

Miguel Angel Zapata: baile en el Oráculo

Rafael Saumell

En un artículo publicado en "El Nacional" de Caracas hace casi exactamente cuarenta años, y titulado "Novela y Música," Alejo Carpentier comenta la relación entre ambas escrituras (Ese músico que llevo dentro 213-14). La idea central del autor de obras como *El arpa y la sombra*, *Concierto Barroco* o *La consagración de la primavera* consiste en desarrollar una tesis bien conocida: el escritor y el músico deben ajustar "sus ideas a una estructura determinada" (213). Por supuesto que el vínculo entre poesía y música no queda fuera del análisis de Carpentier quien a propósito indica:

Y tal concepto se aplicaría, del mismo modo, al arte del poeta, acostumbrado a someterse a las disciplinas formales del soneto, al uso del metro, de la rima --a una escansión que si bien puede responder a ritmos particulares, no resulta menos disciplina por ello. Aun cuando se aparten de toda factura académica, la estrofa de Whitman o el "versículo claudesiano" corresponden a un "modo de hacer" estricto que no cortan alas a la inspiración (214)

Los *Poemas para violín y orquesta* (1991) de Miguel Angel Zapata encajan adecuadamente en la tesis carpenteriana. No están escritos en formas métricas, es decir, no obedecen a estructuras previamente definidas por ninguna medición tradicional. Debido a que son versos que reflejan un "modo de hacer" poesía, ubico mi análisis en un contexto teórico donde las imágenes poéticas son asumidas como impresiones capaces de producir efectos diversos y de sugerir significados diferentes para cada lector, si aplicamos las ideas de Paul de Man cuando estudia la obra de I.A. Richards, y las propias de Michel Foucault. Esta multiplicidad de recepciones se hace posible si entendemos esta experiencia de lectura como la preparación y la predisposición de un determinado lector que concibe la escritura de la poesía como una práctica discursiva discontinua, hecha de los fragmentos y cruces de otras piezas literarias y de estructuras provenientes del lenguaje musical. En este último caso quiero conectar mi respuesta estética a lo leído en Zapata con textos de Marcel Proust y José Martí. Me ceñiré a dos poemas del libro en cuestión: "En llamas" (19) y "Morada de la voz" (20-22) de la sección "Zarabanda." Al mismo tiempo debo aclarar que entiendo los textos de la poesía y de la música como inmateriales. No pienso en ellos como documentos impresos en papeles o en hojas de partituras. Tampoco me refiero a la cualidad material de los sonidos del poema leído en voz alta o a la de los instrumentos musicales en ejecución. Concibo la inmaterialidad en términos de impresiones suscitadas por los textos, bien porque son imposibles de describir, porque son inefables o porque no tienen materia representable.

En "The dead-end of Formalist Criticism" Paul de Man comenta que en *Principles of Literary Criticism* I.A. Richards insiste en que la crítica no trabaja con ningún objeto material dado sino con una conciencia o una experiencia del objeto. Para ratificar su afirmación Richards cita un concepto de [David] Hume : la belleza no es una cualidad de las cosas en sí mismas; aquélla apenas existe en la mente que las contempla" (Debating texts 103). De Man infiere de lo anterior que una simple metáfora basta para sugerir una infinidad de experiencias y, por consiguiente, una infinidad de lecturas válidas. Las secciones del libro de Zapata llevan los siguientes títulos: "Paisaje sonoro I," "El

idioma del laurel," "Zarabanda," "Cada voz es un instrumento," "Gavota," "Siete Poetas," "Los bosques circulares," "Sonorización del amor," "El pincel da la idea al deseo," "Óleos de Jorge Valdivia Carrasco" y "Paisaje sonoro II." De acuerdo con los nombres utilizados para identificar los fragmentos del texto se infiere que hay no sólo evidentes alusiones a ritmos y danzas sino además a poetas, pintores y pinturas. Esta mezcla de lenguajes tiene lugar, utilizando una expresión del crítico italiano Giorgio Agamben, "en el lugar del poema." Agamben lo define del siguiente modo: "A condición, sin embargo, de que se comprenda que éste no es el lugar en el que algo --la obra, el poema-- ha sucedido o sucederá, sino el lugar que se ha liberado de todo quehacer y está, ahora y para siempre, en lugar del poema" (11).

