

LOS LIBROS

DIARIO (1916-1953)

De GIOVANNI PAPINI

Por FRANCISCO CASTAÑEDA ITURBIDE

• Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985; 365 pp. Prólogo de Alejandro Toledo, selección de Javier Sicilia, traducción de Alberto Drake.

FURIBUNDO iconoclasta y ególatra incorregible, Giovanni Papini (1881-1956) hubo de reconocer que había fracasado en su ambiciosa empresa de legarle a la humanidad una obra maestra, equiparable a la *Comedia* de Dante y al *Fausto* de Goethe, modelos de su propio quehacer literario. Esa manía de grandeza que asumió con plena lucidez y admirable tenacidad fue, en su caso, una verdadera *ascesis*, una vía de purificación y la única militancia efectiva para mantenerse incólume frente a los embates del nihilismo y la tentación de la autocomplacencia.

Desde la publicación de su primer libro en 1906, *El crepúsculo de los filósofos*, Papini se reveló como un polemista vigoroso, a contracorriente de las modas políticas, literarias y de cualquier otra índole, empeñado en llorar una lucha sin cuartel contra los enemigos del espíritu: la estupidez y la ignorancia. Mas en su afán combativo experimentó profundas transformaciones, viéndose de pronto encarado consigo mismo o incluso en feroz forcejeo con el Dios cuya existencia había negado en su juventud.

Sintiéndose un moderno San Jorge, el escritor toscano acabaría por desmontar de su caballo para abrazar fraternalmente al dragón, erigiéndose entonces en una especie de Nietzsche agustiniano que proclamaba la redención del ángel caído, como si de ello dependiera de todos los hombres. Por cierto, a raíz de haberse publicado su libro *El diablo. Apuntes para una futura diabolología* (1953), el periódico oficial del Vaticano,

"L'Osservatore Romano", recriminó a Papini su absurda pretensión de enseñarle caridad a la Iglesia: "Mientras Jesucristo nos salvó del demonio, Papini quiere salvar al demonio..."

A decir verdad, la conversión de quien fuera un ateo recalcitrante se había iniciado desde 1911, empero no fue sino hasta diez años más tarde cuando se confirmó públicamente, al aparecer su espléndida *Historia de Cristo* (1921), motivo de grandes controversias dado el insólito enfoque bajo el cual trazó Papini la figura de Jesús. Decepcionado de la filosofía, a la que juzgó como "una cábala afanosa de signos alrededor de la nada", releyó los Evangelios y descubrió a los místicos, desde Plotino hasta Novalis pasando por Eckhart, Böhme, Lullio, Teresa de Ávila y Juan de la Cruz.

Este apasionado y apasionante itinerario puede conocerse a través de su *Diario*, obra póstuma que abarca de 1916 a 1953 y cuyo manuscrito original se conserva en doce voluminosos cuadernos de diverso formato. A veces, una simple relación cronológica de sucesos cotidianos, casi una agenda desprovista de toda preocupación formal; otras, una confesión dramática en la que el hombre, más que el escritor, describe su propia ruina y la de todo un continente, flagelado por dos guerras mundiales.

Ciertamente, Papini no necesitaba escribir un diario puesto que toda su obra equivale a una confesión, no ya sólo personal sino a título universal, arrogándose el derecho de manifestarse, a un mismo tiempo, como portavoz de Dios y de la

humanidad. Al igual que su venerado coetáneo del siglo XIII, Papini se constituye en juez del género humano y no tiene miedo de ventilar todas sus miserias aunque, a diferencia de Dante, admite la culpa pero no la condena.

Comparado con algunos de sus mejores libros: *Un hombre acabado* (1913), *Cartas del Papa Celestino VI a los hombres* (1946), y el siempre inconcluso *Juicio Universal* (1957), el *Diario* resulta apenas un modesto borrador, por momentos tedioso e incoherente para quien no tenga otras referencias del autor. Así, en la Navidad de 1925 escribió: "He empezado el *Diario* cinco o seis veces y siempre he vuelto a dejarlo, antes o después. Quien padece de egolatría no solamente se confiesa a sí mismo." Y en una anotación del 28 de diciembre de 1930, hizo este esclarecedor comentario: "Tengo plena conciencia de no ser un Amiel. El *Diario* me atrae poco. Pero como para mí se acerca el medio siglo y quiero dejar constancia de algunos propósitos madurados al sol de la experiencia de estos últimos años, me decido a reanudar estos apuntes."

En efecto, Papini estaba muy lejos de la impotencia creadora de Amiel, cuyo único desahogo fue el registro meticuloso de sus frustraciones vitales y literarias, ni tampoco compartía el resentimiento de una inteligencia menospreciada como en el caso de Jules Renard, por citar al autor de otro diario célebre. Si algo caracterizó siempre al italiano habría que pensar en su fecundidad imaginativa y en su fortaleza de espíritu; no le atraían

sino las grandes empresas, pensaba en términos monumentales y sus fracasos también lo fueron. De hecho, las páginas de su *Diario* no son sino el testimonio de numerosos proyectos que el tiempo y la ceguera le impidieron llevar a cabo.

