

# *pauta*

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

OLIVER SACKS: MÚSICA Y AMNESIA

JORGE TORRES:  
DESEMPOLVAR  
UN CONCIERTO

JOSÉ MONDRAGÓN:  
MÚSICA E INTELIGENCIA

JORGE  
BARRÓN CORVERA:  
DISCOGRAFÍA  
DE PONCE

ALBERTO BLANCO:  
MÚSICA Y  
POESÍA

POEMAS DE:  
TED HUGHES,  
ANA BELÉN,  
VERÓNICA  
VIOLA FISHER Y GERARDO  
TORRES CERVANTES

RESEÑAS DE: FEDERICO  
CAMPBELL, PABLO ESPINOSA  
Y JUAN ARTURO BRENNAN



CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES

**Sergio Vela**

*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

**Teresa Franco**

*Directora General*

**Alonso Escalante**

*Coordinación Nacional de Música y Ópera*

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL  
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

**Fernando Fernández**

*Director General*

***pauta***

*Director: Mario Lavista*

*Jefe de redacción: Luigi Amara*

*Consejo editorial: Federico Bañuelos / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona / Consuelo Carredano / Daniel Catán / Luis Jaime Cortez / Luis Ignacio Helguera (†) / Gerardo Deniz / Miguel Ángel Echegaray / Rodolfo Halffter (†) / Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) / Ignacio Toscano / Guillermo Sheridan / Juan Villoro*

*Diseño: Bernardo Recamier*

*Corrección: Gilda Castillo*

*Supervisión técnica: Isabel Cortés*

*Tipografía: Bertha Méndez*

Precio del ejemplar: \$ 35.00 en el país más gastos de envío, 7 U.S. dólares en el extranjero.

Suscripción anual: \$130.00 en el país más gastos de envío, 35 U.S. dólares en el extranjero.

Toda correspondencia a la redacción deberá dirigirse a:

***pauta***

**Isabel Cortés** / Dirección General de Publicaciones / Paseo de la Reforma Núm. 175, Col. Cuauhtémoc, C.P. 06500 México, D.F. / Tel. 41 55 06 80 / e-mail: interfasecolor@yahoo.com.mx

Distribución y ventas: **Educal, S. A. de C. V.**

Avenida Ceylán 450, Col. Euzkadi, Tels. 53 54 40 33 y 34

Ventas por teléfono: 018007160117 Fax: 53 54 40 39

Suscripciones: Coordinación Nacional de Música y Ópera, Av. 5 de Mayo Núm. 19, 3er. piso, Col. Centro, Cuauhtémoc 06000, México, D.F. Tel. 51 30 09 00 ext. 2330

Certificado de Licitud de Título Núm. 9414

Certificado de Contenido Núm. 2755

# *pauta*

---

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XXVII, Núm. 106, abril-junio de 2008

## SUMARIO

---

Presentación	3	NOTAS SIN MÚSICA	
<hr/>		<hr/>	
<b>Verónica Viola Fisher</b> Notas para un agitador	5	Libros <b>Federico Campbell</b> Musicofilia	95
<hr/>		<hr/>	
<b>Alberto Blanco</b> La poesía y la música	8	<b>Juan Arturo Brennan</b> El canto de las sirenas	97
<hr/>		<hr/>	
<b>Ted Hughes</b> No contestes el teléfono	24	<b>Pablo Espinosa</b> Karlheinz Stockhausen, obituario	98
<hr/>		<hr/>	
<b>Oliver Sacks</b> El abismo: música y amnesia	26	<b>Juan Arturo Brennan</b> Discos	100
<hr/>		<hr/>	
<b>José M. Mondragón</b> Música e inteligencia	46	LA MUSA INEPTA	
<hr/>		<hr/>	
<b>Ana Belén López</b> Poemas	59	<b>Juan Arturo Brennan</b>	109
<hr/>		<hr/>	
<b>Jorge Torres Sáenz</b> Rudimentos para desempolvar un concierto	63	COLABORADORES	115
<hr/>		<hr/>	
<b>Gerardo Torres Cervantes</b> Poemas	79	Tercera de Forros: Lección de música por <b>Diane Ackerman</b>	
<hr/>		<hr/>	
<b>Jorge Barrón Corvera</b> Trascendencia de Manuel M. Ponce a través de su discografía	84	Pautas de: <b>Siegrid Wiese</b>	
<hr/>		<hr/>	

---

—¿Qué es? —me dijo.  
—¿Qué es qué? —le pregunté.  
—Eso, el ruido ese.  
—Es el silencio...

Juan Rulfo, “Luvina”.

---

# PRESENTACIÓN



Para los antiguos griegos el alma de los hombres era equiparable a la armonía. Un hombre enfermo debía tratarse como un instrumento musical desvencijado, que desafina y ha perdido el equilibrio interno. La comparación fue discutida por Sócrates en distintos diálogos platónicos (por ejemplo en *El Fedón*), y aun cuando hoy sus méritos en cuanto imagen fidedigna de la mente puedan antojarse limitados o demasiado metafóricos, está fuera de duda de que en la base de dicho símil yace una verdad, una verdad profunda y simple, que hace que la comparación nos resulte sugerente, fértil.

Casi veinticinco siglos después, el símil entre alma y armonía sigue guiando las investigaciones sobre el funcionamiento y naturaleza de la mente. Según el neurólogo y escritor Oliver Sacks, los seres humanos somos animales musicales. Antes que seres verbales o icónicos, parece que las estructuras básicas de nuestro cerebro son sensibles a la armonía y el ritmo, a la distribución de pulsos en el tiempo. No es sólo que la música tenga el poder irresistible, a veces arrollador, de modificar los estados de ánimo y desatar emociones que van de la evocación a la euforia, de la alegría al llanto, sino que a un nivel profundo y hasta ahora insondable la mente funciona musicalmente: en la psique impera el lenguaje de los sonidos. Investigaciones sobre la actividad cerebral indican que mientras se escucha un concierto de Mozart se involucran más conexiones y partes del cerebro que ante cualquier proceso o experiencia lingüística, no

importa cuán compleja o intensa sea; y hay evidencia, como los resultados del estudio de un caso neurológico que publicamos en este número de *Pauta* (tomado del libro más reciente de Sacks, *Musicophilia*; aquí también reseñado por Federico Campbell), de que lesiones cerebrales de consideración, que precipitan al enfermo a estados de amnesia casi total (y por lo tanto ponen en jaque la noción misma de identidad personal), no afectan sin embargo las facultades musicales, ni siquiera las interpretativas. Para acompañar este estupendo y revelador escrito médico publicamos un ensayo, a cargo del joven investigador José Mondragón, sobre el tipo de inteligencia asociada a la música. A partir del análisis de cómo procesamos y creamos música, de cómo la percibimos y reconocemos, se ha ido dibujando un panorama que parece situarla más allá de su simple y confinada perspectiva artística y, en términos generales, pero todavía no del todo esclarecidos, revela la centralidad de la música en el mecanismo de la cognición. La peculiaridad de los procesos mentales que intervienen en el fenómeno musical, irreducibles a meros procesos lógico-matemáticos pero también, en el otro polo del espectro, no solamente vinculados a la emoción y los sentimientos, ha llevado a defender la existencia de un modo peculiar de inteligencia: “la inteligencia musical”, acerca de la cual Mondragón entresaca aquí sus aspectos fundamentales. Completan esta nueva entrega de *Pauta* un ensayo lúcido y sugestivo de Alberto Blanco sobre la relación entre música y poesía, un artículo de historiografía musical escrito por Jorge Torres Sáenz consagrado a desempolvar un concierto de Camille Saint-Saëns, así como un detallado recuento de la discografía de Manuel M. Ponce, a cargo del musicólogo zacatecano Jorge Barrón. Y por supuesto, la acostumbrada dosis de poesía y de notas breves y reseñas, sin olvidar la gustada y rotunda (por no decir redonda) sección de la Musa Inepta, siempre, o casi siempre, bajo los empeños de Juan Arturo Brennan, recientemente condecorado por el gobierno de Finlandia, y a quien por cierto mandamos nuestras ruidosas felicitaciones y serpentinatas.

**Luigi Amara**

VERÓNICA VIOLA FISHER

## NOTAS PARA UN AGITADOR

### I

La organización de los elementos sonoros hace al compositor. Para distribuir correctamente los gritos del otro se debe conocer cada bolilla cada punto débil, como uno mismo ese otro se retuerce en su instrumento en el amor al aire o al arco guerrero que se agita con más ferocidad que virtuosismo. Cuando te toca tocar, el sentido se pierde en la piel del enemigo: acompañar o estar al frente de la masa sonora no es lo mismo, la quinta fila de violines que el solista. El ataque de cada nota debe ser letal.

## II

cuando era pequeño se le cayó un piano  
en la nuca, desde ese día sus vértebras  
suenan cada vez que baila  
sobre la silla eléctrica: no muestra arrepentimiento  
con palabras, no entona  
baladas de protesta

Se dedicó a grabar sonatas  
de guerra, percusión ósea contra  
tiritar de dientes. La electricidad es buena  
compañera dice ahora  
encerrado a perpetua

De la música del cuerpo proviene  
una verdad indisoluble pero si hubiera  
caído una hoja  
filosa sobre su nuca, ¿qué palabras  
escribiría nunca?

un niño pregunta a otro  
¿cuando el mar se agita, habla?  
shh... le contesta su amiguito  
al igual que las olas  
y callan

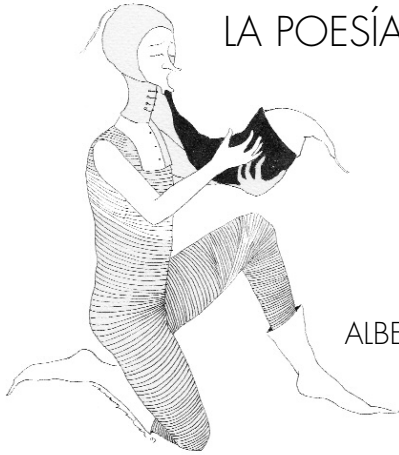


III

SONATA DE GUERRA

¿El incisivo es un do?	¿Es mi el canino?
sea armónico? Oh,	¿Hay un camino que
	si supiera tocar cada
Si fuera si la nota	diente como una tecla
	de la muela del juicio y
que apareciese en	sol cualquier blanco
	la boca. Entonces al
nuestros dientes por fin	caer bajo la almohada
	son un regalo musical
suenan como cuernos	son perlas son de nácar
	sueñan los billetes:
forman una torre	cartas de adivinar que
	de marfil ilegal con raíz
de ajo	de cemento bemol        y corona

# LA POESÍA Y LA MÚSICA



ALBERTO BLANCO

En un texto dedicado a la poesía y los tres cerebros asociados, a su vez, a los tres modos de cargar de energía las palabras —la *melopea*, la *fanopea*, y la *logopea*— planteaba yo la pregunta: ¿cuál es el más antiguo? ¿Cuál vino primero? Claro que para responderla habría que pensar primero si la pregunta se plantea como una indagación de índole filogenética que abarca toda la historia de la especie, o si se reduce al desarrollo del cuerpo humano en una vida, desde su gestación hasta su muerte. Como es muy probable que ambos niveles —el específico y el individual— estén no nada más relacionados, sino que sean, en última instancia, una sola y misma expresión de crecimiento, di la siguiente respuesta en forma de metáfora: seguramente la *melopea*, cuyo origen se remonta al ritmo de los latidos del corazón materno escuchado en la noche oscura del alma.

Así cuando César Vallejo dice, hablando de su madre en el bellísimo e impresionante poema titulado “El buen sentido”: “recordando que viajé durante dos corazones por su vientre”, no sólo alude al nacimiento de la experiencia del ritmo en el vientre materno, sino que se hace eco de las vinculaciones íntimas que existen entre ritmo y tiempo, música y tiempo, madre y tiempo. El poeta no viaja *a través* (expresión espacial) de dos corazones por el vientre de su madre, sino que viaja *durante* (expresión temporal) dos corazones: el de la madre y el del hijo, amalgamados en un solo corazón. *El son del corazón*. Por eso, al hablar del poema como un pájaro, su ala izquierda es la música y su ala derecha es la imagen, mientras que el cuerpo todo y la cabeza son la inteligencia verbal del poema. Sólo que la música está más cerca del corazón que la imagen. Metafóricamente hablando: está más cerca del origen.

A ello alude el violinista Yehudi Menuhin en el primer capítulo de su libro *La música del hombre*. Dice:

La música es nuestra forma de expresión más antigua, más aún que el lenguaje o la pintura; se inicia con la voz y con nuestra necesidad avasalladora de establecer contacto con los demás. De hecho, la música es el hombre en mayor medida que las palabras, pues éstas son símbolos abstractos que tan sólo transmiten un significado factual.

Más allá de lo discutible que puede ser la afirmación de Menuhin en el sentido de que las palabras, como símbolos abstractos (habría que ver si en realidad existen los “símbolos abstractos”) tan sólo transmiten “un significado factual” —y la poesía es el mejor ejemplo de que las palabras no sólo transmiten datos y significados factuales— lo que me interesa es aquí destacar la noción de la música como una forma de comunicación y como un arte que anteceden a la palabra y al arte de la poesía.



Yehudi Menuhin.

“La antropología demuestra que la música surgió antes que el habla” dice Menuhin, que más adelante agrega: “Los restos antiguos de esqueletos humanos muestran indicios de que el empleo de la voz para producir palabras se remonta a unos 8,000 años, mientras que el canto se practicaba quizá medio millón de años antes.”

Más allá también de lo discutible de las fechas (¿cómo saber que el canto se practicaba hace medio millón de años y la palabra no?) y de lo absurdo de la afirmación de que el empleo de la voz se remonta a 8,000 años, cuando sabemos que la escritura, que es evidentemente posterior al habla, apareció hace unos 6,000 años (y tenemos índices de notación que se remontan a 13,000 años), queda claro que la música y el canto nos acompañan desde hace cientos de miles de años.

En este sentido, no deja de sorprendernos que la música — arte del tiempo — enraizada en la noche misma de los tiempos de la historia personal de cada ser humano así como de la saga de la especie toda, sea vista nada menos que por Igor Stravinski como ¡la más joven de todas las artes! En su libro *Poética musical*, que recoge las conferencias que Stravinski dictó en la Universidad de Harvard, se lee lo siguiente:

No olvidemos que, en efecto, la música, tal y como la conocemos hoy en día, es la más joven de todas las artes, si bien es cierto que sus orígenes son tan remotos como el hombre mismo. Cuando uno se remonta más allá del siglo XIV, las mil dificultades materiales que nos presenta la música nos obligan a detenernos, y se acumulan a tal punto que nos vemos reducidos a puras conjeturas cuando tratamos de descifrarla.

Una vez aceptada la explicación de Stravinski respecto a la “novedad” de la música clásica de Occidente (de alguna manera hay que llamarla), lo que me interesa destacar es la afirmación, hecha por el gran compositor ruso, pero hecha también por otra gente y a lo largo de muchísimo tiempo, de que los orígenes de la música se confunden con los orígenes del hombre mismo. Por supuesto que otro tanto se podría decir de las demás artes (piénsese en la danza o en el canto), pero, sobre todo, otro tanto se podría decir del lenguaje. Y no es sólo que los orígenes del lenguaje se confunden con los orígenes del hombre, sino que, para decirlo de manera contundente: sin lenguaje no somos humanos. Sin lenguaje los misterios del tiempo no sólo no podrían ser expresados, sino que simple y sencillamente no existirían. Y sin la música, nunca habríamos aprendido a disfrutar plenamente del misterio del tiempo. Como dice Cioran: “Toda música verdadera nos hace *palpar* el tiempo.”



E. M. Cioran.

No es de extrañar, pues, que de todos los aspectos y elementos que confluyen en la realidad de un poema —ese artefacto de palabras en donde el espacio y el tiempo se dan la mano— sea la música la que se ha llevado desde hace mucho tiempo los más altos y más profundos homenajes de los poetas; al menos desde que Walter Pater —como tanto le gustaba citar a Borges— afirmara tajante que “todas las artes aspiran constantemente a la condición de la música”.

Y es que la música, de todas las artes, es aquella en la que con más claridad se ve la identidad entre lo que se denomina fondo y forma; tema y realización. El musicólogo vienés Eduard Hanslick lo ha dicho con precisión inobjetable: “En la música no hay más tema que el de la combinación de las notas que escuchamos; no es que la música se comunique por medio de sonidos, sino que la música sólo comunica sonidos.”

En este sentido, ¿qué lejos está la literatura —las artes del lenguaje en su conjunto— de la música! ¿Qué lejos se llega a sentir la transparencia insignificante del sonido de la densa constelación de signos y significados que toda palabra implica! ¿Y, en última instancia, qué poco tienen que ver los misterios de la música con los misterios del pensamiento! Como dice George Steiner:

Quando un hombre compone música, cuando inventa una melodía, tal pasaje de un plano de energía a otro, el *ultimum mysterium*, quizá, de la existencia humana, realiza un rito de libertad como ningún otro. Ese rito es la definición de la música. Es aquello que hace a la música algo que no puede reducirse al lenguaje. En el lenguaje es donde yace nuestra esclavitud, nuestra obediencia a la tiranía del tiempo, manifiestas cada vez que empleamos un verbo.

Y, sin embargo, nadando a contracorriente, de entre todas las artes del lenguaje, la poesía es la única que empecinadamente se niega a darle la espalda a la música. Y es que no puede darle la espalda si es que no quiere desaparecer. La poesía y la música son artes inseparables. “El poema es el territorio de mi libertad. Lo que persigo es el límite de esa libertad —afirma Eduardo Milán—, sigo al sonido para ver dónde me lleva.” Aquí se trata de la alianza, punto menos que indestructible, casi podríamos decir que eterna, pactada entre la música y la libertad en el hondo laberinto del oído... Aquí se trata, pues, ya no tanto de lo que el poeta quisiera decir, sino de lo que la poesía quiere decir, o —mejor aún— de lo que lo indecible dice a través de la poesía, “pues la poesía —palabras de Denise Levertov— está más cerca en su naturaleza esencial de la música que de la prosa expositiva”.



Rainer Maria Rilke.

La poesía, que muy seguramente nació como canto, debe más a la música que a ninguna otra de las artes. Antes que la necesidad de decir, de comunicar, de convencer, el ser humano debe haber sentido latir en lo más íntimo de su pecho la necesidad de cantar. “Cantar es ser”, dice Rilke en el tercer soneto a Orfeo, que más adelante, en el mismo soneto agrega: “En verdad el cantar es un soplo distinto. Un soplo por nada, un vuelo en Dios. Un viento.”

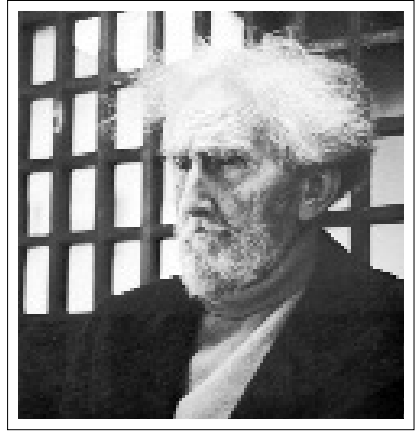
Claude Debussy expresó en repetidas ocasiones que en la música se trata de expresar lo inexpressable. No otra cosa es el anhelo de la poesía. Y la

música, lo mismo para el compositor que para el poeta, no es sino ese “paraíso de la evidencia inexpresable”, como la llama Cioran, esa “epidemia de éxtasis”. Decir lo que no se puede decir; lo que no se ha dicho nunca; lo que ni siquiera sospechábamos que se podía decir. “Lo inexpresable es lo que cuenta”, decía Max Jacob. Y yo, por mi parte, simplemente digo: en poesía, lo inexpresable es lo que canta.

Así, si quisiéramos escribir un poema sobre el mar, lo primero que tendríamos que hacer sería ir al mar —sea física o mentalmente— y escuchar el ritmo de las olas, sentirlo, abrazarlo, volvernos uno con él, y luego, más que tratar de expresar ese ritmo de un modo literario, dejarnos llevar por el ritmo del mar hasta que las palabras comiencen a surgir con ese ritmo. Para el mar el sonido de las olas es tan importante como la música lo es para la poesía. Si le quitan la música a la poesía, la matan.

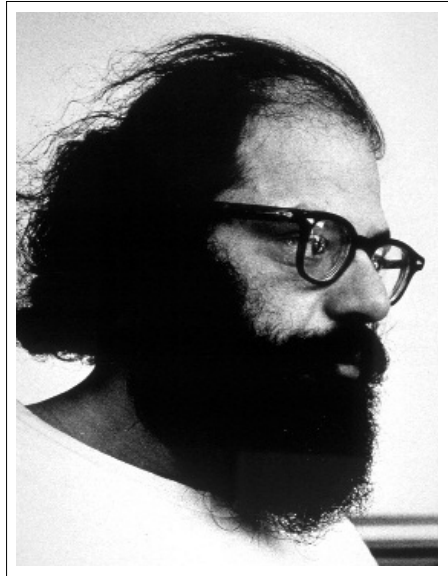
Música y poesía están tan íntimamente ligadas que el asunto de los ritmos y las medidas tradicionales, las rimas asonantes y consonantes, no es más que una manera relativamente torpe de acercarse a este elemento musical. Pero al principio es lógico que uno se acerque a esas formas. Hay que hacer la tarea, y dedicar al aprendizaje de la música y las formas tanto tiempo como el que un músico le dedica al aprendizaje de su instrumento. Claro que ha habido poetas que tienen un oído natural privilegiado como Dylan Thomas o García Lorca, pero son más excepciones que reglas. Y ni siquiera en sus casos dejó de haber un aprendizaje musical.

Ezra Pound insistió mucho a lo largo de toda su vida en la necesidad, para un poeta, de aprender a tocar algún instrumento musical. Gran amigo de George Antheil, autor del aclamado “Ballet mecánico”, Pound cultivó la música con la suficiente seriedad como para componer una ópera basada en la obra de François Villon: *El testamento*, que fue estrenada en París, en la Salle Pleyel, en 1926. Entre el selecto público asistente estaban Cocteau, Joyce, Eliot y Hemingway. El compositor norteamericano Virgil Thompson, que también asistió al estreno, comentó que se trataba de la mejor partitura compuesta por un poeta desde Thomas Campion, el bardo inglés renacentista, autor de más de un centenar de canciones para laúd y de un influyente tratado de contrapunto.



Ezra Pound.

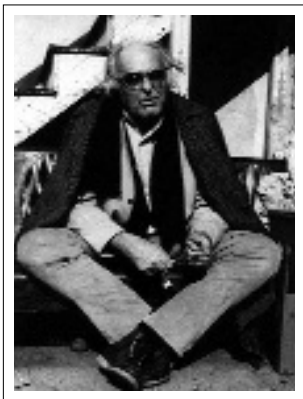
Ezra Pound, al hablar de la música en la poesía —la *melopea*— y, en particular, refiriéndose a la poesía hecha para ser cantada —como fue la de Campion o la de su propio Testamento, o como las *Canciones para cantar en las barcas*, de Gorostiza, o el *Poema del cante jondo*, de García Lorca, (dos de cuyos poemas, “De profundis” y “Malagueña”, fueron utilizados por Shostakovich, en su XIV Sinfonía)— dice en *El arte de la poesía*: “Hay tres clases de *melopea*: 1) la hecha para cantarse con una tonada; 2) la que se entona o se canta con una especie de cantinela; y 3) la que ha de decirse. El arte de unir palabras es diferente para cada una de estas clases y no se puede entender con claridad hasta que el lector sepa que se persiguen tres fines distintos.”



Allen Ginsberg.

El hecho de que “el arte de unir palabras” pueda obedecer a tres fines musicales distintos, se suma al hecho de que a lo largo de milenios la poesía ha servido para cantar muy diversos seres y hechos, realidades y fantasías, hasta abarcar todas y cada una de las diez mil facetas de una vida humana. En su libro de ensayos titulado *The Old Ways (Los viejos modos o Los viejos caminos)* Gary Snyder da cuenta de todas ellas:

Hay canciones sagradas y canciones seculares. En el caso de las canciones sagradas hay dos categorías: canciones compuestas con sílabas mágicas que solamente tienen un significado mágico, y canciones sagradas que tienen un significado literal. Por lo que toca a las canciones seculares, hay que pensar en todas las canciones de todos los pueblos del mundo, y que se pueden dividir en: canciones de cuna, para dormir a los bebés; canciones rimadas para jugar con los niños; canciones visionarias para las iniciaciones adolescentes; canciones de trabajo; canciones para celebrar; canciones de guerra; canciones mortuorias. Toda nuestra poesía cabe de un modo u otro en estas categorías.



Charles Olson.

La poesía, hermana gemela del canto, a quien estuvo unida en su nacimiento, separada luego a lo largo de su desarrollo, y con la nostalgia a cuestas de una separación forzada que periódicamente se ve atemperada por fugaces reencuentros, ha encontrado en la expresión escrita, y en la página impresa, la posibilidad de volver a la noción de partitura para la voz y la lectura compartida. La poesía contemporánea ha sabido sacar partido de estas posibilidades que ofrece el poema impreso.

“La forma en que el poema se halla dispuesto en la página es un paradigma del ritmo respiratorio, o al menos es así como yo lo hago —decía Allen Ginsberg— y esto se lo aprendí a Kerouac.” La forma en que Charles Olson, por ejemplo, cortaba el verso en la página era la forma en que, por decirlo de alguna manera, “estaba moviendo el dedo” al leer, y esto es lo que, en cierto sentido, se entiende como “verso proyectivo”: los versos están distribuidos en el espacio en una forma muy parecida a como los recortaría el ritmo de la respiración si se les pronunciara en voz alta.

Y es que ha habido, hay y seguirá habiendo poemas escritos para ser dichos en voz alta. Un poeta debería ser capaz de marcar cada uno de sus poemas en la página para indicar qué ritmo se debería usar al leerlo, qué frases podrían entrar en un solo aliento, y qué otras en alientos más breves, qué palabras simples como “oh”, “ah”, “ay”, podrían ir solas en alientos individuales, llevando todo el peso y todo el tiempo del mundo. Ésta es la idea del poema como partitura: se trata de que la respiración del poeta sea idealmente reproducida por la respiración del lector. Se trata también de que el lector pueda reconocer la música peculiar de cada autor. A ello aludía Marcel Proust en sus *Notas sobre la literatura y la crítica*: “Apenas comenzaba a leer un autor, columbraba enseguida bajo las palabras la melodía de la canción, que en cada autor es distinta de todos los demás”.

Esta “melodía de la canción”, de la que habla Proust, que en cada poeta auténtico resulta inconfundible, depende tanto de las limitaciones e inclinaciones personales —lo que podríamos llamar su *estilo*— como de los fines específicos que se propo-



Marcel Proust a los 16 años.  
Foto de Nadar.



ne conseguir en una obra. En este sentido, la melodía de la canción de un poeta puede ser tan diversificada y rica como variados y ricos sean los fines que con sus poemas se propone o que, sin proponérselo, consigue con su poesía. El ejemplo de los cuatro grandes heterónimos de Fernando Pessoa es inmejorable. Su música va desde las elegantes canciones clásicas de Ricardo Reis, hasta la canción silvestre de su maestro Caetano Veloso; desde la delirante cacofonía vanguardista de Alvaro de Campos, hasta la delicada entonación del propio Pessoa.

Allen Ginsberg, por su parte, solía decir que la tendencia formal generalizada del verso en el siglo XIX era uniformar todo de acuerdo a una cansina regularidad metronómica. Ahora, en nuestros tiempos, resulta que lo contrario es verdad: todo el mundo escribe en verso libre. Y la cansina regularidad de la irregularidad se ha convertido en la nueva academia. Tal parece que la mayor parte de los poetas de hoy en día piensan que están perdiendo su tiempo cuando escriben en formas tradicionales, y prefieren irse por la vía libre, sin tener que pagar cuotas de peaje a la versificación regular. Pero hay formas antiguas que todavía tienen sentido, o, mejor aún, que todavía pueden producir sentido.

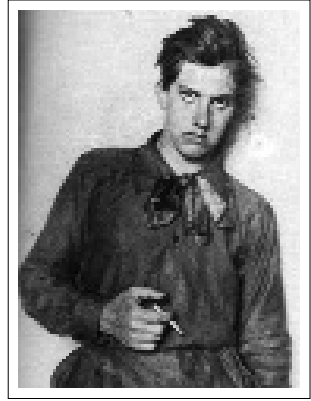
Así, por dar sólo un ejemplo notable, podemos encontrar en la gran poesía rusa escrita en el siglo XX, poemas magníficos tanto de Pasternak, como de Ajmátova, Tsvetaeva y Mandelstam —por citar sólo a los “cuatro grandes”— que utilizan la rima y el verso medido. Poemas estrictamente modernos escritos en formas tradicionales. “Todo lo genial es simple”, se dice allí. La poesía rusa es absolutamente clásica y reverencia la rima.

Joseph Brodsky, un poeta ruso todavía más reciente, que siguió cultivando en su obra la tradición de los versos medidos y las rimas, dice en su ensayo dedicado a Mandelstam, “El hijo de la civilización”, incluido en su libro *Less Than One (Menos que uno)*:

Aparte de sus metáforas, la poesía rusa ha dado un ejemplo de pureza moral y de firmeza que, no en breve medida, se ha visto reflejado en la preservación de las llamadas formas clásicas sin dañar sus contenidos en lo más mínimo. Y aquí yace lo que distingue a la poesía rusa de sus hermanas occidentales; aunque nos abstenemos de juzgar cuál resulta más favorecida.

Paradójicamente (y me atrevo a decir que también *lógicamente*) ésta es la misma tradición que vio aparecer poetas como los que formaron el grupo futurista ruso Hylaea: Vladimir Maiakovski, Aleksei Kruchenykh, David Burliuk y Velimir Khlebnikov, que experimentaron con el sonido en la poesía rusa de un modo totalmente distinto a todo lo que se había hecho antes. Khlebnikov y Kruchenykh cobijaron sus experimentos lingüísticos y sonoros bajo la palabra *zoum*, acuñada

por este último. La palabra *zaum* está formada por el prefijo *za*, que quiere decir “más allá” y el sustantivo *ym* que quiere decir “mente”, de tal manera que se puede traducir como “más allá de la mente o del sentido” o “transracional”. Tanto Khlebnikov como Kruchenykh experimentaron con un lenguaje poético que en muchos casos está compuesto por palabras inventadas y compuestas, y sonidos cuyo sentido es indeterminado. Ambos poetas dedicaron mucho tiempo a investigar en las formas y los sonidos de las letras del alfabeto cirílico. Maiakovski dijo en alguna ocasión de Khlebnikov que había creado “todo un sistema periódico de la palabra”. Una nueva química del lenguaje con nuevos elementos, nuevos nombres y nuevos sonidos.



Vladimir Maiakovski.

Así, por ejemplo, si *plias*, “el baile” tiene como derivado *pliassovnia*, “la bailarina”, el desarrollo de *liot*, “el vuelo” habría de dar *letovnia*, “la que vuela”. Si el día del bautizo es *krestiny*, de *krest*, “la cruz”, el día del vuelo será *letiny*. De esa forma la poesía de Khlebnikov se desarrolla como un despliegue de palabras atadas en paradigmas fonéticos o semánticos. Ofrezco aquí un brevísimo ejemplo de su poesía:

Lesá Lysy  
Lesá obezlosili. Lesá obezlisli.

(Javier Lentini propone la siguiente traducción castellana:

Encinares cenicientos-cientos.  
Encinares sin orugas. Encinares sin arrugas.)

