

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

DOSSIER

CAGE-BOULEZ:

CARTAS CRUZADAS,
PIERRE BOULEZ Y
HUGO ROCA JOGLAR

LA ESCUCHA

POR FLUXUS, LOWELL
CROSS, DICK HIGGINS,
CARMEN PARDO,
MANUEL ROCHA
Y LUIGI AMARA

POESÍA

POR PAULA ABRAMO,
EDGAR AGUILAR,
DONALD JUSTICE
Y GONZALO ROJAS

NIKOLAUS

HARNONCOURT

POR ÉL MISMO,

JAZMÍN RINCÓN,
CERGIO PRUDENCIO
Y JESÚS SILVA-HERZOG
MÁRQUEZ

ÁLVARO BITRÁN,
LA QUINTA SUITE



NOTAS SIN MÚSICA:

OBITUARIOS:

JOHN EATON,
GILBERTO MENDES,
GILBERT KAPLAN
Y PIERRE BOULEZ

GUILLERMO SHERIDAN:

EL SONIDO (13)
Y LA FURIA

JORGE FEDERICO

OSORIO: HONORIS
CAUSA DE LA
UNIVERSIDAD
VERACRUZANA

CRICRI EN LENGUAS
INDÍGENAS

DISCOS Y LA MUSA

INEPTA POR JUAN
ARTURO BRENNAN

TIRADERO DE NOTAS

POR JESÚS ECHEVARRÍA

ENERO - JUNIO DE 2016

137-138

\$70.00

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa

Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda

Directora General

Coordinación Nacional de Música y Ópera del INBA

José Julio Díaz Infante

Coordinador Nacional

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

DE LA SECRETARÍA DE CULTURA

Marina Núñez Bernal

Directora General

pauta

Director: Mario Lavista

Jefe de redacción: Luigi Amara

Consejo editorial: Federico Bañuelos / Alberto Blanco / 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: icortes@cultura.gob.mx

Distribución y ventas: **Educual, 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

REVISTA PAUTA, *Cuadernos de teoría y crítica musical*, Año XXXIV, No. 137-138, enero – junio de 2016, es una publicación trimestral editada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Avenida Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, Col. Polanco Chapultepec, Del. Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México, Tel. 1000-4622, ext. 1367, www.inba.gob.mx, denmo@inba.gob.mx. Editor responsable: Luigi Ferdinando Amara Calvillo. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-052609561300-102, ISSN: En trámite; ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de Título No. 9414, Licitud de Contenido No. 2755, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Impresora y Encuadernadora Progreso, S.A. de C.V. (IEPSA), Av. San Lorenzo núm. 244, Col. Paraje San Juan, Del. Iztapalapa, México, D.F. C.P. 03580. Este número se terminó de imprimir en agosto de 2016 con un tiraje de 1,500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XXXIV, Núms. 137-138, enero-junio de 2016

SUMARIO

Presentación	3	Pierre Boulez	
<hr/>		Satie y Schoenberg	139
George Brecht, Mieko Shiomi et al.		<hr/>	
Ejercicios y eventos Fluxus	5	Hugo Roca Joglar	
<hr/>		La sonrisa de un cascarrabias;	
Lowell Cross		Réquiem por Pierre Boulez	148
<i>Reunión:</i> John Cage y Marcel Duchamp		<hr/>	
Música electrónica y ajedrez	17	Gonzalo Rojas	
<hr/>		Tres poemas	153
Paula Abramo		<hr/>	
Dos poemas	33	Álvaro Bitrán	
<hr/>		La Quinta suite	157
Dick Higgins		<hr/>	
John Cage: percepción y recepción	37	Jazmín Rincón	
<hr/>		Nikolaus Harnoncourt	
Edgar Aguilar		en sus propios términos	161
Música sacra	51	<hr/>	
<hr/>		Cergio Prudencio	
Carmen Pardo		Tributo a Nikolaus Harnoncourt	173
Dejar ser al sonido	52	<hr/>	
<hr/>		Jesús Silva-Herzog Márquez	
Donald Justice		Harnoncourt	176
Tres poemas	87	<hr/>	
<hr/>		<hr/>	
Manuel Rocha Iturbide		NOTAS SIN MÚSICA	
La escucha como forma de arte	91	<hr/>	
<hr/>		William Grimes	
Luigi Amara		John Eaton, compositor e	
4'33" Andante	118	innovador de la electrónica	178
<hr/>		<hr/>	
John Cage y Pierre Boulez		Muere a los 93 años el maestro	
Cartas cruzadas	128	y compositor Gilberto Mendes	180
<hr/>		<hr/>	

Pablo Espinosa
Muere Gilbert Kaplan, quien dejó su
fortuna por ser experto en Mahler **182**

P. Unamuno
Muere Pierre Boulez, adiós
a un terrible y divino Zeus **184**

Tenía 90 años. Murió Pierre Boulez
Símbolo del vanguardismo musical **186**

Pierre Boulez (1925-2016)
El fin de un renovador **187**

A Jorge Federico Osorio
el *Honoris causa* de la Universidad
Veracruzana **188**

Guillermo Sheridan
El sonido (13) y la furia **189**

DISCOS

Juan Arturo Brennan **191**

Cri-cri sonará en lenguas indígenas **198**

TIRADERO DE NOTAS

Jesús Echevarría
De la experiencia estética
(*Segunda parte*) **199**

LA MUSA INEPTA

Juan Arturo Brennan **205**

COLABORADORES

Tercera de forros:
Lección de música por
W. Somerset Maugham

Portada y alebrijes musicales por
Natalia Gurovich

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

Juan Rulfo, “Luvina”.

Pauta dedica este número al arquitecto
Teodoro González de León en sus 90 años.

PRESENTACIÓN



Los ejes alrededor de los cuales gira este número doble de *Pauta* son la Escucha como una disciplina que alcanza la estatura de artística y un mínimo homenaje tanto a Pierre Boulez como a Nikolaus Harnoncourt, auténticos monstruos de la escena musical fallecidos a comienzos de este año. Y en medio, como un hilo casi imperceptible que vincula estos dos grandes ejes, la figura de John Cage, uno de los músicos más interesados en afinar —pero sobre todo en ampliar— el arte de la escucha, y quien fuera en su momento, a comienzos de la década de los años cincuenta, amigo cercano de Boulez, siempre entusiasta y comprometido porque se conociera y tocara su música de este lado del Atlántico.

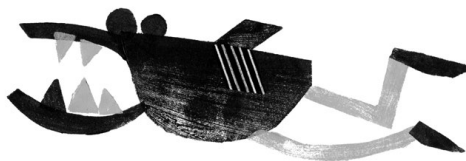
El arte de la escucha (pero también la posibilidad de la escucha como un arte) tiene una larga historia que rebasa el terreno de lo propiamente musical y que plantea preguntas sobre la diferencia entre percibir el mundo con la vista y con el oído, sobre las distintas modalidades de un acto que puede hacerse consciente y perfeccionarse, o bien sobre la relación estética que cabe establecer con nuestro entorno cotidiano, tal como por ejemplo lo entendió H.D. Thoreau en los bosques de Walden al proponer una disciplina de atención que aceptara los sonidos circundantes como una suerte de sinfonía impremeditada y continua al margen de las salas de concierto (una disciplina sensorial al aire libre que, por cierto, fue muy

influyente en el desarrollo intelectual de John Cage). Con textos de Carmen Pardo y Manuel Rocha, especialistas en el tema, junto a otros, podría decirse, un tanto más diletantes, además de un atisbo de las derivaciones escénicas y performativas de una pieza seminal como *4'33"* a cargo del grupo Fluxus, la primera parte de la revista pretende redondear una premisa muy en el espíritu de Cage: “Dejar ser al sonido”.

En la segunda parte, a manera de sendos homenajes a Pierre Boulez, el gran compositor y director de orquesta francés, y a Nikolaus Harnoncourt, el influyente director austriaco que redefinió la forma de acercarnos a la música desde una perspectiva históricamente informada, hemos querido reunir no sólo artículos y obituarios que revisan sus respectivas obras y lamentan su reciente pérdida, sino también, en la ya añosa tradición de esta revista, textos escritos *por ellos mismos*, que en su momento dieron a la imprenta como un complemento o continuación de sus investigaciones musicales, bajo la idea de que estos textos no sólo abren una pequeña ventana a su pensamiento, a los temas que les apasionaban y a los problemas que les urgía resolver —por no hablar de que nos permite estar más cerca de su respiración, por decirlo así, *mental*—, sino también porque constituyen ejemplos magníficos y sobresalientes de una de las convicciones fundacionales de *Pauta*: que la maestría con la batuta no tiene por qué estar reñida con la habilidad con la pluma.

Luigi Amara

EJERCICIOS Y EVENTOS FLUXUS



Traducción de Alejandro Espinoza y Bibiana Padilla

GENPEI AKASEGAWA

KOMPO

El director de orquesta envuelve su batuta con papel y cuerda.

Los ejecutantes envuelven sus instrumentos.

FECHA DESCONOCIDA

AY-O

ARCO IRIS NO. 1 PARA ORQUESTA

Soplar burbujas de jabón de distintos instrumentos de viento.

El director de orquesta rompe las burbujas con su batuta.

FECHA DESCONOCIDA

ARCO IRIS NO. 1 PARA ORQUESTA. VARIACIÓN

Soplar burbujas de jabón de distintos instrumentos de viento.

El director de orquesta corta las burbujas con una espada de samurái.

FECHA DESCONOCIDA

ARCO IRIS NO. 2 PARA ORQUESTA

Una orquesta totalmente inexperta toca una escala en modo mayor de siete notas en distintos instrumentos.

FECHA DESCONOCIDA

SALIDA NO. 1

El público debe atravesar un vestíbulo cubierto con clavos expuestos hacia arriba, excepto por algunas zonas libres en forma de pisadas.

ROBERT BOZZI

OPCIÓN 5

Dos pianistas se sientan ante dos pianos.

Aprietan los pedales y estrellan los pianos uno contra otro varias veces.

1966

OPCIÓN 8

El ejecutante entra con un estuche de violín.

Saca un violín y un serrucho. Corta el violín a la mitad, coloca las piezas y el serrucho de vuelta en el estuche, lo cierra, hace una reverencia y se retira.

1966

OPCIÓN 9

Dos ejecutantes luchan entre ellos usando dos violines como si fueran espadas, hachas o garrotes.

1966

GEORGE BRECHT

SOLO PARA SAXOFÓN, FLUXVERSIÓN 1

Se anuncia la pieza.

El ejecutante entra al escenario con un estuche de instrumento, lo coloca sobre un pedestal, lo abre y saca una trompeta, se da cuenta del error, lo vuelve a guardar en el estuche y sale.

CONCIERTO PARA ORQUESTA, FLUXVERSIÓN 1

Los miembros de la orquesta se intercambian los instrumentos.

1962

CONCIERTO PARA ORQUESTA, FLUXVERSIÓN 2

Los miembros de la orquesta intercambian sus partituras.

1962



George Brecht, *Solo para violín, viola, cello o contrabajo*, 1962. Interpretado por el artista en Fully Guaranteed 12 Fluxus Concerts, Fluxhall, Nueva York, 25 de abril de 1965.

CONCIERTO PARA ORQUESTA, FLUXVERSIÓN 3

La orquesta se divide en dos equipos, vientos y cuerdas, sentados en hileras opuestas. Los instrumentos de viento deben estar preparados para disparar chícharos. Esto se puede lograr insertando un tubo largo y angosto en los instrumentos de viento. Los instrumentos de cuerdas se tensan con ligas que se utilizarán para arrojar misiles de papel. Los ejecutantes deben pegarle a un ejecutante del equipo opositor con un misil. Un ejecutante que es golpeado tres veces deberá abandonar el escenario. Los misiles se intercambian hasta que todos los ejecutantes de un lado estén ausentes. El director de orquesta actúa como réferi.

1962

SINFONÍA NO. 3, FLUXVERSIÓN 1

(En el piso)

Los miembros de la orquesta se sientan en el filo de la silla y sostienen sus instrumentos en posición para tocar. A la señal del director, todos los músicos se deslizan hacia adelante y caen sutilmente de sus sillas al unísono.

1964

ALBERT M. FINE

PIEZA PARA BEN PATTERSON

Construye un piano con los agudos a la izquierda para que ascienda hacia lo grave a la derecha.

Toca a todos los clásicos favoritos.

FECHA DESCONOCIDA

CONCIERTO PARA PIANO SOLO Y EJECUTANTE

El ejecutante se desviste al ritmo de una prenda por cada 88 notas en el piano: sombrero de copa, corbata, agujetas, pluma, pañuelo, etcétera.

FECHA DESCONOCIDA

TOSHI ICHIYANAGI

MÚSICA PARA PIANO NO. 5, FLUXVARIACIÓN

Un piano vertical se coloca en el centro del escenario con el perfil viendo hacia el público. El pedal está presionado y fijo en esa posición. Un ejecutante, oculto tras bambalinas, arroja dardos hacia la parte trasera del piano según el patrón de tiempo

indicado en la partitura.

FECHA DESCONOCIDA

JOE JONES

DUETO PARA INSTRUMENTOS DE VIENTO DE METAL

Se colocan guantes de plástico en las campanas de los instrumentos de metal y se esconden dentro de ellos. Dos intérpretes tocan el dueto mientras los guantes emergen de los instrumentos y se expanden. Una variación puede ejecutarse usando una pierna inflable.

FECHA DESCONOCIDA

PIEZA PARA VIENTOS

Un guante o pierna de plástico inflable se estira sobre el borde del instrumento y se esconde dentro de la campana. El intérprete sopla el instrumento inflando el guante o la pierna, haciéndolo emerger lentamente de la campana. Se expande despacio y finalmente se dispara fuera de la campana hacia el público.

FECHA DESCONOCIDA

SINFONÍA PARA PERROS

Se permite al público entrar con perros. La orquesta está equipada con silbatos para perros. A la señal del director de orquesta, se tocan y soplan los silbatos mientras los perros ladran.

FECHA DESCONOCIDA

ORQUESTA MECÁNICA

Lengüetas, silbatos, altavoces, violines, campanas y gongs tocan solos, con motores. Los tonos son continuos y varían dinámicamente por un lapso de tiempo determinado.

FECHA DESCONOCIDA

TAKEHISA KOSUGI

MÚSICA ORGÁNICA

Una orquesta respira lentamente y al unísono siguiendo el ritmo indicado por el director. Se respira a través de tubos largos o instrumentos sin boquillas.

FECHA DESCONOCIDA



Joe Jones, *Violín mecánico para fluxorquesta mecánica*, 1964.

MÚSICA PARA FUMAR

Evento de fumar utilizando las instrucciones de Música orgánica.

Pueden utilizarse instrumentos para fumar.

FECHA DESCONOCIDA

JACKSON MAC LOW

SUITE PARA PIANO PARA DAVID TUDOR Y JOHN CAGE

(Cualquier número de personas pueden participar en uno o más movimientos)

1 Desensambla cuidadosamente un piano.

No rompas ninguna de las partes ni separes partes unidas por pegamento o soldadura (a menos que equipo de soldadura y soldador con experiencia estén disponibles para el segundo movimiento). Todas las partes cortadas, moldeadas o forjadas como una pieza deben permanecer como una pieza.

2 Ensambla el piano cuidadosamente

3 Afina el piano

4 Toca algo

ABRIL 7, 1961 EL BRONX

TOMAS SCHMIT

PIEZA DE PIANO NO. 1

El ejecutante coloca varios objetos —juguetes, piezas de ajedrez, bloques de concreto, bloques de madera, jarrones de vidrio, pelotas de plástico, etc.— en la tapa cerrada de un gran piano. Puede arreglar estos objetos muy cuidadosa y deliberadamente. Puede construir un edificio con los bloques, colocar las piezas de ajedrez u ordenar los diversos juguetes, etc. Cuando haya terminado de acomodar, levanta inesperadamente la tapa. El piano debe estar situado de manera que, cuando se abra la tapa, los objetos se deslicen hacia el público.

1962

SANITAS NO. 35

Se reparten hojas en blanco al público sin explicación alguna. Se les deja esperando cinco minutos.

FECHA DESCONOCIDA

SANITAS NO. 151, FLUXVARIACIÓN 1

Clavar en un piano todas las teclas de una escala cromática.

FECHA DESCONOCIDA

MÚSICA DE VIENTO, FLUXVERSIÓN I

Las partituras se vuelan de los atriles con el aire de un ventilador poderoso mientras la orquesta trata de atraparlas.

1963

MIEKO SHIOMI

MÚSICA DE VIENTO, FLUXVERSIÓN II

Las partituras sueltas se vuelan de los atriles con el fuerte aire que produce un ventilador poderoso. Esta pieza será producida únicamente si un ventilador con esas características está disponible. Los ejecutantes pueden tratar de atrapar las partituras y ponerlas de nuevo en los atriles. No deberán tratar de retenerlas en los atriles.

1963

EVENTO PARA EL CREPÚSCULO

Pon a remojar un piano en el agua de una piscina.

Toca alguna pieza de F. Liszt en ese piano.

1963

EVENTO PARA EL ATARDECER

Suspende un violín desde el techo de un edificio con una cuerda larga hasta que casi toque el piso.

1963

EVENTO PARA EL ATARDECER, FLUXVERSIÓN I

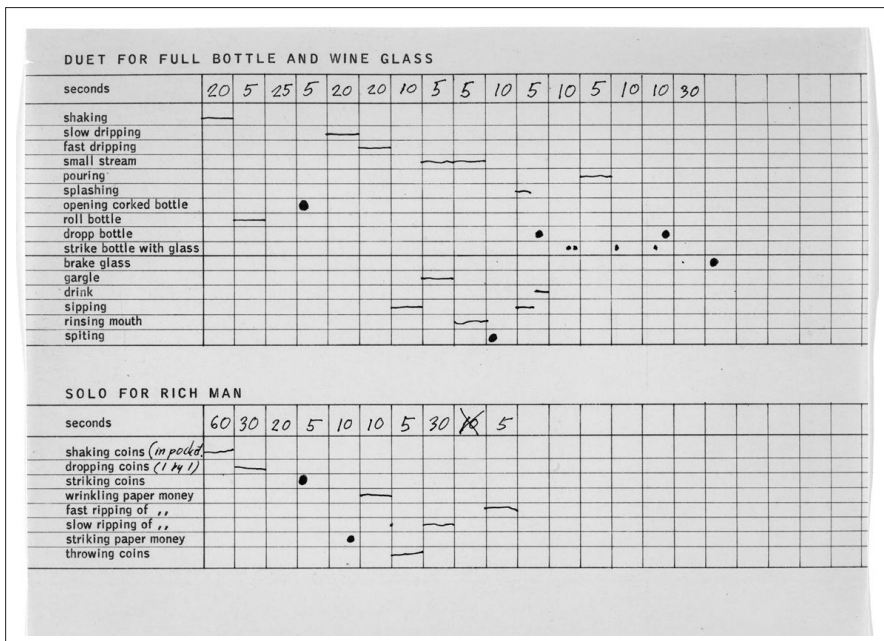
Se suspende un violín del techo con una cuerda o listón insertado a través de una polea y asegurada al piso. Ataviado con armadura de samurái, el ejecutante se coloca bajo el violín suspendido, maniobra su espada y corta la cuerda frente a él soltando el violín, que cae sobre el casco que lleva en la cabeza.

1963

MÚSICA PARA DOS MÚSICOS I

Párense frente a frente y miren fijamente a los ojos del otro músico,

Primero separados tres metros (4 minutos)



George Maciunas, *Dueto para botella llena y copa de vino & Solo para hombre rico*, 1962.

- luego separados un metro (4 minutos)
- luego separados treinta centímetros (4 minutos)
- luego separados seis metros (4 minutos)
- luego medio metro (4 minutos)
- Un asistente podrá indicarles el tiempo y las distancias.
- 1963

FLUXVERSIÓN I

Los programas del concierto se distribuyen al público como aviones de papel volando desde los balcones o escaleras, o se arrojan como bolas de papel.

1963

MÚSICA EVANESCENTE PARA UNA CARA

Cambio gradual de una sonrisa a una sonrisa.

En el concierto, los ejecutantes comienzan la pieza con una sonrisa y, durante el curso de la pieza, cambian la sonrisa muy lenta y gradualmente a otra sonrisa. El

director indica el comienzo con una sonrisa y determina la duración con su ejemplo, mismo que deberá seguir la orquesta.

1964

BEN VAUTIER

BEBER I

Mientras se interpretan otras piezas, un ejecutante se sienta a beber en una esquina del escenario. Se emborracha y se pone pesado.

1962

NADA

Los ejecutantes no hacen nada.

1962

MONOCROMO PARA YVES KLEIN, FLUXVERSIÓN II

Una orquesta, cuarteto o solista, vestidos de blanco, interpretan un clásico favorito. Una brisa fina de pintura negra de agua les llueve durante el concierto. Los ejecutantes continúan tocando mientras las partituras y atriles, sus instrumentos y vestimenta, lentamente cambian de blanco a negro. El performance termina cuando ningún ejecutante pueda leer las notas de su partitura.

1963

TELÓN II

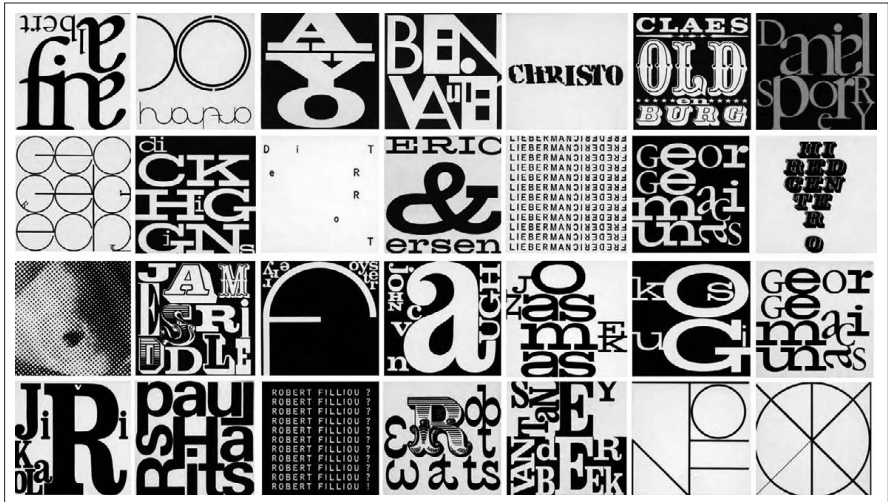
Un performance ruidoso sucede detrás de un telón. El telón se levanta solamente para hacer una reverencia.

1963

CENA

Se levanta el telón. Una mesa grande con comida, bebida, flores y velas se coloca en el escenario. Diez ejecutantes bien vestidos entran cargando sus instrumentos, hacen una reverencia y se sientan a la mesa. Dejan sus instrumentos en el suelo. Dos meseros sirven la comida y el vino. Los ejecutantes empiezan a comer, beber y hablar. Después de algunos minutos, se le puede ofrecer al público comida y bebida.

1965



CONCIERTO DE PIANO NO. 2 PARA PAIK

Los miembros de la orquesta toman asiento y esperan al pianista. El pianista entra, hace una reverencia y camina hacia el piano. Al llegar al piano, brinca fuera del escenario y corre hacia la salida. Los miembros de la orquesta deberán correr tras él, atraparlo y arrastrarlo de nuevo hacia el piano. El pianista debe tratar de mantenerse alejado del piano tanto como le sea posible. Cuando finalmente vuelvan a poner al pianista ante el piano, las luces se apagan.

1965

CONCIERTO DEL PÚBLICO PARA EL PÚBLICO

Se invita al público a subir al escenario, tomar los instrumentos que les proporcionen, sentarse en las sillas de la orquesta y tocar por tres minutos. Si el público no responde a la invitación de subir, los instrumentos deberán distribuirse abajo.

1965

ROBERT WATTS

HUELLAS C/S

Un objeto se dispara de un cañón a un címbalo.

1963

AL UNÍSONO

Dos o más músicos en el escenario, cada uno con un instrumento musical. Luces apagadas. Los músicos emiten un sonido con sus instrumentos.

La pieza continúa hasta que los músicos produzcan sus sonidos al unísono.

1962

EMMETT WILLIAMS

DIEZ ARREGLOS PARA CINCO MÚSICOS

El director hace sonar una campana, los músicos se mueven libremente. El director hace sonar la campana nuevamente, los músicos se congelan y dicen sólo una palabra. Este procedimiento se repite nueve veces.

1963

DUETO PARA EJECUTANTE Y PÚBLICO

El ejecutante espera silenciosamente en el escenario por una reacción audible del público, al que entonces imita.

1961

PARA LA MONTE YOUNG

El ejecutante pregunta si La Monte Young se encuentra en el público.

1962

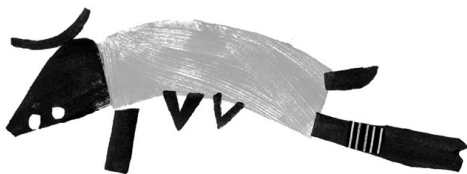
DIEZ ARREGLOS PARA CINCO MÚSICOS

El líder toca la campana, los músicos se mueven.

El líder toca la campana por segunda vez y todos se congelan, cada uno diciendo una sola palabra.

1962

REUNIÓN: JOHN CAGE Y MARCEL DUCHAMP MÚSICA ELECTRÓNICA Y AJEDREZ



LOWELL CROSS

Traducción de Carmen Pardo / Fotografías de Shigeko Kubota

Falta poco para el aniversario de *Reunión*, un performance en que los juegos de ajedrez determinaron la forma y el ambiente acústico de un acontecimiento musical. El concierto —celebrado en el Ryerson Theatre en Toronto, Canadá— empezó a las 8:30 de la noche del 5 de marzo de 1968, y concluyó aproximadamente a la 1:00 de la mañana siguiente. Los intérpretes principales fueron John Cage, quien concibió (pero en realidad no “compuso”) la obra; Marcel Duchamp y su esposa Alexina Teeny; y los compositores David Behrman, Gordon Mumma, David Tudor y yo, que también diseñé y construí el tablero de ajedrez electrónico, terminándolo justo la noche anterior al performance. Si exceptuamos una breve aparición en escena al mes siguiente¹ con Merce Cunningham y la Dance Company en Buffalo, NY, Duchamp hizo su última aparición pública —en el papel de maestro de ajedrez— en *Reunión*.

Malentendidos

A lo largo de todos estos años han aparecido, en documentos acerca de Cage y Duchamp, más ficciones que realidades respecto a *Reunión*, incluso de la pluma de autores con una prestigiosa reputación. Nicolas Slonimsky escribió en la edición de 1978 de *Baker’s Biographical Dictionary of Musicians*:

Él [Cage] también se interesó por el ajedrez e hizo exhibiciones de juego con Marcel Duchamps [*sic*], el famoso pintor convertido en maestro de ajedrez, usando un tablero diseñado por Lowell Cross que funcionaba según

principios aleatorios con la ayuda de un ordenador y un sistema de rayos láser.”²

Cage y Duchamp sólo hicieron una “exhibición” pública del juego, la vez de *Reunión*, y hasta la fecha es el único tablero de ajedrez que he construido (estoy preparando un segundo). No empleamos un ordenador en conexión con aquel tablero, ni tampoco usamos sistema alguno de “rayos láser”. (La primera exhibición de “luz de láser” que desarrollé fue durante el siguiente otoño e invierno [1968-1969]; colaboré en ese proyecto con el escultor y físico C. D. Jeffries de la Universidad de California, Berkeley y, ocasionalmente, con Tudor.)³

En su biografía de Cage, *The Roaring Silence-John Cage: A Life*, David Revill escribió:

A principios de 1968 Cage realizó *Reunión*. Algunos equipos de sonido que funcionaban continuamente fueron preparados por Tudor, Mumma y David Behrman. Los sonidos variaban según la posición de las piezas sobre un tablero de ajedrez especialmente preparado, construido por Lowell Cross del Instituto Politécnico de Toronto. El movimiento de las piezas sobre el tablero desencadenaba un pasaje de música a cargo de Cage, Tudor, Mumma o Behrman; puesto que los equipos de sonido estaban siempre en funcionamiento, cada repetición de una jugada conducía a un sonido diferente. Teeny Duchamp miraba, mientras Cage y Marcel Duchamp jugaban. La velada empezó con un gran público. Cage y Duchamp la aplazaron después de varias horas cuando la sala estuvo vacía. A la mañana siguiente terminaron la partida; Duchamp se dio a sí mismo un caballo de desventaja, pero aún así derrotó a su alumno.⁴

La descripción de Revill contiene algunas afirmaciones erróneas. Había sistemas de generación de sonido preparados por Tudor, Mumma, Behrman y yo; no había ningún pasaje de música de Cage que surgiera de los movimientos sobre el tablero. Aunque el performance sucedió en el teatro del campus de Ryerson, no tuve relación con el Instituto Politécnico. En aquel tiempo yo era licenciado e investigador asociado en los Electronic Music Studios de la Universidad de Toronto. Basé mi diseño del tablero de ajedrez en fotorresistores o fotocélulas, no en entradas o circuitos activos.

Revill ofrece también la impresión errónea de que el acontecimiento abarcó solamente una partida. En realidad, Teeny Duchamp vio cómo su marido (Blancas) derrotaba a Cage (Negras) en tan sólo media hora —a pesar de su desventaja de un caballo— después de lo cual Cage (Blancas) y Teeney (Negras) jugaron una

segunda partida hasta la 1:00 a.m. aproximadamente, en presencia de un público menguante de menos de diez personas, una de las cuales gritó: “¡Otra!” Duchamp memorizó los últimos movimientos y posiciones de las piezas de esta partida interminable, ganada finalmente por Teeny en Nueva York unos pocos días después. No queda constancia de las jugadas de ninguna de las partidas de *Reunión*.

La siguiente descripción breve, a cargo de Calvin Tomkins, el biógrafo de Duchamp, se acerca, en la medida de lo posible, a la exactitud:

Bajo el nombre de *Reunión*, el acontecimiento constaba de Cage y Duchamp (y después Cage y Teeny) jugando al ajedrez sobre un tablero que había sido equipado con micrófonos de contacto; cada vez que una pieza era movida, hacía sonar una gama de ruidos electrónicos amplificados e imágenes osciloscópicas en pantallas de televisión visibles para el público.⁵

En realidad, las funciones del tablero dependían de la ocupación o desocupación de los 64 fotorresistores (uno por escaque), no de los nueve micrófonos de contacto instalados dentro. Ante la insistencia de Cage, suministré emplazamientos internos

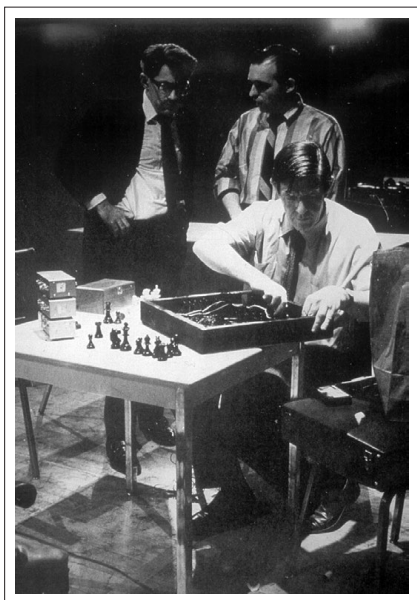


Figura 1. David Tudor, Lowell Cross y John Cage.



Figura 2. Teeny Duchamp, Marcel Duchamp y John Cage.

para micrófonos de contacto, de modo que el público pudiera escuchar el movimiento físico de las piezas sobre el tablero si una oportuna conjunción de inputs, outputs y jugadas daba lugar (por casualidad) a ello (fig. 1, véase p. 19). A lo sumo, esos sonidos eran débiles “tunks”, aun cuando estuvieran muy amplificadas. Las imágenes osciloscópicas surgidas de mis pantallas de televisión monocromo modificado y a color, proporcionaban control visual de algunos de los acontecimientos sonoros que sucedían en el tablero.

Condiciones previas

Una fría noche a finales de enero o principios de febrero de 1968, John Cage me telefoneó al apartamento de Spadina Road en Toronto donde vivíamos mi esposa Nora y yo. Tenía ya noticias de los resultados del sonido-moción electrónico producido por el circuito de mi “Stirrer”.⁶ Cage me preguntó si podía construir para él un tablero de ajedrez electrónico que pudiera seleccionar y distribuir espacialmente sonidos en torno al público de un concierto mientras se desarrollaba una partida. Al principio, educadamente rechacé su propuesta; estaba tratando de terminar mi trabajo de licenciatura en la Universidad de Toronto. Él dijo: “Quizás cambie de opinión cuando le diga quién será mi contrincante en la partida de ajedrez”. Después de que yo dije “Ok”, Cage dijo: “Marcel Duchamp”.

Me convenció, por supuesto. E inmediatamente empecé a diseñar el tablero de ajedrez, con tesis o sin tesis (Cage desempeñó un papel importante en mi tesis, que abordaba el desarrollo histórico de la música electrónica y los comienzos de los estudios de música electrónica entre 1948 y 1953.)⁷

Cage me contó que iba a llamar a la pieza *Reunión* porque esperaba reunir a artistas con los que había estado ligado en el pasado en un marco teatral pero acogedor. Él y Duchamp jugarían al ajedrez en medio del escenario, y los movimientos de la partida darían lugar a la selección de fuentes de sonido y a su distribución espacial en torno al público. Duchamp se sentaría en una cómoda silla (Cage se conformaría con una silla normal de cocina); Teeny estaría sentada muy cerca y miraría; mis televisores “osciloscópicos” estarían en funcionamiento en el escenario. Los contrincantes beberían vino y fumarían (Duchamp, puros; Teeny y Cage, cigarrillos) (fig. 2, véase p. 19). Desde el principio, los compositores-colaboradores de Cage, Berhman, Mumma, Tudor y yo, proporcionaríamos los sonidos electrónicos y electroacústicos de la experiencia del concierto. Obviamente, *Reunión* iba a ser una celebración pública del gusto de Cage por vivir cada día como una forma de arte.

Cage me dejó a cargo del resto de los detalles, pero me propuso contactar con el compositor canadiense, nacido en Estonia, Udo Kasemets, quien estaba organizando

SIGHTSOUNDSYSTEMS IGHTSOUNDSYSTEMS IGHTSOUNDSYSTEMS IGHTSOUNDSYSTEMS
afestivalofartandtechnologyfestivalofartandtechnologyfestival
presentedbytheisaacs-gallerymixedmediaconcerts
andryersonpolytechnicallinstitute
director:udokasmetz
tuesday march the fifth one thousand nine hundred and sixty eight

REUNION

performed by

DAVID BEHMAN JOHN CAGE LOWELL CROSS MARCEL DUCHAMP
TEENY DUCHAMP GORDON HUMMA DAVID TUDOR

including

RUNTHROUGH
of
David Behman

VIDEO 28
MUSICA INSTRUMENTALIS
version of May 11, 1967
with David Tudor, bandoneon
of
Lowell Cross

HORNPIPE, SWARMA
of
Gordon Mumma

REUNION
of
David Tudor

CHESSBOARD by Lowell Cross

This festival has been made possible through a grant by
The Canada Council

Figura 3. Programa del concierto.

Figura 4. Lowell Cross y Marcel Duchamp.



un festival llamado “Equipos de sonido visual” en Toronto, para que *Reunión* fuera el acontecimiento inaugural (fig. 3, véase p. 21).

El ajedrez había formado parte de la vida cotidiana de Duchamp desde hacía décadas, y en los años sesenta llegó a formar parte también de la vida cotidiana de Cage. El compositor había venerado a Duchamp desde su primer encuentro en 1942, pero mantuvo su distancia “al margen de la admiración”. Finalmente Cage encontró el suficiente coraje para pedirle a Duchamp lecciones de ajedrez, fundamentalmente como un modo de ir conociéndolo.⁸ El escenario para *Reunión* en el Ryerson Theatre —con la imponente silla para Duchamp, los puros y cigarrillos, el vino y el ajedrez— era una imitación obvia del decorado de la segunda planta del apartamento unifamiliar de Duchamp en Nueva York, cuando Cage aparecía una o dos veces por semana para las “lecciones”. “El modo en que Marcel enseñaba consistía en tenernos a Teeny y a mí jugando al ajedrez...” recordaba Cage. “De vez en cuando venía y comentaba que estábamos jugando muy mal. No hubo verdadera enseñanza”.⁹ En los años cincuenta, Duchamp era considerado por el gran maestro americano Edward Lasker como uno de los mejores 25 maestros de ajedrez en los Estados Unidos¹⁰ (fig. 4, véase p. 21).

El tablero de ajedrez

Aparte de ponernos de acuerdo sobre los micrófonos de contacto y su deseo de que de la partida de ajedrez resultara la selección y distribución de los sonidos en torno al público, Cage no solicitó nada acerca del funcionamiento real del tablero. Sin embargo, desde que comprendí su posición estética de finales de los años sesenta, tomé algunas decisiones acerca del circuito del tablero que sabía que le gustarían.

Inmediatamente antes de la apertura reinó el “silencio” (en el sentido cageano) (fig. 5). Los dos pares de filas a cada lado del tablero, donde las piezas de ajedrez se disponen al inicio de la partida, estaban “desconectados” (es decir, que no pasaba una señal) mientras los 32 fotorresistores estuvieran ocupados; las cuatro filas centrales estaban “desconectadas” mientras los 32 fotorresistores restantes estuvieran desocupados. Con 16 entradas (permitiendo cuatro señales a cada uno de los cuatro compositores que colaborábamos) y ocho salidas (cada una dirigida a un equipo de altavoz), la complejidad del sonido ambiente que rodeaba al público aumentaba a medida que la primera parte de la partida avanzaba; luego disminuía conforme quedaban cada vez menos piezas sobre el tablero.

Yo no seguía un plan específico mientras conectaba los componentes internos del tablero, salvo para garantizar que cada una de las 16 entradas (designadas 1-16) pudieran aparecer en las cuatro de las ocho diferentes salidas (designadas A-H). Por ejemplo, en el transcurso de la partida, una señal de la entrada 1 podía aparecer

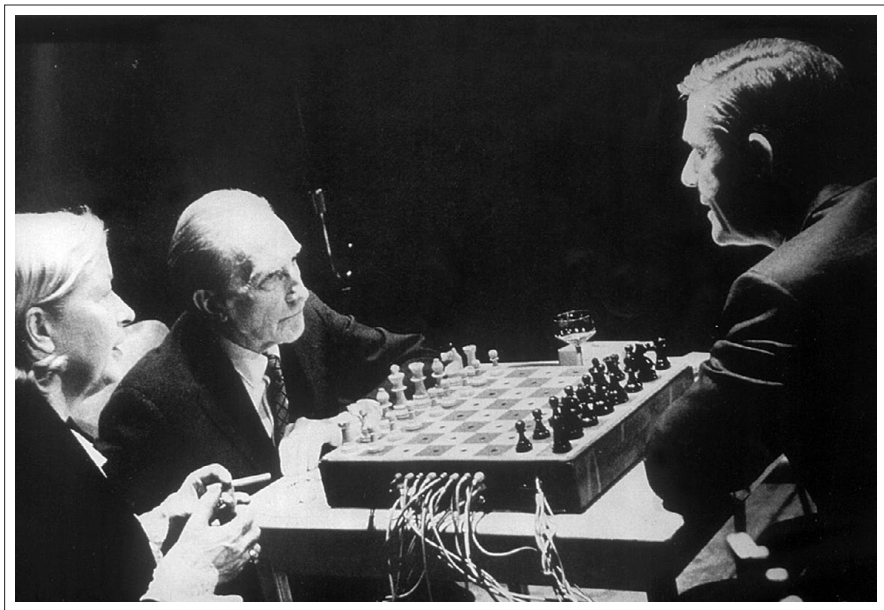


Figura 5. Teeny, Marcel Duchamp y John Cage.

en las salidas B, E, F y/o G (fig. 6, véase p. 24). Mi disposición era arbitraria, no programada y casi al azar, pero cada una de las 16 entradas tenía una “oportunidad” de aparecer en cuatro de los ocho altavoces situados alrededor del público. Si suponemos que la escena estaba al “norte” del patio de butacas, los altavoces estarían dispuestos como los puntos cardinales: el altavoz A sería el noroeste; el B, el norte; el C, noreste; el D, este; E sudeste; F, sur; G, suroeste, y H, oeste.

La expectativa de Cage respecto al sonido en movimiento durante la partida se cumplió varias veces en el transcurso de la velada. Por ejemplo, si Duchamp (Blancas) movía su dama desde d1 (entrada 1, salida F) hasta f3 (entrada 1, salida B), el sonido presente en la entrada 1 se desplazaría desde el altavoz del fondo de la sala (F, sur) hacia el altavoz frente al público, justo debajo del centro del escenario (B, norte). Además hubo consecuencias inesperadas a la elección del sonido y el movimiento, surgidas de las sombras de las manos y los brazos de los jugadores cuando movían las piezas; esos elementos adicionales gustaron enormemente a Cage.

Aunque se suponía que *Reunión* debía proporcionar una atmósfera acogedora, también era completamente teatral, con papeles bien definidos para las estrellas (sentadas en el centro del escenario) y los actores secundarios. El uso de los fotorresisto-

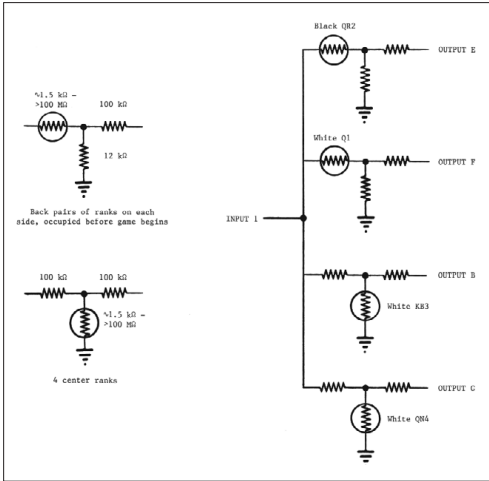


Figura 7. Circuitos básicos del tablero de *Reunión*.

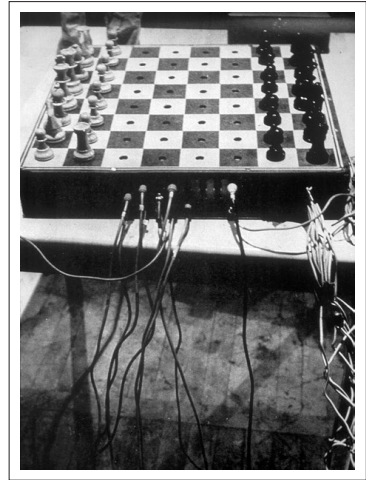


Figura 8. El tablero parcialmente conectado.

lado derecho de las Blancas tiene dos aperturas: una para acceder a los 24 RCA enchufes (16 entradas desequilibradas, ocho salidas desequilibradas) y el otro para los nueve cables de los micrófonos de contacto montados dentro (fig. 8). Sus dimensiones eran de 42 x 42 cm y 77 mm de alto.

El vino

Al igual que en el diseño del tablero de ajedrez, Cage dejó la cuestión esencial del vino por completo a mi elección. Sabiendo que Duchamp derrotaría a Cage fácilmente en un par de partidas en no más de una hora, decidí comprar para los protagonistas solamente una botella de vino (fig. 9, véase p. 26) y más a sabiendas de que tendría que pagar yo y que, a pesar de mi estado financiero como pasante de licenciatura, quería aportar un vino de alta calidad. El resultado fue un Château Kirwan¹¹ de 1964, que pude comprar con una “licencia” especial para servirlo en público, de la Head Office del Liquor Control Board de Ontario (LCBO), en la calle Front de Toronto.

- ¿Cuántas botellas de vino? —Preguntó el vendedor de la LCBO.
- Una —respondí.
- ¿Cuánta gente se espera en su acontecimiento?
- Un público de concierto, quizá quinientas.
- ¿Y usted está comprando solamente una botella de vino?, ¿cómo?
- Sí.



Figura 9.
Teeny
y Marcel
Duchamp.
John Cage
juega.

Anotó la información y después, encogiendo los hombros con socarronería, me extendió mi copia de los requisitos formales y rápidamente sacó una botella de Château Kirwan de 1964 de la amplia bodega detrás del mostrador. Nora suministró las copas de vino para el encuentro.

Después de la sonada victoria de Duchamp sobre su oponente-estudiante en la primera partida (a pesar de la desventaja), en apenas 25 minutos ya se había consumido más de media botella. Todavía conservamos la copa en que Duchamp bebió; las otras dos y la botella vacía desaparecieron. Su copa ahora está desportillada, después de nuestros diversos traslados desde 1968. Si estuviera aún vivo, estoy seguro de que Duchamp comentaría que la desportilladura no hace sino completar el diseño original.

