

El arca de Noé Jitrik



Gonzalo Celorio

Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México, México.

En su nombre, Noé Jitrik lleva el diluvio, la navegación forzada y la simiente patriarcal. Superviviente de catástrofes, Noé Jitrik es un exiliado y es un fundador. Metió en su arca a las bestias de la tierra y a las aves del cielo —sus recuerdos más apasionados y sus más verdes esperanzas—. En México, la paloma pudo posar sus patas y descansar del vuelo.

El fino libro que hoy comento, *El melódico perplejo (1985)*, es, ante todo, un libro de exilio: respira, por un lado, la añoranza de la patria perdida o lejana; por otro, el difícil anhelo de entender, de sentir la patria adoptada para atenuar la dolorosa condición de exiliado, esto es para dejar de serlo de algún modo, en alguna medida. Así, su escritura oscila constantemente entre la memoria y la sorpresa; entre “Lejana Buenos Aires/ qué linda que has de estar” y el proceloso mar petrificado del Xitle; entre Carlos Gardel y el huapango potosino; entre uno y otro hemisferios del mismo continente.

Una voz desencadena otra voz. La voz cantada hace cantar a la voz acallada. Como queda dicho en la explicación preliminar del libro, no se trata de una sucesión de ensayos sobre la música ni es intención del autor hacer crítica musical. Una frase de canción —“yo para querer no necesito una razón”, “solamente una vez amé en la vida” o “no sé qué tiene tu voz que fascina”—, asumida desde siempre sin mayor conciencia, suelta la voz íntima del escritor: una voz subjetiva que articula la primera persona sin arrogancia, con legitimidad, y que escarba en los recuerdos y se expone a las comparaciones más espontáneas. “Soy soldado de levita” o “cleptómana de bellas fruslerías/ quisiste robarme el corazón” no son etiquetas titulares, cuasialegóricas, como las que se han puesto de moda para bautizar algunas obras literarias más o menos recientes, desde *Amor perdido* de Carlos Monsiváis hasta *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, sino meros referentes textuales, magdalenas proustianas que desatan una voz hasta entonces silente. Y esa voz liberada empieza por reivindicar la frase musical que le sirvió de puerta, con todo el corpus de donde procede, incluido el autor o el intérprete, merced a una asociación de ideas que la ubica en un marco cultural amplio, sin prejuicios de “clase”. Me explico con un ejemplo: una tarde, en mi casa, mientras oíamos un disco de Benny Moré con algunos alumnos compartidos, Noé, sin falsos recatos de estratificación cultural y guiado por una sensibilidad ajena a cualquier tipo de discriminación, hizo una brillante y sorpresiva comparación entre el bolero *Cuando a Varadero llegué* del Bárbaro del Ritmo y el poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza —que este libro registra—. La saludable analogía se sustentaba en el valor simbólico de la palabra *varadero*: punto fijo que no es, empero, el punto de llegada

—“alas rotas en esquirlas de aire”, “torpe andar a tientas por el lodo”—, navío hecho para el desplazamiento y no obstante detenido, “sitiado en mi epidermis/ por un dios inasible que me ahoga”, donde el alma, sin embargo, encuentra paz. Y estos sesudos comentarios de Noé se acompañaban, para verificar la pertinencia de la comparación con la voz de trompeta de este hombre alimentado de ron y de tabaco que en piezas autocomplacientes les otorgaba a los integrantes de su orquesta la misma dignidad que a él le daba la similitud con Gorostiza: “Generoso, qué bueno toca usted; Castellano, qué buen ritmo tiene usted”, para terminar con un justificadísimo “Benny Moré, qué buena banda tiene usted”.

Eduardo Casar me hizo advertir que la figura que define el discurso de Noé, por envolvente que este sea, no es, en rigor, el círculo, sino el espiral: su escritura, en efecto, ronda por el tema inicial sin cerrarlo nunca, como si el texto, en vez de terminar, interrumpiera o se abandonara, no sin haber recogido, en su remolino, todo lo que le sale al paso, imprevisible e indiscriminadamente. No por ello se piense que se trata de una escritura automática. Exenta del artificio surrealista disfrazado de libre asociación de ideas, una razón ciertamente libre de prejuicios culturales que rechazan la promiscuidad, rige las analogías. Y si Benny Moré y José Gorostiza suben a la misma arca, también en ella viajan, por ejemplo, Agustín Lara y Rubén Darío. Por qué no, si Lara es el último poeta modernista: anacrónico, desfasado, ingenuo si se quiere, no pierde el gusto por la palabra prestigiosa y por la imagen decadente: *mujer alabastrina, párvula boca, policroma carcajada, blanco diván de tul...*