En la sección "Zarabanda" encontramos el poema "En llamas" que contiene estos versos: "Camino bajo el cielo rojo/podría ser una imagen fácil/del orden de la naturaleza./Pero cuando uno camina bajo el/cielo en llamas las palabras te/salen como un milagro, y te sientes/volar con el espíritu del viento y/del sol que aguarda./Y uno es la impureza la nada entre/tanto resplandor" (19). Tal y como expresa el "yo" poético "Caminar bajo el cielo rojo/podría ser una imagen fácil." Según mi lectura la potencialidad del "podría" sugiere que el poema no pretende imponer el color del cielo mas sugerir el color de la llama. El "yo" no explica el cielo sino que lo imagina así y lo construye a partir de una imagen y de su posible recepción: "fácil."

"Morada de la voz" (20-22) está dividido en cinco partes a las que llamaré movimientos por las siguientes razones: expresan cambios de posición del "yo" poético durante el día, la rotación y la traslación de las visiones poéticas de acuerdo con la mayor o menor intensidad de la luz natural y, finalmente, porque cada movimiento tiene una cierta velocidad de compás, a veces lenta a veces ligera, que culmina en la noche, momento de la escritura del poema que se ha ido formando a través de los movimientos.

Primero quiero resaltar la coherencia estructural del poema porque empezando con la palabra "sol" resulta estar compuesto por cinco partes. Digo esto porque podemos asumir el concepto sol de tres maneras: 1) centro del sistema planetario y del origen de toda luz; 2) comienzo de la vida, continuación y preludio de la noche; y 3) quinta nota de la escala musical.

Leámos el verso inicial del primer movimiento: "El sol alumbra la ciudad y el cielo cae a lo lejos con las cometas de los niños" (20). El sol es el dador de luz y la obertura del espacio poético-musical. Entramos a la acción de vivir el poema y a la existencia del "yo" poético. Es el comienzo del oratorio y de la oratoria. Hay una serie de variaciones, es decir de transformaciones del mismo tema. El "yo" poético se mueve a la par que los significados de la palabra sol y de acuerdo con la hora del día de que se trate. El sol "incendia todas las calles durante los veranos," (20); es "ese solcito [otoñal] que no lastima los sueños ni los poemas," (20); es el sol clemente que se disfruta desde la sombra de "los parasoles de los bares," (21); se ha transformado en naturaleza muerta al observar a los venados "pisando las hojas amarillas del sol," (21); el sol es parte íntegra y poseída de ese "yo": "el sol que es tu sol" (21). En este primer movimiento de "Morada de la voz" el "yo" se apresta para recibir los signos de lo cantable: árboles, "briznas del otoño" (20). Ellos constituyen el proto-poema que se va formando "en la pantalla de la mente" y ésta trata de "entender la caligrafía de las hojas regadas por los suelos" (20).

En el segundo recorreremos con el "yo" las avenidas de la ciudad, la estación del año. Es la etapa de construcción del poema en estructuras: "edificios llenos de ventanales...la arquitectura, los ladrillos, los adobes lentos que levantaron el poema" (20). Aquí llama la atención el uso del pretérito perfecto simple en el verso "levantaron el poema." Según Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña el pretérito "expresa la significación simplemente como hecho que ha ocurrido en el pasado" (*Gramática castellana* 198). Si apoyamos dicha explicación gramatical pudiéramos pensar, entre muchas, en dos posibilidades de lectura: a) estamos leyendo un poema ya acabado; b) es vocación del poeta anotar lo ya levantado, es decir, el poema es la sucesión del quehacer. El verso es la resultante de una fuga recuperada mediante palabras. La poesía al igual que la música es arquitectura derretida.

El tercer movimiento es allegro y por tanto alígero: "Hoy sales a ser ave" anuncia el primer verso (21). El adagio ha quedado atrás, el lento desplazamiento acaecido en la tarde donde el "yo" ha "estado leyendo poemas...," "maquinando el pensamiento que deseas escribir." Es la hora de "limpiar tu jardín y prender el fuego de la casa, reír con las niñas," el instante del "continuo movimiento" reposado (21). La mención del ave y del vuelo forman un intertexto literario-musical que en mi caso me lleva a Marcel Proust y en concreto a la descripción de los campanarios de Martinville en *Du côté de chez Swann*. Aquí un elemento arquitectónico es tratado como un problema de la escritura. Recuérdese que para el narrador en la novela de Proust muchas impresiones son explicadas como efectos de un intervalo musical y que éste se caracteriza por ser un texto sine materia (208-13). Al tratar de reconstruir los campanarios estos pierden materialidad, sufren cambios cuantitativos y cualitativos, de dos edificaciones pasan a ser tres flores pintadas al caer el sol, y éstas terminan siendo una forma negra, encantadora y resignada que se borra en la noche (176-80).

