

POESÍA y POÉTICA

VERANO 1999 / UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Dos ensayos sobre Goethe

Haroldo de Campos

Poemas y apuntes sobre poesía

Vasko Popa

Charles Olson sobre D. H. Lawrence

Acerca de la Música Intuitiva

Karlheinz Stockhausen

Poemas

Guillermo Saavedra / Atilio Jorge Caballero

Lorenzo García Vega / Rodolfo Häsler

Antonio José Ponte / Jorge Yglesias



**UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA**

Mtro. Enrique González Torres
RECTOR

Dr. Enrique Beascoechea Aranda
VICERRECTOR ACADEMICO

Mtro. José Ramón Ulloa Herrero
DIRECTOR DE LA DIVISION DE ESTUDIOS DISCIPLINARES

Lic. Silvia Ruiz Otero
DIRECTORA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

POESIA Y POETICA
No. 34 • Verano 1999

Hugo Gola
DIRECTOR

Juan Alcántara P.
Ana Belén López
Ernesto Hernández Busto
Tedi López Mills
Gerardo Menéndez
CONSEJO DE REDACCION

Gerardo Menéndez
DISEÑO

POESÍA Y POÉTICA
Publicación trimestral de poesía
y reflexión poética.
Prolongación Paseo de la Reforma 880.
Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
Tel. Departamento de Letras, 267-4045
E-mail: juan.alcantara@uia.mx
Certificado de licitud de título No. 5752.
Certificado de licitud de contenido No. 4441.
ISSN 018-5154.
Distribución: Universidad Iberoamericana.
Impreso en agosto de 1999 por Producción Gráfica y
Comunicación, Xochicalco 732, colonia Letrán Valle,
03650, México, D.F.

Contenido

- 4 Dos ensayos sobre Goethe / *Haroldo de Campos*
Traducción del portugués: Eduardo Milán
- 16 Poemas y apuntes sobre poesía / *Vasko Popa*
Traducción del serbio: Dubravka Sužnjević
- 34 D. H. Lawrence y la elevada tentación de la mente /
Charles Olson
Traducción del inglés: Tedi López Mills
- 38 Ustvólskaia: la esfinge musical de Rusia / *Augusto
de Campos*
Traducción del portugués: Gonzalo Aguilar
- 48 Acerca de la Música Intuitiva / *Karlheinz Stockhausen*
Traducción del inglés: Juan Alcántara
- 65 *Live Transmissions*: aproximaciones hacia una definición /
Alessandro Cassin
Traducción del inglés: Javier Barreiro
- 68 El velador (fragmentos) / *Guillermo Saavedra*
- 75 Cinco poetas cubanos / *Atilio Jorge Caballero, Lorenzo García
Vega, Rodolfo Häsler, Antonio José Ponte, Jorge Yglesias*

Ilustraciones: dibujos de Morgan O'Hara.



Live Transmission: movimiento de las manos de Henry Threadhill, mientras dirige a la Society Situation Big Band con Booker T. Williams al saxofón. Teatro Romano, Festival de Jazz de Verona, Verona, Italia, 25 de junio de 1996.

Dos ensayos sobre Goethe

Haroldo de Campos

Traducción: Eduardo Milán

Para alguien que no pueda leerlo en alemán es extremadamente difícil —por no decir imposible— apreciar, aunque sea a medias, la dimensión real de Goethe como poeta lírico. Hasta hoy, por lo que sabemos, sus poemas escritos hace más de dos siglos no han recibido en nuestra lengua una versión que nos revele su valor.

Estos dos ensayos de Haroldo de Campos y la traducción de los poemas incluidos en ellos, tienen la enorme virtud de permitirnos apreciar la dimensión lírica de este poeta. También nos confirman que el traslado es posible, por lo menos al portugués, una lengua muy próxima a la nuestra.

Al cumplirse 250 años del nacimiento de Goethe tal vez sea una ocasión propicia para intentar una nueva versión que restaure para los lectores en castellano su grandeza lírica todavía velada.

1. El arcoíris blanco de Goethe

El 25 de julio de 1814, el viejo Goethe (en un mes y pocos días, en agosto, el 28, completaría sus 65 años) se decide a visitar su ciudad natal, Francfort, con destino a Wiesbaden para tomarse una temporada de descanso por consejo médico. Enseguida que emprende el viaje desde Weimar, vía Erfurt, la querida región renana que lo vio nacer, entrevé, en las brumas de la mañana, un arcoíris blanco. Henri Lichtemberger, que describe el episodio en el Prefacio a la edición Aubier, bilingüe, del *Diván occidental-oriental*, comenta que, ante la visión de ese raro fenómeno meteorológico (un arcoíris sin rayos de colores), el poeta naturalista se sintió rejuvenecer, interpretándolo como el presagio de una nueva pubertad (“eine wiederholte Pubertae”, según el poeta referiría, años más tarde, en 1828, a Eckermann). Lichtemberger reprodu-

ce las palabras de Goethe (en las que no puedo dejar de reconocer, en el desciframiento del enigma natural, en la *signatura rerum*, el sello fáustico, la sed revivida de vida): “El arco es blanco, sin duda; sin embargo, es un arco celeste. Aunque tus cabellos sean blancos, no obstante, tú podrás amar”.

Lo que sucedió después, todas las biografías del poeta, aun las cronologías más sumarias, lo registran con relevancia: el reencuentro del poeta con el banquero Willemer, en Francfort, en cuya casa, desde 1800, vivía la joven actriz Marianne Jung, de origen austriaco. El banquero, viudo con tres hijas que criar, había acogido en su casa a la joven Marianne, que se presentaba como bailarina, con sólo 14 años, en ballets y operetas, obteniendo mucho éxito de público.

Así la rescató de los azares de la “carrera teatral” en su momento y, también, le consiguió una compañía a sus hijas, con las que pasó a ser educada, transformándose, por su gracia y talento, en la figura central de la mansión de los Willemer. Cuando Goethe la conoció, Marianne ya había cumplido treinta años, estaba en la plenitud de su femineidad y de su inteligencia, y la atracción que entre ambos se estableció, a pesar de la gran diferencia de edad, parece haber sido uno de los motivos que llevaron a Willemer a casarse con ella en septiembre del mismo año de 1814, durante una ausencia del poeta, de visita en Heidelberg.

El banquero Willemer, hombre rico y cultivado, era cerca de diez años más joven que Goethe y el episodio que lo liga a Marianne tiene una analogía curiosa con el de Mignon, en el *Wilhelm Meister*: liberada por el protagonista de una *troupe* de artistas ambulantes, pasa a dedicarle a su salvador un afecto ambiguo, entre filial y amoroso. El hecho es que la pareja continuó su amistad con Goethe, quien los visitó nuevamente en 1815, ocasión en que los lazos de afecto entre la joven señora Willemer y el viejo poeta se estrecharon aún más, llevándolos, sin embargo, a una resolución mutua de sublimación y renuncia. Lo que podría haber sido vida se volvió texto. Es el *Buch Suleika* del *Diván*, en el que Goethe aparece transformado en la persona del poeta persa Hafiz, desdoblado en Hatém (“el generoso”), amante de la poeta (una transfiguración de Marianne) Zuleica. Los dos nunca más se encontraron personalmente pero mantuvieron una correspondencia que sólo terminaría con la muerte del poeta. Luego de haber

completado el *Segundo Fausto*, poco antes de morir, Goethe envió un paquete a Marianne con todas las cartas que había recibido de ella, pidiéndole que lo mantuviera cerrado hasta “la hora no especificada” en que para él, entonces con más de ochenta años, tocara el fin. La fuerza de la ficción textual fue tan grande que Marianne se volvió poeta: algunos de los poemas del *Libro de Zuleika* —hoy lo sabemos— son suyos, enviados a Goethe durante la imantación de su “afinidad electiva” y re TRABAJADOS e integrados por él en el libro.

El florecimiento del arcoíris blanco fue, mallarmeanamente, un libro. La “nueva pubertad” del poeta fáustico se tradujo en una gloriosa creatividad. “En los momentos en los que trabajaba en el *Diván* —escribe Henri Lichtenberger— se sentía tan productivo que era capaz de escribir dos o tres poemas por día, sin importar la circunstancia: al aire libre, en su coche, en el hotel o en cualquier lugar donde la ocasión se presentase”.

Es que el encuentro decisivo con Marianne (cuya presencia, además, no se limita al *Buch Suleika* sino que irradia todo el *Diván*) responde también a otra convergencia: se articula con el descubrimiento del poeta persa Hafiz (ca. 1318-90) por Goethe, en una línea de intereses que venía de su juventud, cuando leyó el Corán, y que fue realimentada por el tratado de F. Schlegel sobre la lengua y la sabiduría de la India (1808). El que se anuncia es el momento goetheano de la *Weltliteratur*. Oriente comienza a irrumpir en su Occidente y produce uno de los momentos más altos de su larga y fructífera carrera poética (así como, en nuestra época, fue esencial para Ezra Pound y sus *Cantos* la comprensión del “método ideogramático” para la traducción de la poesía china; como el budismo, en especial el tántrico, y la larga permanencia en la India fueron fundamentales para Octavio Paz y le propiciaron el punto culminante de su poesía, *Blanco*). El Fenollosa de Goethe fue el orientalista Joseph von Hammer-Purgstall, que publicó, en dos volúmenes (1812-1813), la obra de Sahmsu ‘ddin Muhammad, denominado Hafiz (o sea, “el conocedor del Corán”). Comenta Lichtenberger: “los fragmentos de Hafiz que Goethe había leído anteriormente no le habían causado mucha impresión. Leída en conjunto la obra lo subyuga. A través de la torpe y a veces inexacta traducción del austríaco, Goethe, súbitamente, percibe en los perfumes y ardores de Oriente algo así como un

soplo de eternidad venido de las llanuras y los desiertos de Persia. Intuye los acentos de un gran poeta lírico en el cual adivina una individualidad emparentada con la suya”.

Entonces inventa la poesía persa para la lengua alemana como Pound (Eliot *dixit*) inventó la china para el inglés de nuestro tiempo. Sólo que, sin conocer la lengua original (aunque con su gusto caligráfico admirara profundamente la belleza de los caracteres árabes), Goethe no tradujo propiamente poemas: tradujo una *forma mentis*, una *imago*. Su operación tiene que ver con una cierta idea de metempsicosis evocada por Borges a propósito de la traducción del *Rubayat* de Omar Kayyam, por Edward Fitzgerald.

El Goethe de la edad provecta se identifica con el viejo Hafiz, “conocedor del Corán” y autor de poemas en que celebra el amor y el vino. Lo describe como “alegre y sabio” (*froh und klug*), presto a “tomar su tajada en la plenitud de la vida”, capaz de “lanzar, de lejos, una mirada escudriñadora sobre los misterios de la Divinidad”, pero “rechazando igualmente la práctica religiosa y el placer sensual...” A partir de esa imagen lleva adelante su operación transmutadora, en un sentido metamórfico, de transfusión de personas (*personae*): “El poeta se apropia del espíritu del material extraño de manera productiva; si él de modo lúdico se disfraza de oriental lo hace para velar lo que es contemporáneo y confesional, presentando el elemento personal con un distanciamiento que lo atenúa y, al mismo tiempo, estimula su interés” (Karl Vietor, *Goethe, The Poet*). Es un libro de viajes, una transmigración, una trans-imaginación. Lichtemberger apunta este carácter que podríamos llamar “dialógico” en el mismo título de la obra, adjetivada como “Occidental-Oriental”. Y agrega: “Es que, perfectamente consciente de las analogías que existen entre él y Hafiz, Goethe permanece él mismo bajo la vestimenta de Oriente y habla al mismo tiempo como oriental y occidental”.

Walter Benjamin, en un ejercicio de crítica “paleográfica” (o, como podríamos decir hoy, “deconstructiva”, en la acepción de Derrida), que llevó a cabo en 1920-1921, a propósito de *Las afinidades electivas*, nos da una preciosa “clave alquímica” para comprender el enigma de ese Goethe tardío que muchos han tachado de oscuro y preciosista (Gervinus, el historiador del siglo pasado, autor de *Literatura nacional alemana*, por ejemplo, veía en el *Diván* una obra donde el “quietismo de la vejez” genera un “lirismo sin

cuerpo, nebuloso, incomprensible"). Benjamin, luminosamente, escribe: "Quizás porque en su juventud se ocultó tempranamente de las dificultades de la vida y buscó refugio en el reino de la poesía, la vejez —con terrible ironía punitiva— hizo de la poesía el tirano de su vida. Goethe sometió su vida a las leyes que hacían de ella una ocasión para su obra literaria. Esto es lo que viene al caso desde un punto de vista moral en su visión de los contenidos reales en la vejez tardía. Los tres grandes documentos de esa velada penitencia correctiva son *Poesía y verdad*, *Diván occidental-oriental* y la "Segunda parte" del *Fausto*. Durante la sumisión de su vida a esas leyes —o sea, en la 'profunda penetración en la esencia de la poesía'— Goethe se encontró, siendo ya un anciano, con los primeros románticos alemanes. Sólo que, a diferencia de ellos (en esto se parece a Hölderlin), Goethe no resolvió el enfrentamiento mediante una conversión. Por el contrario, someterse a esas exigencias encendió en Goethe la llama más alta de toda su vida. En ella se quemaron los residuos de toda pasión y de esa manera pudo, en el intercambio de cartas hasta sus últimos días, mantener el amor de Marianne tan dolorosamente cercano que, más de diez años después del momento en que se originó ese sentimiento, pudo escribir esa que es tal vez la más potente lírica del *Diván* ("Sobre hojas de seda, no más/ Escribir rimas simétricas..."). Y la última manifestación de una vida capaz de someterse al dominio de la poesía y más que eso, al final, de ajustar su propia duración en cuanto vida, se encuentra en la conclusión del *Fausto*."

La promesa de una nueva juventud del arcoíris blanco, entrevisto en la neblinosa mañana de verano en 1814, tuvo un efecto creativo. A su blanca radiación, la vida le contestó en texto, la volvió una figura de palabras, sació, con el don abundante del poema, la "ansiedad" de la página vacía (aquel "horror de la página vacía" que atormentaría, en las últimas décadas del mismo siglo, a ese otro faústico: Mallarmé). Ese efecto de vivificación textual se llamó Zuleica en el *Diván*. Gracias a ocasiones como esta, depuradas por el fuego abrasador de la poesía, Goethe pudo concluir su hipótesis de inmortalidad: mantener, hasta el final, la *entelequia* (la fuerza que nos conduce al *telos*, a la completud); exigirle, panteístico-dialécticamente, a la naturaleza otra forma de existencia capaz de otorgarle la *poiesis* como un quehacer ince-

sante, ya que “la naturaleza no pudo prescindir de la entelequia”, ese “fragmento de eternidad”. De esta manera, no tiene sentido hablar del sesquicentenario de la muerte de Goethe. Hay que pensar, en rigor, en los 150 años de su sobrevida. Y la mejor manera de responder a ese “sobredurar” (*Fortdauer*), en el cual el viejo Goethe, pensador de la morfología y de la metamorfosis en las ciencias de la naturaleza, ponía su más decidida convicción, es con la operación traductora, a lo que yo prefiero llamar *trans-creación*, ya que ésta, en la teoría benjaminiana del traducir como *forma*, responde no a la vida del *original* sino a su “sobrevida” (*Ueberleben*, *Ueberdauern*) al “estadio de su pervivir” (*Fortleben*). Oigamos como suena, pues, en nuestra lengua, esa “canción de amor que siempre recommienza”, el canto-clamor de Hatém a Zuleica, que ya promete desprenderse de la precariedad de su “hoja de seda” (página blanca) y de sus líneas “simétricas” para disolverse en lo “moviente” y sólo entonces, embrujado, perenne, irradiar hasta el “centro de la tierra”:

Sobre folhas de seda, não mais
 escrever rimas simétricas.
 Não mais enquadrá-las
 em arabescos de ouro.
 No pó, no movente, inscrevê-las:
 o vento as dissipa, mas sua força
 vigora
 até o centro da terra
 enfeitçada ao solo.
 E vem o Errante, O-
 -Que-Ama. É tocar neste
 sítio, e todo o corpo
 lhe estremece.
 “Aqui, antes de mim, um outro
 amou!”
 Medschnun, o frágil? Ferhad,
 o forte? Dschemil, o perene?
 Um outro entre os milhares?
 Um mais, feliz-infeliz?
 Ele amou! Eu amo como ele
 e o adivinho!”
 Mas tu, Zuleica, tu reclinas
 sobre a dócil almofada

Sobre hojas de seda, no más
 escribir rimas simétricas.
 No más encuadrarlas
 en arabescos de oro.
 En el polvo, inscribirlas: en lo
 inestable,
 el viento las disipa mas su fuerza
 aumenta
 hasta el centro de la tierra
 embrujada al suelo.
 Y viene el Errante, El-
 -Que-Ama. Y toca en este
 sitio, todo el cuerpo
 le tiembla.
 “Aquí, antes que yo, otro amó!”
 Medschnun, el frágil? Ferhad,
 el fuerte? Dschemil, el perenne?
 Algún otro entre millares?
 Uno más, feliz-infeliz?
 Él amó! Yo amo como él
 y lo adivino!”
 Mas tú, Zuleica, te reclinas
 sobre la blanda almohada

que para ti dispus e ornei.	que para ti dispuse y bordé.
E despertas, teu corpo estremece:	Y despiertas, tu cuerpo se estremece:
"É Hatém, que me chama! E eu	"Es Hatém que me llama! Y yo
também,	también,
Eu chamo, eu te chamo: Hatém!	Yo llamo, yo te llamo: Hatém!
Hatém!"*	Hatém!"