Toda su vida podría resumirse en un reiterado impulso en pos de lo absoluto, que quería abarcarlo todo, para luego precipitarse hacia la nada; una alternada sucesión de ambiciones inconmesurables y de renunciaciones dolorosas. Sentía haber nacido para algo más que ver impreso su nombre en las portadas de unos cuantos libros y, como él mismo lo confesara, no era vanidad sino soberbia lo que robsteceba su voluntad, soberbia abismal, épica, *luciferina*; deseaba transformar la faz de la tierra y el corazón de los hombres.

De ahí su permanente inconformidad, su exacerbado afán de contradicción y su radical individualismo, actitudes que lo aproximaron a Miguel de Unamuno (1864 - 1936), cuya concepción trágica de la existencia asumía la fe como una lucha contra la razón. Y si el pensador español proclamó que ejercía "la décimoquinta obra de misericordia, esto es, despertar al dormido", el italiano adoptó como lema el verso de Petrarca: *Vine tan sólo a despertar a otros*. Estas afinidades entre el vasco y el toscano motivaron, en su época, una maliciosa definición sobre el segundo: "Papini è un Unamuno mancato" (Papini es un Unamuno fracasado). Ya se sabe que nadie es profeta en su tierra.

De otras muchas y más graves críticas sería objeto Giovanni Papini a lo largo de su vida, acusado de haber sido simpatizante de Mussolini, así como de falso converso, blasfemo, hereje, etc. Pero toda aquella animadversión que suscitaba en ciertos ámbitos nunca le intimidó pues, indudablemente, él mismo la había fomentado con premeditación, alevosía y ventaja. El 22 de noviembre de 1946 anotó en su *Diario*: "Los católicos me hostigan porque he amado el Evangelio; los antifascistas me persiguen porque he amado a Italia. Siempre sucede así: el amor por las cosas grandes atrae el odio de los pequeños."

No faltaron los que denunciaron como imposturas las obras de Papini posteriores a su conversión, incapaces de comprender o temerosos de aceptar la brutal franqueza de quien emprendía una cruzada personal para salvaguardar la verdad, no importándole cuán terrible

fuese ni el riesgo que ello implicaba. Disipado el sueño de constituir un superestado europeo, espejismo que también deslumbrara a Dante cuando supuso que Enrique VII haría realidad el triunfo del Sacro Imperio, Papini decidió mantenerse en la oposición, cualquiera que fuese el gobierno del mundo. Con respecto a la sinceridad de su adhesión a la fe cristiana y, más concretamente, al catolicismo, puede decirse —parafraseando a Péguy— que Giovanni Papini fue católico y escritor, jamás un escritor católico.

En repetidas ocasiones manifestó que su misión consistía en defender la verdad con la paradoja, la seriedad con la ironía, la santidad con el desenmascaramiento del pecado; hacer ver, sentir, palpar toda la miseria y el horror del mundo a fin de que surgiera un deseo espontáneo de cambio, un nuevo nacimiento, un renacimiento, un hombre nuevo. Creía, como lo creyó Vasconcelos, que nacer es proclamarse inconforme, alejarse de la masa, rebelarse contra todo humanitarismo y alcanzar la estirpe del semidios, del ángel, del bienaventurado. En un apunte del 30 de septiembre de 1943, define su fe en los siguientes términos:

Si Cristo no fuese Dios, no habría traído a las almas la turbación, la profundidad, el desconcierto, el ardor y la ansiedad que encontramos en los grandes cristianos. No existe un Pablo budista, ni un Agustín zaratustriano, ni un Pascal musulmán, ni un Dostoyevski brahmánico. Las demás religiones, comparadas con el cristianismo, parecen hornillos de hogar junto a volcanes.

Así se entiende que mientras Chester-ton escribió las biografías de Santo Tomás de Aquino y de San Francisco de

Asís, Papini prefirió ocuparse de San Agustín, de Dante y de Miguel Ángel; asimismo, resulta comprensible que en tanto el brillante polígrafo inglés inventó al padre Brown (un sacerdote detective capaz de resolver los más intrincados casos criminales y, a la vez, de salvar las almas de los delincuentes), el impetuoso italiano inventó al papa Celestino VI (un pontífice de la Iglesia capaz de aventurarse por los peligrosos caminos de la heterodoxia sin traicionar su fidelidad al dogma). Nada extraño, de un lado, la flemma británica; del otro, la pasión latina.

Es verdad que llevado de la mano por su habitual vehemencia, Papini incurrió no pocas veces en un tremendismo grandilocuente, adoptando el tono "aguafiestas" de los predicadores apocalípticos e incluso, en sus peores momentos, la fanfarronería de los falsos profetas. Quiso ser más papista que el papa y se encontró convertido "en una especie de Gorgias de café", según sus propias palabras. Quizá a ello se deba el que muchos de sus libros hayan envejecido considerablemente pero, a pesar de todo, siempre fue sincero y tuvo la dignidad de afrontar las consecuencias de sus errores.

Casi ciego, medio sordo, sin fuerzas ya para caminar ni escribir, Papini interrumpió la redacción de su *Diario* en marzo de 1953, antes de su muerte el 8 de julio de 1956. Muchos años atrás, en su libro *Un hombre acabado*, escribió lo que podría ser su epitafio:

Quien ha deseado todo, ¿cómo puede contentarse con poco? Quien buscó el cielo, ¿cómo puede limitarse a la tierra? Quien se adentró en la senda de la divinidad, ¿cómo puede resignarse a la humanidad?... No hay alturas demasiado elevadas, sino únicamente alas demasiado cortas.



