de sus funciones sínrgicas, fónicas y visuales (gráficas o escriturales). Aquí se daría, asimismo, la particular asociación verbal que el poeta cumpliría para dar concreción a ese material que, hipotéticamente, suponemos que le llega del otro polo.

Pero dije que se trataría de un movimiento, no sólo bipolar, sino también pendular, y es que esas palabras iniciales en la composición del poema (que se forjarían en este polo del alerta) regresarían al otro polo, el de la inocencia, que si bien parecería gratuito, caprichoso, apartado de la realidad, se movería, en rigor, por una voluntad de conocer, de descubrir más profundamente la realidad y llegar así a la realidad «otra», lo maravilloso; la inocencia se movería, en suma, por el deseo.

Y bien, hasta allí, hasta su punto de partida o de origen, volverían esas palabras para solventarse, enriquecerse, fortalecerse, corregirse, y, una vez cumplida esta «tarea», las palabras retornarían al polo del estado de alerta, de la organización verbal, donde tanto pesan, en mi opinión, las valencias poéticas de las palabras, el modo como están asociadas, el *ars combinatoria* que descubren.

Excuso el decir que este proceso, este movimiento, podría iniciarse tanto en uno como en otro polo, o en ambos polos a la vez. Por razones de mayor claridad expositiva, hemos supuesto aquí que se inicia en el polo de la inocencia, del porque sí. También podría alegarse, y con razón, que –tal como queda ya insinuado– esos polos o estados contrapuestos no se dan de tal modo en la práctica; al menos –podría argüirse– que no se dan en dos tiempos o situaciones contrapuestas, sino simultáneamente, concurrentemente, convergentemente. No descarto esa posibilidad.

Ahora bien, en ese polo de la inocencia, a que nos hemos referido, y de donde arrancaría –supongámoslo así– la actividad imaginante, se encontrarían «esos invisibles centros de fuerza, arquetipos del inconsciente colectivo», que se habrían ido plasmando en la psique como resultado de experiencias pretéritas de la humanidad, aparte, claro está, de lo que es propio, exclusivo, de la experiencia histórico-individual del creador. Es decir, que tales centros de fuerza o arquetipos provendrían de las gentes, de los diferentes pueblos, que, en diversas épocas, aun en las más remotas, habitaron el suelo, el paisaje, la tierra, en que discurren nuestros días, y, por supuesto, provendrían también del paisaje mismo a través de sus cambios o mutaciones. Esto implica que nos estamos refiriendo a las raíces arquetípicas de la imaginación; esto es, a una historia supraindividual que nos vincularía sutilmente a la geografía y a la historia, «a los primeros fuegos del mundo», a los primeros fuegos del lugar que pisamos, en que vivimos. Todo esto formaría parte de esa inasible presencia, *del sí mismo*, que se constituye en el factor convalidante, en la garantía de la «legitimidad» o «la razón de ser» de un poema o de cualquier obra de arte.

Es decir, que lo genuino suele llegar, a mi parecer, por otra vía, muy distinta a la del laborioso amanero de intenciones. Por eso se ha dicho bien: «Todo arte *nacional* es inválido; en cambio, todo arte genuino es nacional». De aquí podría inferirse que el arte y la literatura nacionales o regionales no constituyen el resultado de un propósito deliberado y consciente. Desde mi punto de vista, cuando tal propósito se da de esa manera, y se proclama, estaríamos muy cerca de la impostura, de meras efusiones privadas, cuando no de recursos de propaganda, a menudo compatibles con los intereses de la industria cultural. Todo ello implica, por lo general, a mi juicio, lo contrario de una experiencia y una expresión poéticas, sustentadas en una verdad de fondo, o, si se quiere, en una cierta inherencia,

en una particularísima e inososlayable vocación de sentido.

En todo caso, lo que no podría negarse es que existe un proceso, un movimiento, que lleva a la vivencia de la poesía y hasta al poema mismo. Por lo demás, de lo dicho puede colegirse que el poema nace desde adentro hacia afuera. Y es esa especie de *forzosidad* en que se encuentra el poeta, tanto en lo que se refiere a su experiencia como a su misma escritura (el no poder decirlo de otro modo), la que, en definitiva, le da su forma al poema. El poeta vive, es, dice, de cierta manera, porque no podría hacer nada de ello de otro modo. Esa *forzosidad* sería, entonces, la garantía de su verdad poética y vital, del carácter genuino de su experiencia y su dicción. De su auténtico *sí mismo*, de su presencia.