2. De la actualidad de Goethe

Cuando se propone el tema de la actualidad o de la modernidad de Goethe —y en este año (1982), en especial, el tema es de nuevo propuesto a la reflexión, en el momento en que se celebra el sesquicentenario de la muerte del poeta de Weimar —siempre me vienen a la memoria las palabras con que Otto María Carpeaux en *La literatura alemana* (1963) rebate las objeciones que un gran poeta contemporáneo, T. S. Eliot, hace a la poesía goetheana: "Aún en nuestros días, un T. S. Eliot llegó a afirmar que Goethe habría sido más un gran sabio que un gran poeta. Sólo puede hablar así quien —como la gran mayoría de los extranjeros— ignora la poesía lírica de Goethe".**

De hecho, el primer ejemplo de la modernidad de Goethe, de su inscripción en un presente transtemporal, puede ser encontrado, justamente, en su poesía lírica. Para quien no tenga acceso al texto original del poeta la única vía de captación de esa cualidad "eternizadora" de la lírica goetheana será a través de la traducción conducida de modo radical, "transcreador". Considérese, por ejemplo, el *Canto nocturno del viajero* (*Wanderers Nachtlied*, 1780), canción de errancia apaciguada en el reposo nocturno en la que Emil Staiger, citando a F. T. Vischer, señala "el discreto inflamarse

* Durch alle Glieder. / "Hier! Vor mir liebte der Liebende / War es Medschnun der zarte? / Ferhad der kräftige? Dschemil der daurende? / Oder von jenen tausend / Glücklich-Unglücklichen einer? / Er liebte! Ich liebe wie er, / Ich ahnd' ihn!" / Suleika, du aber ruhst / Auf dem zarten Polster, / Das ich dir bereitet und geschmückt. / Auch dir zuckt's aufweckend durch die Glieder. / "Er ist, der mich ruft, Hatem. / Auch ich rufe dir, o Hatem! Hatem!"

** En el ensayo "Goethe como el sabio", incluido en *Sobre la poesía y los poetas* (Buenos Aires, Sur, 1959), Eliot rectifica su opinión sobre Goethe, expresada en 1933: "y reconozco que era un gran poeta lírico". (N. del E.)

del mundo en el sujeto lírico”, y que Adorno, en su “Discurso sobre lírica y sociedad” juzga como el paradigma del poema lírico perfecto, aquel que da “en su limitación, el todo; en su finitud, lo infinito”. El mismo Staiger resalta “la unicidad, la ‘flexibilidad métrica’ de esa obra maestra de la síntesis lírica que no se adapta absolutamente a ningún esquema y que, por lo tanto, se protege, así, de cualquier plagio”. Para mí, como ya lo he afirmado, se trata de un verdadero *haikai* occidental, que dura y perdura más allá del momento histórico en que fue creado y cuya delicada estructura paratáctica, mantenida en un sorprendente equilibrio como una arquitectura de cristales en levitación, no es afectada por la pátina del tiempo. Sólo es posible abordarla por el filo de la navaja, con un instrumento de precisión y concisión capaz de reproponer en nuestra lengua la sutil dialéctica de soplo y sonido que late en esa pieza talismánica y que, al mismo tiempo, en un doble movimiento progresivo-regresivo, se proyecta de lleno en el futuro y aclara, a través de ella, el pasado del propio género lírico, los mélicos griegos y los trovadores provenzales (como, en nuestra tradición, la poesía paralelística y despojada de los cancioneros medievales). Acompañemos ese rejuvenecer siguiendo el proceso “metamórfico” (una expresión que no desagradaría al Goethe de los estudios de morfología orgánica) que yo llamo “transcreación”:

Sobre os picos	Sobre los picos
paz.	paz.
Nos cimós	En las cimas
quase	casi
nenhum sopro.	ningún soplo.
Calam aves nos ramos.	Las aves callan en las ramas.
Logo, vamos,	Luego, vamos,
virá o repouso.*	vendrá el reposo.

Podríamos enumerar muchos ejemplos de esa inagotable lírica goetheana (las canciones de Mignon, desde luego, que, de Goethe a Baudelaire pasando por Nerval, alimentan en la literatura occidental el *topos* de las “canciones de anhelo y exilio”, al cual se afilia, en la literatura brasileña, toda una vertiente de poe-

* Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch.

mas de “saudades” de la tierra natal, de Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu y Sousândrade, en el Romanticismo, a las parodias modernistas de Oswald de Andrade-Murilo Mendes).¹ Pero me gustaría traer a colación un texto menos frecuentado, la composición *Im Herbst 1775* (*En otoño, 1775*), también conocida como *Herbsgefuhi* (*Sentimiento de Otoño*, o mejor, tal vez, *Otoñalidad*, para extraer así del interior de la palabra otoño la reverberación afectiva de una “tonalidad” sensible...). Recientemente el poeta inglés Christopher Middleton,² profesor de literatura alemana en la Universidad de Texas, en Austin, y excelente traductor de Goethe, llamo mi atención sobre este poema. Cuando lo leí, en el original y en una creativa transposición de Middleton, encontré en el texto un ejemplo perfecto de lo que Ezra Pound definiría como “logopea” (“la danza del intelecto entre las palabras”), o, como me gustaría formular, la música o coreografía de la sintaxis. No pude dejar de intentar recapturar esa música (o esa “danza”):

Gordura verde, tu
folhagem de treliça, aqui,
subindo da videira ao meu
balcão!

Anchura verde, tu
follaje de parra, aquí,
subiendo de la vid a mi
balcón!

Tufa, amadura, mais
denso ainda, colar
de bagas geminadas, pleni-

Hínchate, madura, aún
más denso, collar
de unidades geminadas, pleni-

¹ La *Canción de Mignon* fue publicada en el Capítulo 1 del Libro II de la novela de iniciación *Wilhelm Meister Lehjare* (1795-1796). La traduje en 1966 en ocasión de una conferencia en la que rastreo la migración del *topos* allí inscrito a través del Romanticismo europeo y del brasileño (ciclo organizado por J. Guinsburg). En la *Canción del exilio*, Gonçalves Dias incluye un epígrafe donde figura un curioso montaje de fragmentos de la primera estrofa del original alemán (Augusto Meyer y Cesar Segre estudiaron este arreglo “intertextual” por medio del cual el poeta brasileño responde, por decirlo así, a los estímulos de la canción goetheana). João Ribeiro (*Goethe*, Río de Janeiro, Revista de Lengua Portuguesa, 1932) vertió decorosamente el poema a nuestra lengua, aunque con un inconfundible acento parnasiano. En mi transcreación preferí acordarme que Mignon también había inspirado el soneto *Délfica* de Nerval (quien, además, tradujo el *Primer Fausto* al francés) y preferí crear un tercer término hacia el cual ambas voces —la de Goethe y la de Nerval— confluyen musicalmente.

² En la introducción a su espléndida antología de Goethe (*Selected Poems*; Londres, John Calder, 1982), Christopher Middleton transcribe mi versión del *Canto nocturno del viajero*, y lo da como ejemplo de traducción “acústica”.

brilha!

Te incuba o sol — mãe
sol — olho extremoso, circum-
zumba a teu redor o pleno
pulso frutal do
amável céu.

Te esfria a lua — sopro
cordial, magia.

E desses olhos onde Amor — ah! —
semprevive sempre—
demora, e mais, cai sobre ti agora
o orvalho: túmidas
lágrimas.*

brilla!

Te incuba el sol —madre
sol— ojo extremo, circun-
zumba alrededor de ti el pleno
pulso frutal del
amable cielo.

Te enfría la luna —soplo
cordial, magia.

Y de esos ojos donde Amor —ah!—
siempre vive siempre—
demora, y más, cae sobre ti ahora
el rocío: húmedas
lágrimas.

(Subrayar la respiración estrófica en la tipografía de la traducción —Boulez reinterpretando una partitura de Beethoven, líneas nítidas— forma parte del proceso...)

Goethe es polifacético. “Ni todos los Janos de Roma serían suficientes para representar todas las oposiciones, todos los contrastes —si se quiere: todas las síntesis que hay en Goethe”, afirmaba Paul Valéry, uno de sus más entusiastas admiradores modernos. Está el Goethe prosista, en cuyo acerbo el crítico de hoy se detendrá, sobretudo en *Las afinidades electivas* (*Die Wahlverwandschaften*, 1808-1809), o en el *Wilhelm Meister*. De la primera de esas obras dijo Walter Benjamin, en un ensayo notable, que en ella “los principios del conjuro demoníaco sobresalían en el tamiz mismo de la construcción poética”; del *Meister*, cuya redacción definitiva está fechada entre 1793-1796, escribe Lukàcs, refiriéndose a una opinión de Schelling, para quien ese libro y el *Quijote* eran las únicas expresiones de la novela en su sentido más alto y propio, que esa observación es pertinente, ya que en las dos obras así prestigiadas “dos grandes crisis de transición de la humanidad lograron una expresión suma tanto artística como ideo-

* Scheideblick, euch umsäuselt / Des holden Himmels / Fruchtende Fülle. / Euch kühlet des Mondes / Freundlicher Zauberhauch, / Und euch betauen, ach! / Aus diesen Augen / Der ewig belebenden Liebe / Wollschwellende Tränen.

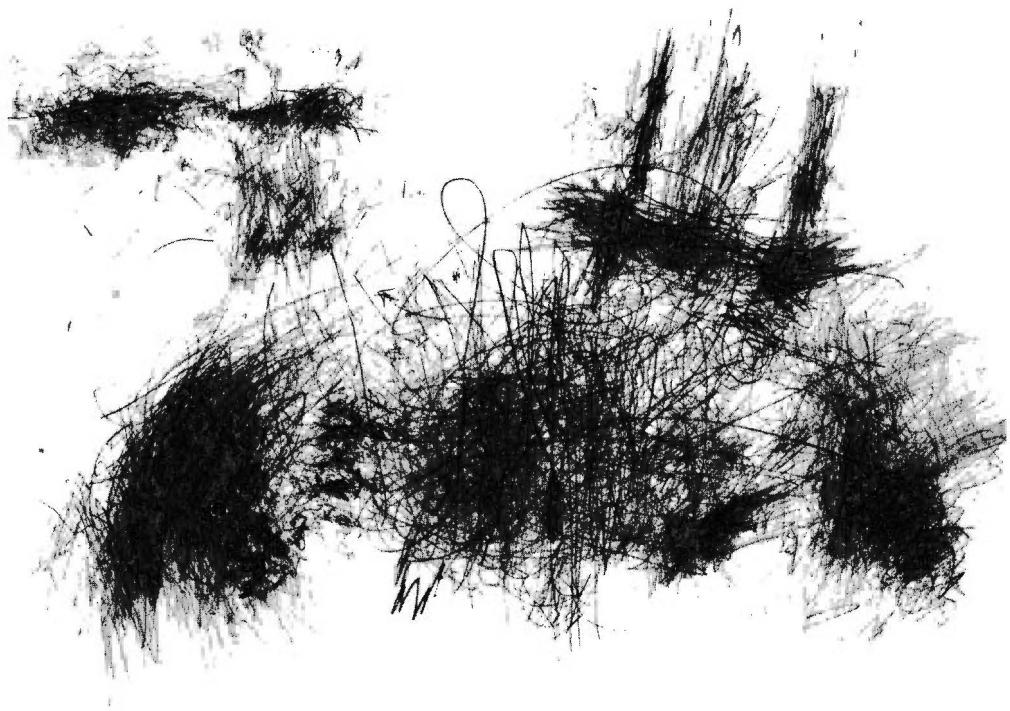
lógicamente". Pero está también el Goethe preceptivo y teórico de la literatura (Tzvetan Todorov me informó recientemente en París que estaba preparando un trabajo sobre este aspecto de la producción goetheana); el Goethe científico, de múltiple curiosidad, autor, entre otras obras, de una *Teoría de los colores* (*Farhen lehre*) que refuta, en la base aparentemente frágil de la percepción sensible, la rigurosa óptica de Newton para, de hecho, anticipar los rumbos contemporáneos de la psicología cromática de la *Gestalt*, como supo ver Gillo Dorfles.

Yo prefiero, sin embargo, concentrarme, al final de estos breves apuntes, en el Goethe del *Fausto*, en especial en el del *Segundo Fausto* —el Fausto de la vejez— cuyas últimas líneas fueron escritas poco antes de la muerte del poeta octogenario. Epopeya transepocal, que amalgama elementos míticos y componentes históricos, la creación final de Goethe es una de esas obras-límite del espíritu humano, como el *Coup de dés* de Mallarmé y el *Ulysses* y, mejor todavía, el *Finnegans Wake* de Joyce, o como, en la música, los cuartetos del último Beethoven. El propio Goethe tenía conciencia de eso. Pocos días antes de su muerte, en una carta dirigida a Wilhelm von Humboldt, revela el temor de que su "construcción extraña" (*dieses seltsame Gebau*), resultado de apretados años de actividad y reflexión, fuera arrojada a la playa por la incompreensión como "restos de un naufragio". De hecho, no faltaron las reacciones contrarias a su empresa extrema. Podemos evaluarla por las palabras de nuestro Castilho, traductor del *Primer Fausto* al portugués, que veía en el *Segundo* "un producto abusivo de las fuerzas del arte", una criatura abstrusa y cerebral como el homúnculo, engendrado por el propio Goethe en los secretos del laboratorio fáustico.

Hoy en día ya no se puede pensar así. Charles E. Passage, que tradujo el *Fausto* al inglés, observaba, en 1965: "La segunda parte del *Fausto* tiene una reputación de dificultad y, aunque exista un cierto fundamento para tal opinión, es muy exagerada. Un público de lectores que superó y pudo apreciar las dificultades del *Ulysses* de Joyce difícilmente se dejará atemorizar por el *Fausto*. La principal dificultad no reside ni en su carácter abstruso ni en el exceso de erudición sino en su método de composición que se mueve por bloques, cuyo equivalente preciso se encuentra en el modo beethoveniano de esbozar una sinfonía o una sonata por temas y

por desarrollo de temas". Thomas Mann, autor del moderno *Doktor Faustus* (1947), escuchó la "música de las esferas" en las notas finales del poema goetheano, y aun alguien tan reacto a las innovaciones de la vanguardia literaria como Lukàcs es capaz de reconocer en el controvertido poema enciclopédico de Goethe una obra de la misma dimensión que la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel.

En mi libro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (*Dios y el Diablo en el Fausto de Goethe*, São Paulo, Perspectiva, 1981), me dedico a analizar el magno poema como una "obra barroquizante" que trasciende los límites genéricos, sobre todo en la segunda parte. El *Fausto* termina al modo de un "canto paralelo", tomando como telón de fondo para su reelaboración paródica la *Divina Comedia* de Dante. Discrepo, en este punto, con la lectura benjaminiana, según la cual la proyección del cielo católico en el final del *Segundo Fausto* asumiría el cariz de una "utopía regresiva". T. S. Eliot, en su conocido estudio sobre Dante, enfatizando "la ventaja de un sistema tradicional coherente de dogma y moral" en la construcción de un poema "filosófico", deja claro los motivos de su insatisfacción ante el *Fausto* de Goethe al confesar: "Goethe siempre despierta en mí un poderoso sentimiento de incredulidad en lo que él cree; Dante, no". A pesar de la fascinación que permanentemente me causa el poema de Dante, cuyo *Paradiso* es un capullo coherente y resplandeciente de fervor visionario, encuentro en la motivación eliotiana, leída al revés, las razones exactas para resaltar la actualidad de Goethe en el mundo contemporáneo. Al revés de la concepción medieval del universo, regida por un paradigma único, verticalizado y jerárquico, monológico, Goethe, en el *Segundo Fausto*, opta por un descentramiento sinfónico de ese paradigma, carnavalizando el *Infierno* y carnavalizando el *Cielo*, como pretendo mostrar en mi libro. (Croce, adversario declarado de la poesía "filosófica", supo percibir con agudeza ese registro al hablar de la *disposizione semigiocosa e ironica* que opera en el texto goetheano.) De ahí la modernidad del poema: un Cosmopoema que pone en crisis el absolutismo sideral confrontándolo con la sonrisa discordante de las esferas... Un poema de la razón crítica, del "hombre humano", que nos dice mucho hoy, en este mundo post-utópico en que vivimos, asaltado desde todos los ángulos por presiones monológicas y monolitizantes.



Live Transmission: movimiento de las manos de los músicos del Specchio Ensemble mientras tocan en el Podewil Concert Hall. Berlín, Alemania, 19 de septiembre de 1996.

Poemas

Vasko Popa

10

Kako dugmadima ovim
Tučanim da gledamo

Smeje nam se tama
Kosama nas bicuje

Kako jezikom ovim
Papirnatim da govorimo

Reči nam ga suvog
Pod nercima zapale

Kako sa telom ovim
Od živog peska da opstanemo

Razularene kašike
Odnose nam zrno po zrno

Kako drvenim rukama ovim
Lišenim lišća da se grlimo

Ginu nam karanfili sa usana
Ginu nam u vrelome pesku

Poemas

Vasko Popa

Traducción: Dubravka Sužnjević

10

Cómo mirar con estos
Botones de bronce

La oscuridad se ríe de nosotros
Con sus cabellos nos azota

Cómo hablar con esta
Lengua de papel

Las palabras la encienden seca
Bajo el paladar

Cómo sobrevivir con este cuerpo
De arena movediza

Las cucharas desenfrenadas
Se llevan grano a grano

Cómo abrazarse con estos
Brazos de madera deshojados

Se nos mueren los claveles de los labios
Se nos mueren en la arena caliente

Ruše se stubovi koji nebo drže

Klupa sa nama polako
U prazno propada

Zar da dovek čamimo
U kamenom ćutanju

Kroz oči kroz čelo
Reči će nam proklijati

Razbežali se dani

Zar da dovek čekamo sunce
Da nam se kroz rebra zažuti

Slušamo kako nam srca
U grlu mrtvih stubova lupaju

Istrčali smo iz grudi

Caen los pilares que sujetan el cielo

Despacio el banco con nosotros
Se hunde en el vacío

¿Nos aburriremos para siempre
En este silencio de piedra?

Por los ojos por la frente
Brotará la semilla de nuestras palabras

Los días se desbandaron

¿Esperaremos para siempre que el sol
brille en nuestras costillas?