Juegos de palabras y de sonido que de inmediato nos traen a la mente los que en nuestro idioma escribió Xavier Villaurrutia:

y mi voz que madura  
y mi voz quemadura  
y mi bosque madura  
y mi voz quema dura

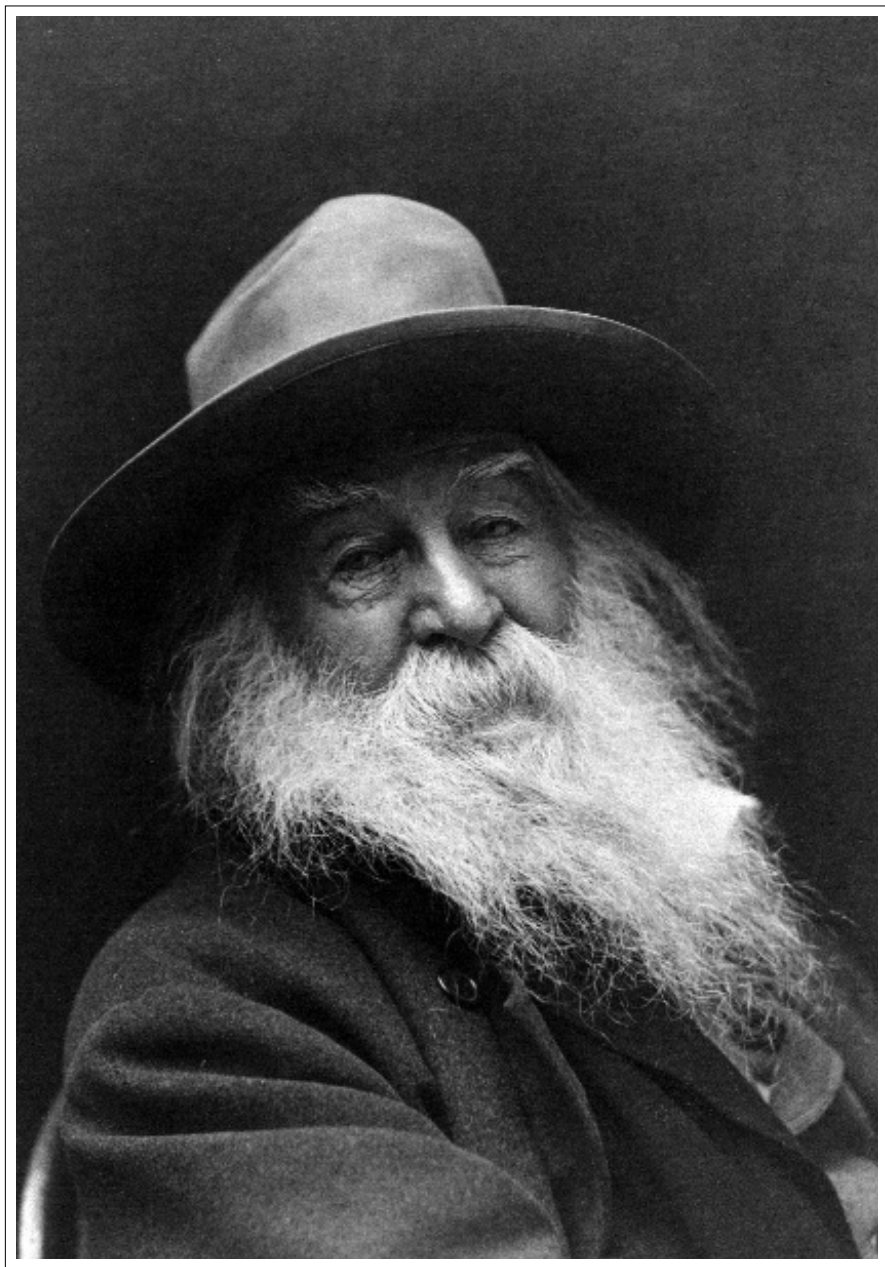
Desde el calambur (juego de palabras que basado en la homonimia, paronimia o polisemia, consiste en modificar el significado de una palabra o una frase agrupando de distinta manera sus sílabas) de Góngora: “con dados ganan condados”, hasta “me estoy mirando mirarme por mil Argos, / por mí largos segundos”, del ya citado Villaurrutia, el encanto del sonido y sus ecos ha llevado a los poetas a descubrir relaciones impensadas que de otro modo permanecerían ocultas. Lo mismo se puede decir de la rima.

“El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo”, dice en *El arco y la lira* Octavio Paz. Claro que con igual justicia poética se podría decir que el lenguaje encanta al poeta por medio del ritmo. Y para ello, el lenguaje —o el poeta— dispone o disponen de distintos recursos. El primer recurso para encantar el lenguaje —o para dejarse encantar por él— es la repetición. La repetición está íntimamente asociada a la idea del ritmo, puesto que la recurrencia establece de un modo u otro un patrón de regularidad. Y ya se sabe que la regularidad produce, entre otros efectos, una apaciguadora sensación de seguridad. Además, al facilitar su memorización y disponer al canto, contribuye decisivamente a convertir una frase o un verso en algo literalmente memorable. A ello alude el mito del eterno retorno. Y por eso tiene toda la razón Paz cuando afirma: “el ritmo no es medida: es visión del mundo”. Lo mismo se puede decir de la rima.

En el rico ensayo intitulado “El sentido de la música”, el compositor italiano Giacinto Scelsi ofrece una definición del ritmo que me parece muy atinada, útil y concisa: “El ritmo, que se puede definir en su esencia como una alternancia de golpes, es, musicalmente, una alternancia de sonidos y silencios; es también el impulso primigenio; no hay vida, no hay arte sin ritmo.” Y es que se puede concebir la ausencia de uno o más elementos dentro de un organismo, pero nunca la ausencia de ritmo. Porque vida y ritmo son inseparables, y gobiernan lo mismo un microorganismo que un ecosistema, una sinfonía que un poema. El origen mismo del lenguaje es impensable sin la omnipresencia del ritmo, toda vez que el lenguaje es la expresión de un organismo rítmico, donde los pulmones aspiran y espiran, el corazón late al ritmo de sístole y diástole, la vigilia y el sueño alternan día y noche, y la recurrencia de los ritmos circadianos marcan el eterno retorno del hombre.

Todo retorno implica origen y la palabra misma *verso* no es otra cosa que *vuelta*: una vuelta al origen. La función de la repetición a través del ritual y de su expresión rítmica es de orden existencial: es el deseo de vivir una vida continua, una vida eterna. Ésta es la tesis central de *El mito del eterno retorno* de Mircea Eliade.

La visión del mundo que revelan la rima y los versos medidos, los patrones regulares y simétricos de versificación, se encuentra enraizada firmemente en el orden y la confianza en ese orden que prevalecen en las sociedades tradicionales, teocéntricas, donde el culto a la divinidad ocupa el centro —no podría ser de otra



Walt Whitman, 1887. Foto de George C. Cox.

forma— y exige observación puntual sobre todas las cosas. Entre la piedra de fundación del mito y su actualización, que es el rito, palpita el ritmo: más que un juego de palabras, las palabras en juego para reproducir el orden divino de un corazón que no deja de latir y que nutre con su flujo de tiempo maravillado los trabajos y los días de todos los seres humanos, en todos los sitios y en todos los tiempos.

Sin embargo, hay que hacer constar que el orden social, centrado y tradicional que expresa la rima no es, al menos en Occidente, tan antiguo como parece. Homero, aunque no desconocía la rima, prácticamente no la utilizaba, como tampoco la utilizaron los grandes poetas clásicos, Catulo, Safo, Virgilio, Lucrecio. Y si bien es cierto que la rima utilizada como un recurso sistemático se encuentra lo mismo en la antigua poesía china que en la cantada o escrita en sánscrito, árabe, noruego, celta o provenzal, en el Occidente latino —y en el germánico y anglosajón— fue una conquista más tardía: un rasgo netamente medieval. Lo cual no implica, desde luego, que se desconociera. Siempre hay antecedentes, como en claro lo deja Tomás Navarro Tomás en su imprescindible tratado sobre la métrica española:

Testimonios abundantes demuestran la existencia de la rima en canciones populares latinas. Aunque en la poesía culta el verso era ordinariamente suelto, los poetas latinos se servían en ocasiones de la rima con determinado propósito expresivo. La rima adquirió un mayor desarrollo en los cantos civiles y religiosos del latín medieval. Las lenguas romances, desde el primer momento, adoptaron y generalizaron en su versificación la práctica de este recurso.

En este sentido, apenas si resulta lógico que con el quiebre de una sociedad tradicional —y aquí estoy pensando, más que en el Renacimiento y el surgimiento del individualismo en Occidente, en la mecánica de Newton y su aplicación y apoteosis durante la Revolución Industrial— las formas poéticas tradicionales hayan entrado en crisis. Y tampoco es de extrañar que el heraldo de la nueva música en la poesía haya surgido precisamente en el país más abocado a la realización de los sueños, delirios y pesadillas de la Revolución Industrial: Estados Unidos. Su genio: Walt Whitman.

Inspirado en los versículos de la Biblia del rey James así como en los libretos de la ópera italiana —“de no ser por la ópera yo no hubiera escrito *Hojas de hierba*”, Walt Whitman acuñó el verso libre: una forma alejada de la rima y el metro. Poetas simbolistas franceses como Jules Laforgue —que tradujo a Whitman al francés— introdujeron el verso libre en Francia y luego lo adaptaron a su prosodia y a sus necesidades. Mallarmé, heredero de esta nueva tradición, dice al respecto:

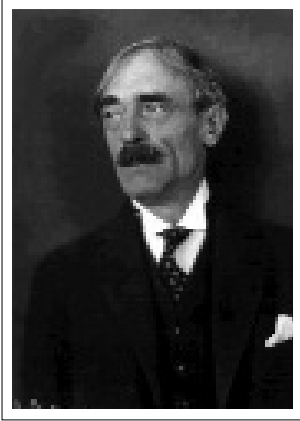
Asistimos ahora a un espectáculo verdaderamente extraordinario, único, en la historia de la poesía: cada poeta puede esconderse en su retiro para tocar con su propia flauta las tonadillas que le gustan; por primera vez, desde siempre, los poetas no cantan atados al atril. Hasta ahora era preciso el acompañamiento de los grandes órganos de la métrica oficial. ¡Pues bien! Los hemos tocado en demasía, y nos hemos cansado de ellos.

El verso libre, nacido en el siglo XIX, se convirtió, no sólo en los Estados Unidos, que lo vio nacer, sino prácticamente en todo el mundo, en el vehículo de expresión poética favorito del siglo XX, por más que el doctor William Carlos Williams haya declarado tajantemente: “No creo en el verso libre, es una contradicción en los términos. O bien el movimiento prosigue o no prosigue, hay ritmo o no lo hay.” Y es que, como se ve, la música y la poesía, más que por ningún otro recurso, están hermanadas por el ritmo. Es por ello que el mismo Williams afirma:

La unidad rítmica es sencillamente cualquier secuencia repetida de alturas y duraciones. Sobre este éter los sonidos se van hilando en su variedad, se deslizan, se enlazan, se sobrepasan, triunfan, pero siempre proyectados hacia delante, incluso a través de momentos de total desorden en su prosecución. No obstante, el ritmo persiste, perfecto.

¿Cómo no ver en estas palabras de Williams un verdadero credo del arte contemporáneo? Palabras que lo mismo se ajustan a la práctica de la poesía que a la de la música contemporánea, a la danza o las artes visuales de nuestro tiempo. Pero palabras que, si nos empeñamos en leer entre líneas, también se ajustan perfectamente a la visión materialista de la cultura norteamericana, con su fe inamovible en el progreso, la ciencia, la tecnología, las máquinas y el movimiento, “siempre proyectados hacia adelante”. Como los delirantes protagonistas de la novela emblemática de Kerouac, *En el camino*, los versos que preconiza y escribe Williams son de respiración ancha y profunda. Es la velocidad la que dicta el ritmo. Una vez que uno se sube al volante con Sal Paradise y Dean Moriarty, es imposible bajarse. El vértigo se apodera de nuestros sentidos.

Pero de ningún sentido depende más la sensación de vértigo que del oído. El vértigo es provocado en la mayor parte de las veces por una afectación del laberinto, que es un órgano del equilibrio que se encuentra en el oído interno. Del hondo laberinto del oído depende, en gran medida, nuestra sensación de equilibrio. Con la poesía sucede lo mismo: del oído y del sonido depende su equilibrio. De la música que, de acuerdo con la poética de Stravinski, es construcción en esencia; es equilibrio. De la música cuyos elementos esenciales son el sonido y el tiempo.



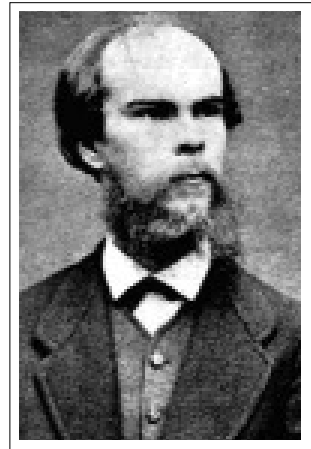
Paul Valéry.

La literatura, en general, y la poesía, muy en particular, como la música, están hechas también de sonido y de tiempo. Pero no nada más de sonido y de tiempo. La poesía está hecha de significados e imágenes. La imagen es al espacio lo que la música es al tiempo, mientras que la inteligencia de las palabras es la conciencia del espacio y el tiempo: de nuestro espacio y nuestro tiempo en particular. Porque la poesía no trata con verdades generales sino con la verdad puntual de un ojo que ve y un oído que escucha: de un ojo que escucha y un oído que ve. Y poeta es el que oye con los ojos y ve con los oídos.

Y si la imagen, en su condición de una aparición en el espacio, es la encargada de dar fe de una de las coordenadas fundamentales de nuestra existencia en todo poema, la otra —el tiempo— encuentra su formulación en la música de la poesía. Porque hablar de la música en un poema equivale a sumergirse en las aguas insondables del sonido. Como argumenta Peter de Bolla en su estudio sobre *Las variaciones Goldberg* interpretadas por Glenn Gould, que aparece en su libro *Art Matters*: “La música constituye, como todas las demás artes, un cuestionamiento sobre su propia materialidad. La música es un cuestionamiento del sonido del tiempo y del tiempo del sonido: éste es el argumento que convierte a la música en arte.”

Hablar de la música en un poema equivale, pues, a hablar del sonido del tiempo en el poema y del tiempo del sonido en el poema. Pero también equivale a hablar de la voz del poeta. Es por eso que Paul Valéry dice: “La poesía exige un universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos, en el que nace y se mueve el pensamiento musical. En este universo poético, la resonancia puede más que la causalidad, y la *forma*, bien lejos de desvanecerse en su efecto, viene a ser exigida por éste. La idea reivindica su voz.” El tiempo del sonido en el poema reivindica la voz de la poesía de la misma forma en que el sonido del tiempo en el poema reivindica la voz del poeta.

Toda la literatura, escrita en el idioma que sea, requiere de tiempo para ser creada y recreada: es un



Paul Verlaine.



Glenn Gould.

arte temporal. Y la poesía, como punta de lanza de las artes del lenguaje, se acerca más que ninguna otra a las intrincadas estrategias de la música en su anhelo por dar forma al tiempo: se trata de rehacer, reconstruir, reformar o volver a imaginar el tiempo. “La imagen se impone de golpe”, dice Cardoza y Aragón. “La imagen la estamos viendo, toda al mismo tiempo, como el cielo constelado”. Pero la literatura, en cambio, requiere de tiempo: no podemos leer una novela de un solo golpe, como sí se puede ver en un instante un cuadro o un dibujo.

Hasta un haiku implica tiempo: cada elemento, cada aspecto de la frase o del verso va concatenado a otro y se necesita de cierto tiempo para irlo recorriendo, irlo armando, irlo desarrollando, irlo entendiendo. Más aún: cada palabra, en sí misma, es una concatenación de sílabas que para ser pronunciada requiere tiempo. Incluso un suspiro... Como dice Cioran: “El universo sonoro: onomatopeya de lo inefable, enigma desplegado, infinito percibido e inaccesible... Cuando se sufre su seducción, ya sólo se concibe el proyecto de hacerse embalsamar en un suspiro.”

Y como el tiempo no se detiene, los oídos no se cierran nunca, como sí se cierran, en cambio, los ojos para descansar del torrente de imágenes del mundo. A la noche le faltan párpados para poder escuchar el silencio y el ritmo del tiempo. Porque todo en la música, todo en la poesía, todo en el arte es ritmo. Como dice Pessoa en el ímpar *Libro del desasosiego*: “El arte es una ciencia... sufre rítmicamente.”

Sin embargo, tendríamos que reconocer que, en última instancia, la música de las palabras no se encuentra tanto en el sonido de las mismas, sino en sus márgenes significativos: los ecos... Un sonido significa más o menos en función de los sonidos que lo rodean, igual que los colores tienen una opacidad o un brillo, un tono o un matiz diferente dependiendo de los colores con los que está directamente en contacto. Ese verde seco no es el mismo junto a un rosa pálido que junto a un rojo quemado; ese amarillo ocre no brilla igual junto a un gris que junto a un azul de cobalto.

Pero quiero dar todavía un paso más en esta dirección y, más que proponer, recordar que en el corazón de la música reina el silencio. En el corazón de la poesía es el silencio, los silencios, los que dan pie al ritmo. Basil Bunting, el poeta cuáquero inglés, lo dice con toda claridad en una larga entre-



Tomás Segovia.



vista: “Si te sientas en silencio, si vacías tu mente de todos los pensamientos que comúnmente la desgastan, hay una débil esperanza de que algo, originado sin duda en el inconsciente, haga su aparición.” Y aquí estamos otra vez en ese algo que no es la razón, y que al chocar con la razón hace nacer a la poesía: el rayo de Miguel Hernández que no tiene para cuándo terminar; las bodas regias e inmemoriales del resplandor y el estruendo del relámpago; la sorprendente cristalización instantánea de “un diamante tallado por idiomas y culturas”, como dice Andrés Sánchez Robayna. Y por la música también. Y por el silencio.

“La música —dice el compositor Edgar Varèse— no es un relato, no es un grabado, no es una filosofía. Es sencillamente la música. Escúchenla. No la describan. Por ser una forma especial de pensamiento, no puede decir ni expresar nada fuera de sí misma.” A ello alude precisamente el poema de Tomás Segovia titulado “La música”:

música boca sellada diosa que nada dice  
por qué me clavabas en el alma este imposible  
de qué me estás hablando

Tal vez este no saber de qué habla la música es lo que llevó a Paul Verlaine a preferir el velo de misterio de este arte sobre todos los demás:

*De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

[La música antes que todo,  
y en especial el verso impar,  
más vago y soluble en el aire,  
sin peso ni pose que lo tiene.]

O más bien será como dice James Joyce: “¿Las palabras? ¿La música? No: es lo que está detrás.”

TED HUGHES

## NO CONTESTES EL TELÉFONO

**Traducción de Sebastián Pilovsky**

Ese Buda de plástico emite un chillido de karate

Ante las palabras suaves con sus esporas  
el aliento cosmético de la lápida

La muerte inventó el teléfono parece el altar de la muerte  
no veneres al teléfono  
arrastra a sus feligreses a tumbas auténticas  
con una variedad de artimañas, a través de una variedad de voces  
embozadas

Permanece en tu sitio y descrea cuando escuches el lamento  
religioso del teléfono

No creas que tu casa es una guarida es un teléfono  
no creas que avanzas por tu propio camino avanzas por un teléfono  
no creas que duermes sobre la palma de Dios duermes en la bocina  
de un teléfono  
no creas que tu futuro te pertenece pende de un teléfono  
no creas que tus pensamientos son tus propios pensamientos son los  
juguetes del teléfono  
no creas que estos días son días son los dioses sacrificiales del  
teléfono  
la policía secreta del teléfono

Oh teléfono lárgate de mi casa

Eres un mal dios  
ve a cuchichear a la almohada de otro  
no alces en mi casa tu cabeza de serpiente  
no muerdas más gente hermosa

Cangrejo de plástico  
¿por qué al final tu oráculo es siempre el mismo?  
¿qué comisión te llevas de los cementerios?

Tus silencios son igualmente nocivos  
cuando se te necesita, mudo con la malicia de un clarividente loco  
las estrellas susurran al unísono en tu aliento  
el vacío del mundo se vuelve oceánico en tu bocina  
tu cable oscila estúpidamente sobre los abismos  
plástico y luego piedra y luego una caja rota de letras  
y eres incapaz de pronunciar  
mentiras o verdades, sólo el diablo  
hace que te sacudas con el repentino apetito de ver a alguien deshecho

Cables eléctricos ennegrecidos  
en los que la muerte extiende sus cristales  
te hincas y contorsionas  
recomienzas tu bostezo de Buda  
chillas en las raíces de la casa

No actives al contestar el detonador del teléfono  
una llamarada del último día saldrá desenfundada del teléfono  
un cadáver caerá del teléfono

No contestes el teléfono

# EL ABISMO: MÚSICA Y AMNESIA

OLIVER SACKS

**Traducción de Ana Marimón**



En marzo de 1985, Clive Wearing, un eminente músico y musicólogo británico de unos 45 años de edad, sufrió una infección —un herpes encefálico— que afectó especialmente las partes de su cerebro relacionadas con la memoria. Su retentiva era de pocos segundos. Se trató del caso de amnesia más devastador que se hubiese registrado. Los nuevos acontecimientos y experiencias se desvanecían de manera casi instantánea. Como escribió su esposa Deborah en el libro de memorias *Forever Today* (2005):

Su habilidad para percibir imágenes y sonidos estaba intacta. Pero no parecía capaz de retener ninguna impresión más de lo que dura un parpadeo. De hecho, al separarse, sus párpados revelaban una nueva escena. La visión anterior se había esfumado por completo. Cada parpadeo y cada vistazo hacia atrás o hacia delante lo situaban ante un panorama totalmente inédito. Traté de imaginar cómo sería para él... Algo semejante a una película con una continuidad mal elaborada: un vaso medio lleno y después rebosante, un cigarro que de pronto se vuelve más largo, el cabello del actor a veces alborotado y otras liso. No obstante, esto era la vida real: una habitación transformándose de modo imposible en términos físicos.

A la par de la imposibilidad de preservar evocaciones recientes, Clive padecía una amnesia retrógrada: la virtual supresión de su pasado.

En 1986, Jonathan Miller lo incluyó en su extraordinario documental *Prisionero de la conciencia*. Clive mostró una tortuosa soledad, miedo y aturdimiento. Tenía la

aguda, incesante y agónica certidumbre de que algo insólito y pavoroso le estaba ocurriendo. Sin embargo, su repetida desazón no se centraba en esa memoria deficiente: lamentaba haber sido despojado, de manera enigmática y terrible, de toda experiencia y de todo discernimiento, es decir, de la vida misma. Deborah apuntó:

Era como si cada despertar fuese el primero. Clive tenía constantemente la impresión de que acababa de emerger de la inconsciencia: su mente no arrojaba evidencias de que alguna vez hubiese estado despierto... “No he escuchado, visto, tocado ni olido nada”, expresaría; “Es como estar muerto”.

Desesperado por asirse de algo y obtener algún provecho, Clive comenzó a escribir un diario, primero en hojas sueltas y luego en un cuaderno. Pero las entradas consistieron, esencialmente, en declaraciones como “Estoy despierto” y “Estoy consciente”, que se reiteraban cada pocos minutos. Anotó: “2:10pm: en este instante estoy debidamente despierto... 2:14pm: finalmente estoy despierto... 2:35pm: ahora estoy totalmente despierto”. Al mismo tiempo registró frases que negaban las anteriores: “Desperté por primera vez a las 9:40pm, pese a mis aseveraciones previas”. A continuación tachó el enunciado y redactó: “Tuve plena conciencia a las 10:35pm. Desperté por primera vez en varias semanas”. Una entrada posterior cancelaría lo dicho.

El infausto diario, vacío de contenido excepto por esa enfebrecida serie de asertos y negaciones destinada a ratificar una noción de existencia y continuidad a la vez que la contradecía, aumentaba su volumen todos los días. Pronto estuvo conformado por cientos de páginas casi idénticas. Era un espeluznante y conmovedor testimonio del estado mental de Clive, y de su extravío, durante los años subsiguientes a la amnesia —una condición que Deborah definió, en la cinta de Miller, como “una agonía sin fin”.

Otro paciente profundamente amnésico que conocí hace algunos años, lidiaba con su abismo a partir de elocuentes fabulaciones. Vivía completamente sumido en entelequias fugaces; no comprendía su condición. En lo que a él concernía, no había problema alguno. Solía identificarme o confundirme con un amigo suyo, un cliente de su *delicatessen*, un carnicero kosher, un médico y una docena de personajes más, que creía distinguir de modo inequívoco, en el curso de pocos minutos. Este tipo de ficciones no eran de factura voluntaria. Constituía, por el contrario, una estrategia, un intento desesperado —inconsciente, casi automático— de crear una suerte de continuidad, un hilo narrativo. Y es que la memoria, y por ende la experiencia, le eran arrebatadas a cada instante.

Pese a que uno puede ignorar su propia amnesia, no falta ocasión de inferir lo que sucede: cuando repites lo mismo seis veces y la expresión en el rostro de la



Clive Wearing.

gente se altera, cuando echas un vistazo a tu taza de café y reparas en que está vacía, cuando revisas tu diario y te sorprende que ésa sea tu caligrafía. En tanto carecen de memoria y conocimiento empírico de primera mano, las personas amnésicas se basan en hipótesis y deducciones, con frecuencia plausibles. Presumen que hicieron *algo* y estuvieron en *alguna parte*, aun cuando no recuerden nada. No obstante, en lugar de urdir dichas conjeturas, Clive siempre determinaba que acababa de “despertar” y que había estado “muerto”. Interpreto esta vivencia como un eclipse repentino de la percepción —aunque la reflexión misma habría sido inviable sin una minúscula ventana de tiempo. Una vez, Clive le dijo a Deborah: “Soy incapaz de pensar”.

Al inicio de la enfermedad, Clive solía sentirse turbado ante las cosas estrafalarias que experimentaba. Deborah relata que un día lo encontró

sosteniendo algo en la palma de la mano. Cubría y descubría el objeto como si estuviera practicando un truco de magia. Era un chocolate. Podía sentirlo, inmóvil, en su palma izquierda. Sin embargo, me dijo que cada vez que levantaba la mano advertía un nuevo chocolate.

“¡Mira! ¡Es nuevo!”, clamó, sin poder quitarle los ojos de encima. “Es el mismo chocolate”, respondí suavemente. “No... ¡Observa! Es diferente. Antes no tenía este aspecto...” Cubría y descubría el chocolate cada dos segundos, lo elevaba e inquiría. “¡Mira! ¡Otra vez es diferente! ¿Cómo lo hacen?”

Al cabo de un tiempo, la perplejidad se fue replegando ante la angustia y el abatimiento que salen a escena, claramente, en el filme de Miller. Tras estos sentimientos llegó una honda depresión. Clive concluyó —al menos en lapsos súbitos, intensos y olvidados un instante después— que su vida anterior se había extinguido y que sobrellevaba una minusvalía incurable.

Pasaron los meses y su mal no cedía. La esperanza de una recuperación significativa se volvió cada vez más tenue, y hacia el final de 1985, Clive fue trasladado a una unidad de psiquiatría crónica —a una habitación que sería su morada durante seis años y medio y que, sin embargo, nunca reconocería como propia. En cierto periodo de 1999, un joven psicólogo llevó un registro, palabra por palabra, de todo lo que Clive decía. El documento recoge un estado de ánimo desolador. El paciente expone: “¿Puedes concebir una noche que dure cinco años? Una noche en la que no se puede soñar, despertar, tocar, saborear, oler, mirar, escuchar, hacer absolutamente nada. Es como estar muerto. Tengo la certeza de que he estado muerto”.

Se sentía vivo sólo cuando Deborah lo iba a ver. Pero en cuanto se marchaba, la congoja reaparecía. Para cuando ella arribaba a la casa, diez o quince minutos más tarde, en la contestadora había infinidad de mensajes como: “Por favor, ven

a visitarme, querida. Han pasado siglos desde la última vez que estuviste aquí. Por favor, ven a la velocidad de la luz”.

Imaginar el futuro era tan inasequible como recordar el pasado: la embestida de la amnesia los había aniquilado. Con todo, es imposible que Clive no supiera, en algún nivel, dónde se encontraba. Tampoco podía ignorar por completo que probablemente pasaría el resto de su vida —su noche eterna— en ese sitio.

No obstante, tras siete años de afección —un ciclo de lucha incansable para su esposa—, Clive pudo mudarse a una pequeña residencia en el campo, que alojaba a personas con lesiones cerebrales. El lugar era mucho más afable que un hospital. Había sólo un puñado de pacientes. El músico tuvo contacto directo con un esmerado equipo médico, que lo trató como a un individuo y respetó su inteligencia y talento. Dejó de tomar varios de los potentes tranquilizantes que le habían prescrito hasta el momento y pareció gozar sus caminatas por la villa y los jardines cercanos a la residencia, la amplitud de los espacios y la comida fresca.

Deborah me contó que durante los primeros ocho o nueve años en su nuevo hogar, “Clive se sintió más sereno, a veces animado, un poco más feliz. Pero todavía tenía estallidos de furia. Era impredecible y retraído. Permanecía la mayor parte del tiempo en su cuarto, solo”. Gradualmente, en los últimos seis o siete años, Clive se volvió más sociable y conversador. Pese a que parecía sujeta a un guión, su charla comenzó a redimir los días de vacío, melancolía y aflicción.

Mantuve una correspondencia con Deborah desde que Clive enfermó. Sin embargo, pasaron veinte años antes de que pudiera conocerlo. Era muy distinto del hombre atormentado y exánime que había visto en la película de Miller. Nada me preparó para lo que vería en el verano de 2005: un personaje pulcro, gallardo y rebosante nos abrió la puerta a Deborah y a mí. Le recordaron que lo visitaríamos un instante antes de nuestra llegada. Apenas su mujer entró, Clive se lanzó hacia ella en un abrazo.

Deborah me presentó: “El Dr. Sacks”. Y Clive formuló de inmediato: “Ustedes, los doctores, trabajan las 24 horas del día, ¿no? Tienen una profesión demandante”. Nos dirigimos a su recámara, donde se alzaban una consola para órgano eléctrico y un piano con una pila imponente de partituras. Noté que algunas eran transcripciones del compositor renacentista Orlandus Lassus —Clive había editado su obra. Avisté su diario junto al lavabo —ahora el músico lo escribía todo en pentagramas, y el más actual descansaba siempre en ese punto exacto. A su lado hallé un diccionario etimológico —cientos de papeles de colores con referencias sobresalían entre las páginas— y un enorme y elegante volumen, *Las 100 catedrales más hermosas del mundo*. Una reproducción de Canaletto pendía del muro. Le pregunté a Clive si alguna vez había estado en Venecia y respondió que no (Deborah me había contado que fueron allí varias veces antes de la enfermedad). Clive contempló la lámina y apuntó al domo de la iglesia: “¡Mira cómo asciende —igual que un ángel!”



Indagué si Clive sabía del libro de memorias de Deborah. Ella me dijo que se lo había enseñado un par de veces, pero él había olvidado todo en un tris. Llevaba conmigo un ejemplar, profusamente anotado, y le pedí a Deborah que se lo mostráramos de nueva cuenta.

“¡Escribiste un libro!”, exclamó azorado; “¡Bien hecho! ¡Felicidades!” Escudriñó la portada: “¿Todo lo hiciste tú? ¡Dios mío!” Estaba excitado. Dio un salto de alegría. Deborah señaló la dedicatoria: “Para mi Clive”. “¿Me lo dedicaste a mí?” Le dio un abrazo. La escena se repitió varias veces en escasos minutos, invariablemente con el mismo estupor y las mismas manifestaciones de júbilo y deleite.

Clive y su esposa siguen muy enamorados, a pesar de la amnesia. (De hecho, el subtítulo del texto de Deborah es *Memorias de amor y de amnesia*.) Él la saludó en varias oportunidades, como si acabara de llegar. Debe ser una situación extraordinaria, pensé: ser percibido una y otra vez como alguien nuevo, un regalo y una bendición. Eran obsequiosos hasta la locura.

Entretanto, Clive me llamaba “Su Alteza” y a intervalos averiguaba: “¿Ha estado en el Palacio de Buckingham?... ¿Es usted el primer ministro?... ¿Viene de Naciones Unidas?” Echó a reír cuando le contesté: “No, de Estados Unidos”. Este carácter burlón o bromista era muy reiterativo y de naturaleza lúdica y estereotipada. Clive no tenía idea de quién era yo —no tenía idea de quién era nadie—, pero esta cordialidad le permitía establecer contacto y mantener un diálogo. Sospeché que tenía algún daño en los lóbulos frontales —su temperamento socarrón (los neurólogos hablan de *Witzelsucht*: enfermedad caracterizada por una tendencia a hacer chistes), su vehemencia y locuacidad podían relacionarse con un debilitamiento del lóbulo frontal, que usualmente regula las inhibiciones sociales.

Lo exaltó la idea de salir a almorzar —de salir con Deborah. “¿No es una mujer fabulosa?”, preguntó incesantemente. “¿No crees que sus besos son maravillosos?” Sí, con toda seguridad, retruqué.

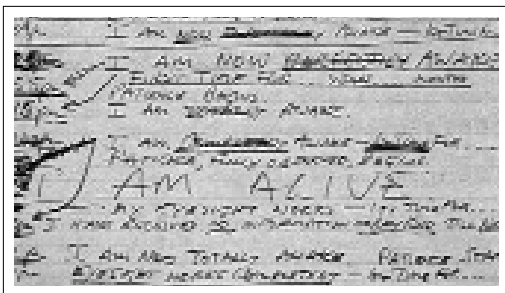
Mientras nos encaminábamos a un restaurante, Clive inventó frases a partir de las letras que atisbó en las placas de los coches. Dijo, con celeridad y fluidez, que LNJ era “Lúcido Niño Japonés”, NRR era “Nuevo Rey de Rusia” y HBO (el vehículo de Deborah) era “Hospital Británico de Lunáticos”. Luego lo nombró “Hospital Bendecido de Luxemburgo”. El libro de su esposa, *Forever Today*, se transformó en *Three-Ever Today*, *Two-Ever Today* y *One-Ever Today*. Este incontinente torbellino de retruécanos, rimas y sonidos era virtualmente instantáneo; se desarrollaba con una presteza que ninguna persona normal podía igualar. Su velocidad era similar a la que presentan los síndromes de Tourette o Savant: una velocidad pre-consciente, sin el retardo de la reflexión.

En el restaurante, Clive creó apelativos para todos los automóviles que había en el estacionamiento y, con una reverencia y un gesto teatral, dejó pasar a Deborah:

“¡Las damas primero!” Me miró con vacilación cuando los seguí hasta la mesa: “¿Se nos va a unir?”

Cuando le ofrecí la carta de vinos, recorrió la lista y profirió: “¡Dios santo! ¡Vino australiano! ¡Vino neozelandés! Las colonias están produciendo algo original —¡qué emocionante!” El comentario era signo de su amnesia retrógrada: se había quedado en los sesenta (en caso de que hubiese permanecido en algún lado), época en que los vinos de Australia y Nueva Zelanda eran prácticamente desconocidos en Inglaterra. La alusión a “las colonias”, sin embargo, formaba parte de sus bufonadas y compulsiva afición a la parodia.