Sebastián López de Arteaga: *Casamiento de la Virgen*

LA LENTA FURIA

De FABIO MORÁBITO

Por FABIENNE BRADU Y ANTONIO DELTORO

• UNAM, 1989, 142 pp.

TUVE LA FORTUNA de compartir un cubículo con Fabio Morábito, durante un poco más de un año. Llegaba sobre las once con las manos vacías de libros y un flaco morral colgado del hombro, para sentarse en un escritorio que parecía una árida estepa. Se iba hacia la una, igualmente ligero y furtivo. Nunca tuve la impresión de que se *instalara* para trabajar; no había conocido a una persona que encarnara tan profundamente y cotidianamente la condición de nómada. Fabio Morábito siempre parece estar de paso.

¿Dónde y cuándo trabaja Fabio? Esta pregunta que me intrigaba sobremanera, se la hice un día en que, tal vez, se me dificultaba entender cómo una misma persona puede desprender de sí un ascetismo laborioso, disciplinado, y una desenvoltura que recuerda la irritante distracción de los turistas. Así supe que Fabio se levanta invariablemente con el amanecer para escribir como un obrero cumple su jornada, con la prohibición de abandonar el escritorio antes de la hora marcada y con la sola complacencia de una cafetera italiana al alcance de la mano. También Fabio escribe en los cafés, que son, por antonomasia, los lugares predilectos de los escritores nómadas. Pero Fabio es capaz de atravesar la ciudad —en esos tiempos, solía “instalarse” por un par de horas en un salón de té judío por las Lomas de Chapultepec— para buscar en un entorno anónimo y ajeno una semblanza de familiaridad discreta y distante. Se conjuga en Fabio una irremediable condición de nómada y tal vez, por eso mismo, una no menos irremediable necesidad de construirse cotidianamente unas costumbres de barrada, de saludos provocados por el trato reiterado, para sentir, aunque sea a través de esos simulacros, la sensación de pertenecer a algún lugar, a alguna lengua.

Nos mudamos un día

para irse lejos, irse tan lejos como herirse,

escribió Fabio en su primer libro de poesía, *Lotes baldíos*, donde se abre y se cierra la herida de los que “siempre están de paso”. La suya y la que escribe, indistintamente en poemas y cuentos, es

Una historia nómada, anónima, sin voces, carente de escritura, que se desliza oculta debajo de la otra.

Esta es la historia paradójica que intenta escribir en *La lenta furia*. Los títulos de la mayoría de los cuentos sugieren con ironía la desmesura de la empresa; se llaman “Las Madres”, “El tapir”, “Los Vetriccioli”, “La perra”, “El turista”, “El huidor”. Son una manera de asir, en la hipóbole desparpajada, la singularidad de un mundo tan subterráneo e inexplorado que pareciera reclamar tipificaciones. Pero es imposible la tipificación en un mundo donde “la lisura no existe, / es nuestra enfermedad, / en todo hay un abajo, / un atrás de, un fondo”. No recuerdo que exista, entre nuestra generación, ningún otro escritor tan fatalmente marcado por un tipo de imaginación conformada por la condición del nómada, por sus obligadas nostalgias y sus obsesivas miopías. Es decir, que haya hecho de sus circunstancias accidentales el tema y el objeto de su escritura y las haya inscrito tan consustancialmente en su creación poética y narrativa. Por ejemplo, “El Tapir” —un cuento que me admira particularmente— supera la simple reconquista de un territorio perdido, como lo es para el escritor la infancia o la adolescencia. Narra precisamente la anticipación, entre angustiosa y placentera, de lo que puede ser la condición del nómada: narra el demorado tránsito del verano para el adolescente europeo, durante el cual, por

encima o por debajo de la ociosidad, del tedio dilatado por el calor y la calma chicha de la ciudad, siempre es inminente el riesgo de una violencia que puede ser producto del erotismo, de una moto que zumba enervantemente a horas fijas, o del caos resumido en esta visión de una verdulería de barrio: “Lo primero que vi fue una sandía reventada, luego las otras sandías, los melones, las uvas, los aguacates, los mangos y el resto de la fruta destrozada en el suelo. Los huevos aplastados chorreaban por el mostrador y de la revoltura de cáscaras y pulpas emanaba un tufo dulzón. Se estaba llenando de moscas.” Porque el nómada es el que sabe, más que ningún otro, que todo orden es precario, el adolescente de “El Tapir”, frente al caos perpetrado por otro, se suma a la perversión en un gesto de sublime cobardía que cierra el cuento: “En eso vi un gran racimo de uvas a mis pies, intacto y orondo, el único sobreviviente de aquella masacre, y lo aplasté para emparejarlo con el resto sin que nadie me viera.” El nómada siempre está al acecho de un orden y de su inminente desmoronamiento. Lo busca más allá de los muros que, él lo sabe, no protegen nada, o debajo de las apariencias que no son garantía de nada. Lo busca a espaldas de la piedra, en los pedregales donde se orina en paz, en los lotes baldíos, entre sus vísceras y sus ángeles, en otra lengua, es decir, en el revés de la misma medalla donde la otra vida no es más que “botellas rotas, latas rendidas de lluvia.”