Escuchamos cómo latén nuestros corazones
En la garganta de los pilares muertos

De nuestros pechos salimos corriendo

15

Ulice tvojih pogleda
Nemaju kraja

Laste iz tvojih zenica
Na jug se ne sele

Sa jasika u grudima tvojim
Lišće ne opada

Na nebu tvojih reči
Sunce ne zalazi

15

Las calles de tus miradas
No se acaban

Las golondrinas de tus pupilas
No emigran hacia el sur

De los álamos de tus pechos
Las hojas no se caen

En el cielo de tus palabras
El sol no se pone

Oko njegove glave lete pčele
I grade mu zivi zlatokrug

U ridoj mu bradi
Zasutoj lipovim cvetom
Gromovi s munjama igraju žmurke

O vratu mu verige vise
I trzaju se u gvozdenom snu

Na ramenu petao mu plamti
U ruci štap premudri peva
Pesmu ukrštenih puteva

Levo od njega teče vreme
Desno od njega teče vreme

On korača po suvom
U pratnji svojih vukova

En torno a su cabeza vuelan las abejas
Y le construyen un nimbo vivo

En su barba pelirroja
Regada de flores de tilo
Rayos y truenos juegan al escondite

De su cuello cuelgan los grillos
Y en el sueño férreo se estremecen

En su hombro arde el gallo
En la mano el sabio bastón canta
El canto de los caminos entrecruzados

A su izquierda corre el tiempo
A su derecha corre el tiempo

Él camina sobre lo seco
Acompañado de sus lobos

Kos krila orošena krvlju suši
Na vatri crvenih božura

Pred njim se širi polje
Ispisano vrelim ljudskim gvoždem
Pretopljenim u čestito zlato

Trava caruje među slovima
I njihove redove
Po svojoj volji prestrojava

Kos otima svoje polje
Iz ruku četiri crna vetra
I savija ga od podneva do ponoći

U ponoć nebo preleée
I odnosi u kljunu nekud on zna kuda
Svoj zeleni svitak

La misión del mirlo

Seca el mirlo sus alas rociadas de sangre
Sobre el fuego de rojas peonías

Ante él se extiende el campo
Escrito con el caliente hierro humano
Transformado en oro casto

Entre las letras impera la hierba
Y según su antojo
Rehace sus filas

El mirlo arrebató su campo
De las manos de los cuatro vientos negros
Y lo va doblando
Desde el mediodía hasta la medianoche

A medianoche cruza el cielo
Y en el pico se lleva su rollo verde
Él sabrá dónde

Pokrovitelj žita

Lepog starca sretnem
U vozu Vršac-Beograd

Putuje samo do treće stanice
Koliko da uz put
Vidi žita

Gleda kroz otvoren prozor
Klima glavom s časa na čas

I celo vreme leti
Odeven u zlatne vlati
Nad žitnim poljima

Vratiće se prvim vozom u Vršac

Sa šakom zrnavlja u džepu
S dva klasa zadenuta za šesir

Patrocinador de trigo

Me encuentro con un viejo hermoso
En el tren de Vershats a Belgrado

Viaja apenas hasta la tercera parada
Sólo para ver
El trigo junto al camino

Mira por la ventana abierta
Asiente con la cabeza de vez en cuando

Y todo el tiempo vuela
Vestido en briznas doradas
Sobre los campos de trigo

Regresará en el primer tren a Vershats

Con un puñado de granos en el bolsillo
Con dos espigas clavadas en el sombrero

Apuntes sobre Poesía

Vasko Popa

Traducción: Dubravka Sužnjević

El poema

Amaneces y echas una mirada: ya todo está ahí, el árbol y la serpiente y la piedra y el sol. Nada te estuvo esperando. Nada se voltea para verte, ninguna cosa te pregunta nada, todo permanece y sigue su camino.

Y entonces, ¿de qué cosa vas a partir para que de un rencor más profundo, de lodo, de sueño, de puro aliento, crees algo, algo tuyo, según tu antojo?. Lo sueltas al mundo y temes, no sabes si va a aprender a caminar, a hablar, si va a sobrevivir.

Y si eso ocurre, y ocurre rara vez, pronto aquella cosa tuya, por ti creada, empieza a caminar por el mundo, pero a su propio antojo.

¿Te gusta eso entonces?

1953

La puerta

¿Por qué abrir la puerta?

Hay que buscar tanto tiempo para encontrarla. A veces está en una pared, a veces en el techo, a veces debajo del mismo cabezal.

Y es tan difícil abrirla. Te rompes las uñas sólo para entreabrirla y no te puedes detener en el umbral más de un instante: se te nubla la mirada, te precipitarías al abismo.

¿Por qué abrir esa puerta que no lleva a ninguna parte? Abres sus hojas y ante ti se descubre la oscuridad, la hueca oscuridad. Si por lo menos condujera a otro cuarto, a un jardín o un balcón con hermosa vista.

Sin embargo, hay que abrirla. A cualquier precio hay que abrir esa puerta.

Para que haya aire.

1954

Observas el infinito a tu alrededor. En él, no todo está a tu alcance. El infinito dentro de ti, lo ves en cuanto cierras los ojos. En él, nada resulta inalcanzable. Las paredes de las sienas te dividieron para siempre, pero tú jamás y por nada quieres vivir dividido, porque eres la parte indivisible de todo. Y a todo tienes completo derecho. No puedes quedarte eternamente encerrado dentro de ti, tampoco puedes salirte de ti por un momento. Desde que sabes de ti, surge la misma pregunta: ¿cómo vivir sin despedazarte entre esos dos infinitos, entre aquél fantasmal dentro de ti y el cruel a tu alrededor? ¿Cómo mantenerte en la delgada piel de la vida? Sí, eso: ¿cómo atar, día tras día, noche tras noche, un cabo con el otro?

¿Cómo? Tú lo haces con las palabras. Ese es tu trabajo o por lo menos crees que lo es. Palabras, montones de palabras, por ellas ya no ves el sol, ríos de palabras, tu boca está llena, llenos los oídos. ¿Para qué las palabras siempre? Como si a alguien le importaran. Sería más sencillo descalabrarse. Y si en la cabeza hay algo, que salga a la luz del día, que se muestre ante los ojos del mundo. Entonces, sería diferente para ti. Si en esa maldita cabeza realmente hay algo, tanto mejor: significa que todo aquello era una fuerte ilusión. Sólo te faltaría eso: que resultes ser un ilusionista. ¿Tal vez bajo los arcos del cráneo no hay nada más que imágenes? Pero, ¿desde cuándo las imágenes muerden? ¿Las imágenes vivas, verdad? ¿Cómo no!

Sea lo que fuere, te quedan las palabras. Determinadas, insustituibles, tus palabras nativas. Ellas son la única encarnación de toda la realidad en los dos lados de tu frente. Las repites en tu interior, las alimentas con tu sangre y tu sueño, para que resistan el aliento del espacio y los estragos del tiempo. Para que sean como nunca habían sido, como tienen que ser ahora. ¡Y allí no

hay otra posibilidad! O tus palabras serán irrepetibles como lo es tu vida, ese mero instante en el destino de tu pueblo, o búscate otro trabajo.

Arrastras así las palabras, una por una, a través de los dientes y en ellas confrontas y unes tu infinito interior con el exterior. Las unes afuera, pero según las leyes que ignoran lo imposible y que reinan dentro de ti. Lo haces así porque no sabes hacerlo de otra manera, lo haces por tu propia vida que puede subsistir sólo en un mundo singular, que es el único mundo real. Lo haces ingenuamente como si fueras el primer hombre que vio el mundo, lo haces implacablemente como si fueras el último hombre que verá el mundo. En eso consiste tu responsabilidad ante el pueblo sin el cual no existirías ni tú ni la maravillosa lengua de la que tienes la suerte de servirte.

1955

Tú no quieres que tus palabras queden apenas como nombres y apellidos de las cosas. Como las sombras inventadas de las cosas. A ti te gustaría que tus palabras fueran las cosas y la creación misma. Después de todo, así te comportas con ellas.

Borras, borras todo en el mundo hasta quedarte solo con las palabras. Y entonces, ellas no tienen otra salida. Tienen que volverse todo. Todo en el mundo. Todas las cosas. Entonces, tú eres su dios: porque tampoco tú, entonces, tienes otra salida.

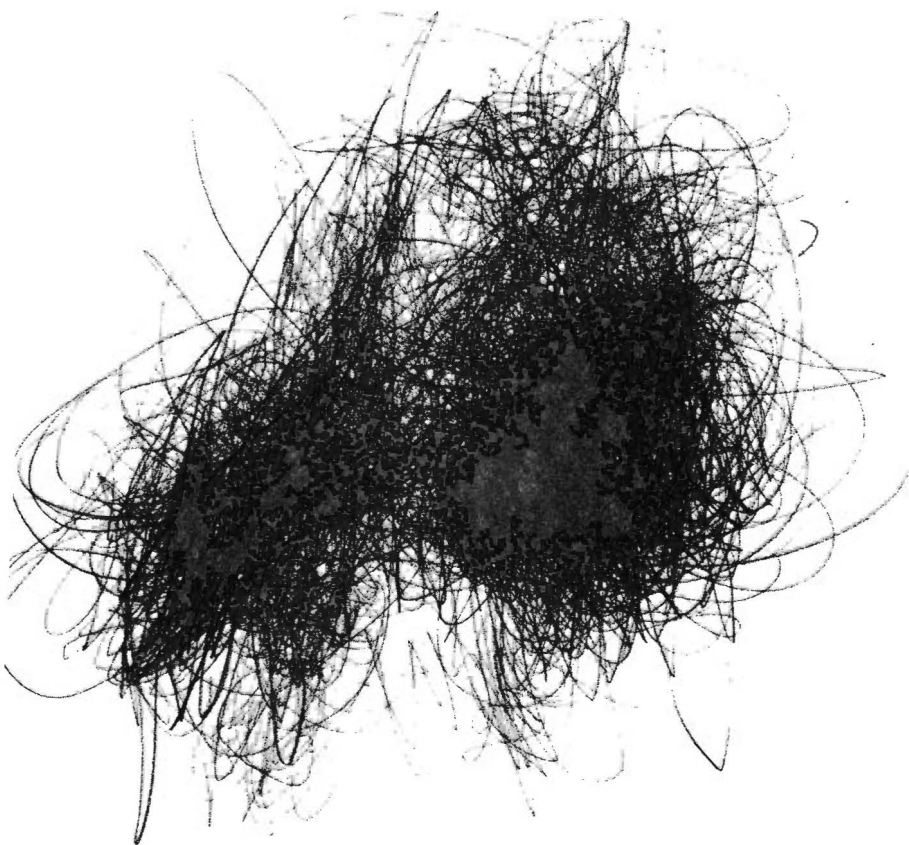
Y sólo entonces empieza la verdadera empresa que tiene que revelar lo que puedes hacer con las palabras y lo que las palabras pueden aguantar que se haga con ellas.

Es loca y costosa esa empresa, no lo niegas. Pero también tiene un encanto irresistible, lo admites. De otra manera, no la repetirías sin que importaran las consecuencias. Sin que importara la sangrienta venganza de las cosas resucitadas que no saben de bromas.

(Hablemos claro: si fuera posible pasar el sol de una mano a la otra, ni a ti ni a nadie se le ocurriría esto.)

1957

► *Live Transmission*: movimiento de las manos de Paul Sacher mientras dirige a la Orquesta de Cámara de Oxford interpretando la *Música para cuerdas, percusiones y celesta* de Bartok (tercer movimiento: *adagio*, y segundo movimiento: *allegro*). Academia Ferenc Liszt, Budapest, Hungría, 24 de septiembre de 1995.



D. H. Lawrence y la elevada tentación de la mente

Charles Olson

Traducción: Tedi López Mills

Cuando hablo de la elevada tentación, pienso en Platón, Schopenhauer, digamos, y entre nuestros contemporáneos, Ortega. Al mismo tiempo pienso en Homero, Eurípides y D.H. Lawrence. Y pienso en Cristo.

Podemos empezar con Cristo. Si Satanás hubiera querido tentar definitivamente a Cristo, ¿no le habría ofrecido una cuarta prueba, no le habría ofrecido todo el entendimiento del que es capaz la mente? Pues el despojamiento de este manto es el desafío que la vida impone a sus mejores creaturas. Y son muy pocos los que pueden despojarse de él.

Lawrence sí pudo. Definir la resistencia que se le otorgó para permitirle hacerlo no tiene tanta importancia como el hecho de que lo hizo. De algún modo, Lawrence eligió las ventajas de las percepciones morales frente a las del intelecto.

Pues son estas dos vías las que, en cierto punto, divergen y si una persona, en ese punto, no elige como Lawrence parece haber elegido (Huxley, en su introducción a las "Cartas," abunda mucho en este abandono de las habilidades intelectuales por parte de Lawrence) se encaminará, como lo hizo Platón, como lo ha hecho Ortega (para escoger a uno de nuestros pensadores más destacados) hacia una forma de muerte.

Es, de manera peculiar, una elección de velocidades; o, más bien, de la velocidad más satisfactoria que puede conocer el hombre en contra de algo que está tan hundido en la raíz del tiempo que no se puede medir por medio del tiempo y, por consiguiente, no es para nada una velocidad. Pues la percepción moral, en contraste con la velocidad de la mente, es tan instantánea que es inmensurable en términos de tiempo.

Tengo la impresión (y Ortega me conduce a ella tanto como cualquier otro) que el uso del intelecto en su esfera más natural,

aquella que llamamos filosofía, satisface a tal grado la vanidad del hombre que éste no puede oponerle resistencia al menos que se sienta dispuesto a anular su vanidad.

Bien puede ser que esa resistencia de la que hablo que estaba tan implantada en Lawrence sea meramente la aceptación de que a la tortuga del sentimiento se le tiene que dejar lanzarse en su carrera, que un hombre no puede permanecer vivo al menos que la tortuga y la liebre que lleva adentro recorran ambas su trayecto. Y que la divergencia de la ruta de la mente es sólo (para emplear una imagen que emplea Lawrence en referencia a la crisis de nuestra cultura) un acto de desviación, mediante el cual el hombre retoma esa cosa más lenta que no puede dejar atrás sin ponerse en peligro, independientemente de qué tan rápido sea como liebre.

La proposición, entonces, es ésta: que el acto, el acto lawrenceano, es la respuesta a la metafísica y a su elevada tentación. El resultado, la ventaja moral, es algo que va más rápido que la liebre y más lento que la tortuga, una combinación tanto arcaica como prospectiva que le da al hombre, en su preocupación con la vida, instrumentos para su comprensión y su uso.

Debo, finalmente, ofrecer un vínculo de la elevada tentación que es difícil de expresar (sobre todo en estas épocas), pero que es esencial. Es la prueba del vínculo entre el sexo y la estructura de la mente. Cuando Lawrence, en uno de sus poemas, define la búsqueda de la verdad como "la más profunda de todas las sensualidades" (define la búsqueda de la justicia como "la siguiente experiencia sensual más profunda"), está admitiendo el vínculo al que me refiero. Lo admirable de su afirmación es, claro, que está hablando de la satisfacción que viene *después* de que se ha resistido la tentación. Pero lo que me interesa aquí son los efectos de la sensualidad (dado que es a la sensualidad a la que está directamente atado el pensamiento) si la tentación *no* se resiste.

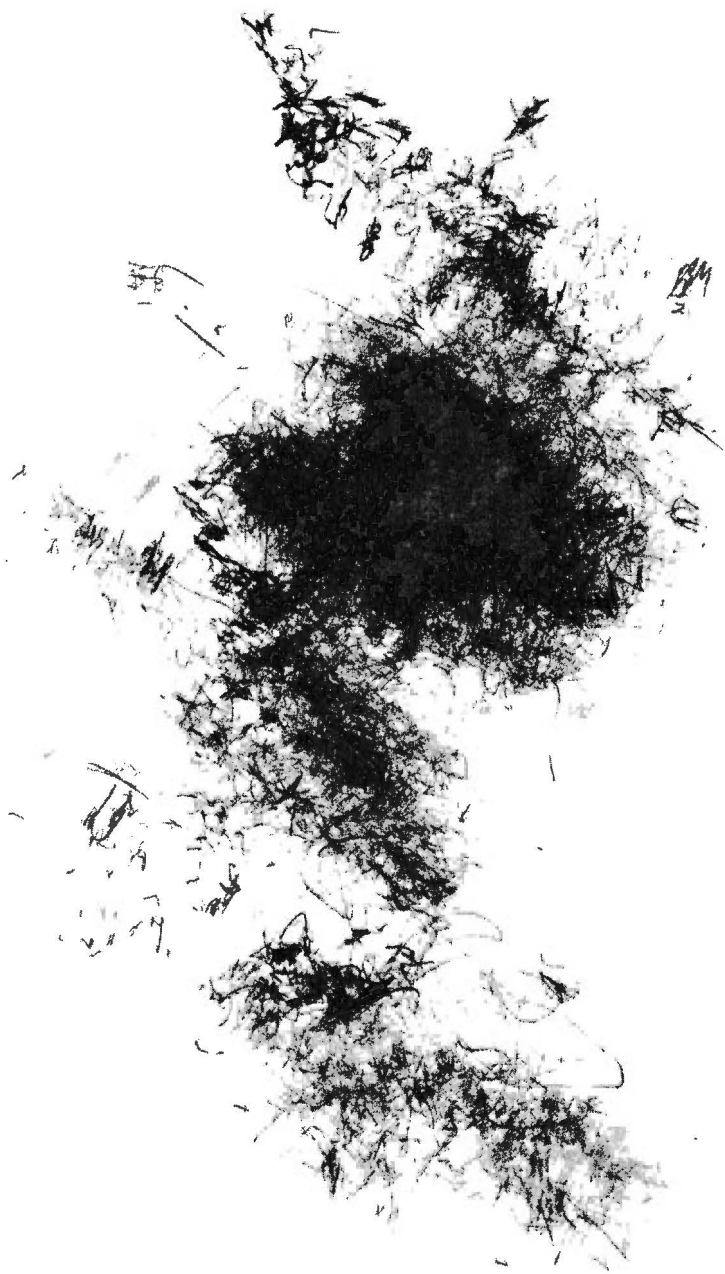
Estoy consciente de que determinar cuál es la causa y cuál el efecto tiene importancia, y que esa resistencia que les permite a algunos hombres apartarse del pensamiento en su vertiente metafísica es precisamente la fuerza de lo sensual que tienen dentro de ellos. Así lo veo yo. Considero, por ejemplo, que la descripción que hace Platón del segundo de los dos caballos en la parábola del *Fedro*, el caballo del mal, es una medida del temor de Platón

ante la indocilidad de lo sensual, no tanto como un universal, sino como algo que él debe refrenar en sí mismo. (La ferocidad con la que se controla al caballo, las imágenes de castigo, frente al manejo suave, casi sentimental del caballo del bien, se prestan al análisis.)