Durante la comida habló de Cambridge —había asistido al Clare College, y a menudo iba al edificio vecino, el King’s, a escuchar a su célebre coro. Refirió que al salir de Cambridge, en 1968, se incorporó a la Sinfonietta de Londres, que tocaba música moderna (él, sin embargo, ya se sentía atraído hacia Lassus y el Renacimiento). Allí se desempeñó como director del coro; narró que los cantantes tenían prohibido emitir una palabra durante los recesos, en que se tomaba café: debían preservar sus voces (“Los instrumentistas lo malinterpretaban; les parecía arrogante”). Su relato sonaba genuinamente memorioso. Pero quizá lo articuló a partir del conocimiento de esos sucesos y no de su evocación: una expresión de memoria “semántica” y no “vivencial” o “episódica”. Luego habló de la Segunda Guerra Mundial (él había nacido en 1938): su familia



Un fragmento del diario de Clive Wearing.

corría a los refugios antibombas y jugaba al ajedrez o a las cartas. Afirmó que recordaba los misiles *doodlebug*: “Caían más bombas en Birmingham que en Londres”. ¿Es posible que se tratara de auténticas reminiscencias? En ese entonces tendría sólo seis, o cuando mucho siete años. ¿Estaba fantaseando, o repitiendo historias de su infancia que le habían contado posteriormente, como hacemos todos?

En algún momento tocó el tema de la polución. Aseguró que los motores de combustión interna eran muy contaminantes. Cuando le dije que tenía un coche híbrido, con un motor eléctrico y de combustión, se quedó atónito, como si una posibilidad teórica, de la que había leído algo, se hubiese concretado mucho antes de lo que imaginó.

En su notable libro, tan lleno de ternura como crudo y realista, Deborah expuso el cambio que me causó tanto impacto: ahora Clive era “parlanchín y extroverti-

do... Habla hasta por los codos”. Solía aferrarse a ciertos temas: la electricidad, el metro, las estrellas y los planetas, la reina Victoria, los vocablos y su etimología. Cavilaba sobre sus materias predilectas de manera infatigable:

—¿Ya descubrieron vida en Marte?

—No, mi amor, pero creen que puede haber agua...

—¿De verdad? ¿No es asombroso que el Sol siga ardiendo? ¿De dónde saca tanto combustible? No se ha empequeñecido un ápice. Y no se desplaza. Nosotros giramos a su alrededor. ¿Cómo ha logrado permanecer encendido durante millones de años? Y la Tierra conserva siempre la misma temperatura. Todo está perfectamente equilibrado.

—Dicen que la Tierra se está calentando, querido. Llamen al fenómeno “calentamiento global”.

—¡No! ¿Por qué está ocurriendo eso?

—Por la polución. Estamos emitiendo gases que contaminan la atmósfera, y perforando la capa de ozono.

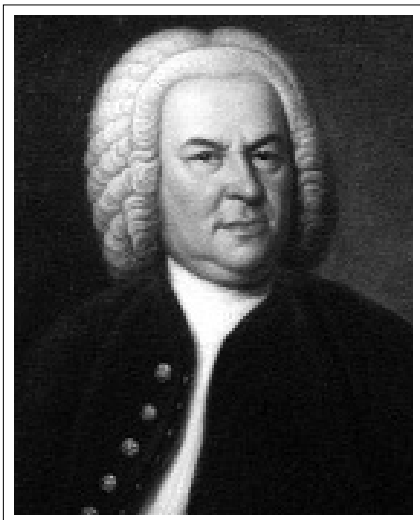
—¡NO! ¡Eso puede ser desastroso!

—La gente se está enfermando de nuevos tipos de cáncer.

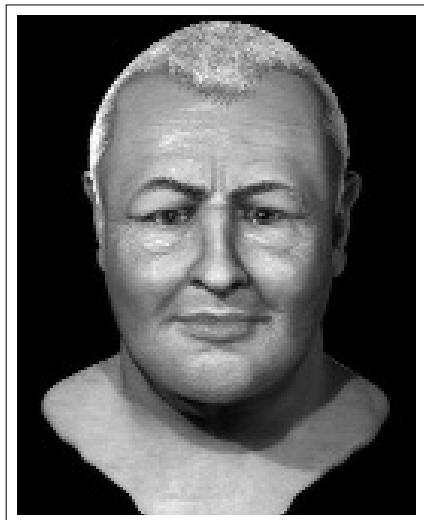
—¿No es estúpida la gente? ¿Sabías que el IQ promedio es de sólo 100? Un puntaje pavorosamente bajo, ¿no crees? Cien. No es de extrañar que el mundo esté hecho un caos.

Los guiones de Clive se repetían con mucha frecuencia, en ocasiones tres o cuatro veces en una conversación telefónica. Se concentraba en temas de los que creía tener algún conocimiento, en asuntos que lo hacían sentirse sobre terreno firme. Poco importaba que de vez en vez se deslizará algo apócrifo... Estos pequeños espacios de intercambio mordaz y juegos de palabras eran peldaños que lo conducían al presente. Le otorgaban la facultad de vincularse con los demás.

Yo iría más lejos y lo pondría en términos de lo que Deborah formuló alguna vez, aunque en otro contexto. Clive, meditó ella, intentaba mantener el equilibrio, de pie sobre “una diminuta plataforma que se erguía frente al abismo”. Su verborrea, su necesidad compulsiva de departir y enhebrar conversaciones, le permitían crear esa precaria tarima. Cuando hacía una pausa, el abismo seguía allí, al acecho. Así ocurrió cuando fuimos a un supermercado y nos alejamos brevemente de ella. De pronto Clive enunció: “Ahora estoy consciente... Nunca antes había visto a un ser humano... Por treinta años... ¡Es como la muerte!” Lo vi enfurecido y lleno de dolor. Deborah me contó que los médicos denominaban a estos aciagos monólogos sus “muertos” —llevaban la cuenta de sus apariciones por día o por semana a fin de calibrar su estado mental.



Bach, 1748. Retrato de E.G. Haussmann.



Reconstrucción forense del rostro de Bach, realizada en 2008.

Según Deborah, la iteración apenas lograba atenuar el verdadero sufrimiento que suponía este clamor agónico y estereotipado. Pero cuando Clive profería declaraciones ominosas, ella se abocaba a distraerlo. Una vez que conseguía desviar su atención, su ánimo mutaba sin demora —una ventaja de la amnesia. Más aún, en el coche Clive volvió a ejecutar la acrobacia verbal de las placas vehiculares.

Regresamos a su habitación. Vislumbré los dos tomos de los 48 Preludios y Fugas de Bach sobre el piano. Le pedí a Clive que tocara alguno. Dijo que nunca lo había hecho, pero un rato después interpretó el Preludio 9 en mi menor. “Recuerdo esta pieza”, adujo. Sólo recuerda cómo se hace algo en el acto de llevarlo a cabo. Introdujo un pequeño y adorable segmento de improvisación y ensayó un final a lo Chico Marx, de formidable escala descendente. Su prodigiosa musicalidad y talante divertido le conceden la posibilidad de improvisar, jugar e imprimirle humor a cualquier obra.

Sus ojos se posaron en el volumen de las catedrales y comenzó a hablar sobre campanas —¿sabía yo cuántas combinaciones podían efectuarse con ocho campanas? “Ocho por siete, por seis, por cinco, por cuatro, por tres, por dos, por uno”, enumeró vertiginosamente; “Ocho factorial”. Y agregó sin pausa: “El resultado es cuarenta mil”. (Hice la cuenta laboriosamente; el resultado es 40,320.)

Le pregunté por los primeros ministros. ¿Tony Blair? Nunca había oído hablar de él. ¿John Major? Nada. ¿Margaret Thatcher? Vagamente familiar. Harold

Macmillan, Harold Wilson: *idem*. (Sin embargo, poco antes había visto un automóvil con la placa VJM y acotado: “Vehículo John Major”; esto evidencia una evocación *implícita* del nombre.) Su esposa escribió que a veces no podía recordar “Deborah”. No obstante, “un día alguien le pidió que dijera su nombre completo y subrayó: ‘Clive David Deborah Wearing —un nombre peculiar. No sé por qué mis padres me llamaron así’”. Su memoria implícita abarca también otros aspectos. Poco a poco fue recolectando conocimiento, como el de la distribución de la residencia. Hoy se dirige solo al baño, al comedor y a la cocina —pero si en el camino se detiene a pensar, con seguridad perderá la orientación. Pese a que no puede describir el lugar donde vive, suele desabrochar su cinturón de seguridad cuando se aproxima. Deborah relata que se ofrece a bajar del coche y abrir el portón. Más tarde le prepara un café a su esposa y sabe dónde encontrar las copas, la leche y el azúcar. Es incapaz de *decir* dónde están, pero puede ir hacia ellos; dispone de acciones, no de hechos (o de muy pocos hechos).

Decidí ampliar la prueba y le pedí a Clive que mencionara a todos los compositores que conocía. “Handel, Bach, Beethoven, Berg, Mozart, Lassus”, dijo. Eso era todo. Deborah observó que cuando le hicieron esa pregunta con anterioridad, omitió a Lassus, su favorito. Una laguna atroz para alguien que no sólo ha sido músico, sino un musicólogo erudito. Quizá reflejaba la exigüidad de su rango de atención y memoria inmediata —quizá pensó que había referido cientos de nombres. A continuación le hice más preguntas sobre temas que dominó antes de la enfermedad. De nueva cuenta, sus réplicas fueron muy pobres, y a veces se quedó en blanco. Tuve la impresión de que, en algún sentido, me había dejado engañar por la fácil, despreocupada y fluida interlocución de Clive. Consideré que, pese a no recordar acontecimientos, guarecía un patrimonio más vasto de información general. En un primer encuentro, su inteligencia, imaginación y sentido del humor inducían a juzgarlo así. Pero las repetidas conversaciones exponían con prontitud los límites de su cognición. Era tal como Deborah lo había asentado: Clive “se concentraba en temas de los que creía tener algún conocimiento” y se valía de estas islas de saber como “peldaños” que mantenían vivo el diálogo. No cabía duda de que su conocimiento general, o memoria semántica, también había sido afectado —aunque no del modo catastrófico en que sucumbió su memoria episódica.

Con todo, esta clase de memoria semántica, aun si ha salido ilesa, no es de mucha ayuda ante el destierro de la memoria explícita, episódica. Clive está lo suficientemente a salvo en la residencia; fuera de allí se extraviaría sin remedio. Lawrence Weiskrantz dilucidó la necesidad de ambos tipos de memoria en su libro *Consciousness Lost and Found* (1997):

El paciente amnésico puede pensar el mundo material en su presente inmediato... También puede pensar los temas inherentes a su memoria semántica, es decir, su conocimiento general... Pero pensar con el fin de adaptarse exitosamente a la vida cotidiana presupone no sólo un conocimiento fáctico, sino también la habilidad para recordarlo en el momento preciso y asociarlo con otros momentos. Aludo, en otras palabras, a la reminiscencia.

En su novela *La misteriosa flama de la reina Loana*, Umberto Eco discurre sobre la futilidad de la memoria semántica por sí sola, sin la escolta de la memoria episódica. La voz narrativa, un omnisapiente vendedor de libros antiguos, tiene una inteligencia y una erudición similares a las de Eco. Comenzó a sufrir amnesia tras un accidente, pero eso no impide que atesore la poesía que lee, las varias lenguas que conoce y una memoria enciclopédica de sucesos. Sin embargo, el personaje se siente indefenso y ofuscado (logra recuperarse porque los efectos del ataque son transitorios).

El caso de Clive es, de alguna forma, análogo. Su memoria semántica no puede auxiliarlo en la tarea de organizar la vida, pero cumple una función social decisiva: le confiere la aptitud para entablar conversaciones (que eventualmente se asemejan más a monólogos). De ahí que Deborah escribiera: “Hilvanaba sus temas en progresión, y su interlocutor sólo debía asentir o farfullar”. En tanto se precipitaba de un pensamiento a otro, Clive construía una especie de continuidad y mantenía las hebras de la conciencia y la atención incólumes —aunque de manera precaria: sus pensamientos se ensamblaban a partir de asociaciones superficiales. Su verbosidad lo volvía extravagante, y en ocasiones inmoderado, pero era un recurso de adecuación, una forma de reingresar al mundo del discurso humano.

En el documental de 1986, Deborah cita el pasaje de Proust en el que Swann despierta de un sueño insondable sin saber, al principio, dónde está y quién o qué es. Tiene “un sentido de existencia rudimentario, como el que merodea y se estremece en las profundidades de la conciencia de un animal”. Hasta que su memoria retorna “igual que una sogá que cae del cielo para sacarme del abismo del no-ser. Nunca habría podido escapar de allí por mi cuenta”. De ese modo recupera su conciencia e identidad. Ninguna sogá o memoria autobiográfica descenderá del cielo para restituirle a Clive lo perdido.

Desde el inicio del trastorno, Clive tuvo ante sí dos realidades de enorme importancia. Una de ellas es Deborah, cuya amorosa presencia ha hecho que su vida sea tolerable, al menos de manera intermitente, en los últimos veintitantos años. La amnesia no sólo destruyó su capacidad de retener nuevos recuerdos, sino que borró casi por completo sus días previos, incluso el tiempo en que conoció a Deborah y se enamoró. Alguna vez afirmó, tras una interrogación de su esposa, que

nunca había oído hablar de John Lennon o John F. Kennedy. Deborah me dijo que siempre reconoce a sus hijos; sin embargo, “se sorprende al verlos más altos y quedó pasmado cuando supo que era abuelo. En 2005 le preguntó al menor qué exámenes de *O-level*<sup>1</sup> estaba preparando. Edmund había concluido la escuela veinte o más años atrás”. De algún modo, nunca dejó de identificar a Deborah como su mujer. Se sentía anclado a ella y perdido cuando finalizaban sus visitas. Al escuchar su voz corría hacia la puerta y la abrazaba con desfallecida pasión. Como no tenía idea del lapso en que su esposa había estado ausente —todo lo que no perteneciera al campo de su percepción inmediata se desintegraba en segundos—, creía, al parecer, que ella también tornaba de un abismo sin tiempo. Su regreso, en consecuencia, no podía ser menos que un milagro. Deborah explica que



Orlando Lassus.

Clive estaba rodeado de extraños en un lugar extraño, sin saber dónde se hallaba ni qué le había ocurrido. Divisar a la persona que amaba suponía un bálsamo infinito. Era un consuelo saber que no estaba solo, que todavía me importaba, que lo quería, que había vuelto. Vivía aterrorizado y yo era su existencia, su tabla de salvación. Siempre volaba hacia mí, se aferraba a mí y lloraba.

Clive estaba rodeado de extraños en un lugar extraño, sin saber dónde se hallaba ni qué le había ocurrido. Divisar a la persona que amaba suponía un bálsamo infinito. Era un consuelo saber que no estaba solo, que todavía me importaba, que lo quería, que había vuelto. Vivía aterrorizado y yo era su existencia, su tabla de salvación. Siempre volaba hacia mí, se aferraba a mí y lloraba.

Sabemos que Clive no identificaba a nadie de manera consistente. Entonces, ¿cómo y por qué era capaz de reconocer a Deborah? Es claro que hay muchos tipos de memoria, y la memoria emotiva es, quizá, la más profunda e inexplicable.

El neurocientífico Neal J. Cohen recapituló la célebre historia de Édouard Claparède, el médico suizo que le estrechó la mano a una mujer severamente amnésica y

punzó su dedo con un alfiler oculto. En lo sucesivo, cada vez que intentó repetir la acción, la paciente retiró la mano con presteza. Le preguntó por su conducta y ella argumentó: “¿No está permitido retirar la mano?” Después

<sup>1</sup> Nivel que se cursa en Gran Bretaña hasta los quince años (N. de la T.).



Beethoven en una postal rusa.

añadió: “Tal vez haya un alfiler escondido en tu mano”. Y finalmente dijo: “A veces hay alfileres escondidos en las manos”. De modo que aprendió a formular una respuesta oportuna basándose en la experiencia precedente, pero nunca pareció atribuir su comportamiento a la memoria personal de un evento.

En la paciente de Claparède persistió una suerte de memoria del dolor, implícita y emotiva. Existe la certidumbre de que en sus primeros dos años de vida, los seres humanos carecen de memoria explícita (Freud llamó al fenómeno amnesia infantil). No obstante, el sistema límbico y otras regiones del cerebro que determinan la afectividad producen hondos recuerdos y asociaciones emotivas. Este flujo puede signar nuestra conducta a lo largo de la vida. Oliver Turnbull, Evangelos Zois y otros autores sostienen, en un ensayo publicado hace poco en la revista *Neuro-Psychanalysis*, que los pacientes con amnesia pueden forjar una transferencia emocional con su terapeuta, aun cuando no posean un recuerdo explícito de esa figura ni de sesiones previas. La explicación es que están comenzando a desarrollar un lazo fuerte. Clive y Deborah eran recién casados cuando irrumpió la encefalitis; su amor había iniciado algunos años antes. La febril relación que Clive estableció con ella, cuyo eje ha sido, en parte, la pasión por la música —un sentimiento compartido—, quedó cincelada en su interior —en las áreas del cerebro intocadas por la



encefalitis— de manera tan profunda que la amnesia, la más implacable que se haya registrado jamás, no pudo erradicarla.

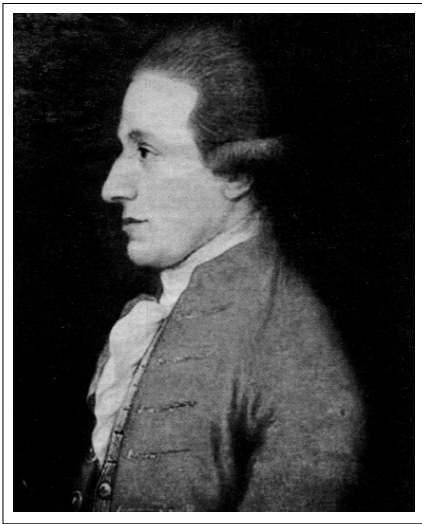
Sin embargo, durante muchos años fue incapaz de reconocer a Deborah si ella pasaba delante suyo por azar y aún hoy le cuesta describirla si no la está contemplando. Su apariencia, su voz, su aroma, la forma en que se tratan uno al otro y la intensidad de sus emociones e interacción: todo esto corrobora la identidad de Deborah y la suya propia.

Otro milagro fue el descubrimiento temprano que hizo Deborah, cuando Clive todavía estaba en el hospital, turbado y a la deriva: su don musical era inviolable. “Tomé algunas partituras”, escribió,

y se las mostré a Clive. Empecé a cantar una de las líneas. Él recogió las líneas para tenor y cantó conmigo. Más o menos tras el primer compás me di cuenta de lo que estaba sucediendo. Podía leer música. Escuchaba su canto. Quizá su habla era un farrago indescifrado, pero su cerebro no había sido despojado de la música. Cuando llegó al final de la línea lo abracé y besé por toda la cara. Clive podía sentarse al órgano, recorrer el teclado con ambas manos y hacer cambios de registro con los pies en los pedales, como si fuera más fácil que andar en bicicleta. De pronto hallamos un sitio para estar juntos, donde podíamos crear un mundo propio, fuera de la sala del hospital.

Nuestros amigos venían a cantar. Dejé una pila de música junto a la cama y las visitas traían nuevas piezas.

La cinta de Miller exhibe de modo espectacular esta perfecta conservación del talento y la memoria musicales. En las escenas, filmadas aproximadamente un año después del advenimiento de la enfermedad, Clive tiene el rostro crispado por la pena y el desasosiego. Pero a la hora de pararse frente a su antiguo coro, su actuación está llena de sensibilidad y gracia: sigue las melodías con los labios, se dirige a los diferentes cantantes y secciones y les da indicaciones y aliento para expresar lo mejor, lo más especial, de sí. Es innegable que Clive no sólo conoce la obra íntimamente —la forma en que las partes contribuyen al



Mozart, 1783. Retrato de Joseph Haydn recientemente descubierto.

desarrollo del concepto musical—, sino que también conserva su destreza como director, personalidad profesional y estilo único.

En vista de que a Clive le es imposible acopiar sucesos y experiencias, y de que ha perdido la época que precedió a la encefalitis, ¿cómo logró preservar su notable conocimiento musical y la habilidad para leer partituras, tocar el piano y el órgano, cantar y dirigir el coro con la misma maestría que ostentó antes del mal?

H.M., un famoso y desafortunado paciente cuyo caso fue descrito por Scoville y Milner en 1957, se volvió amnésico tras la remoción quirúrgica de sus dos hipocampos y ciertas estructuras adyacentes de sus lóbulos temporales medios. (Se trató de un intento desesperado de remediar sus intratables convulsiones; aún no se sabía que la memoria autobiográfica y la configuración de nuevos recuerdos dependen de esas estructuras.) H.M. fue desprovisto de innumerables recuerdos de su vida anterior, pero no de sus dotes. Incluso podía adquirir y perfeccionar nuevas habilidades con capacitación y ejercicio, aunque no recordara las sesiones de práctica.

Larry Squire, un neurocientífico que ha dedicado su vida a explorar los mecanismos de la memoria y la amnesia, enfatiza que no hay dos casos de amnesia idénticos. Alguna vez me escribió lo siguiente:

Si el perjuicio se circunscribe al lóbulo temporal medio, puede esperarse una discapacidad como la de H.M. Si la lesión es más extensa, es posible que se trate de algo grave, semejante a la afección de E.P. [un paciente que Squire y sus colegas investigaron concienzudamente]. Con el añadido de una laceración frontal, tal vez uno comprenda el impedimento de Clive. O quizá también se necesite un daño temporal lateral, o un deterioro en el prosencéfalo basal. El caso de Clive no tiene parangón porque obedece a un patrón singular de detrimento anatómico. Su caso es diferente al de H.M. o al de la paciente de Claparède. No podemos escribir sobre la amnesia como si fuese una entidad única, paperas o sarampión.

No obstante, el caso de H.M. y estudios subsecuentes demostraron que existen dos tipos de memoria disímiles: una memoria consciente de acontecimientos (memoria episódica) y una memoria inconsciente de procedimientos, incorruptible ante la amnesia.

Clive es un ejemplo sobresaliente de este fenómeno. Se rasura, toma duchas, se acicala y viste elegantemente, con estilo y refinamiento; se mueve con seguridad y es un aficionado al baile. Habla a raudales y su vocabulario es vasto; lee y escribe en varios idiomas. Efectúa cálculos con pericia. Hace llamadas telefónicas, puede hallar los elementos necesarios para preparar y servir café y se desplaza por



Haendel.

su casa con soltura. Si se le pregunta cómo realiza todo esto, no sabrá la respuesta: simplemente concreta cada acto. Ejecuta con fluidez y sin hesitación cualquier tarea que conlleve una secuencia o patrón de acciones.

Pero, ¿es apropiado definir las bellas interpretaciones, el canto, la maestría en la dirección del coro y el genio para la improvisación como “habilidades” o “procedimientos”? La capacidad interpretativa de Clive es inseparable de su inteligencia, sensibilidad y talento para crear armonías a partir de una estructura musical y el estilo y temperamento de un compositor. ¿Es posible explicar cualquier labor artística o creativa de este calibre utilizando el concepto “memoria procedimental?” Sabemos que la

memoria episódica o explícita se desarrolla en una fase relativamente tardía de la infancia y que se sustenta en un complejo sistema del cerebro. Este sistema, que comprende los hipocampos y las estructuras del lóbulo temporal medio, corre peligro cuando se presenta una amnesia severa y ha sido arrasado en el caso de Clive. El fundamento de la memoria procedimental o implícita es más difícil de aprehender, pero indudablemente abarca fragmentos del cerebro más grandes y primitivos: estructuras subcorticales como los ganglios basales y el cerebelo, y las múltiples conexiones que establecen entre sí y con la corteza cerebral. El tamaño y la variedad de estos sistemas garantiza la solidez de la memoria procedimental. De ahí que, contrariamente a la memoria episódica, la memoria procedimental sea inmune a lesiones de gran impacto en los hipocampos y las estructuras del lóbulo temporal medio.

La memoria episódica está subordinada a la percepción de acontecimientos particulares, con frecuencia únicos. El recuerdo y la percepción primigenia de dichos acontecimientos obedecen a un proceso individual (poseen el color impar de nuestros intereses, inquietudes y valores) y son susceptibles de ser modificados o jerarquizados de otro modo en cada evocación. En contraste, la memoria procedimental supone un tipo de recuerdo literal, exacto y reproducible. La repetición y el ensayo, la coordinación y la secuencia son esenciales. El neurocientífico Rodolfo Llinás usa el término “patrón de actividad fija” (PAF) para definir a la memoria

procedimental. En ocasiones se presenta antes del nacimiento (los fetos de caballo, por ejemplo, pueden galopar en la matriz). Buena parte del desarrollo motriz de los niños descansa en el aprendizaje y refinamiento de cada acción, es decir, en el juego, la imitación, el método de ensayo y error y la tentativa incesante. El trayecto inicia mucho antes de que el niño pueda elucidar una memoria episódica o explícita.

¿Es el concepto “patrón de actividad fija” más revelador que el de memoria procedimental a la hora de abordar el complejísimo trabajo creativo de un músico profesional? En su libro *I of the Vortex*, Llinás afirma:

Quando un solista como Heifetz toca acompañado de una orquesta sinfónica, el concierto se ejecuta, por convención, de memoria. Esto significa que hay un patrón motriz específico almacenado en algún lado. Dicho patrón se libera en el instante en que se levanta el telón.

Pero a un ejecutante, señala Llinás, no le basta la memoria implícita; también debe valerse de su memoria explícita:

Sin una memoria explícita cabal, Jascha Heifetz no podría discernir, día tras día, qué pieza ha elegido interpretar, o si alguna vez tocó esas notas. Tampoco acertaría a indagar los progresos de la jornada previa. Le sería imposible hacer un análisis de cualquier experiencia del pasado y, por lo tanto, decidir qué problemas en la ejecución deben corregirse hoy. De hecho, ni siquiera se le ocurriría tener una sesión de práctica. Sin la orientación de un tercero sería incapaz de asumir el aprendizaje de una nueva obra, independientemente de su considerable idoneidad técnica.

Esto es lo que le sucede a Clive. Su autoridad musical es indiscutible, pero necesita que otros lo guíen. Alguien debe poner la partitura delante de sus ojos, exhortarlo a la acción y asegurarse de que aprenda y practique nuevas piezas.

¿Qué relación establecen los patrones de actividad y la memoria procedimental, asociados a porciones relativamente primitivas del sistema nervioso, con la conciencia y la sensibilidad, que se fundan en la corteza cerebral? Toda práctica requiere una perseverancia consciente. Es preciso evaluar el trabajo y explotar la inteligencia, la sensibilidad y los valores que poseemos. En ocasiones, lo que se adquiere de modo consciente, con dolor y tesón, deviene una actividad automática, codificada en patrones motrices a nivel subcortical. Cuando Clive canta, toca el piano o dirige el coro, dicho automatismo acude en su ayuda. Pero el proceso creativo, pese a que depende del automatismo, es todo menos automático. La ejecución

de una obra reanima a Clive, lo compromete como persona creativa; la pieza recibe un nuevo aliento, y quizá pasajes de improvisación e innovaciones. Una vez que Clive empieza a tocar, su *momentum*, como escribe Deborah, lo mantiene en vilo y hace que la melodía siga sonando. Deborah, que también es músico, lo narra con precisión:

El *momentum* de la música transportó a Clive de un compás a otro. La estructura de la pieza lo tenía sujeto, como si los pentagramas fuesen los rieles de un tranvía y sólo hubiese una ruta posible. Sabía exactamente dónde se encontraba porque cada frase tenía un contexto signado por el ritmo, el tono y la melodía. Era maravilloso ser libre. Cuando la música se detuvo, Clive volvió a desmoronarse y a habitar un sitio donde todo estaba perdido. Pero durante unos instantes pareció normal.



Alban Berg.

El personaje que interpreta música es, para los que conocen a Clive, tan vívido y completo como el que existió antes de la enfermedad. Esa figura, ese yo, no ha sido tocado por la amnesia, en tanto su yo autobiográfico, el yo que se erige a partir de la memoria explícita, ha desaparecido. La soga que baja del cielo no se traduce en una restitución del pasado, como en el relato de Proust, sino en la posibilidad de interpretar música —y permanece al alcance de Clive sólo mientras dure la actuación. Sin música, el filamento se rompe y él vuelve a ser arrojado al abismo.

Deborah alude al *momentum* de la música en el marco de una estructura. Ninguna obra es una mera secuencia de notas, sino una unidad orgánica, articulada de manera rigurosa. Cada compás y cada frase son resultado del segmento anterior y prefiguran lo que vendrá a continuación. El dinamismo se edifica a partir de la naturaleza de una melodía. Y ante todo están la intencionalidad, el estilo, el orden y la lógica que tejió el compositor para expresar sus ideas y emociones. Estos elementos se manifiestan en cada compás y cada frase. Schopenhauer sugirió que la melodía es “una trama significativa e intencional de principio a fin” y también “un

pensamiento de principio a fin”. Marvin Minsky compara una sonata con un profesor o una clase:

Nadie recuerda, palabra por palabra, lo que se dijo en una clase o lo que se escuchó en una pieza. Pero si lo comprendes como totalidad serás dueño de nuevas redes de conocimiento: verás cómo cada tema se transfigura y relaciona con otros. Nadie recuerda la Quinta Sinfonía de Beethoven por entero tras haberla oído una vez. Sin embargo, ¡es imposible volver a escuchar esas cuatro notas iniciales como si fuesen cuatro simples notas! Lo que alguna vez fuera una ínfima fracción de sonido, hoy se traduce en conocimiento —un *locus* en la urdimbre de todas las cosas que sabemos, cuyos significados y sentidos están interconectados.

Una pieza musical nos llama y revela su estructura y secretos aun cuando no la percibamos conscientemente. Esto ocurre incluso si jamás hemos prestado oídos a ninguna obra. Escuchar música no es una actividad pasiva, sino un proceso vertiginoso, que conlleva un tropel de inferencias, hipótesis, expectativas y predicciones. Podemos asimilar una pieza —cómo está elaborada, hacia dónde va, qué ofrecerá en lo sucesivo— con tal precisión que tras unos cuantos compases estamos en condiciones de tararear o cantar su melodía. Somos capaces de anticipar su curso porque tenemos conocimiento —en gran medida implícito— de las “reglas” musicales (la forma en que debe resolverse una cadencia, por ejemplo). Hay convenciones (la contextura de una sonata o la repetición de un tema) que nos son familiares. Cuando “recordamos” una melodía la reproducimos en la mente; le conferimos vida.

De modo que podemos escuchar cierta grabación una y otra vez sin que deje de parecernos fresca y flamante. No hay un proceso de rememoración, montaje y clasificación, como cuando intentamos reconstruir un hecho o escena del pasado. Recordamos un tono a la vez; cada uno se esparce en nuestra conciencia y simultáneamente nos remite al conjunto. Lo mismo ocurre cuando caminamos, corremos o nadamos: un paso, o una brazada, es parte integral de la totalidad. De hecho, si reparamos en cada nota o paso conscientemente, podríamos perder el hilo, la melodía motriz.

Tal vez por eso Clive, incapaz de evocar o prefigurar sucesos, puede cantar, tocar el piano y dirigir el coro: recordar la música no supone, en el sentido usual, recordarlo todo. Recordar, escuchar o interpretar música equivale a vivir todos los tiempos en el presente. Victor Zuckerkandl, filósofo de la música, exploró esta paradoja de manera muy bella en *Sound and Symbol* (1956):

Escuchar una melodía es escuchar con la melodía... Una condición de la escucha es que el tono presente debe llenar *por entero* la conciencia y que *nada* debe ser recordado: nada que no habite la conciencia... Escuchar una melodía, haberla escuchado y estar a punto de escucharla: todo ocurre simultáneamente. La música nos dice que el pasado puede aproximarse sin ser recordado y el futuro acudir sin vaticinios.

Clive enfermó hace veinte años y, para él, el tiempo no ha transcurrido. Tal vez permanece en 1985 o, dado que su amnesia es retrógrada, en 1965. De algún modo no se encuentra en ninguna parte: fue desterrado del tiempo y el espacio. Carece de una narrativa interna; no lleva una vida en el sentido en que nosotros lo hacemos. Pero basta verlo ante el teclado, o con Deborah, para sentir que volvió en sí y que está completamente vivo. No es la evocación del pasado, o el sentimiento de retrospectiva que tanto anhela y que nunca podrá asir, lo que tiende un puente sobre el abismo. Es, por el contrario, la reivindicación del presente, la plenitud del ahora. Y el puente toma forma sólo cuando Clive se sumerge en una actividad conformada por movimientos sucesivos.

Hace poco, Deborah me escribió lo siguiente: “Clive trasciende la amnesia y descubre un sentido de continuidad en la música —su hogar— y en el amor que siente hacia mí. No se trata de una fusión lineal de momentos o de una hilatura autobiográfica, sino de un lugar en el que Clive, y cualquiera de nosotros, existe finalmente, es decir, expresa su verdadera identidad.”<sup>2</sup>



<sup>2</sup> Capítulo del libro *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*. Knopf, Nueva York, Toronto, 2007.

# MÚSICA E INTELIGENCIA

JOSÉ M. MONDRAGÓN



La música a través del tiempo, sus personajes, sus hechos y sus problemáticas ha trepado lenta y pausadamente el árbol del conocimiento hasta convertirse en una inteligencia particular con sus propias proposiciones, apremios y fines que poco tienen que ver con el consagrado método cartesiano — método en el cual la razón y el alcance de la verdad son impulsados por la distancia crítica que da el tiempo y a través de la descomposición elemental del fenómeno— el cual nos ha sido presentado como la única manera para llegar al conocimiento.