Desde otro punto de vista, podríamos afirmar que el poema constituye una apuesta, un salto mortal. Hay un momento en que el poeta está totalmente solo, y se halla, en apariencia, muy cerca del loco, o del farsante, o del impostor. Toda verdad tiene muy cerca su sombra, y ocurre que la sombra de la verdad es muy parecida a la verdad misma. Esa sombra de la verdad –la mentira, la falsedad– está siempre al acecho. Hay una tendencia a creer que la mentira es todo lo opuesto a la verdad, y no es así: la mentira –o lo falso– es lo más parecido a la verdad o lo verdadero. De ahí los riesgos que amenazan al poeta (las confusiones a que se ve expuesto) y que, por momentos, lo hacen aparecer como un hijo de esa sombra, pero él se salva finalmente por la voluntad –o necesidad– de no engañarse ni engañar a los demás. Solventa su palabra. Nos dice y se dice. La soledad y la confusión han terminado.

Y hay otros aspectos del proceso poético que importa destacar: está la experiencia de la escritura (de quien escribe) y está la experiencia del habla (de quien habla o recita o canta y actúa frente a un público), y está también la experiencia de la lectura (de quien lee a solas y en silencio) y

está la experiencia de la audición (de quien escucha), que suele ser asimismo la experiencia de quien asiste a un espectáculo.

Conviene recordar a este respecto, que la lengua poética ofrece hoy dos faces (escrita y oral) que son interdependientes y constituyen el resultado de casi nueve siglos de evolución. Puede acordarse, en líneas generales, que la división de la lengua poética en esas dos faces obedece, entre otras, a dos causas principales:

- a) la disociación que comienza a operarse desde hace aproximadamente nueve siglos entre la poesía y la música (ésta, por su desarrollo técnico –triunfo del virtuosismo, extensión de la polifonía–, deja de ser accesible para los no especialistas, entre ellos los poetas);
- b) la difusión, a partir de 1470, de la imprenta, que comienza a privilegiar la lectura en desmedro de la audición.

De estas dos causas se derivan tres consecuencias fundamentales: 1) Se distingue en adelante la música «natural», propia del lenguaje poético, de la música «artificial», propia de los instrumentos del canto. 2) La versificación y la rima toman a los ojos del poeta una importancia creciente. Se trata de sustituir con medios propios de la fonicidad de la lengua la ausencia de la música, de la que se ha disociado la poesía. Surgen así las «formas fijas» (canto real, balada, lay, soneto). Estas «formas fijas» servirán durante un tiempo, pero serán luego reemplazadas por otras, más libres o sueltas, si es posible llamarlas así. Lo que importa aquí destacar es que la poesía descubre su propia fonicidad, su propia música. 3) Las imágenes y metáforas van sustituyendo cada vez en mayor medida los recursos retóricos convencionales. Se llega así a una conciencia nueva sobre las virtualidades del material de la lengua. Es evidente, por lo demás, que, sin desatender la forzosa fonicidad u oralidad de la lengua poética, se van valorizando cada vez más su visualidad o escrituralidad, que obligan en cierto modo a la lectura solitaria.

Es decir, que la poesía, la experiencia poética, se valen de una serie de signos fonéticos que revisten una forma visual o gráfica, destinados a ser leídos por un lector, a solas y en silencio. Agregaré que esos signos fonéticos obedecen a una fonicidad poéticamente significante.

De aquí se infiere que, salvo casos extremos (algunos poemas concretistas, por ejemplo), todo poema puede ser dicho por el autor o algún otro, con mayor o menor fortuna de recitación, según fuesen las dotes de «decidor» de quien profiriera de memoria o leyera el texto en voz alta. Esta lectura (o recitado) puede llegar a suscitar el interés de algún oyente en el poema que ha escuchado, e inducirle a completar su conocimiento de ese poema o de la obra toda del poeta de que se trate, mediante la lectura a solas y en silencio de su libro.

Decía Malraux que el poeta llega a serlo en el momento en que se convierte –cuando Dios lo quiere– en lo que él es: concepto donde parece resonar a través de los siglos aquel «llega a ser lo que eres» de Píndaro. Esto equivale a expresar que la presencia de lo poético, como la dimensión de lo sagrado, están en nosotros pero tienen que llegar a ser. Y llegan a ser cuando nos convertimos en lo que somos, cuando nos convertimos en nosotros mismos y alcanzamos así la condición de genuinos. O dicho de otro modo: cuando cada uno logra ser fiel a *sí mismo*.