Hay temor ante lo sensual, una supresión aquí y en otras partes en Platón (y puede examinarse más abiertamente en Schopenhauer) que van más allá de la negación del apetito y están directamente relacionados con otro temor que manifiestan tantos metafísicos (Ortega lo revela, en su brillante ensayo sobre Goethe, cuando caracteriza el arte, aunque argumente que Goethe estaba destinado a ser poeta, como superficial y frívolo si “se le compara a la terrible seriedad de la vida”). El problema puede plantearse así: a un Lawrence nunca le habría parecido necesario, como lo fue para Platón, excluir a Homero por considerarlo un peligro para el Estado, pintar a Hesiodo y a Homero, como lo hizo Polignoto, en el infierno sometidos a tormentos similares a los de Sísifo y Tántalo. Pues Lawrence conocía, lo cual no es el caso de ningún metafísico, la disciplina y la salud de la forma, la forma orgánica a diferencia de esa forma falsa que, con su falsa velocidad, ofrecen las disposiciones del intelecto.

Es la validez de la forma, y sus iluminaciones, las que exigen ahora que se lleve a cabo esta crítica del pensamiento elevado. Durante demasiado tiempo los filósofos han colocado al arte, con respecto al intelecto, en un lugar de poder secundario. La aridez de la mente ha embaucado a la gente durante demasiado tiempo. La liebre se ha arrogado gran parte del liderazgo en la carrera. Ya es hora de que pongamos a prueba a los filósofos con la misma prueba que ellos tan hábilmente hacen a un lado, esa con la que tan rápidamente, porque son rápidos, desarman a sus críticos. Lawrence no estaba desarmado, se mostró temerario, porque se había ganado el derecho, había pagado el precio, para ponerlos a prueba como puso a prueba a Cristo. (En *The Man Who Died* le hizo la prueba a Cristo—y hasta donde sé, es el único hombre que lo ha hecho.) Es la misma prueba con la que debemos medir a Platón o a Ortega, o a cualquiera de su estirpe. La prueba de la tentación es sus propias vidas.

(1950)



Live Transmission: movimiento de las manos
de Anthony Braxton al tocar instrumentos de lengüeta.
The Knitting Factory, Nueva York, 9 de enero de 1997 (detalle).

Ustvólskaia: la esfinge musical de Rusia

Augusto de Campos

Traducción: Gonzalo Aguilar

La progresiva apertura del régimen soviético después de Stalin y el definitivo desmoronamiento del totalitarismo comunista trajeron a la luz la obra de diversos compositores que habían sido marginados por los burócratas del “realismo socialista”. Actualmente, nombres como los de los rusos Denísov, Schnittke, Gubaidulina o del estoniano Arvo Pärt (todos nacidos alrededor de los años 30) son bastante conocidos en Occidente y los catálogos discográficos de música erudita están llenos de sus creaciones. Más allá del valor intrínseco, sus obras constituyen un testimonio elocuente de la fuerza irreprimible y universal de la música contemporánea —la música de nuestro tiempo, quieran o no los perezosos auditivos.

Desconocida hasta hace poco, una nueva personalidad viene a sumarse a la constelación emergente de artistas silenciados por la dictadura. Se trata de una compositora de nombre complicado, Galina Ivanovna Ustvólskaia, cuya obra comenzó a ser divulgada en 1993. De una generación que antecede a la de sus colegas más difundidos y anterior aun a la de los creadores de la “música nueva” de los años 50 —Boulez, Stockhausen, Nono, Berio—, esta compositora nació en San Petersburgo el 17 de junio de 1919. Como si no bastara el redescubrimiento —en la década del 80— de las grandiosas obras de Giacinto Scelsi y Conlon Nancarrow, creadores originalísimos que rehuyen a las clasificaciones, la revelación reciente de las composiciones de Ustvólskaia constituye otro “hallazgo musical” de extraordinaria significación, una verdadera bomba informativa de efecto retardado, capaz de infundir inédita coloración y vigor al universo de la música de invención, la más desafiante de nuestra época. Como diría Charles Ives, “música para fortalecer los músculos del oído, los músculos de la mente y, tal vez, los músculos del Alma”.

No hay que desdeñar el hecho de que se trate de una mujer, ya que como es sabido, aunque muchas mujeres sobresalieron como grandes intérpretes, son pocas las que se destacaron como compositoras. Y cuando se considera que los músicos de tendencias modernistas que permanecieron en la Unión Soviética fueron todos ellos, de Mossolov a Shostakovitch, obligados a encuadrarse en los lineamientos tradicionales y a renunciar a la aventura de la experimentación, es todavía más sorprendente constatar que fue precisamente una mujer quien tuvo el coraje de negarse a hacer cualquier concesión logrando mantener la integridad de una obra que afronta todos los dogmas del “realismo socialista”, de forma tan radical y transgresora. Naturalmente, el precio que pagó fue el de la marginalidad y el del anonimato, que sólo ahora comienzan a ser quebrantados.

Buscar su nombre en los diccionarios o en los libros de música moderna es inútil: ni la nombran.¹ Mi primer conocimiento de

¹ Posteriormente a la publicación de este artículo, obtuve el libro de Frans C. Lemaire, *La Musique du XXe Siècle en Russie et dans les anciennes Républiques Soviétiques* (Paris, Fayard, 1994), excelente y bien informado panorama de la música rusa moderna. Lemaire, quien fue uno de los primeros divulgadores de Ustválskaia y también autor de los comentarios de los CDs de la Megadisc (1995) que reúnen obras de la compositora bajo la dirección de su compatriota Oleg Malov (MDC 7863 y 7865), le otorga un lugar preeminente en este compendio, aunque se muestra lamentablemente tributario de una visión diacrónica, cuantitativa, que proyecta a Shostakovitch y a Schnittke como los dos mayores compositores de la modernidad rusa a lo largo del siglo, artistas que se caracterizan por su abundancia y por su eclecticismo. El libro, además, hace evidente *ad nauseam* las debilidades éticas y estéticas de Shostakovitch, pese a la buena voluntad con que lo ve el ensayista. En las antípodas, tenemos a Pierre Boulez: “Cambio toda la obra de Shostakovitch por algunas pequeñas Composiciones de Stravinsky como las tres piezas para clarinete o las melodías rusas”. Por otro lado, en un texto divulgado por Internet (*The Lady with the Hammer/The Music of Galina Ustvolskaya*), Ian MacDonald, autor del libro *The New Shostakovitch* (Londres, 1996) y un entusiasta de ese compositor, intenta debilitar la idealización de la figura de Ustválskaia sin dejar de reconocerle su radicalidad (“pocos hombres, y mucho menos mujeres, escribieron música tan violenta como ésta”), enfatizando que aun ella, sobre todo en la primera fase de su carrera musical, no pudo evitar rendirse en uno u otro caso a la mano de hierro soviética, con piezas más convencionales, como *El Sueño de Stenka Razin* (1948) o *Fuego en las estepas* (1958). Si no hubiese sido así, acentúa, simplemente no hubiese sobrevivido. Pero lo cierto es que Ustválskaia renegó de esas composiciones, eliminándolas drásticamente de su catálogo, como ya lo registrara Frans C. Lemaire, refiriéndose a algunas de ellas en su libro y en los comentarios a las grabaciones de la Megadisc. No se puede comparar la audacia,

Ustválskaia proviene de los folletos de cuatro CDs que conseguí, todos ellos editados en esta década. Dos de ellos los traje conmigo de un viaje reciente que hice a Amsterdam —un regalo de Jan Wolff, director artístico de la casa de espectáculos De Ijsbreker, prestigioso centro holandés de música contemporánea y experimental— y me revelaron su música: el primero contiene el *Trío para violín, clarinete y piano* (1949), el *Dúo para violín y piano* (1964) y la *Sonata núm. 5 en 10 Movimientos* (1986), lanzado por la firma Hat Hut Records, en 1993; el segundo reúne las *Composiciones 1, 2 y 3* (1970-75), bajo el sello Philips en 1995. Ambos están interpretados por el Schoenberg Ensemble, dirigido por el notable pianista, regente y musicólogo holandés Reinbert de Leeuw. En cuanto a los otros dos, uno de ellos fue lanzado por la Conifer Classics en 1995 y contiene *Octeto* (1950), la *Composición 3* (1974-1975) y la *Sinfonía núm. 5 (Amén)* (1990), junto con el *Quinteto para piano en Sol menor, op. 57* (1940) de Shostakovitch; y el otro, por la Koch International Classics, en 1995, con el *Gran dúo para violoncelo y piano* (1959), junto a dos composiciones de Sofia Gubaidulina, *In Croce*, para violoncelo y acordeón (1979) y *10 Preludios* (1974). Si las bellas creaciones de Gubaidulina, con su áspera exploración timbrística, se identifican plenamente con las de su antecesora, no se puede decir lo mismo del bien comportado quinteto de Shostakovitch, que, según nos informa Eric Rosberry en su monografía sobre el compositor, le valió un comentario amistoso del *Pravda* (“límpicamente lícido, humano y simple”) y el premio Stalin de 100.000 rublos... Shostakovitch y Ustválskaia son polos opuestos.²

el despojamiento y la integridad de la obra de Ustválskaia con las oportunísticas idas-y-vueltas del lenguaje musical, ya en sí mismo moderado, de Shostakovitch y sus incontables concesiones a la *nomenklatura* que, además, pasó a integrar como miembro del Soviet Supremo desde 1962.

² En carta al autor (13.9.97), afirma Ustválskaia: “Si usted quiere saber mi opinión sobre D. D. Shostakovitch, aquí van algunos extractos de una charla que di en Radio Libertad (‘Svoboda’) el 4 de abril de 1995 e incluida en el programa *Sin barreras*: ‘Yo estoy diciendo todo esto con el fin al menos de reestablecer la VERDAD sobre mis relaciones con Shostakovitch así como con la VERDAD sobre el propio Shostakovitch como hombre y como compositor [...] Me gustaría destacar que, de hecho, en ninguna época, aun cuando estudiaba en su clase en el Conservatorio, ni su música ni su personalidad eran conciliables con las mías. Podría expresarlo de manera más clara aún: tanto durante mis estudios como en los últimos años, la música de Shostakovitch era inaceptable para mí y su personalidad,

Ustvélskaia realizó sus primeros estudios entre 1937 y 1939 en el conservatorio de su ciudad natal y debió interrumpirlos durante la guerra para servir en un hospital. Los concluyó después en el Conservatorio Rimski-Korsakov, donde fue alumna de Shostakovitch hasta 1947. Se dice que éste la defendió de las acusaciones de “modernismo” en la Unión de Compositores Soviéticos y que, después de haber ejercido alguna influencia sobre sus composiciones de juventud, terminó siendo influenciado por ella hacia el fin de su vida, llegando a someter sus propias obras al juicio de la compositora.

Pocos han utilizado la disonancia con la violencia y la inmediatez con que lo hace Ustvélskaia. Aunque haya obvios antecedentes en la misma tradición rusa moderna, en Stravinsky —como es obvio—, aunque también en las manifestaciones casi futuristas de los autores de la generación que le precedió inmediatamente, como Prokofiev, Mossolov y Popov, las anticipaciones más osadas parecen ensombrecerse junto a las compactas explosiones sísmicas de los acordes disonantes de la compositora. Desde los primeros ejemplos de sus obras, alrededor de los años 50 (el *Trío para violín, clarinete y piano*, el *Octeto*, el *Gran dúo para violoncelo y piano*) su personalidad se desgarró y se singularizó por el ascetismo y la radicalidad de sus intervenciones sonoras, con un matiz percusivo obcecado, que llevó a Elmer Schoenberg a apodarla “la dama del martillo”. Complementan la disonancia cacofónica de sus obras una concisión extrema que se condensa en bloques sumarios de encadenamientos sonoros, atravesados de silencios, y la formación contrastante, conflictiva, de los instrumentos. Cuando la reunión de los instrumentos no es inusitada, como en el *Dúo para violín y piano*, los registros se contrastan agresivamente: graves contra agudos, masas sonoras contra sonidos aislados, *clusters* contra puntillismos, *fortísimos* contra *pianísimos*, *glissandos* delante de *staccatos*, ataques *versus* silencios, en una tensión rítmica permanente. En otras creaciones, los extraños grupos instrumen-

lamento tener que decirlo, solamente agravaba mi actitud dolorosamente negativa hacia él. Pero creo que no es adecuado extenderme sobre este punto. Una cosa es evidente: la figura de D. D. Shostakovitch, con toda su aparente eminencia, nunca fue eminente para mí. Al contrario, su personalidad me oprimió y aniquiló mis mejores sentimientos. Yo siempre pedí a Dios que me diese fuerza para realizar mi obra y todavía le sigo pidiendo a Él lo mismo’.”

tales acoplados ya son, por sí solos, expresiones de conflicto. Es el caso de la *Composición 1 - Dona Nobis Pacem*, de 1970-1971 (flautín, tuba y piano), de la *Composición 2 - Dies Irae*, de 1972-1973 (ocho contrabajos, caja de 43x43 cm. y piano) y de la *Composición 3 - Benedictus qui Venit*, de 1974-1975 (cuatro flautas, cuatro fagotes y piano). La timbrística contrastante es explorada de la manera más radical posible, agravada por ataques bruscos de los instrumentos, pedazos de sonidos en regiones no habituales cruzados por soplos y pianos *pianissimos*. La *Sonata núm. 5 en 10 movimientos*, con su dinámica exaltada por el martilleo de células sonoras obsesivas, fue concebida cuando Ustvólkskaia ya tenía casi 67 años y muestra cómo la edad no atenuó su rebeldía. Y si en una creación todavía más reciente, la *Sinfonía núm. 5* de 1990, el Padre Nuestro recitado enfáticamente por el narrador parece contradecir la austeridad de la obra —a menos que se trate de “una elección irónica” de Ustvólkskaia, como sugiere Louis Blois, o de una interpretación extrovertida (contra la recomendación explícita de la compositora: “con emoción interior”)— la dureza y la sequedad del percusionismo orquestal confirman todavía sus propuestas anteriores y, básicamente, mantienen su coherencia.

El elementarismo formal y la agresividad ruidística de su obra llevaron a otro estudioso, Theo Hirsbrunner, a invocar a Stravinsky y a Malévitch: “Como Stravinsky en *La consagración de la primavera*, la compositora retorna a los tiempos pre-históricos. Los instrumentos son obviamente modernos y ya han sido usados de las más diversas formas en la música europea. Pero aquí se tiene la impresión de que fueron capturados por seres salvajes que impusieron su naturaleza enloquecida sobre ellos, no para menoscabar a una audiencia culta, sino para enviar gritos de socorro nacidos de la aflicción. En este sentido, la música se torna una señal: ella ya no gesticula sino que se petrifica en unos pocos símbolos dispersos, tales como los que podemos observar en los cuadros de Kasimir Malévitch. Ustvólkskaia está escribiendo música suprematista mucho tiempo después que los pintores de cuadros suprematistas, destacados hoy en los museos del mundo occidental, pero prohibidos en la Unión Soviética. Durante los años 70 nadie en Leningrado pensaba en *glasnost* y *perestroika*, pero en sus composiciones Ustvólkskaia se había ligado a la tradición de la vanguardia rusa: con intransigencia reconsideró *ex novo* los ele-

mentos musicales, dejándolos en un estado primigenio todavía no tocado por la civilización". Para Alain Poirier su música recuerda "la obra eruptiva de Varèse", y aunque en un primer momento parece "totalmente desvinculada de cualquier tradición, su esencia y su justificación están enraizadas en una herencia modal considerablemente colorida y enriquecida por poderosos efectos de resonancia". Louis Blois evoca la imagen de personalidades independientes, como Giacinto Scelsi, que le parece afín en espíritu, si no en estilo.

A mí, su "arte de rechazos"³ me hace pensar en otras dos grandes mujeres: en la revolución silenciosa y solitaria de los poemas de Emily Dickinson (cuyos versos permanecieron inéditos durante toda su vida) y, dentro de la propia Unión Soviética, en la trágica insubordinación de esa descendiente espiritual de Emily, la poeta-suicida Marina Tsvietáieva, una de las tantas víctimas del stalinismo. Ustvól'skaia es —tal vez— la Tsvietáieva post-suprematista de la música moderna.

La compositora, de todos modos, no nos ayuda a develar el enigma de su obra:

Es muy difícil hablar sobre mi música. Mi habilidad para componer no es igual, desgraciadamente, a mi habilidad para escribir sobre mis composiciones. Más allá de eso, hay hasta quienes dicen que una excluye a la otra. Pido a todos los que realmente aman mi música que renuncien a su análisis teórico.

Reflexionando, no obstante, sobre sus *Composiciones 1, 2 y 3*, Alain Poirier, guiado por los títulos que les dio la autora, juzga ver ahí una "misa en miniatura", que trazaría un arco de la invocación a la paz al "día de la ira" y a la expectativa del Redentor. Si así fuera, se trataría también, aparentemente, de una alegoría de la penitencia y de la esperanza del pueblo soviético. Pero es tal su explosividad sonora, que me pregunto si esas piezas no tendrían algo de "misa negra", como en cierta forma lo tiene aquella *Sona-*

³ En su libro *Linguaviagem* (San Pablo, Companhia das Letras, 1987), Augusto de Campos publicó un ensayo sobre Stéphane Mallarmé y Paul Valéry cuya poesía caracteriza como un "arte de los rechazos" por el trabajo de selección que ejercen con el material (N. del T.).

ta de la Chiesa, que Virgil Thomson produjo en 1926, obra notable según la opinión de John Cage. Esta sonata condensa el culto negro protestante americano, ritmos de tango sincopado y una “fuga para acabar con las fugas” (la expresión es de Cage) en un concierto disonante donde cambian de papel los cinco instrumentos disparatados: un clarinete en Mi bemol, una trompeta en Re, una viola, una trompa en La y un trombón. Sólo que Ustvólskaia va todavía más lejos en su estruendoso “rumoratorio” (para aludir al roaratorio cageano) de su mini-misa laica. Comenzando por el inusitado solo de tuba que inicia las células en fuga de la *Composición 1 - Dona Nobis Pacem*, entrecortada por los gemidos del flautín y del piano en un siniestro acoplamiento sonoro. Aglomerándose por momentos en cánones casi burlescos, esas figuras martilladas chocan, durante todo el desarrollo de la fuga, con el imprevisible rumor en sordina del piano, del flautín y de la tuba, para más adelante ser revisitadas por las explosiones percusivas de las cajas y los *clusters* del contrabajo (*Composición 2 - Dies Irae*), hasta desvanecerse en los soplos y pianísimos agonizantes de la *Composición 3 - Benedictus qui Venit*, que Louis Blois compara con la *Pregunta sin respuesta* de Charles Ives. Sin querer semantizar lo insemantizable musical, no hay cómo evitar la sensación de percibir en esa conflagración sonora un *pathos* de tragedia personal y colectiva. De un lado, la truculencia de la tuba y del flautín en registros extremos, la impostación bufo-marcial de las cajas y las intrusiones del piano y de los contrabajos en masas opresivas. Del otro, el estertor agónico del piano y de los otros instrumentos en humildísimas intervenciones a orillas del silencio. “Mis obras no son religiosas en el sentido literal, sino que están llenas de espíritu religioso y, en mi modo de sentir, sonarían mejor en el interior de una iglesia, sin introducciones y análisis de carácter académico. En las salas de concierto, o sea, en un ambiente ‘profano’, resultarían diferentes” —afirma, siempre enigmática, la compositora.