Como inteligencia la música es un artefacto tecnológico, un acto creativo desestructurado pero que reside en la razón; es arte, mito, creencia dogmática, una iconoclasta de sus mismas deducciones y constructos; forjadora e ingeniera de su futuro.

Las investigaciones al respecto de la manera cómo procesamos y creamos música dibujan un panorama que parece colocarla más allá de su simple y confinada perspectiva artística, más allá de la estética y, gracias a las investigaciones sobre la cognición, dejan ver el nacimiento de una nueva interdisciplina. A su vez estas investigaciones ponen en tela de juicio nuestra tradicional creencia de que la música tiene que ver sólo con órdenes lógicos matemáticos o, en el otro extremo, con la emoción y los sentimientos. En este artículo se presentan algunas de las teorías más excitantes acerca de la inteligencia musical en la esfera de la tecnología y la ciencia; todas ellas crean un corpus de conocimiento que ha convergido con una materia aún naciente: la musicología cognitiva, y con ésta han surgido infinitas y antes impensables posibilidades para modelar el conocimiento y la experiencia musicales.



## La música como lenguaje

*Los lenguajes naturales y el vínculo con el mundo cotidiano*

A diferencia de lo que Chomski apelaba en su teoría del lenguaje,<sup>1</sup> en la que fija esta capacidad del lenguaje como un recurso exclusivo para construir y estructurar el mundo, en el ámbito de la música se pone en tela de juicio tal aseveración. De manera terminante sabemos que la música es un lenguaje, pero no sabemos qué significa. Dice David Cope: “En la música escucho constantemente significados, sólo que no puedo decir lo que expresa”.<sup>2</sup> Nuestras mortificaciones al escuchar música no van más allá de comprender que una pieza rápida nos exalta y una pieza



Noam Chomski.

lenta nos calma. Así, ¿cómo es este lenguaje en el que estamos de acuerdo pero del que nos advertimos incapaces de enunciar lo que dice? Tomemos como elemento inicial el hecho de que la estructura de lenguaje musical no tiene recursos de negación y afirmación y por tanto las estructuras operacionales lógicas de verdad y falsedad simplemente son imposibles e inútiles. Sin embargo, a pesar de no poder desentrañar lo que significa la música a través de la simple audición, notamos un aspecto de “coherencia” durante su desarrollo, una coherencia que experimentamos como placentera concatenación y evolución de eventos en los que se sumerge nuestra percepción, mientras un infranqueable orden de significados quedan vedados al entendimiento puramente racional y lógico.

Si asumimos que para apreciar el lenguaje de la música debe ser tomado en cuenta su proceso en el tiempo, entonces entenderemos su naturaleza. A diferencia del estado crítico-racional de un lenguaje (aquél que trata de edificar el mundo en estructuras definidas), la música hila discursos sin pensarlos mucho, sin que el receptor o el intérprete se preocupen por un nivel semántico. ¿Cómo sucede esto? Primero un lenguaje es capaz de dar orden y estructurar el mundo, pero también hay un tipo de lenguaje capaz de referirse a circunstancias u objetos inmediatos a

<sup>1</sup> Noam Chomsky, *Language and mind*, Cambridge University Press, 2006, p. 93.

<sup>2</sup> David Cope, *Computer models of musical creativity*, MIT Press, 2005, p. 5.

lo cotidiano. Por otro lado, el lenguaje es una herramienta importantísima para navegar en un medio natural y resolver problemas creativos. La hipótesis es que la música constituye un lenguaje natural y una actitud creativa frente a las circunstancias recurrentes, es decir, navega y resuelve problemáticas de su propio mundo. Si aceptamos el hecho de que un compositor o intérprete plasma en el tiempo un conjunto de posibilidades que considera adecuadas para la partitura o para el acto interpretativo, es decir, resuelve de manera creativa las problemáticas que le presenta su obra (su mundo), entonces estamos dando un paso importante en la comprensión del lenguaje de la música. Para evitar confusiones será más adecuado referirnos a un tipo de práctica en la cual resolver problemas y referirse a objetos dentro de un mundo musical cotidiano de procesos es lo más importante: la improvisación musical tiene todas estas características.

¿Que proceso escondido hay en la improvisación? ¿Cómo es posible la creación de una forma musical en un principio semideterminada, pero cuya construcción en el tiempo resulta tan coherente? Una hipótesis podría ser que el intérprete maneja en el plano del lenguaje musical sus habilidades y se expresa con éstas en un contexto restringido, es decir, en un mundo sonoro con sus propios objetos (las melodías, los acompañamientos) y premuras (la sincronía, el balance dinámico o el seguimiento correcto de una armonía). El ensamble musical es un mundo pequeño (tríos, dúos, cuartetos, etcétera), en el que sus actores establecen un verdadero nivel de diálogo, una vía interactiva que abarca muchos canales perceptivos que no sólo están en el del sonido.

### **Dimensiones del conocimiento musical**

Otto Laske propone que el acto musical necesita de tres dimensiones de conocimiento para llevarse a cabo: *el ambiente de la tarea, la capacidad y la interpretación*.<sup>3</sup> El ambiente de la tarea que hasta ahora había sido relegado a estudios históricos, apunta Laske, provocó que sólo se hicieran referencias históricas o sociológicas al tema de la manera de crear música, nunca como una materia de la antropología o de la psicología. Actualmente los musicólogos han fundado sus nociones en búsquedas etnográficas o en estudios experimentales de la psique, lo cual nos ha proporcionado un panorama más profundo sobre las actividades que realizan los creadores al componer sus obras; cómo gastaban los compositores su dinero, en qué tipo de lugares vivían, quiénes eran sus proveedores, con quiénes solían trabajar o mantenían comunicación, etcétera. La apertura de esta dimensión más allá de grabaciones de estudio, las partituras y las biografías oficiales ha permitido entender de manera más amplia y preci-

<sup>3</sup> Otto Laske, *Understanding music through AI*, E.U., MIT Press, 1992, p. 21.

sa la actividad de los creadores con un modelo del proceso en el tiempo de la acción musical, por otro lado la investigación sobre la cognición de estructuras básicas musicales, como el reconocimiento de patrones rítmicos, las preferencias sobre algunos recursos interpretativos o creativos, la manutención de la atención en una obra a través de métodos experimentales psicológicos han instituido el camino hacia la construcción de un modelo más adecuado para entender la inteligencia musical.

Al entender el acto de la creación musical como aquél en el que están implicados razón y acción a la vez, podemos darle una nueva dimensión e imaginar la manera en que se plasma (partitura, sonido, instrucciones o acuerdo mínimo) y concebir estas creaciones como artefactos que han sido forjados en esta inteligencia; es decir, el entendimiento del *ambiente de la tarea*, como la primera dimensión del conocimiento musical nos lleva a pensar que la creación musical es un modelado en el transcurso del tiempo y el razonamiento musical, una forma de plasmar el acto y el pensamiento musical a través de artefactos. La historia está llena de estos objetos que de manera pausada y sostenida han labrado un tipo de inteligencia, esto hace posible pensar que dichos artefactos pueden ser entendidos como una categoría compartida por la psicología y la antropología, y hacer una conexión entre estas dos materias para definir el tipo de inteligencia que requiere la música.

El ser humano, al crear estos artefactos, busca trascender en el tiempo; sus obras pueden ser vistas como la encarnación de su inteligencia humana. La música tiene esas características: puede ser una obra, puede ser una partitura o un modelo computacional; puede estar llena de conceptos y, a su vez, es el producto de una actividad objetiva en el mundo cotidiano, de un proceso en el tiempo. Esto deja ver algo que actualmente puede ser entendido gracias a prácticas como la inteligencia artificial y la ciencia cognitiva; ahora podemos entender que la música es un tipo de “ingeniería del conocimiento”, esto es, el intento de modelar la razón humana a través de objetos que organizan una acción en el tiempo.

### *La capacidad como dimensión del conocimiento musical*

Para entender a qué se refiere la dimensión de la capacidad, primero debemos establecer una diferencia importante: el conjunto de los conocimientos de un intérprete no sirve para predecir cómo va a llevar a cabo la tarea de crear música. La capacidad es una dimensión del conocimiento en la que caben todas las posibilidades de la interpretación sin que ésta se lleve a cabo. Esta dimensión es el conocimiento musical en el que se formula y estructura la sabiduría musical sin que esto implique el conocimiento sobre la interpretación, es decir, el uso concreto en el mundo real de esa sabiduría. Para entender cabalmente esto será necesario realizar una analogía con la lengua oral y escrita: en la lengua tenemos diccionarios y manuales de gramática,

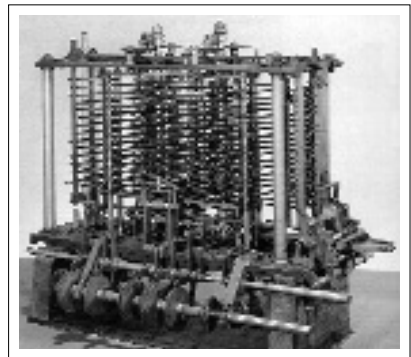
etimologías, etcétera, que en su conjunto no representan el discurso literario; por otro lado, la lengua hablada es una actividad aparte del corpus del conocimiento literario, y dentro del corpus literario existen objetos que están hechos para ser leídos y no hablados: como el manual de un programa computacional o los mismos diccionarios; esto tiene su analogía en los manuales de solfeo que sólo sirven para aprender a leer, pero cuando uno trata de entonarlos o tocarlos no suenan como un discurso musical.

### *La interpretación*

En la dimensión de la interpretación se sintetizan las otras dimensiones que crean un nuevo tipo de conocimiento, uno que sólo puede existir en la acción. Ya que hemos planteado que el carácter transitorio de la música como proceso —porque sólo en el fluir del tiempo puede ser comprendida— es muy importante para la investigación en música, entendemos que la interpretación es aquel lugar en la que el ambiente de la tarea y la capacidad son las dimensiones del conocimiento musical que un músico aplica bajo las condiciones del mundo cotidiano. Es posible que la interpretación constituya un conocimiento por sí mismo, pero no lo sabemos aún. Lo que sabemos es que las otras dos dimensiones pueden dar cierta luz sobre la manera en que un intérprete o creador toma sus decisiones en el tiempo real.

### **Modelos computacionales de creatividad musical**

Como hemos dicho ya, la creación y el entendimiento de estas dimensiones han sido posibles gracias al desarrollo en materia de inteligencia artificial y la ciencia cognitiva. Al representar con estas dimensiones el conocimiento de la música, creadores, musicólogos y científicos han sido capaces de fabricar sistemas computacionales que emulen y produzcan “objetos” muy parecidos a los que la capacidad humana crea. Un enfoque en la práctica de la Inteligencia Artificial es precisamente aquél en el que se emula la manera de actuar de un ser humano. A pesar de lo mucho que creamos que la composición musical en nuestros días es altamente organizada, a los ojos de la IA es una práctica mal planteada porque, en un nivel de ingeniería del conocimiento, un proceso o acción es estructurado sólo si su estructura vale para todos los casos; en el caso de



Máquina analítica de Charles Babbage.

la composición musical no es posible restringir el proceso creativo a uno que valga para todos los compositores porque es precisamente ahí donde reside su riqueza; de todas maneras la IA tiene un nivel superior para tratar dichos problemas, que consiste en resolverlos por medio de decisiones creativas.

La historia de los modelos de creatividad en música no es corta, empieza con una idea, ni tan siquiera con un objeto, desde 1842 hasta 1843 la asistente del matemático-filósofo-mecánico Charles Babbage,<sup>4</sup> Augusta Ada Byron King imaginó, al participar en el proyecto de la *Máquina Analítica* de Babbage, que se podría construir una máquina que entendiera las reglas de la armonía (la dimensión de las competencias) y al formalizar dichas ideas la música que produciría esa máquina sería justificada científicamente. Muchas cosas han pasado después de esa idea, la



Augusta Ada Byron King, la primera programadora en la historia de las computadoras.

primera que inaugura un concepto más amplio de modelo de creatividad es la de Iannis Xenakis,<sup>5</sup> al graduar a través de la estocástica los componentes de sus composiciones, como un fenómeno de partículas que se desarrollan en un medio. Una vez más encontramos una idea más que un desarrollo estricto, aquella idea de Xenakis<sup>6</sup> plantea que la música es o puede ser entendida como un ensamblaje de componentes básicos en el tiempo. Con Hiller y Issacson (1957) se inaugura un primer planteamiento formal sobre cómo resolver un problema creativo en música, su programa PHRASE<sup>7</sup> usado para generar parte del cuarteto de cuerdas *Illiad Suite* demuestra, de manera empírica, que a través de la definición de ontologías en un lenguaje de computadora es posible crear una obra musical creativa y original.

En un sistema computacional las condiciones de las dimensiones de la competencia y la interpretación del conocimiento musical pueden ser modeladas simple-

<sup>4</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Babbage](http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Babbage)

<sup>5</sup> Curtis Roads, *The Computer Music Tutorial*, MIT Press, E.U., 1999, p. 168

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Lejaren Hiller, *Composing with computers: a progress report, Music Machine*, MIT Press, EU, 1989, p.74.

mente a través de compuertas lógicas o condiciones computacionales muy lineales como el *if (condition) then* (si tal cosa sucede, luego entonces hago tal otra). Después de las propuestas de Hiller y Issacson ha habido muchos avances y es donde las propuestas se han ampliado muchísimo; modelar el conocimiento con tan sólo condiciones lineales es una cosa, hay otros modelos que parecen describir mucho mejor la manera en la que un músico toma sus decisiones interpretativas y creativas. El modelado estocástico, con el cual se pueden proponer soluciones posibles a un problema musical a través de pesos probabilísticos, es uno de ellos. Sin embargo existen otros, como las funciones brownianas y cadenas de markov<sup>8</sup> (que son un modelo matemático que describe cómo una partícula se hunde en un fluido), en las que muchos programadores y compositores ven una metáfora del movimiento melódico fluido a través de las armonías.

Recientemente se han probado otros procesos para la detección y el modelado de acciones musicales, como la predicción y selección de secuencias de acordes (construcciones armónicas) empleando representaciones del conocimiento en redes, conocidas como redes bayesianas.<sup>9</sup> Cada nodo de la red (punto en el que chocan o se comunican conceptos o prácticas) tiene una carga probabilística. A diferencia del método estocástico o las funciones brownianas, no depende de una probabilidad fija en la incidencia de los eventos, sino que cada nodo de la red tiene sus probabilidades, parecido a las redes rizomáticas en las que uno crea sus asociaciones y posteriormente otorga cierta importancia a cada objeto o asociación.

Para entender cabalmente lo anterior será pertinente una comparación: cuando establecemos una conversación, siempre contamos con un conjunto de posibles tópicos, de esta manera pasamos de uno a otro en un orden semideterminado; si esto lo representáramos como una red veríamos que sólo es posible hablar de nuestra infancia si en un nodo anterior de la red hablamos de nuestro cumpleaños, o que hablamos de religión sólo cuando previamente hablamos sobre política. Esto no significa que no haya otras temáticas posibles. El nodo de la red puede incluir muchas otras, las cuales son menos posibles pues requieren condiciones especiales para llevarse a cabo. En conclusión, las redes de Bays son representaciones en áreas de conocimiento por las cuales pasan las acciones de un personaje o, en nuestro caso, la acción musical.

Al final resulta muy interesante observar que un modelo matemático o computacional no responde a todos los requerimientos de la música. En la función brow-

<sup>8</sup> Gerard Assayag (Ircam), Shlomo Dubnov (Ben Gurion Univ.), Olivier Delerue (Ircam), *Guessing the Composer's Mind: Applying Universal Prediction to Musical Style*, Proceedings ICMC 99, Beijing, China, 1999.

<sup>9</sup> David Temperley, *Bayesian Models of Musical Structure and Cognition*, Eastman School of Music, 2003, 585-274-1557, dtemp@theory.esm.rochester.edu



Cage y Hiller en el Centro de Música por Computadora de la Universidad de Illinois, a finales de la década de 1950.

niana unos ven una metáfora del flujo melódico; otros ven en las redes de Bays el mejor método para generar secuencias de acordes y, por último, están los que ven en los atractores (Lorenz, Henon, Lyapunov, etcétera) el juego del orden-desorden rítmico. La cuestión está en que cada parámetro de la música parece tener un modelado específico, lo interesante será descubrir si existe un modelo que explique el universo musical.

### ***Idiots Savants*, la música es un tipo de inteligencia**

Pero volvamos a nuestra disertación sobre qué tipo de inteligencia requiere la música. Algunos autores advierten que la música es un tipo de inteligencia que, como



Iannis Xenakis.

hemos señalado antes, no tiene que ver mucho con lo lógico pero tampoco es exclusivamente emocional. Despíns señalaba, en *La música y el cerebro*,<sup>10</sup> que ésta crea representaciones ambiguas en la corteza cerebral entre ambos hemisferios del cerebro, los interconecta —es una manera de verlo—, podemos pensar que la música se lleva a cabo en colaboración de los dos hemisferios cerebrales. Temperley, por otro lado, nos introduce a la cognición de ciertas estructuras musicales<sup>11</sup> con una ambigüedad, por ejemplo: hay sujetos que pueden entender el concepto de amarrarse las agujetas, hasta describirlo con palabras, pero en la acción simplemente les es imposible realizar esa tarea (aplicar su conocimiento); en música, hay quienes hasta que la escuchan su cerebro, al percibir los sonidos organizados de la música, parece entender el carácter procesal de la labor, como si la música creara una retícula temporal con la que les fuera posible llevar a cabo algo que en su cerebro es puramente concepto.

Gardner apunta que en las neurociencias y la psicología es posible definir cuándo un conjunto de capacidades es una inteligencia. Por un lado funcionan como un organismo autónomo y por otro cumplen con ciertas condiciones:

<sup>10</sup> Jean Paul Despíns, *La música y el cerebro*, Gedisa [primera edición de Christian Bougois en 1986], México, 2001, p.74.

<sup>11</sup> David Temperley, *The cognition of basic musical structures*, E.U, MIT Press, 2001.



- Cuando hay daño cerebral es posible que alguna de las capacidades quede aislada haciendo evidente esa inteligencia.
- El conjunto de capacidades tienen una historia de desarrollo característica aunada a la perspectiva del individuo de “llegar a algo”.
- El conjunto de capacidades puede encontrar comprobación en tareas psicológicas experimentales.
- Cualquier inteligencia (como un conjunto de capacidades) es susceptible de codificarse en un sistema de símbolos.



Marvin Minsky.

Al final Gardner afirma que la música cumple con todas las condiciones para ser un tipo de inteligencia, pero a su vez está ambiguamente relacionada con las investigaciones en otras inteligencias como la lingüística, la lógica-matemática, la espacial, la kinésica corporal y la personal.

### **Una ciencia de la música**

¿De qué estamos hablando aquí? Estamos describiendo el punto medio de la mente, un lugar en donde confluyen todas las habilidades en una, conceptos y tareas; la práctica creativa y desestructurada con la razón y la crítica: el verdadero punto de encuentro entre razón y emoción.

En una conferencia sobre inteligencia artificial, un físico apuntaba que las sensaciones no se pueden disociar de la razón y la inteligencia de sus sensaciones; siempre ha sido así, la inteligencia, primero y antes que nada, siente. Parece que todo lo expuesto anteriormente vuelve imperativa en mi mente la siguiente cuestión: ¿la música puede ser una ciencia?, ¿acaso no sería el espacio en donde confluiría la inteligencia musical?, ¿puede crearse una ciencia a partir de las investigaciones y los avances que se han expuesto en este artículo?

La musicología, tal como la conocemos, se refiere a la explicación de un mundo acotado, trata con un segmento bien definido de realidad, aquél que describimos a través de sus dimensiones de conocimiento (ambiente de la tarea, competencia y la ejecución) y que tienen como característica el ser extensivas en sus implicaciones

internas con la acción humana, así como en sus implicaciones externas (cultura y sociedad).

A la vez estamos hablando de una nueva manera de entender la música, es decir, una que sólo es posible con los avances actuales y la necesaria apertura del conocimiento a otras materias como la antropología, la cognición y la teoría de sistemas. Una vez más Laske propone un panorama para una nueva musicología que se antoja muy posible y emocionante:

Los practicantes de la nueva musicología deberán ser poseedores de conocimiento y escultores de la experiencia musical en alguna disciplina preferida de la antropología, serán también expertos en el uso de las herramientas proveídas por la inteligencia artificial aplicada; al haber asimilado el estado del arte de estas materias podrán modelar nuevos y originales constructos de IA y cimentarán sistemas de ambientes de tareas, competencias e interpretación. [...] Al desarrollar estas ramas de aplicación la musicología podría, de una vez por todas, superar su esterilidad empírica y su mera cualidad retrospectiva. [...] La musicología se podría convertir en una ciencia de la acción.<sup>12</sup>

### **La dimensión creativa**

Siento que la teoría de la música está atorada desde hace mucho tiempo por querer encontrar leyes universales. Por supuesto que nos gustaría estudiar la música de Mozart como estudiamos el espectro de una estrella distante. Ciertamente encontramos una práctica casi universal en cada era musical, pero debemos de verlas con desconfianza porque seguramente sólo nos han de mostrar lo que los compositores sienten que debería ser universal.

Marvin Minsky<sup>13</sup>

Analizar y modelar el mundo musical a través de las nuevas herramientas cognitivas es la punta de lanza de la musicología contemporánea; sin embargo en la creación musical, la composición, la necesidad de sistematizar y explotar los materiales parece haber comenzado hace tiempo; podemos afirmar que a principios del siglo XX, mientras la musicología tradicional permanecía en sus interpretaciones retrospectivas, la creación musical comenzaba a tomar su cauce sistémico y a apropiarse de los medios tecnológicos para una nueva expresividad (Shoenberg, Lev Thermen). Eso es lo mejor de la música del siglo XX: los creadores aumentaron la dimensión de com-

<sup>12</sup> Laske, *op. cit.*

<sup>13</sup> Marvin Minsky, *Music, mind and meaning, The Music Machine*, E.U., Plenum], 1981, p. 639.

petencias y llevaron a lo inimaginable la dimensión de la interpretación, pero el costo fue grave y apenas estamos viendo sus resultados. Los compositores de la primera mitad del siglo XX redujeron al absurdo el ambiente de la tarea al encerrarla en un radio de acción constreñido, en el que sólo aquellos que se conciben como “escuchas ideales” son capaces de entender la música.

Me doy cuenta de que esa fractura en el siglo XX fue necesaria después de la ceguera en la que se encontraba sumergido el mundo romántico, que adoptó como postulados incuestionables los vagos acuerdos simbolistas. Pero aún en el siglo XX muchos compositores permanecieron inalterables en sus creaciones y fieles a los postulados clásicos y románticos, como si el mundo siguiera siendo el mismo: el ejemplo clarísimo es Stravinski, que no consideraba en su agenda musicológica la revisión de esos postulados, más bien los tomaba como percepciones privativas que lo condujeron por su etapa neoclásica.

En la dimensión creativa de los compositores contemporáneos podemos presentar y escuchar cómo el uso de nuevos conocimientos va mucho más adelante que las técnicas de análisis o interpretación. Esto es un desfase muy común debido a que la imaginación y la creatividad no responden a estándares o metodologías estrictas, más bien a creencias e ideologías.

Pearce y Wiggins<sup>14</sup> definen la creatividad musical desde los enfoques cognitivo y de los procesos sistémicos como una tarea mal acotada y desestructurada, quiere decir esto que no existe un acuerdo entre todos los compositores acerca de cómo crear una pieza. El libre albedrío de los músicos ha creado una fuente inagotable de posibilidades de combinación, facturas y conceptos. En palabras del matemático Lazlo, esto sería una fuente de caos que abre posibilidades a cada momento. El caso es que a cada momento se crean nuevas expectativas en la creación musical, las cuales están al margen (por no decir afuera y distantes) de la musicología por varias razones.

Mientras que por un lado, como hemos dicho ya, están la manera en que se hace uso del conocimiento, el cual no responde a una metodología estricta; la incapacidad de crear estructuras lógicas evaluables en verdadero o falso, que en el caso del arte no tienen mucha pertinencia; la cantidad y los alcances del conocimiento, es decir, cuánto de ese conocimiento es utilizado, por otro se encuentra la musicología que, como cualquier otra ciencia, parte de un segmento acotado y desmembrado en elementos de la realidad, donde el arte está lleno de implicaciones y relaciones que muchas veces no tienen lógica en su conjunto epistemológico pero sí en su resultado estético.

Un punto supuestamente de encuentro claro entre la musicología y la composición sería la práctica experimental, en la que en algunos casos el segmento de realidad con el que se experimenta, tanto en el análisis como en la creación, son el

<sup>14</sup> Marcus T. Pearce, Geraint A. Wiggins, *Aspectos de una teoría cognitiva de la creatividad en la composición musical*, 2002.

resultado de una metodología estricta (Hiller e Isaacson),<sup>15</sup> el problema reside en que esos experimentos, a la luz de una práctica artística o como concepto de experimentación artística, son en apariencia limitados (Landy),<sup>16</sup> porque es mejor visto el artista que experimenta a través de la apertura y el alcance extremo de sus elementos. El artista experimental provee de nuevos campos de acción al arte musical, empujándolo fuera de su nicho natural. De ahí que mientras que a un musicólogo deberían parecerle metodológicamente más afortunados los experimentos con la semántica musical realizados por Lejaren Hiller, a un artista deberían parecerle conceptualmente más interesantes las implicaciones en los experimentos in-deterministas de Cage; ninguna de estas dos cosas sucede en la realidad, es más, sucede todo lo contrario.

### **La inteligencia musical, suave fluir de la acción sonora**

Cuando Curtis Roads definió la música algorítmica en el *Computer Music Tutorial* hizo una introducción magnífica. Parafraseo: Al escuchar música una parte de nuestro cerebro está constantemente buscando desentrañar los órdenes en los que está construido el sonido, mientras que otra parte se sumerge en el bellísimo y placentero fluir de la música. Si la música es una inteligencia, ésta puede ser investigada desde los recursos cognitivos y esas investigaciones son más ricas cuanto más se abra su espectro de acción. Lo que hacemos los compositores de música de concierto (culto) es una ínfima parte de las prácticas y las acciones musicales; hay otros ambientes de tareas que presentan posibilidades que son mucho más interesantes que la práctica culta.

Lo popular y lo tradicional presentan una dimensión empírica nada desdeñable, es un corpus de conocimiento que, a pesar de haber sido investigado anteriormente, la mirada de lo cognitivo le está dando nuevos enfoques y valores. De la misma manera la cultura sonora en la plástica y los medios tecnológicos ya hace un tiempo que han sacado de su confinamiento a la música para colocarla como un conjunto de habilidades y recursos (visuales-sonoros) que permiten crear discursos y poéticas de la inter-media: la instalación, el webart, la multimedia, el video y las piezas interactivas desde hace mucho han llenado salas de exposición con más éxito que la música.

Como dice Cope, que percibe significado en toda la música que escucha pero no sabe qué es lo que dice, yo también escucho muchísima inteligencia en prácticas musicales y sonoras emergentes y consolidadas: tanto en el jaranero de la calle como en el pregón del mercado, en los spots de la radio como en el *free jazz*, así como en la música contemporánea. La inteligencia en la música aún está por ser desentrañada y sospecho que no viene sola, seguramente la acompaña la inteligencia sonora.

<sup>15</sup> Hiller, *op. cit.*

<sup>16</sup> Leigh Landy, *What's the matter with today experimental music?*, Hardwood Academic Publishers, Suiza, 1991.

ANA BELÉN LÓPEZ

POEMAS

ALGUIEN

Un señor  
toca la marimba  
en la otra cuadra

el sonido llega  
por la calle

abro la ventana  
lo busco  
lo busco  
hasta alcanzar  
con la vista  
la figura

la marimba

la nota  
que viaja  
con el viento  
que mece  
las hojas  
del árbol  
de enfrente.

Silencio.

## POEMA JABÓN

Esa pastilla de jabón verde  
se desbarata

se desbarata con el agua caliente  
en espuma abundante

se desbarata frotando  
dando vueltas entre los dedos

en la melodía que se arrastra por la pared  
en el vaho de una imagen borrosa  
escurrida en el espejo

en momentos gota por gota  
en un latido  
en un cerrar de ojos

resbala  
entre los dedos y la memoria  
en la eternidad del chorro de agua  
se desbarata y resbala  
gira  
giran los dedos la llave.

La pastilla desbarata su color: verde,  
lleno de olor.

Si pudiera venir de entre la neblina.  
De la profundidad del mar.  
De la distancia entre el horizonte y la mirada.

Si pudiera recoger su falda y hondearla  
mientras canta canciones de amor.

Si el sonido de una máquina de coser  
ensordeciera la mañana.  
Y el olor a cigarro  
la espalda erguida.  
Los manteles floreados.

Entonces vería lo que no conoció.  
Sus dedos extendidos en la otra mano.  
El hijo con la edad rebasada. El retrato intacto.  
Su mirada trasladada en otros rostros.

Si pudiera.  
Levantaría el vuelo entre la rama oscilante.  
Tocaría el sol.  
Alcanzaría la luna.  
Llegaría como las aves en vuelo.  
De la profundidad del mar.

Como observar, sin ser visto.  
Presentir el momento sin saberlo llegar de cierto.  
Dibujar una palabra en el aire con el dedo índice y borrarla  
con el aliento.  
Ser observada por la mirada azul, muda, con el consentimiento  
del parpadeo.  
Como acariciar la portada de un libro. Revisar cada línea en  
el intento.

Murmurar, en todo momento, murmurar.

Hasta que el momento se disuelva en agua, en calor, y en el  
roce del viento.  
Hasta que se levanten las piezas y se coloquen en la repisa  
por colores,  
por texturas. Por diversas transparencias y pesos. Por juegos.  
Como hablar sin ser escuchado.  
Con movimientos bruscos.  
Arrastrando la idea por el cuerpo.  
Hacer que la palabra brote del poro.  
Hacerla sudar y evaporarse. Escupirla.

Murmurar, en ese momento, murmurar, sin ser visto.



# RUDIMENTOS PARA DESEMPOLVAR UN CONCIERTO



RELECTURA DEL CONCIERTO  
PARA PIANO Y ORQUESTA  
EN RE MAYOR OP. 17  
DE CAMILLE SAINT-SAËNS

JORGE TORRES SÁENZ

Los agenciamientos caprichosos de la moda —su peculiar forma de “ir tras todo”, puntualizada por Walter Benjamin en los reveladores *Pasajes*<sup>1</sup>— proyectan sombras tan alargadas hacia el pasado, como ensanchadas sobre la percepción del devenir presente, transluciendo infinidad de fantasmagorías e imágenes espectrales que, si no engullen a la memoria, al menos la sojuzgan. Sus secuelas se advierten en la desarticulación del recuerdo; en la proliferación de puntos ciegos que son opacidades de aquella memoria puestas en abismo. No es menester ir demasiado lejos como para intuir de qué forma pueden depreciarse las obras musicales y literarias, al ritmo del desmantelamiento de la historia. En un presente continuo, la moda —que al “pellizcar la muerte [...] ya es de nuevo otra”<sup>2</sup>— silencia la obra de infinidad de artistas, mientras contempla cómo éstos van perdiendo paulatinamente su sustancia, el *corpus* que es la forma real de su presencia. Hay un purgatorio simbólico, una estancia incierta donde esas obras han sido relegadas a la espera de una improbable revisión que les restituya algo de su dinamismo, para una nueva puesta en existencia.

Por otra parte, la maligna frivolidad de algunos medios académicos —su actitud perezosa cuando se trata de corregir los enfoques parciales que determinadas construcciones históricas imponen sobre los artistas— se perpetúa en opiniones y dictámenes anquilosados que, una vez proferidos y a fuerza de repetición, asumen el cariz de lo verdadero, terminando por desdibujar la presencia sensible del autor en el ocultamiento del objeto artístico.

<sup>1</sup> Walter Benjamin. *El libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 96.

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 92.

Todo esto sirva como preámbulo a la disertación que he querido realizar aquí sobre una obra de Camille Saint-Saëns (1835-1921) confinada históricamente, en mayor medida que su autor. Se trata del Primer Concierto para Piano Op.17, que, por ser prácticamente desconocido, se adivina sólo como antecedente lógico del Segundo Concierto Op.22, y naturalmente del célebre *Egipcio*, que han corrido con mejor suerte. Esta reflexión gira en torno a las estrategias discursivas desplegadas en el Op.17 y cómo éstas pudieron ser percibidas por el público de la época.

\*

Adelantemos una hipótesis: desde mi punto de vista, los procedimientos articulados por el compositor debieron resultar, si no inusitados, al menos demasiado novedosos y sofisticados en el momento de su estreno, lo que podría explicar por qué este Concierto no fue bien recibido por el público. Veremos cómo esta obra no es compatible con una visión de perspectiva “donde la estructura, las relaciones sensibles del material, de las formas y de las fuerzas son dominantes, reconocibles desde todos los puntos del espacio e introducen, de alguna forma en la visión, la presencia de un sentimiento de la masa, de la potencia estática del esfuerzo y de los antagonismos musculares”.<sup>3</sup> Trataremos de develar cómo las estrategias de despliegue de la obra se acercan más a lo esquivo y lo intangible que a la proyección de estructuras reconocibles espontáneamente o establecidas *a priori*.