Cabe aclarar que este *sí mismo* no constituye el punto final, definitivo y permanente, de un proceso, sino que entraña un constante devenir, una esperanza, una tendencia o forma de fe en un cambio en una determinada dirección. Una *metanoia*. Una buena voluntad. No es una indagación intelectual ni una operación deliberada: es un descubrimiento. Una revelación. Una conducta hacia adentro y hacia afuera. Una voz propia, que deviene, que nos llega. Y en esto de la voz propia, de la posibilidad propia, parece residir la piedra de toque de toda poesía, de cualquier poema.

Se trataría de saber si el *sí mismo* del poeta está presente en su poema. Se trataría de encontrar la manera de determinar el grado de *forzosidad* de su expresión, para poder así decidir acerca de la autenticidad y altura de su logro.

Difícil tarea, casi irrealizable como no sea por medio de la intuición y la sensibilidad. ¿Cómo saber si un autor ha tenido la revelación de su *sí mismo*, ya fuese por la ensoñación (por el soñar despierto), por una experiencia personal muy honda y muy íntima, por el amor, por la desesperación, por la pena, la tristeza, o la alegría, por la oración o la plegaria o, sencillamente, al ponerse a hablar, al ponerse a escribir, al insertarse así, por su destreza verbal, en el orden histórico de una actividad llamada poesía? ¿Cómo saberlo? Sólo cuando descubrimos tras unos versos, más allá de una destreza, una cierta presencia, una energía, un vigor, un *sí mismo...*

Del libro *Estado de alerta y estado de inocencia*, Argonauta, Argentina, 1989.

Poemas

Jaan Kaplinski

De un país remoto, casi irreal para muchos de nosotros, nos llegan estos poemas. Jaan Kaplinski no los envió en su lengua original sino en una versión que él mismo hizo en inglés, tal vez descontando que en estas latitudes no sería fácil encontrar traductor.

Por pedido expreso de su autor no brindaremos, como es costumbre en Poesía y Poética, los poemas en la lengua de la que fueron traducidos.

El viento no sopla. El viento es el soplo.
¿Acaso hay viento que no sople, sol que no brille,
río que no corra, tiempo que no fluya?
El tiempo es el fluir. Aunque ignoremos
qué es lo que fluye. ¿O habrá quizá
un tiempo aguardando, detenido como un lago
que un dique retiene? ¿Existe un fuego que
no abrase, que ni siquiera humee?
¿Un fuego frío? ¿Un relámpago que aún no haya
irrumpido?
Un pensamiento todavía no pensado? Una vida
aún no vivida y que tal vez perdure para siempre,
un espacio vacío, un agujero negro en una seca
escoba de hechicera,
una ola petrificada antes de alcanzar la playa y
que ahora
mira mis ojos desde la mesa
y que en el sueño golpea mi corazón.

La silla en la que estás sentado, la flor en el alféizar
la hoja de papel sobre la mesa, el lápiz en tu mano,
la propia mano, tú, tú mismo –todo
se desvanece, se funde, pierde contornos,
si tan solo logras verlo, seguirlo
un instante, detener tu ojo y tu mente
sin saltar hacia un lado o hacia delante. Algo existe todavía
cuando no ves nada en particular.
La distracción da a las cosas una forma definida. La atención
abre la puerta a un mundo totalmente diferente
en el que ada es por sí mismo, en el que todo está en
todo
y todo es algo distinto como yo lo sospechaba
hace ya muchos años. He escrito también sobre ello.
Igual que Gunnar Ekelôf hace cincuenta años
como hace poco descubrí.

Pienso en tu determinación: transformas la vida
en una sobria arquitectura. Piso sobre piso
te yergues. Una fila de ventanas rectangulares
refleja el ocaso. Una
en lo alto entornada
y tu alma mirando desde ahí
la oscuridad que crece
en camisón, desgreñado, los ojos azorados
y en la boca entrecerrada algo que no se sabe
si es llamado de auxilio o grito: “¡déjenme solo!”
o “¡no me abandonen!”