No es posible todavía definir con precisión el espacio de la música rusa en nuestro siglo, sacrificada como lo fue por la prohibición stalinista. Entre Scriabin y Stravinsky existe un vacío que sólo será llenado cuando la obra teórica y práctica de Obuhov (1892-1950) y Vischniegradski (1893-1980), expatriados rusos, pioneros de la música atonal y microtonal, pueda ser mejor conoci-

da, así como la de los ultracromatistas Nikolai Roslavetz (1881-1944) y Arthur Lourié (1893-1966). Más significativa de lo que parecía es la música de la fase no vigilada de los “modernistas” como Mossolov (1900-1973) y Popov (1904-1972). El CD editado en 1988, *Music of the First October Years* (sello Olympia), nos ofrece una idea de esa producción, potencialmente rica, como lo prueban la *Sinfonía de cámara en Do mayor*, Op. 2 (1927) de Popov y los *4 anuncios de periódico* y los *3 esbozos infantiles*, op. 18 (1926) de Mossolov, un compositor por el cual llegó a interesarse Giacinto Scelsi cuando fue divulgada en Europa la *machine music* futurista de su obra *Zavód* (Fábrica), extraída del ballet *Stal* (Acero), de 1927. Tres años después, Pierre Monteux dirigirla, en París, el poema sinfónico de Scelsi titulado *Rotative*, para tres pianos, metales y percusión, en la misma línea de búsquedas. Algunas obras para piano de los años 20 de este compositor ruso, que pueden ser oídas en el CD *Mossolov - Works for Piano* (editado por Le Chant du Monde, en 1991), lo muestran trabajando en un instigante enclave entre el cromatismo post-scriabiniano y el brutalismo ruidista de la música-de-la-máquina.⁴ Como se ve, son informaciones recientes sobre un periodo por mucho tiempo extirpado de la historia musical de nuestro siglo por la censura stalinista. Ustvól'skaia no debió haber sido indiferente a esas afinidades con la marginal vanguardia rusa.

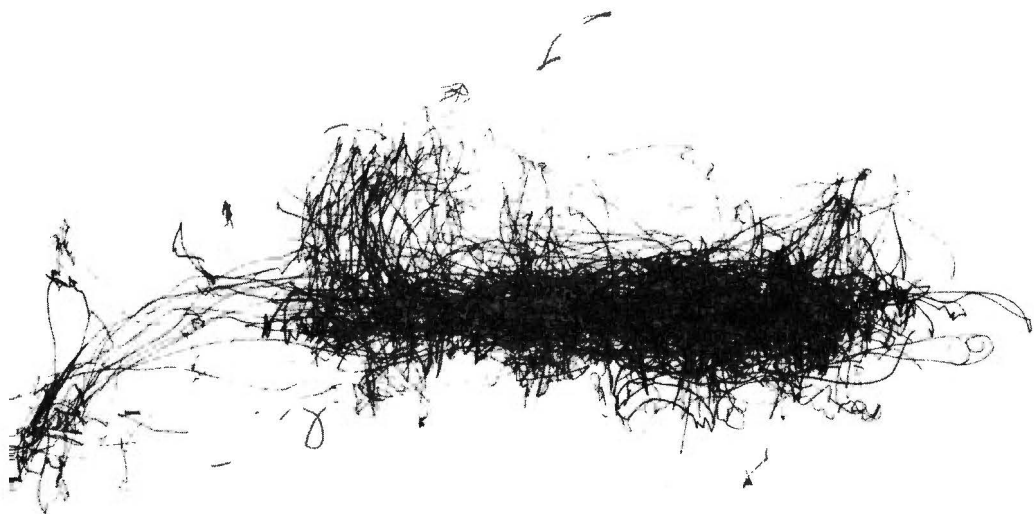
Si las aproximaciones nos ayudan, supliendo la reticencia de la compositora, a situarla en el contexto de su patria y de la música contemporánea y a comprender el significado de la presencia de esfinge de Ustvól'skaia —quien todavía vive, con 77 años—, es necesario decir que, de hecho, y a pesar de todos los precedentes, en último análisis su obra no se parece a nada. Y ahí reside su grandeza. Sin apelaciones, sin llorar, sin cantar, sin contar, en completo aislamiento, ella responde con su música insólita por lo que hay de más integro, más ético y más insobornable en la dignidad

⁴ Otro buen documento de la época es el CD *Soviet Avant-Garde*, de la Hat Hut Records (1994), que muestra una interesante selección de la producción pianística de las primeras décadas, ejecutadas por Steffen Schleiermacher. Otro nombre relevante, el de Serguei Protopopov (1893-1954), se agrega a los de Mossolov, Lourié y Roslavetz, ganando una particular importancia las exploraciones ultrascriabinianas, aventuradas y concisas, de estos dos últimos, especialmente en *Syntheses* (1914) y en *Formes en l'air* (1915) de Lourié.

espiritual del artista y del ser humano. Consiguió ser ella misma, contra todas las presiones y opresiones. Al mismo tiempo, tal vez por la misma soledad periférica de su trabajo en relación a los centros de gravitación europeos, logró crear una obra original, al margen de todas las originalidades de la música de su tiempo. Extraño blanco del blanco. Silencio del silencio. Un silencio que grita. Este grito es tan alto y de tanta intensidad que tal vez no sea escuchado por los oídos anestesiados de la mayoría silenciosa, pero, al menos, ya no podrá ser silenciado.

Obras catalogadas de Ustvólkskaia:

1. 1946 - Concierto para piano
2. 1947 - Sonata núm. 1 para piano
3. 1949 - Sonata núm. 2 para piano
4. 1949 - Trío para violín, clarinete y piano
5. 1949/1950 - Octeto para 2 oboes, 4 violines, 2 tímpanos y piano
6. 1952 - Sonata núm. 3 para piano
7. 1952 - Sonata para violín y piano
8. 1953 - 12 Preludios para piano
9. 1955 - Sinfonía núm. 1
10. 1957 - Sonata núm. 4 para piano
11. 1959 - Gran dúo para violoncelo y piano
12. 1964 - Dúo para violín y piano
13. 1970/1971 - Composición núm. 1 (Dona Nobis Pacem) para piano, violoncelo, flautín y tuba
14. 1972/1973 - Composición núm. 2 (Dies Irae) para 8 contrabajos, cubo (43 x 43 cm) y piano
15. 1974/1975 - Composición núm. 3 (Benedictus qui Venit) para 4 flautas, 4 fagotes, y piano
16. 1979 - Sinfonía núm. 2
17. 1983 - Sinfonía núm. 3
18. 1985/87 - Sinfonía núm. 4 (Prece), para trompeta, gong, piano y contralto
19. 1986 - Sonata núm. 5 (en diez movimientos) para piano
20. 1988 - Sonata núm. 6 para piano
21. 1990 - Sinfonía núm. 5 (Amen), para oboe, trompeta, violín, percusión y recitante



Live Transmission: Movimiento de las manos del pianista
Horacio Gutiérrez tocando el *Concierto para piano N° 4 Opus 58*
de Beethoven, con André Previn dirigiendo la Orquesta de Saint
Luke. Carnegie Hall, Nueva York, 29 de enero de 1997.

Acerca de la Música Intuitiva

Karlheinz Stockhausen

Traducción: Juan Alcántara

(Esta conversación tuvo lugar durante la conferencia “Electrónica Viva y Música Intuitiva”, llevada a cabo en Londres el 15 de noviembre de 1971 en el Instituto de Artes Contemporáneas. La conferencia y la discusión fueron filmadas y luego transcritas a partir del film. Antes de la discusión Stockhausen hizo tocar una grabación de “Es” y al final una de “Aufwärts”.)*

Eso fue “Es”. Como dije antes, llamo a esto Música Intuitiva, ya que con un texto como el de “Es”, uno debe excluir todos los posibles sistemas utilizados regularmente para cualquier tipo de improvisación —si uno entiende el término “improvisación” de la manera en que generalmente se utiliza. Prefiero por lo tanto el término Música Intuitiva. En el futuro seguramente asistiremos al desarrollo de la Música Intuitiva. ¿Alguien tiene una pregunta?

¿Cómo puede decir que cuando uno deja de pensar la mente se abre a núcleos más elevados? ¿No está haciendo lo que los surrealistas hicieron con la escritura automática en los años veinte? Ellos decían que eludiendo el pensamiento uno abría la mente a lo subconsciente y a lo inconsciente, y usted insiste en que se abre a núcleos más elevados. ¿Será por-

* Por Música Intuitiva debe entenderse un tipo de música en particular que Stockhausen desarrolló durante los años 1968 y 1970. Las piezas de Música Intuitiva compuestas en esos años están reunidas en dos grandes ciclos: *Aus den sieben Tagen* [De los siete días], 15 composiciones, y *Für kommende Zeiten* [Para los tiempos venideros], 17 composiciones. Las piezas que se mencionan en la conversación —“Es” [“Esto”], “Aufwärts” [“Hacia adelante”] y “Oben und unten” [“Arriba y abajo”] —, pertenecen al primero de estos ciclos y se caracterizan, como todas las demás, por consistir exclusivamente en un conjunto de instrucciones verbales dirigidas a los intérpretes. (N. del T.)

que los surrealistas estaban bajo la influencia del psicoanálisis y usted está bajo la influencia de la filosofía oriental?

Lo único que sé, a partir de mi experiencia personal, es que la Música Intuitiva no debe tener, en lo posible, nada que ver con la psicología; lo cual significa nada que ver con el subconsciente ni con el inconsciente. Al contrario, los músicos deben estar influidos por lo supra-consciente, por algo que *penetre* en ellos (por los resultados podemos ver que esto realmente ocurre así). Ciertamente no hay nada en la historia de la música, y nada en lo que hayamos hecho antes, que se parezca, aunque sea un poco, a los resultados que han surgido de estos textos. Así que debe ser eso que llamamos lo supraconsciente, y no lo subconsciente ni lo inconsciente.

Usted dijo que existen similitudes entre las distintas interpretaciones.

Sí, eso es interesante. En "Es", por ejemplo, todas las distintas versiones que hemos hecho empiezan con acciones y sonidos muy breves y fragmentados. Luego, gradualmente, sonidos largos surgen aquí y allá, y tan pronto como uno empieza, el anterior inmediatamente se detiene, de tal manera que los sonidos se interrumpen unos a otros. En todas las versiones la superposición de sonidos empieza a incrementarse en este punto. Un músico toca algo, luego otro empieza a tocar un sonido o cierto patrón sonoro y, a pesar de esto, el primero puede continuar tocando. Luego todo continúa muy rápido. En todas las versiones que he escuchado nunca hay una transición lenta: de pronto se llega a una situación en la cual los intérpretes están evidentemente fascinados por algo que hay en el aire. Están completamente absortos en el sonido y actúan al instante y sin pensarlo, es decir, su acción es completamente espontánea, de tal manera que se generan densas estructuras que se mantienen por algún tiempo, hasta el momento en que alguno de los músicos toca un sonido fuera de contexto. Entonces, abruptamente, hay largos silencios: los músicos tratan de sacar adelante lo que estaban tocando, pero ya no funciona más.

¿Ocurren a veces interpretaciones que, desde su punto de vista, sean defectuosas?

¿Quiere decir, en las cuales no podamos tocar en absoluto?

No, en las cuales se toque algo que, desde el punto de vista creativo de sus músicos, parezca escoria o desperdicio. ¿O existe algo que pueda llamarse desperdicio?

Por supuesto. El primer signo de desperdicio es la aparición de clichés: cuando surge un material preformado, cuando los sonidos se parecen a algo que ya conocemos. Hay una especie de apun-tador automático dentro de nosotros que de forma igualmente automática rechaza todo el material grabado, incluyendo la basura, y entonces uno tiene que parar.

¿Existe alguna forma de eliminar el desperdicio sonoro del proceso creativo?

Sin duda. Mientras se toca Música Intuitiva se vuelve extremadamente obvio cuál músico tiene el mayor autocontrol. Los músicos pronto revelan si son críticos, si sus aspectos físicos y espirituales están en un cierto equilibrio, etc. Algunos músicos se confunden muy fácilmente porque no escuchan. Esta es la causa más común de desperdicio. Desperdicio en el sentido en que producen niveles dinámicos que desgastan a los demás sin que ellos mismos se den cuenta. En algunas ocasiones alguien se vuelve muy autoritario, por ejemplo, y eso lleva a la interpretación conjunta a unas situaciones realmente terribles. Los sonidos se vuelven extremadamente agresivos y destructivos, operan en un nivel muy bajo de comunicación, y los elementos destructivos dominan (espero que nos estemos entendiendo: no me refiero solamente a “lo feo” o a “lo hermoso” cuando hablo de “bajo” nivel; me refiero a lo corpóreo, a la destrucción física mutua). En esos casos todos tocan al mismo tiempo. Uno de los criterios más importantes, que uno debe tener en cuenta continuamente, es “no toques todo el tiempo” o bien “no te dejes arrastrar a actuar todo el tiempo”.

Después de cientos de años de estar obligados a tocar solamente lo que estaba prescrito por los compositores, ahora que los músicos tienen la oportunidad, en la Música Intuitiva, de tocar todo el tiempo, lo hacen. La interpretación de inmediato se vuelve muy ruidosa y los músicos no saben cómo volver a lo quedo otra vez, ya que todo el mundo quiere ser escuchado. Lo que quiero decir es que es fácil tocar muy alto, ¿pero cómo regresar a lo quedo otra vez? Finalmente uno piensa: “de todas maneras nadie me escucha, así que podría parar”.

Estos son los principios generales del comportamiento del grupo, de tocar en grupo.

¿Diría usted que de todo esto están surgiendo nuevos criterios?

Criterios completamente nuevos que no habíamos aprendido antes para tocar música, valores que descubrimos por primera vez cuando tocamos en grupo y, especialmente, cada vez que hay un nuevo miembro. Generalmente toma algo de tiempo que un nuevo miembro se integre en nuestra forma particular de tocar en conjunto.

A propósito de la interacción colectiva, ¿hay un número límite de miembros para este grupo?

En efecto. Siempre digo que el montón empieza después de siete. Con más de siete todo se vuelve demasiado denso. Se necesitan personalidades excepcionales cuando el grupo es tiene más de siete intérpretes —cuando son, por ejemplo, ocho o nueve. Lo mejor es un grupo de cuatro o cinco. Incluso con seis, en mi opinión, uno necesita una rigurosa autodisciplina para dejar de tocar por periodos relativamente largos durante la interpretación y para saber exactamente cuándo ha llegado el momento preciso, de tal manera que incluso se produzcan solos, dúos y tríos, y no solamente sextetos todo el tiempo.

¿La calidad de las interpretaciones tiene que ver con la habilidad y el dominio técnico de los músicos sobre sus instrumentos?

Sí y no. Por ejemplo, cuando uno toca con torpeza, la intuición no puede trabajar bien. La herramienta, el instrumento, no está ejercitado. Eso significa que el músico se vuelve dependiente de su cuerpo y quiere hacer más de lo que puede hacer. El resultado, otra vez, es desperdicio. En una situación así está mejor calificado quien ya no tiene que preocuparse por el aspecto técnico.

Alguien que domina por completo su instrumento. ¿Y qué hay sobre el tam-tam? Es...

Bueno, usted sabe lo que quiero decir: alguien que ha vivido y experimentado con el tam-tam por mucho tiempo. No me refiero a alguien que pueda tocar los estudios de Liszt. Podría ser sumamente difícil tocar con tal persona. Fundamentalmente debido a

que no podrá hacerlos a un lado de su sistema nunca más. Es prácticamente imposible a menos que realmente se concentre en deshacerse de todas esas técnicas preestablecidas. En cambio, pienso en alguien que esté por completo unido a su instrumento, que sepa dónde tocarlo y qué hacer a fin de colocarlo dentro de la vibración, de tal manera que las vibraciones internas que se suscitan dentro del intérprete puedan ser inmediatamente transformadas en la vibración externa del instrumento. Ese es todo el secreto; dicho en pocas palabras, por supuesto.

Supongamos que estuviera en un grupo y actuara siguiendo un texto asignado. Usted no pensaría nada. ¿Cómo, entonces, realizar actos para crear un sonido? ¿Considera usted el hecho de estar alerta como una forma de pensamiento? ¿O es alguna otra cosa?

Si yo sé que estoy haciendo esto y que mi cointérprete está haciendo alguna otra cosa, esa comprensión es un acto de pensamiento y llamo a eso pensamiento. ¿A qué se refiere con “estar alerta”? ¿Quiere decir con eso que estoy consciente de que estoy aquí sentado tocando? ¿O más bien que simplemente toco?

Me refiero a que está usted atento a los otros sonidos.

Todo el tiempo, naturalmente. Uno está adentro del sonido.

¿Así que distingue entre pensar y estar alerta?

Sin duda. Pensar es un proceso mental: planear, recordar, memorizar, calcular, todas esas actividades mentales diferentes. Por ejemplo, hay piezas que demandan que uno haga un plan, que uno imagine a cada momento el siguiente suceso y que lo toque exactamente de la manera en que fue imaginado. Uno piensa entonces en un suceso musical, y luego lo toca.