Otra veta del libro es una imaginación fantástica, muy emparentada con la de Silvina Ocampo, a quien, por lo demás, “La lenta furia” rinde un implícito homenaje. “Las madres” y “La perra” tienen, para mí, un inexplicable tono porteño que no sé si atribuir a esa manera tan franca y económica de entrar en los delirios íntimos o a la discreta y elegante naturalidad con la que se expresan la perversión y la crueldad.

Además de un accidental cubículo, comparto con Fabio el destierro de una lengua, que es otro tipo de nomadismo, otro orden que conquistar y que subvertir. Y si siempre me han admirado la precisión de su estilo y la eficacia de su prosa, como cualquier lector de *La lenta furia* lo apreciará, no quisiera terminar con la predecible exclamación ante el extranjero que se apropia de otro idioma. Es una historia demasiado secreta y compleja para reducirlo al aplauso que se ganan los perritos de circo cuando caminan en sus patas traseras. Quisiera más bien evocar, en este aspecto, el libro anterior de Fabio Morábito, titulado *Caja de herramientas*. Su reinvención de los instrumentos más elementales y de las funciones de cada uno, me hizo pensar que una de las experiencias más torturantes para un extranjero es la que pasa por la tlapalería. Especialmente en México, donde la primera dificultad empieza con la memorización del nombre de la tienda. Les aseguro que en ningún otro lugar un extranjero se siente más ridículamente mudo que en una tlapalería mexicana. Porque conquistar un orden es ante todo nombrarlo para saber cómo funciona y accesoriarlo cómo repararlo, es absolutamente imprescindible para el nómada de la lengua aprenderse la caja de herramientas. También les aseguro que Fabio Morábito se encuentra ahora del otro lado del mostrador.

F.B.

LLA ADHESIÓN, la hermandad con los seres y con las cosas impregna el lenguaje de Fabio Morábito. *La lenta furia* tiene el movimiento del agua que hierve, la rugosidad del muro, la aspereza de la penuria, los pies hinchados del caminante. Sentimos en este libro la misma temperatura moral de los poemas de *Lotes baldíos*, de los ensayos de *El viaje y la enfermedad*, de las prosas de *Caja de herramientas*. "La lisura no existe", nos repite una y otra vez la escritura llena de relieves, de porosidades, de fisuras de Fabio Morábito. Nada se abandona, incluso las cosas existen gracias a su trabajo, a su perseverar en el ser, a su esfuerzo. Discernir materiales, averiguar oficios es el oficio de Morábito, descubridor que gracias a la calidad de su mirada, a su perseverancia en remover lo desconocido cercano, nos muestra lo que hay detrás de las cosas. Para él las fisuras y las junturas son signos de puntuación esenciales. El pecado

más grave es la prisa. En *El viaje y la enfermedad* atacaba al turista, al viajero moderno, pues para Morábito cualquier vehículo que nos ahorre el dolor del camino es un engaño; en el suelo está la honradez, en el contacto la verdad, en la sociedad la santidad.

Fabio Morábito ama las aguas llenas de aceite de los puertos y las que arrojan a las playas los desperdicios del mar, no las aguas pausadas de los lagos, ni las que limpian la piel del contacto con las cosas. Es un hombre capaz de preguntarse: "¿Quién escribe en los muros? / ¿Quién inventa los chistes? / ¿Quién sella los refranes?". Posee una escritura nómada, una escritura capaz de ser escrita en el muro de todos. Su lengua tiene una turbia calma, una lenta furia, una vocación de rozarse con las palabras rasposas y de contagiarse con lo inacabado. Su mirada tiene una rara fuerza, una capacidad de desplazar a las cosas unos cuantos centímetros, los suficientes para que veamos la huella de su peso en el suelo. Para él un leve movimiento de cabeza basta para revelarnos que tenemos espaldas, que no estamos limpios, que no somos bucólicamente inocentes. "En todo hay un abajo / una atrás de, un fondo, / y hay que esperar el día / que un leve cedimiento, / un desplome en algún / recodo te sorprenda / y ponga ante tus ojos / la oculta levadura, / el esfuerzo de otros..." dice un poema de *Lotes baldíos*, en el que, para mí, hay unas palabras que resumen su credo: "La lisura no existe". El epígrafe de Silvina Ocampo que abre *La lenta furia*: "Ninguna cosa es más importante que otra", insiste en ello. Todos los cuentos de este libro son fieles al epígrafe y a los versos que antes cité, pero muestran también un Fabio Morábito desconocido. En sus cuentos, en sus ficciones, hábilmente entretejidas, Fabio Morábito se atreve a una ironía, a un humor, a una escritura de perfil, a veces incluso a una mala leche, que ni en sus ensayos ni en sus poemas abundan: el cuento, por propias características, favorece la fantasía y la invención.