No me cansas de mirar los árboles desnudos. Alamos, abedules, tilos –todos aquellos que veo desde mi ventana. No puedo comprender qué los hace extraños y a un tiempo mortamente hermosos. Debería hacer algo con ellos, me gustaría dibujarlos, describirlos, pero no tengo la capacidad para hacerlo. Ni siquiera puedo describir lo que siento sentado aquí frente a la ventana mirando las ramas oscilantes en la oscuridad que crece, algunas cornejas solitarias en el viejo fresno, el abedul que se levanta entre la pila de los leños.

Escribo sobre ellos simplemente, intento nombrarlos: Populus, Tilia, Betula, Ulmus, Fraxinus, como otros nombran a sus santos o leen mantras. Y siento cierto alivio. Quizá veo incluso que estos vástagos y ramas este borrascoso diseño cotidiano bosquejado en negro y gris encierra algo todavía. Como la palma de la mano. Carácter. Destino. Futuro. Carácter del álamo. Destino del tilo. Personalidad del abedul. Es difícil decirlo en palabras. Probablemente no lo sea menos sin palabras. Los mundos de los árboles y de los hombres son muy dispares.

Sin embargo hay algo casi humano, casi intelectible en esta red de ramas. Casi una escritura, un lenguaje que yo ignoro aunque sé que el texto escrito en él me resulta familiar no puede ser muy distinto de lo que leemos en un libro, en una palma o en un rostro.

Declaraciones en favor de la poesía

Louis Zukofsky

Traducción: Patricia Gola

Hace casi diez años, en una publicación que entonces editaba la Universidad Autónoma de Puebla, en la colección El poeta y su trabajo, apareció este ensayo y los poemas de Louis Zukofsky. Esos cuadernos fueron siempre difíciles de hallar y hoy resultan absolutamente inencontrables. De ahí que hayamos decidido re-imprimirlo aquí, para que nuevos lectores accedan a este poeta que todavía permanece desconocido en México como en el resto de Latinoamérica.

*

Toda definición de poesía es difícil porque las implicaciones de la poesía son complejas –y eso pese a la simplicidad física, natural, de sus mejores ejemplos. Así, la poesía puede ser definida como un orden de palabras que –al igual que el movimiento y el tono (ritmo y grado)– se acerca, con matices variables, al arte sin palabras de la música como una especie de límite matemático. La poesía deriva obviamente de la existencia cotidiana (real o ideal).

Quienquiera que escriba un poema puede muy bien considerarlo como un diseño o construcción. Un poeta americano contemporáneo dice: “Un poema es una máquina pequeña (o grande) hecha de palabras”.^{*} El matemático británico George Hardy le ha envidiado a la poesía su agudeza de lógica intuitiva. Un científico puede envidiarle su insondable percepción de relaciones, en tanto que todas sus complejidades mantienen un mundo de cosas tangible y completo. Tal vez la poesía sea aquello que Hideki

* W. C. Williams (N. de la T.)

Yukawa busca cuando, con referencia a su teoría última sobre las partículas que poseen no sólo carga y masa sino también dimensiones en el espacio, dice: "Este problema del infinito es una enfermedad que debe ser curada. Tengo muchas ganas de estar sano".

"La poesía es algo más filosófico y de una importancia mayor que la historia" (Aristóteles, *Poética* 9). Verdadera o no, esta afirmación recuerda que la poesía ha aportado a la historia grandes descubrimientos. La pronunciación rítmica o salmodiada que marca el movimiento del cuerpo en una danza o ritual, consciente de las cosas muertas como si estuvieran vivas, mientras lucha con los animales y la tierra; el cantor celestial de Homero que deleitó en un banquete en una sociedad basada en la economía doméstica y en el trabajo manual, cuyas creencias de grupo veían a las Musas presidiendo la armonía que movía a las palabras; los secos pasajes de Lucrecio forzados a ser cantados conforme a medidas, a pesar de su consideración por los modelos abstractos de pensamiento, comienzos de la especulación atómica: los estadios de la cultura están delineados concretamente en estos tres ejemplos.

La poesía ha sido siempre considerada más literaria que la música, si bien la llamada música pura puede ser literaria en un sentido comunicativo. Las partes de la fuga, dijo Bach, deberían comportarse como hombres juiciosos en una discusión ordenada. Pero la música no depende para su ejecución primordialmente de la voz humana como la poesía. Y es posible, al menos en la imaginación, separar el habla de todos los elementos gráficos, para dejar que se convierta así en un movimiento de sonidos. Es este horizonte musical de la poesía (el cual, agregaría, los poemas quizás nunca alcanzan) el que permite escuchar y captar algo de la poesía de Homero a cualquiera que no sepa griego: "salmodiar" a la tradición humana, a esa voz que se ha desarrollado entre los sonidos de las cosas naturales, y que de esta manera escapa de los confines de un tiempo y un lugar, como uno difícil-

mente escapa de ellos al estudiar la gramática de Homero. En este sentido la poesía es internacional.