Pero ustedes están reaccionando uno al otro, ¿no es así? A eso es a lo que me refiero con estar alerta.

De hecho, estamos reaccionando a (o actuando en la dirección de) lo que está en el aire. Pero no es exactamente una reacción: estamos ocupados con el sonido, estamos trabajando en darle forma al sonido que está en el aire.

En su pieza de teatro "Oben und unten" usted pide a los instrumentistas que primero toquen Kurzwellen frente a los actores, antes de que éstos la interpreten. ¿Por qué?

Pensé que sería la mejor ejercitación y el mejor estímulo. En Kurzwellen los músicos tienen que reaccionar a algo que es imprevisible porque proviene de la radio. Tienen que responder espontáneamente al material de onda corta. Y en la pieza de teatro cuento con que los músicos también respondan al instante al material verbal espontáneo que proviene de quienes hablan: del hombre, de la mujer y del niño. De la misma manera, cuento con que el hombre, la mujer y el niño digan intuitivamente algo sugerido por los sonidos provenientes de los músicos. Ahora bien, a fin de ejercitarse para esto, lo mejor es sentarse frente a la radio y reaccionar a lo que se escucha y continuamente cambiar con lo que sea que venga, haciendo inmediatamente lo que se te ocurre mientras estás escuchando la radio, ya que haciendo esto no puedes engañarte a ti mismo.

Usted dijo que llama a esta música Música Intuitiva porque la improvisación está siempre relacionada con cierto sistema.

Con un estilo.

¿Qué hay de la improvisación como la del grupo de Globokar?

El la llama improvisación. Yo no recomendaría llamarla así.

¿Cómo la llamaría entonces? ¿Música Intuitiva?

Sí, yo diría que sí.

¿Usted cree que Globokar la llamaría así?

¿Qué es lo que quiere exactamente: opiniones o análisis?

Simplemente quisiera saber en qué consiste la diferencia entre improvisación y Música Intuitiva.

En la Música Intuitiva trato de alejarme de todo aquello que se ha establecido como estilo musical. En la improvisación musical siempre hay, como lo ha mostrado la historia, un elemento básico, rítmico, melódico o armónico, en el cual descansa la improvisación.

En el grupo de Globokar es claro que, por ejemplo, aunque los músicos tratan de tocar "fuera de lugar", y aunque nada está pres-

crito e incluso no hay, manifiestamente, ningún tipo de acuerdos previos, de vez en cuando Drouet, el percusionista, toca ritmos de tabla que nos son familiares y que provienen de la música de la India. Alguna vez estudió tabla durante algún tiempo con un músico de la India, y estos elementos estilísticos emergen de él automáticamente. Así que no hay un estilo preestablecido para esta música en su conjunto, pero ciertos elementos estilísticos aparecen en ella. Elementos que yo trato de evitar, a fin de lograr una completa concentración en lo intuitivo. Lo mismo puede decirse de Portal, el clarinetista. Cuando de alguna manera entra en un arrebato, cuando los músicos entran en calor, toca las características melodías del *free jazz*, configuraciones que él, como intérprete del *free jazz*, ha tocado por años. Hay ciertos lenguajes idiomáticos que surgen del grupo en el que toca y, en general, de la tradición del *free jazz*. En ciertos momentos, entonces, uno se encuentra inmerso en un estilo determinado. Aunque los músicos no se han propuesto tocar en esos estilos, tampoco los han eliminado.

Pero los patrones sistematizados son parte de la improvisación.

Sí, así ha sido históricamente. Hoy en día, sin embargo, eso depende totalmente de nosotros. Si uno llama "improvisación" a lo que yo hago, entonces tendría que añadirse: "cuidado, el término improvisación es ahora muy amplio y ya no se refiere a ningún tipo de acuerdo previo". Pero, en ese caso, preferiría un nuevo término. En consecuencia, sugiero lo siguiente: la música barroca, la música de la India, cierta música africana —por ejemplo, la música de Mozambique— son música improvisada. Llamemos a eso improvisación y dejémoslo así.

¿Y el free jazz?

Se le llama "free jazz" porque la palabra "jazz" indica que se tiende hacia cierto estilo. Se desea algo específico que ponga en movimiento aquello que se está interpretando.

Lo que escuché en su grabación del día de hoy fue "música clásica occidental". Puede decirse que fue interpretada por personas ejercitadas en el contexto de la música clásica.

¿A qué se refiere con "clásica"? Su comentario me confunde completamente, porque para mí la música clásica es algo que ha

sido “compuesto”. Tiene ciertas características referentes al ritmo, la armonía, la melodía y la forma, y no encuentro nada de esto en la música que he presentado.

Por los gestos de los intérpretes puede decirse que son socialmente refinados, gente que proviene de esa cultura particular en la cual ahora nos encontramos. Una cultura opuesta, por ejemplo, a la de los esquimales. Evidentemente ése es el caso. ¿Y qué puedo decir? No puedo modificar la situación.

Sí, y entonces, en ese sentido, es también música improvisada, ya que está confinada a la franja cultural de la que procede.

Si alguien llegara de la estrella Sirio y escuchara música terrestre, diría: “así que eso es la música terrestre: no importa qué tanto traten de ser intuitivos, ciertamente hay una muy característica forma de canalizar la intuición en la Tierra a diferencia de Sirio”. Naturalmente, si se quiere, puede argumentarse de esa manera. No somos todavía universales, si eso es lo que quiere decir.

¿Le gustaría trabajar con músicos que provengan de ámbitos musicales totalmente distintos?

En todos sentidos. Así lo hago. No estoy atado a este grupo. Durante años he tratado de reemplazar a ciertos músicos que no pueden desligarse de eso que usted ha descrito. Me doy cuenta de que sus limitaciones son muy grandes. Han llegado a un cierto límite y no pueden sobrepasarlo. Veo que esos músicos no pueden seguir desarrollándose. Sus posibilidades parecen haberse agotado, puesto que no están trabajando simultáneamente en el desarrollo continuo de sus personalidades.

¿No cree usted que la forma en que usted hace en grupo su Música Intuitiva es, además, la manera correcta de encontrar la propia y verdadera cultura interior, musicalmente hablando?

Es difícil hablar acerca de eso. Básicamente significa entrar en contacto con todo aquello que se ha llamado intuición. En la música tradicional estamos acostumbrados a aceptar que el compositor sólo disfrute de breves momentos de intuición. Digamos que tuvo una inspiración en un tranvía o durante un paseo y luego trabajó la así llamada idea o visión sonora durante las siguientes

semanas. Uno imagina esas inspiraciones como destellos o relámpagos en la noche. Me gustaría dejar claro, en este punto, que lo que yo busco encontrar para mí, como compositor y como intérprete, así como para los músicos que trabajan conmigo, es una técnica que voluntariamente extienda estos relámpagos momentáneos de intuición; una técnica mediante la cual la intuición pueda actuar cuando yo quiera empezar a trabajar, de tal manera que no sea yo una víctima por tener que esperar a que se presente. Con frecuencia ocurre que llega en el momento equivocado: cuando no tengo tiempo, o justo cuando alguien desea hablar conmigo. Debo encontrar una técnica mediante la cual la intuición pueda activarse y luego cancelarse. Para que estos momentos de trabajo intuitivo duren más, tanto como sea necesario. En consecuencia tengo que encontrar una técnica completamente nueva para hacer música. No puedo simplemente sentarme frente a una hoja de papel con mi lápiz afilado y mi goma a un lado, para luego anotar lo que mi intuición me dicte, ya que la intuición tiene una muy particular velocidad, que de ninguna manera es coincidente con la velocidad de la escritura.

Ese es el punto crucial. Desde hace 600, 700, 800 años, hemos aprendido a trasladar la música —percibida intuitivamente— a lo visual, a representarla por medio de un sistema aceptado por consenso. Mucho de eso es trabajo mecánico. Como he dicho, en todas mis obras hubo siempre sólo unos cuantos momentos de intuición que determinaron secciones enteras de muchos minutos aparecidas más tarde. Así, empiezo a trabajar mecánicamente por días y semanas, calculando los detalles, etcétera. Pero siempre he sabido lo que quiero, desde el primer momento en adelante, y por tanto gran parte de la obra es en realidad industria. Como lo saben quienes están compenetrados con estos problemas, el genio se compone de un 95% de arduo trabajo y de un 5% de intuición.

Me gustaría añadir que esta concepción debería superarse lo más rápidamente posible. Está basada en el proceso increíblemente complicado en el que hemos estado atrapados desde Gutenberg; de hecho, desde que los monjes por primera vez empezaron a escribir la música sobre papel. Era necesario —como mediación entre el compositor y el intérprete— anotar la música en el papel y luego dársela a una especie de cartero musical que la llevaba, por ejemplo, a otra ciudad, en donde otros músicos podían leerla

y transformarla en sonidos otra vez. Y ahora este procedimiento de alguna manera está llegando a su fin. Ya no necesitamos ese correo. Puedo llegar ahí por avión o mandar una cinta.

Debemos, por lo tanto, desarrollar un procedimiento completamente nuevo a fin de encontrar el tiempo que es inherente a la intuición, trabajar dentro de ese tiempo, de manera que la intuición pueda durar, y uno no tenga siempre que interrumpirla diciendo: “un momento, primero tengo que anotarlo”, lapso en el cual el tiempo naturalmente se ha escapado otra vez. Este “un momento” se ha convertido en una causa de frustración para muchos artistas en el campo de la música —al menos para los compositores. Yo diría que el concepto tradicional del compositor como “escritor” de música ya no puede ser satisfactorio.

¿Qué pasa si usted repite una pieza como “Es” en las próximas semanas? Seguramente se sentirá inclinado, habiéndola tocado de determinada manera, a recordar ciertos detalles y, por lo mismo, a tocarla de la misma manera.

No, no quiero repetir nada.

¿Piensa que sería completamente diferente?

Una vez que se sitúa uno en el camino de la intuición, procura incluso abandonar lo que ha aprendido, aspectos como la repetición, los mecanismos de la reproducción. Sin duda una nueva realización sería completamente diferente.

En su opinión, ¿es posible despertar la intuición de la gente en la sala de conciertos?

¿Se refiere a la retroalimentación con los oyentes?

Con los oyentes, sí. Y eso, de hecho, completa el círculo con lo intuitivo —incluso lo meditativo...

Definitivamente. Si hay gente en la sala que emite malas vibraciones, nada funciona. Y mientras más fuertes sean, peor va la cosa. Se siente uno muy mal frente a un público destructivo, o cuando ciertos elementos del público están simplemente en una actitud antagónica, emitiendo vibraciones destructivas contra lo que se desarrolla, sea lo que sea. En algunos lugares sencillamente hemos tenido que rendirnos. Incluso la gente no entendía por

qué, pero nosotros sabíamos que no era el lugar apropiado para quedarnos y trabajar en un proceso, es decir, en darle forma a algo. Sí, el público se vuelve inmensamente importante, pero no en el sentido en que ellos regularmente se lo imaginan. La gente piensa que es una gran cosa, en la sociedad libre, que haya alguien tocando ahí y que otros lo consuman. Que el público tenga que ser alimentado con música, con mi música, música fijada de una vez para siempre, particularmente en el tradicional sentido de la información unidireccional, cuyas formas más extremas son los discos, la radio y la televisión.

Aquellos que hoy en día desean cambiar radicalmente estas circunstancias dicen: “bueno, entonces habrá que conciliar los silbidos y los golpes en el piso, la inquietud general y la charla, con lo que hacen los músicos: ¡todo el mundo tiene que participar en la música y contribuir al proceso creador!” Pero entonces la cosa se vuelve algo terriblemente primitivo, porque la gente no está preparada interiormente, ni desea en realidad dar forma a algo extraordinario. Solamente quieren hacerse notar y participar en un evento ruidoso. Así que, usualmente, cuando esto se ha intentado —y se ha intentado de muchas maneras en los últimos años: repartiendo pequeños instrumentos, o anunciando que los sonidos se harán de manera conjunta con ayuda de la voz, o a veces incluso con alguien que señala las entradas aquí y allá, tratando de articular el conjunto, o simplemente sin nadie que guíe, de manera que lo que sucede sucede—, en unos pocos segundos normalmente se vuelve un gran lío, en el cual nadie puede ya oírse a sí mismo. Y así sin más continúa todo a la manera de un ruidoso caos, hasta que la gente se cansa.

Pero hay un método completamente nuevo de participar de una manera diferente. Puede encontrarse a veces en la música de la India. Ahí, un pequeño grupo de escuchas se sienta alrededor de los intérpretes y hace “comentarios” utilizando voces y gestos. Los intérpretes son estimulados maravillosamente por estos signos de los escuchas, y responden en consecuencia. Se establece una comunión entre aquellos que están escuchando y aquellos que tocan, de tal manera que la diferencia entre quienes están contribuyendo a crear la configuración de ondas con sus generadores internos y los músicos que están rasgando las cuerdas, ya no es importante. Uno se olvida de la corporalidad dada por la

actividad frenética de manos, pies o lenguas. Se alcanza entonces una increíble retroalimentación entre la gente congregada y armonizada de este modo. Cuando los músicos tocan en presencia de un público así, pueden ocurrir las cosas más extraordinarias, precisamente a causa de esta gente.

¿Cree usted en la posibilidad de que la gente que no tenga un “conocimiento superior” haga Música Intuitiva?

Sí, por supuesto. Es como enamorarse de alguien a quien no conocías antes.

Hubiera creído que la Música Intuitiva verdaderamente buena dependía en gran medida de los miembros individuales de un grupo y de que se conocieran muy bien unos a otros.

Como el caballero lo acaba de decir, eso también puede salir mal. O, por el contrario, puede ocurrir que un nuevo miembro resulte tremendamente inspirador. Hay incluso un magnetismo que súbitamente atrae a los intérpretes entre sí; cada uno de ellos se siente bien sintonizado con respecto al otro. Pero a veces eso de pronto cesa y uno piensa: “mm, estaba equivocado, él no puede, o yo no puedo, no podemos”. Generalmente todo va mejor si los músicos se conocen bien unos a otros.

Quisiera regresar a la relación entre estilo y Música Intuitiva. La última pieza que nos hizo escuchar ¿no es, de todas maneras, tan reconocible como algo compuesto por usted, si la comparamos con la de otro compositor que también haya escrito un texto destinado a hacer surgir una interpretación intuitiva?

Sí, hay algo de eso. Es imposible que la gente que ha tocado algo que lleve mi nombre, piense que no existo. El hecho de que sepan que existo y de que eso que están haciendo tenga que ver con mi nombre, los lleva a cosas muy específicas. No hay duda acerca de ello: todos los músicos me lo han dicho. Mi nombre conlleva un mito. Existe un cuerpo, y este cuerpo tiene una etiqueta: un nombre. Cuando este cuerpo no exista más, el nombre se transformará por completo en un mito, junto con todas las cosas que han cristalizado a su alrededor, incluyendo las muchas opiniones y convicciones acerca de lo que hubiera debido hacer si estuviera vivo todavía. Hay muchas mentes que ya se han formado una

imagen de mí, un mito. Y ese mito tiene su propio peso. Así que soy un mito de mí mismo, incluso para mí mismo.

¿Usted cree que con el tiempo su música será clasificada como “clásica”?
Es una lástima, pero mientras la gente siga encasillando la música, sí. En particular, tales encasillamientos tienen una función muy especial en nuestra sociedad, porque provienen a su vez de gente que se clasifica a sí misma. Y esto es igualmente cierto para la gente que se incluye dentro de la “cultura pop”. A la gente le resulta muy difícil desligarse de la “clase” a la que quiere pertenecer, ya que, de hecho, en la medida en que se adhieren a este sistema, interiormente están en contra de todas las otras “clases”. En el fondo es ridículo: pertenezco a eso a lo que quiero pertenecer; pero un hombre libre no necesita pertenecer a ninguna “clase”. Si alguien me dice que pertenezco a una clase particular, en realidad se está clasificando a sí mismo sólo por el hecho de utilizar, por ejemplo, la etiqueta “clásico”. Se debe a razones económicas y sociales: la gente “clásica” quiere vivir en una sociedad “clásica”, tener un empleo “clásico” en un entorno “clásico”, quiere tener un coche “clásico”, un traje “clásico” y una pareja sofisticada. Todas estas cosas están relacionadas.

Me da gusto que la música se distribuya en discos. Me convierte gratamente en un anónimo, en un simple “nombre”, y eso permea todos los niveles de gusto y clase. En esto he sido muy afortunado, porque mis discos han sido comprados por fans del pop, por amantes de la música clásica, por gente a la que le gusta la música moderna, e incluso por quienes disfrutan la música oriental o la folklórica. Al menos las compañías grabadoras han dicho que esto es asombroso, y de hecho no entienden por qué. Parece que la música que he producido rompe cada vez más todas las formas de clasificación: no embona en esos encasillamientos. Pero ya veremos. Quizás usted esté en lo cierto, y dentro de cincuenta años podrán otra vez decir: “es un compositor clásico”.

Digamos que a un músico sumamente entrenado, pero que no ha oído nunca los sonidos que usted hace, se le da a tocar esta música. ¿Qué es lo que pasaría? ¿Lo ha intentado así?

Tocaría lo que ha escuchado antes. En el desarrollo de un músico es realmente crucial el momento en el que rompe con la totalidad

de su entorno, con su adiestramiento y con su técnica mecánica. Así que se necesita un individuo extremadamente consciente, que conozca la música del mundo, que tenga una mente bien informada a nivel global, que haya viajado a través de muchos países o haya oído discos con la música de todas las otras culturas a fin de que pueda desligarse de todo eso.