\*

Si tuviera que emplear un término clave, un rudimento o herramienta conceptual para descubrir las nervaduras de intencionalidad que sostienen al Op.17 y que generan la tensión constante que lo caracteriza, éste sería la *espera*. El Concierto traza una línea de expectación, un horizonte donde duplas como búsqueda/hallazgo, ausencia/acontecimiento, puntos de fuga/coyunturas pulsionales, relatos parciales/correlato totalizador, se entretejen en torno al manejo de un creciente deseo, cuyas intensidades son hábilmente conducidas por Saint-Saëns.

En este sentido quizá sea pertinente orientar nuestra disertación hacia la estética baudeleriana, para advertir en la línea de espera de nuestro Concierto más una elusión que un simple tiento suspensivo; un gesto que aspiraba probablemente a la recuperación de lo que el poeta maldito llamaba “memoria presente”.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Paul Valéry, *Discours sur l'Esthétique*, pp. 1303-1304.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *El arte romántico*, México, Aguilar, 1963, p. 679.



Camille Saint-Saëns, en 1858, año de la creación del Concierto Op. 17.

\*

El espacio reservado históricamente para el sujeto principal —el *tema*, en su acepción romántica— se encuentra vacío. Ese lugar hubo de ser despejado para arrojar, no a una manifestación monstruosa o desfigurada de lo temático, sino a su revelación en ausencia. El tema principal, y con él la articulación dialéctica de la forma musical,<sup>5</sup> han desaparecido. El espacio, vaciado de sujeto, se expande en términos de *deseo*; así, la ausencia genera promesa; una deuda como un gesto axiomático. Promesa ubicua de algo que *ha de ser*, que en algún momento *ha de acontecer*. Ésta es puesta en existencia como valor, como intensidad dispuesta y propagada hacia un gran acontecimiento por venir. Es el *corpus* fantasmático de un tema que se difunde desde el futuro hacia el pasado en sucesos locales —pequeños episodios que eslabonan una cadena de eclosiones pulsionales parcializadas.<sup>6</sup> Esta dinámica no es otra cosa que una propagación por contaminación. Devenir contaminado, contrario al transcurrir unidireccional del tiempo.

Si en algo debe asociarse a Saint-Saëns con Beethoven y con Haydn no es en términos de un supuesto formalismo compartido —ausente, dicho sea de paso, en todos ellos, montado más bien por lecturas metodológicas posteriores—, sino por su capacidad de reactivar los materiales musicales en función no de las condiciones extrínsecas a la música, sino de las intensidades causales, inherentes a cada uno de ellos. Es en la ductilidad de los procesos lógicos del desarrollo musical donde comparten el destello de lo genial.

\*

El *expectare*, al que hacemos referencia se halla como signo desde el comienzo del concierto.<sup>7</sup> Un diálogo de cornos prorrumpe el silencio, pero lo hace como fantasmagoría. Así, el tema se ahueca simbólicamente en varios sentidos. Por un lado, el comienzo confiado a un único corno, no hace sino acentuar, en su exilio, la ausen-

<sup>5</sup> Nos referimos aquí a la *forma de movimiento de sonata* que en la época a la que nos referimos dependía dialécticamente de la confrontación de un tema principal con grupos de temas antagónicos.

<sup>6</sup> Si bien desde el punto de vista formal podría considerarse aquí al material de la introducción como tema principal, nuestro acercamiento observa en los grupos temáticos, más que ideas terminadas o realizadas en su totalidad, fragmentos relativamente inacabados. De allí proviene la insatisfacción del escucha y junto a ella, la expectativa y la *espera*.

<sup>7</sup> Pensamos en el signo desde una perspectiva abierta, por la que ya Hubert Damisch pugnaba en 1974, donde habría de imponerse “otra noción de signo, otra noción de sistema, diferente de aquellas que la tradición occidental habría asociado regularmente a la posibilidad de descomponer un conjunto, una estructura articulada, en elementos discretos, en unidades identificables como tales.” Hubert Damisch, *Eight Theses For (or Against?) a Semiology of Painting*, Oxford Art Journal 28. 2 2005, p. 257.

cia de la orquesta. Por otra parte, el material musical sólo enuncia alturas correspondientes al acorde de tónica de re mayor —un andamiaje vacío. De inmediato el primer corno se encuentra con su doble, un *par* deformado en términos del material rítmico y de las alturas que enuncia; pero sobre todo, en su timbre, que deviene hueco. El corno tapado<sup>8</sup> encarna al velo como alegoría; velo que Saint-Saëns ha dispuesto también sobre el tema principal, para que no haya manera de escucharlo. Por último, la lejanía generada en términos de percepción auditiva por el segundo corno tapado, acentúa aún más la sensación de destierro. Exclusión compartida entre el espacio que hemos señalado, y una línea virtual de tiempo que se sigue de largo, mientras la fermata, ha impedido al instrumento continuar.

La posterior aparición de las cuerdas en trémolo (compás 9), no hace sino ostentar otra faceta del *expectare*, al exhibirlo en su versión teatralizada. La disposición atípica de ese primer acorde de las cuerdas (un acorde de tónica en segunda, que deviene dominante), señala también un ahuecamiento notable a nivel del manejo del espacio entre los violonchelos y las violas.

\*

A través de un espacio vacío, escuchamos el advenimiento del solista como un acontecimiento. El que Saint-Saëns eligiese, como gesto inaugural al arpeggio del piano que dibuja un acorde de novena, como una gran apoyatura ornamental, no es baladí; más bien señala, en la fugacidad de su enunciación, la intención de tornarlo sonora y visualmente fantasmático:



La fantasmagoría no es comunicada aquí por *medio* del lenguaje musical. Más bien es el propio gesto musical que *se da* en fantasmagoría; en términos benjaminianos, se torna en médium de lo fantasmal.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Bouché* es el término francés por el que Saint-Saëns requiere tapar con una mano el pabellón del segundo corno. De esta manera el sonido, en términos de timbre e intensidad, cambia radicalmente; se vacía.

<sup>9</sup> En ese sentido Benjamin señala: “[...] todo lenguaje se comunica a sí mismo. O, más exactamente, todo lenguaje se comunica en sí mismo, es, en el sentido más puro del término, el “médium” de la comunicación. *Sur le langage*, Paris, Gallimard, 2002, p. 145.

Detengámonos brevísimamente en el arpeggio extraordinario que aparece, más adelante en el compás 21:



Un vistazo superficial no arroja información insólita. Se trata de un simple acorde de séptima del sexto grado. Sin embargo hay dos características que nos parecen notables, como anticipación de casi media centuria, a procedimientos musicales que inauguran la modernidad propia del siglo subsiguiente. En primer término, a nivel auditivo predomina claramente, más que la impresión del acorde VI7, la sensación de tónica —re mayor, en este caso— con sexta añadida. Es el acorde “doblemente mayor” de Messiaen.<sup>10</sup> Pero si ahondamos en la organización interna del arpeggio, encontramos algo aún más extraordinario. La relación que une a los arpeggios de ambas manos corresponde a los siguientes intervalos:  $[5^a, 5^a, 4^a, 4^a]$ , como una secuencia que se repite, en el desdoblamiento del arpeggio, tres veces de manera completa y una más fragmentada.



Una sucesión de quintas y cuartas verticalizadas era todavía novedosa en aquella época (1858), y representa de alguna forma el augurio de la emancipación futura de dichos intervalos en la armonía por cuartas de Scriabin, hacia principios del

<sup>10</sup> El término alude a dos intervalos predominantes en la estructura del acorde de sexta añadida, donde en relación con la tónica, la tercera y la sexta, son mayores.

siglo 20 y, desde luego, los procedimientos compositivos de Debussy y de Stravinski. La repetición de este acorde en la reexposición del movimiento prueba su articulación como elemento real en el andamiaje del Concierto.<sup>11</sup>

\*

Continuando en el primer movimiento, importemos por un momento términos del análisis formalista, que distingue en la estructura temática de los clásicos la sucesión de antecedentes y consecuentes para la articulación de las ideas musicales. Si aceptamos emplear la expresión *antecedente* en esta obra de Saint-Saëns, habríamos de ofrecer para aquél la posibilidad de una lectura distinta. Si bien, en términos académicos, el consecuente puede siempre deducirse como respuesta a la propuesta del antecedente, una lectura más abierta, desde otra óptica, nos permite interpretar el manejo de las ideas del compositor galo, como la consecución de antecedentes que desembocan en sus pares. ¿Se trata acaso de un ejercicio de concatenación de antecedentes? ¿Qué ocurre cuando se vulneran las jerarquías más elementales que erigen las relaciones entre los temas y la estructura formal que éstos generan?<sup>12</sup>

Si el juego que desarticula las jerarquías clásicas de los materiales musicales es un atributo beethoveniano, Saint-Saëns aprovecha los hallazgos de su predecesor y los reinscribe en un proceso que busca desdibujar los contornos de las figuras temáticas. Escuchado desde esta perspectiva, todo el primer movimiento se despliega como un gesto de *devenir-ausencia*, no exento, sin embargo, del humor musical que se encuentra con frecuencia en el compositor y que puede interpretarse en dos direcciones: como mirada cáustica hacia su entorno y como gesto autocrítico.

La concatenación de antecedentes que nunca desembocan en consecuentes satisfactorios estimula preguntas e inquietudes sobre lo que podría encontrarse del otro lado del espejo —el espejo de Alicia—, del laberinto deformante que ha entretrejado hábilmente el autor. En ese sentido todo gesto deviene, dentro del movimiento, en rastro, en una huella a seguir.

<sup>11</sup> Quizá uno de los primeros ejemplos de la apropiación de esta intervállica, en lo vertical por parte de los románticos, se encuentra en Liszt. Si se observa con atención una de las piezas pertenecientes al primer libro de *Años de Peregrinaje: Les Cloches de Genève* compuesto en 1834 y publicado ocho años después en una recopilación de piezas llamada “Álbum de un viajero” —es decir, dieciséis años antes que el concierto Op. 17 de Saint-Saëns—, se observan, aunque en un contexto muy distinto, una progresión de quintas y cuartas verticales consecutivas (véase compás 180). La relación entre ambos compositores, huelga decirlo, fue de mutua admiración.

<sup>12</sup> Formulamos esta pregunta como pura retórica y desde una óptica que nos es ajena, pues no consideramos que el flujo musical devenga forzosamente en forma, y menos aún que una estructura, construida generalmente desde la mirada metodológica externa, condicione o preceda necesariamente el devenir de un acontecimiento sonoro.



Saint-Saëns.

El movimiento lento del Concierto, parece un *recitativo* atraído hacia territorios convenientes para Saint-Saëns, particularmente el *entre*. Un *entre* que es a la vez medio y límite; el *locus* de intercambio virtual entre lo prometido y la promesa misma. Se trata de un espacio de coyuntura axial, que Deleuze problematizaría quizá, desde la lógica del *espacio liso*, en la medida en que en éste “los puntos están subordinados al trayecto”. Allí donde “el espacio liso está ocupado por acontecimientos [...] mucho más que por cosas formadas [...] y que es un espacio de afectos, más que de propiedades”.<sup>13</sup> Por ello intentar subordinar el recorrido del movimiento a los puntos de emergencia (leídos aquí como hallazgos temáticos, melódicos o fluctuaciones armónicas

enajenantes) es, desde nuestra perspectiva, un error que desemboca en la enunciación frívola que cataloga frecuentemente a la música de Saint-Saëns como “carente de personalidad”, resultado de una supuesta impericia musical.

Vamos dilucidando sin duda, a qué grado es menester trasladar rudimentos de otras disciplinas, al momento de confrontarse con el acto de reinterpretar. En este sentido agenciarse conceptos como: eco, reflejo, huella, deformación prismática, umbral y pliegue, puede resultar adecuado para orientar la percepción de quien escucha esta música en su derivar nómada, en un trayecto de *umbral en umbral*, que se prolonga por la consecución de acontecimientos singulares.

Es desde la óptica del *entre*, que el final del movimiento inaugura lecturas nuevas. La coda abre, efectivamente un paréntesis en el tiempo, y aún en el espacio, donde también acontece el flujo de sensaciones. En ese mundo flotante, donde el *entre* es signo de espera, lo figurativo parece desaparecer, dando lugar a la sensación pura. Se advierte así la puesta entre paréntesis de toda discursividad narrativa. Algo análogo, en más de un sentido, a lo que ocurre con los personajes celestiales del *Entierro del Conde Orgaz*, del Greco, donde Deleuze subraya que:

En lo alto, ahí donde el conde es recibido por Cristo, hay una liberación loca, una total manumisión: las figuras se enderezan y se alargan, se afinan sin medida, fuera de cualquier construcción [...] No hay ya historia que contar, las figuras están liberadas de su papel representativo, están directamente en relación con un orden de sensaciones celestes.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1997, p. 487.

<sup>14</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2000, p. 20.



Estos arpeggios no *representan* nada en sí mismos, nada a nivel del discurso tradicional. Parecen estar allí como elementos generadores de sensación. Efecto de vértigo provocado además, por la dinamitación de la escala tradicional y la inclusión de un modo exótico, que puede leerse como una transposición del modo carnático 45 *Sabhantovarâli*<sup>15</sup> o como un tipo de modo hexáfono —puesto que el segundo grado de la escala se omite siempre. Sin embargo todo esto ocurre fuera —*en dehors*— de la lógica discursiva del Concierto. Por ello la dinamitación es múltiple, y desde esa perspectiva la coda encarna, desde luego, un punto de fuga, un pliegue leibniziano.

\*

Saint-Saëns planteó para la *espera*, una solución ingeniosa; perversa en un sentido etimológico (*perversus* lo desviado, lo descaminado). Aquí, el tercer movimiento representa un doble hallazgo, pues si formalmente corresponde a una variante audaz de *Rondó-Sonata*, en términos de recepción auditiva, se aprecia un juego de tensores que sobrepasa al movimiento en sí mismo. De esta manera, y por sobre la percepción del rondó, distinguimos la aparición gradual y dubitativa del personaje principal, el anhelado tema, que sobreviene a la *espera*. Análogamente a esos personajes fantasmagóricos de la literatura decimonónica, que cuando deciden manifestarse, no lo hacen ni de forma inmediata, ni mostrándose como totalidad en *presencia*, sino que se fragmentan en voces, imágenes fugaces, sombras o reflejos efímeros, así, este tema largamente esperado, adquiere una forma corpórea desde el territorio de lo paulatino e incierto.

\*

Al inicio, este tercer movimiento instaura una línea de fuga en relación al carácter del movimiento anterior, y lo hace generando un material temático secundario suficientemente contundente, capaz de engendrar una ronda sarcástica —aludiendo de paso a la estructura clásica del periodo de dieciséis compases 8+8—, aunque lo bastante breve como para subrayar su naturaleza efímera. Una prolongación sarcónica de este período en ocho compases complementarios nos conduce a la repetición condensada de la ronda.

Sin ahondar excesivamente, dadas las dimensiones modestas de nuestro trabajo, en las estrategias formales de Saint-Saëns, diremos que la fragmentación del tema

<sup>15</sup> Los modos carnáticos (72 en total) corresponden a uno de los sistemas musicales más antiguos de la India. *Sabhantovarâl*, nombre del modo al que hacemos referencia, significa buen augurio.

de la ronda, funciona en la medida en que es capaz de mantener la tensión de la escucha, favoreciendo la conducción del flujo musical hacia el verdadero tema.

Éste se manifiesta por vez primera, como una alusión a sí mismo, de modo falez y dubitativo. Una modulación por *mediantes*<sup>16</sup> resulta de la estabilización en la dominante del quinto grado (compases 59 a 65), en este caso mi mayor —pues la tonalidad del movimiento es re mayor— y la inmediata aparición, por vez primera, de un fragmento del anhelado tema, en do mayor:<sup>17</sup>



Poco después, en el compás 75, encontramos una réplica exacta de este fragmento, seguida de una tercera aparición del material que se transforma y escabulle tramposamente, ante la actitud desapegada de la orquesta, que continúa su marcha, replicando fragmentos del tema de la ronda, en un gesto doblemente indiferente, pues además del motivo repetido, la réplica se traduce también a nivel tímbrico cuando la orquestación es idéntica para todo el pasaje (dos oboes, dos clarinetes y cuerdas).

<sup>16</sup> La modulación por *mediantes* se refiere aquí al intercambio por relación de tercera. Esta modulación de mi mayor hacia do mayor, es un ejemplo de este procedimiento. El recurso no es nuevo. Se encuentra de manera esporádica, en compositores como C.P.E Bach y F. J. Haydn. Hace algunos años, realizando en un ensayo al clavecín, el cifrado de una cantata de Telemann —la No. 19 *Sonntag Nach Trinitatis*, para violín, soprano y continuo—, me detuve en seco, al encontrar, no una modulación, sino una transición por *mediantes* en un pasaje en mi mayor; en ese caso entre fa sostenido mayor (V/V) y La mayor IV/I; una transición tan poco usual, que solía desconcertarme en cada sesión. Recuerdo muy pocos pasajes de esa naturaleza en el repertorio barroco alemán, y en el barroco en general.

<sup>17</sup> Una puesta en abismo del *entre*, puede leerse en los dos compases que separan el final de la suspensión en la dominante de los compases mencionados (59 a 64) y el inicio del tema esperado en el compás 69. Las violas y los violonchelos permanecen estáticos sobre mi, nota común entre mi mayor y do mayor. Encontraremos un ejemplo similar en el primer movimiento de la sonata No. 7 de Haydn, donde un tema secundario del desarrollo se une a otro subsiguiente por la misma reiteración de un mi, común a de mi menor y do mayor.

83

Piano

*p* *calando* *vivo.*

Orquesta

Pno.

*sempre p*

Orq.

2 Ob.  
2 Cl.  
Cuerdas

*pp*

Pno.

etcétera...

Orq.

Notemos también cómo el tema intenta fugarse de sí mismo en las reiteradas inflexiones dinámicas —tres *crescendi* para este fragmento—, atadas a un *sempre piano*. Este pasaje desemboca en un gran pedal de violas y violonchelos, que se transforma a la par de las distintas atomizaciones del tema de la ronda, para conducirnos a la reaparición del tema literal del rondó. Paradójicamente, lo que menos se quisiera escuchar, es justamente ese tema de la ronda, que interfiere y detiene la construcción del otro, el de la *espera*, el anhelado tema que no ha hecho más que escabullirse y esconderse. El tema esperado ha sido enunciado como una puesta entre paréntesis.

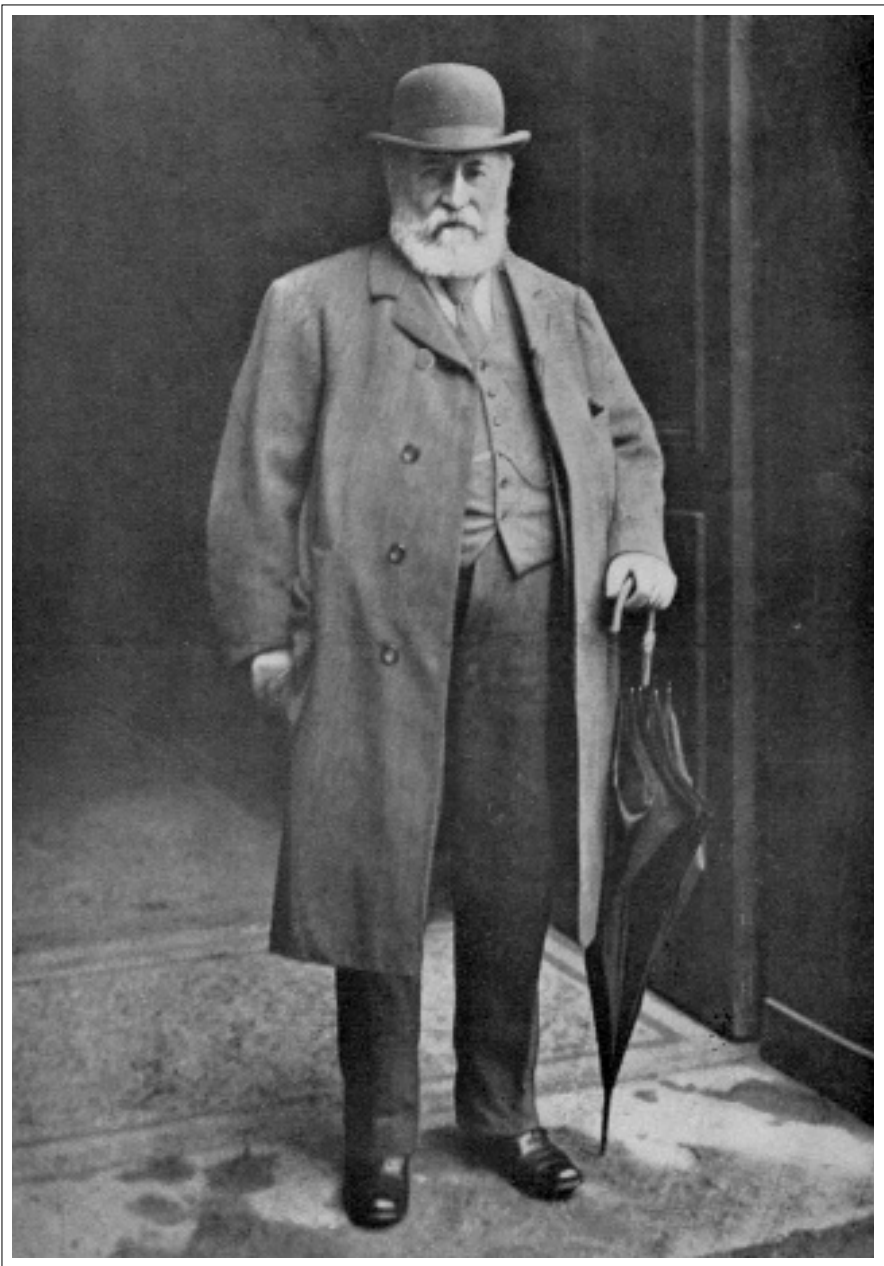
Después de la presentación completa de la ronda y su reiteración, reaparece furtivamente el principio del tema perseguido. Al ser enunciado en si bemol mayor, éste se encuentra en realidad relativamente lejos, de su primera presentación en do mayor y del tono original del concierto.

\*

Advertimos un último tiento de engaño —*trompe l'œil, trompe l'oreille*— cuando Saint-Saëns vuelve a evadir la presentación del tema que *habría de hallarse*, al implementar en el piano figuraciones arpegiadas que se dinamizan, desplegándose desde simples figuras de cuarto, hacia tresillos, y luego a dieciseisavos (compases 200 a 227). Sobre ese tiento de fuga intensificado, aparece, finalmente, el tema que ansiábamos escuchar. Es la orquesta la que lo presenta (comp. 228-235), de forma aún incompleta, austera y contenida, en si bemol mayor, en tanto que el piano rivaliza con un recurso contrario —nada sobrio—, envolviendo a la orquesta y su tema, en la intemperancia de espirales armónicas, desdobladas en arpeggios.

El tema esperado no se enuncia en su totalidad, pues es súbitamente *intervenido* —puesto de nuevo entre paréntesis— por fragmentos de la ronda, que en dos compases, inducen una modulación hacia do mayor. Análogamente, una vez que se enuncia de nuevo el fragmento del tema en este tono, la orquesta vuelve a intervenir, provocando otra modulación, esta vez hacia la tonalidad original del movimiento y del concierto, re mayor.<sup>18</sup> En este momento y, por única vez, escuchamos el tema esperado en su totalidad (compases 246 a 277), como *presencia real*. Re mayor y su consiguiente sensación de reposo, es también *intervenida* por el bajo del piano, que instaura un pedal de dominante. De ello resulta una posición extendida en el tiempo del acorde de tónica en segunda inversión (cuarta y sexta), que le confiere un carácter ambiguo y flotante. Habría que decir igualmente que este tema tan esperado no se cierra de forma contundente, como podría esperarse; más

<sup>18</sup> Obsérvese el curioso encadenamiento de modulaciones por relaciones de segunda en todo este pasaje: si bemol mayor-do mayor- re mayor.



Saint-Saëns en sus últimos años.

bien parece dar vueltas en torno a sí mismo, especialmente en el transcurso de los últimos ocho compases.

El tema se disuelve en octavos, y se transforman en el acompañamiento para el piano, nuestro actor principal, que enuncia, de manera contundente y teatral, una versión variada del tema esperado (compases 278 a 316). Éste deriva hacia un retorno transformado y atomizado de la ronda, para conducirnos finalmente a la coda, ingenioso *stretto* construido con los temas principales —mayoritariamente fragmentados— de todo el Concierto, que en su arribar súbito, provoca un desconcierto, testimonio del ingenioso y agudo sentido del humor de Saint-Saëns.<sup>19</sup>

\*

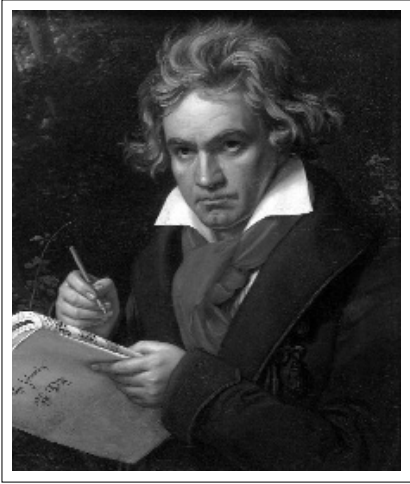
Creemos que nuestra disertación ha descartado algunos clichés históricos que estigmatizaron al Concierto Op. 17 desde su estreno. La supuesta falta de personalidad del compositor, sugerida por algunos musicólogos, ha sido, no sólo rebatida, sino revocada.

Si bien se advierte, efectivamente el parentesco en algún sentido con Mendelssohn —sobre todo en la orquestación— y con Beethoven, los procedimientos de Saint-Saëns han develado originalidad, audacia y una innegable tendencia modernista. La *espera*, como línea conductora del anhelo, probó ser no sólo única en su aplicación particular, sino eficaz en la superposición de una estrategia general para todo el Concierto, por encima de los sucesos locales de los movimientos individuales. Consideramos que la aplicación de las herramientas de percepción sugeridas en este ensayo proporcionarán al escucha (músicos y especialmente público no especializado), conceptos y rudimentos capaces de estimular el desarrollo de nuevas actitudes auditivas en el reconocimiento de intensidades y sensaciones particulares, que naturalmente, no se circunscriben únicamente a esta obra en particular, o a las estrategias tocantes a un solo autor.

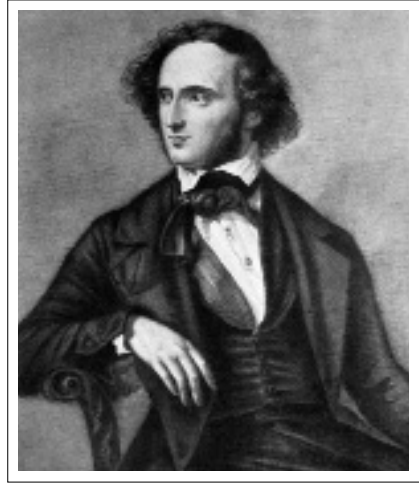
Creemos entonces haber señalado la importancia de revisar continua y reiteradamente las lecturas que generaciones anteriores nos han legado sobre el pasado reciente, especialmente cuando se trata de rescatar o desempolvar obras desacreditadas por escuelas o analistas de moda.<sup>20</sup> El pasado se lee siempre desde una óptica permeada por el contexto histórico, las condiciones del entorno geográfico, los intereses de poder, construcciones particulares de pensamiento, y un sinfín de fac-

<sup>19</sup> El tema inicial del concierto, aquél que enunciaban los cornos sobre el acorde de tónica, vuelve, pero ahora, irónicamente, lo hace como afirmación marcial.

<sup>20</sup> Para los músicos de nuestra generación, resulta inconcebible la idea de un Haydn empolvado dentro de un armario. Sin embargo, hacia la década de 1950, el compositor austriaco estaba completamente *demodé*: se le veía como una pieza de museo rural, y su música se escuchaba raramente.



Beethoven.



Mendelssohn.

tores en constante mutación, que deben ser siempre sujetos a revisiones, exploraciones, acotaciones, correcciones y enmiendas.

\*

Más de veinte años en el trabajo analítico musical, desde la curiosidad natural del estudiante primero, y a partir de la inquietud de quien enseña en esta última década, me han permitido localizar una actitud soterrada, inconsciente, aunque no por ello menos extendida en el medio académico musical, común a prácticamente todas las escuelas analíticas, y que se manifiesta en una suerte de idolatría hacia las herramientas metodológicas. Actitud que, desde luego, deja con frecuencia a un lado a la obra en sí misma y a su contexto. Por ello encuentro necesario importar de Huber Damisch la distinción clara entre el análisis interpretativo de una obra —con sus frecuentes pretensiones científicas— y la obra en sí misma, donde quedan claras dos esferas de competencia: “la de la obra y la de la interpretación [...] (que) se inscriben en un espacio común, pero no idéntico”.<sup>21</sup> Siguiendo esa línea, la reflexión de W.J.T. Mitchell en relación al rol de la metodología no nos es indiferente:

Precisamos de la racionalidad, pero tenemos que reconocer también, como lo hizo Kant, que existe una clase de deseo o pasión por la razón, que va por

<sup>21</sup> Huber Damisch, *op. cit.*, p. 263.

su lado construyendo mundos por sí misma. El estructuralismo fue el resultado de la pasión por la razón —la fantasía que contempla la total sistematización del pensamiento humano; que imagina trazar un mapa de él, un mapa borgesiano que es idéntico al territorio que representa.<sup>22</sup>

Consideramos que todo discurso ideológico, transformado en metodología, que reduzca o encuadre la interpretación analítica a sus solas herramientas discursivas, debe ser puesto entre paréntesis, contextualizado, desarticulado y abierto. Así queda claro cómo, la *verdad* de una obra, eso que buscan calladamente todas las metodologías, incluidas las pseudo, o semicientíficas —y, concediendo por un momento que esa supuesta *verdad* existiera en realidad—, no podría ser conocida, ni articulada en su totalidad, sino reflejada, traducida, interpretada, fragmentada, rearticulada y puesta en discurso, siempre fuera de la obra misma. Es, desde la riqueza que conlleva el acto de cotejar y comparar los hallazgos de distintas metodologías, que el analista musical puede aspirar al ensanchamiento de la comprensión al momento de escrutar un objeto artístico.

#### **Bibliografía:**

- BAUDELAIRE, Charles, *Obras*, México, Aguilar, 1963.  
BENJAMIN, Walter, *El libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.  
BENJAMIN, Walter, *Sur le langage*, Paris, Gallimard, 2002.  
DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2000.  
DELEUZE, Gilles, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1997.  
VALÉRY, Paul, *Discours sur l'Esthétique*, Paris, Gallimard, 1957  
DAMISCH, Hubert, *Eight Theses For (or Against?) a Semiology of Painting*, Oxford Art Journal 28. 2 2005.

#### **Partituras:**

- LISZT, Franz, *Années de Pèlerinage I*, Budapest, Editio Musica, 1976.  
SAINT-SAËNS, Camille, *Premier Concerto Op. 17 pour piano et Orchestre*, Paris, Durand.

#### **Discografía:**

- Camille Saint-Saëns, *Concertos pour piano*, Jeanne- Marie Darré. EMI Classics.  
Camille Saint-Saëns, *Piano Concertos 1-5*, Pascal Rogé, Decca.  
Camille Saint-Saëns, *Piano Concertos 1-5*, Jean-Philippe Collard, EMI Classics.

<sup>22</sup> Entrevista realizada a W.J.T. Mitchell el 10 de marzo de 2000 en Winnipeg, Manitoba. *Mosaic* 33/2 0027-1276.