El estilo de todos los cuentos de *La lenta furia* es un estilo lleno de pliegues, mineral, geológico, minucioso como los habitantes de la casa Vettricioli, como los del cuento, falsamente checoslovaco, de "El turista". Siempre a la caza de un pliegue oculto, apenas lo descubre Morábito busca otro; lo pequeño puede tener para él una geografía tan intrincada, tan llena de nombres, tan compleja

como la de un continente; puede hablar "del vértigo de los tapancos y de los diccionarios" de la misma forma en que Julio Verne, en *Viaje al centro de la tierra*, hablaba de "tomar lecciones de abismo".

En *la lenta furia* Fabio Morábito arremete, con su prosa ágil y delgada, contra la prosa gorda y fanfarrona. Los personajes de "Los Vettricioli" son artesanos espirituales que a veces imaginamos parecidos a los personajes alargados de los cuadros de Remedios Varo. La prosa de Fabio Morábito es una prosa de camarote en cuyos párrafos caben mil minúsculos detalles, todos tan esenciales y significativos como los compartimientos que sirven para guardar las cosas en un pequeño buque o en un remolque.

En *La lenta furia* puede haber moscas con nombre propio, individualizadas por la observación; cazadores de lagartijas con un decoro y una dignidad tales que los hacen despreciar a los que usan resorteras de plástico; verduleros con el amor al oficio de un virtuoso del violín o una bailarína; madres con un erotismo grotesco, subversivo, que borra las fronteras entre lo animal y lo doméstico y que se mueven en escenografías goyescas repletas de Venus de Willendorf. En este libro ni la hierba es homogénea; lo pequeño, lo aparentemente insignificante, se venga de lo pretencioso; sus héroes son santos y artistas que ignoran su condición, pero entregados a un destino individual que hace surgir los paisajes hundidos. Unos se consagran a una rapidez desinteresada que subraya las cualidades ocultas de las cosas y que devuelve a sus contemporáneos la vivencia olvidada del fuego; otros simplemente pasean y miran y cultivan una actitud que revela "el interior afanoso de la ciudad"; sus alcantarillas y canales; hasta los temblores trabajan, y cada uno posee un rostro, una vida, una personalidad, una forma de ser en el mundo.

Para Fabio Morábito "la lisura no existe"; romper apariencias es el sentido de su oficio y, como los temblores del último de sus cuentos, trabaja "para abrazar todo lo abrazable y quemar todos los misterios que aún nos oprimen". En sus cuentos no hay menos poesía que en sus poemas. Su poética nos lleva a "tomar lecciones de abismo" en lo más cercano y omnipresente; en la ciudad y en las obras del hombre más que en las de la naturaleza.

A.D.

ROSTROS DEL NACIONALISMO EN LA MÚSICA MEXICANA UN ENSAYO DE INTERPRETACIÓN

De YOLANDA MORENO RIVAS

Por LUIS IGNACIO HELGUERA

• Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 258 pp.

NO ME QUEDA más remedio que iniciar esta nota poniendo mis pobres cartas sobre la mesa: sé de melomanía pero no de música en sentido profesional. Por esta razón, los abundantes —no sé si un poco excesivos— ejemplos musicales que se encuentran en estos *Rostros* de Yolanda Moreno Rivas no dejaron una y otra vez de intimidarme, pero la creencia, felizmente confirmada, de que no se trata de un libro dirigido exclusivamente a los músicos, así como el hecho de que casi no se hayan publicado reseñas del mismo, finalmente me decidió. El difundido fenómeno de la escasez ya no digamos de la crítica en torno a la crítica musical y la musicología sino de la crítica musical y la musicología mismas, debido en parte a la dificultad de escribir sobre música —que posee su lenguaje propio, el musical— y en parte también a graves carencias de nuestro medio cultural, debe hacernos agradecer en primer término estudios serios y estimulantes como el presente de Yolanda Moreno, que viene a sumarse a los esfuerzos de otras musicólogas activas —Gloria Carmona, Leonora Saavedra, entre otras— que como ella, desarrollan sus investigaciones con rigor y expresan sus ideas con nitidez.

Rostros —en tipografía extrañamente irregular— es además una especie de breve historia de la música mexicana —no tenemos muchas— a la luz del nacionalismo. El título, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, por cierto, contiene una ambigüedad: casos tan ricos e interesantes de nacionalismo musical como *Salón México* de Aaron Copland o *La madrugada del panadero* y *Don Lindo de Almería* de Rodolfo Halffter, que de una u otra manera forman parte de la música mexicana y que la generalidad del título bien podría acoger, quedan fuera; en realidad el libro se ocupa únicamente de nacionalismo

mexicano generado por mexicanos. Paso a paso, la autora va arrancando de las máscaras oficiales, esquemáticas, convencionales que cubren la superficie de la música nacionalista mexicana hasta adentrarnos en sus verdaderos, profundos rostros. "Ensayo de interpretación", se subtitula el estudio: interpretación que es frecuentemente una reinterpretación que avanza críticamente, destruyendo máscaras, desfiguraciones y/o simplificaciones provenientes de la vieja musicología (Mayer Serra y otros), la perspectiva oficial de la cultura, etc.