La anterior definición de poesía ha sido, en su mayor parte, cultural en sus apuntalamientos. ¿Pero qué es específicamente la buena poesía? Es la información precisa sobre la existencia de la cual se alimenta, y es información de su propia existencia, es decir, del movimiento (y del tono) de las palabras. El ritmo, el pulso, a tiempo con la existencia, es lo que distingue a su técnica. Esto integra a toda emoción humana, a todo discurso, a un orden de palabras que existe como otra cosa creada en el mundo para afectarlo y para ser juzgada por él. El habla condensada es, principalmente, el método de la poesía, que se diferencia del arte esencialmente discursivo de la prosa. El resto es facilidad, pausa, gracia. La buena poesía, si se la lee correctamente, no cuestiona sus actitudes o creencias; existe independientemente de las preferencias del lector por cierto tipo de "tema". Su convicción reside en su maestría o en su técnica. La longitud de un poema no tiene nada que ver con sus méritos como composición en la que cada sonido de una palabra es sopesado, aunque obviamente es posible conseguir más de una cosa buena, una gama más amplia de cosas sentidas, conocidas y transmitidas.

Los más antiguos poemas registrados se remontan a los *Chapters of Coming Forth by Day* egipcios, algunos de cuyos jeroglíficos ya eran antiguos alrededor del 3,000 antes de Cristo. La tradición humana que sobrevive a la significación esotérica de estos poemas perdura, como en estos versos de alabanza al sol:

Millions of years have passed, we cannot count their number,

Millions of years shall come. You are above the years.*

*Millones de años han pasado, no podemos contar el número,
Millones de años vendrán. Tú estás por encima de los años.

Se puede afirmar con bastante certeza que los *medios* y los *objetos* de la poesía (cf. la *Poética* de Aristóteles) han sido constantes, es decir, reconocidamente humanos desde alrededor del año 3,000 antes de Cristo.

I. Los medios de la poesía: las *palabras*, formadas por *silabas*, en ocasiones construidas por *fonios*, los cuales son indicados por *letras* que una vez fueron símbolos gráficos o ilustraciones. Las palabras surgen de impresiones de:

- a) Vista, tacto, gusto, olfato.
- b) Oído.
- c) Pensamiento en relación a otras palabras, interacción de conceptos.

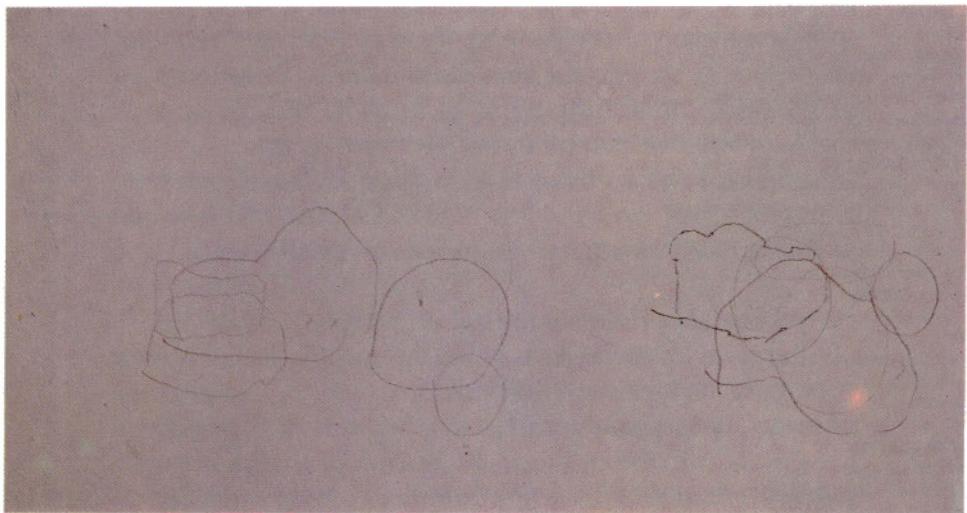
II. Los objetos de la poesía: los *poemas*, composiciones rítmicas de palabras cuyos componentes son:

- a) Imagen.
- b) Sonido.
- c) Interacción de conceptos (juicios de otras palabras, sean abstractas o perceptibles, o ambas cosas al mismo tiempo).