Por otro lado, el tema de la conversión del narrador proustiano en ave tiene lugar, precisamente, después del episodio de los campanarios de Martinville. La felicidad de aquél es grande al concluir su relato. Se siente liberado de los campanarios ("débarrasé de ces clochers" 180) y lo que queda de ellos está en el lugar del relato o del poema como apuntaría Agamben. El doctor que acompaña al narrador en *Du côté* durante el viaje ha comprado unas gallinas. De pronto éste siente como si él fuese una de ellas, tanto que logra poner huevos como ellas suelen hacerlo. La liberación de lo material produce un movimiento de traslación en el lenguaje: de la imitación pasamos a la conducta metaforizada. El narrador termina cacareando a voz en cuello (180).

Repito el verso inicial del tercer movimiento de "Morada...": "Hoy sales a ser ave" (21). En el cuarto el "yo" insiste en la variación anterior: "Salgo alado a sobrevolar la ciudad. Eres el pájaro chismoso que otea las tiendas y los parasoles de los bares" (21). Hay una diferencia básica entre la actitud del narrador proustiano y el "yo" del libro de Zapata. En el primer caso la escritura aludiría a la añoranza y se referiría a lo que J.F. Lyotard llama nostalgia por los contenidos perdidos en Proust (*The postmodern condition* 81). Sin embargo, y como vimos antes en "En llamas," el "yo" de los Poemas de Zapata se contenta y mucho con la posibilidad de anotar dichos contenidos, sin pretender que la escritura sea igual al concepto que menciona: "el cielo rojo.../del orden de la Naturaleza" (19) resulta "fácil" porque ése es sencillamente el cielo que ofrece el texto y no el

referente inefable y por ello poetizable. El "yo" decide ser ave para ascender a la evanescencia de la escritura.

El quinto movimiento es el de la noche, que es el momento de escribir: "¿Cómo cerrar el día sin haber escrito una letra?" (22). Cuando el sol se pone el "yo" poético se resiste a descansar "sin haber escrito una letra" (22). Este verso puede catalogarse de fuga porque imita un tema conocido que es el de la penumbra o espacio al cual se llega para crear. La primera parte de *Du côté* ("Combray") arranca en el momento en el cual el adolescente narra la dificultad de dormir y de la presencia de lo leído en la vigilia, aquéllo que no deja dormir.

A un poeta modernista como José Martí le sucede algo semejante. Recordemos su poema "La noche es la propicia": "La noche es la propicia/Amiga de los versos..." Y añade: "Como la mies bajo la trilla, nace/En las horas ruidosas la Poesía" (*Poesía mayor* 224). Leemos en "Morada de la voz": ¿Cómo retirarse a dormir si la pluma de ave reclama su vuelo cuando todos duermen?" (22). Ahora el ave deviene "pluma de ave" (22), instrumento para la escritura de lo vivido. Del día han quedado los sonidos y las imágenes. Por eso el instante de la creación llega con el tema nocturnal. Lo natural se ha transmutado en naturaleza literaria. Es la "pluma de ave" la que escribe la presencia "del gallo en la madrugada" para "bailar en el Oráculo" (22). El poema surge de dos metáforas que se mueven en el tiempo: el poeta es ave y la pluma de aquélla. Con ésta es posible componer "el lugar del poema." Es la respuesta a los vuelos del día cuando "sales en busca de la respuesta que te aprisiona y que encuentras en la calle" (22).

Los poemas articulan movimientos, fragmentos de de escrituras y de discursos --la poesía, la música--; se construyen mediante asociaciones imprevisibles e ilimitadas, carecen de significado lineal. Simplemente y parafraseando a Bloch el personaje proustiano, el mérito supremo de esos versos consiste en no significar absolutamente nada. No hay ninguna revelación de la verdad (*Du côté* 90). En este sentido la poesía y la música pueden ser entendidos como prácticas discontinuas y como carentes del principio de especificidad según Foucault ("The order of discourse" 67). Ello se debería a que se cruzan y se yuxtaponen junto a signos procedentes de otros discursos y también porque el mundo, de acuerdo con esta tesis, no nos muestra un rostro legible que sólo debemos descifrar y que tampoco es cómplice de nuestro conocimiento.

Los Poemas de M.A. Zapata son como las rocas originales. Están hechos de diferentes capas semánticas: citas, cuadros, melodías, danzas, estructuras, coreografías de árboles y de versos, paisajes, vitrales y cuadros distribuidos en secuencias de subtextos mutuamente complementarios. Cada uno de ellos puede ser abordado como tema y variación. Las variaciones tienen la virtud de representar por acumulación y por asociación, si se acepta que el pensamiento imagina tantos colores, sonidos, frases e impresiones inmateriales como posibles lectores.