Yolanda Moreno remonta su revisión hasta la época colonial, en que nos muestra el florecimiento, previo cultivo, aclara, de la creatividad musical indígena, inserta en las prácticas musicales de la evangelización española y que ilustran "la influencia del poder político sobre la música" y las funciones de ésta "como transmisora de ideología" (p. 51). Aunque esto tenga su parte de verdad, me parece riesgoso tomar al pie de la letra esta tesis y creer que a como dé lugar la música ha de ser "transmisora de ideología". De hecho, a lo largo del libro no queda muy clara la posición de Yolanda Moreno ante la significación "simbólica", "ideológico-política", "social" de la música, pero parece inclinarse a la idea de que la música siempre refleja un mundo y delata "su pertenencia a una estructura social y política" (p. 26), cuando bien podría argüirse, sin negar toda clase de condicionamientos, que lo constitutivo de la música es esa abstracción de la libre imaginación sonora que no refleja sino *reinventa* el mundo, e inventa mundos.

"La revaloración de lo indígena en la música culta —escribe Yolanda Moreno— como tema, inspiración y en ocasiones como la sustancia misma del discurso mexicanista de los años veinte, fue la culminación de un largo proceso

de asimilación dificultado tanto por su peculiar situación de lenguaje marginado como por el profundo desconocimiento de sus cualidades musicales concretas. A mediados del siglo XIX, el mundo indígena fue objeto de una idealización que lo asimiló a un mundo tan clásico e 'histórico' como el romano o el griego y le hizo expresarse con los gestos dramáticos del romanticismo. Cuauhtémoc, el personaje del episodio operístico de Aniceto Ortega, más que representante de los valores indígenas, es un héroe civil cuya nobleza se expresa en arias y romanzas al estilo italiano" (pp. 54-55).

Los compositores mexicanos de la generación de Manuel M. Ponce y Carlos Chávez se encontraron, así, embarcados en una difícilísima situación. Por una parte, tenían que componer por fin una música culta a la altura del rigor y la calidad de la europea y por otra, debían no sólo eludir las imitaciones ornamentales de la estética romántica europea en que recayó la generación anterior —a pesar de logros aislados como los de Ricardo Castro y otros— sino eludir también esa actitud porfirista, postiza y exotista ante el pasado musical indígena. "A pesar de su importancia —advierde Yolanda Moreno—, el problema de la asimilación y 'sublimación' de los estilos populares" "fue un aspecto secundario"; lo principal era "la creación y formación de un lenguaje sonoro, para lo cual la nueva búsqueda y expresión de lo mexicano fue un estímulo vital y refrescante" (p. 13). A los factores que apunta la autora para explicar la elección, natural, de la música popular nacional como fuente de la música culta mexicana, a saber, "las expectativas creadas por la Revolución Mexicana, la revaloración del arte indígena o prehispánico, el fermento de la nueva creación plástica nacional y la inclinación estatal

hacia la socialización de la cultura y la educación" (p. 21), habría que agregar tal vez el fenómeno psíquico - estético de necesidad de arraigo en la tierra propia en búsqueda de un firme crecimiento artístico no sólo vertical sino también horizontal, es decir, en aras de la contemporaneidad y la universalidad.

Las soluciones divergieron, y un gran mérito de estos *Rostros* es adentrarse en los itinerarios estéticos personales, el estilo, los procedimientos de composición y la relación con la materia popular, diversos y propios de cada compositor. Ponce, Chávez y Revueltas representan, así, tres paradigmas muy bien diferenciados del nacionalismo musical.

Que no haya sido a su regreso de un viaje de estudios algo tardío a Europa cuando Ponce alcanzó una conciencia más clara y sabia frente al material popular vivo, es un hecho lleno de significación. Pues probó que la posibilidad de expresión del nacionalismo más genuino y maduro no residía en la lealtad al dogmatismo conservador y provinciano del México de principios de siglo sino en la apertura a las técnicas musicales de la modernidad occidental. No alarman menos los reproches de Ponce a Debussy por su "morboso afán de originalidad" que el hecho de que el compositor mexicano haya sido contemporáneo exacto ¡de Stravinsky! Como muestra detenidamente Yolanda Moreno, sólo a medias y en algunas de sus últimas obras logró Ponce la emancipación de la limitada circunstancia cultural de la que fue víctima.

Muy distinto, como sabemos, fue el caso de Carlos Chávez. Ante el ejemplo de su maestro, aprendió muy pronto, con lucidez, que su carrera tendría que ser una rebelión y una reforma. Reforma radical de las circunstancias. El idealismo vasconcelista de una "hipotética alma popular" y todas esas teorías lacrimógenas de la compensación espiritual que encontraría la gente hundida en la miseria en la belleza de la música, y la incapacidad ante el material indígena vivo y salvaje debida a la preconcepción incompatible de moldes porfiristas de "buenas costumbres", de que era portador Ponce, condujeron a Chávez a una serie de movimientos tácticos decisivos: una acción político - cultural que promoviera la profundización en las auténticas raíces indígenas, el estudio riguroso y detallado de los compositores europeos modernos y sus técnicas e innovaciones de composición, la divulgación