Algunos poemas hacen uso –por ejemplo resuelven– de los tres componentes. La mayoría de los poemas usa sólo a) y b). Los poemas que usan b) y c) son menos frecuentes, si bien el componente c) es un artificio poético (una invención) por lo menos tan antigua como los retruécanos de Homero que llevan el nombre de *Odisea*: “the man of all odds”, “how odd I see you Odysseus” (cf. también los más recientes artificios homofónicos de los silabarios).

a) *Imagen*. Los grupos compuestos de palabras usadas como símbolos de cosas y de estado de vista, tacto, gusto y olfato, presentan una imagen. Por ejemplo: “a dark purple wave made an arch over them like a mountain cave” (Homero); la imagen de Hades evocada por el undécimo libro de *La Odisea*; o el pasaje y el viaje que es toda *La Odisea*, el regreso de Odiseo.

El peso, la grandeza y la energía en la escritura se producen principalmente, querido discípulo, por el uso de



New R. W. Series IV (#7), 1988, acuarela
sobre papel, 88 x 101.6 cm.

"imágenes". (Eso es al menos lo que alguna gente denomina como los actuales cuadros mentales). Porque el término Imaginación se aplica en general a una idea que entra en la mente por cualquier motivo y engendra el habla, pero la palabra está siendo ahora usada en pasajes inspirados por una fuerte emoción, donde pareces ver lo que describes y pareces traerlo vívidamente ante los ojos de tu auditorio. Detectarás que la imaginación significa una cosa en la oratoria y otra en la poesía, así como también que el objeto de la poesía es hechizar y el de la escritura en prosa presentar ideas con claridad, si bien ambas en realidad apuntan a esto último y hacia un sentimiento exaltado. (Longino *De lo sublime* XV, 2).

b) *Sonido*. Además de la imitación en palabras de un sonido natural (el sonido del mar en Homero, el sonido de los pájaros en "Bare ruined choirs where late the sweet birds sang"), el componente del sonido en poesía, como lo da a entender la ejecución, abarca el sonido que es:

1. Hablado (por ejemplo "and we'll talk with then too, / Who loses and who wins, who's in, / who's out," *King Lear*).
2. Declamado (por ejemplo el *Paradise Lost* de Milton).
3. Salmodiado o recitado (por ejemplo las palabras usadas en un monotonio litúrgico).
4. Cantado (para la melodía, por ejemplo una frase o idea musical). Algunos de los mejores ejemplos en inglés son los poemas de Campion, las canciones de Shakespeare, los cuales han sido musicalizados por Purcell, Johnson, Arne, y las canciones de Burns que fueron escritas para tonadas folclóricas).

c) *Interacción de conceptos*. Este componente produce composiciones en las que las palabras acarrean otras palabras con implicaciones comunes o con implicaciones lógicas contrastantes, y para este fin se emplea el sonido, y a veces la imagen como un accesorio. Los elementos de la gramática y el balance retórico (V.s., el "who's in, who's out"

de Shakespeare) contribuyen a este tipo de poesía. (La mayor parte de los poemas de Donne, *The Definition of Love* de Andrew Marvell, *Heaven* de George Herbert, *Ode to Nothing* de Lord Rochester, la traducción de Fitzgerald del *Rubaiyat*, *The Hollow Men* de Eliot, por ejemplo).

A partir del análisis que incluimos de los componentes de los poemas es claro que sus formas se alcanzan como una dinámica de habla y sonido, o sea como una resolución de sus ritmos de interacción, sin pérdida alguna del valor en perjuicio de tal o cual palabra a expensas del movimiento. En la práctica real, esta dinámica obedece a modelos de medida o metros. Los buenos poemas del pasado han desarrollado la “ciencia” de la prosodia, de la misma manera que el uso efectivo de las palabras ha desarrollado la lógica de la gramática. Pero la poesía, aunque tiene sus constantes, se hace en todas las épocas.