GERARDO TORRES CERVANTES

## POEMAS

### 1. VIOLÍN

*Allegro*

Recién nacido

De valvas maternas

Los oídos

Niño de brazos

Su voz ignora los lenguajes

Que impiden ver con claridad

La casa que habitamos

Balbucea

Llora

Grita

Lo que dice está cerca del silencio

Decir que sin decir

Es cuerpo de lenguaje

La forma de la forma

El aire en movimiento

Opalescencias

Haz y envés del sonido

Semilla de la significación

Entre los brazos

Violín

*Violon*

*Violino*

Las caricias

Col legno

Pizzicato

Sul ponticello

Nos producen

Instintos maternales

Nostalgia

Reencuentro

Religión

El oído lo escucha

Pero en verdad

Quien lo comprende

Es el cordón umbilical

## 2. VIOLONCHELO

*Adagio molto espressivo*

Carece de inocencia

Voz de tierra

Llama

Movimiento en reposo

Sus palabras no vuelan

Reptan

Y dicen a la vez

Lo fue lo sigue siendo

El futuro al llegar

se desvanece

Vibra el presente

La presencia

Y vibra la madera

el cuerpo

Lunas y estrellas  
Pasan  
Nacen y mueren  
Sobre el cordaje vegetal  
Telúrico  
El arco quiere  
Aserrar el tiempo  
El tiempo es uno  
Agua que pasa  
Y al pasar se queda  
Voz de la carne  
Madura y sin consuelo  
frente al inmóvil  
movimiento  
absorto del instante  
inhabitado  
esquivo  
casa del hombre  
casa de tiempo  
en el jardín del aire  
caer sin fin  
en la conciencia  
desde el cuerpo hasta el cuerpo  
imagen  
signo  
idea  
pensamiento  
un círculo tras otro  
para llegar al centro  
al corazón del aire  
vibración  
melisma del ahí  
ni canto ni lamento  
la voz del bio-lonchelo  
es una voz humana

### 3. PIANO

*Scherzo (allegro molto)*

Voz materna

En su vientre

Un hombre una mujer y un niño

Dialogan entre sí

Su pensamiento es río

Transparencia inasible

Voz sin voz

Desnuda exhalación

Imperceptiblemente se renueva

En la boca de aquellos

Que se hablan sin lenguaje

El mundo es vibración

Y más que voz es fruto

De jugosa inocencia

Ternura y retorno

Al habla femenina

No hablar como la madre es el destierro

Coincidencia del niño con el hombre

Del balbuceo del llanto

Con la voz grave yerma masculina

Racional y geométrica

En una voz nutricia

En una forma líquida

cifra del fuego y de la tierra

*Rondo (allegro man non tropo)*

Hay en los dedos danza  
Ritual antiguo  
Tacto y percusión  
Las fichas de marfil  
Los hilos minerales  
Y la madera de memoria alada  
Celebran en el aire  
Las nupcias del sonido con el  
alma  
Las tres voces tres veces  
Abren de par en par  
La puerta a los sentidos  
Despiertan otros cuerpos  
Dentro del mismo cuerpo  
Suben y bajan las escalas  
Para llegar puntuales  
Al mismo instante  
Al mismo siempre de las mismas  
voces  
Siempre la misma  
hombre mujer y niño  
Oh trinidad profana  
Triángulo de la vida  
Sinuosa línea recta  
De seis octavas y noventa cuer-  
pos  
Blancos y negros  
Afluencia cronométrica  
Geometría de lo visible  
Vibración sonido calor  
Olor color y luz en expansión  
Rosa interior mandala

Guematria de invisibles  
Leer letras como números  
Medida tiempo  
Sonidos que se arraciman  
Como los dedos de la mano  
Como un verso senario  
Como los días de la semana  
O los meses del año  
Letras desnudas  
Más que signos rasguños  
Sobre la piel del tiempo  
Gotas de abeja  
Sobre el papel pautado  
Libres ya de sentido  
Vibran y zumban  
Inmersas en el curso de la miel

# TRASCENDENCIA DE MANUEL M. PONCE A TRAVÉS DE SU DISCOGRAFÍA



JORGE BARRÓN CORVERA

Manuel M. Ponce (1882-1948) es, sin duda, uno de los más importantes compositores mexicanos. Su obra musical es tan prolífica como variada, y abarca una gran diversidad de géneros y estilos. Pero, ¿qué porcentaje de su catálogo ha sido grabado? ¿Cuántos discos hay? ¿Cuáles son las composiciones que más han sido grabadas y las que menos? ¿Qué producciones predominan, las nacionales o las extranjeras? El estudio de la discografía de Ponce responde a éstas y otras preguntas, y es un indicador importante de la trascendencia del compositor en la escena musical nacional y mundial.

El catálogo de Ponce consta de 14 obras para orquesta, incluyendo los conciertos para piano, guitarra y violín; 26 de música de cámara; 27 para guitarra; 98 para piano; 57 obras vocales (51 para voz y piano, dos para voz y órgano, y cuatro para voces mixtas y órgano); y 62 arreglos de canciones folklóricas para voz y piano. Estas cantidades resultan al considerar los siguientes criterios. Las obras se contaron como una unidad, sin diferenciar entre pieza corta, obra de varios movimientos o colección de piezas. Por otro lado, sólo se incluyó un número mínimo de transcripciones del compositor, así como las transcripciones de *Scherzino* mexicano por Manuel López Ramos, las *Tres canciones populares* por Andrés Segovia y la célebre versión de *Estrellita* por Jascha Heifetz. No se incluyeron tampoco obras que se consideran perdidas, así como algunas piezas menores que se encuentran inéditas.

El presente artículo se basa en la discografía que recientemente compilé como parte del libro *Manuel M. Ponce: A Bio-Bibliography* publicado por Praeger Publishers en coordinación con Greenwood Publishing Group. Dicha discografía fue

recopilada a través de catálogos impresos, catálogos en línea de bibliotecas afiliadas, catálogos comerciales en Internet, así como discografías en artículos, tesis y libros, además del inventario de mi colección personal. La discografía contiene los datos de 515 grabaciones comerciales, en diversos formatos, producidas entre los años de 1923 al 2003. La compilación fue realizada bajo los siguientes criterios. Se incluyeron discos con programas dedicados íntegramente a Ponce, así como aquellos con al menos una obra del compositor, dando preferencia a obras de mayor duración. De esta manera, se descartaron productos que contienen sólo alguna pequeña pieza de importancia menor, y que estuviera suficientemente documentada en otras grabaciones. Tampoco se intentó recuperar los datos de cada una de las docenas de grabaciones de la canción *Estrellita*. Por otro lado, sí se incluyeron y se contaron separadamente, grabaciones con múltiples reediciones.

Es importante resaltar que el presente estudio es tan sólo una aproximación. Hay un gran número de variantes que se podrían considerar en estudios posteriores. Aquí, por ejemplo, no se discrimina entre grabaciones de pieza corta y obras mayores, ni tampoco entre discos dedicados íntegramente a la obra de Ponce y aquellos que no lo son. La grabación de una obra sinfónica de gran envergadura, como el Concierto para violín, por ejemplo, requiere de grandes recursos materiales y humanos, en contraste con la grabación de una pequeña pieza de piano. A pesar de éstas y otras consideraciones, las observaciones generales del ensayo señalan datos reveladores de gran interés.

La Tabla 1, al final del artículo, muestra el número de discos por categoría instrumental, así como su porcentaje respectivo en orden descendente. Como se puede observar, el número de grabaciones para guitarra sola correspondiente al 60 por ciento es contundentemente mayor que el resto de las otras categorías juntas. En contraste, la obra vocal es el sector menos explorado, representando tan sólo el 4 por ciento. La categoría orquestal está ligeramente por encima de la camerística debido a las múltiples grabaciones del *Concierto del sur* para guitarra y orquesta. Sin éstas, la distribución por debajo de la categoría guitarrística quedaría integrada, en orden descendente, por las categorías de Piano, Música de Cámara y Orquesta. Cabe señalar que las obras de guitarra cuentan con producciones nacionales y mayormente internacionales. Mientras que en el resto de las categorías, exceptuando algunos casos aislados, prevalecen las producciones nacionales. Por tratarse de un caso especial, la canción *Estrellita* se anotó aparte, contabilizando sólo los discos cuyo contenido parcial incluía como única obra de Ponce la célebre canción. De hecho, los discos que contienen *Estrellita* junto con otras obras del compositor mexicano fueron agrupados en las secciones de “Voz” y “Música de Cámara”. Por otro lado, los discos con contenidos en más de una categoría se clasificaron de acuerdo a la categoría mayormente representada.

La Tabla 2 muestra las obras con un mayor número de grabaciones. Para cada categoría, se seleccionaron composiciones que cuentan con un mínimo de cinco grabaciones con intérpretes diferentes. No se incluyeron reediciones. Se anotaron los apellidos de los ejecutantes así como las fechas de publicación en las obras con mayor puntaje de cada categoría. Lo anterior, con el fin de tener una referencia mínima representativa de los artistas involucrados. Como puede observarse, con excepción de la categoría de la guitarra, el número de obras incluidas en las demás categorías es notoriamente menor al número de obras existentes en el catálogo de Ponce. Como en la tabla anterior, el caso de *Estrellita* se consideró aparte y se puede observar al final de la tabla.

A continuación comentaremos algunas observaciones de la discografía respectiva a cada categoría. Con excepción de la canción *Estrellita*, la producción vocal es el sector menos grabado. De las canciones folklóricas, sólo unas pocas cuentan con entre tres y cinco grabaciones. Las más populares son: *Perdí un amor*, *A la orilla de un palmar* y *Marchita el alma*. Sin embargo, canciones como *China del alma*, *El olvido*, *Trigueña hermosa* y *La despedida*, entre otras, no tienen ni una sola grabación. De las canciones originales del compositor, sólo *Espera* y *Lejos de ti* tienen tres y siete grabaciones, respectivamente. El refinado género de la canción de arte (*Art song*), ampliamente cultivado por el compositor y en el cual nos presenta algunas de las más elevadas páginas de su producción, se encuentra casi totalmente olvidado, especialmente los ciclos con poesías de Tagore, Urbina, Dávalos, Von Schack, Brull, Icaza, Lermontov y González Martínez, así como los cinco poemas chinos, los cuatro poemas melancólicos y los seis poemas arcaicos. Es apenas en 1998 que aparece la primera grabación de los poemas de Icaza y de González Martínez interpretados por la mezzosoprano Encarnación Vázquez, acompañada por el pianista Józef Olechowski.<sup>1</sup> Aún más reciente es la grabación de los poemas arcaicos por la soprano Lourdes Ambriz y el pianista Alberto Cruzprieto, producida en el año 2000.<sup>2</sup> Como se había señalado anteriormente, la gran mayoría de las producciones vocales son mexicanas, incluyendo las dos recién mencionadas.

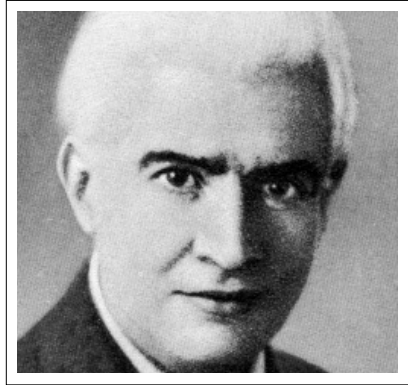
Respecto a la música de cámara, un número considerable de obras han sido grabadas por primera vez en los últimos diez años, y muchas de ellas sólo cuentan con una o dos versiones. Entre éstas, se encuentran obras de gran importancia y envergadura como el *Trío* y la *Pequeña suite* en estilo antiguo para violín, viola y cello;

<sup>1</sup> Euram Records 6 00944 00062 5 (México, D.F., 1998), “Manuel M. Ponce”; Encarnación Vázquez, voz; Józef Olechowski, piano.

<sup>2</sup> Quindecim Recordings QP044 (México, D.F., 2000), “Canciones arcaicas”; Lourdes Ambriz, voz; Alberto Cruzprieto, piano.



la *Sonata en dúo* para violín y viola; el *Cuarteto* para guitarra, violín, viola y cello; así como los dos cuartetos de cuerda, el último de los cuales es una de las obras más complejas y ambiciosas del compositor, quien la dedicara a su querido maestro Paul Dukas. De muy reciente grabación, están también varias obras inéditas y prácticamente desconocidas, entre ellas: *Andante* para cuarteto de cuerdas; *Andante* para tres violines y piano; *Canto de las hadas* para violín, viola, cello y piano; y el *Trío* para la rara e interesante dotación de violín, viola y piano. Aunque la mayoría de las producciones camerísticas son nacionales, algunas composiciones empiezan a reportar producciones extranjeras, como es el caso del *Trío romántico* y del *Trío de cuerdas* grabados por los tríos Tulsa y Coghlan en 1999 y 2000, respectivamente. Por otro lado, los *Preludios* para cello y piano, la *Sonata* para guitarra y clavecín, y especialmente la *Sonata breve* para violín y piano, cuentan desde hace varios años con diversas producciones extranjeras.



En el caso de la música orquestal, con excepción de los conciertos de guitarra y violín, la mayoría de las grabaciones son nacionales, y han sido realizadas en los últimos 15 a 20 años, con un promedio de dos a tres versiones por obra. Trabajos tan bien logrados como *Chapultepec* y la suite *Estampas nocturnas*, sólo tienen tres y dos grabaciones, respectivamente. La *Suite sinfónica Merlín* y la *Pequeña suite en estilo antiguo*, sin embargo, no reportan ninguna grabación. El *Concierto* para violín, dedicado y estrenado por el gran violinista Henryk Szeryng, era considerado por este último, como la más importante creación de Ponce y como uno de los mejores conciertos del siglo XX. Existen tres versiones diferentes del concierto grabadas por Szeryng con importantes directores y orquestas.<sup>3</sup> Sin embargo, es apenas hasta el año 2001 que aparece una nueva versión con Mirande Cuckson al violín y la Orquesta Sinfónica Nacional Checa dirigida por Paul Freeman.<sup>4</sup> En

<sup>3</sup> Musart MCD 3010 (México, D.F., 1957), "Obras para violín de Ponce"; Henryk Szeryng, violín; Ernest Bour, dirección; Orquesta de la Asociación de Conciertos Colonne de París. Preludio PHC 2148 (Switzerland, 1989; grabado en 1958), "Concerto for violin and orchestra"; Henryk Szeryng, violín; Jan Krenz, dirección; Polish Radio National Symphony Orchestra. EMI 27 0151 1 (Inglaterra, 1985), "Ponce: violin concerto"; Henryk Szeryng, violín; Enrique Bátiz, dirección; Royal Philharmonic Orchestra.

<sup>4</sup> Centaur Records CRC 2513 (2001), "Ponce, Korgnold: violin concertos": Mirande Cuckson, violín; Paul Freeman, dirección; Czech National Symphony Orchestra.

contraste, el *Concierto del sur* es la obra orquestal con más producciones, tanto nacionales como extranjeras con artistas de reconocida trayectoria.

Ponce fue un excelente pianista y compuso prolíficamente para su instrumento. El pianista Carlos Vázquez, alumno y heredero universal de Ponce, ha grabado cinco discos entre 1959 y 1989, dedicados íntegramente a este repertorio, abarcando así una parte considerable del mismo.<sup>5</sup> Caso singular es el del pianista Héctor Rojas, alumno a su vez de Carlos Vázquez, quien en 1998 grabara la obra completa para piano de Ponce en siete discos compactos.<sup>6</sup> En 2001, Rojas graba un disco más con varias obras inéditas para completar así su pionero y valioso ciclo integral.<sup>7</sup> Fuera de estos dos casos, y como se puede apreciar en la Tabla 2, sólo 15 obras de un total de 98 han sido grabadas con más frecuencia. Además, con excepción de la versión de Rojas, las obras que contienen varios números, como los *Estudios de concierto*, las *Mazurcas*, la *Suite cubana* y los *Trozos románticos*, han sido grabadas sólo parcialmente. Desafortunadamente, hay muchas obras que son pocas veces interpretadas. Composiciones como la *Sonata II*, la *Sonatina*, los *Pre-ludios encadenados*, las *Rapsodias mexicanas* y docenas de deliciosas piezas cortas, ciertamente merecen mucha más atención.

En busca de enriquecer el repertorio de la guitarra, el gran guitarrista Andrés Segovia hizo un llamado a numerosos compositores de varias nacionalidades para crear obras dedicadas al poco explorado instrumento. Desde que conoció a Ponce en 1923, Segovia se convirtió en uno de sus más cercanos amigos, y constantemente le solicitaba nuevas obras que él revisaba, editaba, interpretaba, grababa y promovía para publicación casi tan pronto como éstas se gestaban. La producción guitarrística de Ponce es mundialmente reconocida como un capítulo importantísimo en el repertorio estándar de dicho instrumento. De 27 composiciones, 18 han sido grabadas por más de cinco intérpretes diferentes, incluyendo a algunos de los guitarristas más famosos del siglo XX, entre otros: Andrés Segovia, John Williams,

<sup>5</sup> Angel ASMC-77031 (México, D.F., 1978), “Los clásicos de México. Manuel M. Ponce: semblanza de un compositor. 30 Aniversario 1948-1978. Volumen 1: música para piano; Carlos Vázquez, piano”. EMI Capitol Records 33C167; Carlos Vázquez, piano. Musart MCD 3019 (México, D.F., 1959), “Obras de Manuel M. Ponce”; Carlos Vázquez, piano. Selecciones del Reader’s Digest (México, D.F., 1989), “Manuel M. Ponce: genio y figura clásica de México, volumen 2”; Carlos Vázquez, piano; Paolo Mello, piano; Roberto Medrano, guitarra. Selecciones del Reader’s Digest (México, D.F., 1989), “Manuel M. Ponce: genio y figura clásica de México, volumen 3”; Carlos Vázquez, piano; Paolo Mello, piano; Gustavo Morales, piano; Héctor Rojas, piano. Tritonus TTS-1004 (México, D.F., 1989), “Música para piano”; Carlos Vázquez, piano.

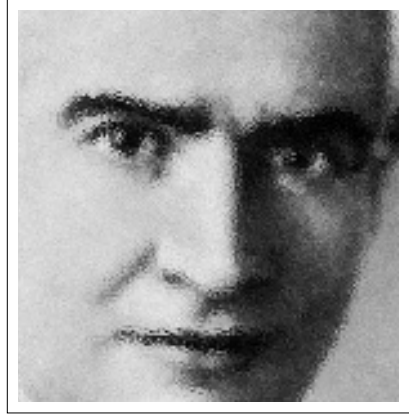
<sup>6</sup> SONY 486228 (México, D.F., 1998; grabado en 1996), “Manuel M. Ponce: obra completa para piano, volúmenes 1-7”; Héctor Rojas, piano.

<sup>7</sup> SONY Classical CDEC 505513 (México, D.F., 2001), “Manuel M. Ponce”; Héctor Rojas, piano; Carlos Miguel Prieto, dirección; Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México.

Christopher Parkening, Leo Brouwer, Eliot Fisk, Eduardo Fernández y Pepe Romero. Como se aprecia en la Tabla 2, la *Sonatina meridional* establece el límite superior con 45 ejecutantes. Entre las obras con menos de cinco versiones grabadas están: *Courante*, *Estudio en Re menor (trémolo)*, *Homenaje a Tárrega*, *Postludio*, *Preludio en La menor*, *Preludio en Mi menor*, *Seis preludios cortos*, y *Vespertina y matinal*.

El número de grabaciones de la canción *Estrellita* es enorme. La célebre canción ha sido grabada en su versión original así como en múltiples arreglos vocales e instrumentales, por los más diversos intérpretes, desde aquellos que son amateurs hasta los más grandes nombres de la escena musical mundial. Como se señaló anteriormente, en esta discografía sólo se incluyó una muestra parcial de las versiones para voz y violín, ambas con acompañamientos de piano y de orquesta. Entre los cantantes que la han grabado se encuentran: Lily Pons, Alfredo Kraus, Beverly Sills, Renata Tebaldi, José Carreras y Plácido Domingo. La transcripción para violín es la realizada magistralmente por el rey de los violinistas, Jascha Heifetz, quien la grabara en diversas ocasiones con diferentes pianistas y orquestas. Esta transcripción ha pasado a formar parte del repertorio de algunos de los más grandes violinistas. Ha sido grabada, entre otros, por Leonid Kogan, Henryk Szeryng, Arthur Grumiaux, Oscar Shumsky, Itzhak Perlman, Salvatore Accardo y Aaron Rosand, así como por varios representantes del violinismo de las jóvenes generaciones, especialmente el genial Maxim Vengerov.

No es fácil responder por qué muchas obras de Ponce están casi olvidadas o en el mejor de los casos poco ejecutadas. Este tema es amplio, y no tiene respuestas fáciles en blanco y negro. Sin embargo, podemos mencionar algunos aspectos significativos. La existencia y circulación de partituras es definitivamente un aspecto de primordial importancia. En la actualidad existen muy pocas partituras con música de Ponce disponibles para compra. Por otro lado, muchas de las ediciones originales presentan errores, y contaron, en su tiempo, con tirajes reducidos y distribuciones de poco alcance, siendo en la actualidad objetos de colección difíciles de conseguir. A partir de los 25 conciertos del Festival Manuel M. Ponce realizado en la ciudad de México entre 1987 y 1988, han empezado a circular en nuestro país algunas partituras, mismas que han sido recibidas con gran entusiasmo por diversos intérpretes, y han resultado ya en múltiples grabaciones. Actualmente, la



Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México está llevando a cabo un magno proyecto de publicación de ediciones críticas que, de contar con una buena distribución, contribuirán de manera importante a la enorme labor para difundir la música ponciana. Otro aspecto de carácter mucho más general, es el hecho de que el gran público mundial se ha mostrado reacio a degustar una parte importante de las creaciones musicales del siglo XX, siendo estos repertorios atendidos más frecuentemente por grupos especializados. Debido a esto, la industria musical, atendiendo a los imprescindibles aspectos económicos, se ve en la necesidad de complacer a los sectores melómanos mayoritarios. En las temporadas concertísticas, fuera de algunos casos excepcionales, pocas veces se encuentran obras del siglo XX, y más raro aún aquellas de compositores latinoamericanos.

Para concluir, señalaremos que es motivo de orgullo para los mexicanos comprobar que un sector del catálogo ponciano cuenta ya con una importante trascendencia mundial, y que, poco a poco, otras obras empiezan a difundirse tanto nacional como internacionalmente. A su vez, consideramos que hace falta conocer más a fondo el grueso del catálogo del compositor, mismo que contiene todavía muchas riquezas por explorar. Hace falta también formar el gusto, la tradición y la excelencia en la interpretación a través de múltiples lecturas y grabaciones. De manera paralela, motivar el conocimiento, valoración y difusión de la vida y obra del compositor por medio de la investigación musicológica, tanto en el ámbito histórico como en el del análisis crítico de obras e interpretaciones.

**TABLA 1. Número y porcentaje de discos por categoría**

CATEGORÍA	NÚMERO DE DISCOS	PORCENTAJE
Guitarra	307	60 %
Piano	67	13 %
Orquesta	50	9.6 %
Música de Cámara	48	9.2 %
Voz	21	4 %
<i>Estrellita</i> , versión para voz	5	0.9 %
<i>Estrellita</i> , versión para violín	17	3.3 %
Total	515	100 %

**TABLA 2. Lista de obras grabadas por un mayor número de intérpretes**

TÍTULO DE LA OBRA	NÚMERO DE INTÉRPRETES
Voz y Piano, canciones originales	
<i>Lejos de ti</i>	7 (I. González, voz; M. García Mora, piano, 1956) (A. Torres Garza; L. Rivero, 1980) (L. Alexander; G. Gamboa, 1989) (S. Medrano Ruiz; A. Vázquez, 1997) (R. Vargas; R. Negri, 1997) (A. Martínez; L. H. Ramos [dirección]; Cameristas de México, 1998) (E. Vázquez; J. Olechowski, 1998)
<i>Aleluya</i>	5
Voz y piano, arreglos de canciones folklóricas	
<i>Marchita el alma</i>	6 (I. González; M. García Mora, 1956) (A. Torres Garza; L. Rivero, 1980) (L. Alexander; G. Gamboa, 1989) (S. Medrano Ruiz; A. Vázquez, 1997) (E. Vázquez; J. Olechowski, 1998) (M. González)
<i>A la orilla de un palmar</i>	6
<i>Perdí un amor</i>	5
<i>Serenata mexicana</i>	5
<i>Si algún ser</i>	5
Orquesta	
<i>Concierto del sur</i>	13 (Segovia; Jordá; Symphony of the Air, 1964) (Segovia; National Chamber Orchestra, 196-?) (Williams; Previn; London Symphony Orchestra, 1972) (Moreno; Mata; Orquesta Filarmóni-

ca de la UNAM, 1976) (Moreno; Bátiz; Orquesta Sinfónica del Estado de México, 1983) (E. Fernández; E. García Asensio; English Chamber Orchestra, 1988) (E. E. Isaac; Octors; National Orchestra of Belgium, 1988) (Behrend, 1993) (Weigel; Schmelzer; Virtuosi di Praga, 1993) (Moreno; Lozano; Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, 1994) (Catemario; Bátiz; Tuscany Radio and Television Orchestra, 1997) (Pérez; Haeck; Walloon Chamber Orchestra, 1999) (Pezzimenti; Urrea, piano, 1999)

<i>Concierto para piano</i>	6
<i>Ferial</i>	6
Música de cámara	
<i>Sonata breve</i>	10
	(Szeryng; Janopoulo, 1967) (Vernova; Segura, 1968) (Szeryng; Maillols, 1973?) (Lielmane; Rojas, 1978) (Szeryng; Reiner, 1979) (R. Revueltas; Rojas, 1988) (K. Olechowski; J. Olechowski, 1997) (Valdeschack; Schack, 1997) (Koljonen; Rowley, 2001) (Cahue; Nader, 2002)
<i>Sonata para guitarra y clavecín</i>	8
<i>Trío para violín, viola y violoncello</i>	5
Piano	
<i>Intermezzo</i>	15
	(M. García Mora, 1957) (C. Vázquez, 1959) (J. Kahán, 1973) (Groenewold, 1974) (R. Herrera, 1990) (J. Sandoval, 1991) (J. Huss Frausto, 1992) (G. Rivero Weber, 1993) (Osorio, 1994) (Rocafuerte, 1994) (Witten, 1995) (G. Morales; 1997) (Marchena, 2000) (S. Contreras) (F. García Medeles)

<i>Balada mexicana</i>	12
<i>Gavota</i>	12
<i>Cuatro danzas mexicanas</i>	11
<i>Scherzino mexicano</i>	11
<i>Mazurcas</i>	10
<i>Preludio y fuga sobre un tema de Haendel</i>	8
<i>Mazurca española</i>	7
<i>Dos estudios para piano</i>	6
<i>Estudios de concierto</i>	6
<i>Preludio mexicano “Cuiden su vida”</i>	6
<i>Romanza de amor</i>	6
<i>Suite cubana</i>	6
<i>Preludio y fuga para la mano izquierda sola</i>	5
<i>Trozos románticos</i>	5

---

## Guitarra

<i>Sonatina meridional</i>	45
	(Segovia, 1949) (G. López, 1957) (Bitetti, 1969) (Williams, 1973) (A. Ponce, 1975) (Moreno, 1976) (Brouwer, 197-?) (Shomura, 197-?) (J. Ruiz, 1980) (Gloeden, 1981) (Artzt, 1982) (Fukuda, 1983) (Savijoki, 1983) (Zsapka, 1984) (Strutt, 1984?) (Aussel, 1985) (Barrueco, 1987) (M. Regnier, 1988) (Tröster, 1990) (Biraghi, 1991) (Korhonen, 1991) (Mebes, 1991) (Chapelaine, 1992) (Maruri, 1993) (Pezzimenti, 1993) (Ravalli, 1993) (Vieaux, 1993) (Loli, 1994) (Suzuki, 1995) (Abiton, 1996) (Moravsky, 1996) (Arriaga, 1997) (Chassain, 1998) (Gil, 1998) (Hagedorn, 1998) (Voorhorst, 1998) (Platino, 1999) (Azabagic, 2000) (Hoppstock, 2000) (Vieaux, 2001) (Catemario, 2003) (P. L. Corona, 2003) (Kolosko, 2003) (Martucci) (Söllscher)

---

<i>Tema variado y final</i>	36
<i>Variaciones sobre la “Folia de España”</i>	30
<i>Cuatro piezas para guitarra</i>	27
<i>Veinticuatro preludios</i>	24

<i>Suite en La menor</i>	23
<i>Tres canciones populares</i>	20
<i>Sonata III</i>	19
<i>Scherzino mexicano</i>	18
<i>Preludio en Mi mayor</i>	16
<i>Balletto</i>	13
<i>Sonata mexicana</i>	13
<i>Sonata romántica</i>	13
<i>Variaciones sobre un tema de Cabezón</i>	11
<i>Sonata clásica</i>	10
<i>Suite in Re mayor</i>	9
<i>Alborada y Canción</i>	8
<i>Sonata de Paganini</i>	6

### **Estrellita**

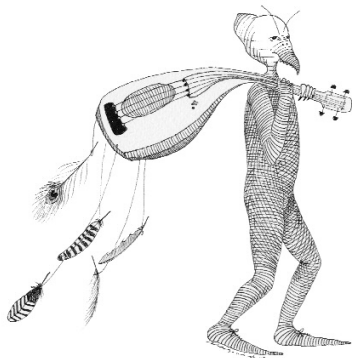
Para violín	18
	(Heifetz; Achron, 1928) (Heifetz; Bay, 1946) (Kogan; Mytnik, 1955) (Szeryng; Janopoulo, 1967) (Grumiaux; Hajdu, 1972-1973) (Lielman; Rojas, 1978) (Perlman; Sanders, 1989) (M. Suárez; E. Hernández, 1989) (Perlman; Tunick; New York Studio Orchestra, 1991) (Valdeschack; Schack, 1994) (Accardo; Manzini, 1996) (Heifetz; Voorhees; Bell Telephone Orchestra, 1996) (Rosand; Covelli, 1996) (K. Olechowski; J. Olechowski, 1997) (Repin; Markovich, 1998) (Shumsky; Barlow; Voice of Firestone Orchestra, 1998) (Lane; Ying, 2000) (Vengerov; Parkhomovsky; Virtuosi, 2001) (Znaider; Gortler, 2003)

Para voz	12
----------	----



# NOTAS SIN MÚSICA

---



## LIBROS

### MUSICOFILIA

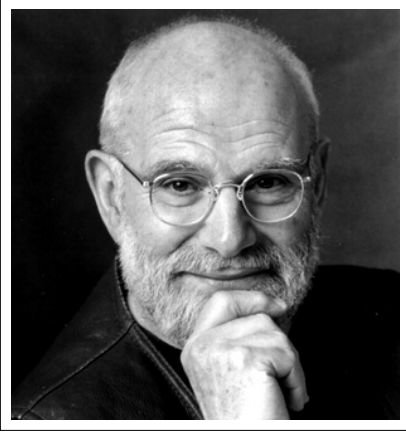
#### Federico Campbell

Las más recónditas regiones del cerebro no son insensibles al arte de bien combinar los sonidos y el tiempo. Los efectos de la música en el estado de ánimo se han reconocido desde hace mucho tiempo, a tal grado que no pocas personas y psicoterapeutas se toman ahora más en serio que nunca las virtudes de la musicoterapia. Pero el libro de Oliver Sacks, *Musicophilia (historias sobre la música y el cerebro)* no se detiene en este uso actual de la música. Se refiere más bien a ciertos casos en los que la víctima de un accidente, con lesión en cierta parte del cerebro, cambia su actitud ante la música.

Y se puede entender muy bien esta observación del escritor y neurólogo Oliver Sacks, el mismo que firma los ya célebres libros *Migrana, Un antropólogo en Marte* o *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Basta hacer memoria y traer a la conversación con nuestro desocupado y atento lector la experiencia o la relación que uno ha tenido con la música. A mí me ha parecido que en mi segunda

década de estancia en este mundo, hacia los catorce años, cuando iba a terminar la secundaria, yo tenía una mayor sensibilidad ante la música. En el verano de 1954, en Tijuana, mientras transcurrían apaciblemente julio y agosto, yo me encerraba en mi cuarto a escuchar una composición de Schubert que ha sido la banda sonora de mi vida: “Rosamunda”. Había yo comprado unas bocinas en una tienda de San Diego y me hice de dos cajas de cartón en las que inserté cada bocina sobre un círculo previamente dibujado y recortado. Me coloqué en medio de las dos bocinas, que quedaron a ambos lados de la cama, y nunca como entonces he vuelto a sentir una emoción tan fuerte con la música. Nunca más, en el resto de mi vida.

Viví muchos años no indiferente pero sí muy poco apasionado respecto a la música. Sin embargo, por no sé qué razón concreta, haré unos cinco que empecé a enamorarme de todas las sonatas de Mozart y de Schubert. Tanto que actualmente vivo entre dos mujeres pianistas y aún no sé por cuál decidirme: la portuguesa María João Pires y la japonesa Mitsuko Uchida. No hay día que no oiga algunas de las sonatas de Schubert y los *impromptus*, interpretados por esas dos damas virtuosas.



Oliver Sacks.

La primera historia que relata Oliver Sacks es la de un cirujano ortopeda, Tony Cicoria, que pasaba un día de campo con su familia. De pronto, se acercó a una cabina telefónica, una tarde de 1994, en algún pueblo del estado de Nueva York, y le cayó un rayo. Apenas vio el relámpago cuando ya estaba saliendo disparado hacia atrás.

Cicoria creyó que estaba muerto, pero el dolor le indicó lo contrario: sólo los cuerpos vivos sienten dolor.

—Estoy bien —le dijo a la enfermera de cuidados intensivos—. Soy médico.

—Pues hace unos minutos no estaba nada bien.

Luego fue a ver a un neurólogo porque se sentía lento y débil y con problemas de memoria. Se le olvidaban los nombres de personas que conocía. Se hizo unas pruebas y nada parecía fuera de lugar. Semanas después volvió a su trabajo. Tenía aún ciertas fallas de memoria pero sus habilidades quirúrgicas estaban tan bien como nunca. Volvió, pues, a la normalidad, pero poco a poco empezó a sentir un insaciable deseo de escuchar música de piano. Y eso no tenía nada que ver con su personalidad de antes del traumático rayo. Había tomado algunas lecciones de música cuando era más joven, pero sin mayor interés. En su casa no había piano. Sólo

escuchaba rock. Empezó entonces a comprar discos y se obsesionó con una grabación del pianista Vladimir Ashkenazy, unas piezas de Chopin: el estudio de “Las teclas negras”, alguna polonesa y el último movimiento de la Sonata núm. 2. Se moría de ganas de tocarlas.

La música se le metió en la cabeza. Soñaba con música. Se compró un piano y se puso a estudiar formalmente música. No sólo estaba inspirado. Estaba poseído por la música. Empezó también a interesarse en leer libros. Leyó sobre experiencias cercanas a la muerte y sobre relámpagos. Seguía trabajando como cirujano, pero su cabeza y su corazón estaban en la música. Se divorció en 2004 y tuvo un accidente de motocicleta, pero nunca perdió su pasión por la música. El rayo le cambió su sensibilidad.