Sí, la escritura de Noé es democrática. Tanto, que en el espiral de sus palabras no solo circulan sus evocaciones y sus sorpresas, sino también las nuestras. Difícilmente podemos sustraernos de la energía centrífuga de su escritura (quizá sea más prudente hablar, como él lo hace, en primera persona del singular). Me encanta el libro de Noé: me hace partícipe de sus asociaciones y me da la oportunidad de vincular sus imágenes a las mías; es un ejercicio de liberación para su autor y desencadena las imágenes escondidas o las voces acalladas de su lector. Por el *Melódico perplejo* he recuperado numerosas imágenes tan entrañables como compartibles. Me limito a presentar cinco de ellas como ejemplo:

1. Noé le agradece a Bola de Nieve su amor por Buenos Aires. Esta gratitud me despierta un sentimiento equivalente. Yo le agradezco a Bola de Nieve su amor por México. De niño, veía por la televisión, en el Club del Hogar, a un hombre negro y redondo, que pasaba repentinamente de la guasa a la tristeza. Se llamaba Ignacio Villa. Le decían, tan negro era, *Bola de nieve*. Su canto —ahora puedo hacer estas relaciones impúnemente— transcurría entre Cri-Cri y Agustín Lara, y el piano podía ser de Claude Achille Debussy. En una de sus canciones, cuya grabación me gusta poner ahora como fin de fiesta, decía —la voz quebrada y los ojos llorosos— la mayor mentira: “No siento”. Recientemente, en La Habana, fui al Centro Nocturno *Monseigneur*, donde Bola tocaba. Ahí, en el foro —más nicho que escenario—: su piano negro de media cola. Lo acaricé tímidamente y creí sentir la humedad del llanto de su dueño.
2. Noé, que establece una relación casi simbiótica entre Carlos Gardel y la Colonia Roma de la ciudad de México, habla del valor de las deformaciones fonéticas del cantante argentino. No puedo dejar de pensar, por mi parte, en la voz del puertorriqueño Daniel Santos. Que yo sepa, nadie ha alterado la fonética con tal artificio: dejemos las aspiraciones y la nasalización de todas las vocales, acaso explicables dialectalmente, pero don Daniel cierra las úes, como si fuera francés, hace de todas las vibrantes simples vibrantes múltiples, separa las sílabas como si estuviera aprendiendo a leer y exagera todas las palatales. He ahí un estilo antes que un contenido, ¿verdad, Noé? Un estilo que cubre, con su manto azul, a

la Virgen de media noche, a la señora del pecado; un estilo que llora, en el campo de batalla, a la madre muerta.

3. Como el estilo de Daniel Santos, la voz de Celia Cruz, advierte Noé, tiene, por sí misma, una significación independiente de la letra que canta. Sin embargo, una canción —*Tu voz*— se refiere, como su nombre lo indica, a la voz misma, que es comparada —y así suena o así quisiera sonar— con tañer de campanas, trinar de cenizales, gemir de violines y cristalinas corrientes. No puedo olvidar la imagen de Celia Cruz una noche en El Gran León, acompañada de la Sonora Matancera. Cuando salió al escenario, encaramada en altísimos zapatos blancos, gestuda, desfachatada, fea y maravillosa, empezó por decir: “todavía tengo voz para cantar *Tu voz*” sin saber que con estas palabras confirmaba por adelantado las apreciaciones tautológicas de un melódico perplejo.
4. Agustín Lara es el “yo” que canta “Solamente una vez/ amé en la vida”. Y este yo, al que somos capaces de encarnar, no se lo concedemos al teporocho que se sube al camión para cantar *a capella* en busca de unos centavos: “un pobre desgraciado a quien nadie, salvo yo, recuerda y a quien ni siquiera se le tolera que se apropie de un yo, el que está en *amé*, y que sería de todos modos un bien común. En ese caso, y por eso mi sarcasmo, el yo del súbito cantante es inexistente, nadie supondría que se superpone al de Lara ni que nos reenvía al nuestro, al que sí le atribuimos disponibilidad, como si los yo líricos anduvieran sobrevolando y, de pronto, agarráramos uno que nos conviniera y que da forma al nuestro...”. Esta reflexión de Noé me lleva a una imagen que me distrae del teporocho que no se merece ni encarnar en el yo de una canción popularizada, y me concentra en un yo muy grande que se superpone al de Lara músico y que es el de Lara poeta, cuando el músico-poeta es más poeta que músico, esto es cuando introduce sus canciones y poéticamente discurre sobre ellas. Ah, qué brecha se abre, por ejemplo, en ese disco donde Lara niega enfáticamente la validez asociativa de la metáfora y toma el lenguaje figurado en un sentido recto, haciendo, con ello, otra figura que la retórica no consigna:

Este no es un disco, es un pedazo de mi sentimiento arrancado en el preciso momento en que debía cortarse, como se hace con una rosa cuando está hecha botón y próxima a reventar, cuando se le separa del tallo, criminalmente, y se convierte en paloma de sangre volando hasta los labios de la amada, para tener con ellos el duelo del carmín que no llega a la muerte. Pero esto no es un disco, aun cuando la forma y el sonido lo desmientan; esto es algo que yo quiero ofrecerle a usted, como una migaja que pudiera llegar, milagrosamente, hasta el lago infinito de su silencio. Gracias...