organizada de la música culta europea y mexicana a escala masiva en nuestro país. Como escribe Yolanda Moreno, "Antes de ser indigenista, Chávez supo que su música, para persistir, tendría que ser contemporánea" (p. 21). Y no sólo su música, sino la música mexicana. Creo que en esto radicó uno de los aciertos fundamentales de este pionero impresionante: comprendió a tiempo que ni la creación de un verdadero ambiente musical en México ni la creación de su propia música se lograrían aisladas. Y más que hacer accesible la gran música occidental a México, intentó que México, en su música y su público musical, ingresaran al ámbito de esta música occidental. No estuvo libre de espinas el intrincadísimo camino de Chávez y no pocas veces se espinó las manos. Hoy, por ejemplo, luce en toda su esplendorosa ridiculez su opinión emitida en 1932 sobre la sociedad "decadente y ridícula" presa de "mollicie, debilidad y ética impotente" que traslucía la música de Chopin, o su estética fervorosamente, religiosamente comunista que, por ejemplo, lo llevó a condenar "los escapismos eróticos y místicos de Scriabin o Mahler" (p.136). Sin embargo, Yolanda Moreno nos revela que los postulados ideológicos, reactivos ante la estética ponciana, sentimentalista y algo ornamental, enclavada todavía en la burguesía porfirista, permitieron a Chávez el acceso a una mesura y una sobriedad, a un riguroso trabajo con la estructura y el carácter orgánico de la obra, a la liberación de una especie de objetivismo étnico —liberación de fuerzas indígenas subconscientes, un poco quizás a la manera de algunos poemas de *Águila o sol?* de Octavio Paz— de gran expresividad y a un lenguaje moderno de abstracción admirable. Paradojas de la creación: la magistral *Sinfonía India* va más allá de los postulados estéticos e ideológicos del autor y plasma no sólo la concepción de un lenguaje sonoro sino también "un estilo propio cuya intensidad era la característica sobresaliente" (p.173). Paradojas de la evolución estética: paulatinamente, conforme su arte iba madurando y complicándose bajo el sello de su personalidad, Chávez fue abandonando su ideología - ética de la música y su mexicanismo, y fue el primero —como lo fue en muchas cosas— en advertir "las limitaciones del nacionalismo como doctrina de creación artística" (p.172).

El capítulo que Yolanda Moreno dedicó a Silvestre Revueltas me parece uno de los mejores y más estimulantes. Pues Revueltas, quien ya en su apellido llevaba grabado el designio del carácter violento y subversivo que logró imprimir a toda su música, ha recibido el dudoso honor de ser explicado como la irrupción relampagueante de un genio puro, más bien inculto, salvaje y poderoso como un terremoto. Esta mistificación, escribe la musicóloga, "no favoreció el análisis y la evaluación del carácter de su música" y se adaptó muy bien a "un país igualmente mistificado". (p.183). El apelativo "genio" volvió obsoleto todo intento de rastrear su itinerario de formación vital y cultural, así como de analizar a fondo la complejidad de sus propuestas sonoras. Indagaciones como las que contiene el libro que se comenta, o como las también recientes de Luis Jaimes Cortez, confirman que estamos ante el caso más notable y acaso más apasionante de talento excepcional en la música mexicana, pero también que todo talento, por excepcional que sea, tiene su historia, su genealogía, sus tanteos, su laboratorio, su evolución. Apoyada en Virgil Thomson, Yolanda Moreno muestra la originalidad e individualidad de la posición de Revueltas frente a toda la Escuela Mexicana de Composición: no "condimenta" con materia folklórica su música, sino que desde adentro, sin civilizarla, reelabora la música de las bandas callejeras, por ejemplo, con todo y sus estridencias agresivas, la abstrae y la complica estructuralmente —sintáctica y semánticamente— en un gran despliegue de recursos cargado de un dinamismo y una expresividad que nada tienen que ver con preconcepciones programáticas ni teorías étnicas, éticas, pedagógicas, ideológicas o sociales. Habría que notar también que esta destilación lúdica y poderosa del mundo popular mexicano en todas sus facetas —y no sólo las pintorescas o las aprovechables para una "épica de la raza"— se basa también en la contraposición de resortes peculiares del temperamento de Revueltas: la ternura y la ironía exacerbada hasta la sorna, el dolor y el sarcasmo virulento, etc.

"Dialéctica de composición —explica Yolanda Moreno— renovada constantemente que permitió que la estructura y aun la articulación interna de cada obra surgiese del propio material sonoro" (p.187); "una construcción formal

que no es discursiva, que se apoya en secuencias cerradamente estructuradas y originadas por la aparición de breves motivos rítmicos o melódicos" (p.189).