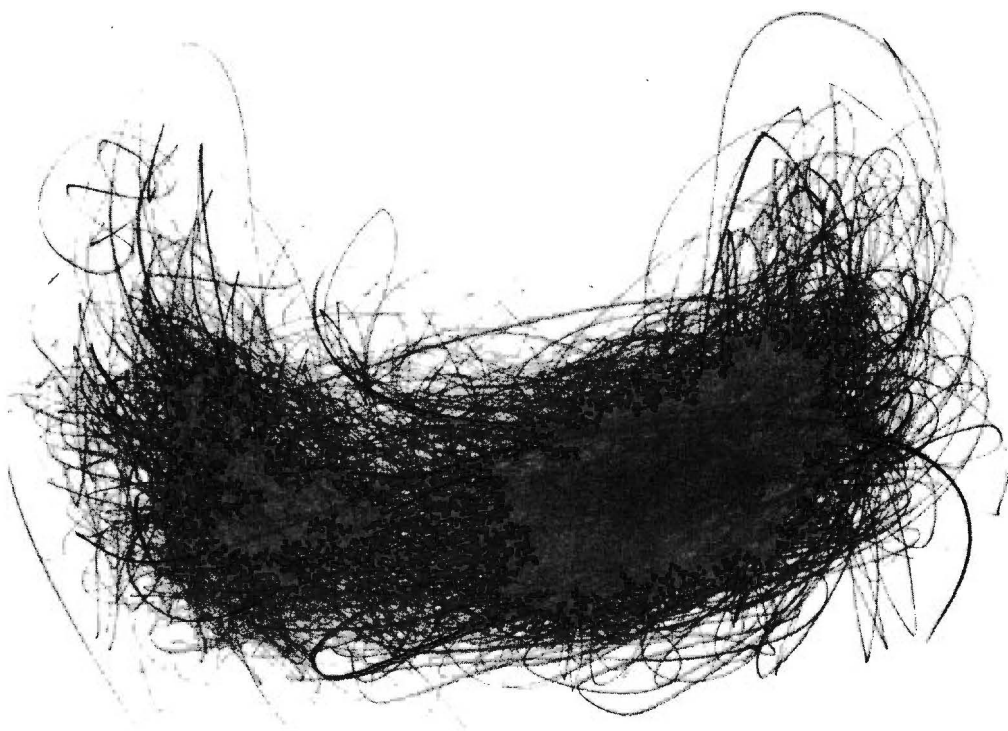
¿Usted diría que un músico que desee tocar una pieza como “Es” tendría, en definitiva, que conocer bien su música antes de poder tocarla?

No, no tiene necesariamente que ser así. Mi instinto me dice que, ya que en las instrucciones se dice “no pienses nada: luego empieza a tocar”, simplemente intentaría tocar su instrumento y se detendría continuamente debido a la indicación referente a que debe detenerse en cuanto piense algo. No lo sé, tendríamos que ensayarlo. El cerebro puede funcionar como un filtro que evite todos los clichés estilísticos. Cuando, entonces, este músico piense (porque, sea como sea, las instrucciones dicen “no pienses, y cuando hayas alcanzado el estado de no-pensamiento, empieza a tocar”), podría alargar este proceso de pensamiento tanto como quisiera entre los lapsos en que esté tocando. Así es como hacemos cuando tocamos esta pieza. Nos escuchamos unos a otros y, cuando alguien piensa de alguno “qué cosa más rara está tocando”, se detiene. Luego trata una vez más de regresar al estado de no-pensamiento para empezar de nuevo. Así que el pensamiento no está excluido: está siempre activo cuando uno no está tocando. El pensamiento actúa como una especie de filtro: cuando uno piensa durante la interpretación, puede ser muy crítico al respecto de lo que ha tocado o de lo que los otros están tocando. Y este pensamiento, una vez que ha cesado, determina por completo la forma de tocar durante la siguiente fase de no-pensamiento.

Creo que todos aquí podríamos dejar de pensar y de sentir —aquello que nos condiciona, todo lo que sucede alrededor de nosotros— a fin de alcanzar una completa calma interior. Lo que tendríamos dentro, entonces, sería lo mismo para todos, y el único problema sería limpiar todas aquellas condiciones creadas dentro de nosotros por la televisión, los diarios y la publicidad. Así que si uno tocara completa una pieza como “Es”, sonaría quizá siempre de la misma manera, sin importar quién la tocara y dónde fuera escuchada. Tomando en cuenta que lo que hemos

oído puede ser reconocido evidentemente como algo tocado por los músicos de Stockhausen, me gustaría preguntar si no tiene la sensación de no haber tocado la pieza tan perfectamente como está estipulado en el texto. Tenga un poco de paciencia, por favor. Han transcurrido sólo tres años de historia musical desde que apareció algo así o bien se consideró seriamente, y ninguno de los músicos que ha participado en esta música ha cambiado radicalmente su forma de vivir. Es una lástima. Todos han continuado viviendo de la misma manera en que lo hacían antes. Sin embargo, todos en cierta forma han cambiado, mucho o poco, dependiendo de su personalidad. Tomará tiempo. No sólo con esta generación, sino también con la que sigue. Tengo mucha confianza en lo que surgirá de estas semillas.

Tomado de la página electrónica: www.stockhausen.org



Live Transmission: movimiento de las manos de Dennis Russell Davies mientras dirige a la American Composers Orchestra interpretando la *Sinfonía en Sol* de Lou Harrison (*Finale: vigoroso, poco presto*). Carnegie Hall, Nueva York, 12 de diciembre de 1997.



Live Transmission:
movimiento de las manos
del percusionista brasileño
Mauro Reposco en el
repquinique. Noche
Brasileña en el Café Wha',
Nueva York, lunes 22 de
diciembre de 1997.

***Live Transmission*: aproximaciones hacia una definición**

Alessandro Cassin

Traducción: Javier Barreyro

En un mundo cada vez más distraído, saber prestar atención se ha convertido en un valor raro y precioso. La actividad que Morgan O'Hara ha llamado *Live Transmission* se basa en la capacidad del artista de prestar "una atención partícipe" a un suceso*. La intensidad de su atención genera a su vez atención en quien la observa y, sucesivamente, atención hacia el producto acabado, como un juego de espejos.

Parece todo muy simple: uno o más *performers* dan vida a un suceso sobre un escenario (o en la vida) y Morgan O'Hara —receptora de la transmisión— armada de docenas de lápices de diferentes durezas, traza signos sobre el papel. Los signos corresponden a los movimientos de las manos del *performer*. Por ejemplo, en el caso de un saxofonista, O'Hara usará un lápiz por cada dedo del músico. Los signos compondrán un dibujo que, reproduciendo los movimientos de las manos, "transmite" los sucesos sonoros producidos por aquellos movimientos. Simple.

En realidad, lo que sucede es mucho más complicado y misterioso. Observar cuidadosamente los dedos de un saxofonista no es fácil. La estructura misma del instrumento oculta los pulgares, de los cuales uno tiene una función musical activa, mientras el otro simplemente sostiene el instrumento. Por no hablar de la velocidad de los ocho dedos restantes, que a menudo engaña hasta al ojo más experto. Aun suponiendo que se logre seguir los movimientos simultáneos de los diez dedos y de las veintiocho falanges, no hay una relación directa entre el movimiento de cada dedo

* Morgan O'Hara realiza habitualmente sus *Live Transmissions* a partir de la observación de los más variados eventos: desde un concierto al trabajo de un artesano, hasta el temblor de las ramas de un árbol en el viento. Para simplificar he decidido usar como ejemplo a un saxofonista.



y el sonido producido (como sucede por ejemplo en los instrumentos de teclado o de percusión). En cualquier caso, una precisa reproducción mecánica de los movimientos de los dedos en un saxófono, nunca podría captar la especificidad de una actuación particular.

En cambio, la *Live Transmission*, que no se plantea una reproducción exacta, logra asir lo invisible, el misterio. Existe una fidelidad y una correspondencia entre las manos del músico, los sonidos que éstas producen y el dibujo resultante, pero no se trata de una fidelidad mecánica. A cada movimiento de los dedos —a cada sonido— no corresponde un particular signo gráfico, sino un gesto de quien dibuja, que puede variar en intensidad, duración y complejidad según como se perciba la música. Inevitablemente existe un desfase entre la complejidad de lo que observa O'Hara y lo que logra/decide dibujar. Y este desfase, misteriosamente, hace que el dibujo acabado tenga una fidelidad irrefutable al evento sonoro que lo ha "inspirado". La fidelidad y el éxito de la *Live Transmission* depende paradójicamente de lo que O'Hara dibuja de más y de menos respecto a lo que ha visto. En otras palabras, de lo que "siente".

Es una experiencia común a quienes han asistido a un concierto en el que O'Hara lleva a cabo una *Live Transmission*, el reconocer en el dibujo terminado lo que acaban de escuchar. A través de la vista y el oído, el corazón y el cerebro de la artista, la música se convierte en algo transmisible mediante un signo. Una suerte de cartografía de un suceso sonoro que, a diferencia de una partitura musical, es legible por todos y adquiere una dimensión estética autónoma.

La *Live Transmission* contiene en sí misma al menos cuatro elementos difícilmente abarcables en una sola definición. Hay un elemento documentalista en su acepción más elevada. Se podría entonces pensar en la *Live Transmission* como en una forma de documental creativo. Pero O'Hara obra en total simultaneidad con su tema o sujeto y, a diferencia del documentalista, su trabajo finaliza al mismo tiempo que el concierto. Por lo tanto, no lleva a cabo ningún tipo de montaje... Y sin un montaje, ¿podemos hablar de veras de documental? Además, nos damos cuenta de estar ante un hecho "performativo" (o actuación): la *Live Transmission* puede ser considerada con razón un *performance*, no obstante requiera de otro *performance* de referencia, que le dará título al producto acabado y al que está ligado por partida doble. Por último, tenemos que volver sobre la autonomía estética del trabajo. En última instancia, la *Live Transmission* genera uno o más dibujos y es, por lo tanto, un procedimiento artístico cuyo producto es un dibujo.

Tras sucesivas aproximaciones, parecería que la característica medular del trabajo de O'Hara es, sin embargo, su capacidad de extender un evento: *Live Transmission* como extensión. Habitualmente, al terminar un suceso, en nuestra mente perdura un eco. La *Live Transmission* es ese eco, extendido en la bidimensionalidad del papel de dibujo. La intensidad sonora —la generación de música por parte del saxofonista de nuestro ejemplo— se extiende y sigue viviendo y resonando en los dibujos de Morgan O'Hara.

Nueva York, mayo de 1999

El velador (fragmentos)

Guillermo Saavedra

Quieta es el agua de la desgracia:
ayer mi madre murió de pronto,
sin que en el aire de las orillas
o en la resaca de cada ola
hubiera señas de que venía,
como una trucha cortando el tiempo,
el viento norte de las parquitas
para llevarse de un manotazo
su cuerpo vivo, mientras comía.
¿La trabajaba, calladamente,
el diente lerdo de La Golosa,
sin que ninguno —tan ocupados
en las corrientes y las mareas,
los episodios de cada día—
la sospechara rumbo a la caja
que es travesura de último envase?

[...]

En la intemperie de mi intemperie

No es un descanso, sino el ligero
desenvainarse de la espesura
de tantos músculos estriados,
de cada hueso y sus ligamentos,
de los tejidos e inervaciones,
y de la flora que fue intestinal;
los epiplones y los pulmones,

la grasa noble y el hilo blanco
de los humores, la arboladura
de las arterias y otros conductos
que llaman venas y ya no cavan
ninguna zanja, ni una trombosis.
¿Será posible que se dé cuenta,
si es que hay conciencia cuando la muerte
se lleva el soplo que da la vida,
de que la vida no le dio tiempo
más que a un efímero parpadeo?

[...]

*En el desierto de las palabras,
no se predica. Se desespera
la propia muerte,
muda en su salsa.*

No comprendía mi pobre madre
que las palabras que murmuraba,
tomando mate con las vecinas
mientras la siesta zurcía rencores,
se me pegaban como estampillas:
yo era una carta para el futuro,
revoloteando entre los rumores
como una mosca sobre el azúcar
de un pan de leche, de las tortitas
o sacramentos que se zampaban
esas señoras coleccionistas
de relicarios, palabras zurdas
que yo guardaba como un tesoro,
mientras hojeaba la santa biblia
de las revistas que ellas leían.
No sospechaba mi pobre madre
que las palabras la matarían.
A mí, por cierto, me hicieron daño

porque dejaron como una estela
de retintines intolerables
en mi manera de decir cosas.
Y, si este mundo se ha vuelto piedra
donde rebotan mis desvaríos,
no es por la turbia verdad de antaño
que los rumores del dormitorio
me refregaban todas las noches,
en un desvelo sin lamparitas
y apantallado de carne ajena,
ni por las huellas indiscernibles
que me dejaban los entreveros
de aquellas tardes entre las piernas
del cuerpo sano de mi mamita.
Ha sido el lento despellejarse
al que mi madre se sometía,
dando la espalda a la débil gracia
que las palabras le proponían,
lo que fue dándole a mi existencia
el tono oscuro de los domingos;
no las palabras tan cimarronas
que nos reservan cierta sorpresa
y hasta el consuelo de la poesía
sino el martirio de algunos verbos,
de sustantivos y de pronombres
que, declinados de cierta forma,
dejan la boca como una tumba
más cenagosa que la que ahora
a esta señora la está esperando.
Llena la boca con los terrones
humedecidos de muletillas,
se fue callando por indolencia
aquella dama que antes cantaba
aires gallegos con cierto garbo;
y fue el silencio, después de todo,
la rajadura por donde el agua

tan despaciosa de la desgracia
se fue colando sin su permiso.

[...]

*Cantan las ranas cuando se callan
todos los otros. Cuando se aquieta
la vida ronca, cada ranita
busca su charco. Sobre una piedra,
canta la rana de la intemperie,
¿cómo callarla?*

No me devuelven a lo continuo
los comentarios amontonados
de los que asisten a este episodio.
Más bien subrayan y magnifican
la zona inmóvil de algún presente
donde es visible la gama oscura
de diferencias que los envuelven
como salchichas, larvas expuestas
al disimulo de lo rotundo
de su ignorancia. Como un susurro
que se ordenara, con insistencia
y atravesando lo cotidiano
de los rencores y vencimientos,
para lanzarnos esa pregunta
que llega tarde e inoportuna:
¿se oyen boleros en el infierno?
Es tan palpable la consistencia
de esa molestia sobrevolando
justo a la altura de las cabezas
que, cuando veo los movimientos
de cada uno de estos proyectos
de golosinas para la nada,
no puedo menos que darme cuenta
de que se lloran y son las viudas

tan de sí mismas abandonadas
como abandonan en esta noche
los excipientes de la señora
que fue mi madre de tanto en tanto;
y se preguntan si en el futuro,
cuando el agüita de la desgracia
se lleve quieta sus pretensiones
con la paciencia propia del barro,
otras salchichas dirán lo mismo
que estas murmuran frente a mi madre:
"Me encantaría rendir tributo
a la despensa de tu memoria,
pero te miro y estás tan frita,
tan desprovista de garantías
sobre el estado de las mareas
en esas aguas territoriales
de la república de las parcas,
que me carcomen las inquietudes
de aquel que sabe que el *vaporetto*
vendrá a buscarlo con diligencia
para llevarlo precisamente
a esa corriente de la ignorancia
donde derivan los finaditos".

*Haciendo el muerto, como los perros:
en la intemperie de cada rana
que me visita, me quedo quieto,
no se oye nada.*

Se acerca un hombre que no conozco,
aunque sospecho de dónde viene
por las palabras que va eligiendo
para dar cuerpo a la condolencia.
Por un momento nos contemplamos
entre perplejos y desconfiados,
yo con mi muerta y mi propia muerte,

él con la suya cantando bajo,
sólo sintiendo las pulsaciones
con que el momento se despedaza
como una fruta que, laboriosa,
fue fabricando sin advertirlo
las condiciones que la llevaron
al voluptuoso despilfarrarse
desde lo único a lo diverso.
Y así duramos, sin darnos cuenta,
como manzanas en sus cajones,
en un instante de entendimiento
que se sostiene en lo incomprensible,
valga esta mínima paradoja,
de unas miradas sin contenido
pero dotadas del brillo intenso
que nos regalan las circunstancias.
De pronto el hombre pone una mano
sobre la frente de lo que fuera
el rostro histórico de mi madre
y, sin que medie ningún aviso
para que el tiempo retome el giro
desamparado de sus esferas,
siento que viajo con este hombre
en la estanciera de su relato
y por un rato, que no es muy largo
pero perdura con cierto encanto,
me va llevando con sus palabras.
No es el sentido de lo que dice
sino el regusto de los sonidos,
la cantilena lenta y sinuosa
que no obedece a ninguna regla
pero insinúa, como un estilo,
el aire nuevo de algo sabido
y resplandece con el misterio
de lo que cambia de pronto el signo.



Live Transmission: movimiento de las manos de Butch Morris
dirigiendo una orquesta de jazz. Festival de Jazz de Nueva
York, Nueva York, 12 de junio de 1998.

Cinco poetas cubanos

Atilio Jorge Caballero

Estación

Rostros de la noche, todos semejantes
una misma luz confabulada.
Si digo que me gusta es porque ese aire me toca
balbuceo «soy sólo yo y los amados insumisos».

Sin dolor aparente por la inercia;
no palabras, ningún gesto
visible o descifrable. No detritus, sin embargo.
Sientes pasar las sombras vivas cerca de ti
murmurando «se muere» o «dolor en las piernas...»

Estridente es la boca o la mente que articula
cuando el silencio nos cubre, avanzando
en una tarde de verano.
Los golpes decisivos se asestan
como sin querer.

Al salir de la Plaza San Marco se sube por la Mercerie
hasta cruzar un puente pequeño.
De allí hasta Campo San Salvador
donde está la Scuola Grande San Teodoro, los vitrales expuestos
de Marc Chagall, son dos pasos, bien atento siempre
al rumbo, a los *vicoli* que en un segundo
te envían a otra dimensión. No hay anuncios,
nadie da voces; uno debe guiarse con la seguridad
del que asiste a un entierro; sólo hay un trayecto y una vía
para el regreso.
Pero dentro no están ni el vivo ni el color
que esperaba. Sólo cristales. Proyectos de cristales;
peor.
Salgo. Acostado sobre el cemento de una escalera
que nadie sube, mi gorra azul de intersticios
sobre los ojos, mi gorra de almirante
fracciona el sol
en tantos pedazos como lo permite la amplitud del ojo.

Entonces veo el color. La combinación y el secreto.
Aquí me voy a quedar. Intentaré conservarlos hasta tanto
mis amigos, aún en San Teodoro, me lo permitan.

I

Una mujer sola en un café
una mujer inmortal y descuidada
inmóvil en su llanto fría
una mujer que no pide nada
quieta inmortal descuidada
delicada seca ni siquiera sedienta
joya abandonada por un ladrón furtivo
mira con atención hacia otro lugar
limpia sus ojos se seca un pómulo bosteza
su rostro me parece conocido inmortal
son tonos duros simples iluminados
como los aforismos de una madre que cocina.