Y es que la música nos puede llevar a profundas emociones. Nos puede persuadir para comprar algo o hacemos recordar a nuestro primer amor. Nos puede sacar poco a poco de una depresión (óigase la sonata No. 14 en C menor KV 457 de Mozart interpretada por Mitsuko Uchida) porque es indudable que la música ocupa más zonas del cerebro que el lenguaje mismo. Los seres humanos, dice Sacks, somos una especie musical.

Las historias que cuenta Oliver Sacks acerca de personas que tratan de trascender o sobrellevar sus disfunciones y adaptarse a diferentes situaciones neurológicas nos han llevado a cambiar la forma en que pensamos acerca del cerebro y la experiencia humana. En *Musicophilia* examina el poder de la música en pacientes, músicos y gente común y corriente, desde el caso de Tony Cicoria hasta el de unos niños con síndrome de Williams que son hipermusicales desde que nacieron; desde la gente con “amusia”, para quienes una sinfonía suena como un choque de cacerolas y ollas, hasta el caso de un hombre que no recuerda nada musical más allá de siete segundos.

Sacks nos habla también de alucinaciones musicales irreprimibles, que siguen de día y de noche son incontrolables. Y del efecto de la música en enfermos de Parkinson o de Alzheimer.

Oliver Sacks, *Musicophilia, Tales of Music and the Brain*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2007.

## EL CANTO DE LAS SIRENAS

**Juan Arturo Brennan**

El día 1 de marzo de 2008 publiqué en el diario *La Jornada* una reseña de la presentación del libro *El canto de las sirenas*, de Eugenio Trías. Reproduzco aquí, con alteraciones mínimas, la reseña de esa presentación, que funciona a la vez (espero) como reseña del libro.

El jueves 28 de febrero del 2008 por la noche, en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes, se realizó la presentación de un fascinante libro titulado *El canto de las sirenas*, del filósofo catalán Eugenio Trías. Subtitulado *Argumentos musicales*, el libro de Trías es un extenso y ciertamente complejo recorrido por algunas de las más importantes instancias de la música occidental, un recorrido glosado y analizado bajo una perspectiva filosófica que tiene su cimiento primordial en Platón, y como un segundo e importante hilo conductor, la teoría de la filosofía del límite, propuesta por el propio Trías. En una mesa habitada principalmente por filósofos (de la que fui moderador), se comentó *El canto de las sirenas* más en su vertiente filosófica que en sus aspectos estrictamente musicales, a través de los textos de Crescenciano Grave, Xavier Güell, Carlos Pereda y Sergio Vela.

Este prolijo libro de Eugenio Trías arranca con un prólogo que es, a la vez, declaración de principios y manifestación de líneas de conducta a seguir en su amplio trayecto. Vienen después 23 ensayos dedicados a otros tantos compositores (de Claudio Monteverdi a Iannis Xenakis), y el libro concluye con lo que el autor ha titulado *Coda filosófica*, sólidamente cimentada en los principios del pensamiento de Platón, y cuya intención es la de cerrar (en la medida en que pueda ser cerrado) el círculo de la interacción dialéctica entre música y filosofía.

Para aquellos lectores potenciales de *El canto de las sirenas*, vale decir que esta obra de Trías no es una historia de la música; no es, evidentemente, un catálogo de ensayos biográficos sobre los 23 compositores elegidos; tampoco es

una acumulación de notas de programa sobre las obras mencionadas; y no es, claramente, una colección de análisis musicológicos sustentados en la técnica y la estética, a la manera tradicional. Podría parecer un poco tramposo de mi parte tratar de definir este libro de Eugenio Trías a partir de lo que no es, pero no dudo que estas observaciones puedan aclarar un poco su naturaleza. En la raíz de una posible discusión primera sobre *El canto de las sirenas*, sería menester desentrañar de entrada una pregunta clave: ¿es un libro de música o es un libro de filosofía? Por mi parte, la noche del jueves planteé esta pregunta con toda claridad, y en las intervenciones subsiguientes de los presentadores me fue respondida sólo parcialmente. Sin embargo, lo mejor en este caso es acudir directamente a las palabras del autor quien, en el prólogo a *El canto de las sirenas*, afirma contundente y categórico: “Éste es un libro de filosofía”. Lo es sin duda, pero su cualidad principal (para quienes no somos filósofos y entendemos poco del asunto, claro) es que se trata, también, de un libro lleno de música, de manera tanto implícita como explícita.

Uno de los más interesantes hilos conductores del libro de Trías es la germanofilia abiertamente asumida por el autor; esta germanofilia (que en su caso existe tanto en lo filosófico como en lo musical) tiene su complemento lógico en el hecho de que una parte sustancial, medular, de la cultura musical de Occidente pasa por el mundo de habla alemana, caso análogo al de la cultura filosófica. Como prueba cabal de ello, la presencia de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler, Schönberg, Webern, Berg, Strauss y Stockhausen como protagonistas de los ensayos que conforman *El canto de las sirenas*. Y como refuerzo de esta idea, y del concepto de que se trata en efecto de un libro de filosofía, la presencia virtual de Schopenhauer, Nietzsche, Adorno y Wittgenstein en las discusiones generadas la noche del jueves, que complementaron las referencias puntuales a San Agustín, Platón, Aristóteles, Pitágoras y Plotino.

¿Se trata, pues, de un libro exclusivo para filósofos? No, de ninguna manera. Pienso que se trata de un libro de filosofía de la música que hallará a sus mejores lectores entre los melómanos ilustrados y conocedores que no se arredran ante la posibilidad de abordar la música a través de un enfoque interdisciplinario y riguroso. Y si algo tiene *El canto de las sirenas* de Eugenio Trías, es rigor. En lo personal, he disfrutado particularmente la lectura del libro porque el autor aborda en él, de manera importante, una discusión que siempre me ha parecido fundamental para todo aquel que ama la música: ¿existe o puede existir una correlación directa entre los parámetros de organización de los sonidos, eso que llamamos música, y los afectos o emociones que suscitan en nosotros?

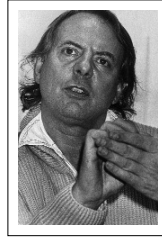
Hasta aquí la reproducción de la reseña. Añado, a manera de colofón, que en las semanas subsiguientes a la presentación del libro, se transmitió por las frecuencias de Radio UNAM una breve serie basada en el libro de Trías. La audición de un par de programas de la serie me sirvió para confirmar que, más allá del interés y los valores evidentes de *El canto de las sirenas*, no todo lo imaginable es susceptible de ser convertido automáticamente en materia radiofónica. Es mi percepción que, debido al nivel de discusión filosófico-musical planteado por el doctor Trías en su libro, la gran mayoría de los oyentes del programa de radio debió quedar a oscuras respecto a la materia del libro.

Eugenio Trías, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Serie Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.



## KARLHEINZ STOCKHAUSEN OBITUARIO

**Pablo Espinosa**



El compositor alemán Karlheinz Stockhausen falleció el pasado miércoles, 5 de diciembre de 2007, a los 79 años en la ciudad de Kuerten, pero la noticia fue difundida un par de días después por la Fundación Stockhausen en Berlín.

La segunda mitad del siglo XX no se entendería sin Stockhausen ni John Cage, quienes establecieron paradigmas, marcaron improntas, formularon teorías y renovaron el pensamiento sonoro del mundo occidental gracias, entre otras virtudes, a su mirada hacia la cultura milenaria de Oriente, las ciencias exactas, el azar, la naturaleza y sobre todo al considerar la música como una forma de conocimiento.

Su desaparición física, así como lo hizo cada cambio de década, marca al mismo tiempo un nuevo giro en la lógica musical del mundo. De su generación, constituida por gigantes, sólo sobrevive el octogenario francés Pierre Boulez.

Esa línea de continuidad hoy se encuentra en un momento límbico, una transición que aparenta vacío por ausencia de figuras de la resonancia de Stockhausen, y cuyos lugares son ocupados por autores en su mayoría eclécticos. La gran excepción es sin duda el estoniano Arvo Pärt, dueño de una originalidad que se remonta a la rusia bizantina, rebota en la Segunda Escuela de Viena y establece su reinado en un territorio dominado por lo sublime.

## Círculos en ascenso

Karlheinz Stockhausen atravesó distintos círculos en ascenso. En cada etapa evidencia logros espectaculares, peculiaridades técnicas de asombrosa lógica y eficacia singular.

La comprensión cabal de su obra parece pertenecer a una minoría, pero significa la cantidad suficiente para la trascendencia, pues tal conocimiento estriba en los compositores fundamentalmente, en intérpretes especializados, verdaderos apasionados y comprometidos con el avance de la música.

Donde la falta de comprensión y la ignorancia surte efectos nocivos es en los medios de comunicación, pues por ejemplo al difundir hoy la noticia de su muerte y mientras en vida lo ignoraron por completo, la prensa del corazón (eufemismo del periodismo reducido a negocio vil) se afana en buscar las frases hechas, los motes, los apodos, los lugares comunes y los compartimentos estancos que nunca encontrarán en una persona libre como lo fue el maestro alemán.

El efecto nocivo de tal ignorancia, empero, se planta en tratar de ubicarlo como el que hizo una declaración “desafortunada”, que en realidad se trató de una de esas frases que los supuestos periodistas sacan de contexto porque no entienden el discurso general.

La tal supuesta declaración tiene que ver con los supuestos atentados en las Torres Gemelas, a los que los “periodistas” citan así: “el maestro Stockhausen dijo que ese atentado fue una obra maestra”. Nada en la realidad concuerda. Pocos han entendido a Stockhausen y he allí una nueva prueba.

## Poderío creativo

Lo que sí concuerda es el poderío creativo de Karlheinz Stockhausen. Pocos autores como él pueden colocarse en la línea directa de la continuidad en la historia de la música. Si uno dice barroco dice Bach, si dice clásico dice Mozart, si dice sinfónico dice Mahler, si dice primera mitad del siglo XX dice Schoenberg, si dice segunda mitad del XX dice Cage y Stockhausen.



Cuando fallece un gigante el planeta se consterna. Todos dicen: “¡era tan bueno!” Luego de condolerse surge la palabra homenaje. En el caso de un músico no hay mejor homenaje que escuchar su música. No sólo poner a sonar los discos, sino programar las salas de concierto.

Ahí está *Mantra*, para los pianistas. Ahí está *Gruppen*, escrita para tres orquestas. ¿Una idea genial para contrarrestar el populismo que priva en los conciertos en el Zócalo? Traer al Cuarteto Arditti, que tiene una relación cordial con México desde siempre, contratar a los productores adecuados, y poner a volar a los integrantes del cuarteto en cuatro helicópteros, mientras ejecutan sus instrumentos, que suenan desde el cielo a través de potentísimos altavoces, como lo hicieron en Berlín, con el maestro Stockhausen en tierra monitoreando los aparatos electrónicos, con una de sus obras maestras, el *Cuarteto de cuerdas con helicópteros*, que fue uno de los últimos actos públicos del gigante y una de sus hazañas históricas, que son incontables.

Ha muerto un revolucionario. Por lo tanto, su trabajo sobrevive.

# DISCOS

**Juan Arturo Brennan**

Bajo el título de *Carnaval* ha aparecido un CD que reúne varias obras para dos arpas de Armando Luna Ponce, interpretadas por el dúo Sondos, formado por Mercedes Gómez y Janet Paulus. El interés primordial de esta colección está centrado en el hecho de que se trata de obras que le fueron encargadas a Luna por la arpista Mercedes Gómez con la intención de que sirvieran como material didáctico para sus alumnos y alumnas. En este contexto, el mérito de las piezas radica en que además de ser útiles para los estudiantes (como lo testimonia Mercedes Gómez), son buena música para escuchar. En general, Luna exhibe aquí su tradicional claridad y nitidez en la escritura, que se aprecia aún en piezas y pasajes complejos. Sus mundos armónicos son austeros y pulcros, sin llegar a la aspereza. Es interesante notar, por otra parte, que se trata de piezas muy breves, algunas de ellas casi aforísticas. En varias de estas piezas para dos arpas de Armando Luna es posible apreciar que sus referencias a varias danzas, formas y géneros están señaladas por diversos grados de estilización y depuración; quizá el ejemplo más notorio de ello es el Vals que se presenta como la segunda de las Dos piezas para dos arpas.

Destaca en esta colección, por ejemplo, la unidad y coherencia de las *Cuatro piezas en ostinato*, la tercera de las cuales ofrece interesantes elementos de jazz y blues; esta referencia musical específica puede ser hallada, también, en el *Scherzo*, movimiento final de la breve Sonata para dos arpas. La audición de las piezas que conforman este CD permite apreciar sobre todo el trabajo de Armando Luna sobre cuestiones de complejidad rítmica y métrica, de lo cual se infiere que hay una preocupación particular por este tema en el enfoque didáctico de las obras. Así, aparecen a lo largo de esta serie de piezas varios ritmos populares, planteados por el compositor a través de sus usuales mecanismos de estilización. Una segunda audición del

CD da a entender que, probablemente, las piezas más complejas de la colección sean los tres Impromptus aquí propuestos. A lo largo de este repertorio, el compositor propone también un buen dosificado uso de modernos modos de producción sonora, siempre bien integrados al discurso de las piezas en las que han sido utilizados, y cuya aparición es en ocasiones sorpresiva, marcando puntos de inflexión en el desarrollo formal de las obras. A veces a través de estos efectos, y a veces con otros elementos expresivos, Luna logra en ciertos momentos de esta música algunos apuntes de una sutil ironía

En el folleto que acompaña a este CD hay sendos textos de Armando Luna y Mercedes Gómez, el primero de los cuales se refiere a asuntos estrictamente musicales, mientras que en el segundo se habla de la utilidad académica de las piezas y se dan datos sobre el uso que hasta ahora se les ha dado.

## CARNAVAL

ARMANDO LUNA PONCE: *Carnaval*; Dos piezas; *Cuatro piezas en ostinato*; Impromptu I; Sonata; Impromptu II; Partita; Impromptu III; Suite

Sondos, dúo de arpas (Mercedes Gómez y Janet Paulus)

URTEXT JBCC 134

•

En uno de mis recientes viajes al interior de la República me fue entregado un disco compacto de factura mexicana en el que se aborda una región de repertorio poco explorada por nuestros ensambles instrumentales y vocales: la ópera barroca latinoamericana. El CD tiene como protagonistas a los miembros de la Capilla Barroca de Zacatecas, y el material grabado es la ópera *San Francisco Javier*, obra anónima incluida en el patrimonio musical de las misiones sudamericanas de Chiquitos. Se trata de una ópera breve, muy sencilla, con momentos que rayan en lo *naïve*, y por lo mismo contiene pasajes de gran frescura. Uno de los atractivos de esta ópera es

que está cantada en lenguaje chiquitano, mientras que los diálogos hablados están en castellano, combinación que en lo personal me parece ideal para cualquier obra con este tipo de distribución: música en la lengua original, partes habladas en lengua vernácula. Las partes habladas están dichas con un toque de exageración teatral, sin duda como una alusión a los estilos escénicos antiguos. La dotación empleada aquí por la Capilla Barroca de Zacatecas es muy económica: dos sopranos, flauta, percusiones de mano, violines, guitarra barroca, laúd, mandolina, charango, violoncello y viola da gamba. De entrada esta parca dotación tiene como consecuencia una gran claridad en las líneas musicales, tanto instrumentales como vocales. La audición de esta grabación de la ópera chiquitana *San Francisco Javier* permite descubrir numerosos puntos de contacto (formales, estilísticos, expresivos) con la ópera italiana de la época, combinados de manera interesante con algunos gestos (vocales e instrumentales) tomados directamente de la música popular o folklórica. Esta mezcla resulta, en lo general, muy atractiva, y puede dar paso a algunas consideraciones puntuales sobre el mestizaje cultural y musical en las misiones fundadas en este continente en la época de la colonia. Por mera casualidad, un par de días antes de escuchar esta grabación de *San Francisco Javier* con motivo de esta reseña, escuché por radio la realizada por Gabriel Garrido al frente del Ensamble Elyma, con fuerzas y recursos mayores. Esta involuntaria audición comparativa me permite confirmar que aún estamos lejos de los logros europeos en materia de música antigua, pero a la vez, justo es decir que esta grabación de la Capilla Barroca de Zacatecas deja la impresión de haber sido preparada y realizada con seriedad y convicción, por lo que en algunos momentos resulta realmente atractiva. Dicho de otra manera: algunos otros intentos análogos realizados en nuestro medio sobre este tipo de repertorio han resultado en verdaderos desastres (recuerdo, por ejemplo, ciertos asesinatos recientes que tuvieron como víctima a Antonio Vivaldi), mientras que esta versión de *San Francisco Ja-*

*vier* es ciertamente decorosa. En la grabación se ha utilizado un poco de reverberación (no sé si natural o electrónica) que, en lo personal, me resulta atractiva para éste y otros tipos de repertorio. El empleo, bien dosificado, de mandolina y charango imparten a la sonoridad del grupo instrumental un color rico y agradable. Sí, quedan aristas por pulir en diversas áreas del estilo y la interpretación, pero el resultado general habla, insisto, de un proyecto abordado en lo musical con interés y vocación. Ahora bien: en el entendido de la importancia que hoy en día tiene la presentación visual de los discos para su mejor conocimiento y circulación, me parece que este CD se ha quedado corto. Se proporciona escasa información histórica y musical sobre la obra, y el diseño, efectivo en algunos puntos, no es muy afortunado en otros. Faltan, por ejemplo, los tiempos de los *tracks* individuales, y las versiones originales de los textos, que para los operófilos más serios suelen ser indispensables... así se trate de la lengua chiquitana. Patrocinado por diversas instituciones culturales estatales y federales, esta grabación de la ópera *San Francisco Javier* es un intento realizado con decoro y buena intención, de resultados perfectibles pero con logros estimables. Su audición vale la pena, luego entonces, la pregunta de siempre: ¿dónde se consigue?

ANÓNIMO: *San Francisco Javier*, ópera en un prólogo, obertura, ocho diálogos, ocho arias, un epílogo y un minuet  
Capilla Barroca de Zacatecas  
SM / SN

•

La producción discográfica más reciente del grupo guanajuatense de música antigua Los Tiempos Pasados lleva por título *Como un sueño*, y representa un eslabón de clara continuidad en cuanto a las líneas de conducta que este grupo ha seguido desde que fue fundado por Armando López Valdivia. De estas líneas de conducta, dos son particularmente apreciables: por una parte, la forma lúdica en la que el grupo explora y pro-

pone las combinaciones tímbricas e instrumentales con las que interpreta las piezas elegidas; y por la otra, un repertorio organizado a partir de las áreas que siempre han sido la especialidad del ensamble. Así, este CD, como otras de sus grabaciones, y como sus programas de concierto, está organizado alrededor de las cantigas de Alfonso X, los romances sefarditas, los repertorios renacentistas de canto y danza, músicas de la tradición árabe-andaluza, algo de música barroca, y piezas originales de Armando López Valdivia, creadas bajo ciertos parámetros de la práctica de la música antigua. Entre estas últimas, destaca aquí la presencia de la pieza titulada *Probar la cuerda*, que fue grabada originalmente para el primer disco LP de Los Tiempos Pasados, producido en 1979. Otra de las piezas de López Valdivia, *Por cuartas y quintas*, se presenta aquí en dos versiones, una para laúd, y la otra para laúd y sintetizador. La inclusión del sintetizador es, por cierto, otro de los sellos característicos del trabajo de Los Tiempos Pasados en sus grabaciones, y uno de los que más horror ha causado a los puristas. Más que como un instrumento integrado a la dotación organológica antigua, el sintetizador es utilizado aquí por Los Tiempos Pasados como toque de color, o en funciones de *drone*. La audición del CD *Como un sueño* permite descubrir algunos elementos interesantes, como por ejemplo una versión en castellano de la pavana *Belle qui tiens ma vie* de Pierre Paléese, o una versión del romance sefardita *El rey Nimrod* combinado con *Avraham Avinu*, que en otras grabaciones suelen ser presentadas como dos piezas distintas.

#### COMO UN SUEÑO

Piezas de la tradición árabe-andaluza, cantigas de Alfonso X, obras originales de Armando López Valdivia, música virreinal latinoamericana, obras barrocas y renacentistas

Los Tiempos Pasados

Armando López Valdivia, director

GLOBAL e.RACK GER 13-1607

•

Para los melómanos “completistas” de la discografía de música mexicana de concierto, consigno aquí el dato de que hace unos años apareció en el sello Naxos una interesante reedición de grabaciones de dos obras de Daniel Catán (*La hija de Rappaccini* en forma fragmentaria, y *Mariposa de obsidiana*) que habían sido editadas aquí hace largos años. En la contraportada del reciente CD (2002), Naxos informa que se trata de primeras grabaciones mundiales, lo cual es estrictamente cierto, aunque el hecho es que el CD mexicano había sido grabado en 1991 y lanzado poco después. Resulta particularmente llamativo el hecho de que para esta reedición, y salvo las cuestiones lógicas del nuevo diseño, Naxos ha respetado íntegramente las características de aquella primera edición, reeditando los mismos textos de Catán y de Alberto Ruy Sánchez, las mismas fichas curriculares, los mismos créditos, etc. El cambio fundamental (y ciertamente bienvenido) está en una mejor presentación de los elementos visuales y gráficos, así como la traducción al inglés, alemán y francés de los textos de presentación, y la traducción al inglés de los textos cantados de las obras. Otro dato interesante relativo a esta reedición del sello Naxos está en el hecho de que, al parecer, la reedición del material musical no implicó trabajo extra sobre las grabaciones originales. Escuché con atención ambas versiones y no encontré cambios aparentes en la calidad del sonido, lo que me hace pensar que se empleó el original realizado en México, sin someterlo a ulteriores procesos de masterización. Para más señas, en la ficha técnica de la edición de Naxos no aparece ningún crédito de proceso sonoro secundario.

No está de más recordar que, además de estas dos ediciones de fragmentos de *La hija de Rappaccini* acompañados de *Mariposa de obsidiana*, existe una grabación comercial de la ópera completa, editada en el sello Newport Classic, con el Teatro de Ópera de la Escuela Manhattan de Música, bajo la dirección de Eduardo Diazmuñoz.



DANIEL CATÁN: *La hija de Rappaccini* (Fragmentos); *Mariposa de obsidiana*  
Encarnación Vázquez, mezzosoprano; Fernando de la Mora, tenor; Jesús Suaste, barítono  
Coro Convivium Musicum  
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México  
Eduardo Diazmuñoz, director  
NAXOS 8.557034

•

Por cortesía del sello Urtext, que los distribuye en México, conocí recientemente cinco ejemplares y deliciosos discos del sello Alia Vox, creado por el gran gambista catalán Jordi Savall para difundir los espléndidos proyectos que ha realizado con sus ensambles, Hespèrion XXI, Le Concert des Nations y La Capella Reial de Catalunya.

Se trata, estrictamente, ya no de simples CDs con un folleto adjunto, sino de verdaderos disco-libros en los que la parte informativa del producto tiene un peso e importancia equiparables a los de la música misma. Los dos primeros de estos proyectos están presentados en un formato hasta cierto punto tradicional en cuanto a su dimensión; la diferencia está en que sus respectivos folletos son de un tamaño bastante mayor que lo usual. Los otros tres vienen en una presentación mucho más ambiciosa, y son verdaderos libros acompañados de CDs.

En primer lugar, menciono un proyecto altamente sofisticado, titulado *Lágrimas de Caravaggio*, que contiene música original de propio Jordi Savall, con la que se glosa la vida de Michelangelo Merisi (Caravaggio era su nombre artístico, derivado de su lugar de nacimiento) y se hace una aproximación sonora a sus postulados estéticos. No se me ocurre un proyecto más difícil que traducir en sonidos la potencia de los claroscuros de Caravaggio y las imposibles luces que habitan sus cuadros. Sin embargo, la música de Savall es un logro indiscutible en este sentido, por cuanto sí logra comunicar algo del espíritu de Caravaggio. Sobra decir que en las piezas compuestas por Savall no hay músicas lúdicas o festivas, sino que las sonoridades

transitan sobre todo por senderos apropiadamente oscuros; no hay que olvidar que la vida de Caravaggio fue particularmente azarosa y turbulenta. Dada la naturaleza del proyecto, hay en esta música lugar para la improvisación, y en este sentido destaca la participación de la voz de Ferran Savall, que propone un interesante trabajo sinuoso y melismático como ancla del desarrollo musical de estas *Lágrimas de Caravaggio*. El folleto contiene una lúcida introducción de Savall, una cronología muy completa de Caravaggio, y varios ensayos de Dominique Fernández sobre cuadros particulares del pintor italiano, que vienen muy bien reproducidos en el folleto para servir como referencia inmediata al lector-oyente.

En segundo lugar, me refiero al CD doble titulado *Suite d'un goût étranger*, que contiene 33 piezas de viola del Libro IV (1717) de Marin Marais, compositor y gambista impar que ha sido materia fundamental del trabajo de Jordi Savall, tanto en el campo de la ejecución y la difusión, como en el de la investigación. El texto introductorio de Savall es doblemente interesante porque además de hacer la muy justificada apología de Marais, narra diversos momentos de su propia vida musical y personal, así como su relación estrecha con la música de este singular creador francés, sin olvidar (quizá a contrapelo de los puristas) su reconocimiento a la película *Todas las mañanas del mundo* (Alain Corneau, 1991), cuyo merecido éxito (debido en buena medida a la ejecución del *soundtrack* a cargo del propio Savall) convirtió a Marin Marais en un inesperado habitante del *hit parade*. En el folleto se reproduce de manera facsimilar, con su transcripción moderna, el fascinante prefacio de Marais a su Libro IV de piezas de viola. Hay, además, un muy completo ensayo biográfico, histórico y musical sobre Marais a cargo de Jérôme de La Gorce, así como una compacta y completa cronología del gambista-compositor. La interpretación de estas 33 piezas es, como siempre en el caso de Savall y sus colaboradores, musicológicamente sólida y estéticamente deliciosa. Uno de los atractivos esenciales de este doble CD es que Savall ha planteado

las ejecuciones de estas piezas de viola da gamba con combinaciones instrumentales diferentes. Al bajo de viola protagonista del propio Savall se añade otro más, así como tiorba, guitarra, clavecín, arpa de tres órdenes y un discreto complemento de percusión. La variedad de invención de Marais en esta serie de piezas es fielmente reflejada por la flexibilidad con la que Savall y sus colaboradores abordan cada ejecución.

Los otros tres disco-libros, más ambiciosos y complejos en su concepción y realización, se refieren respectivamente a Cristóbal Colón, al *Quijote* de Cervantes y a los viajes de San Francisco Javier. El primero de ellos tiene a su favor un universo musical posible de una riqueza incomparable, por cuanto en él se incluyen sobre todo músicas españolas, árabes y judías, en referencia puntual al año de 1492 como eje que articula esta narración histórico-musical. Así, la música y los textos entretejen de manera inteligente y muy atractiva tres historias fundamentales: las aventuras del almirante Colón y su descubrimiento del Nuevo Mundo; la derrota árabe en Al-Andalus con la reconquista de Granada por los españoles; y la expulsión de los judíos de Sefarad decretada por sus muy católicas y no muy liberales majestades. La presentación de las músicas relacionadas con estos hechos está interpolada con la lectura de diversos textos de la época, de muy diversas fuentes, que representan más de una visión de estos asuntos, lo que enriquece mucho el discurso de este disco-libro. A la gran variedad musical aquí planteada se añade una rica variedad lingüística en los textos cantados y recitados; el oyente se pone así en contacto con el castellano, el catalán, el italiano, el ladino, el hebreo, el arameo, el latín, el árabe, el náhuatl y el quechua. Estas dos últimas lenguas representan los puntos finales del trayecto de Colón, es decir, el contacto del Viejo Mundo con el Nuevo. Si la calidad de la música es de altísimo nivel, la de las partes recitadas también lo es, debido al profesionalismo de las voces elegidas para esta labor.

El segundo disco-libro de esta serie alude al riquísimo contenido musical del *Quijote* de Cer-

vantes y lleva por título *Romances y músicas*. La relación de las aventuras del flaco y desquiciado caballero Don Alonso Quijano es abundante en referencias musicales, mismas que han servido a innumerables compositores como punto de partida para toda clase de glosas musicales. En este caso, Jordi Savall y sus colaboradores han elegido pasajes específicos de diversos capítulos del *Quijote* en los que se mencionan músicas particulares; a la lectura recitada de esos pasajes sigue la música correspondiente, de manera que puede decirse que se trata de la conversión de la obra de Cervantes en un *musical* de características muy singulares. En varios de los pasajes quijotescos, se hace una mención más general de la música, y para ellos Savall ha elegido piezas *ad hoc* de época y, en algunos casos ha adaptado músicas a textos que no la tenían, y viceversa. Como lo indica el título del proyecto (y como lo señala la historia poético-musical de entonces), la selección musical es especialmente abundante en romances. Hay también danzas y canciones, y como la continuidad musical refleja la del *Quijote* cervantino, el trayecto culmina con la muerte del ingenioso hidalgo, que es acompañada por un par de trozos de misas de *Réquiem*, una anónima, la otra de Cristóbal de Morales. Cuatro breves pero ilustrativos ensayos completan la parte literaria del proyecto.

El título del tercer disco-libro de gran formato es *La ruta de Oriente*, y su contenido musical es particularmente atractivo. Se trata, básicamente, de dar seguimiento sonoro a los viajes de San Francisco Javier, y como sus periplos fueron particularmente amplios y extensos, la selección musical es un fascinante crisol multicultural. Quienes conocen el trabajo de Jordi Savall saben que sus ensambles suelen estar formados por músicos (todos ellos excelentes) de nacionalidades diversas; aquí, en *La ruta de Oriente*, esta cualidad es reforzada con la presencia de músicos invitados (árabes, japoneses, etc.) que se encargan de las partes vocales y/o instrumentales de piezas que van jalonando las travesías de San Francisco Javier, que lo llevaron desde su natal Navarra hasta las cerradas puertas de China, pasando por diversos puntos de Europa, África y Asia. No hay espacio suficiente en estas páginas

para describir, así sea parcialmente, la rica variedad musical aquí presentada; baste mencionar que la acertada combinación de piezas europeas con músicas de *oud*, *biwa*, *tabla*, *tanpura*, *shinobue*, *sarod*, *shakuhachi* y percusiones africanas culmina en un asombroso *Ave María* pentáfono que es un adecuado final a este peripatético portafolio musical. El texto introductorio de Jordi Savall viene acompañado de un ensayo de Rui Vieira Nery, una muy completa cronología (e itinerario) de Francisco Javier, y textos de Erasmo de Rotterdam, Nicolás Maquiavelo, Tomás Moro, Martín Lutero (incluyendo las incendiarias *Tesis de Wittenberg*), textos jesuíticos, bulas papales, documentos conciliares, y nutridas citas de la correspondencia del fraile viajero. La combinación de todo ello hace de esta *Ruta de Oriente* una aventura histórico-literario-musical irresistible, como lo son también los demás disco-libros de Alia Vox aquí reseñados. Se trata de proyectos cuya lectura-audición (sin olvidar sus notables aciertos gráficos) es realmente muy enriquecedora; venturosamente, son distribuidos en México a través del sello Urtext.

#### LACHRIMAE CARAVAGGIO

Músicas de Jordi Savall

Le Concert des Nations; Hespèrion XXI

Jordi Savall, dirección

ALIA VOX AV 9852

#### SUITE D'UN GOÛT ETRANGER

MARIN MARAIS: Piezas de viola del Libro IV

Jordi Savall, bajo de viola; Philippe Pierlot, bajo de viola; Pierre Hantaï, clavecín; Rolf Lislevand, Xavier Díaz-Latorre, tiorbas y guitarras; Andrew Lawrence-King, arpa de tres órdenes; Pedro Estevan, percusión

ALIA VOX AVSA 9851 (Dos CDs)

#### PARAÍSOS PERDIDOS: CHRISTOPHORUS COLUMBUS

Músicas árabo-andaluzas, judías y cristianas de la Antigua Hesperia, hasta el descubrimiento del Nuevo Mundo

Hespèrion XXI; La Capella Reial de Catalunya

Jordi Savall, director

ALIA VOX AVSA 9850 (Dos CDs)

#### DON QUIJOTE DE LA MANCHA: ROMANCES Y MÚSICAS

Hespèrion XXI; La Capella Reial de Catalunya

Jordi Savall, director

ALIA VOX AVSA 9843 (Dos CDs)

#### FRANCISCO JAVIER: LA RUTA DE ORIENTE

Hesperion XXI; La Capella Reial de Catalunya

Jordi Savall, director

ALIA VOX AVSA 9856 (Dos CDs)

•

En abril del 2008, en la Sala Nezahualcōyotl, el guitarrista Manuel Barrueco y el Cuarteto Latinoamericano ofrecieron un sabroso recital cuyo programa había sido registrado parcialmente en un CD del nuevo sello Tonar. El disco lleva por título *Tango sensations* y representa una más de las exitosas incursiones del Cuarteto Latinoamericano en el territorio de la música de Ástor Piazzolla. La única pieza ajena a Piazzolla en este nuevo CD es la famosa *Jeromita Linares* de Carlos Guastavino, tocada aquí con la sencillez y la frescura que la partitura exige, sin excesos de sonoridad ni complicaciones de estilo. La parte piazzolleana del repertorio del CD contiene algunas de sus piezas más representativas, que han sido objeto de innumerables arreglos para todo tipo de combinaciones, con y sin bandoneón. Y es precisamente en el terreno de los arreglos que la audición de este compacto resulta más interesante e ilustrativa. Los arreglos a *Libertango*, *Milonga del ángel* y *La muerte del ángel* son de César Olgúin, mientras que los arreglos a *Five tango sensations* son de Manuel Barrueco. Desde el punto de vista de la eficaz combinación de la guitarra con el cuarteto, ambos arreglistas demuestran un buen nivel de conocimiento de la materia. Sin embargo, habiendo escuchado estos tangos tanto en el concierto como en esta grabación, me parece que la intuición específicamente tanguera de César Olgúin ha dado como resultado arreglos más apegados al espíritu aventurero y explorador de Piazzolla y, sobre todo, más cercanos al tan característico “sonido

Piazzolla” El nivel de las interpretaciones es sólido y homogéneo, y confirma la calidad de Barrueco como uno de los mejores guitarristas de nuestro tiempo, y del CL como el cuarteto preeminente de México. Si tuviera que elegir de este CD con música argentina algún episodio para destacarlo, probablemente mencionaría el enérgico y bien construido entramado polifónico de la fuga en *La muerte del ángel*. Para confirmar que Barrueco y el CL han hecho una buena mancuerna musical, resulta que para cuando usted tenga en las manos este ejemplar de *Pauta*, melómano lector, ya habrá aparecido otro CD con obras para quinteto de guitarra y cuerdas, escritas por Michael Daugherty, Aaron Jay Kernis, Roberto Sierra y Gabriela Lena Frank, esta última estrenada mundialmente en el concierto ya mencionado. Me parece que lo interesante de este repertorio será que se trata de obras escritas originalmente para esta dotación, y no arreglos a partir de originales diversos.