5. Tengo en mi poder una espantable fotografía de Barbarito DÍez que contradice la dulzura de su voz. Se ve torvo, malencarado, cínico, cual dictador latinoamericano. Esta contradicción, empero, la resuelve el danzón. Noé recuerda una película del Indio Fernández en la que “las mujeres se desplazan de manera lupanaria, los hombres son para las mujeres una amenaza, flota en el aire ceniciento una inminencia de lujuria mal habida, todo lo cual compone un conjunto que la música suelda como si la música fuera la cifra de su unidad”. Este recuerdo de Noé me conduce a la imagen de una película de rumberas cuyos créditos ya olvidé o nunca supe. Un patio de cemento en el cual se han dispuesto, como piezas de ajedrez sobre el tablero, unas piñas con penachos muy enhiestos. Al fondo, una hamaca colgada de dos árboles de utilería. En la hamaca, una mujer recostada. La cara ostenta un maquillaje prostibulario; el cuerpo está semicubierto por una piel de tigre —sí, sobre la hamaca chiapaneca—. El galán se aproxima a la mujer sorteando las piñas del pavimento. Llega a su lado. La mira fijamente. Ella, provocativa, le devuelve la mirada y entreabre los labios. Él introduce la mano entre los espesos cabellos para acariciarle la nuca enérgicamente. Ella entrecierra los “párpados narcóticos”: Él la vuelve a mirar, ahora con pasión, y acaba por decirle, sobreactuado. “Me gustas por ingenua”: Así le dice. La música, claro: un danzón. Cómo no va a ser

compatible la mal encarada cara de Barbarito Díez con la dulzura de su voz. Así, hasta se entiende la promiscuidad entre la raíz de su nombre y su diminutivo.

Alguien, no sé quién, ha formulado una teoría del danzón. La teoría ha llegado a mis oídos y se ha instalado, acaso deficientemente, en mi memoria. Más que una teoría es un instructivo para bailar danzón y es, también, un cuadro plástico que resume la pluralidad de imágenes que el danzón *suelda*, como diría Noé. El instructivo más o menos dice así:

Asentar la cadera serena y vertical
con firmeza y quietud de hierro macho.
Echar la mano zurda,
que es la del sentimiento,
arriba, muy arriba,
como para pescar
en el mar del humo enrarecido
invisibles soplos de lumbre.
Apretar con la sabia mano derecha
contra el pecho jadeante y orgulloso
a la pareja preciosa y ligera
para comunicarle
el ritmo rotundo de la sangre,
y soltar por fin los pies sedeños
en desliz corto, emocionado y grave
siguiendo sin equivocaciones
el son del corazón profundo.
Eso es bailar danzón.

Ya montado en la espiral, cómo no ver, con semejante descripción, las noches sabatinas de la Plaza de Armas del Puerto de Veracruz, animadas por la Banda Sinfónica de Marina, y, en primer plano, a las parejas casi profesionales que, sin salirse de su mosaico, bailan danzón pegadas, sabrosas, pujantes, y lo interrumpen cada dieciséis compases para secarse el sudor con el paliacate mientras observan vanidosamente a los observadores y practican en cambio fingida indiferencia por su pareja hasta que pasan otros dieciséis compases y vuelven a seguir el instructivo con todos sus prolijos adjetivos.

En fin. Basten estas cinco imágenes para confirmar que espiral del discurso de Noé no solo recoge sus propias imágenes, sino que suscita generosamente las de su lector.

Y ya que de espiral hemos venido hablando, confieso que apenas ayer supe (seguramente debería haberlo sabido hace más de veinticinco años), por una revista estudiantil de la escuela de mi hijo, que el remolino que se forma en la tina cuando se deja ir el agua gira, en el hemisferio norte, en el sentido de las manecillas del reloj, mientras que en el hemisferio sur gira en el sentido inverso.

Esta imagen conviene al melódico perplejo: dos fuerzas espirales que giran en sentido opuesto y que la escritura superpone: dos hemisferios encontrados en las mismas páginas del mismo libro.

Sé de buena fuente —Noé mismo— que el autor ha decidido volver a la Argentina. Supongo que la nostalgia por su patria mucho tiene que ver con tan seria decisión. Estoy seguro de que tan pronto ponga un pie en la región del Plata, el remolino que gira en sentido contrario en aquel hemisferio le hará añorar, con la misma intensidad, este país al que ha entendido excepcionalmente, donde ha hecho tantos amigos y donde ha engendrado —no en vano fundador de nombre— tantos discípulos sin aula.