II

él espera la nieve
como un adolescente el fin del curso escolar
como un adolescente la sorpresa del primer orgasmo
como un adolescente que anhela la complicidad
de los mayores
la tonta nieve sin personalidad ni espasmos
se derrite antes de llegar a los ojos.

Mi amigo y yo dormíamos sobre el mármol
de una tumba
en un viejo cementerio bautista.
Un ángel de piedra blanca
nos protegía con sus alas abiertas
y con su rostro severo alejaba
la curiosidad de los protestantes.

Sin saber si era mágico o sacrílego el sueño
un anciano llegó hasta nuestros pies
y con la benevolencia del ángel susurró
«loada sea la embriaguez
provocada por la euforia de un buen blues.
Duerman tranquilos y sigilosos
dos de mis últimos mohicanos
en esta tierra de bastardos
y boleros».
Luego trazó un signo en el aire.

¿Quién eres?, le preguntó el ángel.
«Cuídalos», dijo el anciano
y desapareció entre la hierba alta
que cubría las lápidas
blancas y relucientes en la madrugada
como lunas acostadas.

Al despertar hacía frío, no había luna,
el ángel cerró sus alas.
Y regresamos a la casa del blues
en esta tierra de bastardos y boleros,
y regresamos a la casa del blues
con plumas
en la cabeza.

(Texto de un blues para ser tocado, únicamente, por Miguel de
Oca y Roberto Fajardo)

Una Convicción

Un supuesto asesino que, con la legítima estridencia de su música, corre por el puerto. La amenaza existe de que, al igual que lo fue en su borrosa infancia, ahora él quede tendido sobre una plástica, acuosa bolsa. O unos movimientos más precisos, y lo agarre ese agrandado punto rojo, donde se cobija el policía más simpático. Un suspenso, sin duda, engendra el más placentero de todos los miedos. Cuando resbalé del asiento, y casi corriendo me fui al refrigerador a tomar agua, el gato de la película había dado ese salto en que se sospecha que algo está pasando en el cuarto de arriba. Pero me he salvado, al instalarme en una, aunque efímera y minúscula, seguridad ontológica. ¡Que esto me sirva para pasar la noche sin que tenga que tomarme una pastilla de Xanax! Pues me apoyo en tu paz, dulces sombras fílmicas, cuando llego a saber que, aunque sólo sea por una noche, caber puede todo dentro del tamaño de una cápsula.

1

Fui al laboratorio, para hacerme mi análisis de sangre. “Ya hay dos veces que el médico me manda a este mismo lugar”. La luz, en la mañanita, se confunde con unos chorros de agua, aunque uno siempre termina como aquel que, si tuviera algo, no sabría cómo guardarlo en el bolsillo. “Hay que aprovechar este sábado, porque mañana vuelves a trabajar en el Publix”. Y lo extraño es que lo que empieza a ser en el sueño, después vagamente continúa como un juego, pero sólo para, al final, tomar la dirección equivocada.

2

Son, los Discounts, de los pocos espacios conquie cuento. Esos almanaques de cartón, en un aire que parece goteando, fijos para siempre. ¡Mira!, mira ese punzó, pomo de agua de violeta, con las chupadas barbas amarillentas de un sileno. Por un rato, hasta después que salgamos a la acera, podemos volvernos un poco irreales. Mi madre siempre iba, cuando había una *realización*.

8

Tantos gritos, tantos puñetazos en la madera de aquella guanajera del cine de pueblo de campo Si una vez fuiste (Tom Mix) en la batalla blanca de la película del Oeste.

Que se hacía un sueño bullicioso, silente además, sin que lo supiéramos corriendo hacia esa nada que ahora, ¡nada menos!, vengo a pesar con la balanza que, por rota, ninguna medida, tampoco, tiene ya...

9

Tan al mediodía, como deslizarse.

Al salir del Discount, el parque donde se fijan (*Domingo por la tarde en la Isla de la Grande Jatte*), los muñecos de cera que los recuerdos destilan.

¿En un lecho de títeres, la sombrilla recortada de un melodrama nostálgico?

Lo frío que pudiera llegar a ser el sonido de unos pájaros, extrañamente fijaría esa pieza donde una voz declama sólo para sí misma.

Jardín

Cuando hacia atrás remontas el río, cuando lo remontas al revés.
Ciertas noches que pueden convertirse en... ¡Oh, jardín de la conciencia!

Acompañado, siempre, por aquellos títeres. Títeres con lengua de perro. Mientras acaramelados por un color —¿amarillo con fondo punzó?—, grotescamente cruel.

Nunca aparece, cubierto por demasiados desatinos, lo que eres.
Ahora, si al fin todo se secara, ¿qué ibas a hacer?

Una fiebre ya demasiado fría, dispuesta, apenas, como para revelar nada. Pues que se sepa, pasear por sobre la arena del jardín nunca ha dejado, ni dejará, ninguna huella.

1

Si escasa flor silvestre es, si viejo amarillento muro. Si fregar se lograra lo duro de un filtro, hasta cualquier figura —posible un cuadrado— pudiera conducir. Un cuadrado, si es que se logra un cuadrado o gotear de una pila, bien pudiera sombra —como diminuto cuento— destilar.

2

¡Oh, lo increíble! Híbrida agua. Paradójica agua que sólo puede considerarse como seca. Allí la arena, el tan compacto montón de arena, ya más ni avanzará ni retrocederá. Y una vieja esponja —demás está—, como para así cobrar el precio de su despojo, es como si quedara dentro de ese tiempo que al final, si bien se viene a ver, resulta que, tampoco, ni un parecido con tiempo alguno puede conseguir...

Rodolfo Häsler

Sin corporeidad alguna, como ave fénix
en su aire sublime, caracol o ángel,
como nunca anteriormente me complazco en mí mismo.
Las hondas incisiones que dejan en la mente
los incubos sin consecución,
flores turbias como la abundancia
que desde la ventana, en el blanco alféizar, me espantan,
el sonido equinoccial de la música
para apoderarse del misterio y la vastedad,
en la nueva dimensión de Narciso, el ahogado,
en el agua griega,
sin ritmo posible en la respiración.

Como una actinia oscura, rojo púrpura,
ni hablo mi lengua ni habito en mi país,
soy, eso sí, el heredero de una inteligente familia fenicia.
Heme aquí el fenicio del célebre poema de Eliot
para seguir siendo el ahogado para siempre.
Como se sabe, los poetas no tienen vida propia,
mueren lacerados por el agua, ciervos sin dominio,
oteando los retirados predios que les sirven de morada,
esquivos como piezas de un viejo juego de ajedrez,
sin sangre para manchar el suelo de la alcoba.
El invierno es la estación idónea
para que las mujeres me cierren definitivamente los párpados,
y la intensidad con que un día descifré largos poemas griegos
convertida ya en nieve prodigiosa,
pierde, entre tanto, todo su calor.

Disfrutaba de la arcana fuerza de juventud
no sin cierto sentimiento de cautiverio o distancia.
Entonces fumaba «Gauloises» hasta altas horas de la noche
y desayunaba en un viejo establecimiento de nombre
/extraordinario,
«Megas Alexandros».
Alejado ya de la canícula, a medio morir,
mi cuerpo es una suprema anémona ardiente,
cubierto de oro,
víctima de complicadísimos rituales nupciales,
dominado por la luz, ligero como ya no puedo recordar,
vencido por el agua, dueño, lumbre, rey.

Cada día son más negros los ojos
y el cabello negro crece sobre la espalda.
Mi espíritu, poblado de blancos animales acuáticos
que conozco,
es la verdadera imagen del pasado.
¿Dónde está el agua para extinguir las llamas?
Nada puede ser tan puro como mi vida
desprovista de espejos y de ciclos solares,
nada hay más puro que el agua que me transporta
al fondo mismo de la fuerza,
de manera tan suave que no me puedo oponer.
¿Qué será de mi divina transparencia,
de mi divina morada?
Se acerca el centinela que me librerá a los años a venir
para hacerme girar, en el vacío, una y mil veces.

(a Philippe Gindre)

Canción

Pasé un verano entero escuchando ese disco.
Para que la emoción no se le fuera
lo escuchaba una vez cada día.

Si me quedaba hambriento salía a caminar.
A su manera la luz cantaba esa canción,
la cantó el mar, la dijo
un pájaro.
Lo pensé en un momento:
todo me está pasando para que me enamore.

Luego se fue el verano.
El pájaro
más seco que la rama
no volvió a abrir el pico.

Colina de San Matías, camino de Matanzas

No es la pareja de amantes lo que primero llama
la atención,
es la colina al fondo.
Surge como una isla,
como una gente sola entre la gente.
Encima crece un árbol, un muro se derrumba
y está el cielo.

¿Acaso no tiene misterio el acercarse de esas dos figuras
sin saber descansar una cabeza en otra?
Son los insomnes, ellos no encuentran calma.
Un mismo hálito amargo los abraza,
una raíz habrá que los enrosque.

Conozco la colina,
he estado a punto de subir y descubrirla
camino de un repetido viaje.

Paisaje

Mira las nubes
pasan
huestes de nubes sobre la casa.

Mira las hierbas
cómo
doblan sus lomos.

Mira las aguas
tiemblan
bajo la niebla.

Mira una silla
junto a la orilla.

Para Ana Olivares

Los mejores días están pasando.
Va en el aire en el que te despiertas,
de primavera aún en el invierno.

Nombras los árboles y un álamo
es un manojo de ramas contra el cielo.
Ojo, te dices, con la vida profunda
que sale de las cosas nada más que rozarlas.
Todo conspira alrededor de ti:
las aguas, los tejidos se han ido haciendo espesos,
aprestan sus volúmenes los dorados y pardos.
Viene un día de sol y otro día de nieve,
hay un color de vida verdadera que engaña.
Vuelan espejos, coches, todo corre a algún centro.
Al centro de tu vida donde nunca has estado.

Conocía la costumbre del té antes de emprender viaje.
Costumbre antigua demorarse en la taza sin beberla, luego irse.
Costumbre tibetana.
La casa queda a oscuras.
En el centro se emposa la infusión
y uno siente, no importa lo lejano,
que algo ha quedado a medias
y regresa.
Pero él no tuvo casa que cerrar
ni tetera donde calentar agua.
Cómo le irá en aquel exilio a donde no se va,
de donde no se vuelve.
Echo las últimas barreduras de té,
he puesto bajo el cielo una taza en su honor.
Dondequiera que esté será lo que fue siempre:
espíritu y espíritu.
Nuestras vidas desdicen tradiciones, leyendas,
amuletos, resguardos.

Fragilidad del tiempo

No podría decirte cuánto rencor
yace entre los guijarros de este jardín
que sobrevuela tardío el gavilán
y donde el girasol fenece en verano,
ni siquiera insinuar un nombre
que arranque un gesto de piedad
a los ojos abiertos a este infierno
de mármol y barro, humo vendido
por un esclavo a otro.

Afiladas están las piedras que rodean
tu mansión, y en húmedo pesebre
el olor de la albahaca se funde con tu aroma.
Del tiempo ido, queda este gusto amargo
a derrota doméstica, el jadeo del viento
en tu falda como un perro
que te lame con premura.
Un himnario de rumores lo secunda
y luego se apacigua bajo el vientre del lagarto
sumido en la torpeza del día.

Ruinas, ruinas de diciembre o abril
y el injuriante chillido de las gaviotas
en la costa desértica hacia donde nuestras miradas

ciegas se hunden, plegaria
que aplaca una magra limosna.
Y en los cortiles sembrados de mierda de gallina
se adensa el tedio, su veneno trabajando
nuestras venas sin cautela, impulsándonos
a buscar el amparo de zaguanes
y rameras. Horas de perversa quietud
que cruzan cual anguilas las oraciones
de una grey siempre fiel y prudente.

Velero "Ilusión"

Pasó un velero radiante frente a las naves tendidas en la bahía.
Los ojos de los marinos escrutaron con envidia
la estela que parecía dividir las aguas: el bien o el mal,
el infortunio o la dicha, agazapados en esas manos sarmentosas
quietas por un instante ante el avance de la proa
que sometía al mar como a una dócil fiera.

A la hora de las conversaciones me gusta sentarme
bajo la sombra de las ceibas—
mi alegría es sabia, mi odio es ágil.
Las negras que me sirven no se atreven a mirarme
cuando hundo el rostro en mi pecho severo.
Me embriaga esa mansedumbre con la que honran
la fragilidad de mis siestas
y he compuesto un poema
para festejar su destino indeclinable
sin decir que a veces he visto en sus ojos
una hiriente nostalgia
y las he sorprendido llorando como huérfanas.

Añoranza

Yo te escribo desde este mar:
"¿Sabes? hay una fiera dulzura que exhala la tierra
y aviva el verdor de los árboles—
dulzura que oscurece mi piel de errante
y en los labios es profecía de nuestros padres más terribles.
Algunos prefieren ignorarla,
pero yo la he convertido en áspero elogio,
amor de un hombre civilizado por una región
extendida hasta donde la palabra es inútil".

Son tiempos de escasa ventura—
la almendra en mi boca tiene un sabor no sentido;
a mi diestra, los mercaderes despliegan el lino y la seda,
sus odres de duro pellejo rigen la complacencia del vino
y sus manos dejan caer la especiería
ante el torvo asombro de los marinos
(yo he visto la sonrisa frágil
en sus rostros de zorra—
conozco la perversa elegancia
con que acaricia sus muslos el látigo).

"Hermana, tú eres nuestra más antigua añoranza:
¿qué haremos contigo, si vuelves?"



Live Transmission: movimiento
de las manos de Jackson Mac
Low mientras lee su poesía.
The Dia Art Center, Ciclo de
Lecturas de Poesía
Contemporánea, Nueva York,
11 de diciembre de 1998.



Referencias

ATILIO CABALLERO nació en Cienfuegos, Cuba, en 1958. Es poeta y narrador. Entre sus libros se cuentan *El sabor del agua* y *El azar y la cuerda*. De su último libro, *La arena de las plazas* (La Habana, Casa Editorial Abril, 1998) hemos tomado los poemas para este número.

AUGUSTO DE CAMPOS. Poeta, ensayista y traductor nacido en São Paulo, Brasil, en 1931. Forma parte del grupo *Noigandres*, que durante la década de los 50 dio origen al movimiento internacional de la poesía concreta. El trabajo que presentamos en este número forma parte de *Música de invenção* (São Paulo, Perspectiva, 1998), libro que reúne los textos sobre música contemporánea que el autor ha escrito durante los últimos 20 años.

Los dos ensayos sobre J. W. GOETHE (1749-1835) debidos al poeta brasileño HAROLDO DE CAMPOS (1929), así como las transcripciones al portugués de sus poemas, deben entenderse como un homenaje al poeta alemán en el 250 aniversario de su nacimiento. Han sido tomados de *O arco-íris branco* (Rio de Janeiro, Imago, 1997).

El poeta cubano LORENZO GARCÍA VEGA nació en 1926 y perteneció al grupo de la revista *Orígenes*. Actualmente vive en Miami. De él ha publicado la editorial Monte Avila *Los años de Orígenes*. Editorial Tusquets publicará próximamente *El oficio de perder*.

RODOLFO HÄSLER, poeta nacido en Santiago de Cuba en 1958, creció en Barcelona y ha vivido en diversas ciudades europeas. Entre sus libros se cuentan *Poemas de arena* (1982) y *Tratado de licantrópia* (1988). Los poemas que publicamos aquí pertenecen a *Elleife* (Barna, Los libros de la Frontera, 1993).

La artista norteamericana MORGAN O'HARA ha expuesto individual y colectivamente en diversas ciudades de Norteamérica y Europa desde 1970. Es también autora de numerosos *performances* e instalaciones.

CHARLES OLSON (1910-1970). Poeta y ensayista norteamericano, autor del vasto proyecto *The Maximus Poems* (1960). Fue rector del Black Mountain College durante los años 50, punto de articulación de los más importantes esfuerzos de la vanguardia norteamericana de la posguerra.

PONTE ANTONIO JOSÉ (1964) poeta originario de Matanzas, Cuba. Es autor de *Trece poemas* (1989), *Poesía 1982-1989* (1991) y de *Asiento en las ruinas* (La Habana, Letras Cubanas, 1997), libro al que pertenecen los poemas que aquí presentamos. También es autor de *Las comidas profundas* (ensayo).

VASKO POPA, poeta serbio, nacido en Grabenac en (1922-1996). Algunos títulos de su vasta obra poética son: *Corteza* (1953), *El campo sin sueño* (1956), *El cielo secundario* (1968), *El país de pie* (1972), *La sal de los lobos*, *Carne viva* y *La casa a mitad del camino* (1975), así como *Tajo* (1981). Los textos en prosa están tomados de su libro *Kalem* (1998).

El poeta argentino GUILLERMO SAAVEDRA nació en Buenos Aires en 1960. Es autor de *Caracol* (1989), *Alrededor de una jaula* (1995) y *El velador* (Buenos Aires, Bajo la Luna Nueva, 1998), del cual en esta ocasión hemos tomado unos fragmentos. También ha publicado un libro de entrevistas a narradores argentinos: *La curiosidad impertinente* (1993).

KARLHEINZ STOCKHAUSEN, compositor alemán nacido en 1928. Discípulo de Olivier Messiaen. Ha sido pionero en el desarrollo de numerosas técnicas de composición e interpretación musical, entre las cuales figuran la música electrónica, la espacialidad, las formas abiertas, la electrónica viva y la música intuitiva. La reunión de sus obras, interpretaciones y teorías musicales forma un vasto conjunto organizado que hasta la fecha sigue desarrollándose. Un ejemplo de música intuitiva puede escucharse en el disco *Aus den sieben Tagen* (Musique D'Abord #190795, 1989) con el grupo Musique Vivante, dirigido por Diego Masson.

JORGE YGLESIAS, poeta, ensayista, crítico de cine y traductor, nació en La Habana en 1951. Es autor de varias antologías de la poesía cubana de los siglos XIX y XX. Como traductor se ha ocupado de Emily Dickinson, Paul Claudel, Georg Trakl, Hugo von Hofmannstahl, Paul Celan e Ingeborg Bachmann, entre otros.