#### TANGO SENSATIONS

ÁSTOR PIAZZOLLA: *Libertango; Milonga del ángel; La muerte del ángel; Five tango sensations*; CARLOS GUASTAVINO: *Jeromita Linares*

Manuel Barrueco, guitarra  
Cuarteto Latinoamericano  
TONAR TONAR 80215

•

Después de un largo proceso de compilación y edición, apareció recientemente un álbum de cuatro discos compactos que contiene una muy interesante (e importante) antología de música mexicana contemporánea para percusiones. La idea y realización de este proyecto corre a cargo de Julio Vígueras, actual director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM y, como músico ejecutante y profesor, uno de los más importantes promotores de la percusión en nuestro país. Las fuentes de origen de los materiales aquí compilados son diversas, y entre ellas recuerdo particularmente dos muy añejos discos LP que en su momento fueron proyectos pione-

ros en el ámbito de la difusión del repertorio mexicano de música para percusiones. Ciertas obras de esta antología aparecieron ya hace tiempo, también en LPs, combinadas con obras para otras dotaciones. Algunas otras obras provienen de remotas grabaciones de concierto, y algunas son grabaciones de estudio más recientes. Esta diversidad de fuentes permite entender las diferencias evidentes en los ámbitos sonoros que rodean a estas músicas percusivas, pero justo es decir que en lo general se ha hecho un trabajo estimable de masterización para pulir en la medida de lo posible esas discrepancias acústicas. Sin duda, lo más atractivo de este álbum de cuatro compactos está en la enorme variedad de repertorio que presenta, y que cubre varias generaciones de compositores (y compositoras) de México. Y si bien es cierto que hay aquí algunas obras fundamentales del repertorio, hay también un número significativo de obras que se ofrecen aquí en primeras grabaciones en formato digital, y otras que son inéditas en cualquier formato. En este sentido de variedad de repertorio destaca, por ejemplo, que junto con la *Toccata, Tambuco* y *Xochipilli-Macuilxóchitl* de Chávez, se presenta asimismo una muy buena versión de su portentosa *Partita para timbales*.

Un proyecto de esta naturaleza bien pudo haber dado lugar a la tentación del exceso de transcripciones, pero a lo largo de estos cuatro discos se encuentran solamente dos. La primera es la transcripción directa para teclados del cuarteto *Música de feria* de Revueltas, y la segunda es un arreglo para ensamble de percusiones del *Huapango* de Moncayo, realizada por el propio Julio Vígueras. En el caso de Blas Galindo, por ejemplo, además de su conocido *Titocotico* se han grabado también sus *Tres piezas para instrumentos de percusión*, menos conocida que aquella. Manuel Enríquez está representado aquí, con justicia, por dos partituras de enorme solidez, *Políptico* y *Canto a un dios mineral*, mientras que de Armando Laval se incluye una obra particularmente potente, *Oméyotl y Miktlán*. La generación posterior está representada por obras de Francisco Núñez, Federico Ibarra y Mario Lavista y, un poco más adelante, está la presencia de Arturo Már-

quez. Dos obras de Alicia Urreta (cuya discografía es inmerecidamente parca) y una de Gabriela Ortiz dan cuenta parcial del trabajo de nuestras compositoras en el campo de la percusión.

Además de la ya mencionada Partita de Chávez, la audición de este álbum me permitió descubrir y redescubrir algunas otras obras particularmente interesantes, como el *Preludio y fuga rítmicos* de José Pomar (otro compositor injustamente marginado de nuestro horizonte musical), el *Cuartetito de juguete* del percusionista pionero Carlos Luyando, *Magna Sin* de Gabriela Ortiz, y la muy bien lograda pieza *A Mao* de Arturo Márquez. El álbum presenta asimismo dos obras originales de Julio Viguera, una de ellas creada para el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, y la otra para el Festival Internacional Cervantino. De interés particular en esta compilación es el hecho de que si bien la mayoría de las obras aquí consignadas fueron escritas solamente para instrumentos de percusión, en algunas de estas partituras de incluye la presencia de dotaciones más amplias, con voces solistas, coros, alientos, piano, órganos, electrónica, sin faltar el aporte de los instrumentos prehispánicos de percusión. En este contexto, la lista de intérpretes involucrados en este álbum se convierte en sí misma en un dato histórico de relevancia. Puede decirse, estrictamente, que el grupo básico de percusionistas que interpreta todas estas obras es el mismo, aunque trasladado generacionalmente en el tiempo. Dicho de otra manera: las grabaciones más antiguas fueron realizadas por la que entonces se llamaba Orquesta de Percusiones de la UNAM, y las más recientes están a cargo de la Orquesta Percutoris de la Escuela Nacional de Música, con un importante complemento de percusionistas invitados y, de modo importante, cuatro jóvenes percusionistas de entre 11 y 13 años que interpretan la obra de Luyando. Lo que unifica a este vasto contingente de percusionistas es la presencia de Julio Viguera, bajo cuya guía se formaron todos ellos, muchos de los cuales han realizado ya importantes carreras como solistas y/o como miembros de orquestas y ensambles diversos. Por el repertorio reunido,

por la calidad de las ejecuciones y por su valor histórico, esta antología de percusiones merece audiciones repetidas de su contenido y, ciertamente, una amplia distribución y difusión que ojalá le sea dispensada por la UNAM, institución productora del proyecto.

ANTOLOGÍA DE LA MÚSICA MEXICANA CONTEMPORÁNEA PARA PERCUSIONES  
SILVESTRE REVUELTAS: Cuarteto *Música de feria*; JOSÉ POMAR: *Preludio y fuga rítmicos*; CARLOS CHÁVEZ: *Xochipilli-Macuilxóchtli; Toccatá; Tambuco*; Partita; JOSÉ PABLO MONCAYO: *Huapango*; CARLOS JIMÉNEZ MABARAK: *Concierto para piano y percusiones*; CARLOS LUYANDO: *Cuartetito de juguete*; LEONARDO VELÁZQUEZ: *Ronda*; JORGE DÁJER: Tres episodios para instrumentos prehispánicos de percusión; BLAS GALINDO: *Titocotico*; Tres piezas para instrumentos de percusión; ARMANDO LAVALLE: *Oméyotl y Miktlán*; RODOLFO HALFFTER: *Paquilitli*; MANUEL ENRÍQUEZ: *Político; Canto a un dios mineral*; FEDERICO IBARRA: *La chute des anges*; ALICIA URRETA: *Cantata de la pluma al ángel; De la palabra, el tiempo y el poeta*; MARIO LAVISTA: *Responsorio in memoriam Rodolfo Halffter*; JULIO VIGUERAS: *Sonancias I; Casa de comedias*; ARTURO MÁRQUEZ: *A Mao*; GABRIELA ORTIZ: *Magna Sin*  
Orquesta de Percusiones de la UNAM  
Orquesta Percutoris de la Escuela Nacional de Música de la UNAM

Julio Viguera, director

Luis Herrera de la Fuente, Alicia Urreta, Francisco Núñez, directores invitados

VOZ VIVA UNAM MN 31 (4 CDs)

•

Otro par de discos recientes:

El CD con tangos clásicos cantados por Valentina Álvarez y acompañados por Coco Potenza tiene la virtud de la enorme sencillez, casi austeridad, de su dotación. Pulcritud, transparencia, claridad, son las cualidades de estas interpreta-

ciones tangueras, que funcionan bien a pesar de que los tradicionalistas pudieran extrañar los sonidos de los demás instrumentos propios de un grupo de tango.

#### TANGOS DE MI FLOR

Tangos de Le Pera, Gardel, Troilo, Discépolo, los Expósito, Mores, Castillo, Bahr, Portier, Stamponi, Cadícamo, Bardi, Contursi, Laurenz, Cobián, y Blázquez

Valentina Álvarez, voz, Coco Potenza, bandleón

URTEXT UL 3031

•

El grupo vocal Fuenteclara hace su debut en el mundo de la música grabada con un CD que, lejos de ser monográfico, representa un muestrario del repertorio que ha estado trabajando recientemente. En este sentido, la cualidad principal de este disco es, precisamente, la amplitud y variedad de músicas abordadas por Fuenteclara (que van desde el canto llano hasta Blas Galindo), y la atención puesta en cada región del

repertorio a las cuestiones de estilo. Estrictamente, el grupo es amateur, pero se notan aquí un compromiso y una seriedad de la que bien pudieran aprender algunos de nuestros grupos profesionales. Tal seriedad se debe en buena medida, sin duda, al trabajo de preparación y dirección de Ethel González Horta, directora hábil, conocedora y exigente cuyo rigor y solidez en la conducción coral conozco por experiencia personal. Un buen debut discográfico para Fuenteclara, con un repertorio atractivo y una buena calidad de sonido.

#### FUENTECLARA

Obras corales de Tomás Luis de Victoria, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Luca Marenzio, Juan del Encina, Mateo Flecha, Antonio de Ribera, Thomas Morley, John Dowland, Félix Mendelssohn, Gisela Hernández, Gaspar Fernández, Blas Galindo, del Cancionero de Upsala, el Cancionero de Palacio, y de canto gregoriano

Ensamble Vocal Fuenteclara

Ethel González Horta, directora

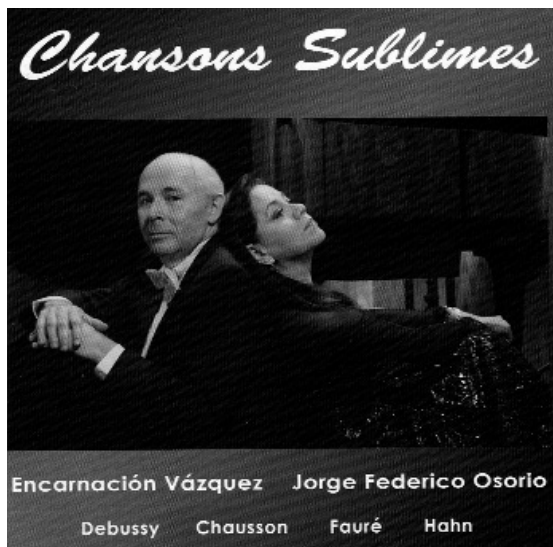
QUINDECIM QP 171

#### CHANSONS SUBLIMES

Encarnación Vázquez  
Jorge Federico Osorio

Obras de:  
Debussy, Chausson,  
Fauré, Hahn

De venta  
en las principales  
casas de música



## LA MUSA INEPTA



Lo que sea de cada quien, en Opus 94 van mejorando a grandes zancadas. La Musa Inepta puede testificar que, además de sus indudables aciertos estrictamente musicales, la impar estación cultural del IMER (las siglas no quieren decir lo que ellos dicen, sino lo que la Musa bien sabe: Innumerables Modos de Enredar al Respetable) ahora ofrece espacios muy terapéuticos para las almas en pena. Si no lo creen, la Musa les recuerda que, no ha mucho tiempo, el Sr. Juan Lara, voz notable de Opus 94, despidió un bello momento musical con estas memorables palabras:

“Y con esto damos por terminado este espacio en este miércoles aquí en Opus, dedicado al canto gregoriano, para quienes prefieren esta alternativa de relajación”.

De inmediato, la Musa de *Pauta* decide que ya no se referirá a él como el Sr. Lara, sino como el Dr. Lara. ¡Imagínense, lectores! ¡El canto llano como Pasiflorine! De inmediato, la Musa advierte en el horizonte algunas otras alternativas de relajación dignas de Opus 94 y del recetario secreto del Dr. Lara, a saber: canto ambrosiano en vez de Prozac; canto beneventano para sustituir al Tafil; canto polifónico de Córcega en lugar de Rivotril; y para coronar este recetario antidepressivo-musical, ¿qué les parece, lectores, una pequeña dosis de *cantus firmus* en vez de Viagra? La Musa, no sin sonrojarse un tanto, está segura de que el sabio Dr. Lara lo aprueba.

•

Ya para qué les digo: lo que sigue se escuchó en la misma frecuencia radiofónica ya antes mencionada. Nomás que hubo cambio de voz, y en esta oca-

sión el portador de la Buena Nueva fue Luis Gerardo Zavala, quien anunció un anuncio musical irresistible: “Van a escuchar ahora *El joven del cuerno maravilloso*, de Gustav Mahler”.

Sin más trámite, le quiere preguntar a su añejo, rústico y vetusto maestro de matemáticas, Don Carmelo Crespo y Landaluce, si en este caso el orden de los cuernos altera (o no) al joven. ¿Ustedes qué creen?

•

Nomás por rigor: ésta también es de Opus 94. Y ahora con ustedes, Óscar Edwin García, otra voz singular de la estación del IMER, y de pura chiripa, refiriéndose al mismo compositor del maravilloso cuerno del maravilloso joven, y diciendo de él, más o menos, “Mahler, el famoso compositor alemán...” La Musa no puede ponerse muy exigente esta vez, porque al fin y al cabo ella no entiende el oscuro y melifluo dialecto vienés. Lo que sí la confunde es que su profe de geografía le juró y le perjuró (y la perjudicó por no acordarse de ello) que Berlín y Viena eran dos ciudades que, además de apartadas, ajenas y medianamente lejanas, eran distintas. A saber qué clase de pasaporte multiétnico (y ciertamente pangermánico) usaba Gustav Mahler. Otro caso para La Araña, piensa La Musa Inepta.

•

Y... ¿qué creen? Ahá... no se rían, pero lo que sigue también fue escuchado con atentos oídos por la redonda redactora de *Pauta* en las radiofónicas frecuencias del 94.5 de la modulada frecuencia, que ya saben ustedes a quién pertenecen. Y de nuevo, por cortesía de Luis Gerardo Zavala. Después de anunciar que íbamos (ustedes y yo, claro) a escuchar tal y tal obra de tal o cual compositor, L.G.Z. anunció con tonante voz a los intérpretes, diciendo a la letra: “... con la orquesta Theater of Voices que dirige Paul Hillier”. La Musa, que después de Harry Potter ya cree en cualquier cosa, supone que la misma varita mágica que produjo tan portentosa transmutación fue la responsable de que la Orquesta Filarmónica de Londres se convirtiera en un enorme coro. ¿No que no existía la piedra filosofal de la música?

•



Mienten de modo mendaz y con malintencionada mala intención quienes afirman, envidiosos, que La Musa Inepta de la Revista *Pauta* de Mario Lavista nomás anda a la caza de novio. ¡Para nada! A veces, también anda a la caza de gangas para nutrir ya no su robusta humanidad, sino su creciente discoteca. Y figúrense que tal día de la otra semana, que se lanza por los pasillos de Gandhi a buscar lo verdaderamente muy barato, y que se encuentra con un CD que costaba como treinta pesos, de la prestigiada Marca Pato Pascual pero hecha en Europa y que nomás decía CLASSICS. Y que va y que lo compra nomás por barato. Y que se sienta a oírlo. Y que agarra y se pone a leer lo del folleto ese, y la portada y todo, y que en el proceso de hacerlo se va enterando de que es música de Don Manuel de Falla, que si lo del amor que es brujo y que si lo del sombrero que tiene tres picos, y que si esto y lo otro de que la vida es, por desgracia, breve. Lo que más le gustó a la Musa de este portento de CD (además de su portentoso y descontado precio) fue la audición de las selectas piezas del ya mentado y tripartita sombrero. Dos danzas le fueron especialmente caras (no como el disco, pues) y cercanas a su corazoncito: la una, la *Danza de los vecinos*, descrita como *segundillas*, género muy popular entre las vicetiples decimonónicas; y la otra, la *Danza del molinero*, que dice ahí que es una *farracuda*. Es decir, una danza de pescadores que se baila para alejar el peligro de que se les aparezcan en sus redes las farrucas con dientes. ¡Mucho ojo!

•

La columna se llama *Sotto voce*, el autor es Lázaro Azar, y se publica en el prestigiado (*sic*) diario *Reforma*, que la Musa no lee, pero que sí le alcanzaron a contar. La ocasión de la reseña que le contaron y que no leyó porque no le gustan los periódicos de colores (más que ese de color sepia pa' mirar cómo anda el Necaxa) fue un recital del Cuarteto Arditti en la universitaria Sala Neza, como cariñosamente le dice la Musa. Ahí les va el fragmento:

no me quedó más que admitir mi carencia de elementos y herramientas para emitir opinión alguna sobre lo que, en su mayoría, fueron para mí meros ruiditos. Con decirles que lo que más me admiró de dicha velada fue que entre obra y obra afinaran. ¿Para qué? ¡Si todo me sonaba igual! ... Ya de cuánto aplaudí a Valentina Lisitsa durante los cinco *encores* que ofreció, horas más tarde tras actuar con la OFUNAM,

mejor ni hablar. Creo que no se equivocó José Luis Castillo al decir que me estoy volviendo “peligrosamente reaccionario.”

La Musa reflexiona: si ya lo dijo José Luis Castillo, mejor ni hablar al fin que, ¿para qué meterle más ruiditos al asunto, si de todas maneras va a sonar igual?

•

Y para que la cuña apriete, ha de ser del mismo cuarteto, la Musa *dixit dominus*. Vean que hay una página de la inmarcesible revista *Tiempo Libre* que dice hasta mero arriba, con letras así de grandes, MÚSICA. Y abajo, con la firma de Raúl Díaz, un título que por explicativo no es menos contundente: “Arditti, el cuarteto musical de hoy”.

Los lectores, encabezados con emoción por la Musa de *Pauta*, agradecen la aclaración, porque ya estaban pensando que el Cuarteto Arditti era el equipo italiano de relevos de 4 x 400 metros, aunque no faltó un lépero que dijera que a lo mejor constituían un grupúsculo de mañosos jugadores de dominó.

•

Con fecha de 19 de febrero del ya lejano 2007, Arturo Cruz Bárcenas entrevista en *La Jornada* a la incomparable y discreta flautista Elena Durán. La Musa les trae algo de lo más granado, un concepto diferente, en estas palabras de la ilustre e ilustrada entrevistada (el acento se lo van a tener que imaginar, porque esta revista todavía no traé ruiditos de alta tecnología, y es pura tinta sobre papel):

Aunque las flautas tienen millones de sonidos, no todo es contra la técnica, sino que todo es pro la técnica de los dedos, de cómo usar el sonido. Jean Pierre Rampal y Bolling me hacían bromas porque ellos no tocaban la Suite No. 2 y yo toco de todo. Aprendí toda la música de Bolling y cuando tengo la presión de interpretar algo de él, en una noche, como la que será el 22 de febrero, simplemente trabajo, hago un proceso como el de irme a un Supertazón, porque son muchas obras. El mismo día 22 pero en el Auditorio Nacional estará Lupita D'Alessio.

Espero que de su público, si algunos quieren venir al Lunario a la segunda parte, serán bienvenidos. Al final de cuentas, somos dos mujeres poderosas.

Ruborizada un poco, la Musita de esta revistita confiesa que como es admiradora de estas dos Chicas Superpoderosas, alcanzó a ir a los dos conciertos. Confiesa, también, que se le frieron varios miles de neuronas ante la incapacidad de asimilar ni la mitad de los millones de sonidos incomparablemente emanados de las flautas de la Sra. Durán. Lo que sí de plano pues no se vale es que ese par de mediocres, Bolling y Rampal, le saquen a tocar la Suite No. 2 porque, como bien dice ella, hay que tocar de todo... sin importar cómo suene, claro. El meollo del asunto es la acumulación estadística, piensa la Musa. La rotunda reportera de esta sección comienza a entender, poco a poco, de manera paulatina, progresivamente: si la Maestra Durán se va al Supertazón a ver a los Delfines contra los Potros (o cualesquiera otros animales de aleta o pezuña), pos con razón no le ha de dar tanto, tanto tiempo para aprenderse esos millones de sonidos. (¿Serán flautas de Julián Carrillo?) No se pierda, lector, lectora, el siguiente mano a mano Durán-D'Alessio en la Arena México. Ya se imaginan ustedes quién es la ruda y quién la técnica. De buena fuente, La Musa Inepta ha oído el chisme de que va a ser máscara contra cabellera, o si no, de perdida, papada contra chaquira.

•

En esta ocasión y para mayor comodidad de sus clientes y amigos (que son pocos pero selectos), la Musa les ofrece ya traducido y digerido del inglés este primor de crónica, firmado por el famoso crónico Mark Swed, que escribe de música en el diario llamado *Los Angeles Times*. Sepan que el mencionado Mr. Swed fue a escuchar los *Ángeles de llama y hielo*, partitura de música compuesta por la compositora mexicana Ana Lara. La ya traducida (y no muy bien digerida) reseña dice o decía o dijo así:

Pero no fue el color lo que me pareció más notable en los “Ángeles” de Lara el jueves. “Oscuridad” comienza con la antigua Tierra abriendo sus fauces y entonando un Aaaaaaaaaaaah primigenio. El sonido proviene de las profundidades de la orquesta, como el preludio a un “Oro del Rhin” incaico. No hay un sonido como éste. Joseph Horowitz,

el anfitrión y asesor artístico del festival, dice que la partitura de Lara es apocalíptica. La compositora escribe en sus notas de programa que su inspiración nació de cuatro poemas cosmológicos de Francisco Ferrer. Para mí, éste no es el sonido de la destrucción total, sino del nacimiento global. Después vinieron, claro, numerosos y coloridos efectos instrumentales. Lara parece ir estilísticamente del Rhin de Wagner a los “Pinos de Roma” de Respighi, un Rhin incaico que conduce a una catacumba incaica.

Luego de la relectura gozosa, apocalíptica y repetida de lo anterior de antes, Doña Inepta se regocija con el lucimiento de la cultura multicultural del Dr. Swed a quien, como buen liberal que es, le dan lo mismo los apaches, los tzotziles o los quechuas, al fin que todos son indios, pa’ qué más que la verdad. Lo que sí desconcierta un poco a la tímida Musita es que todavía no logra encontrar la línea de Metrobús que cubre la ruta Machu Picchu-Valhalla. Mientras la encuentra, la Musita ya le mandó al Dr. Swed un correo de esos muy eléctricos para recordarle que la maestra Lara no es de origen inca, sino maya, y a mucha honra. No la vayan a poner en la catacumba equivocada cuando entregue el equipo... que ojalá, y dicho sea de paso, sea dentro de muchos, muchos años.

**J.A.B.**

## COLABORADORES

- Ingeniero y violinista, el zacatecano **Jorge Barón Corvera** es Doctor en Musicología y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Además de la investigación, actualmente se dedica a la preparación de cuadros a nivel licenciatura y ha publicado artículos en revistas especializadas de Estados Unidos, Inglaterra y México.
- **Ana Belén López** es autora de los libros de poesía *Alejándose avanza* (1990) y *Del barandal* (2001). Actualmente es profesora de literatura en la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán. Recientemente, junto a la bailarina Claudia Lavista y el fotógrafo Martín Gavica, trabajó en el libro *Silencios*, en donde el cuerpo, la imagen y la palabra se desenvuelven con profunda armonía y honestidad. El libro está próximo a publicarse.
- **Alberto Blanco** (México, 1951) es poeta, ensayista y traductor. A partir de la publicación de su primer libro, *Giros de faros*, en 1979, ha dado a la imprenta veinticinco libros de poesía en México y algunos más fuera del país. En los años setenta y ochenta participó en los grupos de rock y jazz La Comuna y Las Plumas Atómicas. Hasta la fecha sigue tocando el piano y componiendo. Su libro *Música de cámara instantánea*, publicado en Cuadernos de Pauta, reúne 52 poemas dedicados a otros tantos compositores de música clásica contemporánea.
- **Juan Arturo Brennan** (México D.F., 1955). Preparado académicamente como cineasta, es escritor y productor de radio y televisión, cronista musical, redactor de notas de programa y otros oficios afines. En junio de este año, por sus múltiples méritos, le fue concedida la Orden del León de la República de Finlandia.
- Escritor, traductor y periodista, **Federico Campbell** (Tijuana, 1941) ha sido becario de la Fundación Guggenheim y del Sistema Nacional de Creadores. Su novela *Transpeninsular* obtuvo el Premio de Narrativa Colima para Obra Publicada. Entre sus libros destacan: *Infame turba* (1971), *La memoria de Sciascia* (1989), *Tijuanaenses* (1997) y *La clave Morse* (2001).
- **Pablo Espinosa** es director de la sección de Cultura del diario *La Jornada*. Infatigable melómano, ha escrito artículos y reseñas sobre incontables conciertos y discos. Ha obtenido los premios Bellas Artes de Literatura (1986), Sinaloa de Periodismo Cultural (1988) y el de la fundación Friedrich Ebert (2003). En 1996 publicó el libro *Memoria de la Sala Nezahualcóyotl 1976-1996*.
- **Ted Hughes** (Yorkshire, 1930-1998) se cuenta entre los mejores poetas de lengua inglesa. Algunos de sus libros más destacados son: *The Hawk in the Rain* (1957), *Crow* (1970), *Tales of Ovid* (1997) y *Birthday Letters* (1998), dedicado a quien fuera su esposa, Sylvia Plath, y que se convirtió en un best seller desde el momento de su publicación. En 1984 fue nombrado Poeta Laureado de Gran Bretaña.
- **José Mondragón** estudió composición musical en la UNAM, donde actualmente realiza el posgrado en Tecnología Musical. Estudió teoría de sistemas, atractores y caos con el Dr. Felipe Lara Rosano, Inteligencia Artificial con la Dra. Ildiko Pelckzer y Diseño Interactivo (Humano-Máquina) con el Dr. Fernando Gamboa Rodríguez.
- Neurólogo y formidable escritor, **Oliver Sacks** (Londres, 1933) es uno de los más importantes continuadores de la tradición médica de relatar

“anécdotas clínicas”. Entre sus libros se cuentan: *Migraña*, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* y *Un antropólogo en Marte*. Actualmente vive en Nueva York, donde es profesor de Neurología Clínica y Psiquiatría de la Universidad de Columbia. Su libro más reciente, al que pertenece el texto que aquí presentamos, es *Musicophilia* (Alfred A. Knopf, 2007).

• **Gerardo Torres Cervantes** es poeta. Nació en Guanajuato en 1953. Estudió y enseñó literatura española en la Universidad Iberoamericana, fue Jefe de redacción de la revista *Diálogos* de El Colegio de México, que dirigió Ramón Xirau. Ha publicado poesía y prosa en *Diálogos*, *Vuelta*, *Estudios*, *Caravelle*. Actualmente es director de la Alianza Francesa de Guanajuato.

• **Jorge Torres Sáenz**, egresado del Conservatorio Superior de París, es compositor, profesor de aná-

lisis, orquestación y composición en la Escuela Superior de Música del INBA. Es miembro activo de P.O.R.T., colectivo transdisciplinario.

• **Verónica Viola Fisher** (Buenos Aires, 1974) forma parte de la generación de jóvenes poetas argentinos conocida como “Monstruos”. Ha publicado los libros de poemas *Hacer sapito* (1995) y *A boca de jarro* (2002). Proveniente de una familia de músicos (de allí quizá que haya quedado algo “tocada”, como ella misma dice), su libro más reciente es *Notas para un agitador* (2008).

• **Siegrid Wiese** nació en México, D.F. (1980), aunque se declara oaxaqueña adoptiva. Su formación la ha llevado a formar parte del Taller Rufino Tamayo, en el que se ha empecinado en diversas artes como la cerámica, la escultura, la pintura y la gráfica. Actualmente dirige el Taller 910, el único de Oaxaca especializado en dibujo.

En su próximo número

# *pauta*

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL


publicará entre otros materiales

- **Federico Valdez**: Música y procesos creativos
- **Stefano Scodanibbio**: Scelsi, un hombre extraordinario
- **Pablo Fessel**: Transformaciones en la representación de Charles Ives
  - **Gastón Arce Sejas**: Hacia una música espiritual
- **Áurea Maya**: Ricardo Castro • **Manuel Rocha**: ¿Qué es el arte sonoro?
  - Conversación: Manuel Rocha y Eric La Casa
- **Carlos Pineda**: Minimalismo, mito y religiosidad en Phillip Glass
  - Poemas de **Daniel Sada**, **Julio Espinosa** y **Ramón Cote**

Fundamentos teóricos de la

# música atonal

Hebert Vázquez

 **CONACULTA · FONCA**

FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

2006

D  
a tempo

# Ricardo Miranda

## El sonido de lo propio: José Rolón y su música

Handwritten musical score for Ricardo Miranda's work. The score is written on multiple staves with various annotations and markings.

Annotations include:

- 4 scherzando*
- if*
- 4 scherzando of*
- 4 scherzando*
- 4 p*
- 4 p a tempo*
- 4 p a tempo*
- bauche*
- bauche*

The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, with some sections marked with a triangle symbol.



SÉNECA  
Ópera de Cámara  
de Marcela Rodríguez

Armando Gama, barítono  
Iracema Terrazas, soprano  
Oscar de la Torre, tenor  
Director musical,  
José Areán

Ensamble “Signos”

Director artístico,  
Oscar Romano

De venta  
en las principales  
casas de música

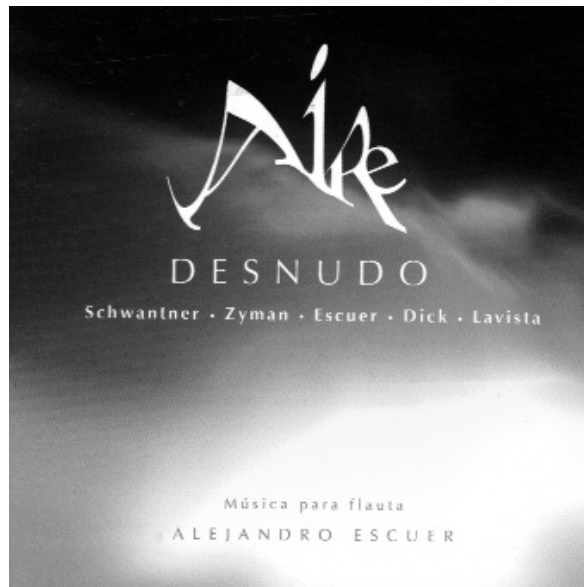


AIRE DESNUDO  
Música para flauta

Alejandro Escuer, flautas

Obras de :  
Schwantner, Zyman,  
Escuer, Dick y Lavista

De venta  
en las principales  
casas de música



# *pauta*

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

MAURICIO SOTELO: EDUARDO CHILLIDA / ALEX ROSS: JEAN SIBELIUS

VIVIAN ABENSHUSHAN: JOHN CAGE



JORGE BARRÓN  
CORVERA:  
EL CONCIERTO DE VIOLÍN  
DE RODOLFO HALFFTER

MÓNICA SÁNCHEZ ESCUER:  
LUIS BARRAGÁN Y GABRIELA ORTIZ

ADOLFO VÁSQUEZ ROCCA:  
PETER SLOTERDIJK Y LA MÚSICA

POESÍA DE: MYRIAM MOSCONA,  
JOSÉ ÁNGEL VALENTE,  
LUIS FELIPE FABRE Y LUCIAN BLAGA

RESEÑAS Y MUSA INEPTA  
DE JUAN ARTURO BRENNAN / NOTAS DE  
HEBERT VÁZQUEZ Y MARIO LAVISTA

ENERO – MARZO DE 2008

**105**

\$ 35.00

## LECCIÓN DE MÚSICA

**M**uchos violinistas y *luthiers* insisten en que los violines mejoran sus sonidos con el tiempo, y que un violín exquisitamente tocado durante muchos años llega a incorporar esa exquisitez. De algún modo la madera conserva un registro de los vuelos líricos del ejecutante. En términos más prosaicos: ciertas vibraciones repetidas durante años, junto con los procesos normales de envejecimiento, pueden provocar cambios microscópicos en la madera; percibimos esos cambios celulares como un enriquecimiento del sonido. En términos poéticos: la madera recuerda. De manera que una parte del deber de un maestro violinista es educar a un violín para las generaciones futuras.

Tomado de: Diane Ackerman, *Una historia natural de los sentidos* (Anagrama, 1992).



Instituto  
Nacional de  
Bellas Artes



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes