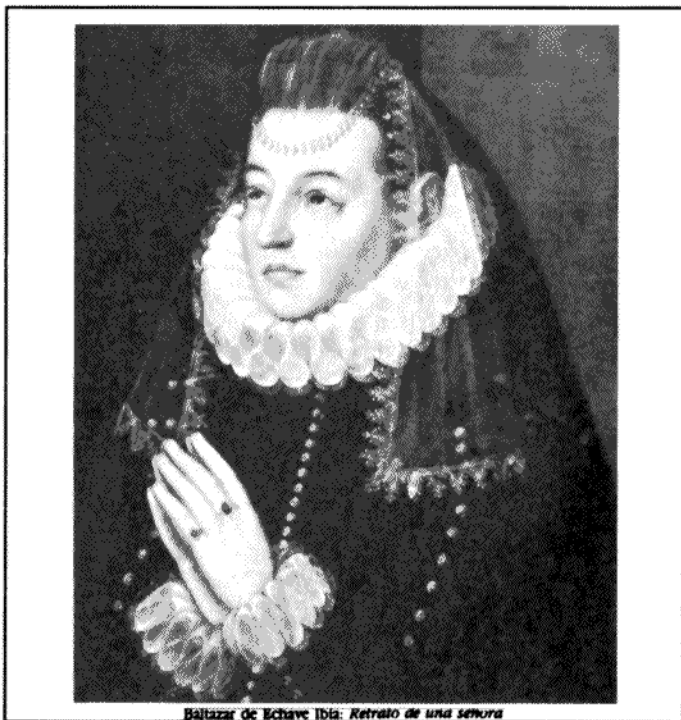
No, no hubo quien siguiera el camino deshecho por Revueltas, pero sí podemos suponer que a su muerte, en 1940, el camino irradió una luz chillona que deslumbró violentamente la conciencia musical de los compositores mexicanos vivos. Educados por Chávez en el culto al valor educativo y revolucionario de la música inspirada en fuentes populares, y que lindaba peligrosamente ya con los intereses y conveniencias del Estado y la cultura oficial mexicanos —si el *Huapango* de Moncayo se sostiene como buena pieza orquestal es por su excelente factura y no por su euforia patriótica—, los hombres de la generación de Ponce —Rolón, Huizar—, de Chávez —Hernández Moncada, autor de *Costeña*, *Istepec*, etc., extrañamente olvidado en este libro— y de la promoción inmediata posterior —Sandi, Bernal Jiménez, Moncayo, Galindo, entre otros—, más tarde o más temprano se vieron en la necesidad de buscar rutas más personales.

Es metodológicamente confuso y desconcertante que el último capítulo amalgame históricamente a estas figuras no protagonistas de diferentes generaciones musicales en lugar de haberlas diferenciado cronológicamente en subcapítulos de los dedicados a Ponce, Chávez y Revueltas. También quizás se extraña al final una recapitulación reflexiva de los diferentes estilos nacionalistas y del fenómeno mismo del nacionalismo, que tantas connotaciones y peligros implica: de tipo psicológico, político, estético, etc., y que ha sido obsesión legítima y patológica, estimulante y paralizante, no sólo de nuestra música sino de nuestra pintura, literatura, cine, filosofía y demás manifestaciones. Como bien deja traslucir el estudio de Yolanda Moreno, el nacionalismo, cada vez más adulto en su relación con el material folklórico, que sacó a la música mexicana de un estado de estancamiento a principios y mediados de este siglo, derivó en un nuevo estancamiento a fuerza de "la reiteración de las temáticas y el formalismo que limita a todos los nacionalismos en el arte del siglo xx" (p.248).

Cabe también cuestionar la generalidad vulnerable de algunos juicios sobre las obras musicales estudiadas. Así, por ejemplo, *La noche de los mayas*, defi-

ciente partitura que marca un extraño "bajón" en la producción revueltiana y que yo no creo que mereciera "independizarse de la imagen" fílmica, queda subsumida sin más por la autora como caso de "gran fuerza dramática y exigente escritura orquestal". (p.219) (?). O bien, a la música de Candelario Huizar —a quien el libro hace nacer dos veces en 1888 (?) y una en 1883, y hace morir dos veces en 1970 y una en 1971 (?)—, ciertamente "una figura desconcertante dentro del movimiento nacionalista" (p. 231), le critica "su concepción ornamental de lo mexicano y la flojedad de sus desarrollos formales" (p. 14) y el cultivo exclusivo de formas románticas como el poema sinfónico y la sinfonía —por cierto, Huizar escribió también música de cámara—. Pues bien, las hermosas *Pueblerinas* (1931) sólo pueden considerarse como poema sinfónico en un sentido sui generis, pues la obra consta de tres movimientos, el segundo de los cuales, de factura impecable y expansión lírica insólita, constituye, me parece, uno de los momentos más inspirados y memorables de la música mexicana.

Pero por lo general, estos *Rostros* repudian la generalización en beneficio del análisis detallado, particularizado, y de la mesura crítica en un juicio casi siempre luminoso y certero. La diferenciación rigurosa, que lleva a cabo el libro, del trabajo con la materia popular específico de cada compositor, le permite arrojar luz sobre la debatida cuestión, que hace tiempo ocupa profunda y fecundamente las investigaciones de Yolanda Moreno Rivas, de las relaciones entre la música popular y la música culta, música culta cuya definición subyacente en *Rostros* es quizás la de una música de mayor complejidad estructural que conlleva una ampliación de las posibilidades expresivas. Podríamos desprender de este planteamiento, para terminar, que si la música es libertad, libertad de la imaginación sonora, entonces, la música nacionalista de alcance y significación más universal no será la que se contente con ornamentar citas folklóricas sino la que manifieste ante la materia popular viva una mayor riqueza de estructuración, transformación creadora y libertad imaginativa. Y de ella no hay pocos ejemplos en la música mexicana.



Baltazar de Echave Ibia: Retrato de una senora