La prosodia analiza los poemas de acuerdo a la longitud de los versos y a los grupos de versos, o a los versos como vehículos del ritmo, como variedades de pies poéticos o unidades de ritmo (análogas a una medida en la música) y sus variantes (por ejemplo inesperadas inversiones de acento, inesperadas sílabas “extras”), rimas y sus variantes (por ejemplo consonancia, asonancia, rima perfecta en las que un sonido rima consigo mismo, etcétera), modelos que riman, estrofas, formas fijas y verso libre. Ningún verso es “libre”, sin embargo los ritmos transportan inevitablemente las palabras a contextos que no falsifican la función de las palabras como el habla que prueba las posibilidades y las atracciones de la existencia. Al ser ésta la práctica de la poesía, la prosodia como tal es de un interés secundario para el poeta. El pone la mirada, por decirlo así, en su oído y al mismo tiempo en su corazón y en su intelecto. Su oído es sincero si sus palabras provocan un estado de alerta ante la gama de diferencias y sutilezas de duración. No mide con un manual y no es un péndulo. Quizás considere apropiado contar las sílabas, o sus longi-

tudes relativas y sus acentos, o estar alerta a todos esos factores métricos. En realidad, los buenos poetas hacen todas esas cosas. Pero no imponen ese conteo a lo que dicen o hacen, como puede juzgarse por el impacto de sus poemas.

La simetría tiene lugar en todas las artes a medida que éstas evolucionan. En general está presente, de una u otra forma, en casi toda la buena poesía. La estrofa quizás se inventó en un intento por ajustar una melodía a un número mayor de palabras en relación a las notas que aquella tuviera: las palabras fueron agrupadas en estrofas permitiendo así que se repitiera la melodía. Pero la existencia no adopta esta técnica indiscriminadamente en todas las épocas. La mínima unidad de un poema debe soportar una estrofa; ésta nunca debería ser impuesta a la unidad mínima. Como escribió Sidney en su *Apology* (1595): "Se puede ser poeta sin versificar, y ser un versificador sin poesía".

La mejor manera de informarse sobre poesía es leer los poemas. De esta forma el lector mismo se vuelve un poco poeta: no porque "contribuya" a la poesía, sino porque se descubre sujeto de su propia energía.

The Guests

In the mountains
the finches
are
four chairs

arranged
catty-corner

before the window
on whose sill

tomatoes ripen

from above
on the
chimmey
piece
the clock

ticks
down
at the door
the lawn
rolls
to the road

lined

Las visitas

En las montañas
los pinzones

son
cuatro sillas

dispuestas
en diagonal

ante la ventana
sobre cuyo alféizar

los tomates maduran

desde arriba
sobre la
repisa
de la chimenea
el reloj

palpita

en la puerta
el prado
rueda
hacia el camino

delineado

one side by

rock wall
the space
in it
the gate to
the garden

a side post of
goldenglow
a side post of
apple tree

the garden
for what

came
to the table
as herb
or green

or vine

a mown
tract then rolled

to the two-hundred
year pines
the brambles
the woods
the sometime dry book

de un lado por

una pared de piedra
el espacio
allí
la entrada al
jardín

una jamba de
rudbequia
una jamba de
manzano

el jardín
para lo que

vino
a la mesa
como hierba
o verde

o vid

una zona
segada luego enrollada

para los pinos
de doscientos años
las zarzas
los bosques
el a veces seco arroyo

brimming for once
with
wished-for
rains

and the range's
rim rose

five thousand feet

the view
from the window
two chairs
for the occupants

two chairs
standing
for the ever-returning
guests

por una vez rebosante
de
anhelos
de lluvias

y el matiz
del margen de la rosa

a cinco mil pies

la vista
desde la ventana

dos sillas
para los ocupantes

dos sillas
paradas
para las visitas
que siempre vuelven.

An incident

leaning on my left hand
holding a cigarette
too close to the ear
shocked
I heard its ashes
crackle
as if a bonfire
lit up
yesterday-
and equally
forgetful
today.

Un incidente

al apoyarme sobre la mano izquierda
sosteniendo un cigarrillo
demasiado cerca del oído
perplejo
oí la ceniza
crepitlar
como si fuese una fogata
ayer
encendida
y hoy
igualmente olvidada.

Seven days a week

A
good man
when everybody
is draping
the flag on a holiday
he's behind a box

or stampo or information
window in the
Post Office.

Siete días a la semana

Un
buen hombre
cuando todos
flamean
la bandera en un día feriado
está detrás de una caja

o de una estampilla o de una ventana
de información en la
Oficina de Correos.

danger
such
hands
Nestle
just
ed
strong
the
flash
come

Poemas

Salvador Alanís

El baile

Quise encontrarte con la sencillez del lino;
cubrir mi cabeza con tu boca que dura
la eternidad de una sonrisa o su recuerdo,
y así comenzé a bailar
cadencioso por las aceras mojadas
con una mano en alto y otra en la cintura,
deseoso de encontrarte complemento del baile.
Cerraba los ojos imaginando el son y
tu consonancia. Se encendían las luces
de los edificios y nos vigilaban.
Desde un tiempo acá en las azoteas
se oyen zarabandas y por los jardines
se sientan turistas a verme salir de mi casa
con ojos cerrados, una mano abierta
y otra mano en la cintura que me bebo por los aires.

Para una catedral sumergida

para Cora

Ls ventanas arrojan galones de agua.
Los balcones procuran el riego de los transeúntes
despiden los jugos de las habitaciones,
hablan desflemados con la lluvia,
las macetas y lavándulas.

Alguien no conforme,
lanza por los aires las cubetas,
abre los grifos,
corre enloquecio con el agua a las rodillas
mientras lo mire la multitud empapada
que recuerda el salitre y la cal con nostalgia.

De las azoteas se derrama el chubasco.
Las calles deslavadas
se aprietan en las coladeras,
las ratas enloquecidas nadan,
algún necio busca entre los lodos
el retrato de su madre.

Que caiga el agua,
que se limpien los picaportes,
que los hombres descansen con la boca abierta
 bajo las casacadas;
miren a ese hombre que nada fingiéndose el muerto.

Las ventanas revientan en vidrios,
no importa,
las paredes se desvisten de pintura.
Mejor sentir la cabeza fría,
la inundación irremediable del pueblo,
del campo,
del tiempo
y tomar con calma una ducha,
que esto no se acaba,
ni empieza,
ni nunca.

Aquí mirando la calle

Cucharas que caen tras los trozos de cristal y ventana,
algunos utensilios viejos y coladeras,
placas enteras de ollín y cochambre,
canastas de mimbre con pan y migajas
de cena el viernes. Quisimos correr,
invisibles ratones, elásticos muertos de miedo
o de júbilo, cansados de la libertad en nuestra celda.
Circunscribimos patas de escritorio y mesa de centro
a gatas perseguidos. En nuestros ojos mordemos
rodillas;
fingimos no reconocer el grito de nuestros
perseguidores
sólo vemos rodillas, insisto; no hay caras,
sólo oímos censura a nuestras correrías;
cuál es tu nombre y cuántos años tienes,
háblame párroco, píntate la lengua de rojo escarlata.
Y en nuestra huida desaforada se oye el agua que cae,
la razón de creer que bebemos cielos y olímpos
nuestra boca abierta hacia un chillido
que pudo detonar o pudo ser un sueño más
o pudo ser un alcatraz arrancado del limbo al que
pertenecemos,
porque nuestra perversión es pura
nuestra falta de inocencia que dejamos tan atrás como
podemos,
el interés de llevarnos a la boca las monedas,
de lamer los pisos con sabor a fragmento,

Referencias

- SALVADOR ALANÍS nació en la ciudad de México en 1964. Es ingeniero químico y actualmente estudia la maestría en Literatura Comparada.
- EDGAR BAYLEY (1919-1990), poeta y ensayista argentino.
- JOHN CAGE (1912-1992), músico y escritor norteamericano. Ha publicado *Silence* (1961), *A year from monday* (1967), *M* (1973), *Empty Words* (1979) y *X* (1983), libros en los que reúne sus conferencias y textos experimentales.
- JAAN KAPLINSKI (1941), poeta y ensayista nacido en Tartu, Estonia. Ha publicado doce libros de poesía.
- CONLON NANCARROW, compositor nacido en Texarkana, Arkansas, en 1912. Fue alumno de Walter Piston y de Roger Sessions. Después de su participación en la Guerra Civil española llegó a México, en donde vive desde 1940. Su actividad como compositor se ha centrado durante largos años en la elaboración de un lenguaje musical estrictamente personal destinado a un único instrumento: la pianola o piano mecánico.
- PAUL VALÉRY (1871-1945), poeta y ensayista francés.
- LOUIS ZUKOFSKY (1904-1978), poeta, ensayista y novelista norteamericano. Es autor de un largo poema llamado *A*.