La primera partida

Poco después de la hora anunciada —las 8:30 pm del jueves 5 de marzo de 1968—, empezó *Reunión*. Los compositores que colaborábamos “valientemente” empezamos a producir sonidos de nuestros propios trabajos preexistentes, utilizando un equipo construido especialmente —o modificado a medida—, por nosotros mismos. La contribución de Behrman fue *Runthrough*, Mumma interpretó su *Hornpipe* y *Swarmers*, y Tudor —quien no participó en este compromiso con demasiado entusiasmo— se contentó con el título *Reunión*. Las obras de Behrman, Mumma y Tudor eran todas ejemplos de música electrónica en vivo, interpretada sin interrupción durante toda la noche. Mi contribución sonora fueron dos piezas de música en cinta pregrabada, *Video II (B)*¹² y *Música Instrumentalis*, que producía también imágenes



Figura 10.
El tablero
de *Reunión*
en 1998.

osciloscópicas en las pantallas de televisión (fig. 3). Como se observó antes, Duchamp (Blancas) concedió a su oponente-estudiante Cage (Negras) una desventaja en su primera partida, retirando el caballo de flanco de rey (g1) para reemplazarlo con una moneda de 25 centavos de dólar estadounidense (fig. 10). Con esta acción, demostraba su comprensión del funcionamiento del tablero —y, por añadidura, su entendimiento de todo el acontecimiento. Duchamp interpretaba su papel de maestro de ajedrez esa noche con una tranquila, imperturbable dignidad, como si el suceso ideado no tuviera más que esa intención: ser parte de la vida cotidiana. Como ya se dijo antes, derrotó de manera contundente a Cage en aproximadamente 25 minutos —la desventaja no influyó en el resultado de la partida (fig. 11).



Figura 11.
Marcel Duchamp
realiza su
movimiento.



Figura 12. La segunda partida. Duchamp muestra su cansancio. David Behrman al fondo.

idad para el éxodo de un amplio sector del público. Después, aproximadamente hacia las 9:15pm, el escenario volvió a las circunstancias reales de las “lecciones” de ajedrez en el apartamento unifamiliar de Duchamp en la calle 10 28 Oeste de Nueva York: Cage jugaba con Teeny y Duchamp observaba (o dormía; véase fig. 12). Los compositores que colaborábamos obedientes otra vez suministramos nuestras señales electrónicas a las entradas del tablero de ajedrez, mientras la partida entre Cage y Teeny siguió adelante. Como rivales hacían buena pareja, y jugaban seria y atentamente. Por último, a la 1:00 am del 6 de marzo de 1968, Duchamp mostró su cansancio. Cage y Teeny acordaron aplazar el juego y continuarlo en el futuro. El acontecimiento tuvo este final inconcluso.

Interpretación

Una parte importante de la estética de la indeterminación de Cage se centró en su deseo de alejar su personalidad de su arte. Era capaz de llevar a cabo, y justificar, su “sistema” —y eso es lo que era, un sistema bien definido— indeterminado mediante el uso de significaciones extramusicales para realizar sus obras: el I Ching, el lanza-

Cage se propuso especialmente invitar a *Reunión* a Marshall McLuhan de la Universidad de Toronto, entonces en la cumbre de su fama como gurú de los media. McLuhan era uno de los “pensadores” favoritos del compositor en este periodo, y yo era estudiante en su seminario “Media and Society” durante el año académico 1967-1968. Udo Kasemets me informó después que McLuhan estuvo en el público, permaneció durante la primera partida, y partió inmediatamente después. Nunca le pregunté a McLuhan acerca de *Reunión*, y él nunca mencionó el acontecimiento a los miembros del seminario o a mí.

La segunda partida

Mientras los protagonistas intercambiaban comentarios, la pausa entre partidas proporcionó un descanso —y una oportu-

miento de monedas para llegar a operaciones de azar, el uso de las imperfecciones de una partitura, dejando caer al azar transparencias garabateadas una encima de la otra, etc. La idea de emplear un juego de ajedrez para realizar una obra músico-teatral fue una de las más creativas: a la vez aprovechó su nunca disimulada predilección por lo altamente teatral, la apelación del ajedrez al intelectualismo y la vida de todos los días. John Cage era en el fondo un intelectual: autodidacta, estadounidense y tan original como ellos pueden serlo.

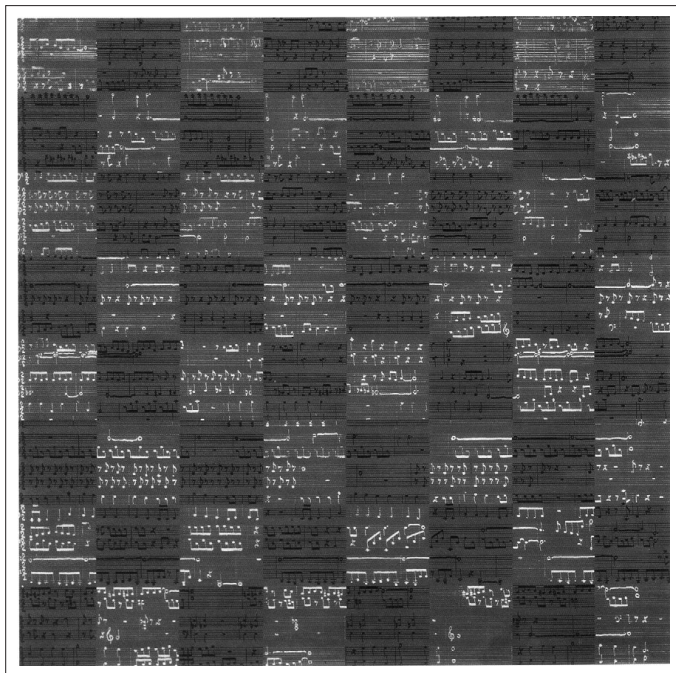
Su búsqueda de lo “determinado indeterminado u obra indeterminada”¹³ fue elegantemente definida en su concepto de *Reunión*, pero en cuanto interpretación musical la realización final de la obra de hecho quedó inconclusa. Una partida terminó demasiado rápidamente como para permitir que las ideas fundamentales fueran experimentadas a cabalidad por el público; mientras que la otra se hizo tan larga que tuvo que ser aplazada debido al agotamiento de los protagonistas y la disminución del público. Finalmente, las circunstancias presentes en *Reunión* no permitieron la correlación entre la elegante solicitud del sistema de indeterminación de Cage y su esperanza fundamental de que la elegante partida de ajedrez pudiera aportar elegantes estructuras musicales.

Las partidas obviamente no fueron elegantes y, en cuanto a mí, no tenía esperanza de que ellos aportaran estructuras musicales elegantes, ni siquiera interesantes. Después de este acontecimiento inconcluso, ¿qué quedó de *Reunión*? Lo altamente teatral. La apelación de Cage al intelectualismo y a la vida cotidiana.

Poco después

Los críticos de prensa de Toronto fueron unánimes en su indignación con *Reunión*, como mostró la edición vespertina del *Star* el 6 de marzo de 1968 y el ahora desaparecido *Telegram*. William Littler, crítico musical del *Star*, escribió un titular diciendo que el acontecimiento había sido “muy aburrido”. Su colega y crítico cultural Robert Fulford lo encontró “infinitamente aburrido” y un ejemplo de “total incomunicación, por completo”.¹⁴ Kenneth Winters del *Telegram* concluyó que los “rancios, polvorientos, visitantes ilustres estaban casi lo suficientemente fosilizados como para ser reverentemente enclaustrados en una universidad”.¹⁵ Los editores del conservador *Globe and Mail* no se dignaron enviar un reportero a *Reunión*.

Dos interpretaciones adicionales de la obra tuvieron lugar esa primavera: una en el Electric Circus en Nueva York, la otra en el Mills College en Oakland, California. Aunque ellos vivían en Nueva York, los Duchamp se mantuvieron al margen del acontecimiento del Electric Circus: Cage encontró como pareja de ajedrez al editor de *The Saturday Evening Post*. Además del arreglo del tablero, instruyó al amigo de Cage, Jean Rigg, en el bello arte de preparar margaritas —con la ausencia de los



John Cage,
Chess pieces, 1944.

Duchamp, no se sirvió vino. Se puso un micrófono de contacto en la batidora, se sirvieron margaritas a discreción mientras duraron los ingredientes, y lo pasamos estupendamente.

En el Mills College, yo era el oponente de Cage en la partida. En consonancia con el código de vestuario del duelo Cage-Duchamp, llevé un traje oscuro y corbata, pero Cage fue vestido más informalmente. El reportero del *Oakland Tribune*, Paul Hertelendy, señaló que el oponente de Cage parecía un miembro de la mafia, o quizás un agente del FBI, en el incongruente papel de jugador de ajedrez. Jugaba con las Blancas, y empecé de un modo muy atrevido, con una variación del “mate del loco”. Cage hizo observaciones sobre mi falta de agresividad mientras yo me cobraba algunas de sus piezas, pero ese inicio es peligroso cuando se está frente a un oponente entrenado, y acabó ganando contundentemente. Después de todo, él había estado entrenando bastante ajedrez las últimas semanas, mientras yo me estaba esforzando por terminar mi título de licenciatura. Excepto el nombre del editor del *The Saturday Evening Post* o las fechas y horas de estos últimos performances, no tengo más documentos. Pero durante ese tiempo, *Reunión* formó parte de mi vida cotidiana, y estoy contento de haberme permitido el empeño en hacerlo.

Los jugadores

Henri-Robert-Marcel Duchamp nació en su casa, en Blainville, Francia, el 28 de julio de 1887. Fue una de las más influyentes figuras de la vanguardia artística del siglo XX. Murió el 2 de octubre de 1968 en su apartamento en Neuilly-sur-Seine (N. 5 de la calle Parmentier), Francia.¹⁶

John Milton Cage Jr., hijo de un inventor de Los Ángeles, nació el 5 de septiembre de 1912.¹⁷ Llegó a ser uno de los líderes de la vanguardia musical del siglo XX. Cage murió de una apoplejía el 12 de agosto de 1992.¹⁸

Alexina (Teeny) Duchamp, Alexina Sattler de soltera, nació el 20 de enero de 1906 en Cincinnati¹⁹ y se casó con Marcel Duchamp en 1954. Murió el 20 de diciembre de 1995 en su casa en Villiers-sous-Grez, Francia, a la edad de 89 años.²⁰

David Eugene Tudor nació en Filadelfia el 20 de enero de 1926. Llegó a ser uno de los primeros pianistas de vanguardia y compositor electrónico de nuestro tiempo, y empezó a trabajar con Cage como miembro de la Merce Cunningham and Dance Company (MCDC) a principios de la década de 1950. Cuando Cage murió lo reemplazó como Director Musical de la Compañía. Tudor murió mientras dormía el 13 de agosto de 1996 en su casa en Tomkins Cove, Nueva York, a la edad de 70 años.²¹

Gordon Mumma nació el 30 de marzo de 1935 en Framingham, Massachusetts. De 1966 a 1974, fue compositor/músico (con Tudor y Cage) en el MCDC y uno de los primeros compositores en utilizar circuitos electrónicos diseñados por él mismo.²² Al momento en que escribo este texto está jubilado de la Facultad de Música en la Universidad de California en Santa Cruz.

David Behrman nació el 16 de agosto de 1937 en Salzburgo, Austria.²³ Formó el Sonic Arts Union en 1966 con Mumma, Robert Ashley y Alvin Lucier y fue compositor/intérprete en el MCDC de 1970 a 1977. Desde entonces ha enseñado música electrónica e informática en Bard, Mills y otras universidades de Estados Unidos.

Lowell Merlin Cross nació en Kingsville, Texas, el 24 de junio de 1938. Enseña en la Escuela de Música de la Universidad de Iowa desde 1972.

Agradecimientos

Mi agradecimiento para Juan María Solare, compositor argentino que vive en Alemania, gracias a cuyas preguntas por correo electrónico acerca de *Reunión* me instó a escribir este artículo 30 años después del acontecimiento. Mi agradecimiento también para la profesora Elizabeth Aubrey, musicóloga, colega y querida amiga, quien pacientemente ha leído el manuscrito y hecho muchas sugerencias útiles.

* Texto publicado originalmente en la revista *Leonardo Music Journal*: “*Reunion*: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess”, vol. 9, 1999, pp. 35-42.

Notas y referencias

¹ Calvin Tomkins, *Duchamp* (Nueva York: Henry Holt & Co.) 1996: 446.

² Nicolas Slonimsky, ed., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 6th ed. (Nueva York: Schirmer) 1978: 267. En la séptima y octava edición de *Baker's* (1984, 1992), con mis anotaciones, Slonimsky corrigió la ortografía del nombre de Duchamp e informó sobre un singular tablero de ajedrez, pero mantuvo la afirmación errónea acerca de un ordenador y de los “rayos láser”.

³ Lowell Cross, “The Audio Control of Laser Displays”, db, *The Sound Engineering Magazine* 15, núm. 7, 30-41 (julio 1981).

⁴ David Revill, *The Roaring Silence-John Cage: A Life* (Nueva York: Arcade Publishing, Inc.) 1992: 223.

⁵ Tomkins [1], pp. 445-446.

⁶ Lowell Cross, “The Stirrer”, *Source, music of the avant garde*, núm. 4 (1968), pp. 25-28.

⁷ Lowell Cross, “Electronic Music, 1948-1953”, *Perspectives of New Music* 7, núm. 1, 32-65 (1968).

⁸ Ver Tomkins [1], pp. 410-411.

⁹ Ver Tomkins [1], pp. 411.

¹⁰ Ver Tomkins [1], p. 289.

¹¹ Que este Château Margaux 1964 era un Château Kirwan me lo confirmó en mayo de 1998 el Sr. Wally Plahutnik, vinatero de la John's Grocery, Inc. en Iowa City, después de una inspección cuidadosa de la etiqueta de la botella vista en las fotografías de Shigeko Kubota.

¹² La única obra escuchada en el transcurso de *Reunión* que fue difundida como una grabación fue mi cinta, *Video II* (B), editada en *Source Records*, núm. 5, 1971. Las piezas “live electronic” de los otros compositores eran improvisadas y efímeras, jamás para ser escuchadas otra vez fuera de esa noche. Sin embargo, el acontecimiento completo fue grabado para una posible difusión por la CBS/Columbia (David Berhman, productor): el paradero actual y el estado de las cintas se desconoce.

¹³ John Cage, “Experimental Music”, en *Silence* (Middletown, CT: Wesleyan Univ. Press) 1961: 12.

¹⁴ *The Toronto Star* (6 de marzo de 1968).

¹⁵ *The Toronto Telegram* (6 de marzo de 1968).

¹⁶ Ver Tomkins [1], pp. 18, 449-450.

¹⁷ Ver Slonimsky [2], 8 ed. (1992) p. 282.

¹⁸ Laura Kuhn, Directora Ejecutiva del *The John Cage Trust*, en correspondencia conmigo por correo electrónico (3 y 4 de diciembre de 1998). El tablero de ajedrez de *Reunión* forma parte de la colección del *The John Cage Trust*.

¹⁹ El lugar y el nacimiento de Teeny Duchamp me fue confirmado por su hija, Jacqueline Matisse Monnier (vía fax) y Paul Matisse (vía telefónica), el 2 de septiembre de 1999.

²⁰ Calvin Tomkins, en correspondencia vía fax, el 20 de mayo de 1998.

²¹ Ver la sección biográfica de las páginas de David Tudor, presentadas por la Electronic Music Foundation web site; accesible en (<http://www.emf.org/tudor/Life/biography.html>).

²² Ver la página de Gordon Mumma en el catálogo de artista on-line de Lovely Music, accesible en (<http://www.lovely.com/bios/mumma.html>).

²³ David M. Cummings, ed., *International Who's Who in Music and Musician's Directory*, 15 ed. (Cambridge, UK: International Biographical Centre) 1996: 65.

PAULA ABRAMO

DOS POEMAS

COLLAGE

Del minotauro, no la sangre; no
las astas; no
Posidón inflamado. De la furia del minotauro,
Minos
y el tauro.

Agarrar al toro por los cuernos.
Ante la bestia ignota, un *copy paste* milenario
dice yo y recorta
al leopardo, las manchas; al camello,
la giba cognoscible:
camelopardo,
robachicos,
rinoceronte,
uogallo,
chupacabras.

El chupacabras:
víctimas cruentas entre magueyes y milpas,
Tlalixcoyan y Nanchital ensangrentados,
y las presas vertiendo,
por un solo, inquietante orificio,
el valor nominal
del peso mexicano.

Del chupacabras, no el escalofrío,
no el avistamiento alienígena.
Del chupacabras, el chupar
y las cabras.
No el colmillo de narval.
Sí los dígitos multiplicados
como cáncer,
en el precio del taco de arenque rojo.

Del minotauro, Minos:
el mezquino fautor de la desgracia.

Δαίδαλον

Nadie nunca me dijo vaca,
pero soy una vaca: me cosieron
al mito. Me cosieron la piel
con dolo
a los huesos de roble.
Ya no sé decir si tenía ruedas.
El cuero no era mío,
el cuerpo
no mugía,
o mugió tal vez
con un grito prestado.

Me metieron una reina
que, según, brillaba como luna,
pero yo no vi el brillo.
Le presté mis costillas
como amarres.

La reina caminaba
oliendo el cuero nuevo

de mi cuerpo;
mi cuerpo, en cambio, iba olfateando
matos de díctamo
aplastados.

Mi morro sin dientes,
mi morro donde nunca hubo leche,
del que nunca
escurrió la baba fértil
de la alfalfa,
era un morro de vaca.

Con mis ojos de piedra yo también vi al toro blanco,
Lo quise adentro cuando se acercaba
¿a mí? ¿a la reina?
Se acercaba: yo fui
quien lo sedujo.

Res extensa, mi piel nueva,
recién curtida ἔξω τευχῶν
en tinajas de seso y orina
y alumbre y mierda,
apestaba hacia adentro.

Y, cuando el toro nos montó,
clavó su propio sexo en sexo doble:
la reina y yo acopladas.
Y era una el eco de la otra,
pero ¿cuál de cuál?
Me cosieron al mito.

La reina, luego, parió un monstruo;
su esposo eyaculó serpientes;
el toro enloqueció, arrasó ciudades.

Me cosieron al mito:
me escondieron
en un rincón del laberinto
y yo, autómata, sin reina,
recorrí, infinita,
galerías.

Yo soy una vaca
parí quince novillos blancos
de miembro articulado,
parí
a los toros carnívoros de la India,
de cuernos giratorios.
Yo rodé lenta noches y noches,
me llevó el mar,
me pudrí a medias,
fui mascarón de proa en Salamina,
fui zapato en Marsella,
prótesis de brazo en Londres,
leña en Estambul.

Todavía mujo en algún claxon.

JOHN CAGE: PERCEPCIÓN Y RECEPCIÓN



DICK HIGGINS

Traducción de Alejandro Espinoza

Introducción

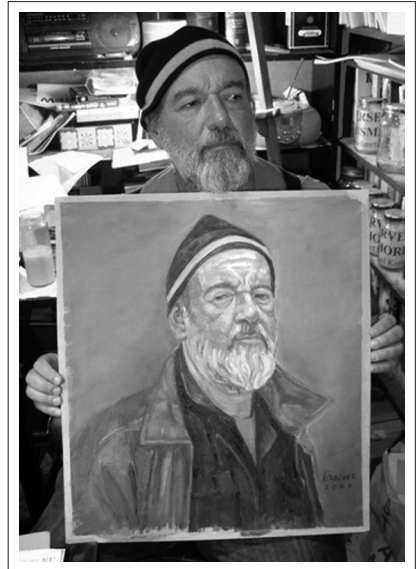
Había una vez un mundo que era muy joven. En la década de 1950, nuevas formas de arte e ideas, como la poesía concreta, los *happenings* y lo que se convirtió en Fluxus, surgían del aire como conejos del sombrero de un mago. El mago maestro de la época era John Cage, rara vez tomado en serio por la misma prensa que hoy en día lo alaba como si el modernismo entero hubiese comenzado (¿o terminado?) con él. Vivió de manera muy modesta, completaba sus ingresos con la venta de hongos silvestres que recolectaba en el bosque, y se dedicó a su arte y a sus amigos, tal como lo hace ahora. Entonces tenía tiempo para verlos cuando quisiera, vivía para la conversación siguiente, el baile siguiente, el concierto siguiente (no sólo los suyos).¹

Hoy en día hay una suerte de pátina de fama alrededor de este hombre, la cual no es saludable. La pátina favorece a los objetos, mas no a las personas ni a las ideas. Nos ciega en torno a su mensaje y su obra. Quiero destacar que los mensajes dejan de ser los mismos. Ha llegado el momento de aclarar algunas cosas, de elaborar un tipo de acceso a la obra que no dependa de su propia presencia fascinante porque, hay que admitirlo, en algún punto de las próximas décadas no contaremos con su presencia y deberemos ser capaces de enfrentarnos a la obra sin él. Incluso al margen de esto, la obra de Cage ha estado entre nosotros ya un tiempo suficiente y sería una pérdida que no lográramos digerirla, que no aprendiéramos a responder a ella de manera apropiada.

¹ Este ensayo se escribió entre 1986 y 1987, antes de la muerte de Cage (en 1992). [*N. del T.*]

La teoría cageana de Cage

Cage nos ha ofrecido una obra extensa —música, poesía, gráfica, tanto notaciones musicales como impresos, entre los que se cuentan unos asombrosos programas de conciertos que son parecidos a las composiciones cubo-futuristas polacas y cuya intención única es la de servir como carteles útiles y sorprendentes, pero que son poemas a pesar de sí mismos— y claro, sus ensayos y clases teóricas. Los estilos de estos ensayos son muchas veces tan impactantes que le otorgan a las piezas una cualidad poética. Por el momento me enfocaré en el contenido abierto de estos textos, aun cuando los estilos muchas veces impliquen su contenido. Vale la pena ponerle atención a los estilos, pero tendré que dejarlo para otra ocasión.



Richard Kostelanetz, cuadro de Leonid Drozner.

La postura teórica que Cage ha propuesto desde principios de la década de 1950 no es precisamente la de sus primeros trabajos, en los cuales su conocimiento sobre el Oriente, tanto el japonés como el indio, se muestra con mayor claridad. Se diría que hubiera surgido de la nada, aunque quizás con alguna tímida conexión con el zen (algunos observadores como Arakawa culpan a Cage de no ser un zen auténtico; sin embargo, Cage nunca pretendió serlo). Su postura aparece con mayor claridad en su libro *Silence*, complementado por sus demás antologías, compuestas en su mayoría de poemas —sobre todo acrósticos—, en homenaje a sus amigos y a aquellos antepasados cuyas obras admiraba. Él mismo resume su postura en los escritos de Daniel Charles, en particular el libro de entrevistas que Cage hizo con él —*Pour les oiseaux*—, y en la colección de material que Cage y Richard Kostelanetz juzgaron relevante para su obra —*John Cage*—, que se presenta como una suerte de autobiografía a partir de muestras y ejemplos.

Dicha postura, esbozada con la mayor claridad posible, no es difícil de resumir:

- El arte está en la pieza, en el material. Una vez que deja al artista, en cuanto se publica o ejecuta (incluso si no existe hasta que sea una u otra de estas cosas), adquiere vida propia.

- El uso de medios aleatorios, “operaciones al azar”, permite que la obra exista lo más alejada posible de los gustos o prejuicios del artista, así como de las circunstancias imprevistas de su época.
- En el caso de las piezas de performance (incluidas las musicales), el ejecutante es un cocreador al lado del compositor. Por lo tanto, si el ejecutante trabaja con sonido, éste debe escuchar por encima de todo y trabajar con el sonido más que con su propia experiencia. De ahí que una improvisación en bruto no sea apropiada y se necesite de una notación como medio para alejar al ejecutante de sus propios imprevistos e incidentes.
- El escucha (lector o espectador, lo que algunos llaman el “receptor”), es en cierto sentido el coejecutante, quizás incluso el cocompositor. Este receptor es la persona que experimenta la totalidad, la acomoda y de esta manera la incorpora a su propia experiencia.
- La obra de arte no es una cosa, un objeto estático; es, más bien, el proceso de interacción entre receptor, ejecutante y compositor. Los tres son igual de importantes y de indispensables; sin embargo, en el último análisis, el compositor es sólo el iniciador. Después del performance, la obra existe en un destello, en la memoria, al fin independiente del tiempo que tomó revelarla. El compositor es como un relojero que, una vez que ha puesto en marcha el reloj, debería hacerse a un lado. El reloj ahora dice la hora para todo tipo de propósitos, muchos desconocidos para el relojero. Así sucede con el compositor, su obra está terminada y, si en algo se convierte, es simplemente en un receptor bien informado, miembro de su propio público.



Daniel Charles en 1992, foto de Christophe Charles.

¿No es entonces paradójico que a Cage se le trate como a un creador romántico, idolatrado y por lo tanto deshumanizado? Sólo porque comparte sus iniciales con Jesucristo no quiere decir que deba formar parte de los endiosados. Si sus logros significan algo, es que dicha idolatría es cegadora e irrelevante, una verdadera violación del espíritu.

Al aprender a vivir con la obra — como debemos hacerlo —, hay que encontrarlos con ella en sus propios términos. Primero que nada, debemos ser muy escépticos respecto a si esta postura teórica es de hecho apropiada para la obra — e incluso si es el mejor enfoque teórico para las piezas individuales de Cage.

Existe un precedente histórico de este cambio de perspectivas teóricas: los pintores impresionistas. Creían que estaban capturando la luz, el enfoque de su obra era frío y técnico, se centraba en sus impresiones sobre la teoría de la luz y el color. Si esto hubiera sido todo, habrían permanecido en el olvido. En cambio, las generaciones que los siguieron vieron sus obras con nuevos ojos, comprendieron sus implicaciones para la composición y recorrieron el camino que habían reclamado para sus propios propósitos, de modo que avanzaron hacia la abstracción y el arte no-representacional. Creo que lo mismo ocurre con la obra de Cage. Pero antes de poner manos a la obra, permítanme hacer dos breves digresiones.

Dos breves digresiones

Si para comprender a Cage nos alejamos del enfoque en la persona o de las posturas teóricas que él nos ha ofrecido, no quiere decir que éstas dejen de ser profundamente importantes por méritos propios, sino simplemente que no son las únicas posibilidades. La teoría es una obra por sí misma y este hombre le ha mostrado a muchos cómo ser un artista en un mundo utilitario; cómo sobrevivir pese a ser ignorado o vilipendiado y, aún así, vivir en un plano cultural muy elevado. En 1977, en una conferencia sobre performance en la Universidad de Wisconsin, en Milwaukee, aquellos que tuvimos la suerte de estar presentes vimos una muestra de ello. Había muchos filósofos presentes, la mayoría heideggerianos; algunos comenzaron a hacerle preguntas muy técnicas a Cage, mientras otros intentaron responder en su nombre, como si no tuvieran confianza de que fuera capaz de hablar por sí mismo. Finalmente Cage levantó las manos y comenzó a responder las preguntas, ¡en un lenguaje heideggeriano perfecto! No era importante preguntarle dónde había aprendido esa forma de discurso. Quizá lo hizo cuando estudió con Daisetz T. Suzuki en la Universidad de Columbia, quien a fin de cuentas era conocedor tanto de la filosofía occidental como oriental, o quizá su conocimiento era parte de una vida cultural holística. El punto es que lo sabía. Era parte de su mundo, de su entorno cultural y lo aprendió de algún modo.

Éste es uno de los ejemplos que nos ha planteado, parte de la integridad con la cual ha absorbido nuestro tiempo, al filtrar únicamente el utilitarismo normativo, neobenthamita tan típico de la mezquindad de nuestro momento en la historia. No hay desperdicio en la mente de Cage; no hay necesidad de preocuparse con las jerarquías de lo que uno hace. Si una cosa está ahí, es para comprenderla. Ésta es una



Daisetz T. Suzuki y John Cage, foto de Yasuhiro Yoshioka.



John Cage y Merce Cunningham, Black Mountain College, 1953, foto de Frank Jones.

postura de integridad que trasciende las modas habituales —algo muy inusual en nuestra época— y es lo que le otorga a Cage su fuerza moral tan poco común. Esto posee un valor intrínseco, ya que muchas veces ha demostrado tener razón respecto al arte, las personas y las ideas. Cualquiera puede ser muy original. Incluso he hecho un performance satírico cuya intención es que el ejecutante sea extremadamente original —aunque también ridículo. Posteriormente, casi toda la originalidad se considera una mera excentricidad. Cage ha sido más profético que la mayoría. Aunque la profecía no es de lo que trata su trabajo.

Otra pequeña digresión: lo que más necesitamos de Cage es su obra. Nadie más puede hacerla. Muchos tienen la habilidad de ser carismáticos, recordar lo que significó estudiar con Arnold Schoenberg o Henry Cowell, ser útiles en paneles y coloquios, prestar sus nombres a causas nobles y demás. Ahora bien, nadie es capaz de producir los pensamientos de Cage o de crear una de sus piezas. Al arrastrar al pobre hombre por los siglos de los siglos, ya sea durante su época o hace 20 años, nos entrometemos con él y lo desperdiciamos. También nos reducimos al nivel de fanáticos, confundimos su autógrafo con el carácter único de sus ideas.

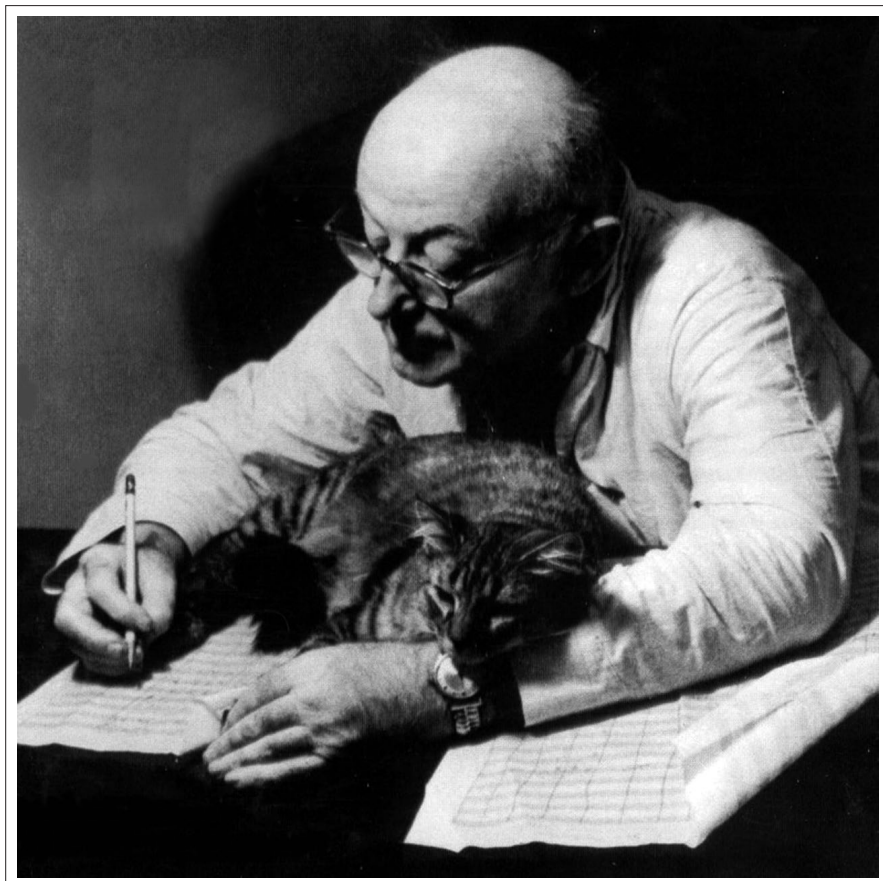
Hace poco, en una universidad cerca de mi casa, hubo una exposición y un festival acerca del Black Mountain College (donde Cage y otros artistas dieron clases y que se cerró a mediados de los años cincuenta). Los supervivientes se vieron obligados a ser parte de un desfile, Cage entre ellos. Sin duda fue emocionante para los jóvenes universitarios. “¡Guau!, ¡dos y media toneladas de artistas sobrevivientes!” ¿Pero acaso fue bueno para ellos, como lo fue estudiar las obras y las ideas presentadas en la galería de la universidad? ¿No generó acaso un enfoque demasiado personal? ¿No hubiera sido mejor asistir a una discusión sustanciosa sobre sus experiencias en Black Mountain College? Es una lástima que los sobrevivientes, incluyendo a Cage, no tuvieran el valor de hacerse a un lado y decir: “No. Mi prioridad es mi trabajo y aquello que en verdad quiero hacer. Ni todo el dinero en la alcancía, ni todos los errores en los detalles ni los errores poco importantes que pudieras cometer y que mi presencia pudiera ayudar a prevenir, nada de eso me puede distanciar de mis planes de juego.”

¡No cabe duda de que debemos aprender a relacionarnos con nuestros mejores artistas —y con los más viejos— en lugar de tratarlos como monumentos públicos! Se puede atrapar una tortuga, matarla y pintar su caparazón con colores brillantes, convertirla en arte y venderla. Pero, ¿qué es lo mejor para la tortuga? Seguro arrastrar la cola en el lodo. Si queremos aprender de tortugas debemos dejar que esa tortuga se vaya, y cualquier tortuga sabia lo hará. No se enseña a sí misma ni controla cómo la ven los demás. Tal vez esto sea demasiado pedir.

Comenzar desde la obra

Una vez terminada la digresión, regreso al punto principal: la mayor parte del arte occidental asume un creador. Este creador hace una cosa u otra dentro de sí mismo —un modelo, una intención, una idea, una imagen o una construcción de nociones, palabras o sonidos— y luego la libera de alguna manera, con expresión o persuasión, enfocándose ya sea en esa expresión, ya en algún otro propósito (didáctico, mimético, religioso o lo que sea). Por medio de su trabajo con el azar y con procesos que se encuentran fuera de él, Cage minimiza este tipo de creación. Esta forma de trabajar no es desconocida en obras artísticas del pasado. Por ejemplo, se encuentra en Occidente en la obra de muchos artistas folclóricos, en el siglo XVIII en algunas obras de François Couperin, entre los modernos en Duchamp y en cualquier artista que haya hecho *objets trouvés*, en las obras de los muralistas de los frescos anónimos de los siglos XII y XIII, en los poetas visuales que usaron cifras mágicas como sus formas de arte. En otras palabras, tiene una tradición reconocida, pero desde el Barroco hasta la década de 1950 hay pocos ejemplos.

Al escuchar *Music of Changes* (1951), *Fontana Mix* (1958), *Atlas Eclipticalis* (1961), *HPSCHD* (1967-1969), o —*circus on*— (*Roaratorio*, 1979),² todas las cuales



Henry Cowell.

utilizan el azar e interactúan con alguna realidad a su alrededor, me parece que lo que Cage está haciendo, al contrario de lo que se dice que hizo, es percibir algo y luego incorporarlo. Comienza por ser un receptor en el sentido hermenéutico, un testigo de algún proceso de existencia, para luego incorporar el proceso a una obra. Claro que esto difiere de las maneras habituales de cumplir con una comisión más directa, de sentarse en la rama de un pino y esperar a que llegue la inspiración, de hacer algo que, en principio, otras personas querrán o necesitarán lo suficiente como para comprarlo; todas esas ideas que nos hemos formado acerca de cómo trabajan los artistas. Tal vez los artistas visuales siempre hayan empezado por percibir

las cosas. Picasso dijo que los buenos lo hacían y los malos no, de modo que realizó sus exquisitos dibujos tardíos de minotauros —casi caricaturas, pero no del todo— alrededor de la cuestión, dando a entender su idea por medio de una sátira vívida y memorable. Quizá también, por esto, durante muchos años los artistas visuales comprendieron mejor a Cage, no los músicos, y sin duda tampoco los poetas. La poesía de Cage fue ignorada casi por completo, impresa pero rara vez “analizada”. ¿Por qué? Una vez en clase definió la poesía como “los principios de la música aplicados al lenguaje en el espacio”. Dicha definición podrá deleitar a un artista visual o a un músico, pero sería anatema para un poeta típico y profesional, con su traje gris de franela o sus Levi’s recién comprados, en espera de una plaza fija en alguna universidad. En cuanto a los músicos, no estaban acostumbrados a los cambios que Cage hacía entre los papeles de “creador” y “receptor”. Cage ha escrito poco —si acaso algo— específicamente acerca de esto. No obstante, de alguna manera parece que se sostendrá como una de sus principales contribuciones, algo que veremos y sentiremos en su obra de modo intuitivo sin tener que leer al respecto.

A la relación entre la obra de Cage y la realidad podemos llamarla “mimesis cageana”. Cage viene de una generación de artistas que, en su mayoría, crearon el denominado “expresionismo abstracto”. Con frecuencia estos artistas rechazaron en su arte la imitación de formas estáticas que veían a su alrededor; por esta razón, según parece, rechazaron la mimesis. Pese a ello, muchas veces representaron algo del mundo que percibían; su realismo no se reducía a ser fotográfico, aunque algunos hicieron fotografía y se enfocaron en formas que de algún modo se parecían a sus pinturas. Cage llevó esto un paso más adelante. Se preguntó qué era la realidad y luego exigió de su arte que se comportara como lo hacía la realidad. Pidió que se pareciera a la naturaleza, no en su forma pasiva de ser, *natura naturata* como Samuel Taylor Coleridge citó del *Liber Figurale* de Joachim de Fiore, sino en su modo activo de ser, *natura naturans*. Otros artistas, Coleridge entre ellos, sólo hablaban acerca de estas cosas: Cage nos mostró cómo hacerlo. El simbolismo oculto en la obra de Cage no es formal, sino parte del tema en cuestión. “¿En torno a qué es simbólica esta obra?” es la pregunta implícita que Cage parece hacerle al receptor. Por ejemplo, no hay repeticiones en ninguna de sus piezas típicas. Esto va a la par con su visión de la realidad: es caótica, característicamente azarosa. Es el principio que, siguiendo al físico Werner Heisenberg, llama “indeterminación”. Por lo menos se enfoca en cierto aspecto de la realidad. No importa que haya otros aspectos de la naturaleza en que la repetición y la estructura dominen: las formas de las células de animales saludables (las cancerosas serían más azarosas e irregulares) o los entramados de cristales en la mineralogía, por ejemplo. Éstas son estáticas, *natura naturata*. Bach —es una de las aversiones de Cage entre los compositores (una vez amenazó con crear una pieza a partir de Bach, durante la cual vendedores

de seguros pasarían entre el público vendiendo pólizas)— podría compararse con un compositor de células o entramados. La visión que Cage ha tenido es más bien la visión de la locura que muchas veces enriquece nuestras vidas, el lado positivo de lo impredecible. Esto es lo que nos comparte y, si escuchamos su música correctamente, en los años venideros le sacaremos mucho provecho.

Por último, se encuentra el lado social de todo esto. Las percepciones de Cage son inseparables de su visión sobre las relaciones humanas y, en un nivel macroscópico, sobre la sociedad. Al cuarto ejecutante de los contrabajos le entrega una notación gráfica. Difiere de cualquier otra música que cualquier otro ejecutante esté tocando en el concierto. Nadie había hecho eso antes. El cuarto ejecutante de los contrabajos suele ser sólo un diente más en el engranaje de un sistema dirigido por el director de orquesta, que en el mejor de los casos es un dictador benévolo y, en el peor, un tirano doméstico. Por primera vez en su vida este ejecutante tiene los ojos del mundo puestos en él. No puede mezclar su sonido con el de los demás, debe intentar salirse con la suya antes de que el director se dé cuenta. Por primera vez es igual de importante que el primer violinista o el trompetista, y se le invita a protagonizar y actuar noblemente, asumir las consecuencias de sus acciones en la música como quizá lo haría en su vida privada, y contribuir lo mejor posible con sus habilidades al servicio de la pieza.

Es así como la obra de Cage es, en gran medida, ética y política. Ejemplifica un espíritu de generosidad, quizá de democracia, que puede ser admirado por personas de muy diversos compromisos, no sólo por otros anarquistas, como Cage muchas veces se describía. El acto de hacer música —o de leer su poesía— se vuelve paradigmático. Al descubrir las percepciones de Cage en una obra determinada, el receptor debe mostrar un elemento de conciencia ética y social. Las intenciones de Cage no son tan importantes. Lo que cuenta es cómo interpretemos el proceso al asumir sólo nuestra buena voluntad. Me viene a la mente el imperativo categórico de Immanuel Kant, cuyo fundamento se apoya en la buena voluntad. Kant es precursor de Coleridge, un artista con inclinaciones teóricas y filosóficas a quien, curiosamente, Cage se asemeja. ¿Podemos emplear su obra, es decir, su proceso, para conseguir que nuestros pensamientos y sentimientos sean más armoniosos? ¿Para acercarnos a nuestra verdadera naturaleza? Si bien surge la tentación de decir “a nuestra naturaleza Buda”, no hay necesidad de alejarnos de nuestras tradiciones occidentales para entender qué hace Cage. Pudo haber tomado sus ideas del Japón, pero, como ya dije, las trasladó a su propio espacio y en el proceso las asimiló y tradujo, si no es que las transformó.

Por lo tanto, si una obra no está condenada a ser una joya caduca, y si aceptamos la visión de Cage de un mundo sin repetición como estéticamente válida —si no es que lógicamente restrictiva—, entonces también se deduce que cada obra de arte no sólo debe crear su propia forma —una que no repita ni imite obras previas—, sino que su manera de hacerlo tendría que ser única. El arte de Cage siempre

Orchestra

- Victor frequency record 84522 B at $33\frac{1}{3}$ R.P.M. ^{990 cycles}

Victor frequency record 84522 B at 78 R.P.M. ^{1000 cycles}

Victor Constant Note Record No. 24 (84519 B) at $33\frac{1}{3}$ R.P.M. ^{84 cycles}

Victor Constant Note Record No. 24 (84519 B) at 78 R.P.M. ^{840 cycles}

Play on a simple turntable provided with a clutch for change of speed. Initiate change with change of notation. Play rhythms indicated by raising and lowering needle!

=

- Victor frequency Record 84522 A ⁰

Play on a simple turntable provided with a clutch for change of speed ($33\frac{1}{3}$ - 78 R.P.M.) Begin at $33\frac{1}{3}$. Thereafter shift clutch with each (x) appearing in score.

This composition is written to be performed in a radio studio. 2 microphones are required. One microphone picks up the performance of players 1 + 2. The other that of players 3 and 4. The relative dynamics are controlled by an assistant in the control room. The performance may then be broadcast and/or recorded.

- Large Chinese Cymbal ⁰
- String piano $\text{♩} = +b$ mute strings with palm of hand ^{to be played very weakly without accents except where indicated}

$\text{♩} \uparrow \text{♩}$ sweep bass strings with gong hammer

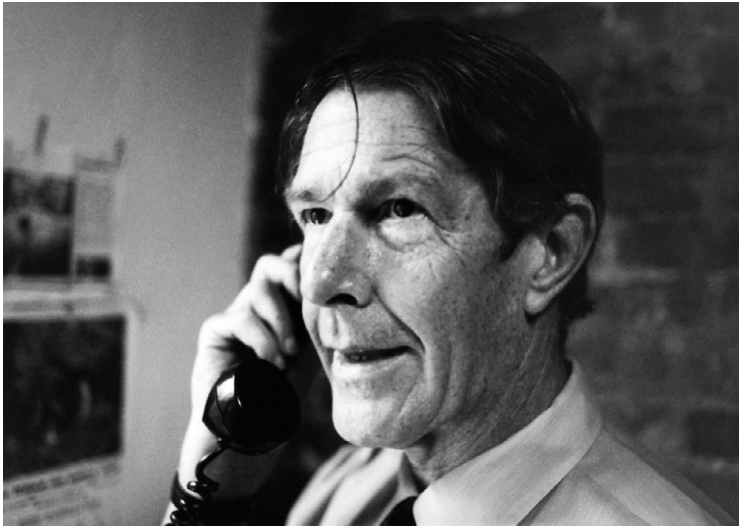
John Cage, *Imaginary Landscape no. 1.*

está comenzando, nunca continuando. No exige que todo el arte haga esto, pero lo convierte en una característica de su propio arte. Nosotros, su público, podemos interesarnos o no en las ideas detrás de su proceso, pero bien podríamos disfrutar la imagen de una suerte de primavera metafísica interminable, en la cual el comienzo es todo lo que sucede hasta llegado el fin. (Este último es otro asunto que su propia visión implica, ya que a fin de cuentas la pieza no será un performance interminable, aun si en cierto sentido se proyecta fuera de las orillas de su lienzo o de su momento. El nacimiento y la muerte son temas más que suficientes para el enfoque de Cage.)

Lo anterior también implica una suerte de antihistoricismo, en el sentido de que rechaza precedentes de manera intrínseca. El músico arruinará el performance si alude de una manera determinada a las piezas que ya conoce. Por supuesto que no habría problema si el músico ejecutara la pieza para la radio y si ésta transmitiera una música que sólo estuviera al aire en ese momento. Es imposible predecir lo que la radio transmitirá, si es que transmite algo. Puede estar en silencio, como Sidney Cowell, viuda de Henry Cowell, recuerda que fue el caso en la ahora legendaria primera interpretación de *Radio Music for 1-8 Radio Players* (1956), la cual ocurrió demasiado tarde, al final de un largo concierto, como para recoger algo de música de las ondas hertzianas. Pero la radio es un medio y no elige lo que toca. Por otro lado, el músico que, al tocar a Cage, decide por ejemplo añadir una frase que reconoce como de Richard Strauss, romperá todo el tejido de la pieza; sin importar qué tan bella sea la frase en su contexto original, sonaría muy equivocada y, al final, se estaría burlando no de la pieza, sino del músico. El músico no parecerá ingenioso, sino que dará la impresión de que está eludiendo su responsabilidad. Por otro lado, el mejor músico cageano se convierte en una entidad con poca voluntad; él o ella parece estar en armonía con el ambiente sonoro, aporta lo que ejecuta gracias a su espíritu de generosidad, filtra de manera invisible sólo la música que ha conocido a lo largo de toda su vida. Este músico se convierte más en un medio que en un ejecutante en cuanto tal. Lejos de ser una pieza que él o ella ejecutan, la obra ocurre *a través* de él o ella. De esta manera —y paradójicamente—, el músico se convierte en algo más de lo que él o ella es.

Gracias, John

¿Es pedirle demasiado a un músico? ¿En efecto lo consiguió —me refiero a que Cage haya logrado el tipo de música que aseguró haber intentado o la que aquí he descrito—, o fracasó y creó sólo una pieza convencional más, que depende para su éxito del glamour y el carisma de los participantes? Puede ser, pero no lo creo. Está claro que pasarán muchos años antes de que conozcamos el veredicto sobre esta cuestión. El tema no puede discutirse en serio hasta mediados del siglo XXI, y tal vez pocos de los que hoy lo ponderamos estemos presentes para discutirlo.



John Cage
al teléfono,
septiembre
de 1968.

Sin embargo, la naturaleza de las piezas es la de ser como se realizaron: están menos sujetas a una tradición de interpretación que, digamos, el Primer concierto para piano de Chaikovski, cuyo comienzo el compositor quería que fuera tranquilo, lírico y hermoso, pero que casi todos los ejecutantes lo reproducen lo más grandioso y ruidoso que pueden. ¿Por qué? Porque con la mayoría de las piezas la realización de cada músico es deliberadamente distinta. Es muy poco probable que el músico imite a sus antecesores. Por lo tanto, no se construye una tradición repetitiva. Sólo basta comparar las distintas grabaciones de las piezas para teclado de Cage, las distintas ejecuciones de los *Amores* (1943) o, por ejemplo, las diversas series de las *Variaciones* (1958-1966), para entender lo que quiero decir.

Por último, el esfuerzo de Cage es de gran interés: una empresa noble, en efecto, diseñada para llevarnos más allá de los límites de nuestras narices mentales y hacia el mundo de la fragancia del sonido en sí, para ponernos sinestésicos. Ese esfuerzo terminará siendo un monumento, suceda lo que suceda con él. Recordemos que la “Oda a la felicidad” de Friedrich Schiller, con su encomio a la hermandad de la humanidad, musicalizada en la Novena sinfonía de Beethoven, no previno ninguna guerra ni las conquistas coloniales y, sin embargo, como una visión de mejores posibilidades, funcionó y encantó a todo el siglo XIX.

Más aún, haber intentado ejecutar a la manera cageana tiene la tendencia irreversible de alojarse en la conciencia en formación de un músico, afectándolo de forma permanente. Después de tocar una obra mayor de Cage, si un pianista toca a Mozart frente

a una ventana abierta, se encuentra mirando sus dedos en ademán pasivo. Mientras tanto, en vez de enfocarse en la música, su mente se relaciona activamente con los ruidos del tráfico en la calle, forma contrapuntos con los motores de automóviles o con los pájaros. Es como si tocar a Cage nos abriera ventanas en la otra música que uno ha tocado. Así me pasó cuando muy joven, y así me parece que les sucede a muchos jóvenes que han intentado mezclar ambas. Del mismo modo que Bach suena distinto después de escuchar a Mozart, Mozart después de Mahler, Mahler después de Debussy, todos ellos suenan hermosos aunque distintos después de Cage, incluso después de todas esas obras de azar suyas, como *Seis melodías para violín y teclado* (1950), *Cuarteto de cuerdas en cuatro partes* (1950), *Sonatas e interludios* (1964-1968) y otras obras para teclado, algunas para piano preparado y otras para —¿cómo podríamos llamarlo?— piano “no preparado”. No sabíamos que un piano “no estaba preparado” hasta que escuchamos el piano preparado; esto es lo que quiero decir con el cambio de conciencia que ocurre al conocer bien las piezas de Cage. Al fin y al cabo, esas primeras piezas no emplean el azar, pero sí utilizan medios estructurales que parecen encontrados, percibidos, inventados, más que compuestos. El uso del azar en Cage motiva una corriente de su obra que había estado presente desde sus primeras piezas para percusión: desde *Imaginary Landscape Nos. 1 to 3* (1939-1942) (hay otras de éstas, pero son distintas), o *First Construction (in Metal)* (1939).

Toma mucho tiempo cambiar los oídos de los espectadores modernos. Nuestros hijos han escuchado más tipos de música que los que Mozart escuchó durante toda su vida. Tenemos acceso a más obras que el que pudo tener cualquier musicólogo a principios del siglo. Quizá no estemos todavía cansados, pero sin duda corremos el riesgo de estarlo. De ahí que de pronto tener entre nosotros a un artista cuya música tiene la meta de permitirnos escuchar cosas frescas y simples, cuya poesía activa el espacio de distintas maneras, que nos invita a reconsiderar que las líneas tienen significados, que nos desafía a acompañarlo en la composición de lo que ha visto, de ver al mundo a nuestro alrededor con exigencia y preguntarnos, no lo que podemos hacer con él, sino lo que éste quiere ser, es sin duda un obsequio. No importa, a fin de cuentas, hasta qué punto preciso el intento se ha logrado: el arte no necesita ser exitoso para dar a entender su idea. El intento es más decisivo.

Así como lo hizo Sidney Cowell cuando rememoró sus experiencias y las de Henry Cowell con John Cage en la hermosa obra anecdótica de radio que hizo para celebrar el 65 aniversario de Cage en Colonia, después de haberlo conocido por cerca de 54 años, uno sólo puede decir: “Gracias, John.”

* Este ensayo forma parte del libro *Breve autobiografía de la originalidad* de Dick Higgins, que Tumbona Ediciones publicó en coedición con la Secretaría de Cultura.

MÚSICA SACRA

EDGAR AGUILAR

Cuando entré a la tienda de discos, allí estaba el viejo, con sus cosas bajo el brazo, como un colegial. Le acompañaba una mujer de raza negra, enormes pendientes y gruesos collares sobre un cuello robusto, túnica dorada.

El viejo refunfuñó al joven empleado de la tienda de discos:

—No me diga... ¡Bah! ¡No me diga...!

La mujer rió complacida.

Yo me separé un poco de ellos.

—No me diga... ¡Bah! Me llevaré todos —espetó el viejo, con su calva lustrosa, bigotes trenzados.

La mujer reía discretamente, y de vez en vez me miraba.

Yo trataba de concentrarme en Schubert.

—¡Bah!, no me diga, llevaré también éstos —dijo impertérrito el viejo al empleado de la tienda de discos, que le contemplaba como un perro manso y obediente.

La mujer seguía al viejo, sin dejar de reír, meneándose con pesadez.

El viejo, la mujer y el empleado de la tienda de discos barrían por toda la tienda. Parecía como si de pronto bailasen un vals.

Me sumergí, pez escurridizo, en mi búsqueda acuosa de Schubert. Para cuando quise saber del viejo y de su fiel amazona, el joven empleado de la tienda de discos yacía boca arriba, los brazos extendidos, en una de las estanterías de música sacra.

DEJAR SER AL SONIDO¹



CARMEN PARDO

Dejar de pensar: crítica al antropocentrismo

John Cage llega al ámbito musical y enuncia que para escuchar es preciso dejar de pensar el sonido, para no revestirlo con aquellos elementos emocionales o intelectuales que sólo pertenecerían a quien los piensa. Se pone de manifiesto con ello que lo que se denomina música es subsidiario de un modo determinado de pensamiento que orienta, y es orientado a su vez, por un tipo de escucha. El modo en que se ejercita la escucha caracteriza una actitud que suele ser extendida a toda práctica y, entre ellas, a la creación y a la percepción de lo musical.

La percepción de lo musical, tal y como fue tradicionalmente transmitida, consiste en un proceso en el que el oído realiza un ejercicio de discriminación basado en la alternancia de la repetición y de la variación. Con esta escucha, y en función de los conocimientos musicales que se poseen, se procede al reconocimiento de las diversas partes, del tema o temas que se desarrollan, de la tonalidad central en torno a la cual gira la obra, de la forma. El oído es guiado por un saber que puede ser previo o que puede engendrarse en el juego de reconocimientos y que le permite recorrer una obra musical aprehendiendo su sentido, ya sea éste concebido como la forma, la expresión o como la vivencia de un tiempo llamado musical. Esta escucha es, justamente, la que Cage pondrá en cuestión al considerar que no se escuchan realmente los sonidos, sino sus relaciones y las ideas que se tienen sobre ellos.

¹ Este texto forma parte del primer capítulo del libro de Carmen Pardo *La escucha oblicua*, Madrid: Sexto Piso, 2014. Agradecemos a la editorial la gentileza de permitirnos reproducirlo en este número.

Desde esta consideración, los métodos de enseñanza musical aún impartidos en muchos conservatorios ejemplifican una actividad mental que crea relaciones, pero olvida lo fundamental: el sonido. Estos métodos serían indicativos de los pasos a seguir para hacer del sonido una nota, constituyendo una muestra de que las ideas que se tienen acerca de la música impiden que los sonidos sean.

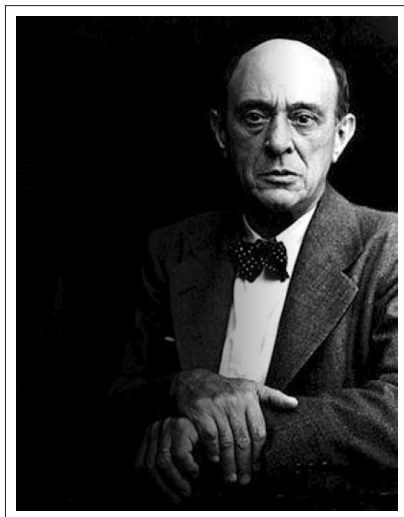
En el solfeo se expone la relación entre los sonidos, se enseñan las notas, la clave en la que deben ser entonadas, el compás... Se aprenden los protocolos que hacen del sonido una nota, pero no se atiende al sonido mismo. Insertado en una clave y un tono determinados, el sonido cobra sentido en función del intervalo que lo separa del resto de los sonidos y lo circunscribe a un espacio musical determinado. Es en ese espacio por

recorrer, declarará Cage, donde el pensamiento olvida el sonido en sí, fuera de esa relación. La música se convierte en un artificio mental que reviste el sonido y que impide oírlo sin mediaciones. La escucha de la música no es en consecuencia una actividad del oído sensible, sino el resultado de una capacidad intelectual que hace del oído el centro receptor. El estudio del solfeo, encaminado según Cage a hacer trabajar la mirada y taponar los oídos, ejemplifica la abstracción que origina este procedimiento, así como el dualismo que se encarna entre el sonido y su denominación: la nota.²

Frente a esta actitud, John Cage propone escuchar el sonido no delimitado por la clave del sentido, salir del territorio musical y recuperar lo que podría denominarse la fisicidad del sonido.³ Para ello, el músico lleva a cabo una crítica al antropocentrismo, al modo en que el hombre se constituye en centro regulador de la experiencia. Esta crítica, que cobra toda su fuerza en los escritos y las composiciones de los años 50 y 60, se encuentra presente desde sus primeras obras. En su conferencia de 1937 “The Future of Music: Credo”, se presentan los postulados que vendrán a construir ese porvenir. En ella el compositor expone tres convicciones:

² Véase “Juilliard Lecture”, *A Year from Monday*, Marion Boyars, Boston y Londres, 1976 (Calder & Boyars, 1968), p. 97; *Musiccage. John Cage in Conversation with Joan Retallack*, Wesleyan University Press/University Press of New England, Hanover, 1996, p. 204.

³ Recuperar la fisicidad del sonido remite a una comprensión de la composición en tanto experiencia física y no intelectual.



Arnold Schoenberg.

- La música es organización del sonido.
- La organización del sonido incluirá el ruido y, con él, toda la música de percusión.
- La organización del sonido se realizará también en centros de música experimental donde se producirá música sintética.

La definición de música ofrecida amplía la categoría de lo musical al aplicarse a todo tipo de organización sonora y no solamente a las organizaciones que corresponderían a unas épocas determinadas de la historia. En esta organización lo que cuenta es, en primer lugar, el sonido, por lo que el compositor puede abrirse al ruido y a los sonidos extraídos de instrumentos eléctricos.⁴ En consecuencia, el compositor tendrá ante sí todo el ámbito sonoro y el ámbito temporal, que constituirá el elemento básico de estructuración de la obra musical. Las dos primeras convicciones se hallaban ya presentes en las obras que el compositor realiza en los años 30. En ellas la organización rítmica y la noción de estructura son los principios que rigen la composición manteniendo aún una idea de medida y de proporción que después abandonará.⁵ Estas obras, a pesar de ser concebidas como una serie, no seguían el método dodecafónico. El compositor dividía la serie en fragmentos o motivos, pero los mantenía estáticos, sin variación. La serie no aparecía casi nunca al completo. De esa época destaca la Sonata para clarinete (1933), influenciada por el cromatismo schoenbergiano, aunque no concebida serialmente. De estos años data también su invención del *water gong* (1938), que surgió al componer para unos nadadores que realizaban un ballet bajo el agua, y del piano preparado para la composición de *Bacchanale* (1940), un ballet de Syvilla Fort.

La producción del sonido por medios eléctricos se produce en 1939 con *Imaginary Landscape n° 1*, compuesta para dos electrófonos de velocidad variable,

⁴ Edgard Varèse partía asimismo de esta definición de música en tanto sonidos organizados para evitar las ambigüedades del término “música”, que sería aplicado indistintamente a la música de Debussy o de Wagner, y para realzar la primacía del sonido. Véase G. Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Pierre Belfond, París, 1970, p. 35.

⁵ Cage señala que en los años 30 los compositores norteamericanos sentían que debían escoger entre la trayectoria de Schoenberg y la de Stravinski. Empieza a componer con series de tonos, por lo que se inclina por el primero. Hasta mediados de los cincuenta la noción de estructura era concebida como la “divisibilidad, en partes sucesivas, de las frases a los movimientos”. En esta época empieza a escribir cuartos de tono, lo que dificultaba la escritura. Cuando David Tudor le proporciona la solución para su notación, abandona las ideas acerca del metro y resuelve hacer del espacio tiempo. Véase “Forerunners of Modern Music”, *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1973 (1961), p. 62; y R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Routledge, Nueva York, 2003 (2.^a ed.). Para un análisis musical de sus obras véase el excelente texto de James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

de sonidos acústicos (piano preparado y plato chino) y sonidos sinusoidales de diferentes frecuencias que han sido pregrabados. *Imaginary Landscape* se convirtió posteriormente en el título de las obras en que utilizaba alguna tecnología eléctrica o electrónica.

Con estas composiciones se inicia en el ámbito sonoro lo que se puede denominar la crítica al antropocentrismo que acotaba la experiencia de lo musical. Esta crítica, que cuestiona al hombre en tanto centro regulador de la experiencia y que hacía de la enseñanza del solfeo su ejemplificación, se centra en el modelo que determina la relación entre los sonidos y la medición. Por ello, la puesta en cuestión que Cage realiza penetra primero en la idea de medida y de proporción aplicada a la experiencia de lo externo, al sonido, para después pasar a una supuesta experiencia interna del compositor y a proponer la voluntad de olvido. Se procede con ello a entrar en lo inconmensurable, con el objeto de destensar ese pentagrama de lo humano que dibuja la medida.

La medición es considerada como la actividad intelectual que permite relacionarse con lo sensible, pero que, en tanto aproximación intelectual, obstaculiza lo que podría ser un acercamiento no mediado. La medida es fruto de una delimitación de la experiencia que muestra la habilidad de la mente para realizar una transposición y una fijación de lo vivido, pero que resulta negativa al situar esta experiencia en un ámbito que la simplifica, que la reduce justamente a esa medida. En consecuencia, la medida no da cuenta de lo medido, sino solamente del proceso de medición.⁶ Este proceso produce una dualidad entre la medida y lo que es medido, e impide al cuerpo convertirse en centro de la experiencia, tal y como ocurría en la dualidad creada entre la nota y el sonido.

La medida suele fundarse en uno mismo o en lo que se acuerda como objetivo, pero tanto el sujeto como el objeto no serán más que dos modos distintos de vincularse con la experiencia de un sometimiento que se creería al abrigo de las ligaduras.

⁶ “Diary: 1965”, *A Year from Monday*, op. cit., p. 7. En 1974, Cage imparte una conferencia en el YMHA de Nueva York que lleva por título “The Future of Music”. A diferencia del escrito de 1937, éste presenta un tono jovial, optimista, en el que el compositor destaca la apertura mental que se ha producido en el ámbito musical y el modo en que la tecnología ha contribuido a ensanchar este espacio. Posteriormente, en 1985, refiriéndose a los modos de composición que se darán en el futuro, el compositor distingue tres:

1. Escribir música tal y como él lo hace, apelando al uso del azar y la indeterminación.
2. Producir música con nuevos instrumentos surgidos con el desarrollo de la música electrónica.
3. Producir música capa por capa en una cinta, es decir, la fijación del sonido teniendo por objeto la publicación en un disco.

Véase “The Future of Music” (1974), *Empty Words. Writings '73-'78*, Marion Boyars, Boston y Londres, 1980; conversación con İlhan Mimaroglu (1985) incluida en R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit.

Ambos serían ejemplos de lo que Cage denomina tomar las medidas en material inflexible. Precisamente, es la rigidez del material que constituye lo mental aquello que posibilita que a partir de la unidad de medida se establezca la proporción y, finalmente, los juicios de valor. Por ello, Cage parte de la revisión de la idea de proporción que se encuentra en la base de toda relación sometida a medición, y por ende, también en la creación de lo musical.

En su artículo «Rhythm, etc.», escrito en 1962, el músico procede al análisis de la idea de proporción aplicada a la composición musical. Una idea todavía presente en sus obras a finales de los años 40 como en *In a Landscape* (1948) para piano preparado. Para mostrar las dificultades que encierra usar la idea de proporción, el compositor expone una lista de los motivos que le impulsaron a abandonarla:⁷

- Estamos trabajando no con el número 2 sino con el número 1;
- Durante cualquier año –que conste como prueba– trabajamos por lo menos de dos maneras diferentes [...].
- Siendo lentos, los músicos pudieron observar los efectos de las opiniones acerca de la proporción en las otras artes, dándoles la responsabilidad de actuar de otra manera [...].
- Proceso, pura subjetividad.
- Consideración de la actividad de la escucha (escuchar es algo propio que hacemos nosotros: no algo que nos hagan) [...].
- Hemos encontrado maneras de componer indeterminadamente, escribiendo en hojas de plástico transparente que pueden superponerse de varias maneras.

La idea de proporción surge de la disposición que considera la relación de las partes con el todo. La composición se convierte en una organización que sacrifica el desarrollo de lo musical en función de una totalidad que será captada como fundamental, convirtiendo así este desarrollo en las distintas partes subordinadas que sólo cobran sentido gracias a la totalidad. La idea de proporción presupone las cosas, no en sí mismas, sino en relación con otras y, en consecuencia, está íntimamente ligada al dualismo que funda esta relación. Por ello, componer música que escape a la proporción será considerar el mundo de modo no-dualista, lo que al mismo tiempo se enfrenta con la manera en que suele regirse la civilización occidental.⁸

⁷ “Rhythm, etc.”, *A Year from Monday*, *op. cit.*, pp. 126-127. Trad. cast. de C. Pardo en John Cage, *Escritos al oído*, Colección de Arquitectura (38), 1999, Murcia, p. 124.

⁸ Cage manifiesta en múltiples ocasiones su convicción de que la civilización occidental está prendida en el dualismo, así por ejemplo su “Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1968 (Revised)”, *M: Writings '67-'72*, Calders & Boyars, Londres, 1973, p. 18; *For the Birds*, p. 75; y “45’ for a Speaker”, *Silence*, *op. cit.*, p. 158.

A NOSOTROS Y
A TODOS LOS QUE NOS
ODIAN, PARA QUE LOS
ESTADOS UNIDOS LLEGUEN
A SER SIMPLEMENTE
OTRA PARTE DEL MUNDO,
NI MAS NI MENOS

John
Cage

John
Cage

DEL
LUNES
EN UN
AÑO

Biblioteca Era



Ensayo

El dualismo, junto con la abstracción y el dominio que provoca, desaparece si, como Cage propone en su lista, se suprime el número dos para sustituirlo por la unidad. Trabajar con el número uno anula la posibilidad de relación y, por consiguiente, vacía la idea de medida. Atendiendo a la unidad se pretende que la medida pierda su sentido y que se restituya la unicidad de lo sensible, de cada uno de los sonidos.

Criticar la idea de proporción implica, entonces, rechazar el mecanismo subjetivo que introduce la idea de relación. Negando al sujeto como centro creador de la medida se rompe el espejo que hace posible, y además necesaria, la representación de lo sensible, la transformación del sonido en una nota musical.

El abandono de la idea de proporción en la composición musical supone, en primer lugar, la atención al sonido mismo y, en segundo lugar, el rechazo a la fijación de un método. El método, en tanto trazado que indica el camino a seguir, puede ser un vehículo para la creación, pero también puede significar su esclerotización. Esto es algo que la historia del arte en general, y de la música en particular, ha mostrado bien. La ventaja de los músicos consistiría en que su progreso no es paralelo al de las artes visuales, tal como reza la interpretación al uso de esta historia. Sería justamente este ser “más lentos de pensamiento”, lo que permitiría a los músicos observar los efectos de la proporción en las otras artes.

La responsabilidad del músico consiste entonces en crear métodos nuevos, o en intentar escapar a todo método para no quedar prendido en la red que teje la proporción. La liberación de la proporción precisa que el compositor no se pliegue a unas normas que determinan el resultado sonoro y que pueda realizar su trabajo con procedimientos heterogéneos o, como se afirma en la sexta motivación, que pase a componer indeterminadamente.

Trabajar con diversos procedimientos obliga a no seguir un solo método, una manera única de tratarse con los sonidos. Será una forma de sacudirse los hábitos que se engendran con el método y aprender a crear otros caminos, otros recorridos posibles. En este proceso, el oyente y el creador tienen que cambiar, disciplinar el yo, que se había erigido en artífice de la relación, para hacer surgir lo que Cage denomina, como cuarto motivo, la subjetividad pura. Será ésta, como se verá, una subjetividad fluida que sólo admite la afirmación, la apertura ante lo que debe dejar de ser considerado como objeto.

Se procederá así a entrar en un proceso que precisa de la ausencia de intencionalidad y que, de esta manera, conducirá a una escucha despojada de prejuicios.

La escucha se convertirá en una actividad, un oído tendido hacia el sonido, y no simplemente, como se expone en quinto lugar, una escucha pasiva que se practica al oyente. Pero esta escucha, que concierne también al artista, requiere crear primero la indeterminación en sí mismo para forjarse en el olvido de sí. La escucha debe ser también liberada de la medición, de toda mediación.

La crítica al antropocentrismo iniciada con la revisión de la idea de medida y de proporción se amplía al propio espacio en el que se crea la medida. En ese espacio se encuentra, asimismo, lo que podemos considerar una unidad de medida singular: el yo. Un yo creado por la memoria y expresado a través de los gustos y de las emociones. Por ello, el olvido aparece para este compositor como una potencia activa con la que se pretende diluir la memoria, el gusto, y las emociones.

La necesidad de olvido como mecanismo que imposibilite la expresión del yo, se manifiesta rotundamente en sus obras a partir de los años 50. Con anterioridad, había compuesto piezas en las que su objetivo era expresar la emoción.

Así, por ejemplo, *Amores* (1943), suite en cuatro movimientos, dos solos para piano preparado y dos tríos para percusión; las Sonatas e Interludios (1946-1948), para piano preparado, y String Quartet (1950). Aunque ya en las dos últimas no se trata de expresar una emoción que podría ser personal, como el amor sentido hacia alguien, sino una emoción universal. En estas obras, el compositor, influido por la lectura de *The Dance of Shiva* de Ananda K. Coomaraswamy, desea expresar las nueve emociones permanentes de la tradición hindú. Las cuatro blancas: el heroísmo, el erotismo, la alegría, lo maravilloso; las cuatro negras: el miedo, la cólera, el odio, la preocupación y, finalmente, la tranquilidad en el centro. Las Sonatas e Interludios quieren poner de manifiesto el hecho de que ciertas ideas son comunes a Occidente y Oriente. La obra contiene sonidos que hacen pensar en Europa, como el sonido de las campanas, y resonancias de tambores que conducirían a Oriente. Con estas obras se aspira a realizar una música no intencional, aunque la intencionalidad se refiera solamente a la expresión de las emociones personales del compositor. Posteriormente, estas emociones serán puestas en relación con la naturaleza entendida como proceso, lo que contribuirá a la disolución del deseo expresivo y a la consideración de que el pensamiento que mana de la memoria es constrictivo, es un pensamiento reglado.

A este abandono progresivo de la expresión en música lo acompaña una evolución que va, según Cage, desde la repetición musical a la no repetición. La no-repetición que el músico inicia en sus trabajos con Schoenberg, y más tarde el recurso al azar, contribuirán a que su música no obligue al oyente a sentir de un modo determinado y a que demande una atención descentrada. Aunque, como el compositor indicará en 1985, la repetición no existe, oír una repetición sólo tiene que ver con un modo determinado de concebir y escuchar la música. Cuando se piensa que hay repetición es porque no se atiende a los detalles; si nos centramos en ellos, la repetición no tiene lugar.⁹

⁹ Véase B. Ollrogge, "Interview with John Cage", diciembre de 1985, incluida en R. Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, op. cit., p. 237.

La renuncia a la expresión de las emociones y los gustos en la composición musical se ve alentada por el descubrimiento del budismo zen. Su primer contacto con esta tradición de pensamiento tuvo lugar en los años 30, cuando escuchó la conferencia de Nancy Wilson Ross “Zen Buddhism and Dada” en la Cornish School de Seattle. Diez años después, a finales de los 40, se interesará vivamente por la filosofía oriental y asistirá a las clases de Daisetsu Teitaro Suzuki durante tres años.¹⁰

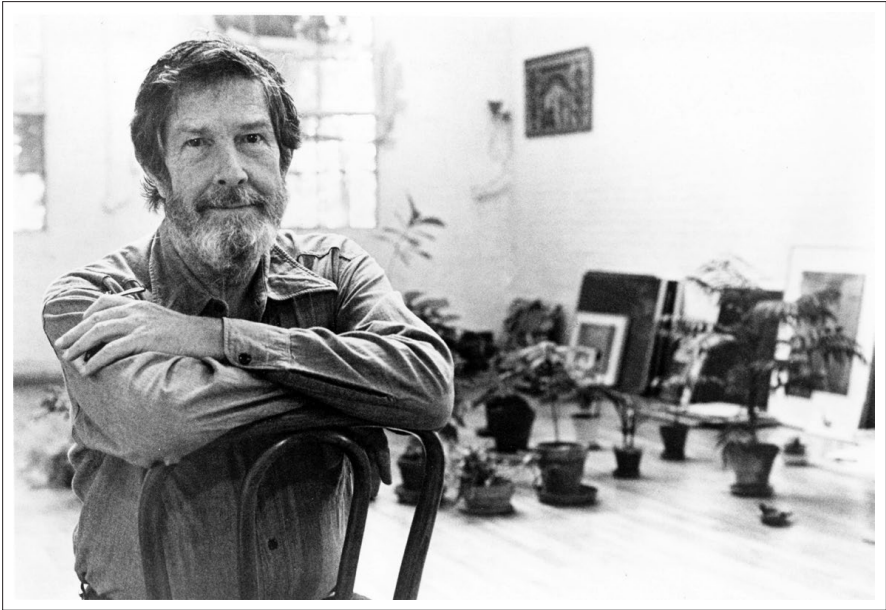
Cage atribuye al zen el impulso dado a sus actividades, pero no se considera un seguidor del zen en lo que atañe a su composición musical. La influencia de Oriente sobre Cage se limita a su pensamiento y también a su concepción del sonido, pero ello no significa que siga el modo oriental de hacer música. Así, por ejemplo, las ceremonias tradicionales del budismo zen cuentan entre sus cantos y percusiones de tambor con elementos repetitivos, mientras que Cage, sin embargo, no comparte el gusto por la voluntad de repetición porque la consideraba coercitiva. Esto no ha sido obstáculo para que, junto con Merce Cunningham, Jaspers Johns y Robert Rauschenberg, sus acciones y su pensamiento se hayan dejado sentir sobre el arte minimal, especialmente en el sentido en el que éste acentúa la noción de desapego. Cage tampoco se enmarca en la generación del Beat Zen, colocándose por ejemplo en las antípodas de Jack Kerouac.

El pensamiento y la obra de Cage son la muestra de un proceso que quedaría empobrecido por el establecimiento de una relación causal entre su conocimiento del budismo zen y su propia evolución. Hay ciertamente una influencia, un *fluir* de ideas que, en contacto con sus experiencias, originan un modo particular de realizar su actividad.

Coincide con el zen en la postulación de la necesidad de que el espíritu sea libre, necesidad que en el músico encontraba su viabilidad apelando al olvido. El zen desea ver al espíritu libre y desembarazado, incluso la idea sobre la unidad y la universalidad es considerada como un bloque inhibitorio y una trampa o lazo estrangulador. En el zen la tarea esencial es domesticar la mente, lo que en Cage aparece con la propuesta de hacer una *tábula rasa*.¹¹ Sólo así es posible el devenir continuamente otro con y en la experiencia, es decir, posibilitar que la experiencia pueda pasar a través de ese muro que es el ego.

¹⁰ Él mismo señala también el influjo de Alan Watts y ofrece un listado de lecturas que considera de especial interés respecto al tema: *The Art of Zen*, de Stephen Addis; *Doctrine of Universal Mind*, de Huang-Po [ed. cast. *Enseñanzas sobre la Mente Única del maestro Huang-Po*, ed. Miraguano, Madrid, 2010]; *Neti, Neti*, de L. C. Beckett y *Ten Oxherding Pictures (Los diez toros del zen)*. En 1989 expresa el deseo de leer *Wittgenstein and Buddhism* de Chris Gudmundsen. Véase Kostelanetz, R. (ed. y sel.), “An Autobiographical Statement” (1989), *John Cage: Writer*, Limelight, Nueva York, 1993, pp. 241-242.

¹¹ D. T. Suzuki, *Introducción al budismo zen*, Mensajero, Bilbao, 1972, p. 50; A. Watts, *El espíritu del zen*, Dédalo, Buenos Aires, 1979, p. 92 (trad. cast. de Z. Ramón del Campo de *The Spirit of Zen*).



John Cage.

El contacto con el budismo zen le conduce al rechazo definitivo de toda idea de yo sustentada sobre la memoria, el gusto y la emoción, así como a la consideración de la música no como un lenguaje expresivo, sino como un modo de alterar el pensamiento. Se propone entonces una tábula rasa del pensamiento, un trabajo de borrado que no atañe sólo a las ideas acerca de los sonidos, sino también a los modos en que el pensar construye el propio cuerpo. El olvido, la tábula rasa, la aceptación, el discurrir sobre nada y la entrada del azar, son afirmaciones de una acción que surge y que también provoca una mente renovada, una autoalteración.

Diluir los marcos de la memoria tiene por objeto, primero, borrar los signos que conducen a la expresión de un gusto y de una emoción. En segundo lugar, la inmersión en el olvido permitirá la desestructuración del yo y el paso a la formulación del sí mismo, es decir, de la subjetividad pura, que será identificada con la nada.

El yo se presenta para Cage —en consonancia con el budismo zen— como la sujeción que controla el ámbito del gusto y de la emoción. Pero, al mismo tiempo, gusto, memoria y emoción hacen del yo un muro que impide la percepción del flujo de los acontecimientos.¹² Se trata de un yo monolítico que se mueve y asiente en

¹² Véase *For the Birds*, *op. cit.*, p. 56.

un solo sentido ya plasmado en la memoria. Un yo que transforma todo acontecer en unidades recortables y aptas para el reconocimiento. El objetivo del músico será, en consecuencia, debilitar la capacidad cognoscente humana implicada en la necesidad de sujeción, para fortalecer la vital. De este modo se permitirá que, como enseña el budismo zen, la experiencia pueda pasar a través del muro que es el ego.

No obstante, ambas capacidades, la cognoscente y la vital, son solidarias. Así, la noción de gusto —que Cage presupone en tanto impresión exteriorizada— es una categoría compleja en la que se dan cita la sensibilidad y la racionalidad. Se acercaría a lo que Pierre Boulez define como una categoría irracional que implica elementos racionales, una doble naturaleza que justificaría su misma dificultad.¹³ El juicio de gusto es, entonces, una manifestación lingüística de una impresión, de una huella sin voz. El gusto se inscribe entre la memoria mental y la memoria corporal. No se trata de un puro asentimiento, para el que no sería necesario aparentemente ningún concepto o idea, sino que indica un aparcamiento de la experiencia en términos de valor, por ello su función termina siendo reguladora. En este sentido, el gusto implica una gramática de la sensibilidad que ha sido enseñada a través de la razón. Este carácter racional de la noción de gusto es puesto de manifiesto por su vinculación con una praxis determinada.¹⁴

La heterogeneidad latente en la noción de gusto y su imbricación racional-sentimental es, precisamente, lo que hará difícil su rechazo absoluto. El modo en que el gusto se hace hábito y habita al hombre, implica que esta renuncia sea para Cage solamente un ideal ya que a veces, como él mismo expone, se descubre ejerciendo el gusto.¹⁵ Sin embargo, y a pesar de las dificultades, el músico persevera en la tendencia a la no valoración. La orientación a seguir consiste en situarse fuera de la esfera del valor para dirigirse a la vivencia del acontecimiento, del instante, para que ese pasar a través sea factible. Esta propuesta operará posteriormente la desintegración del ámbito estético en tanto espacio de acotación de lo artístico.

Juntamente con el rechazo del gusto ha de darse el de la emoción. Si el gusto era concebido como manifestación externa, la emoción aparece como impresión interna. La emoción es un movimiento interior producido en un espacio que se considera predeterminado. Las emociones, según Cage, deben ser debilitadas porque,

¹³ P. Boulez, “Le goût et la fonction”, *Points de repère*, Christian Bourgeois, París, 1981, p. 47. [Existe trad. cast., *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984]. La doble naturaleza que Boulez señala se inscribe en el sujeto, pero sin hacer referencia a una cualidad del objeto, alejándose con ello del modo en que plantea la cuestión la escuela anglosajona que va de Shaftesbury (1671-1713) a Adam Smith (1723-1790). Para esta escuela el gusto es una disposición del espectador que es necesaria para el reconocimiento de esta cualidad.

¹⁴ Recuérdese tan sólo el ejemplo de la concordancia de lo bello y lo bueno en el mundo griego, donde la presentación del juicio estético y ético son indiscernibles.

¹⁵ R. Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1973, pp. 59-60, (trad. cast. de J. M. Álvarez y A. Pérez de John Cage, 1970).

en primer lugar, son manifestaciones de un ego endurecido y, en segundo lugar, porque se mueven siguiendo un referente ya establecido.

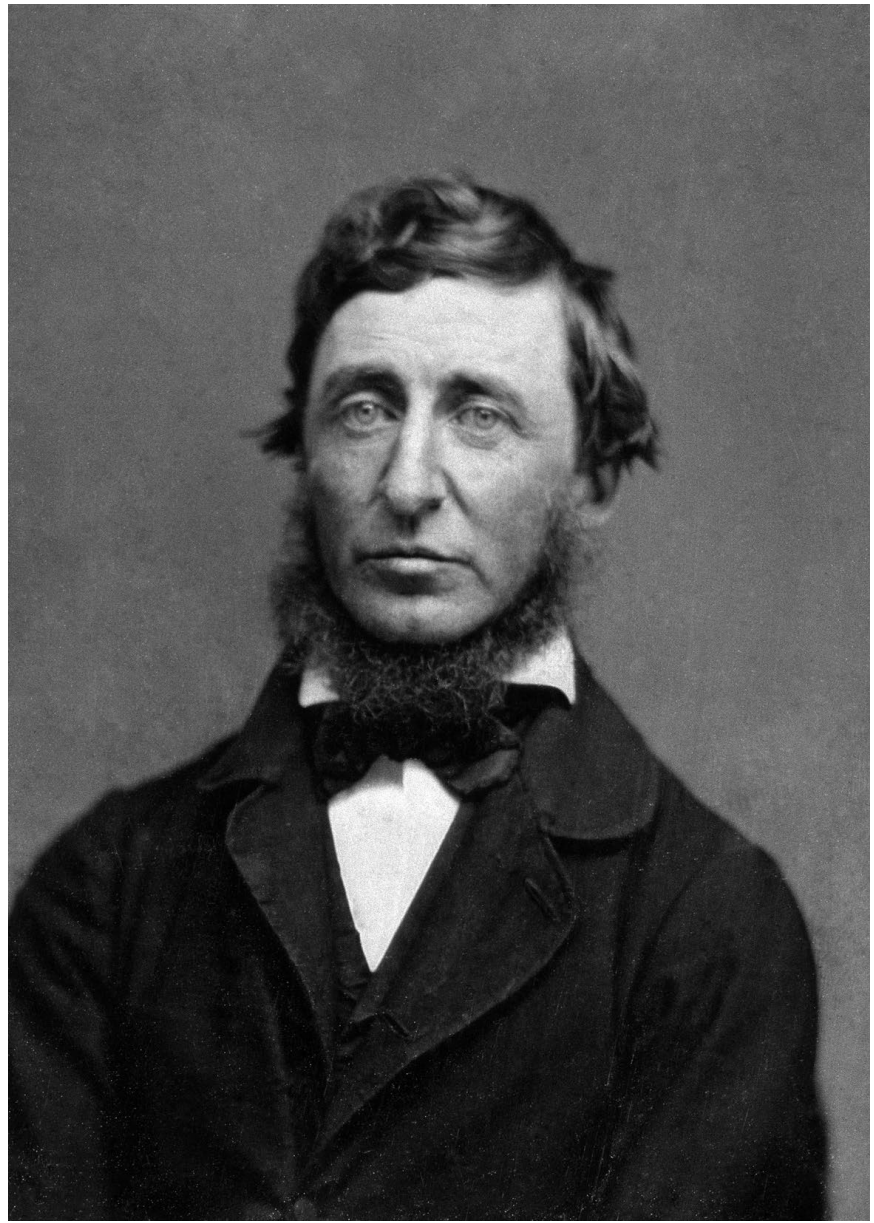
Según la primera razón, la emoción responde simplemente al yo concebido como sujeto que, formado en un espacio normalizado, hace del sentimiento un fluir determinado. Respecto a la segunda, lo que mueve, lo que emociona, se articula a su vez sobre una red de afectos que son transmisibles, que hacen del lenguaje artístico una expresión dotada de un referente sólido, anquilosando en suma la emoción, la impresión interna. Desde aquí, podría resultar comprensible el tópico que hacía del modo mayor en música la manifestación y estimulación del júbilo, y del modo menor la expresión y propensión a la tristeza y la melancolía.

Esta manera de tratarse con la emoción implica, además de una reducción del hombre a un yo fosilizado u objetivado, una utilización del sonido como discurso. Se recusa, en consecuencia, la consideración de la música en tanto lenguaje que transmite los sentimientos del compositor, o como descripción de un estado, o de un paisaje, en definitiva, la concepción de la música como representación o lenguaje.

Ante esta situación, como el mismo compositor indica, no se trata de negar los sentimientos, sino de no imponerlos. Lo que mueve al hombre, lo que emociona, no debe ser dirigido por el yo del artista. Cuando el artista impone su yo, la percepción de la obra puede convertirse en la asunción de unos sentimientos que sólo se consideran correctamente asimilados cuando se ajustan al modo expresivo creado o estandarizado por el artista. Por ello, el músico se propone la desaparición de la imagen del sujeto regulador de la obra. No obstante, debe remarcar que la posibilidad de que sea la propia organización de lo musical la que genere un tipo determinado de emoción, es decir, la que produzca un acuerdo o desacuerdo entre el movimiento musical y el movimiento que se plasma en la emoción, no es tratada por el compositor, ya que él piensa que toda organización en la que no interviene el azar es muestra de la intencionalidad del hombre. La música no comunica, afirma el compositor, y en caso de hacerlo no parece emplear el mismo lenguaje de una persona a otra; la expresión es, en suma, desarrollada por el oyente.¹⁶

¹⁶ C. Gagne y T. Caras, "John Cage (1980)", *Soundpieces: Interviews with American Composers*, Scarecrow, Metuchen, Nueva Jersey, 1982; incluido en R. Kostelanetz, *Conversing with Cage, op. cit.*, p. 229.

La concepción no representativa de la música había sido defendida por Filodemo de Gadara (s. II a.C.) y por Sexto Empírico (s. II d.C.) en su obra *Contra los músicos*. Esta posición es mantenida en la actualidad por Susanne Langer, quien en sus escritos considera que la música no constituye un lenguaje y que no es expresión inmediata de sentimientos. Músicos como Schoenberg mantienen una posición que oscila entre el reconocimiento de la música como lenguaje propio y la creencia de que contendría un mensaje profético, revelador de una forma superior de vida, hacia la que evoluciona la humanidad. Véase A. Schoenberg, *El estilo y la idea*, Madrid, Taurus, 1963, pp. 265 y 246 (trad. cast. de J. J. Esteve de *Style and Idea*, 1951). S. Langer, *Feeling and Form*, Ch. Scribner's Sons, Nueva York, 1955.



Henry David Thoreau.

En este rechazo del gusto y de la emoción, el olvido deja de ser considerado como un efecto pasivo para convertirse en fenómeno activo que diluye la conciencia, que arrastrará los anclajes del pensamiento. No se trata de la amnesia, de la creación de una memoria deformante, o de la voluntad de una biblioteca de fuego en el sentido bouleziano.¹⁷ Cage no quiere dejar lugar para ninguna biblioteca, ni siquiera en llamas. Toda huella debe ser borrada.

El olvido activo que el músico propone conduce a la renuncia de la idea de sujeto entendida como fijación estable, unitaria y conformadora del mundo. En este sentido se expresa cuando afirma: “Y yo no soy una categoría”,¹⁸ manifestando así que él no es un muro de contención de la experiencia.

La crítica que el músico realiza no es una invitación a la pasividad, sino una propuesta de educación del yo, para que las obras no sean fruto del gusto o disgusto, y para que este yo pueda renacer, entre en el proceso que es la pura subjetividad.

El yo necesita perder su identidad y dejar de actuar como emisor de valores; aprender a cambiar, a metamorfosearse dirá Cage siguiendo a Henry David Thoreau.¹⁹ Para ello, el hombre debe vivir el instante sin crear el intervalo de tiempo, la distancia que lo conduciría a la enunciación de un juicio de valor. En la vivencia del instante el hombre se encontrará en lo que el músico denomina el eterno renacimiento, un renacer exento de identidad. Un renacimiento en el que la partícula “re” no se refiere a nada anterior, un nacer cada vez en y con la experiencia.²⁰ El renacer perpetuo introducirá en ámbitos donde nada es definido, ni siquiera el propio yo. La errancia del sujeto libera también al objeto de su condición, de ese estar ahí, para un sujeto. El yo se hace así cambiante, disgregándose en una experiencia que no puede, ni quiere ser delimitada. Emergerá entonces lo que Cage, en sintonía con el budismo zen, denomina el sí mismo.

El sí mismo emerge en un movimiento que abre la posibilidad de ser un centro que no obstruye la experiencia y que no se impone a los otros. Consiste en una

¹⁷ El exceso de memoria del que adolece la civilización musical occidental es denunciado por Pierre Boulez en su obra *Par volonté et par hasard*, Éditions du Seuil, París, 1975, p. 39.

¹⁸ *For the Birds*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁹ En su obra *Walden*, Thoreau expone la doblez que forma parte de toda supuesta identidad. Así, cuando afirma: “Sólo me conozco como ente humano; escena, por así decir, de pensamientos y afectos, y reconozco en mí un cierto desdoblamiento, en virtud del cual puedo resultar tan remoto de mí mismo como de cualquier otra persona” (Parsifal ed., Barcelona, 1989, p. 123; trad. cast. y notas de C. Sánchez Rodrigo de *Walden: Or, Life in the Woods*).

²⁰ El eterno renacimiento cageano no ha de ser comprendido, como él mismo señala, ni en oposición ni en sintonía con el eterno retorno nietzscheano. Véase *For the Birds*, *op. cit.*, p. 47. En este renacimiento el sujeto saldrá de sí mismo, entrando en lo que Gilles Deleuze denomina la nomadización, en la huida en la que el sujeto no renuncia a la acción, sino que traza múltiples líneas de actuación, toda una cartografía. Véase G. Deleuze/C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, París, 1977, p. 47.

referencia a un estadio anterior al del ego que produce la subjetividad desligada de la dualidad sujeto-objeto y a la noción de sujeto en tanto director del gusto, la memoria y las emociones. Esta referencia es la nada que está en todo. El sí mismo en tanto nada es el verdadero autoconocimiento, aquel que según Daisetsu Teitaro Suzuki aparece con la identificación del sujeto y del objeto. Con esta identificación la nada se muestra como real y sustancial en ese espacio en el que se produce la identidad de la contradicción. En la identificación de multiplicidad y unidad reside precisamente su potencia. Esa subjetividad absoluta es “donde habita el yo”, aunque ese habitar no es sólo estático, es también dinámico. Por eso el yo es, para D. T. Suzuki, vacío, “comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es sunyata, vacío”.²¹ Por ello, en Cage, ese yo, en tanto subjetividad absoluta, es la nada que hay en uno mismo, la aceptación activa de la voluntad de indeterminación. La subjetividad absoluta no sujeta nada, ya que el espacio que constituía al sujeto ha sido previamente destensado.

La nada que se encuentra en las cosas y en el hombre es puesta también en relación con el pensamiento del Maestro Eckhart (ca. 1260-1327), quien aludía al “fondo del alma”, al *Grund*. En Eckhart este fondo no tiene nombre y es luz pura, ya que, si se pudiera representar conceptualmente, se lo mantendría en la prisión que es el cuerpo.²²

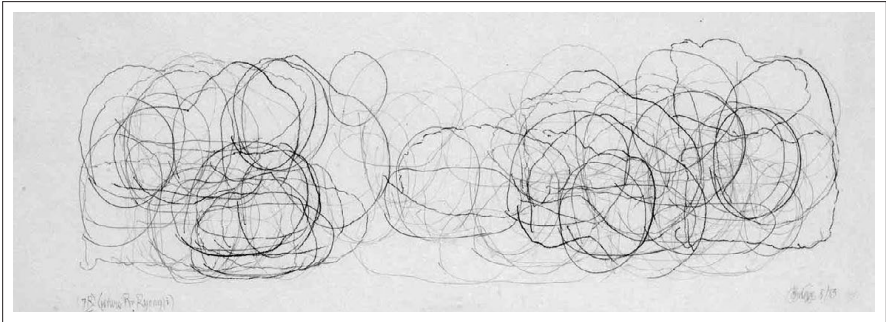
La nada no es un fondo, o el término último desde el que emerge el ego y se aprehenden las cosas, es la constitución de un espacio que se quiere ilimitado, la distensión del ego. De este modo, la nada aparece como el nombre sin referente que brota de la crítica al antropocentrismo y de los conceptos directivos creados por una razón que pretende tener un solo registro de enunciación. Nada, vacío, pobreza designan

²¹ Esta aparente contradicción es resuelta por D. T. Suzuki al remitirla al zen: “El Yo es el punto de subjetividad absoluta que puede expresar el sentido de inmovilidad o tranquilidad. Pero como este punto puede moverse hacia donde queramos, a puntos infinitamente variados, no es realmente un punto. El punto es el círculo y el círculo es el punto. Este milagro aparentemente imposible tiene lugar cuando la dirección que sigue la ciencia es invertida y vuelve al zen”. D. T. Suzuki, “Conferencias sobre budismo zen”, *ibid.*, p. 35. Véase asimismo, D. T. Suzuki, “Conferencias sobre budismo zen”, en D. T. Suzuki/E. Fromm, *Budismo zen y psicoanálisis*, FCE, México, 1992 (trad. cast. de Julieta Campos de *Zen Buddhism & Psychoanalysis*, 1960) y John Cage, *For the Birds*, p. 234.

²² Maestro Eckhart, “Qui odit animam suam in hoc mundo...”, *Sermons. Obres escollides*, ed. Laia, Barcelona, pp. 145-146 (trad. cat. y ed. al cuidado de Josep Batalla, 1983).

El arte para Eckhart no pretende exponer o expresar, sino imprimir. Pero esa impresión se produce a una profundidad tal que el arte se abisma. Esta profundidad es en Cage la inmersión en la nada-en-medio.

La referencia a Eckhart y al zen permite a algunos autores establecer conexiones entre Cage y Heidegger. De este modo, M. Froment-Meurice en “Musicage”, *Revue d'esthétique*, núms. 13-14-15, 1987-1988, p. 219; y *Les intermittences de la raison*, Klincksieck, París, 1982, p. 27, refiriéndose a la lectura de Eckhart por parte de Heidegger, ponen en correspondencia la ‘nada’ y la ‘serenidad’ (*Gelassenheit*) heideggeriana, para remitir ambos movimientos al zen.



John Cage, (7R) / 15 (*Where R=Ryoanji*), 1983.

el ámbito desde el que el hombre deberá ahora, más que pensar, saltar. El pensamiento no podrá ser un huecograbado que surge de un molde ideal porque, dada la distinta naturaleza de los hombres y de las cosas, cualquier molde resultaría falaz.

El olvido que conduce al sí mismo no se convierte en un camino que devuelva a un supuesto origen constituyente, ese origen sería la nada. Si Cage se propuso diluir el discurso para dejar ser el sonido, no parece que fuera con la intención de un acercamiento en el que el sonido pudiera ser captado en su pureza. Se trata de acentuar el valor de una experiencia que transcurra fuera de la memoria para hacer del hombre un centro y del sonido otro centro, para no imponerse. El problema no radica en que las ideas no dejen ver el verdadero significado de las cosas, sino en dejar ser las cosas sin significación, ya que ésta sólo pertenece al hombre que de ese modo las capta.

Así, ante la imposibilidad de pensar al otro en sus propios términos, la nada pasará a ser en Cage el espacio que se debe crear alrededor de los sonidos y de los hombres. Este espacio es el que él denomina la nada-en-medio cuando se refiere a las relaciones entre los hombres y las cosas.²³

²³ De este modo, Cage terminará con la consideración del hombre como centro único de la experiencia, dando lugar, en opinión de Ll. Barber, a la propuesta de un cosmocentrismo. Véase *John Cage*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 34.

El espacio en tanto vacío, nada, podría ser también interpretado como lo que funda el ser útil de las cosas, siguiendo de este modo a Heidegger y al zen. Pero diferenciando la nada cageana del espacio que, en Heidegger, permite la fundación o el establecimiento, ya que lo que enuncia la nada cageana es la imposibilidad de cualquier fijación. En Heidegger la relación del hombre con el espacio es el vivir pensado en su esencia ("Wohnend durchstehen sie Räume auf Grund ihres Aufenthaltes bei Dingen und Orten"). En Cage, el espacio en tanto nada también supone una nueva relación, pero sin hacer de él la base de un pensamiento que devuelva la esencia del vivir, ya que hablar en términos de esencia parece aludir a una jerarquía de las vivencias que no sería contemplada en el discurso cageano. Véase Heidegger, "Bauen, Denken, Whonen", p. 158, en *Vorträge und Aufsätze*, 1951, Neske, Pfullingen, zeite Auflage, 1959. Respecto al zen: véase Tao-te-King, Poema 11, Barcelona, Barral ed., 1972 (trad. cast. de J. M. Tola).

El rechazo del ego se presenta como una recusación del mundo dualista que opera la distinción entre sujeto y objeto. A la crítica de la idea de sujeto —que ha sido articulada desde la interrogación de la idea de medida y de su relación con la memoria, el gusto y la emoción—, acompaña la puesta en cuestión del objeto. Por eso, la música de Cage tendrá por objeto borrar esas distinciones colocando al oyente en situaciones en las que no puede darse esta dualidad. Un ejemplo lo constituye la creación de *happenings*, como el presentado para las “Feste Musicali a Bologna” en 1979, y que es conocido como *Cage’s Train*. La composición musical se afirma, de este modo, como un camino hacia lo impersonal.²⁴

La afirmación de la nada que constituye al hombre y posibilita la aceptación será para el músico la condición de posibilidad de la experiencia del propio hombre y de lo externo. Supone la conquista de un nuevo espacio desde el que se opera la conversión necesaria para establecer una continuidad y no una unidad que esté basada en la relación antropomórfica. Una nada que hace que el hombre no se imponga, ni a los objetos ni a los otros hombres.

La apertura de la subjetividad pura implica entonces un proceso que, en el ámbito musical, tendrá dos grandes consecuencias: la negación de la intencionalidad y la desterritorialización; ambas permitirán primero el advenimiento del ruido y del silencio, y después la entrada del azar en la composición musical. Ambas transformarán las nociones de creación, de interpretación y de percepción musical.

La desterritorialización

La distensión del espacio en el que se constituía el sujeto en tanto identidad reguladora de la experiencia da paso al destensamiento del ámbito musical.

El olvido de la medida provoca aquí la desterritorialización de lo musical, la pérdida de adscripción a un espacio determinado que conducirá a la afirmación de

²⁴ En su correspondencia con Tito Gotti —organizador del festival— Cage presenta el título *Alla ricerca del silenzio perduto* con el subtítulo *3 excursions in a prepared train, variations on a theme by Tito Gotti* y con la presencia de Juan Hidalgo y Walter Marchetti. Véase *Il treno de Cage*, colección “Le trasgressioni”, Grafis edizioni d’arte, Bolonia, enero de 1979. Juan Hidalgo y Walter Marchetti encontraron a John Cage en el curso de Darmstadt de 1958, lo que supondría su definitiva adhesión a la indeterminación y su oposición a la radicalización y el dogmatismo del pensamiento serial que se estaba imponiendo en Europa. Ambos compositores darían nacimiento al grupo *zaj* en 1964 en Madrid, junto a Ramón Barce. Más tarde, en 1967, se les uniría Esther Ferrer. A pesar de que *zaj* es un grupo abierto al que se fueron sumando numerosos artistas, sus miembros considerados como cardinales son Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer. Entre las exposiciones que realizó el *zaj* se destacarían la llevada a cabo en el Centro de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria y en la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife en 1990, y la que en 1996 se organizó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.



John Cage en el jardín de arena de Ryoanji.

la continuidad entre el sonido, el ruido y el silencio. Una continuidad prefigurada, en parte, en la definición de música como organización de sonidos.²⁵

El olvido sitúa fuera del ámbito de la intencionalidad, en esa nada que es previa al ego y que, según Cage, es su condición de posibilidad. De esa nada parte también el artista que se ha despojado de sus deseos para “dejar de ser sordo y ciego ante lo que lo rodea”.²⁶ El artista se desprende de su voluntad para escuchar, para dejar que los sonidos surjan, renunciando así a la autoexpresión. De este modo, el sonido se vaciará de intencionalidad.

La música de Cage, en consecuencia, no tendrá como objetivo la comunicación, esto es ajeno al sonido. La música es simplemente sonido, cualquier sonido en la

²⁵ La desterritorialización del sonido es compartida también por otros músicos. Así, en su obra *M: Writings '67-'72*, Cage se refiere en la Introducción a la convergencia que al respecto existía entre él y músicos como Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown y David Tudor.

La desterritorialización es la función que asignan a la música G. Deleuze y F. Guattari. El modo en que los planos se transgreden y la creación propia de cada músico traza una línea transversal respecto a la vertical armónica y el horizonte melódico constituyen realmente una línea de desterritorialización. Véase *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, París, 1980, p. 364 y pp. 367-433. [Trad. cast. en Pretextos, Madrid, 2010].

²⁶ “Rhythm, etc.”, *A Year from Monday*, *op. cit.*, p. 140. Véase también “45’ for a Speaker”, *Silence*, *op. cit.*, p. 192.

acepción cageana. Se rompe de este modo con la supuesta comunicación que vehicula la obra. Aunque, como Cage señala, la multiplicidad de lenguajes artísticos es suficiente para poner esta comunicación en cuestión.²⁷

La separación entre intenciones y sonidos desanuda el viejo nexo, ya explicitado por Platón, entre sonido y sentido. Se quiebra la malla en la que el sonido se articulaba por medio de unas relaciones que constituían el denominado espacio musical. Quebrada la malla, el sonido pierde su tensión. De este modo, la no-intencionalidad provoca la eliminación del sistema acústico tradicional y tiene como consecuencias, en primer lugar, la afirmación de la multiplicidad de todo sonido; seguidamente, la correspondencia del ruido con el resto de los sonidos; y, por último, la entrada de todos los sonidos que habían sido olvidados bajo la denominación del silencio.

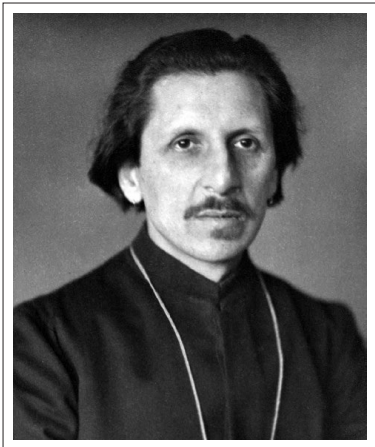
Dejar ser el sonido supone desvincularlo del lenguaje que lo dota de sentido, por eso el sonido debe ser escuchado fuera de esa medición que lo acota en una nota y establece su relación en el sistema. Dejar ser el sonido es, para Cage, afirmar que el sonido es una multiplicidad. El músico propone atender a la manera en que un sonido cambia su coseidad, lo que implica la necesidad de dejar de ser inflexible ante el modo en que el sonido cambia y ante su multiplicidad.²⁸ Será precisamente la apertura al movimiento, al cambio que ha procurado el olvido, la que haga que se sienta su unicidad, en este caso, la multiplicidad que hay en toda unidad cuando no es sometida a relación. Eliminar la intencionalidad contribuye a aumentar la conciencia del sonido mismo.²⁹

²⁷ J. Cage, "Memoir", *John Cage Edited by Richard Kostelanetz*, Documentary Monographs in Modern Art, 1970, pp. 76-77.

²⁸ Esta afirmación podría ser interpretada como una cuestión ontológica, que seguiría el camino iniciado por Heidegger, como la pregunta por la posibilidad de ser el sonido fuera de la posterior acotación cultural. Esta interpretación es ofrecida por Daniel Charles y Dominique Bosseur. Así, Bosseur afirma que los compositores como Cage y Feldman son los primeros en haber realizado un cuestionamiento ontológico, en el sentido en que éste afecta al origen de la obra de arte y se encuentra en consecuencia en consonancia con las investigaciones de Heidegger. Véase "Analyse comparée d'une philosophie du temps et d'une esthétique du 'moment' en musique", Actes du VII Congrès International d'Esthétique, 28 de agosto-2 de septiembre de 1972, ed. Academièi Republicii Socialiste Romania, Bucarest, 1977, p. 550.

Por su parte, D. Charles sugiere, aunque con reservas, que desde un punto de vista filosófico, podría distinguirse entre las composiciones antiguas que proponían una cuestión óptica en la que se escamoteaba la cuestión del ser de los sonidos, y las obras de Cage, quien, con su imperativo, abre la problemática ontológica, el ser del sonido sin el recubrimiento del sentido aportado por el intelecto. De este modo, haciendo uso de la interpretación heideggeriana, Charles parece hacer del sonido, y más propiamente de la voz, en su surgimiento como puro timbre, la cuestión del ser. Véase *Le temps de la voix*, J. P. Delarge, París, 1978, p. 28.

²⁹ R. Reynolds, "Interview", *Generation*, 1962. Recogido en *John Cage*, Henrnar Press, Nueva York, 1962; y en E. Schwartz y B. Childs, eds., *Contemporary Composers on Contemporary Music*, Holt, Nueva York, 1967.



Ananda K. Coomaraswamy.

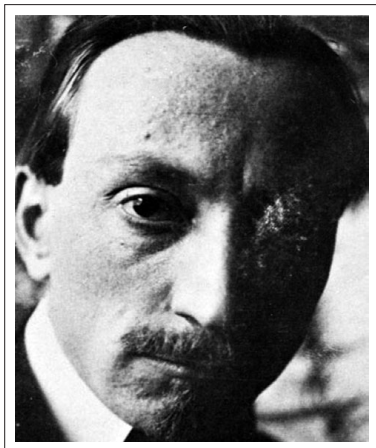
En una experiencia no-intencional, unidad y multiplicidad, semejanza y diferencia, no son contrarios, aparecen en perfecta coexistencia, ya que no es necesario referir lo que acontece a ninguno de los dos términos.

La no-intencionalidad procura asimismo la emancipación del oyente. El sonido no es algo a descifrar, a enmarcar en una tonalidad y una forma determinada, sino algo a escuchar. Para ello no se requieren estructuras mentales en las que hacer encajar el acontecer musical. La no-intencionalidad produce un doble movimiento en el que el sonido y el oyente pueden coexistir como centros que no se interfieren.

Para que se produzca esa coexistencia es necesario eliminar toda intencionalidad. Se deja pasar el ruido, es decir, los sonidos que no podían ser definidos y considerados aptos para formar parte del ámbito musical. De este modo, se asiste a una primera desterritorialización y a la llegada de la aceptación que producirá la continuidad entre ruido y sonido primero y, después, entre ruido, sonido y silencio.

La incorporación del ruido, como es sabido, es una de las constantes de las vanguardias del siglo XX. Aunque siguiendo distintas motivaciones, la introducción del ruido en el ámbito musical había sido iniciada de forma sistemática a principios de siglo. Edgard Varèse (1883-1965) llevó a cabo experiencias con sonidos de altura indeterminada, lo que ya supuso un primer paso en la abolición de la frontera entre sonido musical y ruido.

Luigi Russolo (1885-1947), músico perteneciente al movimiento futurista, expone en su obra *L'arte dei rumori* (1913) que, con la invención de las máquinas, el ruido es el nuevo sonido que configura la sensibilidad de los hombres. Frente a los sonidos musicales que por su repetición ya no despiertan emoción, el ruido debe integrarse en la composición para realizar un acrecentamiento de lo sensible. Para ello se requiere crear máquinas musicales capaces de dar origen y de combinar todos los ruidos posibles. El objetivo es la creación de una orquesta electromecánica de ruidos, lo que lo lleva, en compañía de Ugo Piatti, a la producción de los *intonarumori*. Luego, Pierre Schaeffer (1910-1995), creador de la música concreta, trabajará con sonidos que no proceden necesariamente de los instrumentos acústicos, integrando en consecuencia los sonidos de la vida cotidiana en las obras musicales y utilizará el recurso de la grabación para fijar y unir estos sonidos. A partir de las grabaciones de sonidos, Schaeffer pretende descubrir la configuración de cada sonido para poder manipularlo.



Luigi Russolo.

Cage no se inscribe plenamente en las motivaciones que llevan a estos compositores a la introducción del ruido, aunque, como él mismo afirma, la inserción del ruido era algo que estaba en el aire de la época. La voluntad de no ejercer un dominio sobre el ruido diferenciaría a Cage de las acciones de Pierre Schaeffer, quien concibe el sonido como objeto musical. Ambos compositores se habían encontrado en 1949 y, a pesar de la insistencia de Schaeffer para que trabajara en la línea de la música concreta, Cage, que aún estaba interesado en la música en tanto estructura, no se dejó convencer.³⁰ Pasado el tiempo, la divergencia entre el autor del *Traité des objets musicaux* y el compositor que hizo del azar la

responsabilidad más alta resulta hartamente evidente.

Su rechazo de la expresividad y de la comunicación en el ámbito musical lo distancian asimismo de los futuristas que, siguiendo a Russolo, pretendían encontrar en los sonidos de la vida cotidiana y de las nuevas máquinas, así como en los sonidos de la guerra, la emoción que los sonidos llamados musicales, para ellos ya gastados, habían perdido. La no demarcación entre sonido y ruido lo alejan también de su posible inclusión en la llamada teoría de la información de Abraham Moles en la que el ruido es opuesto al sonido por su falta de intencionalidad.³¹

Cage, más cercano a Edgard Varèse, propugna la introducción del ruido en el antiguo espacio musical, no para ampliar ese espacio, sino para erradicar sus límites. Acompaña esto a la creación de nuevos medios para la producción del sonido, tal y como también Varèse había empleado en su obra *Déserts* (1950-1954) o en el *Poème électronique* (1957-1958). No obstante, Cage consideraba a Varèse como un músico del pasado al no tratar los sonidos en sí mismos y seguir articulándolos siguiendo una intencionalidad, lo que no se encontraba en consonancia con su pensamiento.³²

³⁰ R. Kostelanetz, "A Conversation about Radio in Twelve Parts", 1984. Retomado en R. Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, op. cit., 1988.

³¹ Para esta teoría, sonido y ruido son iguales en la música electrónica, siempre que el ruido sea dotado de una identidad que proporcione información. Se trata, como es sabido, de aplicar el mínimo orden necesario para conferir al ruido una identidad. Nos encontramos de nuevo ante una visión que opera en el registro de la significación. Véase A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël/Gonthier, París, 1972, p. 133 y ss.

³² Véase J. Cage, "Edgard Varèse", *Silence*, op. cit., pp. 83-85.

El punto de partida para la integración del ruido en la estructura musical consistirá en establecer el parámetro adecuado que permita la presencia tanto del ruido como del sonido musical. De este modo, el compositor atiende a los parámetros del sonido: altura, intensidad, duración y timbre, con el objeto de encontrar el que se pueda aplicar al ruido, al sonido y, posteriormente, al silencio. La respuesta la encontrará en el tiempo entendido como duración. Si el material sonoro no se limita a la altura y la estructura se funda sobre la duración, el ruido puede ser integrado. En una obra organizada sobre alturas, como todavía era la que correspondía a la enseñanza schoenberguiana, los ruidos no pueden establecer una relación de igualdad con el resto de los sonidos. Las mismas dificultades surgen con el timbre —antes considerado como dependiente de los armónicos comprendidos en un sonido— y con la intensidad, que se hace subsidiaria de la amplitud de las vibraciones y que se considera influenciada por la altura y el timbre. La concepción tradicional subordinaba las dimensiones o parámetros del sonido a las alturas, mientras que Cage pretende fundar la organización sonora en la duración, con lo que se aspira a alcanzar la igualdad entre los elementos. Este cambio implica asimismo la necesidad de crear una notación que dé cuenta de cualquier altura y no solamente de aquellas que se integran en un sistema, por lo que, como tantos otros músicos de su tiempo, el compositor creará nuevas notaciones en la línea de lo que suele denominarse notaciones gráficas.³³

Fundar la organización del sonido en la duración es una decisión que Cage va a mantener toda su vida y a la que sin duda también contribuyó su trabajo en el ámbito de la danza con Merce Cunningham, ya que el tiempo es un denominador común a las dos artes.³⁴ Atender a la duración es asimismo la respuesta que en el ejercicio de la composición musical se daría a la nada-en-medio, a ese hacer de cada sonido un centro. En un espacio en el que no se atiende a posiciones jerárquicas, sino a la porción de tiempo que incluye la nada, todo sonido es posible, todo sonido se puede aceptar. Con ello, el compositor se acerca a Erik Satie (1886-1925), quien

³³ Respecto a la escritura, el compositor expone que en los años 50 había asumido dos caminos: uno que consistía en escribir notas solas como en sus *Music for Piano* (1952- 1956), y el otro con acordes, tal como hace en *Winter Music* (1957). Véase *Musicae*, *op. cit.*, pp. 296-297.

³⁴ Es sabido que la colaboración entre los dos artistas mantenía la voluntad de no introducir la intencionalidad y por tanto su carácter formal. No se trataba, en consecuencia, de una subordinación en la que los bailarines tuvieran que expresar el sonido o en la que la música siguiera lo realizado en la coreografía, los dos ámbitos eran independientes para permitir así la experiencia de lo visto y escuchado. Esta concepción formal ha influido, entre otros, a artistas como Robert Wilson, que destaca precisamente la importancia que el descubrimiento del trabajo de Cage y Cunningham ha tenido en el desarrollo de su obra.

Acerca del trabajo Cage-Cunningham véase S. Hilger, “Cage und Cunningham”, Musik-Konzepte Sonderband John Cage II, ed. de H.-K. Metzger y R. Riehn en text+kritik, Múnich, 1990.

influyó en el Cage de los años cuarenta con su concepción del ritmo y del tiempo. Satie establecía sus estructuras musicales en relación con el tiempo y, a diferencia de otras músicas en las que la unión entre forma y contenido se orientaba hacia la expresión de los sentimientos, en la de Satie se daría un “espacio de tiempo vacío” en el que todo podía acontecer. En este sentido, Cage considera que Satie partía siempre de cero, del vacío.³⁵ El mismo vacío que se requiere para la interpretación de *Vexations*, que debe ser repetida 840 veces, por lo que el compositor solicita un estado de inmovilidad interior. Esta postulación del vacío es la que distanciará a Cage del dodecafonismo, que es un sistema que, en su opinión, no cuenta con el cero, y de las soluciones ofrecidas por Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, entre otros, a la problemática musical a la que había abocado el serialismo a finales de los cincuenta y que se orientaba siguiendo dos grandes líneas que no se excluían:

- La aplicación del serialismo a todos los parámetros de la composición.³⁶
- La utilización de nuevas fuentes sonoras, que cuentan como punto de partida con la creación de laboratorios musicales tales como el Estudio de Colonia en 1958.

La incorporación del ruido supuso para Cage, primero, la entrada de los instrumentos de percusión y, después, el uso de las nuevas tecnologías, así como una concepción del uso de la radio en tanto que instrumento musical. Cage, como gran parte de los músicos del siglo XX, empieza a componer para percusión.³⁷ El origen de su primera orquesta de percusión lo sitúa en su aprendizaje con el cineasta abstracto Oskar Fischinger, quien le habría enseñado que todas las cosas tienen un espíritu que puede ser alcanzado por su sonoridad. Buscando esta sonoridad habría llegado a la percusión.

La percusión aparece como uno de los modos de evitar la estructuración jerárquica del espacio temperado. Componiendo para percusión, la duración —el ritmo y la medida— es el único elemento capaz de estructurar fuertemente una obra. El empleo de la percusión como medio de huir del sistema había sido iniciado por Edgard Varèse en obras como *Ionisation* (1933), para 36 instrumentos de percusión. Posteriormente, Cage inventa el piano preparado y compone *Bacchanale*, que se

³⁵ Véase J. Cage, “Erik Satie”, *Silence, op. cit.*, pp. 76-82; R. Cordier, “Etcetera pour un jour ou deux”, Had, París, 1973.

³⁶ Derivado de las posibilidades de la tecnología, aunque respondiendo a una motivación bastante más amplia, destacaría la introducción del espacio como parámetro de la composición musical, tal y como por ejemplo Stockhausen realiza en *Gesang der Jünglinge* (1955-1956).

³⁷ Esta común preocupación la expresa Cage en “A Composer’s Confessions” (1948), *John Cage: Writer, op. cit.*, p. 32.

presenta el 26 de abril de 1940. Ante la demanda de Syvilla Fort de una composición musical para un ballet con inspiración africana, y la imposibilidad de dar cabida en el escenario a un grupo instrumental, el músico crea este piano. Su primera intención era encontrar una serie de 12 tonos que tuviera reminiscencias africanas, pero no lo consiguió. Se acuerda entonces de los sonidos que Henry Cowell producía en el piano al pinzar las cuerdas o al pasar una aguja de zurcir por encima y decide probar con un molde de tarta y un libro. Probando con diferentes objetos descubre que los tornillos para madera, cojinetes y pernos eran exactamente lo que le hacía falta. El piano preparado nace como resultado de la manipulación de un piano poniendo entre las cuerdas, a diferentes longitudes, materiales que modifiquen las cuatro características básicas del sonido: la duración, la intensidad, la frecuencia y el timbre. Las sonoridades que se consiguen son más suaves que en un piano ordinario, ya que los objetos hacen de sordina.³⁸

La distinción de diferentes cualidades sonoras en un mismo instrumento se acompaña con el reconocimiento de que el espacio en el que éste se encuentra modifica también el sonido. Así, una pieza para piano preparado no suena del mismo modo en casa que en la sala de conciertos. Esta atención al espacio, que se desarrolla al mismo tiempo que su trabajo para percusión, se acrecienta con el descubrimiento de las apreciaciones de Marcel Duchamp acerca de la escultura sonora. Una escultura creada con unos sonidos que llegan de diferentes lugares y que cuentan con duraciones diversas.

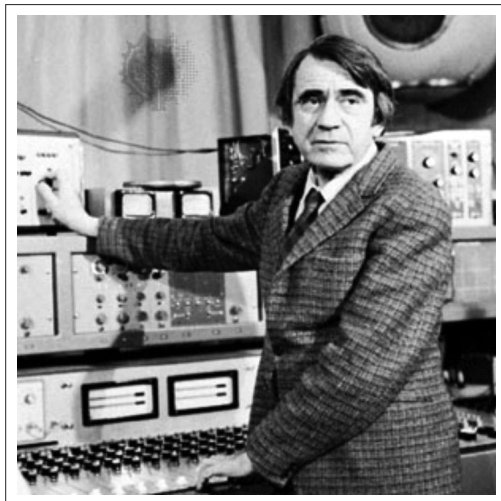
³⁸ T. Page, "A Conversation with John Cage", *Boulevard*, 1/3, 1986. Antoine Goléa ofrece una muestra de que no en todos los ámbitos fue bien acogido el piano preparado, cuando en su obra *Vingt ans de musique contemporaine*, ed. Slatkine, Génova, París, 1982, p. 152, afirma: "le côté clownesque de John Cage se révèle déjà".

G. Deleuze y F. Guattari consideran que el piano preparado, lejos de suponer un ejercicio de desterritorialización, constituye una mayor territorialización. Véase *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 424.

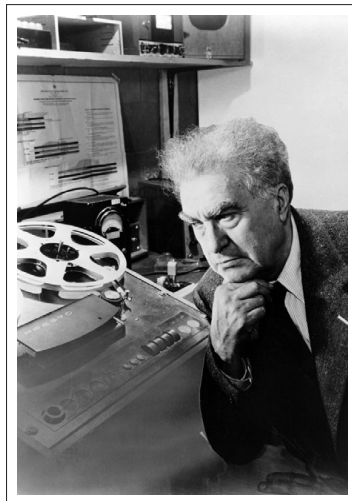
Acerca del piano preparado, véase J. Cage, "How the Piano Came to Be Prepared", *Empty Words*, *op. cit.*, pp. 7-9; R. Bunker, *The Well-Prepared Piano*, Music Press, Colorado Springs: Colorado College, 1973; M. Fürst-Heidtmann, *Das präparierte Klavier des John Cage*, Regensburg, G. Bosse Verlag, 1979; Soun-Gui Kim, "Piano préparé", *Revue d'esthétique*, núms. 13-14-15, pp. 264-268; P. Boulez, *Par volonté et par hasard*, *op. cit.*, pp. 154-155; *Relevés d'apprenti*, París, Éditions du Seuil, 1966, pp. 176-177.

Javier Maderuelo considera que la técnica del piano preparado es equivalente a la del *dripping*, creada por Jackson Pollock. Para Maderuelo, los dos procedimientos provocan la desaparición del juego del reconocimiento. De este modo, afirma: "Ambas técnicas consiguen el mismo efecto irreferencial al eliminar el centro de interés y subrayar la importancia del campo". Véase "El contorno del silencio", *Lápiz*, Madrid, febrero de 1992.

Daniel Charles sitúa la invención del piano preparado en línea con el trabajo de Schoenberg, en referencia a su sustitución de la dimensión de las alturas por la de los timbres. Véase D. Charles, "De la musique à la phonographie", *Temps et mouvement*, textos reunidos por Serge Dentin, ed. Laboratoire Musique Informatique de Marseille, Marsella, 1992, p. 35.



Pierre Schaeffer.



Edgard Varèse.

La necesidad de ampliar el sistema acústico tradicional —que excluye los sonidos no intelectualizados— conduce a Cage a componer complejos de sonidos que no tienen ninguna función armónica. Son amalgamas de sonidos ligadas al timbre, a las duraciones e intensidades. De este modo, el músico muestra que la demarcación entre ruido y sonido es un artificio que pretende limitar la experiencia sonora. Esta dicotomía es un producto de la escisión que lo mental ejerce sobre lo sonoro.

La introducción del ruido o la entrada de sonidos no intelectualizados, como los define el compositor en su obra *Silence*, es un modo de hacer violencia a la memoria y al juego del reconocimiento. La integración del ruido no persigue una ampliación del sistema acústico para ejercitar la memoria sobre lo nuevo, sino para hacer de la música una continuidad con todos los sonidos de la vida. La restitución del ruido a lo musical representa, al mismo tiempo, un anclaje en la naturaleza en el que ambos se equiparan como ámbitos de lo no-intencionado. Esta no-intención hace que el ruido pueda aparecer también como violencia a todo orden, sea el del Estado o el del poder que engendra un sentido determinado.³⁹

Cage apuesta por la integración de todos los sonidos sin contar con ninguna intención; su voluntad es escuchar, liberar al oído de las ideas que lo orientaban,

³⁹ *For the Birds*, *op. cit.*, p. 230. La no integración del ruido en una lógica de demarcación hace que no se dé lo que, en términos de Jacques Attali, sería el ruido como simulacro que la música ha domesticado, e incluso como reflejo del poder político. Véase *Bruits (Essai sur l'économie politique de la musique)*, P.U.F., París, 1977, p. 49.

aprender a escuchar de otro modo. Sin embargo, la ausencia de intención provoca que, entre otros, Pierre Boulez considere su postura como una tendencia nihilista.⁴⁰ La nada de Boulez es la que surge del vacío ontológico que niega la experiencia, no es la nada cageana que es fuente de la experiencia. El nihilismo señalado por Boulez es creado por un intelecto que se siente instalado en el vacío y que no encuentra el modo de aprehender lo sensible. Desde la óptica bouleziana, la escucha del ruido indiferenciado, o del caos, como también se ha llamado, privaría al hombre del placer estético. Pero con ello, lo que se está mostrando es únicamente la afinidad del placer estético con el placer cognoscitivo, manteniéndose el cruce entre sonido y sentido, lo que daba lugar a la sola legitimación del placer intelectual como respuesta ante el ámbito artístico. El ruido es entonces, para el intelecto, esa sombra sin reflejos, sin armónicos que lo introduzcan en razón. Cuando el sonido no es obligado a reflejar un sentido, ambos pueden coexistir sin jerarquías. Sin embargo, la repetición del mismo ruido bien puede crear una nueva lógica en la que la música de Cage no escape al proceso informativo, aunque ésta fuera ahora resultado de un asentimiento muscular y todavía no intelectual. Mientras, abrirse al ruido y al silencio será en Cage un modo de ejercer una nueva sensibilidad que se activa en lo que podría denominarse superficie corporal. Constituye una especie de sin-razón puesta de manifiesto por la piel.

La música del silencio

La distensión del espacio musical, operada primero con la crítica al antropocentrismo, y después con la inclusión de todos los sonidos, conduce a la escucha del silencio.

En su deseo de experimentar el silencio, a principios de los años cincuenta Cage se introduce en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. En este cuarto silencioso escucha dos sonidos, uno agudo y otro grave. Son los sonidos de su propio cuerpo: el más agudo es el funcionamiento de su sistema nervioso, y el grave, el de la circulación de su sangre. Esta experiencia le muestra que el silencio no existe como posibilidad de vivencia, que siempre hay sonido.⁴¹

El silencio absoluto no puede ser localizado, sólo existe en un espacio mental que lo recorta como ausencia. Es el discurso mental, fundado en el dualismo, el que hace ser al silencio como existente, el que no deja escuchar todos los sonidos que lo habitan. Atender al silencio del modo en que lo hace Cage, será descubrir el silencio sonoro, alzar la referencia conceptual que lo mantiene mudo y que, al mismo

⁴⁰ Véase *Jalons (pour une décennie)*, Christian Bourgois, París, 1989, p. 408.

⁴¹ "Composition as Process, III. Communication", *Silence, op. cit.*, p. 51; *For the Birds, op. cit.*, p. 115; "How to Pass, Kick, Fall and Run", *A Year from Monday, op. cit.*, p. 134.

tiempo, era la posibilidad de su confinamiento. Desvelar la sonoridad del silencio será dejar de hacer coincidir el silencio con la palabra, con esa articulación sonora que pretende dar nombre a un vacío. Por eso, el compositor puede afirmar que el silencio implica la transformación de su espíritu.⁴²

Si el cuerpo y el entorno son sonoros, se descubre que lo que antes permitía hablar de silencio es la intencionalidad. Por ello, si anteriormente se había apelado a la no-intencionalidad con la introducción del ruido, ahora, con la del silencio sonoro, la desterritorialización será total.

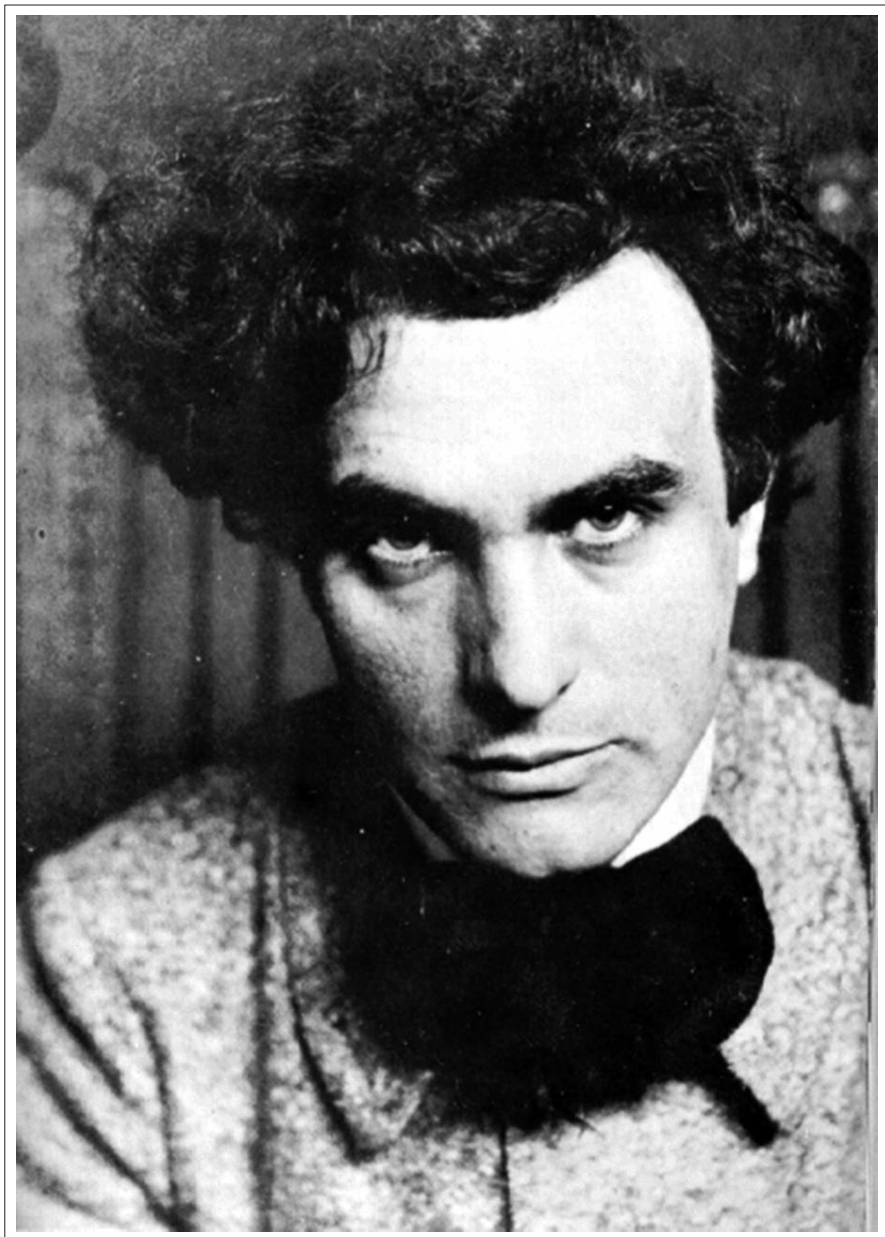
La crítica a la idea de silencio en Cage es muestra de esa continuidad que él establece entre las ideas que se tienen acerca de los sonidos, y las relaciones que se instauran y dan lugar al ámbito musical. El silencio sonoro es por ello una puesta en cuestión del lenguaje y de la razón que hace del silencio un elemento opuesto al sonido, al tiempo que implica una crítica al espacio musical que se ordena según ese presupuesto. El silencio expone, de este modo, su íntima conexión con el ruido en tanto escucha de lo no-intencionado; lo que llamamos silencio es lo que no conectamos con las intenciones que producen los sonidos.⁴³ El silencio musical, en cambio, se caracterizaba por constituir una pausa cargada de intención y, precisamente en función de esa intencionalidad, se constituía como silencio en tanto opuesto al sonido. Despojado de la intencionalidad, el silencio aparece como sonido o multiplicidad de sonidos. El silencio que se hace sonoro significa, para el ámbito musical, la entrada en lo indeterminado. Es la vuelta a la tábula rasa, al olvido, para dar cuenta de que ni siquiera la tábula es rasa.

El silencio, al igual que el ruido, puede ser integrado en lo que se consideraba la estructura justa de los elementos que intervienen en el fenómeno musical, en el tiempo como duración. El silencio tampoco está obligado a contener alturas, ni a establecer relaciones de frecuencias, no tiene por qué incluir armónicos que determinen el timbre.

El tiempo como duración es la extensión en la que sonido y silencio se manifiestan en igualdad de condiciones. No se trata de una concepción del tiempo estrictamente musical. No es un tiempo encerrado en otro tiempo determinado, musical, laboral, libre..., sino el puro transcurrir que dota de unidad a todo lo pasado, el tiempo de la vida. En sus primeras obras el tiempo era sometido a una fuerte estruc-

⁴² Véase M. Furman, "Zen Composition: An Interview with John Cage", *East West Journal*, mayo de 1979, incluido en R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, *op. cit.*, p. 244.

⁴³ Véase "John Cage Talks to Roger Smalley and David Silvester", entrevista en la BBC, en diciembre de 1966. Citado por D. Charles en "Alla ricerca del silenzio perduto", *op. cit.*, p. 118. En el mismo sentido, se manifiesta también en una entrevista con J. Y. Bosseur, en París, junio de 1970, publicada en *Théâtre*, 1971/1, Bourgois, París, e incluida en el libro de Bosseur, *John Cage*, Minerve, Montrouge, 1993, pp. 137-146.



Edgard Varèse.

turación, era el tiempo homogéneo del reloj. Después, en los años 60, Cage propone que lo que debe hacerse es aprender a utilizar el reloj de otro modo; se llega así al tiempo cero, como diría Christian Wolff, un tiempo que no requiere la medición, tal y como se ejemplifica en su composición *0'00"* de silencio (1962) y en las *Variations III* y *IV* (1963). A diferencia de las obras de los años cincuenta y parte de los 40, donde el compositor atendía a una estructura temporal, en estas obras no hay medida de tiempo.

Pensar el tiempo como duración no supone el regreso a un estado místico, como se cree cuando se afirma que el silencio es la última palabra de Cage, la imagen del Nirvana.⁴⁴ La duración no apunta al tiempo como horizonte trascendental de lo que adviene, o a la pregunta sobre el ser en el sentido del (llamado) primer Heidegger. No es el retorno a un fondo ideal del que manan los sonidos, y que permitiría hacer del silencio cageano y heideggeriano un mismo movimiento. Para el músico, el silencio no constituye un fondo en el sentido de un fundamento, sino que es simplemente el sonido de lo no-acotado mentalmente.⁴⁵ La no-intencionalidad del silencio en Cage no dejaría hacer del fondo más que una superficie movediza. No se trata del decir o del sonar originario, sino simplemente del sonar, ya que silencio y sonido son equivalentes en su obra. Partiendo de esta co-incidencia se podría pensar que el silencio cageano se acerca más al silencio del budismo zen, tal como lo presenta Daisetsu Teitaro Suzuki: “Se trata del silencio del ‘abismo eterno’, en el que se

⁴⁴ F.-B. Mâche, “À propos de John Cage”, *Musique en Jeu. Introduction à la musique américaine*, núm. 2, 1970-1971, p. 53. Susan Sontag, en su artículo “La estética del silencio”, compara el advenimiento del silencio en el arte con la vía negativa del místico. En este sentido expone: “Así como la actividad del místico debe concluir en una *vía negativa*, en una teología de la ausencia de Dios, en un anhelo de alcanzar el limbo del desconocimiento que se encuentra más allá del conocimiento y del silencio que se encuentra más allá de la palabra, así también el arte debe orientarse hacia el antiarte, hacia la eliminación del ‘sujeto’ (el ‘objeto’, la ‘imagen’), hacia la sustitución de la intención por el azar y hacia la búsqueda del silencio”. En *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985, p. 41.

⁴⁵ Daniel Charles establece la relación entre el silencio cageano y el silencio de Heidegger atendiendo a la obra *De camino al habla* al considerar que Cage habría tomado la definición heideggeriana del *Ursprache*, del “decir” originario irreductible al “lenguaje”, del decir como resonar del silencio. Véase *Gloses sur John Cage*, Mondadori, 1978, p. 218. Véase también, “Poétique de la simultanéité”, *Revue d'esthétique*, núms. 13-14-15, pp. 130-131. Tomando la conocida frase de Heidegger, *Die Sprache spricht als das Geläut der Stille*, se podría hacer del silencio cageano el origen de lo que sería, siguiendo a Heidegger, el sonido apropiador-mostrante. Pero el silencio de Heidegger aparece como la invocación, el corresponder a la inaudible llamada de la calma (*Stille*), que en tanto tal no es nada humano. Véase M. Heidegger, *De camino al habla*, Odós, Barcelona, 1987 (2ª ed. revisada, 1990), pp. 27 y 237 (trad. cast., Yves Zimmermann de *Unterwegs zur Sprache*, 1959). No se trata, entonces, del silencio heideggeriano que lleva a término mundo y cosa, haciendo del habla el son del silencio. La enunciación no quiebra el silencio cageano, porque el músico no hace corresponder el silencio con un advenimiento apropiador, simplemente pretende mostrar la continuidad de sonido y silencio.

hallan sepultadas todas las antítesis y contradicciones”.⁴⁶ El silencio cageano no sería un silencio plano que hiciera de receptáculo homogéneo sobre el que se destacan los sonidos. Se trata más bien de un silencio denso, susurrante, que se sitúa al margen del sentido que rige el pensamiento dualista.

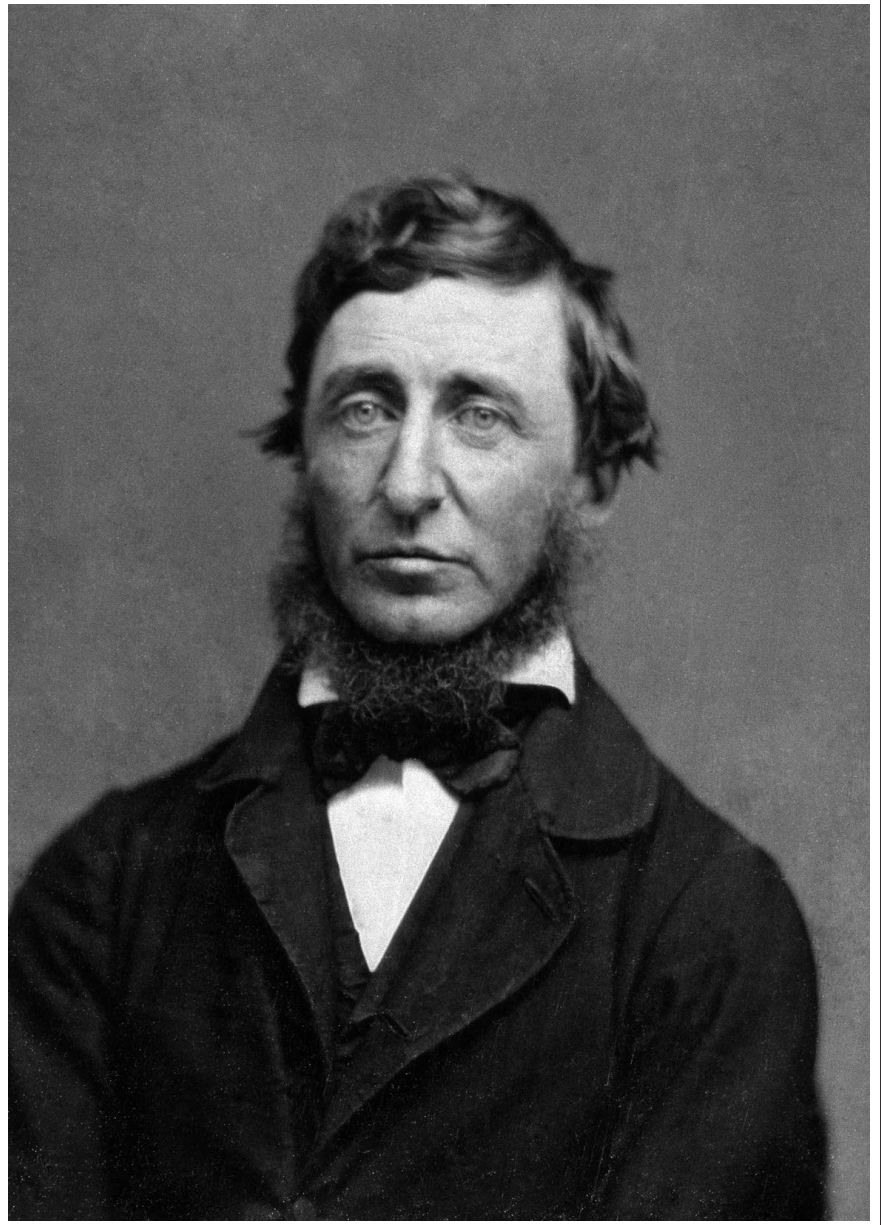
El silencio se va a incluir, en consecuencia, en esa crítica al dualismo que fue iniciada con la revisión de la idea de proporción. El silencio sonoro rompe su relación dual con el sonido y obliga a ser escuchado en esa multiplicidad que lo sitúa en continuidad con el sonido. De este modo, el silencio cageano es la negación del silencio ontológico. El silencio quiebra el ser de la ontología y chirría, murmura, muestra su multiplicidad practicando agujeros en el Ser. No es ni el silencio mental ni es otra imagen de la Nada: es un silencio que se hace presente.

El silencio cageano puede constituir el inicio, el punto de partida del decir o del sonar, pero no hay un sonar privilegiado, sino la aceptación de cualquier sonido. Es el brotar de la ignorancia, del sonido no mediado por las ideas, y, en este sentido, supondrá la posibilidad de apertura del oído sensible. No se trata de concebir el silencio como lo que concede relieve al sonido o al lenguaje, sino de hacer notar que el silencio es ya sonido, palabra, gesto.

El silencio pone de manifiesto los mecanismos del pensamiento dualista, pudiendo ser un abismo para el pensar representativo al implicar el desenfoque de toda representación. El silencio pertenece a la inscripción escrita, sonora, visual, forma parte de las operaciones del pensamiento. No es el contacto mudo con las cosas ni con uno mismo, ya que siempre hay sonido. Por ello, respecto al lenguaje y al pensamiento, la no-intencionalidad implicará el abandono del sentido en tanto instancia que permite abrir el sendero del lenguaje, su discurrir. Se trata de bloquear cualquier sentido previo al propio acontecer como música o palabra, supone la apertura a los ruidos del pensamiento. Se puede afirmar por ello que no hay silencio en el pensar, tan sólo el lenguaje de lo no-intencionado, el susurro de una gramática no acotada. El silencio sonoro, y tal vez este modo distinto de ejercer el pensar, se quiere situar fuera de toda re-territorialización.

Esta vivencia del silencio, integrada en la composición musical, obliga a tener en cuenta tres elementos que se encuentran fuertemente conectados: la plena aceptación, la postulación de la nada-en-medio y la entrada del azar. Las consecuencias que se van a derivar de este silencio sonoro y del destensamiento del

⁴⁶ D. T. Suzuki, *Introducción al budismo zen*, op. cit., p. 42. El desvelamiento del silencio sonoro pertenece también al pensamiento oriental y a la mística en general. D. T. Suzuki afirma que es el “‘silencio atronador’ y no el que se sumerge en las profundidades del no-ser, ni se absorbe en la indiferencia eterna de la muerte. El silencio oriental se parece al ojo del huracán...” en *Budismo zen y psicoanálisis*, op. cit., p. 73. Esta convergencia conduce a F. Bayer a señalar el asiatismo de Cage. Véase *De Schönberg à Cage. (Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine)*, Klincksieck, París, 1981, p. 182.



David Tudor y John Cage en un templo budista.

espacio musical serán, consiguientemente, la desaparición de la noción de obra y la indistinción entre arte y vida. Estas consecuencias aparecen ya en dos obras emblemáticas que dan cuenta, precisamente, de la relación entre el silencio y la nada supuestas en el sonido y el pensamiento. Se trata de *4'33"* y *0'00"*.

La primera, *4'33"*, data de 1952 y es una obra en la que el pianista tiene como partitura el siguiente texto:⁴⁷

I
TACET
II
TACET
III
TACET

El compositor sitúa el origen de esta obra en 1948, en una conferencia no publicada que ofreció en el Vassar College acerca de su trabajo como compositor y que coincidía con sus primeros contactos con el estudio del budismo zen. Consideró entonces que una obra silenciosa resultaría incomprensible en el contexto europeo.⁴⁸ Sin embargo, en 1949, Robert Rauschenberg inicia una experiencia similar con telas totalmente negras y otras totalmente blancas. Cuando Cage ve *All White* de Rauschenberg, se decide a transferir esta experiencia al ámbito sonoro. El mismo Cage pone en relación su primera obra silenciosa también con la obra *Zen for Film* de Nam June Paik, un filme sin imágenes donde puede verse el polvo que está depositado sobre la película.⁴⁹

⁴⁷ Habiéndose perdido la primera partitura, ésta fue realizada posteriormente, en 1960, y está editada por Peters núm. 6777. La primera referencia a una obra silenciosa la ofrece Cage en la conferencia del Vassar College, "Confesiones de un compositor", el 28 de febrero de 1948. En ella expresa el deseo de componer una obra silenciosa y vendérsela a la compañía Muzak. El título sería *Silent Prayer*. Pero piensa en estos años que una obra silenciosa sería incomprensible en el contexto europeo.

⁴⁸ Véase St. Montague, "Significant Silence of a Music Anarchist", *Classical Music*, mayo de 1982, incluido en R. Kostelanetz, *Conversing with Cage, op. cit.*, pp. 69-70.

⁴⁹ Véase "An Autobiographical Statement", *John Cage: Writer, op. cit.*, p. 241; "On Nam June Paik's Zen For Film", *John Cage: Writer, op. cit.*, p. 109.

La preocupación por el silencio aparece también en los grabados de Cage, especialmente en *On the Surface* (1980-1982), donde se evoca la escritura blanca de Mark Tobey. Véase *Silence, op. cit.*, p. 102 y J.-Y. Bosseur, *John Cage, op. cit.*, p. 105.

Respecto a *4'33"*, K. Woodward afirma que esta obra pone en cuestión la imposición de la voluntad sobre el arte y el entorno propia de la tradición del hombre occidental. Véase "Art et technique. John Cage, l'électronique et l'amélioration du monde", *Revue d'esthétique*, núms. 13-14-15. *op. cit.*, p. 520. Una obra que invita, según Josep Quetglas, a suspender el juicio y a preguntar por la posibilidad de descripción de la percepción del "silencio", por el modo en que *nos hacemos nuevos*. En "*4'33"*", *Pasado a Limpio II*, ed. al cuidado de C. Muro, I. de Rivera y T. Salvadó, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Girona, ed. Pre-Textos, 1999.

El título de su primera obra silenciosa indica la duración de la interpretación, que consta de tres movimientos: 33", 2'40" y 1'20". En su estreno, el pianista David Tudor indicaba el inicio de cada parte cerrando la tapa del piano y el final, abriéndola. Estos tres movimientos podían haber sido de cualquier extensión ya que, como afirma el músico, la duración de 4'33" había surgido al azar y no se trataba de hacer del azar un fetiche.⁵⁰ Desaparece con ello cualquier alusión a un tiempo denominado musical y el sonido se hace independiente de los sentimientos y de las ideas del compositor. Con esta obra se atiende al sonido, al silencio sonoro que siempre coexiste en el espacio de ejecución de una obra musical. Se produce, de este modo, un silencio musical en sentido clásico pero, como pretende Cage, cargado de ruidos. Se hacen evidentes, audibles, el transcurrir sonoro y su propia espacialidad. Así, como Cage relata, el día del estreno se escuchaba durante el primer movimiento un viento ligero que venía de fuera; durante el segundo, las gotas de lluvia sobre el tejado; y durante el tercer movimiento, lo que se oía era el sonido de la gente hablando o marchándose.

Posteriormente, Cage pasa a realizar acciones que no contienen ninguna medida. Éste es el caso de su segunda obra silenciosa 0'00", en la que la organización temporal desaparece, y que ha sido entendida como un intento de redefinición del caos.⁵¹ El tiempo es en esta obra la pura duración en la que cualquier cosa, cualquier ritmo, puede acontecer. Todo lo que se hace produce sonido, y con la ayuda de los micrófonos esta obra muestra que todo es sonido. De este modo, la electrónica contribuye a desvelar sonidos que antes eran inaudibles, como el sonido de una mesa que vibra. El tiempo no entendido como estructura, sino como continuidad, permitirá la entrada de todos los sonidos, de todos los ritmos, e incluso de cualquier número de ejecutantes, y será una constante en la obra y el pensamiento de Cage.

Las obras silenciosas no fueron bien recibidas, a pesar de que no se trataba de incitar la cólera de los oyentes, sino de abrirles a la escucha de todos los sonidos porque, como el mismo Cage explica: "Yo he escrito 4'33" nota por nota, pero todas eran silenciosas y de longitud diferente, yo escuchaba".⁵² La convocatoria de un público para realizar estas obras, y especialmente la presentación en sala de conciertos de 4'33", ha sido también duramente contestada al considerar que con ello se produce la desaparición de lo musical.⁵³ Sin embargo, es solamente lo musical en cuanto territorialización del sonido lo que puede desaparecer. En su lugar, se

⁵⁰ R. Kostelanetz, *Entrevista a John Cage, op. cit.*, p. 37; "Notes on Compositions", *John Cage: Writer, op. cit.*, p. 52.

⁵¹ D. Charles, "Le son comme image du temps", *Revue d'esthétique*, núm. 7, 1984, p. 108.

⁵² Transliteración del vídeo *John Cage: I Have Nothing to Say and I Am Saying It*, realizado por Allan Miller para el programa de televisión *American Masters*, Lola Films, wnet-Nueva York, 1990; versión francesa, 1994.

⁵³ F.-B. Mâche, *op. cit.*, p. 52; J. Attali, *op. cit.*, p. 272.

LIVING ROOM MUSIC

To Begin

JOHN CAGE

The musical score is written for four players in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system includes staves for Player #1, Player #2, Player #3, and Player #4. Player #1 starts with a *mf* dynamic. Player #2 starts with a *p* dynamic. Player #3 starts with a *mf* dynamic. Player #4 starts with a *p* dynamic. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *ff*, *pp*, *cresc.*, *dim.*, *poco*, and *a*. There are also performance instructions like *5* and *4* indicating fingerings or breathings. A section marked with a box containing the letter 'A' begins in the second system. The score concludes with double bar lines and repeat signs.

presenta una experiencia no delimitada en la que la travesía de la representación es también invitada a realizar el paso a lo sensible. Después de esta pieza silenciosa su obra se radicalizará y lo llevará a pensar su música posterior en continuidad con este fragmento.

Estas obras, al igual que el piano preparado o el water gong, operan una redefinición del término música, ésta deja de ser un nombre que encierra una relación jerárquica y se aplica ahora a cualquier sonido. La música son los sonidos del ambiente. Esta manifestación, que todavía hoy es considerada por algunos como provocadora, permite retomar la pregunta que Richard Kostelanetz le hace a Cage a finales de los 60: ¿por qué compone música? La respuesta es harto elocuente:



John Cage y David Tudor, 1956.

Bueno, lo primero que tiene que hacer es no plantear la pregunta ‘por qué’. Mire a su alrededor, las cosas de las que está gozando, y vea si ellas le preguntan por qué. Se dará cuenta de que no. Esta costumbre de preguntar ‘por qué’ es igual que preguntar qué es lo mejor o lo más importante. Son preguntas estrechamente relacionadas que le permiten a uno desconectarse de su propia experiencia, en vez de identificarse con ella.⁵⁴

En esta respuesta, la actividad mental en tanto inmersión en la causalidad, se contrapone a la experimental. La identificación con la obra impone la desidentificación del sujeto, es decir, el olvido del yo. Preguntar por qué es introducir el antropocentrismo. Para el músico, la relación causa-efecto y toda relación establecida entre dos elementos, implicaba el dominio y la abstracción y, por lo tanto, el alejamiento de la experiencia no mediada por lo mental. Sus composiciones pretenden hacer del sonido el centro, y huyen del establecimiento de toda conexión intencional entre sonidos, por ello sus acciones pueden situarse en clara sintonía con el pensamiento del budismo zen.

No obstante, *4'33"* también se escucha hoy en una sala de conciertos en la que el público espera en “silencio”, manteniendo la misma actitud con la que escucharía la Sinfonía Op. 40 de Mozart y, naturalmente, aplaudiendo cuando los cuatro minutos treinta y tres segundos han sido apurados.

⁵⁴ R. Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, op. cit., p. 24.

DONALD JUSTICE

TRES POEMAS

Selección, versiones y nota de Hernán Bravo Varela

El poeta estadounidense Donald Justice (1925-2004) fue autor de trece libros de poemas, entre los que destacan Aniversarios de verano [The Summer Aniversaries] y El hacedor de ocasos [The Sunset Maker], publicados en 1960 y 1987, respectivamente. Entre otros reconocimientos obtuvo la beca de la Fundación John Simon Guggenheim, el Premio Pulitzer y el Premio Nacional del Libro de su país. Pese a la esmerada educación musical que recibió de niño, y luego de haber estudiado música en la Universidad de Miami bajo la tutela de Carl Ruggles, Justice se inclinó muy pronto por la escritura. En entrevista con su colega Dana Gioia, nuestro autor confiesa: “[Ruggles] quería que me fuera a Yale a estudiar con Paul Hindemith. Tuve que tomar una decisión. No sólo mi familia tenía muy poco dinero, sino que yo sospechaba que tal vez tenía más talento como escritor que como compositor”. A esa resolución debemos, quizá, una de las obras más destacadas de la poesía estadounidense del siglo xx.

VARIACIONES PARA DOS PIANOS

A Thomas Higgins, pianista

Ya no se escucha música en Arkansas.
Higgins se fue junto con sus dos pianos.

Se los llevó el camión de la mudanza.
Su desviación desafinó las cuerdas.

Ya no se escucha música en Arkansas.

Tras las vitrinas, sobre la calzada,
el arrogante bloque de la escuela.

Higgins se fue junto con sus dos pianos.

En tardes calurosas les tocaba
Mozart a sus discípulos, los pájaros.

Ya no se escucha música en Arkansas.

¿Y qué hará el ruiseñor, qué hará la urraca
—con su ataque y su trino— sin maestro?

Higgins se fue junto con sus dos pianos.
Ya no se escucha música en Arkansas.

MUCHACHA SENTADA A SOLAS EN LA FIESTA

Te sientas con las manos juntas:
Virgen, roca.

Y no obstante tus ojos, al moverse
tal y como lo hacen,

como no pueden evitar hacerlo,
se vuelven bailarines.

Para ellos, los cuartos de allá abajo
se quedaron a oscuras.

Y cuanto tú te vas
allí está, hacia la música.

Tu sombra, sin embargo,
permanece conmigo.

Se sienta con las manos cruzadas, tercamente.
No dirá nada.

Es una roca oscura
contra la que golpea el mar.

Es ésta la otra música
con que abrazo tu sombra.

EL PUPILO

Imagíenme, tímido pupilo ante la puerta,
su puñito aferrado al muy temido Czerny.
El tiempo era armonía aún, y no dinero;
podía practicar una semana entera
ese instante a la entrada.

Armarse de valor,
entrar y pasar entre misteriosas esencias,
sentarse derecho y, con frágil confianza,
;atacar el teclado con pueril floritura!

Al fin perder mi sitio hasta olvidar la clave
y llegar a dudar del metrónomo mismo
(el tráfico allá afuera, obreros rumbo a casa),
y abalanzarme sobre Chopin o Brahms, estúpido,
loco de amor al Do sostenido menor
y todas sus tormentas, al Do y sus mansedumbres.

LA ESCUCHA COMO FORMA DE ARTE



MANUEL ROCHA ITURBIDE

La necesidad de escuchar

En su artículo “Algunas observaciones del sonido”, Pauline Oliveros se pregunta:

¿Por qué los sonidos no pueden ser visibles? ¿No causaría la retroalimentación del oído al ojo una oscilación fatal? ¿Puedes recordar el primer sonido que escuchaste? ¿Cuál es el primer sonido que recuerdas haber escuchado?¹

Uno de mis recuerdos de infancia más antiguo —tendría unos 4 o 5 años— es una imagen en donde me encuentro sentado en medio de mi cuarto en una silla de mimbre blanco con un gran respaldo redondo, ¿como a la una de la tarde, tal vez?, el sol entrando por la ventana e iluminando un libro de cuentos con dibujos que estoy viendo. Mi madre está presente durante algunos instantes, preguntándome algo. Describo este recuerdo porque estaba concentrado, muy concentrado, y en un estado calmo, casi meditativo, como ahora que estoy en mi estudio escribiendo este texto, más o menos a la misma hora, pero en este momento escucho el paisaje sonoro fuera de mi ventana y el de mi estudio (una interferencia de la bocina, ¿un *drone* del disco duro?). Los sonidos exteriores que viajan por el largo patio interior de la vecindad de la calle Ideal, del Buen Tono, son lejanos, pero de cuando en cuando incrementan en volumen, como ahora que pasó esa patrulla de policía, o el

¹ Pauline Oliveros, “Some sound observations”, en Cox Christopher & Warner D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004, p. 103 (Traducción mía.)



Marshall McLuhan.

microbús que acaba de frenar, o el silbato del policía dirigiendo el tránsito; pero el tráfico distante es calmo, casi como un riachuelo que corre de manera continua.

Volviendo a mi recuerdo, ¿estaría yo escuchando algo en mi cuarto? ¿O mi contemplación en ese entonces se centraba tan solo en lo visual? ¿En la luz del sol que pegaba en mi libro? No creo haber desarrollado una escucha del paisaje sonoro sino hasta los 13 o 14 años de edad, cuando comencé a estudiar piano en la escuela de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) en la Ciudad de México, lugar privilegiado que se encontraba en el costado de un gran jardín. Recuerdo acostarme boca arriba en el pasto para descansar, mirar y escuchar el canto de los pájaros, así como otros sonidos distantes. ¿Será éste mi primer recuerdo de una escucha atenta y consciente, de un fenómeno que normalmente no sería musical? Ahora me viene a la memoria otro recuerdo de infancia, en el cuarto de mis padres, en esa misma casa de la calle Presa de Las Pilas en la colonia Irrigación: el sol también estaba presente, iluminando el polvo de la casa mientras dos o tres moscas intentaban escapar agazapadas contra el vidrio, atoradas, moviendo sus alas con ese ruido desesperado y tan característico que todos hemos escuchado alguna vez, intermitente pero cortado.

Traigo a cuenta estos dos recuerdos gracias a la iniciativa de Pauline de preguntarnos acerca de nuestras primeras experiencias de escucha, ya que éstas involucran estados de atención, de contemplación y meditación sin los cuales la escucha no podría existir. El estrés nubla al oído, nos hace distraernos al preocuparnos por una o mil cosas. Un estado calmo, en cambio, nos permite escuchar lo que existe fuera de

nosotros para incorporar esa experiencia a nuestro foco de equilibrio y, de manera retroactiva, para incrementar e inducir ese estado tranquilo de concentración que en este mismo instante me está permitiendo escribir estas palabras.

Apenas comienza mi texto y ya he hablado de tres diferentes formas de escucha, la escucha periférica (el paisaje sonoro de los pájaros en el jardín mezclándose con otros sonidos distantes), la escucha focal (las moscas) y la escucha atenta-distraída, que entra y sale, como la que estoy llevando a cabo en este momento mientras escribo y percibo de cuando en cuando al niño que habla con su madre, a los cláxones lejanos del tráfico de la avenida Bucareli que fluyen entre el ir y venir.

¿Qué es escuchar? ¿Puede ser una forma de arte? ¿Nos es útil desarrollar una escucha atenta, una escucha sensible, una escucha emocional, una escucha estética? ¿Cual es la diferencia entre percibir el mundo con la vista o con el oído? ¿Lo que percibimos auralmente en la cotidianeidad puede ser música? ¿Es necesario escuchar? Todas estas preguntas y muchas otras que involucran de manera profunda a la percepción aural ya han sido planteadas y analizadas por filósofos, semiólogos, musicólogos, comunicólogos, antropólogos, fisiólogos, etc. El fin de este ensayo es hacer una revisión de ellas para poder ir un poco más allá y ofrecer así alternativas a la relación aural cotidiana que tenemos con nuestro entorno, en busca de poder situarnos y vivir de manera plena, estética y creativa, como escuchas activos, y encontrar de este modo la manera de integrarnos a él. El arte² es nuestra herramienta para proponer formas nuevas y alentar el desarrollo de una escucha activa y afectiva, ya que una de sus funciones “es abrir nuevos modos de percepción y representar modos de vida alternativos”.³

Modos de percepción. El espacio visual y el espacio acústico

“No existen límites para el sonido. Escuchamos desde todas las direcciones en un mismo instante, pero el balance entre nuestra experiencia interna y externa puede ser precisa... El sonido viene desde arriba, abajo, de los lados... pasa a través de nosotros y raramente está limitado por la densidad de los objetos físicos”.⁴

El comportamiento del sonido y su percepción son fenómenos aparentemente más complejos que nuestra relación con el mundo visible. El oído es, asimismo, un órgano más complejo que el de la vista, pero mucho menos desarrollado, y con un potencial

² En todo este texto utilizo la palabra “arte” en vez de “música”, ya que la encuentro más inclusiva, pues abarca tanto la música como el arte sonoro.

³ Murray Schafer, *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the world*, Estados Unidos, Destiny Books, 1994, p. 239. (Traducción mía.)

⁴ Marshall McLuhan, “Visual and Acoustic Space”, en Cox Christopher & Warner D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004, p. 63.

prometedor. Antiguamente en Occidente existía la conciencia de un equilibrio entre nuestros distintos modos de percepción; el término *sensus communis* significaba que todos los sentidos, ver, oír, oler y tocar, se traducían de manera igual los unos con los otros.⁵ Nuestra cultura occidental, heredera de la Grecia clásica, fue poco a poco privilegiando la vista sobre el oído: desarrolló una lógica lineal ocular debido a la importancia que tuvo la literatura fonética en el desarrollo de la cultura griega. A esta manera de percibir el mundo Marshall McLuhan le llama “estructura del espacio visual”, mientras que su contraparte sería la “estructura del espacio acústico”. Para este autor, solamente las culturas iletradas fueron capaces de desarrollar una percepción auditiva, gracias a la ausencia del razonamiento propiciado por el lenguaje escrito en Occidente.⁶

Según McLuhan, el espacio visual es secuencial y tiene límites, mientras que el espacio acústico está lleno de eventos simultáneos y es ilimitado.

El hemisferio izquierdo del cerebro sitúa la información en forma estructural en el espacio visual, todas las cosas están conectadas en forma secuencial, con centros separados pero límites fijos. Por otro lado, la estructura del espacio acústico, correspondiente a la función del hemisferio derecho donde los procesos se relacionan en forma simultánea, posee centros en todas partes pero ningún límite.⁷

Nuestra percepción visual es fragmentada, mientras que la acústica está integrada. Nuestro espacio acústico no tiene centro, es multicéntrico, es un espacio antieuclediano y tan complejo que es difícil imaginar qué tipo de ecuaciones matemáticas podrían describirlo.⁸

La evolución de la escucha

Estamos en los albores del entendimiento de cómo funciona nuestra percepción aural. A pesar de la crítica que hace McLuhan a la cultura de Occidente, ha existido un desarrollo de la escucha emparentado con la evolución de las formas de representación visuales (particularmente la pintura), de la música, y todavía más con el desarrollo de la tecnología a partir de mediados del siglo XIX, particularmente con el invento de la cámara fotográfica y luego del fonógrafo.

⁵ *Idem*, p. 69. (Traducción mía.)

⁶ *Op. cit.*, Marshall McLuhan, “Visual and Acoustic Space”, p. 51.

⁷ Marshall McLuhan y B.R. Powers, *La Aldea Global*, España, Gedisa, 2002, p. 26.

⁸ “El espacio acústico posee la característica básica de una esfera cuyo foco o ‘centro’ está simultáneamente en todas partes y cuyo margen no está en ninguna. Un lugar adecuado para el nacimiento de la metamorfosis” (*Idem*, p. 136).



Murray Schafer.

Desde la época de las cavernas, la forma de representar en la pintura involucró primero a los objetos de una manera directa, en primer plano. No fue probablemente sino hasta el Renacimiento cuando surgió la pintura en perspectiva y la pintura del paisaje, en donde se mezclaron primer plano y fondo, y en donde en algunos casos existieron tal cantidad de elementos que nos sería imposible visualizarlos y explorarlos todos a la vez (¡como en un cuadro del Bosco!). Con el tiempo, la pintura entró a los museos y la música a las salas de concierto, dos espacios que la gente comenzó a frecuentar para llevar a cabo de manera atenta y concentrada las actividades estéticas de ver y de escuchar.⁹

Más tarde, la cámara fotográfica permitió a los artistas imaginar y realizar nuevas maneras de ver y de representar la realidad, y los aparatos de grabación y reproducción de sonido nos proporcionaron la posibilidad de escuchar algo repetidamente —en primer lugar nuestra voz—, dando la oportunidad de que un ser humano se escuchara por vez primera —como Narciso viendo su reflejo en el agua—, ¡de la misma manera en la que los demás nos oyen! Y luego de escuchar la música de manera repetida para aprender a entenderla, a analizarla, conllevó a aguzar el oído hacia otros sonidos “no musicales”, hacia los paisajes sonoros que nos rodean.¹⁰

La grabadora significó para la música algo similar que la cámara fotográfica para la pintura: liberó al creador sónico del uso de instrumentos musicales, lo vol-

⁹ “La Música como un arte siempre intentó evadir el tabú que la sociedad impuso sobre cada forma de pereza, para transformar la indolencia, ensueño y aburrimiento del oído en una cuestión de concentración, de esfuerzo, de trabajo serio”. Theodor Adorno & Hans Eisler. “*The politics of Hearing*”, en Christopher Cox & Warner D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004, p. 75 (Traducción mía).

¹⁰ Es curioso que el primer artista que realizó una obra representando al paisaje sonoro —en 1929— no fue un músico, sino ¡un cineasta! La obra *Weekend*, de Walter Ruttmann, fue grabada con una cámara cinematográfica durante un fin de semana en una ciudad de Alemania, y luego editada y reproducida ¡en una sala de cine!



Pierre Schaeffer con el *Phonogène* de teclado, 1951, foto de Serge Lido.

no se irán, y aunque muchos cuentos de la sabiduría antigua de Oriente previeron y nos alertaron de los peligros de la ecuación tecnología=alienación, podemos sin embargo aprovechar su existencia para aprender a escuchar mejor,¹² ¡aunque también debemos saber prescindir de ella! Es aquí donde el artista tiene la obligación de actuar como guía, como educador y como chamán para proporcionar la inmunidad y el control de estos nuevos medios.¹³

Estar a la escucha

Oír es distinto de escuchar. El oído se fue diseñando en el proceso evolutivo como una herramienta perceptiva que le ayudó al hombre primitivo a sobrevivir, y más tarde a comunicarse de manera compleja y sofisticada. El oído nunca se cierra, permanece despierto incluso mientras dormimos.¹⁴ “Los oídos no tienen párpados”,¹⁵

¹¹ Más adelante describiré el surgimiento de la escucha fenomenológica, gracias a la aparición y el desarrollo de estos artefactos.

¹² “Todos los medios son metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas. El habla fue la primera tecnología con la que el hombre pudo soltar su entorno para volver a asirlo de una manera nueva”. Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Barcelona, España, Paidós comunicación, 1996, p. 78.

¹³ *Idem*, p. 78.

¹⁴ Simo Alitalo, “Estratografía de la escucha”, en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, México, Conaculta, 2009, p. 220.

¹⁵ Frase atribuida a Murray Schafer, pero esta idea la he encontrado en otros autores como en el escritor Javier Marías.

pero escuchar es distinto de oír y requiere de una voluntad y de toda nuestra atención. La escucha en sí, según Pierre Schaeffer, es la acción de comprender, de descifrar signíficamente lo que ya hemos oído. Esto se debe en una primera instancia a una necesidad específica, por ejemplo, para prevenir algún suceso que pudiera afectarnos, para descifrar una señal, o para poder responderle a alguien que intenta comunicarse con nosotros. Pocos filósofos han reflexionado acerca de la escucha. En su texto *À l'écoute*, Jean-Luc Nancy habla del oído humano y lo equipara a la cuerda tensa de un instrumento. Una cuerda floja no vibra, pero una tensa sí. ¡Solo la tensión puede hacerla resonar! “La escucha debe ser examinada —incluso auscultada— en lo más vivo o en lo más cerrado de su tensión y de su penetración”.¹⁶ Pero, para Nancy, la escucha puede ir incluso más lejos en su tensión. Para él, la música sería la manifestación artística indispensable a fin de desarrollar esa tensión y abrirnos más a una precepción aural profunda:

La escucha musical aparece entonces como el prelevantamiento, la elaboración y la intensificación de la disposición más tensa del sentido auditivo.¹⁷

Murray Schafer, por otro lado, nos habla del oído erótico. Para escuchar necesitamos desear, y éste es el único modo en el que podemos conectarnos auralmente con el mundo que nos rodea. Ésta es la manera de interactuar y de pertenecer.¹⁸ Para su alumna y colaboradora¹⁹ Hildegard Westerkamp, el deseo de escuchar los paisajes sonoros que nos circundan sólo puede surgir en una situación de alta definición, es decir, cuando la cantidad y calidad auditiva de los sonidos nos lo permiten:

La poca densidad de sonidos en un medio ambiente de alta definición (*hi-fi*²⁰) nos produce el deseo de escuchar un proceso natural. Nos acercamos a los sonidos porque los queremos y los necesitamos para adquirir orientación e información, para localizarnos dentro de un lugar específico. En otras palabras, un medio ambiente *hi-fi* crea el deseo en nosotros para utilizar nuestros oídos

¹⁶ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, París, Éditions Galilée, 2002, p. 51 (Traducción mía.)

¹⁷ *Idem*, p. 51.

¹⁸ Miller Wreford, *Silence in the contemporary soundscape*, B.A., University of British Columbia, 1986, p. 85 (Traducción mía).

¹⁹ Fue su alumna y colaboradora en el famoso *World Sound Scope Project* llevado a cabo en Canadá a principios de los años setenta.

²⁰ Los términos *hi-fi* y *low-fi* fueron inventados por Murray Schafer para poder describir situaciones de escucha claras y otras en las que es imposible focalizar los distintos elementos de un paisaje sonoro debido a la cantidad de sonidos y a su alto nivel de decibeles.

de una manera activa. Es el deseo de conectarnos con el lugar en el que nos encontramos lo que nos motiva a escuchar. Queremos estar “en ese lugar”, interactuar con él.²¹

Se puede ver aquí la diferencia de enfoques entre Nancy y Schafer y Westerkamp. Para los segundos, la cuestión antropológico-social y ecológica es fundamental, mientras que para el primero, el deseo y el acto de escuchar es puramente una cuestión de voluntad. En mi caso, pienso que el deseo de escuchar se ha desarrollado por una necesidad artística, para alimentar mi espíritu, por eso escucho lo que me rodea de una manera “musical”. Sin embargo, no puedo negar que esto a su vez me ha llevado a interactuar más con el medio ambiente, ya sea en el que vivo cotidianamente o en el que me encuentro cuando estoy viajando. Consecutivamente, esta actitud me ha llevado a reflexionar y a entender mejor el mundo en el que vivo de una manera crítica, incluso realizando obras de arte sonoro²² en las que he tratado distintos paradigmas de nuestra época.

El silencio y la resonancia

“Debemos abrirnos a la resonancia del ser o al ser como resonancia. El silencio aquí debe entenderse no como una privación, sino como una disposición a la resonancia: como en una situación de silencio perfecto, en donde podemos escuchar resonar nuestro propio cuerpo, nuestro aliento, nuestro corazón y toda su caverna estrepitosa.”²³

El silencio es importante e imprescindible para la escucha; el silencio es la espera, el espacio vacío que aguarda ser llenado por el sonido.

La esencia del sonido se siente tanto en el movimiento como en el silencio, pasa de lo existente a lo inexistente. Cuando no hay sonido, se dice que no hay escucha, pero eso no significa que la escucha haya perdido su alistamiento. En verdad, cuando no hay sonido nuestra escucha está más alerta que nunca, y cuando hay sonido, nuestra naturaleza aural está menos desarrollada.²⁴

²¹ Hildegard Westerkamp, “Listening and Soundmaking: A Study of Music-as- Environment”, M.A. Thesis, Simon Fraser University, 1988, p. 15 (Traducción mía.)

²² Utilizo el término “arte sonoro” en el más amplio sentido de su definición, enmarcando tanto esculturas e instalaciones, como obras sonoras electroacústicas lineales que tienen un principio y un fin.

²³ *Op. cit.*, Nancy, p. 44.

²⁴ Singh Kirpal, *Naam or Word*, Ruhani Sastang, Delhi, India, 1970, p. 50. Citado por M. Schafer en el artículo: “The Music of the Environment”, en Christopher Cox & Warner D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004, p. 38 (Traducción mía.)

El parámetro del silencio se ha desarrollado paradójicamente muy poco en la música, tal vez por culpa de la naturaleza lineal de la escucha de obras que tienen un principio y un fin, ya que tan sólo el silencio nos parece indicar su conclusión. En el paisaje sonoro circundante, en cambio, aunque no exista un silencio total, sí existen momentos de calma en los que casi no hay sonidos, y es gracias a ellos que surge la posibilidad de anhelar y desear escuchar los sonidos que se aprestan a venir.

Los distintos tipos de escucha

La escucha fenomenológica

La revolución en la escucha se dio con el desarrollo de las grabadoras de cinta. Con el surgimiento de la música concreta en 1948, el músico e ingeniero francés Pierre Schaeffer desarrolló una nueva teoría fenomenológica de la escucha²⁵ —la *escucha reducida*—, que consistía en grabar un objeto sonoro para luego volver a escucharlo sin la acción visible que generó dicho sonido. En la Grecia antigua, Pitágoras adiestró a sus alumnos a escucharlo a través de una cortina que impedía que ellos lo vieran, concentrándose entonces solamente en los sonidos de su voz. Se trata de una escucha *acusmática*, que marca la realidad perceptiva del sonido tal cual, completamente distinguida y distanciada de los modos de producción y transmisión del sonido.²⁶

Pierre Schaeffer descubre, por así decirlo, la escucha analítica y científica del sonido. Una escucha diseccionada y apartada de la difusa y compleja realidad. La selección de los micrófonos es ya el primer artefacto electroacústico que modifica la percepción del objeto sonoro original y, luego, su amplificación así como las características del altavoz que reproduce ese sonido ahora ya modificado. Este teórico e inventor de una nueva música con ruidos grabados y manipulados habla de una escucha “pura” en una primera instancia, y luego de una posible escucha “musical”. ¡Pero la realidad es completamente distinta! Los sonidos que escuchamos a diario son más difusos, menos nítidos, además de que el mundo de las imágenes nos distrae. ¿Tal vez para Schaeffer no sea posible escucharlos de manera pura y musical? Según este autor, ¿una escucha reducida de la realidad sería imposible?

²⁵ De acuerdo a Francisco Rivas, aunque la fenomenología surgió en Alemania con el filósofo Edmund Husserl (1859-1938), tuvo sin embargo su mayor trascendencia y eco en Francia, a partir de los trabajos de Merleau Ponty, Sartre, Levinas y Derrida, por lo que no es de extrañar que a finales de la década de 1950, Schaeffer haya utilizado algunos de estos conceptos para reflexionar acerca de nuevos paradigmas de percepción del sonido, y explicar así el surgimiento de una nueva música intentada por él: la música concreta.

Ernesto Rivas, “Territorio sonoro”, en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, México, Conaculta, 2009, p. 75.

²⁶ Pierre Schaeffer, “Acousmatics”, en Christopher Cox & Warner D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004, p. 77.



Dos momentos de Pauline Oliveros.



La escucha fenomenológica profunda

El artista sonoro español Francisco López ha desarrollado su trabajo creativo desde la óptica fenomenológica schafferiana, pero con la diferencia de que no niega el paisaje sonoro, sino que, al revés, trabaja a partir de su audición y luego de su grabación,²⁷ con el interés de desarrollar una escucha profunda sin negar la posibilidad de una periférica, pero en donde también seamos capaces de penetrar en la naturaleza interna de los sonidos:

Yo creo en la posibilidad de una “escucha a ciegas”, una escucha profunda liberada lo más posible de esas restricciones. Esta forma de escucha no niega lo que está afuera de los sonidos, sino que explora y afirma todo lo que está dentro de ellos. Esta concepción purista es un intento de pelear contra la disipación de este mundo interno del sonido.²⁸

No obstante, López desarrolla su trabajo en el campo de la “fonografía” (el arte de la grabación), un ámbito en el que aquello que es fonografiado ya no es la realidad, sino una sublimación de ella, y en donde, además, el aspecto electroacústico de su obra enfatiza y amplifica los detalles de los sonidos registrados.²⁹ La obra de López

²⁷ López ha trabajado sobre todo con paisajes sonoros de la selva en donde existen una multiplicidad de fuentes sonoras complejas, y en donde además generalmente no podemos ver a los generadores de los sonidos (particularmente los insectos). En este sentido, López cree que escuchar la selva es similar a la escucha acusmática schafferiana.

²⁸ Francisco López, “Deep listening and environmental sound matter”, en Christopher Cox & Warner D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004, p. 83 (Traducción mía.)

²⁹ En este sentido, López es completamente acusmático, pero se distancia un poco de Schaeffer, al llamar a la escucha reducida “escucha profunda”, y al objeto sonoro “materia sonora”. Lo liga así a una escucha más orgánica, aquella del paisaje sonoro selvático.

se basa en una escucha del paisaje sonoro electroacústico³⁰ más que en la de la realidad puramente acústica.

La escucha profunda

Pauline Oliveros (n. 1932), compositora e improvisadora, habla también de una escucha profunda que debemos practicar día a día y en todo momento. Oliveros está completamente desligada del filtro tecnológico, y es quizá la primera artista sonora, junto con Max Neuhaus (1939-2009) y Murray Schafer (n. 1933) en haber desarrollado un arte de la escucha.

Escuchar profundamente es escuchar de todas las maneras posibles a todo lo que sea posible escuchar, sin importar lo que estés haciendo. Esta escucha intensa incluye los sonidos de la vida cotidiana, de la naturaleza, de nuestros pensamientos, así como de los sonidos musicales.³¹

Oliveros nos habla de dos tipos de escucha, la focal y la global, y cuando ambos modos están balanceados surge una conexión con todo lo que existe.³² Para Murray Schafer, la escucha global es equivalente a lo que él define como “escucha periférica”, y ésta se ha desarrollado más en el Oriente, mientras que la atención focal se ha beneficiado más de la cultura occidental. Barry Truax se refiere a la escucha global como a una “escucha distraída”, y la define como escuchar una música de fondo a la que no ponemos atención. Esta idea coincide con el concepto de “música ambiental” surgido a finales de los años setenta e inventado por el artista sonoro Bryan Eno: una música creada para escucharse de manera distraída y destinada a fundirse de manera natural con los sonidos del medio ambiente aural. Es interesante ver cómo estas dos ideas surgen de distintos investigadores y creadores, con distintas formaciones, enfoques e intereses.

Regresando al punto de un posible arte de la escucha, pienso que Oliveros es quien encuentra más certeramente el paradigma de unir dos maneras completamente opuestas de escuchar: la focal (Occidente) y la global (Oriente).³³ Esto me

³⁰ Este término lo utilicé en mi ensayo “Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico” para definir los paisajes sonoros grabados que en ese instante dejan de serlo, es decir, que se convierten en otra cosa. Algunos la llaman “fonografía”, que sería una especie de fotografía sonora que se desarrolla en el tiempo.

³¹ Pauline Oliveros, “Quantum listening. From practice to theory (to practice practice)”. http://soundartarchive.net/articles/Oliveros-1999-Quantum_listening.pdf p. 1 (Traducción mía).

³² *Idem*, p.1.

³³ Esto me hace pensar en la naturaleza taoísta del Ying y el Yang, lo femenino es el receptáculo, la oscuridad del universo, lo global, mientras que lo masculino es lo que llena el receptáculo, la forma, la luz, lo focal.

hace pensar en la naturaleza paradójica cuántica de la partícula subatómica, que es a la vez onda y partícula, y que a veces se manifiesta de una manera y a veces de la otra.³⁴

La escucha cuántica

En mi tesis doctoral *Las técnicas granulares en la síntesis sonora*,³⁵ hablo del origen de la idea de la percepción del cuanto sonoro estudiada y analizada en la primera mitad del siglo XX por los científicos Dennis Gabor, Norbert Wiener y Abraham Moles. En el último capítulo me aventuro a proponer el surgimiento de una estética cuántica en la música contemporánea de los años cincuenta, en un momento en el que distintos compositores —tal vez de una manera inconsciente— realizaron obras con características cuánticas. Se trata de una música indeterminista que mediaba de manera orgánica entre el mundo temporal (duraciones y ritmo) y el mundo de la frecuencia (sonidos periódicos); de una música en la que ya no era necesario desarrollar y modular, sino simplemente saltar de manera azarosa entre un estado sónico y el próximo.

A pesar del riesgo que conlleva relacionar las distintas características de la física subatómica al arte, pienso que nos es muy útil, ya que puede ayudarnos a entender la complejidad del mundo en que vivimos. Luego de haber concebido la escucha profunda, Pauline Oliveros se aventura a imaginar una “escucha cuántica”, que define como la escucha de más de una realidad de manera simultánea.³⁶ Esta idea me recuerda a la definición *per se* del espacio acústico hecha por Marshall McLuhan: una especie de esfera multicéntrica que no tiene límites y cuya descripción matemática casi no podemos imaginar.

Para mí la “escucha cuántica” es la “escucha no lineal”,³⁷ una escucha de espacios sónicos con mucha información y que no encuentra caminos lógicos para conducir su atención. La escucha cuántica está ligada a la casualidad, mientras que la escucha lineal (aquella que llevamos a cabo cuando escuchamos una obra musical en donde podemos seguir y descifrar la secuencia de los sonidos y las partes), sería más causal. Cuando escuchamos de manera “no lineal” nos es imposible concentrarnos

³⁴ ¿Cuándo debemos escuchar al paisaje sonoro de manera focal o de manera global? En realidad cambiamos nuestro modo de escucha de manera azarosa, intermitente, y sin darnos cuenta; se trata de uno de los tipos de “escucha cuántica” que definiré más adelante.

³⁵ Manuel Rocha Iturbide, *Les techniques granulaires dans la synthèse sonore*, Thèse de doctorat, Université de Paris 8 à Saint Denis, 1999.

³⁶ *Op. cit.*, Pauline Oliveros, “Quantum listening. From practice to theory (to practice practice)”, p. 1.

³⁷ En mi ensayo, “Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico”, utilicé por primera vez el concepto de “escucha no lineal” para intentar explicar algunas estructuras de los paisajes sonoros que nos rodean.

al mismo tiempo en todos los sonidos presentes, y tenemos que cambiar el enfoque de nuestra atención de manera intermitente entre los distintos sonidos. Esta escucha requiere de mucha concentración y es muy cansada; un largo periodo de una estructura sónica “no lineal” requiere forzosamente de un cambio drástico “lineal” para que podamos refrescar la atención. Mucha de la música de John Cage (ya sea indeterminada o con operaciones de azar) conllevó a la necesidad de desarrollar una escucha “no lineal”. La audición de un paisaje sonoro con alta densidad de elementos también estaría relacionada con esta escucha, lo mismo que muchas de las estructuras sónicas de obras abiertas, ya sean composiciones musicales o instalaciones sonoras (de las cuales hablaré más tarde).

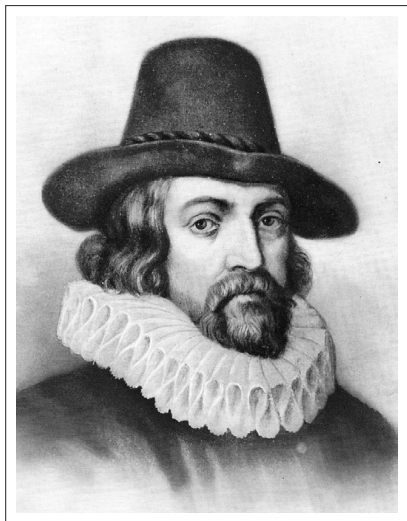


Max Neuhaus.

Con esto concluyo que la escucha de la música estuvo casi siempre desligada de la escucha de paisajes sonoros complejos hasta que sobrevino este cambio paradigmático en la estética musical del siglo XX. A partir de ese momento, al auditor cultivado le fue mucho más fácil redirigir su escucha hacia el mundo aural en que vivimos, ya que las similitudes entre la complejidad sónica de ambos universos es grande. Sin embargo, hay que tener presente que la “música” (por más vanguardista que sea) está construida, mientras que al paisaje sonoro hay que construirlo para poder escucharlo de una manera musical. La escucha de los sonidos que nos rodean siempre nos demandará más esfuerzo y creatividad, así como un papel mucho más activo y responsable.

Oliveros, M. Schafer y Max Neuhaus (del cuál trataré más tarde), fueron los primeros artistas sonoros que se preocuparon por desarrollar una escucha de los sonidos cotidianos de una manera “musical”. Lo hicieron con base en ejercicios o bien realizando composiciones llevadas a la práctica por los alumnos. En su serie de piezas *Deep listening pieces* (publicadas en 1990), Oliveros utiliza su teoría de la escucha que incorpora los dos estados de atención, la escucha focal y la escucha global, así como su interdependencia. Pauline se distingue de M. Schafer en que su escucha es más artística y en que está basada en una visión holística (casi religiosa), aunque sin negar la posibilidad de la focalización.³⁸ De este modo, Oliveros

³⁸ Ligada a la escucha fenomenológica occidental schafferiana antes descrita.



Francis Bacon.

viaja de manera continua entre Oriente y Occidente,³⁹ intentando darnos algunas claves para incorporar de manera estética el mundo sónico en el que vivimos a nuestra experiencia auditiva activa.

La escucha y el espacio. La conexión entre lo interior y lo exterior

Intentaré ahora ahondar un poco más en la experiencia de la escucha, en el adentro de nuestro ser y el afuera en donde se encuentra la experiencia a ser aprehendida. El concepto del espacio en este sentido es fundamental. Podemos hablar de dos tipos de espacios: el espacio interior y el exterior que se tocan en los bordes de nuestra escucha; o los espacios acústicos interiores y exteriores en los que podemos estar. En

ambos casos, siempre hay un ir y venir entre el adentro y el afuera, ya sea escuchando y dejando de escuchar, pero regresando siempre a nuestro centro focal, o escuchando desde un espacio interior, silencioso, hacia afuera. Según Nancy, la espacialidad nos penetra, se abre en nosotros así como alrededor de nosotros, desde nosotros así como hacia nosotros; ella nos abre hacia adentro como hacia afuera. Para él, “estar a la escucha es estar *al mismo tiempo* en el afuera y en el adentro, estar abierto en el afuera y en el adentro, del uno al otro y por lo tanto del uno en el otro”.⁴⁰ Entonces, ¿qué es el afuera y qué es el adentro? parecieran ser la misma cosa, un núcleo orgánico abierto en donde no hay diferencia entre la existencia del ser y del universo que lo contiene.

La escucha como forma de arte comienza con esta relación entre el interior y el exterior, pero luego se extiende a distintas realidades espaciales: escuchar adentro, en una casa o departamento; o adentro-afuera, en un patio o en un jardín; o afuera, en una plaza, en una avenida, en la selva, en un cañón, en el desierto. Escuchamos en distintos tipos de espacios que nos producen diversas experiencias,

³⁹ En el campo de la composición acústica del siglo XX, no podemos dejar de pensar en la actitud zen budista del compositor italiano Giacinto Scelsi, quien desde los años sesenta abogó sin saberlo por una escucha profunda: “Aquel que no penetre en el interior, en el corazón del sonido, puede que sea un perfecto artesano, un gran técnico, pero jamás será un verdadero artista, un verdadero músico”.

⁴⁰ *Op. cit.*, J.L. Nancy, p. 33.

que a su vez establecen distintas clases de conexiones entre nuestro interior y nuestro exterior.

Para mí, los tipos de escucha que más me conectan con mi interior son en mi estudio, en donde escucho el silencio relativo de este espacio interno, y los sonidos vagos y lejanos (pero a veces también cercanos) del exterior a través de mi ventana, o bien la escucha en medio de un parque de la ciudad, en donde escucho los sonidos cercanos y contenidos, los pájaros en el árbol arriba de mi cabeza, la bicicleta que pasa, y luego los sonidos lejanos del parque y de la ciudad que lo contiene.



Athanasius Kircher.

He hablado ya mucho del fenómeno de escuchar, pero todavía muy poco acerca de la escucha como forma de arte. ¿Cómo comenzó la idea de que lo que nos rodea puede formar parte de una experiencia estética, tanto de manera visual como aural?

En su novela utópica *The New Atlantis* (*La nueva Atlántida*, 1626), el filósofo Francis Bacon describe una ciudad mítica y perdida al oeste del Perú (Bensalem) en la que sus sabios han construido distintas casas para comprender y conquistar a la naturaleza, y allí coleccionar el conocimiento adquirido para mejorar a la sociedad. Varias de ellas, como la de los olores, intentan abrir nuestra percepción. Éste es también el caso de las casas de los sonidos:

En estas casas nosotros representamos e imitamos todos los sonidos articulados y las letras, y las voces y notas de bestias y pájaros. Tenemos distintas ayudas que le dan al oído el potencial de escuchar mejor. Tenemos también diversos ecos extraños y artificiales, reflejando la voz muchas veces, como si la lanzáramos: y algunas que devuelven la voz más fuerte de cómo vino, y otras que la vuelven estridente o más profunda; sí, otras que convierten a las sílabas de la voz en otras palabras o sonidos articulados muy distintos.⁴¹

⁴¹ Francis Bacon, *The New Atlantis*. <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/bacon/atlantis.pdf> pp. 36-37 (Traducción mía.)

El siglo XVII, en el periodo barroco, fue sin duda un momento importante de la cultura occidental en el que distintos filósofos e investigadores escribieron tratados de música y de acústica, recuperando ideas de Platón y Aristóteles y ampliándolas gracias a los avances tecnológicos de la época. Uno de ellos, el jesuita Athanasius Kircher, escribió un tratado de música y uno de acústica (*Musurgia Universalis* en 1650 y *Phonurgia Nova* en 1673) en los que estudió distintos fenómenos acústicos. Uno de ellos incluso nos podría inducir a una escucha incidental del paisaje sonoro; se trata de una música campestre dirigida a una villa en donde:

Correctamente calculados los ejes fónicos, y siempre que se den las condiciones topográficas y climatológicas adecuadas, se puede hacer llegar un concierto campestre a una villa situada a tres millas de distancia. Cuatro intérpretes ejecutan sendas voces de una cadencia que en la villa se perciben como una unidad sinfónica.⁴²

Sin embargo, estas nuevas ideas de escuchar música en un campo abierto seguirían estando enfocadas en el fenómeno musical *per se*. De acuerdo a Sabine Breitsameter, no será sino hasta mediados del siglo XVIII cuando el alemán Alexander Gottlieb Baumgarten escriba su *Aesthetica*, siendo el primer filósofo en haber propuesto este término, así como el primero en haber tratado por separado la apreciación del arte y de la belleza en general. Según Breitsameter, “lo que Baumgarten comenzó pudo haber dado pie a una apertura general de los sentidos al mundo”.⁴³ Por otro lado, en esa misma época la música rococó (de los hijos de Bach y de Joseph Haydn) se comenzó a distanciar de lo banal y de lo cotidiano. Nacen las formas musicales, pero el interés por la escucha de lo que nos rodea desaparece. Poco después surgirá el espíritu del romanticismo que reivindicará la escucha en cuanto tal.

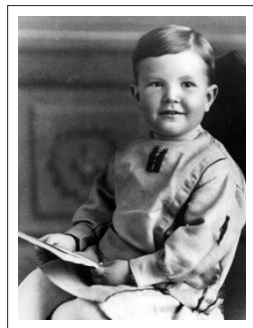
En 1786, Johann Wolfgang von Goethe se impresiona tanto con el paisaje sonoro en un viaje a la ciudad de Venecia —los llamados de los marineros, los cantos de los pescadores y los sonidos del mar— que le escribe a su novia Frau von Stein en Weimar: “¿Por qué tampoco puedo enviarte un sonido, que puedas escuchar en el momento y responder?” Ésta es la nueva postura romántica, que establece la sensación individual como la primera medida para la cognición. Esta sensación se dirige —en contra de todas las costumbres contemporáneas— hacia el paisaje sonoro.⁴⁴

⁴² Athanasius Kircher, *Phonurgia Nova*, 1673, p. 150 (Traducción mía.) http://monoskop.org/File:Kircher_Athanasius_Phonurgia_nova.pdf

⁴³ Sabine Breitsameter, “Sonido y música: una relación con una historia cuestionable”, en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, México, Conaculta, 2009, p. 244.

⁴⁴ *Idem*, pp. 247-250.

La secuela de esta historia es bien conocida: en 1913 el artista futurista Luigi Russolo publica su manifiesto “El arte del ruido”, en donde propone la escucha de una ciudad de manera musical, y casi 40 años después (1952), el compositor norteamericano John Cage se aventura a proponer una obra silenciosa: *4'33"*, que estaría dividida en tres movimientos (33", 2'40" y 1'20"). Esta obra emblemática se desdobló conceptualmente de distintos modos, hay que recordar que Cage era un amigo cercano del artista postdada Robert Rauschenberg,⁴⁵ quien lo influyó, así como un partícipe activo del pensamiento zen. *4'33"* intenta demostrar que el silencio no existe, pero también que el único parámetro válido para organizar sonidos en el tiempo es la duración, ya que ésta puede incluir tanto al ruido como a la frecuencia. *4'33"* fue también la primera obra destinada de manera indirecta a escuchar el paisaje sonoro circundante, dependiendo del lugar en el que se interprete, ya que Cage abrió esta posibilidad tanto a una sala de conciertos como a cualquier tipo de lugar abierto, como por ejemplo el campo. En este sentido, Cage es probablemente el primer músico académico que valida la escucha como forma de arte, es decir, que defiende que todo lo que escuchamos puede ser música.



John Cage en 1915, a la edad de tres años.

La aprehensión de la escucha y las nuevas formas de arte relacionadas con ella

A mediados de los años sesenta, la marca Philips sacó al mercado el casete como una alternativa pequeña y portátil para almacenar y reproducir sonido. A finales de esa década, las primeras grabadoras portátiles de casetes salieron a la venta, lo que proporcionó al público en general la posibilidad de grabar. Éstas se usaron sobre todo en las oficinas, para dictados, memos, etc., y tenían muy mala calidad, pero fomentaron también la curiosidad de quienes las adquirían. Algunas personas comenzaron a grabar escenas cotidianas como especies de apuntes sonoros. El ingeniero electrónico y doctor en física y filosofía Abraham Moles (1920-1992), escribió un libro en 1981, *L'image, communication fonctionnelle*, en donde uno de sus capítulos lleva como título: “La imagen sonora del mundo circundante, fonografías y paisajes sonoros”. Allí, Moles refiere cómo estos nuevos medios

⁴⁵ Robert Rauschenberg influyó en Cage al proponer la nada como el elemento principal en una obra de arte (que, por lo demás, también es un concepto decisivo del pensamiento zen). En 1951, en Black Mountain College, Rauschenberg realiza sus *White Paintings* en el mismo lugar e instante en que Cage estaba imaginando su obra silenciosa *4'33"*. Es difícil saber quién influyó a quién; se trata más bien de un momento importante de conectividad en esa generación de vanguardia en los Estados Unidos.

tecnológicos nos permitieron aprehender nuestro entorno para entenderlo mejor y comprender así cómo funcionan las imágenes sonoras que nos rodean.⁴⁶

Las grabadoras portátiles tendieron a desaparecer, prevaleciendo sólo las reproductoras (los Walkman en los años ochenta y los CD-players portátiles en los noventa). Las primeras grabadoras digitales portátiles (DATS), por su costo, sólo circularon en ámbitos profesionales especializados. Más recientemente han proliferado los teléfonos celulares inteligentes con cámara fotográfica y de video, que incluso permiten grabar audio. Empero, lo visual ha vuelto a prevalecer en el usuario común, casi nadie realiza grabaciones de audio, seguimos siendo preponderantemente oculares.

La fonografía y su reciente desarrollo, gracias al bajo costo de las nuevas grabadoras digitales portátiles, está teniendo un nuevo auge, mientras que en los ámbitos artísticos de la música electroacústica y del arte sonoro, la incorporación de paisajes sonoros electroacústicos cotidianos en las creaciones sónicas se ha incrementado gracias también al bajo costo de las computadoras y de los programas libres para editar y mezclar audio.

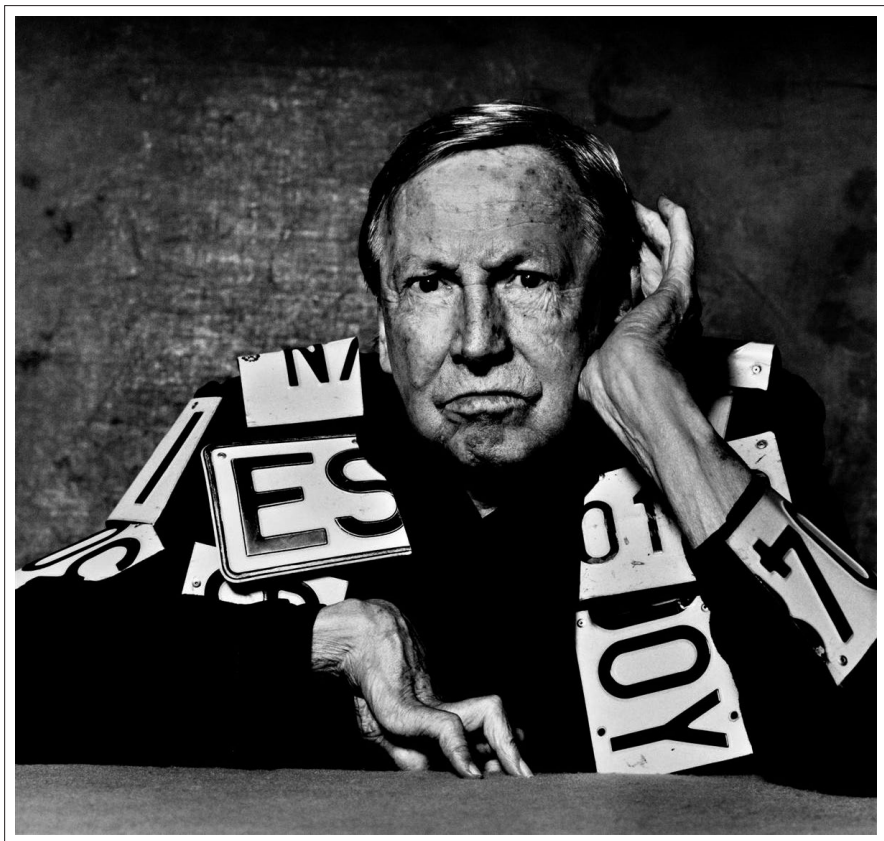
Las grabadoras portátiles son como cámaras fotográficas: tenerlas mientras deambulamos en la calle o cuando viajamos nos alienta a estar atentos y a la escucha. Somos cazadores al igual que los fotógrafos que están a la búsqueda del instante decisivo. Pero, como ya dije antes, una fotografía o una grabación de la realidad no son muestras objetivas, sino tan sólo interpretaciones subjetivas. Incluso, cuando escuchamos un paisaje sonoro durante alguna práctica (en mis talleres de arte sonoro, por ejemplo), la manera de escuchar de los participantes difiere, su manera de enfocar lo global o lo particular varía, así como su perspectiva proxémica⁴⁷ en el paisaje. Según López, “la propia temporalidad de nuestra presencia en un lugar es una forma de edición”, y “las transfiguraciones, espaciales, materiales y temporales existen independientemente de la fonografía”. La aprehensión objetiva de una realidad sónica ¿no existe! “Nuestra idea de esta realidad sónica, incluso nuestra fantasía acerca de ella, es la realidad sónica que cada uno de nosotros poseemos”.⁴⁸

⁴⁶ Manuel Rocha Iturbide, “Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico”, en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, México, Conaculta, 2009, p. 182.

⁴⁷ Moles habla de la ley proxémica o perspectivista en la escucha: “El individuo que capta está en un lugar bien definido del mundo, en un punto de vista de escucha, y el conjunto de este mundo se organiza en su totalidad alrededor de él, en etapas sucesivas, de lo más cercano a lo más lejano”.

Abraham Moles, “La imagen sonora del mundo circulante, fonografías y paisajes sonoros”, en *La imagen: comunicación funcional*, México, Trillas, 1999, pp. 229-243.

⁴⁸ *Op. cit.*, Francisco López, p. 85.



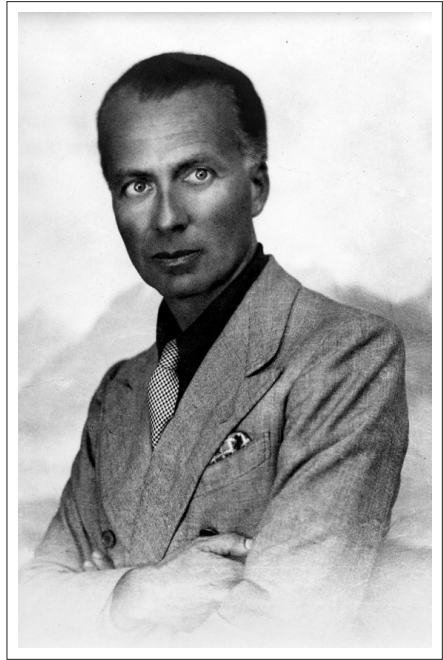
Robert Rauschenberg.

A pesar del factor subjetivo, muchas de las investigaciones que se han realizado acerca de la escucha del paisaje sonoro coinciden en ciertos puntos formales referentes a las distintas tipologías para analizarlos.⁴⁹ En este sentido, debo decir que la fonografía como herramienta ha sido y sigue siendo indispensable, gracias a la facultad de la repetición, así como al filtro producido por los micrófonos que nos permite escuchar de manera nítida y amplificada las distintas estructuras de estos paisajes.

En mi ensayo “Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico” (2009), hago un estudio de las herramientas de percepción

⁴⁹ Aquí son particularmente notorios los trabajos de Murray Schafer y Barry Truax, que abordo y analizo en mi texto acerca de la estructura del paisaje sonoro electroacústico citado en la nota 28.

y focalización que podemos usar para poder analizar las distintas características de un paisaje sonoro grabado, es decir, de un paisaje sonoro electroacústico. También abordo la idea de la escucha como forma de arte, basándome en las ideas desarrolladas por Barry Truax. Este autor distingue dos fases en la aprehensión del paisaje sonoro mediante la grabación y la manipulación, y nos explica cómo podemos hacer música con él. La primera fase sería la grabación del paisaje sonoro encontrado —una escena específica—, y la segunda la composición del paisaje sonoro abstracta, en donde nos apropiamos aún más de nuestra experiencia auditiva original, editando y manipulando sus sonidos. Yo propongo una fase intermedia en donde podemos componer con el paisaje sonoro en movimiento, grabando mientras hacemos un recorrido con la opción de pararnos en varios puntos.



Giacinto Scelsi.

Este tipo de prácticas (las tres fases del continuo de Truax y Rocha Iturbide), paisaje sonoro encontrado, paisaje sonoro recorrido y paisaje sonoro manipulado, me han permitido regresar a una escucha pura sin medios tecnológicos distractores (sin el uso de una grabadora), y a darme cuenta de que básicamente los elementos en la escucha son los mismos, sólo que cuando no estamos grabando, nuestro interés se encuentra *per se* en la creación y el encuentro de situaciones estéticas de escucha.

Caminatas sonoras

El primer artista sonoro que propuso la escucha como forma de arte fue Max Neuhaus con sus series de obras a las que intituló *Listen* (1966). Neuhaus se dio cuenta de que escuchar caminando nos podía permitir pasar de un estado pasivo a uno activo, de lo estático a lo móvil, y así poder adquirir nuevas posibles formas de vida nomádicas.⁵⁰

⁵⁰ Matteo Marangoni y Eva Kekou, "A new sense of city through hearing and sound". <http://www.humbug.me/ANewSenseofCity.pdf>. p. 2 (Traducción mía.)

Las caminatas sonoras son ideales, pues en ellas mezclamos la escucha de escenas en donde estamos estáticos, y escenas en donde estamos en movimiento y en las cuales se producen transiciones (*cross fades*) entre una situación y otra.⁵¹ Para Truax:

Las caminatas sonoras se realizan mejor con la sola intención de escuchar y sin la distracción de una grabadora. Es sin duda la relación aurál más directa con el paisaje sonoro, y en donde la repetición no deslució su efectividad, ya que cada caminata sonora es única e irreplicable.⁵²

En una caminata sonora uno comienza a aprender a componer con el paisaje sonoro en tiempo real, a saber cuándo moverse, cuándo pararse, e incluso a entender cuáles son los límites de atención ideales. En mis talleres, las caminatas que realizamos duran alrededor de 15 minutos, los alumnos deben seguirme en un radio de 20 metros máximo. Cada quien tiene una relación proxémica con el paisaje distinta. Al final, entre todos podemos reconstruir nuestra experiencia para así poder entender mejor la “composición” que acabamos de escuchar. En este sentido, hay una experiencia compartida, pero como con la música, la experiencia estética y la percepción individual de cada uno de los participantes siempre será distinta.

Hiperrealidad

“No creo que la ‘realidad’ se esté reproduciendo con estas técnicas, más bien, se está construyendo una hiperrealidad... No quiero sugerir que una versión grabada sea mejor. Quiero sugerir, en cambio, que no es una versión, sino una entidad diferente con su propio valor inherente”.⁵³

La escucha de paisajes sonoros en una situación *hi-fi* (ya descrita en este ensayo por Hildegard Westerkamp) permite escuchar de manera definida los distintos elementos de un paisaje sonoro. Una escucha realizada en medio de un parque corresponde a esta situación, pero también a la idea del *presque rien* de Luc Ferrari, el primer compositor que hizo de la grabación de un paisaje sonoro en una playa

⁵¹ Mis primeras caminatas sonoras fueron realizadas durante un taller de escucha profunda con Pauline Oliveros en 1994, en Banff, Canadá. Después comencé a realizarlas yo mismo con un DAT portátil (a partir de 1998), grabando distintos tipos de paisajes sonoros de donde surgió mi obra *Boom Box Project*. Más tarde incorporé estas caminatas a mis talleres de arte sonoro, sin grabadoras, con el solo propósito de comenzar a escuchar con los alumnos al paisaje sonoro de manera musical.

⁵² Barry Truax, “Sound, listening and place: the aesthetic dilemma”, *Organised Sound / Volume 17 / Special Issue 03 / Diciembre de 2012*. Publicado en línea el 11 de enero de 2012, p. 196 (Traducción mía.)

⁵³ *Op. cit.*, López, p. 84.

en Yugoslavia una obra electroacústica (¿o de arte sonoro?).⁵⁴ A partir de esta idea del “casi nada”, realicé en 2012 una obra electroacústica multicanal para el espacio experimental del museo de arte contemporáneo MUAC de la UNAM. Mi idea original fue la de crear un paisaje sonoro virtual inventado a partir de distintos sonidos de la realidad (inclusive de grabaciones de instrumentos musicales). El resultado, más que un “casi nada”, fue más bien un paisaje sonoro hiperreal debido a la nitidez con la que se podían escuchar los distintos sonidos en un sistema ¡de 18 canales! Lo interesante de la experiencia de escuchar la obra en este espacio acústico cerrado es que luego, al salir al exterior (sobre todo en la tarde), nuestros oídos se habían aguzado de tal forma que podíamos escuchar los sonidos del parque ecológico del pedregal (en donde se encuentra el museo) como si súbitamente se hubieran amplificado. Hago este relato para probar una vez más cómo los medios electroacústicos pueden ser de gran ayuda para desarrollar una escucha profunda, así como para poder equiparar los sonidos del paisaje sonoro natural a una obra “musical” construida.

El arte sonoro como espejo

“Las esculturas sonoras y otras instalaciones pueden ser activadas o manejadas por fuerzas o datos del mundo real, lo que puede redirigir la atención del escucha al entendimiento de alguna faceta de ese mundo.”⁵⁵

Varias de mis esculturas e instalaciones sonoras han sido ideadas consciente o inconscientemente con ese propósito. En *Interferencias* (2001), someto al espectador a recluirse en una casa de campaña construida con tela de mosquitero para escuchar una especie de polifonía construida con *glissandi* a partir de sonidos de mosquitos, al mismo tiempo que a una interferencia eléctrica; en *Dentro, afuera, adentro* (2007), los sonidos del paisaje externo a un espacio con ventanas de una fábrica de textiles abandonada, tratan de penetrar al interior a través de sus vidrios, produciendo una metamorfosis que da como resultado sónico la interacción del espacio exterior con el espacio interior (fig. 1); en *Nakshatra Ahoratram Raags* (2013), tres pares de tablas dispuestas en un círculo traducen el paisaje sonoro de Nueva Delhi de un día entero (mañana, tarde y noche), mediante pequeños dispositivos que las van percutiendo de manera discontinua, creando ritmos que no son más que la transposición en frecuencia de esos distintos paisajes sonoros varias octavas abajo —la frecuencia se convierte en ritmo (fig. 2, véase p. 114).

⁵⁴ Las fronteras actuales entre música y arte sonoro son vagas. El *Presque Rien No.1* fue creado en 1970. Se cuenta que el compositor de música concreta Pierre Schaeffer no entendió la obra de Ferrari. No pudo concebir que una obra electroacústica pudiera simplemente comprender una grabación editada de manera mínima.

⁵⁵ *Op. cit.*, Barry Truax, p. 195.

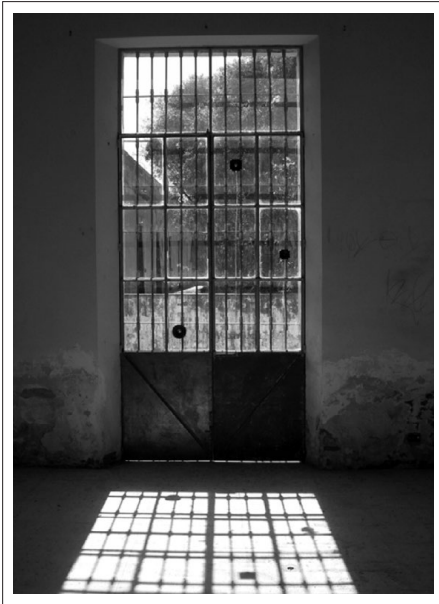


Figura 1. *Dentro, afuera, adentro*. Fábrica de La Constanca, Festival Plataforma Puebla, 2007.

Los artistas sonoros⁵⁶ actuales, interesados en la escucha del medio ambiente, en la ecología acústica y en una conectividad orgánica con el mundo que nos circunda, estamos obligados a tomar un papel activo tanto como creadores como educadores, para despertar la conciencia de miles de oídos adormilados que tan sólo esperan signos y claves para aprender a abrirse, para que sus oídos se conviertan en canales profundos capaces de resonar con cualquier sonido de la cotidianidad.⁵⁷

Desde la década de 1950, distintos artistas y compositores se han interesado en el fenómeno de la escucha: John Cage, Karlheinz Stockhausen, Bruce Nauman, Max Neuhaus, Alvin Lucier, entre otros. Algunos a partir de sus obras sonoras o de sus instalaciones, otros a partir de textos teóricos, como el famoso artículo “How time passes

by” (1956), en el que Stockhausen se interesa en el fenómeno de la percepción musical desde un punto de vista psicoacústico. De hecho, ¡esas mismas ideas podrían servir perfectamente para aplicarlas a la escucha del paisaje sonoro!

Actualmente hay cada vez más creadores que, de una manera u otra, han incorporado su obra a una escucha directa o indirecta del paisaje sonoro, como el compositor norteamericano Michael Pisaro, quien en su obra *Ascending Series 3* (2008) indica que se debe ejecutar en espacios abiertos:

La locación de la ejecución debe ser afuera, o abierta hacia afuera, preferiblemente en un área en donde uno guste de estar durante largos periodos de tiempo, y en donde el nivel acústico no sea tan alto para no invadir de manera constante el volumen de los interludios.

⁵⁶ ¡Incluyo aquí a los compositores!

⁵⁷ Pauline Oliveros tuvo una experiencia en un cañón natural con un amigo músico: mirando las estrellas por la noche, interpretaron una obra de John Cage durante horas, los sonidos resonantes del cañón agudizaron poco a poco sus oídos. Luego de terminar, guardaron silencio y no hablaron hasta el día siguiente.

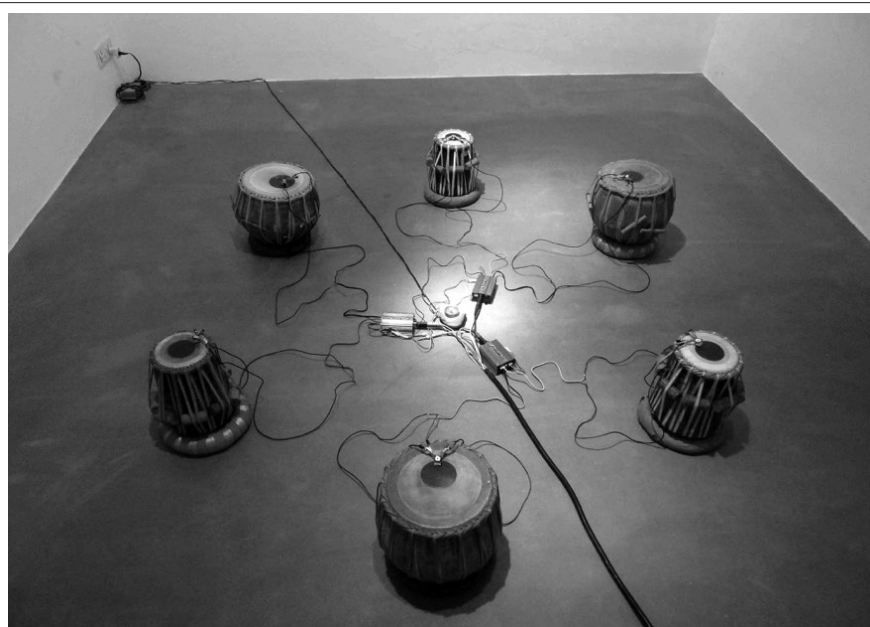


Figura 2. *Nakshatra Ahoratriam Raags*. Instalación sonora. En la exposición *An Antipode so close* en la galería Vadehra de Nueva Delhi, India, 2013.

La composición de Pisaro debe tener una duración de entre 310 y 510 minutos. Los ejecutantes producen dos tipos de situaciones sónicas distintas: armonías medio-ambientales e interludios. En el primer caso, deben realizar armonías a partir de uno o varios sonidos del ambiente escuchados. En el segundo caso, se tocan una serie de interludios con material musical preestablecido, y éstos se distribuyen de manera equidistante en el tiempo total de la ejecución.

En esta creación sonora medioambiental, las instrucciones proporcionadas a los músicos producen un intercambio entre acción e inacción, tal como sucede de manera azarosa con los sonidos del paisaje circundante. De este modo, los sonidos de los intérpretes y los sonidos del paisaje interactúan, parece como si estuvieran tocando juntos en una obra concertada. Por otro lado, aquí tanto los intérpretes como el público están de manera natural obligados a aguzar los oídos para poder descifrar la relación música-paisaje. La obra de Pisaro no es la primera ni la única composición que funciona de manera integrada a un paisaje sonoro, pero es una obra reciente que ha alentado a otros creadores a producir este tipo de músicas construidas a partir de nuevos paradigmas de escucha.

Conclusiones

En este ensayo he intentado sentar las bases de una nueva forma de arte a partir de un análisis histórico de la percepción estética del mundo en que vivimos: *estar siempre a la escucha*. No obstante, surgen las preguntas: ¿Todo lo que escuchamos es arte? ¿Todos los ruidos son musicales?⁵⁸ Esto dependerá siempre única y exclusivamente de cada individuo, y obviamente de su formación cultural, así como del desarrollo de su sensibilidad y gusto estético.

He planteado la importancia del desarrollo de nuevas herramientas tecnológicas (como la grabadora), que nos han enseñado a asir y percibir mejor nuestro medio ambiente, y he alertado en contra de su uso abusivo, ya que para escuchar necesitamos ¡tan solo de nuestros oídos! Sin embargo, como dice Truax: “Los elementos del paisaje sonoro cotidiano se están volviendo cada día más electroacústicos, y la composición electroacústica, particularmente con su formato multicanal, se está volviendo cada vez más medioambiental”.⁵⁹ Por otro lado, esta tecnología podría quizá evolucionar en un futuro y permitirnos algún día escuchar el micromundo.⁶⁰ Yo creo que debemos aceptar todos los sonidos existentes así como las situaciones de escucha que vivimos día a día como posibles campos de percepción activa.

Hay quienes abogan por la abolición de los múltiples sonidos electroacústicos que plagan nuestras vidas cotidianas. Sé bien que los altos niveles de decibeles en algunos espacios de las ciudades (e incluso pueblos) pueden ser muy altos, y que deben existir regulaciones para que, en la medida de lo posible, podamos tener medios ambientes de escucha *hi-fi*. Sin embargo, nuestra actitud ante todo lo que nos rodea debe ser positiva, y debemos intentar conectarnos lo más posible con nuestro entorno.

Finalmente, he planteado la importancia del creador sónico como educador y chamán de la sociedad. Evidentemente, pedagogos, musicólogos, comunicólogos,

⁵⁸ Barry Truax propone “situar la responsabilidad de lo que es o no ruido en quien escucha”, calificándolo como “sonido no deseado”, como fuente de tensiones y como “enemigo de la información”, pero al mismo tiempo, como “el símbolo que ofrece la esperanza para la creación de un nuevo significado”.

Juan-Gil López Rodríguez, “La escucha múltiple”, *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte*, España, Universidad de Santiago de Compostela, núm. 8, 2009, p. 310.

⁵⁹ *Op. cit.*, Barry Truax, “Sound, listening and place. The aesthetic dilemma”, p. 195.

⁶⁰ Pauline Oliveros dice: “si pudiéramos escuchar el micromundo, probablemente escucharíamos el funcionamiento del cerebro”, *op. cit.*, P. Oliveros, “Some sound observations”, p. 106.

El futurista Tommaso Marinetti ya había imaginado muchos años antes este tipo de situaciones. En el postulado número cinco de su manifiesto “La Radia” (1933), dice: “La Radia debe ser: La recepción, la amplificación y la transfiguración de vibraciones emitidas por la materia. Del mismo modo que hoy escuchamos la canción del bosque y del océano, mañana estaremos seducidos por las vibraciones de un diamante y de una flor”.

filósofos, etc., deben también tener ésta como una de sus metas. No obstante, debido al desarrollo de su sensibilidad, el artista sonoro tiene la capacidad de proponer nuevos paradigmas de escucha y, en este sentido, estará siempre a la vanguardia. Recordemos sin embargo que todos somos artistas en potencia, y que lo único que necesitamos para aceptar esta condición es concientizarlo y desarrollarlo.

Termino este ensayo con esta cita de Murray Schafer:

La mejor manera de comprender lo que quiero decir por *diseño acústico* es contemplar el paisaje sonoro del mundo como una gran composición musical, desdoblándose alrededor de nosotros incesantemente. Somos simultáneamente su audiencia, sus ejecutantes y sus compositores.⁶¹

⁶¹ *Op. cit.*, M. Schafer, *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the world*, p. 205.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor y Eisler, Hans, “*The politics of Hearing*”, en Cox, Christopher & Warner, D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004.
- ALITALO, Simo, “Estratografía de la escucha”, en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, México, Conaculta, 2009.
- BACON, Francis, *The New Atlantis*, 1626. <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/bacon/atlantis.pdf>
- BREITSAMETER, Sabine, “Sonido y música: una relación con una historia cuestionable”, en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, México, Conaculta, 2009.
- KIRCHER, Athanasius, *Phonurgia Nova*, 1673.
- LÓPEZ, Francisco, “*Profound listening and environmental sound matter*”, en Cox, Christopher & Warner, D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004. Originalmente publicado como: “*Blind Listening*”, en *The book of music and nature*, (eds.), David Rothenberg y Marta Ulvaeus, pp. 163-168, Hanover, NH, Wesleyan University / University Press of New England, 2001.
- LÓPEZ Rodríguez, Juan-Gil, “La escucha múltiple”, *Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte*, España, Universidad de Santiago de Compostela, núm. 8, 2009, p. 310.

- MARANGONI, Matteo y Kekou, Eva, “A new sense of city through hearing and sound”. <http://www.humbug.me/ANewSenseofCity.pdf>. 2010.
- MCLUHAN, Marshall, “Visual and Acoustic Space”, en Cox, Christopher & Warner, D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004. Originalmente publicado en *The Global Village: transformations in world life and media in the 21st century*, Nueva York, Oxford University Press, 1989.
- MCLUHAN, Marshall & Powers, B.R., *La aldea global*, España, Gedisa, 2002 (Año de la publicación original, 1989).
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media*, Barcelona, España, Paidós comunicación, 1996 (Publicado originalmente en 1964 por MIT Press).
- MILLER, Wreford, *Silence in the contemporary soundscape*, B.A., University of British Columbia, 1986.
- NANCY, Jean-Luc, *À l'écoute*, París, Éditions Galilée, 2002.
- OLIVEROS, Pauline, “Quantum listening. From practice to theory (to practice practice)”. http://soundartarchive.net/articles/Oliveros-1999-Quantum_listening.pdf P. 1.
- OLIVEROS, Pauline, “Some sound observations”, en Cox, Christopher & Warner, D. (eds.), *Audio Culture Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004. Originalmente publicado en *Software for people: collected writings 1963-1980*. 17-28. Baltimore, Smith Publications, 1984.
- RIVAS, Ernesto, “Territorio sonoro”, en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, México, Conaculta, 2009.
- ROCHA Iturbide, Manuel, “Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico”, en *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*, México, Conaculta, 2009.
- , “Les techniques granulaires dans la synthèse sonore”, Thèse de doctorat, Université de Paris 8 à Saint Denis, 1999.
- SCHAEFFER, Pierre, “Acousmatics”, en Cox, Christopher & Warner, D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004. Publicado originalmente en *Traté des objets musicaux*, París, Seuil, 1966.
- SCHAFFER, Murray, *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the world*, Estados Unidos, Destiny Books, 1994.
- , “The Music of the Environment”, en el libro Cox, Christopher & Warner, D. (eds.), *Audio Culture. Readings in modern music*, Nueva York / Londres, Continuum, 2004.
- TRUAX, Barry, “Sound, listening and place: the aesthetic dilemma”, *Organised Sound / Volume 17 / Special Issue 03 / Diciembre de 2012*. Publicado en línea: 11 enero 2012.
- WESTERKAMP, Hildegard, *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as- Environment*, M.A. Thesis, Simon Fraser University, 1988.

4'33" ANDANTE

LUIGI AMARA

Hace algunos años, en una exposición en el MUAC, me enteré de una acción del artista Felipe Ehrenberg que data de los años setenta en la que, a partir de una definición muy general de escultura —que al mismo tiempo es muy personal—, consigue transformar una caminata por las calles de Londres en una pieza escultórica. La obra, o lo que se conservaba de ella en el museo: una simple hoja rosa mecanografiada de papel (el registro original incluía postales enviadas desde las oficinas de correo que encontraba a su paso y anotaciones marginales del artista en una libreta), despertó mi atención por el atrevimiento de concebir la escultura, en apariencia estática y tradicionalmente marmórea, de ese modo completamente dinámico y abierto al azar, a los accidentes del terreno (en donde su materialidad efímera dejaría más bien una huella subjetiva en la memoria, en lugar de ocupar un lugar en el espacio), pero sobre todo porque creía encontrar un eco, una suerte de anticipación y variante insospechada, a mis tentativas de entonces por entender el paseo no sólo como una práctica estética, sino también como una forma de escritura: una escritura evanescente que realizamos con los pies, la mayoría de las veces de forma inadvertida. Escribe Ehrenberg:

Si la definición aceptada de escultura propone que ésta consiste en concentrarse en una acción/movimiento físico a través de un esfuerzo mental/creativo, del cual resulta una forma, entonces una caminata es una escultura.

Cuando leí por primera vez el texto de Ehrenberg, que se me antojaba un tanto abstracto y no sabía si ocultaba un juego —quizá la crítica frontal a una manera demasiado teórica de entender la escultura—, mi reacción inmediata fue esforzarme en idear una definición lo suficientemente laxa de escritura que me consintiera hacer el salto mortal de concluir que una caminata es otra manera de escribir. Jamás atiné con esa definición, a cuya búsqueda tampoco le dediqué mucho tiempo, los necesarios ciclos mentales como para abrir la nuez de la dificultad, pero en algún momento se me ocurrió que podría idear una variante con el fin de establecer, en el sentido ya explorado por Max Neuhaus en los años sesenta y continuado por Manuel Rocha Iturbide en fechas

A STROLL IN JULY, or ONE THURSDAY AFTERNOON, or HALF A DAY IN LONDON, or (THE) AFTERNOON, or

Topology of a sculpture.

(Adendum:)

If the definition of a sculpture is accepted to be the focusing of physical action/movement by a mental/creative effort resulting in a ~~form~~ form, a walk is a sculpture.

On July 30, 1970, at 14:45 MT (1), a walk was started from 25(a), Duncan Terrace, London N1, and ended at the same spot six hours and 42 minutes later, at 20:42 MT.- For route see map.

The contours of the form took shape, as usual, by following chance. Its existence was certified by the British Post Office in the form of five postcards posted at various points along the walk.

The walk can be repeated along the same route, or a new route can be established, by the person who, accepting the above definition, accepts it as a sculpture.

It may be added that degree of appreciation is determined to an important extent by subjective aspects, i.e. the mood of the spectator/participator. Degree of appreciation is also determined by the formal ~~xxx~~ aspects of the creation/objective.

The actual walking part ended at the Notting Hill Gate tube station, with a slight detour to rest at a friend's house. The whole form was completed by returning, via underground train, to the Angel tube station and walking back to the point of departure. On a visual plane, the shape was defined by tracing straight lines from station to station. (2)

Several marginal records were kept: notes on the postcards, approximate time of posting the same, time and order of arrival of the same, notes in a separate note-book, but the main bulk of the work, being of a mnemonic nature, is subjective and thus not relevant to this report.

recientes, que una caminata es también una composición musical, que vagar a la deriva puede ser entendido como una pieza sonora ambulante, una pieza de la escucha, con mucho de percusión y tráfico, algo que en un arranque de lirismo podría bautizarse como un “solo para zapatos y corteza terrestre” —aunque desde luego se nutriría, para su debida orquestación al azar, de todos los sonidos circundantes.

La opción era seductora no sólo porque daba buenos pretextos para alejarse del escritorio y entregarse a la calle, a la no-linealidad y a todo lo que en ella adviene, sino porque simplificaba la tarea de idear una definición de música que la hiciera coincidir con una variedad de la vagancia. En realidad —me dije, ya con un pie en la puerta—, bastaría entender en clave de errabundo esta frase aparentemente simple, pero provocadora y preñada de sugerencias, de John Cage (que cabe leer también como un compromiso y una entrega irrestricta a la multiplicidad, a lo que vibra porque sí y se irradia en todas direcciones), para pensar en qué sentido puede haber una música de lo cotidiano, una auténtica música de lo que pasa: “Mi pieza favorita es aquella que escuchamos todo el tiempo cuando permanecemos en silencio.”

La música indeterminada, ajena a la deliberación y al cálculo, tal vez necesite de ese mismo estado de conciencia —de una mente ociosa y no comprometida con nada— para hacer de nuestro cerebro una caja de resonancia adecuada, y qué mejor que la caminata sin rumbo, los paseos que no se proponen llegar a ninguna parte, para suscitar ese estado de conciencia. El propio Cage afirmaba que, dada su concepción de la música como una intervención en un campo perceptivo amplio, prefería que los oyentes no fueran sólo habitantes que simplemente reciben la música, sino que se convirtieran en “turistas”, en cuerpos y sensibilidades en movimiento, que atraviesan un paisaje y se dejan llevar por el espíritu del tanteo.

Qué agradable, qué prometedor es el sonido de la puerta al cerrarse, ¡cluoc!, cuando uno sale a caminar. Hasta el tilinteo de las llaves recuerda a aquella vieja campanita de los cuentos infantiles que indicaba el momento de dar vuelta a la página.

Ahora yo también bajo la escalera. Más que los zapatos, todo lo dominan los pantalones y el silbido de su roce infraleve.

Es el mismo sonido de todos los días, el de la fricción de las piernas al andar, pero hoy tiene algo de magnificado, de demasiado presente; incluso está a punto de convertirse en saltarín, en esa variedad humana de vuelo que conocen los niños, en el cual, sin correr propiamente, parecen flotar en alegres zancadas.

Una de las dificultades de abrir los oídos es que da pie a pensamientos intrusos: me percaté de que a los goznes del zaguán les hace definitivamente falta un poco de aceite...

Al salir a la calle me recibe el rasgueo de una escoba sobre la banqueta. Es un rasgueo monótono, de cierta amplitud, que sólo en los

Me acuerdo del comienzo de *El paseo* de Robert Walser: “como me vino en gana dar un paseo, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus y bajé la escalera.”

Pienso por un instante en Duchamp e, inmediatamente después, en la presencia continua y benéfica de Duchamp en John Cage, no sólo en sus escritos, sino en sus reflexiones y en su horizonte creativo.

De inmediato me contengo: no hay que pasar por alto que el principio de incertidumbre de Heisenberg opera también en los experimentos personales: ¿Cómo escuchar los propios movimientos sin alterarlos, sin introducir cierto sesgo? ¿Cómo ser conscientes de la propia respiración sin que ésta se modifique y se vuelva dificultosa y un tanto artificial?

Hay que abrir los oídos inmediatamente, decía Cage, antes de que el pensamiento tenga oportunidad de convertir los sonidos en algo lógico o abstracto o, como ahora, en un fastidioso pendiente.

Un sonido familiar y sin embargo rara vez escuchado con atención.

rincones se vuelve más enfático y veloz, *puntilloso*, revelando sus posibilidades acústicas.

Una licuadora a toda máquina en el puesto de la esquina. Luego otra, más grave, quizá porque las aspas enfrentan una sustancia más espesa y tal vez con hielos. Enfrente, el chisporroteo del aceite en un puesto de fritangas.

Una carne se asa al comal, se diría que todavía con algo vivo y doliente: brssshhhh.

El grito de las moléculas al someterlas al fuego.

Alguien tose a la distancia y de golpe el sonido se eclipsa por el diálogo pendenciero de los cláxones: el pequeño canario de un coche compacto se pelea con el jabalí rabioso de un tráiler. Ambos insisten en la misma, reconocible tonada del agravio: tá-ta-ta-ta-ta-tá.

El tráfico es sinfónico y está compuesto de capas que tienen que ver con la distancia. Es, también, un desconcierto de alientos: allá un trombón; acá un clarinete en manos de un auténtico desesperado. A lo lejos una alarma de coche, ¡siempre una alarma de coche!, que hace las veces de metrónomo.

No sería de extrañar que se hayan concebido conciertos para escobas.

“Dejar ser a los sonidos”, me repito una y otra vez, como un mantra de una meditación en movimiento; “dejarlos ser físicamente”, insisto, menos como invocación del espíritu de Cage que como una forma de no perder el hilo de lo que simplemente se presenta.

¿Garnachas en sonido estereofónico? Me distraigo con la idea de un amplificador para potenciar el apetito, la megafonía para incitar el hambre del transeúnte. “¿Ya fuiste a las Garnachas Musicales?”

Me pregunto si recurrir a onomatopeyas es la huella que delata al oyente primerizo, al paseante del aire aún poco avezado, o responde más bien a la torpeza de un vocabulario raquíptico para los sonidos ambientales.

Me acuerdo del primer concierto de percusiones de Cage, que tuvo lugar, no sin cierta provocación y desfase, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, como si fuera una forma de anunciar que allí no sucedería una experiencia exclusivamente musical, y en el que se emplean, además de cuencos

¿Los motores son instrumentos de percusión? ¿Los frenos tienen algo de violines o de rechinado de dientes?

chinos para el arroz y quijadas de burro, tambores de freno de automóviles. Pero me acuerdo sobre todo de la frase de uno de los reseñistas de aquel concierto: “Los mejores sonidos son los de los tambores de freno de los coches más caros”.

Suena el cronómetro que llevo en el bolsillo: 4'33”.

Uno se encuentra envuelto continuamente en la marea sonora de los autos. Con ese telón de fondo que es también un espejo acústico: en él se reflejan los flujos de la ciudad, sus horas pico y sus horas de distensión.

Un hombre de otro siglo quizá se aturdiría con esta orquesta desgañitada, caótica y cambiante, que no cesa ni un segundo y nos arrastra y atraviesa, y tal vez nos contamina de su indudable neurosis.

La vibración inasimilable del tráfico.

“También escuchamos con los pies.”

Más acá hay un pájaro hambriento que pía y pía, justo como si fuera el aviso de la luz verde del semáforo. Un pájaro que ve pasar los autos y tal vez, a su manera, les responde.

Si en su libro *Incidentes* Roland Barthes no vacila en referirse a la presencia del tractor en el campo como un nuevo elemento bucólico, ahora yo no vacilaría en considerar el trino del pájaro como un nuevo elemento mecánico.

No quiero pensar en nada y mantenerme como una simple membrana ante las vibraciones del aire, como una tela ambulante de receptividad, pero se diría que las vibraciones despiertan espontáneamente pensamientos, que las ondas que se producen en la superficie del lago de la mente

Pensaba en que David Le Breton, no sé si en su libro sobre el silencio o en el elogio de la caminata, señala que ya no se camina entre las voces de los diferentes oficios que ocupaban el espacio sonoro de la ciudad, cada uno distinguible en función de la hora. Ahora se camina todo el tiempo entre el bullicio

tienen la forma de asociaciones, de recuerdos.

Un ruido tenso, incisivo: un taladro (que no alcanzo a ver pero que se escucha también con las muelas, en las muelas). Parece que alguien luchara contra las caries del asfalto. ¡Cómo se aferra y oprime el botón de encendido! ¡Cómo se ensaña y se deja ir con toda su fuerza!

En los remansos, en las pausas magnificadas del taladro neumático, se alcanza a escuchar un grillo. El viejo canto de un grillo que, para Thoreau, significaba la prueba de que no estamos distraídos y como desconectados del mundo, sino con los sentidos alerta y bien dispuestos.

Hay coches asmáticos y coches atléticos; coches jóvenes y coches jadeantes, coches agresivos y otros con un no sé que de voluptuosidad.

¿El sonido de un coche al deslizarse es acaso su temperamento automotriz?

inagotable del tráfico y las bocinas de los comercios.

¿Será posible reconocer la saña únicamente con el oído? ¿Pero este ruido, en otras circunstancias desapacible y aturdidor, que no invitaría a la escucha atenta, sino en todo caso al repliegue o al rechazo, tiene algún significado? ¿No es la inercia de la música aprendida lo que me hace buscar en él una información o un sentimiento?

Tal vez la coincidencia del canto de un grillo con el motor de un taladro neumático en una calle de la Ciudad de México no sea menos asombrosa, menos cargada de asociaciones y al cabo quizá de belleza, que el célebre encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas.

¿Releer a Lautréamont en clave sónica?

Siempre he sido un tanto ajeno al orbe de los coches, pero ahora descubro que la forma de circular de algunos tiene un dejo invitante, un ronroneo seductor.

¿Qué hace que la combustión suene distinto en cada marca de coche?

Suena de nuevo el cronómetro: 4'33''.

Las pisadas. Las pisadas también revelan un carácter, quizás un estado de ánimo. Desde luego mucho más que el sonido del motor de un coche. Allí viene una mujer. Cierro los ojos para oír la cadencia de sus pasos. Nerviosa. Atropellada. Pasos cortos y un tanto tambaleantes. Tacones no muy altos. ¿Será la prisa del momento? ¿Será la vida que se le escapa?

¡Qué traqueteo el de aquella camioneta a punto de convertirse en chatarra! Un sonido desvinculado e inconexo y sin embargo jovial. Se aleja oronda y alegre con toda su crujidera, con toda su barraca de feria a cuestras, con su tinglado improbable a punto de descuajeringarse.

El sonido repentino de unos frenos. El derrape ya incluye su propio grito. Avisa y tensa y hace que giremos la cabeza.

Pero el taxista ha frenado a tiempo, y no hay un tapón cromado que ruede después del accidente hasta perder fuerza, como una pirinola, hueu hueuu hueuuuu, que cae finalmente al suelo.

Me doy cuenta de que sigo buscando significación y que he avanzado muy poco en el camino de la purificación del oído. En la India se practica una limpieza de oídos a base de agua de mar que, al igual que la peluquería y otras actividades del género, suelen realizarse en la calle, al aire libre. Murray Schafer, uno de los pioneros del arte sonoro, también insistía en la importancia de la limpieza de oído, aunque poco tuviera que ver con la higiene de los conductos auriculares. Para Schafer, la limpieza de oído implicaba un entrenamiento sensorial, con miras a mejorar la escucha estética de los sonidos ambientales. Como en el caso de la India, su escenario natural sería la calle y su estruendo cotidiano.

Una variante para la novela *Crash* de Ballard: alguien que se ha vuelto adicto al estallido de los choques, que no puede vivir sin esa música abrupta, sin esa supernova de hierros retorcidos que se apaga en muy pocos segundos.

En la esquina, llama mi atención el zumbido del tendido eléctrico. La maraña de cables que cuelgan del poste se diría que tiene muy poco que ver con la música, pero hay uno que vibra y cambia constantemente de modulación; tal vez son dos cables que se tocan y que crean un cortocircuito permanente, el zumbido inequívoco de su fricción, de su cercanía e incompatibilidad.

Una bocina escupe música a todo volumen, y una botarga blanca, obesa, sin duda desdichada, está obligada a seguirla con bamboleos a plena luz del sol. Vacilo. Me detengo. No sé si cambiar de dirección. Empiezo a sentir un languidecimiento de la máxima de “aceptar todo lo que acontezca”.

Paso a un lado del muñeco jadeante, escucho el roce de su cuerpo con el interior de la botarga sudorosa, sus pisadas afelpadas por el desánimo, como si en efecto calzara unas sucias pantuflas de oso de peluche. No dice nada pero su jadeo es infeliz, un silbido apenas perceptible que clama ayuda, que me interpela horriblemente... Gajes de ser una membrana móvil...

Recuerdo (¡otra vez las asociaciones!) que para Thoreau el cableado del telégrafo era un instrumento de música colosal, quizás el primer instrumento americano producido a gran escala y sin la menor intención; una suerte de arpa aérea, accidental, por la que había que agradecer en primer lugar a Morse, aun cuando el objetivo práctico de su invento no tuviera relación con la música.

¿Evitar la bocina y al falso oso blanco bailarín sería una forma de resistencia, un principio consciente de elección con el que me dispongo a rechazar sonidos que expresan la vida misma, sonidos que en su falta de intención tienen su centro fuera de ellos?

Pero, a fin de cuentas, esta música pretende atraer al viandante, ha sido puesta allí a todo volumen con el extraño fin de convencerlo de que ingrese a una tienda, de que adentro hay movimiento y acción.

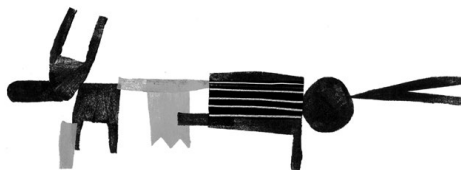
¿A quién se le habrá ocurrido, por cierto, que una botarga que se mueve con la gracia de un trompo atrapado en gelatina, sería un buen anzuelo comercial y, para colmo, de una farmacia? ¿Por qué la experiencia de adquirir

Quizá ha llegado la hora de detenerse, de dejar que las callosidades de la percepción se recompongan, que la coraza con que nos desplazamos por la jungla de estímulos me envuelva nuevamente. Quizá ha llegado la hora de cerrar los oídos.

medicamentos genéricos debería parecer una fiesta? ¿Y no todo es incongruente aquí: la botarga de un médico obeso, su bailecito jadeante y sin entusiasmo? ¿La música atronadora?

Suena la alarma del cronómetro.

CAGE Y BOULEZ. CARTAS CRUZADAS



Traducción de Rubén Heredia

Carta de John Cage a Pierre Boulez
18 de diciembre de 1950

Mi querido Pierre:

Ayer por la tarde oímos tu *Sonata*; la tocó David Tudor en lugar de Masselos (también, magníficamente).¹ Tudor va a hacer una grabación para ti y, si te gusta, podemos tratar de presionar para que se haga una grabación comercial. (Muchas gracias por el disco de *Soleil des Eaux*; tanto Heugel como tú me enviaron una copia. Le di una de ellas a Tudor. David Tudor tiene 25 años, igual que tú, y es amigo de Morton Feldman.) Antes de que Masselos empezara a trabajar en la Sonata,

¹ Cage escribió las siguientes notas de programa para este estreno estadounidense: En la *Segunda Sonata*, la cual se presenta en este concierto, uno encuentra dos hileras. Una (re, la, re sostenido, sol sostenido, si, si, fa sostenido. Do, do sostenido, fa, sol) se usa en el primer y tercer movimientos. La otra (sol, fa, sol sostenido, fa sostenido, do sostenido, do, si bemol, si. Re. Mi. [sic] bemol, la, mi) se relaciona con el segundo y el cuarto movimientos. En su prefacio a la obra, Boulez destaca: “Todos los contrapuntos son igualmente importantes: no hay partes principales ni partes secundarias”. En este sentido, como en muchos otros, la dodecafonía de Boulez guarda más relación con la de Webern que con la de Berg o Schoenberg.... Respecto de la complejidad rítmica de su música, Boulez escribió en *Polyphonie*: “¿Para qué buscar esta complejidad? Para encontrar un elemento rítmico que corresponda tan perfectamente a los medios de doce tonos que también sea ‘atonal’”.

David Tudor mantuvo la *Segunda Sonata* en el repertorio de sus conciertos estadounidenses. De manera notable, la tocó el 5 de julio de 1951 en la Universidad de Colorado, el 19 de agosto en el Black Mountain College, el 1 de enero de 1952 en el Living Theatre de Nueva York, y el 22 de marzo de 1953 en la Universidad de Illinois (según los programas de los conciertos de Tudor que se conservan en sus archivos y que ha difundido John Holzaepfel).

Feldman me comentó que Tudor ya había dedicado tres meses a estudiar la obra (eso fue en primavera/verano). Por eso Tudor era la elección obvia (mi francés es pésimo; perdóname si prosigo en inglés). Tudor se había dado espontáneamente a la tarea de entender y tocar la Sonata; yo le presté el original que me habías dado con los manuscritos.² Él estudió francés para leer tus artículos en *Contrepoint* y *Polyphonie* (los cuales, por cierto, nunca me enviaron, a pesar de haberme suscrito), se ha hecho una colección de Artaud y lo ha estudiado. Es una persona extraordinaria y en el concierto (mientras yo le cambiaba las páginas) tuve sentimientos de una exaltación igual a los que tú me habías presentado en la calle Beautreillis 4. Por supuesto, el público estaba dividido (por las diversas razones que los públicos se dividen), pero puedo decirte con alegría que aquí tienes seguidores apasionados y devotos. Tu música da a quienes la aman una iluminación excitante y arrebatadora. Yo siempre quedo temblando después de oírla. Tras el concierto, nos fuimos a celebrar Tudor, Feldman y yo junto con otras veinte personas, y por fin, a las 4 am, quedamos los tres solos caminando por las calles, aun hablando de ti y de la música. La noche anterior, Tudor había tocado en mi departamento, y hubo muchos que vinieron a escucharlo, entre ellos Varèse, Maro Ajemian, la señora de E.E. Cummings,³ etc., etc., etc. Anexo algunos comentarios críticos (que no son estudios), el programa, etc. Ahora queremos preparar una presentación del Cuarteto de cuerdas: ¿cuándo estarán disponibles la partitura y las partichelas? Estamos verdaderamente ansiosos.

[En el margen, unido por una flecha a la frase anterior:]

Me encantaría organizar una segunda Invitación [*sic*] aquí con motivo (de la presentación) del cuarteto. Como lo ves, yo no sé nada sobre la guerra.⁴

Fue una gran alegría oír muchas veces los cuatro movimientos de la Sonata (un placer que tú no me habías dado); la obra entera es maravillosa, pero de los movimientos, el cuarto es trascendente.

Si pudieras darte un tiempo para escribirle a Tudor (quizá después de que él te envíe una grabación), sé que eso lo hará muy feliz. Su dirección es 69 E. 4th St., N.Y.C.

La música de Feldman se ha vuelto extremadamente bella. Cambia con cada pieza, lo considero mi amigo más cercano ahora entre los compositores de aquí.

² El autógrafo y los manuscritos de la Segunda sonata se encuentran, con las cartas de Boulez a Cage, en los archivos de la Universidad Northwestern. Estos documentos muestran que el tercer movimiento, titulado "Variaciones-Rondó", se concluyó en mayo de 1946 y que estaba dedicado originalmente a Mme Vaurabourg-Honneger. La envoltura del manuscrito muestra la siguiente dedicatoria: "Para John Cage, en recuerdo de nuestro encuentro en París que fue tan interesante para los dos. Con los mejores deseos". El autógrafo contiene un pasaje —en semicorcheas regulares— que se omitió en la versión publicada.

³ La esposa del poeta sobre cuyo texto Boulez escribiría *Cummings ist der Dichter* para coro y orquesta de cámara (1968-1970).

⁴ Aquí se refiere a la guerra de Corea. Por las fechas de esta carta, China acababa de entrar a la guerra en apoyo de Corea del Norte, oponiéndose a las fuerzas de la ONU bajo el mando del general MacArthur.



David Tudor.

Mi música también está cambiando. Ahora escribo una velada entera de música para Merce que se presentará el 17 de enero (flauta, trompeta, cuatro percusionistas, piano (no preparado [*sic*], violín y chelo).⁵ Aún me queda por concluir un movimiento del Concierto para piano preparado y orquesta; es probable que lo toquen en marzo en Hartford, Connecticut. Mi Cuarteto de cuerdas también lo van a presentar en marzo tanto en Hartford como aquí, en Nueva York. Para el Concierto y el ballet uso gráficas que se presentan en forma de tablero de damas con combinaciones sonoras preorquestadas; es evidente que en este “tablero” pueden hacerse movimientos seguidos de otros movimientos que respeten las reglas o no. En el Concierto hay dos de

⁵ Se trata de las *Dieciséis danzas*, para la dotación que indica Cage.

estas gráficas (una para la orquesta y una para el piano) que conllevan la posibilidad de relaciones “dadas”. En la música para danza, empleo la idea de una metamorfosis gradual de la gráfica en una nueva gráfica. Tengo ahora otras dos ideas en mente: que cada cuadro de la gráfica pueda tomarse como el [añadido sobre la línea por un pico:] miembro visible (en ese momento) de una extensa familia de sonidos; y la otra idea, que puedan usarse cuatro gráficas, cada una referida a una característica del sonido, en lugar de una. Todo esto me acerca más al “azar” o, si lo prefieres, a una elección no estética. Por supuesto, mantengo los medios de estructura rítmica, pues siento que aquel es el *espace sonore* en el cual [cada uno] de estos sonidos puede existir y cambiar. La composición se convierte en “lanzar el sonido al silencio” y el ritmo que en mis sonatas había sido de respiración ahora se convierte en un flujo de sonido y silencio. Te enviaré pronto algunos resultados.

Gracias de nuevo por la grabación de tu obra orquestal (la cual, según me parece, debe ser una obra anterior);⁶ las partes que me interesan más son las que están al principio y al final. Admiro la separación de voz y orquesta al inicio. Toda la continuidad es maravillosamente poética y cambiante, y sugiere una ópera. Pero tengo la sensación de que ésta es anterior a las obras tuyas a las que estoy apegado por haberlas oído o visto con más frecuencia. En otras palabras, has evitado seguir tu metáfora de “un pie delante del otro”. No me dejarás mentir.

Tu Sonata aún está en nuestros oídos y la gratitud nunca cesará. Quienes no tuvieron el valor para escuchar directamente están en problemas; tú has agrandado el peligro que les provoca su apatía. Pero ahora yo ya no soy uno de los pocos estadounidenses que te somos devotos, sino uno de los muchos.

Con mucho afecto,
John

Aún me encantaría publicar una de las obras de Yvette G.

[en el margen izquierdo:]

¡Cómo están, amigos! Gatti, Stephane y Souvchinsky.

El principio femenino.

[arriba:] ¡Feliz Navidad! ¡Próspero Año Nuevo!

[en el margen derecho:]

¿Cómo estás tú? Yo a veces me siento mal.

Bonne Année, Bonne santé (esa es la fórmula ritual aquí).

⁶ Aquí aún se refiere a *Le soleil des eaux*. La grabación de este estreno fue relanzada en octubre de 1986 en una colección semiprivada (INA-Caisse des dépôts et consignations, Concerts des Champs-Élysées). En la siguiente carta, Boulez responde a Cage en relación con esto, y aclara la cronología de *Le soleil des eaux*, el *Livre pour quatuor* y la Segunda Sonata.

Carta de Pierre Boulez a John Cage
entre el 7 y el 21 de mayo de 1951

Querido John:

¿Qué ha sido de ti? No he tenido noticias. El silencio total reina en torno al “Hamlet de Brooklyn”.⁷ He de decir que yo tampoco he sido prolijo. Ni siquiera te he dado las gracias por los *Contes*⁸ de Ezra Pound a los cuales sólo les he dado un vistazo pues no he tenido la oportunidad de hacerme un tiempo para leerlos (y tengo que tomarme mi tiempo, pues mi conocimiento del inglés es tan rudimentario).

Recibí la visita de Seymour Barab, que me entregó la carta de tu grupo hace dos meses o más.⁹ No lo he visto desde entonces y no estoy seguro de qué ha sido de él, aunque me lo topé brevemente una vez a medianoche, cerca de St Germain des Prés.

Gracias por tu última carta. De veras espero no decepcionar a quienes han tenido fe en mí. Aún estoy trabajando en la misma pieza que te conté en mi última misiva.¹⁰ Pero me he comprometido con una nueva serie de obras (por ahora para dos pianos, aunque quizá requiera de tres o cuatro). En esta serie de obras,¹¹ he intentado realizar la organización serial en todos los niveles: el ordenamiento de los tonos, las dinámicas, los ataques y las duraciones. La organización de los tonos debe ser capaz de transmutarse en la organización de las duraciones o las dinámicas o los ataques, a tal grado que todas las estructuras sean intercambiables. Hay dos posibles métodos de organización: la organización “mecánica”, que significa que las unidades combinadas se usarán sólo en dimensiones individuales: horizontal, vertical y diagonal. Luego habrá una organización “dirigida” u organización de unidades combinadas. Me he apoderado de tu sistema del tablero de ajedrez para mis propios propósitos, al hacerlo funcionar en niveles disociados, antagónicos y paralelos o antiparalelos. Si tan sólo pudiéramos discutir todo frente a frente. ¿Por qué no vienes a París?

¡Aquí impera la parálisis! *El cónsul* de Menotti es un éxito.¹² En la radio, oí: “1902, Debussy, *Pélleas y Mélisande*; 1951, Menotti, *El cónsul*”. Esto es para mostrarte en qué paroxismo de producción de ruido nos encontramos.

⁷ El sobrenombre que Armand Gatti dio a Cage.

⁸ Aquí se refiere a los *Cantos* de Pound, escritos entre 1919 y 1959; la primera edición completa de los cantos escritos hasta entonces había sido publicada en Nueva York en 1948.

⁹ Faltante en la colección de cartas de Cage a Boulez.

¹⁰ Aquí se refiere a *Polyphonie X*.

¹¹ El primer libro de *Structures* para dos pianos (1951-1952; Jameux, núm. 14). El segundo libro fue escrito entre 1956 y 1961 (Jameux, núm. 25). En realidad, Boulez tenía planeados dos libros más, los cuales nunca escribió.

¹² Por una vez, Francia no estaba rezagada: *Le consul* de Gian Carlo Menotti acababa de estrenarse el 1 de marzo de 1950 en Filadelfia.



Richard Lippold,
Morton Feldman,
John Cage
y Ray Johnson
en Nueva York, 1952.

Ayer y hoy me he enfrascado en una guerra de insultos con Ansermet. Él necesita toda la fenomenología —tomada al revés, además, pues empieza a partir de la esencia del intervalo privilegiado, la quinta, para llegar a la existencia de los intervalos en general— a fin de sustentar su postura reaccionaria contra la música contemporánea.¹³ Esa idea de aberración o callejón sin salida sale a colación una y otra vez. Yo respondí que la acusación podría ser reversible. Y cuando él tacha a otros de absurdos, esos otros podrían pagarle el cumplido con el mismo rigor.

Aparte de eso, estoy escribiendo dos artículos: uno sobre la estructura rítmica de la *Consagración de la primavera*; el segundo, sobre la dodecafonía, en el cual el señor Leibowitz y su academicismo serán vigorosamente reprendidos.¹⁴

Tuvimos la primera audición, bajo la batuta de Munch, de una Quinta Sinfonía de Honegger.¹⁵ Desastrosa. Al mismo tiempo, oímos algo —no sé qué— de Copland. Peor aún.

Le he escrito a Feldman. Pero me temo que al final no me entusiasmaron demasiado las obras que me envió. Lo siento si él lo tomó a mal. Espero que no la tome contra mí. Lo mismo va para tu alumno Christian Wolff. Pero me estoy volviendo cada vez peor para expresarme en relación con otras personas.

¹³ Ernest Ansermet, director titular de la Orchestre de la Suisse Romande, plasmó su concepción fenomenológica de la música en su libro *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* [Los fundamentos de la música en la conciencia humana] (Neuchâtel: La Baconnière, 1961) y en sus *Ecrits sur la musique* [Escritos sobre la música] (Barcelona: Idea Books, 2004).

¹⁴ "Possibly...", *Stocktakings from an Apprentice*, Stephen Walsh, trad. (al inglés), Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 111-140.

¹⁵ El estreno tuvo lugar en Boston el 9 de marzo de 1951 bajo la batuta de Charles Münch, y el estreno francés fue el 7 de mayo de 1951 para la radio francesa con la Orchestre National y a cargo del mismo director.

Querido John, estoy impaciente por tener noticias de ti. Eso me daría valor. Y se necesita valor para luchar constantemente por ser honesto con uno mismo y para mantenerse combativo ante la idiotez y la mala fe. Siento que, afortunadamente, somos personas que pueden tener cierta solidaridad a este respecto.

Nicole Henriot lamenta mucho no haberte visto cuando pasó por Nueva York. Ella te llamó varias veces pero no obtuvo respuesta.

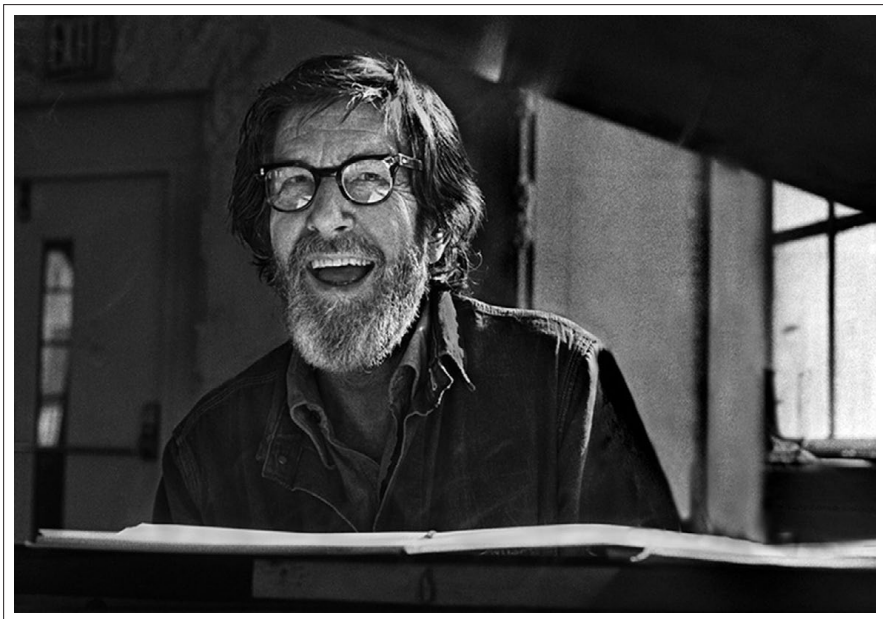
Como siempre, desde Beautreillis,
PB

•

Pierre Boulez habla sobre John Cage en “Possibly...”¹⁶ 1951-1952

En cuanto a John Cage, él nos ha dado pruebas de que es posible crear espacios sonoros no temperados, incluso usando sólo instrumentos existentes. Esto quiere decir que su uso del “piano preparado” no es sólo un área poco habitual de la técnica percutora del piano en la cual el tablero sonoro será invadido por una extraña vegetación metalizante. Tiene mucho más que ver con poner en cuestión ideas acústicas que se han quedado gradualmente fijas en el curso de la evolución musical occidental; pues este piano preparado se convierte, por medio de un sistema de afinación de aficionado, un instrumento capaz de producir complejos de frecuencia. En verdad, John Cage piensa que los instrumentos creados para las necesidades de la música tonal ya no corresponden a las nuevas necesidades de la música, la cual se rehúsa a considerar la octava como el intervalo privilegiado con base en el cual se reproducen diferentes escalas. De aquí surge el deseo de dar a cada sonido, desde el principio, una individualidad prominente. Si esta individualidad permanece invariada durante la totalidad de una obra extensa, entonces, por su repetición en el tiempo, una neutralidad global y jerárquica genera la escala de frecuencias. En otras palabras, surge un modo único compuesto de sonidos múltiples que abarcan la tesitura entera; y uno podría caer en esa trampa que debía sortear a toda costa. Sin embargo, debe notarse de inmediato que si las tablaturas fueran más numerosas, la polarización sería mucho más rica, en vista de los patrones de interferencia que entonces serían creados entre ellos. Por contraste, si a cada sonido se le trata como absolutamente neutral *a priori* — como en el caso de la técnica serial — el contexto hace que una individualidad diferente de un sonido surja en cada una de sus apariciones. Este tipo de reversibilidad de causa y efecto es un fenómeno notable por su rareza.

¹⁶ Este artículo fue publicado por primera vez en *La Revue musicale*, núm. 212 (abril de 1952). Fue reimpresso como “Possibly...” en *Stocktakings*, pp. 111-40.



John Cage.

También debemos a John Cage la idea de los sonidos complejos; pues él ha escrito obras en las cuales, en lugar de usar sonidos puros, emplea acordes que no tienen función armónica y son básicamente un tipo de amalgama de sonidos unidos a timbres, duraciones e intensidades, cuyas características individuales pueden diferir según los diversos componentes de esta amalgama.

Hay que volver a observar su método para concebir la construcción rítmica; esto tiene que ver con la idea del tiempo real, evidenciada por las relaciones numéricas donde no se involucra el coeficiente personal; además, un número dado de unidades de medida dan lugar a un número igual de unidades de desarrollo. Este método conduce *a priori* a una estructura numérica, la cual John Cage llama “prismática”, pero que nosotros optaremos por llamar “cristalizada”.

De manera más reciente, a John Cage le ha preocupado la creación de relaciones estructurales entre los diversos componentes de un sonido, y con tal fin emplea tablas que organizan cada componente según divisiones paralelas pero autónomas.

La dirección que buscan las investigaciones de John Cage está demasiado cerca de nosotros como para no mencionarlas...

Carta de John Cage a Pierre Boulez

Monsieur P. B.

*c/o Compagnie Mad. Renaud-J.L. Barrault. Teatro solis [sic] *
Montevideo, Uruguay*

Primero de mayo de 1953

Querido Pierre:

Mi resfriado ha desaparecido y el *Williams Mix* está por llegarte.¹⁷ Te he enviado nueve pistas: en una están las ocho mezcladas y las otras consisten en las pistas individuales. Antes de cada una están las marcas de sincronización: (ondas sinusoidales de un oscilador de frecuencia de audio) 1 kilociclo; un segundo silencio; 400 ciclos por segundo; un segundo silencio; 1 kilociclo; un segundo silencio; 2.5 kilociclos; cuatro segundos de silencio y luego la música. La presentamos en la Universidad de Illinois con ocho grabadoras y ocho altavoces, las primeras plenamente visibles sobre el escenario y los segundos situados alrededor del público (alrededor de 800 personas). Presentamos tus *Études*, uno desde dos altavoces y uno desde tres. El resto de la música se oyó desde los ocho altavoces al mismo tiempo, excepto las piezas *Batterie fugace*¹⁸ y *Timbres-durées*,¹⁹ las cuales hicimos viajar alrededor del público. Me habría gustado experimentar con un uso más complejo de los altavoces, pero el tiempo no lo permitió. La pieza de Earle Brown, al igual que la mía, usa ocho máquinas y ocho altavoces. La experiencia de los ocho altavoces es extraordinaria. No hay espacio para otra cosa que la escucha inmediata. El aire estaba tan vivo que uno simplemente era parte de él. Ésta, sin embargo, fue nuestra reacción y la de sólo una parte del público. La mayoría de la gente estaba alarmada y se refugiaba en la idea de los “límites de la acción musical”. Dejémoslos levantar los muros que quieran; siempre habrá alguien que escape. (Por cierto que aquí hay un conservadurismo creciente y en desarrollo; se llama “consolidación” y designa a neoclasicistas que utilizan series de doce tonos y viceversa: corolarios: maestría técnica — poder expresivo.) No hemos hecho presentación alguna de *tape music* en Nueva York. No sé exactamente por qué. Por un lado, la situación económica para mí es extremadamente mala; nunca sé de dónde llegará el dinero al día siguiente. Yo tenía esperanzas y dediqué mi tiempo a tratar de obtener apoyo para la *tape music* en fundaciones y universidades, pero no tuve éxito. Y los resultados de mi trabajo que me complacen sólo sirven para producir una fuerte reacción negativa en

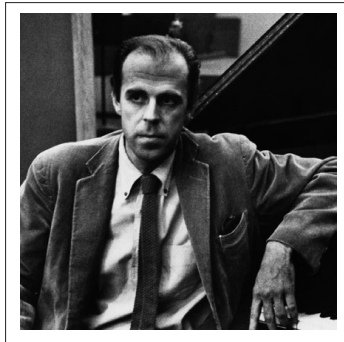
* El nombre correcto del recinto es Teatro Solís. [*N. del T.*]

¹⁷ *Williams Mix* para cinta magnetofónica (1952). Existe una versión en ocho canales realizada por Cage.

¹⁸ *Batterie fugace* de Pierre Henry, estrenada en París el 29 de abril de 1951.

¹⁹ *Timbres-durées* de Messiaen.

las personas a quienes pido ayuda. Te cuento esto no para generar compasión, sino para explicar por qué no he organizado una presentación aquí. También pienso que se requerirá de una arquitectura distinta de la de una sala de conciertos para lograr una escucha excelente. Los altavoces alrededor del público también deberían estar por encima del público. O quizá ninguna arquitectura en lo absoluto: al aire libre con los altavoces en las puntas de los edificios. ¡Un *magnetillon*!



Earle Brown.

No he vuelto a componer desde que estuviste aquí; ayudé a Earle a crear su pieza y, de vez en cuando, me han llegado ideas para mi próxima obra que, según veo, será una obra grande que siempre estará en elaboración y nunca concluida; al mismo tiempo, cualquier parte de ella podrá ser ejecutada una vez que la haya empezado.²⁰ Incluirá cinta y cualquier otra acción temporal, sin excluir los violines y cualquier otra cosa en la que deposite mi atención. Por supuesto, escribiré otras piezas, pero sólo si así lo requiriera alguna situación externa, como una que acaba de surgir: un poeta (francés) que está por acá, George Guy, me ha pedido hacer música para una lectura de *Le coup de dés*. A mí me gustaría hacerla pero le dije que quizá tú ya habías hecho esa música y que, en ese caso, debería usar la tuya. Él te escribirá al respecto. No empezaré nada hasta no saber de ti, deba hacerlo o no. Él también está interesado en promover una grabación de tu Segunda Sonata interpretada por Tudor. Espero que esto se lleve a cabo.²¹ Un hombre que (creo que) se llama Evar, que va rumbo a París y que es el presidente de una pequeña compañía discográfica, tratará de verse contigo o con Heugel para tratar todo esto.

Recibí una carta muy agradable de Schlee, de Universal, en relación con la posible publicación de mis *Changes*. Me alegrará si deciden hacerlo.

David quiere más música tuya, de Stockhausen, de Froidebise; ¡por favor, hagan todo esto realidad y produzcan más y más música!

Es culpa mía que aún no recibas los dibujos de Philip Gustin.²² En breve los tendrás. Es sólo desidia.

Christian escribió una nueva pieza que utiliza los 88 tonos.²³ Creo que es magnífica y él dice que es el resultado de sus conversaciones contigo. David la tocó en un programa en Harvard el domingo pasado (llegamos ahí en el pequeño Ford). Dura

²⁰ Esta obra se convirtió en las llamadas “piezas de duración temporal” de 1953-1956.

²¹ Este plan no llegó a realizarse.

²² Es un error de Cage, pues se refiere a Philip Guston.

²³ Aquí se refiere a *For Piano* (1952).



Merce Cunningham
y John Cage
presentan *How to
Pass, Kick, Fall and
Run*, abril de 1971.

alrededor de 12 minutos. Christian estará en Europa este verano, pero no en Francia, pues parece que no está definido si él es francés o estadounidense. En el primer caso, él podría ser reclutado por el ejército, lo cual desea evitar, naturalmente. Por eso pasará el verano en Italia, Suiza y Alemania. Si vas a estar en Alemania, como yo imagino, haznos saber dónde para que él pueda verte.

Creo que la Universidad de Illinois está pensando en invitarte en el transcurso del año entrante; espero que eso ocurra; ¡pronto volveremos a verte!

Hicieron una grabación del concierto de David, así que pude conseguir que se enviara una cinta de *Music of Changes* a Eimert en Colonia. También hicieron una grabación de tu Segunda Sonata, pero David no quedó satisfecho con su ejecución en aquella ocasión.

Merce, Davis y M.C.²⁴ irán al Black Mountain College este verano. Yo estaré ahí. Los cuatro hemos organizado un “Festival en paquete”, un anuncio de lo que estamos enviando actualmente a los colegios y universidades de todo el país. Si obtenemos suficientes respuestas, ganaríamos dinero suficiente para financiar la *tape music* nosotros mismos, sin ayuda externa. Organizaríamos conciertos, conferencias, discusiones, etc. Adjunto uno de nuestros folletos.

Creo que eso es todo; no he intentado contarte sobre el camino de mis ideas musicales porque nada está muy claro aún. Lo que está claro se ha vuelto más o menos irrelevante por causa de oscuridades bastante cruciales. Aún necesito pasar algunos días solo.

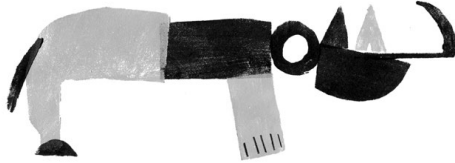
Fue un verdadero placer para todos nosotros que estuvieras aquí (y que “pronto vuelvas a estar”).

Todos te enviamos saludos a ti y a todos los amigos.

Atentamente,
John

²⁴ Se trata de la poetisa Mary Caroline Richards.

SATIE Y SCHOENBERG



PIERRE BOULEZ

Traducción de Yael Weiss

PERRO BLANDO

Sobre sí mismo:

“No queda nada por hacer de aquel lado, hay que buscar otra cosa o estaré perdido.”

“Si fracaso, ni modo. Será que no tenía nada en el vientre.”

“¡Qué suerte ser viejo! Cuando era joven, me hostigaban con “¡Ya verás un día! ¡Ten paciencia! ¡Ya verás!” Pues ya llegué, no vi nada. Nada.

*

Descripción de una atrofia glandular: los estilos de Satie; los descubrimientos —o inventos— de Satie; el humor de Satie.

*

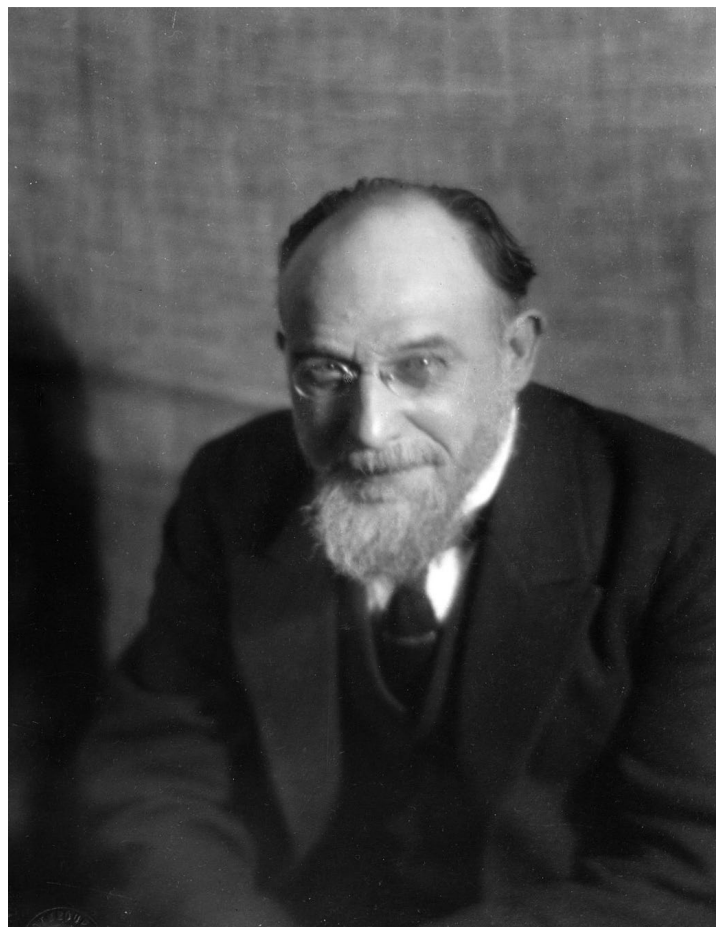
Los tres estilos de Satie:

—El estilo armónico e impresionista —*Gymnopédies* y lo que sigue;

—El estilo Paulette Darty, vales cantados o no;

—El estilo contrapunteado —post Schola— la sobriedad, la claridad, el clasicismo.

*



Erik Satie,
foto de
Man Ray.

Algunos inventos de Satie:

- Los acordes de novena con resoluciones excepcionales;
- La supresión de la barra de compás;
- Los “retornos a”;
- La simplicidad;
- Sus discípulos.

Sólo falta a su gloria ser el fundador del concurso Lépine (categoría pequeños inventores).

*

Con frecuencia estuvo al día, a veces antes del día: su música siempre pone fecha. Las *Sarabandes* datan de 1887, es decir, son 14 años anteriores a las de Debussy...

Les Valses datan de 1900, punto final...

Socrate data de 1918, o sea, diez años antes que *Apollon Musagète*...

Socrate: recordarlo entre los mitos nobles de la augusta sobriedad de la vejez. (Comparándolo con el Nocturno No. 13 y *Penélope* de “nuestro” Fauré. Pensando más o menos en la muy conocida anécdota de Noé.)

El humor de Satie, lo mejor: “El maestro de Arcueil”. Un apodo, excelente; sin que derive en música.

*

Los descubrimientos de Satie y los poliedros de Achras... ¡Cómo no le cortaron los zoídos a ese “precursor”!

*

Retomemos el siguiente pasaje de Jarry. Queda al lector el transcribir, según su entendimiento, en relación a la necesidad de una polémica Satie.

Padre Ubu. ¡Cuernoempanza! Señor conciencia mía, ¿está usted seguro de que no puede defenderse?

La Conciencia. Absolutamente, señor. Por lo tanto resultaría muy cobarde asesinarle.

Padre Ubu. Gracias señor, ya no le necesitamos. Mataremos al señor Achras puesto que no hay peligro, y le consultaremos a usted más a menudo, ya que sabe dar mejores consejos de lo que hubiésemos creído. ¡A la maleta!

(*La encierra*).

La Conciencia. En este caso, señor, y así sucesivamente, creo que podemos quedarnos aquí por hoy.

...Y por los siglos de los siglos, etc.

*

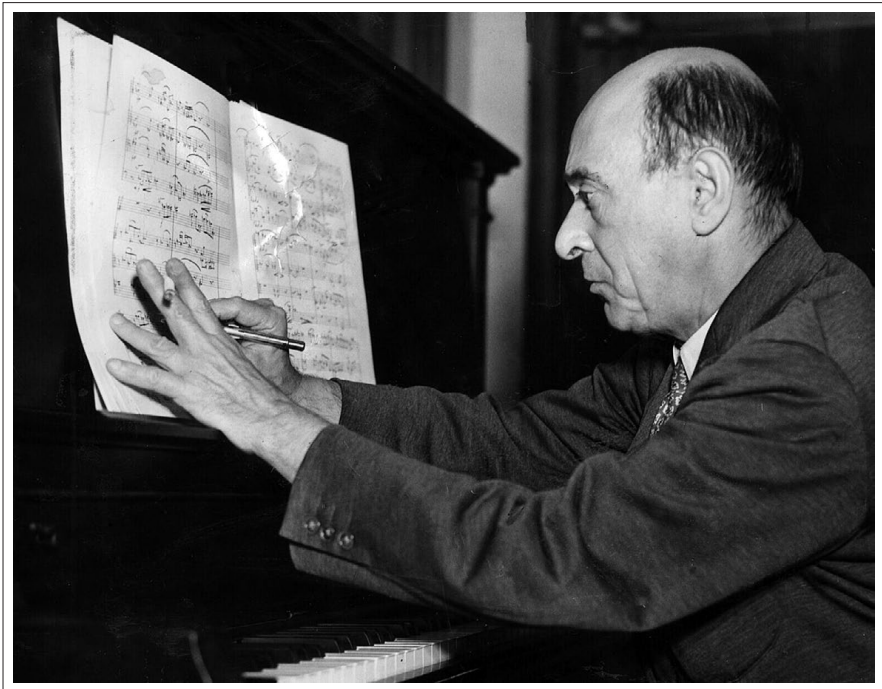
SCHOENBERG, ¿EL MAL AMADO?

A decir verdad, Schoenberg convoca más al respeto que al afecto... La admiración de sus discípulos fue, para él, sin límites, y hasta sin control. La oposición e incluso el odio a lo que representaba fueron igual de excesivos. La figura del profeta que se reverencia —pero que se teme—, ¿la quiso? ¿Fue incluso responsable de ella? ¿Está condenado al “fracaso” de Moisés?

Parece que, sobre todo hacia el final de su existencia, se cansó del papel inminente, pero ingrato, al que lo forzó su época. El solo *nombre* de Schoenberg evoca querellas ideológicas: ni siquiera se discute en torno a su obra sino sobre el principio de su lenguaje musical. Las cuestiones raciales, o las divergencias entre culturas, se han inmiscuido en la contienda. Al final, la dualidad de su personaje, distendido entre el conservadurismo y la aventura, acabó de complicar un juego de por sí complejo y alejó a los numerosos ingenuos que necesitan una situación clara para comprenderla y aceptarla.

Si me interogo a mí mismo sobre el tema, sólo puedo comprobar prácticamente lo invariable de mi punto de vista. Aprendí a descubrir los laberintos de Berg, cuando superé el obstáculo sentimental que me mantenía a raya. Aprendí el desprendimiento frente a la demasiado evidente luz de Webern, a pesar del fervor de su temática. Pero con Schoenberg, siempre me sedujo un periodo único, relativamente breve pero capital. Me apresuro a añadir que casi todos los principales descubrimientos de este siglo están incluidos en él, y que, por breve que sea, el periodo esencial de Schoenberg inclina la música con una fuerza irresistible.

Según la cronología de sus obras, Schoenberg compuso rápido y a rachas, a menudo bajo el influjo violento de textos que provocaban su música. El tiempo de la composición es por lo general muy breve —*Erwartung* sería el ejemplo más contundente. Incluso las obras de gran envergadura, si bien cubren periodos largos de su existencia, resultan creaciones esporádicas: abandonadas, retomadas, olvidadas, reencontradas... La historia de las obras de Schoenberg denota una invención impulsiva, discontinua— en resumen “genial”, en el sentido más convencionalmente romántico del término. ¿Cómo conciliar este *hecho* con el intelectualismo que se le achaca? (Primero habría que preguntarse qué se entiende en general con *intelectualismo*... Pero aceptemos esta noción, tal como se admite comúnmente, con su sequedad combinatoria, enemiga de la espontaneidad.) Una sola respuesta, mágica, salta a la mente. Schoenberg también la dio, cuando asimiló al compositor con Dios, poco más, poco menos... La obra está ahí, desde toda la eternidad. Basta con pensar en el material primigenio con suficiente intensidad para que opere la creación: sea la obra, y la obra fue. El “cálculo” no tendría por qué existir por sí solo, es parte integral de la invención fulgurante. La organización es a la imagen del rayo: instantánea



Arnold Schoenberg.

y toda poderosa. ¡Ah! ¡Cómo se entiende la progresiva fijación de Schoenberg con la imagen de Moisés! El arbusto ardiente y las Tablas de la Ley; ¿existe acaso reducción más portentosa de la creación humana suscitada, asistida, por la creación divina?

Este mesianismo somero me irrita, lo acepto de buena gana —aunque me expliquen que el vaticinio es la consecuencia del “fracaso” de Schoenberg. Al encontrarse con la hostilidad y la vindicta en derredor suyo, se refugia en la actitud profética; cierta afirmación en particular, sobre la supremacía que le habría asegurado a la música alemana por unos cien años, no se comprende bien fuera de un furioso deseo de compensación. ¿Quizá su función pedagógica lo confirmó en un papel para el cual tenía predilección?

Esta función pedagógica la asumió con alegría mientras se colocó en un alto nivel. La cargó con gran pesar en cuanto se redujo a un ganapán absorbente y fastidioso. Resulta raro, sin embargo, que un compositor de esta envergadura haya consagrado tanto tiempo a la enseñanza, a la formación de otras personalidades. Pero ni

el mejor de los pedagogos puede inventar personalidades, las encuentra y las revela a sí mismas. Las dos revelaciones más impactantes, y duraderas, se produjeron al mero inicio de su actividad —coincidencia frágil y pasajera que no se repetiría a un nivel similar. Sabemos por otro lado que Schoenberg fue, prácticamente, un autodidacta, y que las clases y consejos que recibió tuvieron una importancia muy relativa si se comparan con el trabajo que proporcionó por su parte para asimilar la literatura musical clásica y romántica. Esta dura experiencia, podríamos pensar que quiso ahorrársela a personalidades más jóvenes —tan convencido estaba de la necesidad de una comprensión profunda de la situación musical para poder insertarse en ella como compositor. No se puede innovar antes de asumir el pasado de la manera más completa posible.

Schoenberg, ¿un aventurero a pesar suyo? Escritos y anécdotas lo dejan entrever. “Se necesitaba un Schoenberg, la fortuna me escogió a mí...”, ¡o casi! ¡Esa nostalgia que lo sobrecoge en cuanto piensa en el antiguo orden! Esa persistencia en relacionar de entrada sus propias obras con la elaboración de las obras maestras clásicas que admira y toma por modelo. Prosigue, tan intensamente, la adaptación y transformación de los modelos que, a los ojos de los observadores superficiales, vuelve irreconocibles los vínculos profundos que lo unen al pasado. Él mismo, durante el periodo propiamente explosivo de su creación —periodo que se extiende por doce años—, olvidará un poco la servidumbre hacia la historia. La cultura musical estará latente, pero no ocupará el frente de la escena; la potencia de la invención será tan exigente que no dejará espacio para la historicidad. El deseo, el placer de explorar, de renovar, serán más fuertes que la ambición de insertarse en un panorama enciclopédico. Una vez franqueado el paso, habiéndose liberado de restricciones seculares, Schoenberg quiso primero justificarse, luego establecer una nueva *regla* que soportara airoso la comparación con el orden abolido. De ahí viene esa suerte de triunfo cuando cree que dio una nueva ley secular a la música, de ahí esa obstinación en presentar su universo nuevo como paralelo al antiguo. ¿Puede durar el espejismo?

Se quiere ver en Schoenberg sólo dos fases: antes de la tonalidad y después de la abolición de la tonalidad, con el establecimiento del sistema de 12 sonidos, como si el abandono del lenguaje tonal fuera el único hecho fundamental de su existencia. ¿Será en efecto la cuestión primordial única? En un primer tiempo, en una suerte de preámbulo, nos enfrentamos a obras de prefiguración donde poco a poco se precisan sus concepciones, sus exigencias. Desde un lenguaje general, y generalmente aceptado, va a conformar no sólo un lenguaje personal sino un lenguaje muy individual. Irriga la polifonía con motivos cada vez más numerosos; ahí el intervalo melódico pronto prevalece sobre el intervalo armónico de coordinación. Procedimiento iniciado varias veces antes de él, por Beethoven y Wagner en particular, donde armonía y contra-

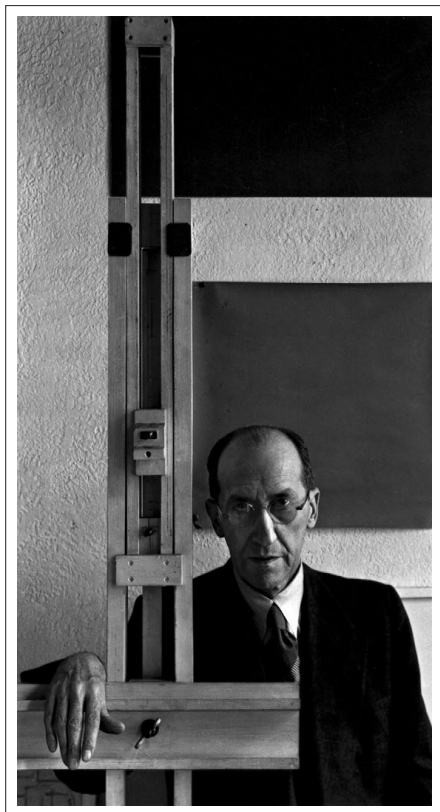


Vasili Kandinsky.

punto llegan a tener relaciones tan tensas que casi alcanzan el punto de ruptura. Esa ruptura va a llegar con Schoenberg en un segundo tiempo: ruptura, estallido, tanto en la forma, la manera de componer, como en el lenguaje propiamente dicho. En este periodo breve y en extremo “vidente” —en el sentido de Rimbaud— se produce un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos musicales. Las dimensiones se confunden, permutan; la concepción desafiaba el orden, se renueva en un esfuerzo extremadamente tenso de invención instantánea: explora la continuidad informal, explora la fragmentación formalizada. Pero, al igual que antes, toda la operación de componer conserva su base en la irrigación persistente de motivos, de principios motí-

vicos, de juegos de intervalos preponderantes. La invención prolifera en una eflorescencia anárquica, donde la economía es la menor de las preocupaciones. Ésta se vuelve, por el contrario, el centro de la reflexión durante la transición siguiente, hacia la eventual codificación del lenguaje. La lava se enfría. Nos confrontamos ahora a una cristalización, una geometrización de las formas, una verificación de los componentes del organismo musical, una clasificación de los métodos, un inventario de los medios. Algunas obras cobran el aspecto de una demostración, de garantías para la perennidad. Este tiempo de la codificación tiende más a la seguridad que a la aventura, tiende sobre todo a la reinserción cabal en el contexto histórico, tal como puede concebirse desde un punto de vista enciclopédico. En este procedimiento Schoenberg sigue con su método fundamental: todo se irriga con los motivos e intervalos de base —mas, en el nuevo contexto, no debería haber conflicto jerárquico entre el intervalo melódico y la coordinación armónica puesto que ambos dependen, desde el inicio, de una misma voluntad combinatoria. Antes de siquiera pensar en la exploración de las consecuencias, y hasta en su crítica, debemos constatar la unidad y la obstinación de semejante trayectoria.

Observo una evolución similar en algunos pintores de la misma generación, en particular en dos de ellos: Kandinsky y Mondrian. El primer nombre no sorprende aquí: son conocidas las relaciones algo más que ocasionales entre Der Blaue Reiter y Schoenberg —se sabe asimismo que se planteó una colaboración con el Bauhaus. En cuanto al segundo pintor, no parece que Schoenberg haya jamás manifestado algún



Piet Mondrian.

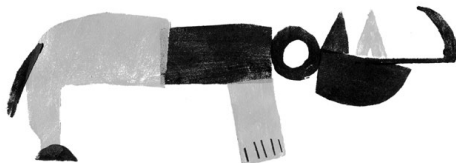
interés por él. Sin embargo, al considerar la obra de Mondrian y la de Kandinsky se percibe muy nítida la prefiguración, el estallido y la codificación que son también lo propio de Schoenberg, con las mismas aventuras, los mismos riesgos y, me temo, las mismas caídas, los mismos desencantos. En todo caso, hay que reconocer que los gustos pictóricos de Schoenberg — me refiero a sus propios cuadros— tienen poco que ver con el universo de estos pintores. Si se deja de lado toda cuestión de “profesionalismo”, la visión del mundo de Schoenberg lo vincula más a Edvard Munch o a Odilon Redon... No podemos sobrevolar este tema sin mencionar de paso sus afinidades literarias. Hasta el cansancio se ha señalado la calidad bastante mediocre de los textos que escogió o escribió: querella sin fin, que no atañe sólo a Schoenberg. Los textos de cantatas y óperas resultan rara vez piezas de antología. Pero lo que es aceptable cuando se trata de soporte dramático, hablando de manera general, se revela más problemático cuando la pretensión poética y filosófica evidencian la pobreza

literaria o la flaqueza dramática. No obstante, los “temas” escogidos por Schoenberg develan sus preocupaciones profundas de creador. La exploración onírica de *Erwartung* coincide con su más profundo descenso a las fuentes inconscientes de la creación musical. La referencia a un mundo poético alejado, abolido, en *Pierrot lunaire*, se confunde con el adiós a un lenguaje considerado caduco, insuficiente. Más tarde, las preocupaciones y las dudas de Moisés, su apego a la nueva ley y su desesperación porque sea adoptada se identifican con la crisis personal del compositor. Si no es, a menudo, por sus méritos literarios, los temas abordados por Schoenberg resultan convincentes porque pertenecen muy específicamente a su concepto general de la invención musical, porque describen su evolución —mientras que su pintura permanece impermeable; estática, envejecida.

¿Aún existe el poder de Schoenberg? En la parte de su obra que él consideraba más digna de perennidad, ese poder se ha desvanecido. En lo que en un inicio podía pensarse la parte más transitoria, la fascinación persiste. ¿De dónde viene esta situación paradójica? Ya lo he dicho, y no me queda más que repetirlo: hay incompatibilidad entre la voluntad de “hacer historia” y el hecho de la importancia histórica en sí misma. Querer mirarse asumir un destino histórico es —que se me perdone lo trivial de la comparación— querer ser al mismo tiempo el huevo y el polluelo. La imposibilidad biológica de esta pretensión vuelve precarias las intenciones de “inmortalidad” más virtuosas... De cualquier forma, parece bastante difícil, sobre todo en nuestra época, el no estar más o menos consciente tanto de la inserción propia en el contexto histórico como de la propia importancia, el propio poder de invención. “El deseo de inmortalidad” no es nuevo, en particular entre los poetas —incluso entre los creadores más apegados a la tarea cotidiana se encuentra este llamado a las fuerzas desconocidas del futuro. ¿En qué momento este estado de equilibrio precario da un vuelco hacia el error? En el momento, me parece, en que uno se jacta con dar límites precisos a la evolución, en que uno se pone a codificarla en su totalidad a partir del estado presente, en que uno confunde profecía y previsión. La conciencia de una situación histórica, la conciencia, más específica, del futuro, no soporta la codificación. Ha sido comprobado, y dicho muchas veces, que el futuro no acontece nunca como lo imaginaron los hombres ni como lo concibieron. Esta opinión de sentido común se descarta a menudo con la ilusión de un futuro que no puede escapar de nuestro control, que podemos modelar aunque sea por un lapso de tiempo: esperanza que ayuda a aceptar lo transitorio con menos impaciencia. ¿Pero lo transitorio no es precisamente lo que el creador debe aceptar, así como debe aceptar que sus adquisiciones presentes sean constantemente cuestionadas? ¿No debemos rendirnos a la evidencia de que lo transitorio es el material mismo de la perspectiva histórica, de la permanencia?

Si me fío al ejemplo particular de Schoenberg, en el momento preciso en que tuvo mayor agudeza en su conciencia de lo transitorio, de su impacto, su propio papel de compositor fue insustituible, y lo que sigue. La codificación prematura, la garantía para el futuro son, por el contrario, lo que de su actividad se hunde más rápido y más irremediamente. ¿Cómo prever, para qué prever? Pero también: ¿hay que vivir únicamente en el instante, aunque sea el “corazón de la eternidad”? Siempre se impone la apuesta, ineludible —una apuesta que es vano atajar con deducción, límite, lógica. Sólo pueden responderle las fuerzas más oscura y obstinadamente inconscientes —ese “fuego central” — del yo.

LA SONRISA DE UN CASCARRABIAS; RÉQUIEM POR PIERRE BOULEZ



HUGO ROCA JOGLAR

*Es el único hombre de su generación tan excelente
como director y como músico.*

Otto Klemperer sobre Boulez

I

Pierre Boulez aniquiló —por inútil— cualquier referencia explícita al pasado y, a través de maneras radicales de articular sonidos, creó complejas búsquedas musicales que retan a la humanidad entera.

Que retan sus creencias

Que retan sus prejuicios

Que retan su esperanza

Que retan su sensibilidad

Que retan sus idiomas

Que retan sus esquemas

Que retan sus decisiones

Que retan su fe

Que retan su inteligencia

Estamos, por lo tanto, hablando de un provocador.

II

Boulez abrevó directamente del místico compositor-ornitólogo francés Olivier Messiaen (1908-1992). De él recibió la fascinación por trazar en el piano austeros panoramas sobre las aves y el agua. También enseñanzas menos poéticas, como la obsesión por la cuarta aumentada y el gusto por las series no reversibles.

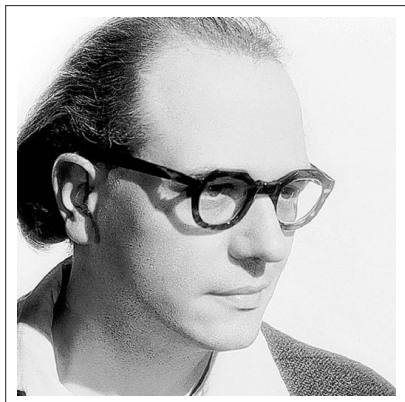
Fue Messiaen quien azuzó a Boulez y lo llevó hasta la Escuela de Darmstadt (1946-1955), Alemania, con una bomba bajo el piano. Ahí, encubierto en la cándida apariencia de un estudiante de 19 años, enfrentó al intocable erudito Arnold Schoenberg, dios padre de cualquier joven vanguardista. Le dijo tibio y le dijo débil: ¿por qué darle un tratamiento serial únicamente a la altura?, ¿para qué tanta alharaca de radicalidad si te vas a quedar a la mitad?

Entonces Boulez eliminó hasta la voluntad en el proceso de creación y comenzó a escribir obras insólitas (*Polifonía X*, de 1951, se considera la primera netamente “bouleziana”), en donde cada parámetro del sonido —desde el timbre hasta la duración, pasando por la intensidad y el ritmo— recibe un tratamiento serial (procedimiento denominado serialismo integral), lo que permite sistematizar el control total del espacio sonoro.

Esta música sin precedente en la historia provocó repulsión y pasmó. Sus contemporáneos, excitados y confundidos por la novedad, sin ningún tipo de elemento más que su juicio personal (demasiado cercano como para una valoración válida), tendieron hacia reacciones exageradas y violentas: lo acusaron de deshumanizar el



Pierre Boulez.



Olivier Messiaen.

arte, de maquinal, elitista y hermético; de rígido, incomprensible y estructuralista.

Hoy en día esos adjetivos más que desdenosos resultan meramente descriptivos. Muy pocas críticas sobre la música de Boulez que se escribieron durante las décadas de 1950 y 1960 resultan vigentes. Entre las más interesantes —por visionaria y precisa, porque descubre sensualidad y transparencia ahí donde casi todos escuchaban caos y sequía— se encuentra la del crítico José Antonio Alcaraz, quien con motivo del estreno en México de *Estructuras* para dos pianos (1952) —programada por Carlos Chávez e interpretada por Alicia Urreta y

María Teresa Rodríguez en el Colegio Nacional en 1960— escribió (el 25 de diciembre de ese año en *Excelsior*): “es música perfectamente clara, sin hipertensiones, en las que todo elemento, hasta el más pequeño silencio, resulta profundamente musical. Un sabio balance de los elementos conjugados por el autor, así como una explotación consciente de la austeridad en las sonoridades llamaron mi atención. No encuentro un solo compás en esta obra que pueda ser calificado de *poco claro*, *agresivo* o *difícil*”.

III

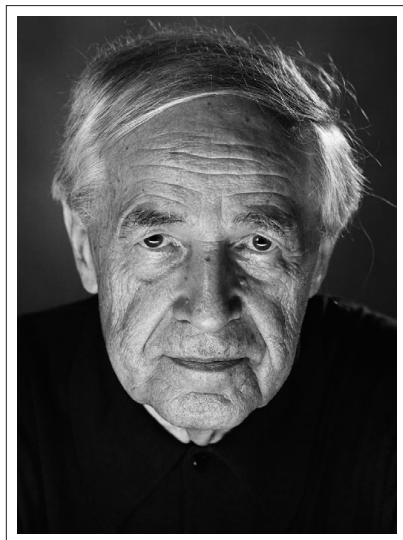
Escuchemos *Le marteau sans maître* (estrenada en 1955 y revisada en 1957), escrita para mezzosoprano y seis instrumentos (flauta en sol, viola, guitarra, xilófono, vibráfono y percusión). La obra, cuyo nombre puede traducirse como “El martillo sin dueño”, utiliza tres poemas (*L’Artisanat furiex*, *Bel édifice et les pressentiments* y *Bourreaux de solitude*) de René Char sobre rencor, inconsciente y melancolía.

No hay tonos agudos. Las voces cantan en sus registros medios. El diálogo musical es delicado, comedido, casi etéreo. La presencia del sonido humano (una cantante) afecta a Boulez, quien cede en su obsesión por el control absoluto, y abre ventanas hacia órdenes distintos, no necesariamente seriales; por ejemplo, cierta tendencia armónica de tintes impresionistas, incluso cierta sensación de melodía (incompleta siempre, siempre increada). La idea general parte del serialismo integral, pero la construcción presenta líneas flexibles, abiertas hacia otras técnicas, hacia la ambigüedad. El efecto es asombroso y centellante, de una luminosidad que avasalla por inesperada, como encontrar un jardín en la cárcel o la sonrisa de un cascarrabias.

IV

Boulez odiaba la tradición en los teatros. No podía soportar la eterna repetición del esquema decimonónico en los conciertos. Se quejaba amargamente: ¿por qué siempre las mismas estructuras: obertura-concierto-sinfonía?, ¿por qué siempre grandes masas de músicos? Y soñó con una configuración diferente: ¡hay que romper las formas, que se comience con una pareja de músicos, luego una pieza que sólo pida bocinas y al final esas raras piezas de Ives para tres orquestas!

V



Pierre Boulez.

Boulez nunca abandonó su causa ni olvidó su edad. Perteneció a la generación de la posguerra y los problemas estéticos que enfrentó durante los años cincuenta los resolvió con valentía y congruencia. Su solución fue la radicalización salvaje: el dodecafonismo como sistema que controlara el espacio sonoro de manera absoluta. Ése es el Boulez histórico y ese su legado.

El tiempo se fue demasiado rápido. Surgieron nuevos problemas y otra generación. La reacción de Boulez fue la distancia: “yo no puedo resolver los problemas de una generación que es cuarenta años más joven que la mía”. Los dejó solos, abandonados a su suerte, molestándolos siempre (con un poco de soberbia y un poco de ternura):

Hay muchas formas de aproximarse a los problemas de la música de hoy en día. Pero creo que hay dos cosas que no me gustan. La primera: la referencia explícita al pasado, porque no creo que sea útil. Segundo, leo algunas entrevistas o declaraciones de compositores que apuestan por estilos muy simplistas, me recuerdan a lo que pasó a finales de los cuarenta, cuando te encontrabas a los estalinistas diciendo que la gente debía ser feliz. Este tipo de visión es completamente contradictoria con el ser humano. Porque éste nunca es simple, es muy complejo. Cuando detrás de ti encuentras personalidades como Wagner o Mahler, que han buscado soluciones musicales que suponen todo un reto a la humanidad, no puedes decir ahora que no eran válidas.

das porque resultaban demasiado complicadas y que, por ello, hay que buscar algo más sencillo. Este tipo de soluciones me recuerdan a los restaurantes de comida rápida, que a lo mejor son útiles, pero carecen de interés.

(Declaración de Pierre Boulez publicada el 24 de marzo de 2003 en *El cultural de España* en entrevista con Luis G. Iberní)

Pero Boulez siguió componiendo, lejos de ideologías y escuelas, sobre el territorio de su mundo propio, uno que ya pertenecía al pasado, que ya no pretendía aniquilar ni sorprender; una música cuyo único interés fue establecer una comunicación de posibilidades infinitas, nunca cerrada, propensa a ser revisitada e incluso transformada.

VI

Escuchemos *Dérive I* (1984). Boulez la escribió a los 60 años. Una pieza para orquesta de cámara con tintes lúdicos: los instrumentos de percusión (piano y vibráfono) proponen un fondo estático, de densa resonancia, sobre el cual los demás instrumentos (flauta, clarinete, violín y violonchelo) establecen un juego de ágiles gestos melódicos.

Y el último Boulez, el viejo, quiso jugar e invita a la humanidad entera a:

Que juegue con sus creencias

Que juegue con sus prejuicios

Que juegue con su esperanza

Que juegue con su sensibilidad

Que juegue con sus idiomas

Que juegue con sus esquemas

Que juegue con sus decisiones

Que juegue con su fe

Que juegue con su inteligencia

Estamos, por lo tanto, hablando de un compositor con un refinado sentido del humor.

GONZALO ROJAS

TRES POEMAS

CÍTARA MÍA

Cítara mía, hermosa
muchacha tantas veces gozada en mis festines
carnales y frutales, cantemos hoy para los ángeles,
toquemos para Dios ese arrebató velocísimo,
desnudémonos ya, metámonos adentro
del beso más furioso,
porque el cielo nos mira y se complace
en nuestra libertad de animales desnudos.

Dame otra vez tu cuerpo, tus racimos oscuros para que de ellos mane
la luz, deja que muerda tus estrellas, tus nubes olorosas,
único cielo que conozco, permíteme
recorrerte y tocarte como un nuevo David todas las cuerdas,
para que el mismo Dios vaya con mi semilla
como un latido múltiple por tus venas preciosas
y te estalle en los pechos de mármol y destruya
tu armónica cintura, mi cítara, y te baje a la belleza
de la vida mortal.

LATÍN Y JAZZ

Leo en un mismo aire a mi Catulo y oigo a Louis Armstrong, lo reoigo
en la improvisación del cielo, vuelan los ángeles
en el latín agosto de Roma con las trompetas libérrimas, lentísimas,
en un acorde ya sin tiempo, en un zumbido
de arterias y de pétalos para irme en el torrente con las olas
que salen de esta silla, de esta mesa de tabla, de esta materia
que somos yo y mi cuerpo en el minuto de este azar
en que amarro la ventolera de estas sílabas.

Es el parto, lo abierto de lo sonoro, el resplandor
del movimiento, loco el círculo de los sentidos, lo súbito
de este aroma áspero a sangre de sacrificio: Roma
y África, la opulencia y el látigo, la fascinación
del ocio y el golpe amargo de los remos, el frenesí
y el infortunio de los imperios, vaticinio
o estertor: éste es el jazz,
el éxtasis
antes del derrumbe, Armstrong; éste es el éxtasis,
Catulo mío,
¡Tánatos!

PARA ÓRGANO

Tan bien que estaba entrando en la escritura de mi Dios
esta mano, el telar secreto, y yo dejándola
ir, dejándola
sin más que urdiera el punto del ritmo, que tocara y tocara
el cielo en su música como cuando las nubes huyen solas
en su impulso abierto arriba, de un sur
a otro, porque todo es sur en el mundo, las estrellas
que no vemos y las que vemos, fascinación
y cerrazón, dalia y más dalia
de tinta.

Tan bien que iba el ejercicio para que durara, los huesecillos
móviles, tensa
la tensión, segura
la partitura de la videncia como cuando uno
nace y está todo ahí, de encantamiento
en encantamiento, recién armado
el juego, y es cosa
de correr para verla y olfatearla
fresca a la eternidad en esos metros
de seda y alambre, nuestra pobrecilla
niñez que somos y seremos; hebra
de granizo blanco en los vidrios, Lebu abajo
por el Golfo y la ululación, parco en lo parco
hasta que abra limpio el día.

Tan bien todo que iba, los remos
de la exactitud, el silencio con
su gaviota velocísima, lo simultáneo
de desnacer y de nacer en la maravilla
de la aproximación a la ninguna costa
que soy, cuando cortándose
cortóse la mano en su transparencia de cinco
virtudes áureas, cortóse en ella

el trato de arteria y luz, el ala
cortóse en el vuelo, algún acorde que no sé
de este oficio, algún adónde
de este cuándo.

ÁLVARO BITRÁN



LA QUINTA SUITE

Vivir para tocar la Quinta suite de Bach, ¡qué privilegio!

Anoche, en la Facultad de Música de la UNAM, en un hermoso auditorio prácticamente lleno, disfruté como nunca de tocar la Quinta suite de Bach. Se trata de una obra que me resulta muy cercana. Desde siempre la he amado y además tuve el privilegio de estudiarla con mi maestro, el gran Janos Starker.

Incluso ya me había enamorado de ella mucho antes de poder tocarla. Pero ayer, de repente, en ese ambiente tan dispuesto a oír el concierto y sintiéndome tranquilo y técnicamente en buena forma, disfruté muchísimo los aproximadamente 20 minutos que dura la suite. ¡Qué privilegio!, pensaba, poder leer esos signos escritos hace más de 300 años por el más genial de todos los compositores de la historia y poder transformarlos en música.

Juan Sebastián Bach compuso sus Seis suites para violonchelo cuando este instrumento acababa de ser inventado —apenas unos 50 años antes. Y, sin embargo, esas obras maestras siguen siendo insuperadas en el repertorio del violonchelo casi cuatro siglos después. (Y dudo mucho que alguna vez lo sean.)

Me resulta increíble pensar que el lenguaje de la tonalidad, tal como la conocemos hoy en día, apenas se empezaba a desarrollar en el tiempo de Bach. Y él tomó esas doce notas y las organizó con tal perfección y genio, que su concepto de la armonía sigue siendo hasta el día de hoy la base de toda la música occidental.

En ese sentido, Bach me recuerda mucho a su contemporáneo cremonense el gran Antonio Stradivari (1644-1737), quien definió las medidas definitivas del violonchelo y creó los más bellos ejemplares a los pocos años de haber sido inventado este bello instrumento. Otro genio insuperado...



Álvaro Bitrán toca la *Quinta Suite*.

Ésta es la tercera vez que toco la *Quinta suite*.

La primera fue en una clase maestra de Janos Starker en la Universidad de Indiana, frente a él y muchos alumnos de violonchelo y de cuerdas en general, que procuraban no faltar a sus célebres *Masterclasses* de los sábados al mediodía. Salí bien librado de esa empresa, pero no inmune a sus lapidarias e irónicas observaciones.

La segunda vez fue unos cinco años después, en el Conservatorio Nacional de Música de México, en una ocasión en la cual interpreté las Seis suites en dos noches consecutivas. Me sentí bien, pero había poco público y el concierto estuvo más bien desangelado.

Y la tercera fue anoche, casi 30 años después.

Cuando salí a escena lo único que pude ver, a causa de los reflectores que me cegaban, fue que el auditorio estaba prácticamente

lleno y que aproximadamente una docena de violonchelos descansaban junto a sus dueños en el suelo de los pasillos laterales.

Desde luego que estaba nervioso.

Era un público mayoritariamente *cuerdista*. No sólo eso, probablemente más del 50 por ciento eran violonchelistas.

Por cierto, y pese a los nervios que me ocasiona, ese es el público que más me estimula, porque sé que serán capaces de apreciar sutilezas de la interpretación que el oyente medio no capta. Aunque también es desde luego el más exigente y conocedor.

Pero había estudiado bastante (para mis estándares...), pese a que había tenido mucho trabajo con el Cuarteto Latinoamericano en días recientes y que acababa de tocar el *Concierto de Haydn* hacía apenas una semana.

Si comparamos el lenguaje de J.S. Bach con el de sus contemporáneos más famosos, como Haendel o Vivaldi, es evidente que hay mucho en común: armonías, escalas, formas y patrones rítmicos. Pero Bach le dio a la armonía, al contrapunto y a las fugas un nivel de desarrollo tan espectacular (y hasta cierto punto aterrador), que se me antoja decir que se alejó años luz de todos ellos.

Pero lo radicalmente diferente entre Bach y sus contemporáneos es sin duda el contenido de su discurso musical. Es tan extraño, tan atterradoramente bello, tan único y a la vez tan universal que nos deja perplejos. ¿De dónde vienen esas melodías tan originales? ¿De dónde ese discurso tan celestial?

La Quinta Suite es sin duda una obra difícil para el intérprete, por los desafíos técnicos que presenta y por su larga duración: unos 20 minutos, en los cuales el ejecutante está solo en medio del escenario, tocando de memoria (no lo concibo de otro modo) esa música maravillosa.

Pero, en fin, ¡concéntrate! me dije y empieza.

El primer acorde fantástico de Do menor que inaugura la obra y que debe sonar como un llamado profundo y potente desde el Más Allá, me desilusionó. Sonó más pequeño de lo que hubiese deseado. No sé si fue el tamaño de la sala, el frío o mis nervios. Aquello me hizo pensar: esto no va a ser nada fácil, ¡alerta!



Un fragmento del manuscrito de Bach de la Quinta Suite.

Bach fue un hombre profundamente religioso y no cabe duda de que ello fue determinante en su creación.

Pese a estar rodeado de un mundo que sufría los rigores de la pobreza extrema y de haber perdido él mismo a diez de sus 20 hijos —además de a su tan amada y joven primera esposa— estaba convencido de que su función en el mundo, según sus propias palabras, era ayudar a aliviar el sufrimiento de la humanidad. Ser el lenguaje a través del cual Dios se comunica con la gente común, secando sus llantos con misericordia y dulzura.

Su música suele estar teñida de ternura y tristeza a la vez, mezcla divina y afortunada que provee alivio y consuelo. Sin duda algo muy útil en esa Sajonia del siglo XVII, que tenía aún un pie hundido en el fango de la Edad Media.

A medida que transcurría el Preludio, me fui dando cuenta, sin embargo, de que afortunadamente me sentía en buena forma, y que el desafío inmediato consistía sobre todo en no errar en la memoria ni confundirse con las digitaciones de la larga y genial Fuga que sucede al Preludio.

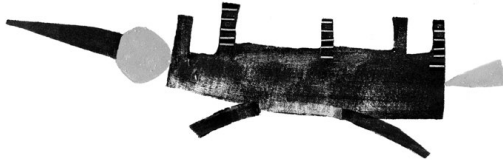
Al haber convivido con esa suite (mi favorita entre las seis) tantos años, la obra se ha grabado en mis dedos y en la mente, y transito sus intrincados laberintos y sus dulces parajes con relativa comodidad.

Y conforme pasaban los minutos pensaba: estoy aquí para hacer esto. A eso vine al mundo, tengo ese don y ese privilegio y por lo tanto lo tengo que disfrutar y hacerlo lo mejor posible.

Finalmente, al tocar el Do grave que cierra la *Guige* y la obra, me sentí contento. Y ese es un sentimiento poco común en un intérprete al terminar de tocar. Estaba consciente de que había cometido algunos leves errores y que mi interpretación distaba mucho de la perfección, pero sin embargo había tocado en un nivel que me dejaba bastante satisfecho.

Mi relación con Dios es bastante particular y nada exenta de escepticismo. Sin embargo, la música de Bach es tan superior a la de los demás mortales que pone en serios predicamentos mi frecuente ateísmo.

NIKOLAUS HARNONCOURT EN SUS PROPIOS TÉRMINOS



Selección y nota de Jazmín Rincón

El 6 de marzo de 2016, la Berliner Philharmoniker publicó en su página oficial de Facebook el siguiente comunicado: “Estamos sumamente tristes por el deceso de Nikolaus Harnoncourt, quien murió el 5 de marzo a los 86 años”. En palabras de Ulrich Knörzer y Knut Weber, miembros del comité directivo: “El reconocido y premiado director de la Orquesta Filarmónica de Berlín, quién además recibió nuestra medalla Hans von Bülow, personificó la vitalidad de la música clásica como pocos lo han hecho. Aceptar la tradición sin cuestionamiento alguno fue para él siempre un horror. Con su curiosidad implacable y su frescura, Harnoncourt iluminó y cuestionó la música escrita una y mil veces. Hemos aprendido de él inmensamente, y particularmente del repertorio que ejecutamos juntos desde tiempos inmemoriales. Para nosotros, dicho proceso fue aún más fascinante debido a que nunca se limitó a una mera discusión histórica. El regalo que nos dio Nikolas Harnoncourt fue precisamente transformar su asombroso conocimiento en el acto de hacer música, música increíblemente viva. Incluso el último concierto que ofrecimos juntos, una velada con Beethoven en octubre de 2011, fue de una intensidad tal que lo recordaremos siempre como un punto culminante de nuestro trabajo en conjunto. Nikolaus Harnoncourt fue un músico incomparable en todo el sentido de la palabra, además de un maravilloso amigo de la Filarmónica de Berlín. Lo extrañaremos enormemente.”

Me quedé pensando con todos estos textos que ahora reúno en cómo Harnoncourt fue un hijo de su época, formó parte de un movimiento al que pertenecieron músicos enormes como Brüggén o Leonhardt. Ellos también heredaron las ruinas que había dejado la Segunda Guerra Mundial, por lo que comparten una profunda

necesidad de reconstruir, de crear una interpretación y una escucha de la música absolutamente distinta (del dolor sale el interés, decía Freud). Pero la diferencia es que sus contemporáneos colegas no escribieron libros. Harnoncourt tenía además un gran compromiso con la palabra escrita, y siempre me ha llamado mucho la atención que sus escritos sean como conversaciones muy amenas; quizá porque como intérprete y director de orquesta estaba muy acostumbrado a reflexionar eternamente en voz alta a la hora de crear.



Nikolaus Harnoncourt, 2014, foto de Marco Borggreve.

De *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart*. Trad. Laura Manero, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2003. (Título original: *Der musikalische Dialog*, publicado por primera vez en 1984 por Residenz Verlag.)

Esclavos de la partitura

En la actualidad el intérprete no suele tener noción alguna de la técnica compositiva y mantiene una relación de auténtica esclavitud respecto a la partitura que recibe del compositor. Su tarea es tan sólo la de reproducir las composiciones de otro con la mayor perfección técnica y expresiva posible. (p. 15)

De la primera a la segunda práctica

Hoy debería maravillarnos sobremanera que se quisiera destruir, desechar sin más, una música de alto valor, rica y en pleno apogeo como eran entonces las artes madrigalísticas y el motete, para instaurar el modelo del canto declamado como única música verdadera. Los escritos propagandísticos de la camerata y de sus seguidores nos muestran con qué ímpetu revolucionario se trabajaba. (p. 34)

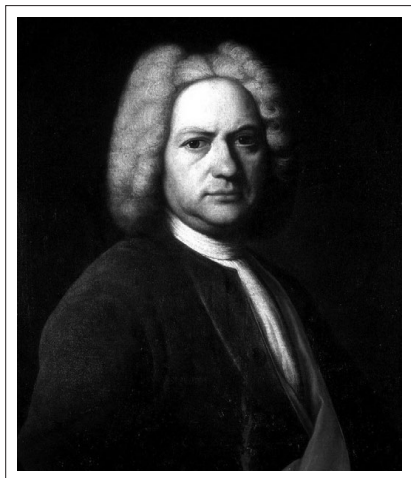
Monteverdi: ¿Es bello lo feo?

Al ocuparnos de Monteverdi y de su obra, ¿debemos considerar qué significa su música para nosotros, lo que todavía puede decirnos hoy? (p. 37)

La belleza del sonido estaba en todo caso subordinada a la verdad dramática y musical. También es sin duda un efecto mucho mayor cuando se deriva de la fealdad. Este principio resultaba nuevo en la época de Monteverdi. Y así es como él trata la disonancia, que asimismo sigue unos principios del todo innovadores: la resolución de una disonancia en una consonancia debe provocar en el oyente un desahogo después de un sentimiento de opresión o desazón. (p. 35)

Bach: cruzar las fronteras entre obra e interpretación

Bach fue el único compositor de su época que se vio obligado a echar abajo una y otra vez las fronteras entre 'obra' e 'interpretación' que definían la música barroca



Retrato de Bach.

de una forma tan esencial: Bach preceptuaba al intérprete todos los detalles entonces imaginables de la realización de sus obras, sobre todo la articulación y la ornamentación. Al hacerlo, claro está, quebrantó el antiguo principio del intérprete independiente y creativo. No obstante, sus complejas obras podían quedar hasta tal punto tergiversadas por el más mínimo malentendido del ejecutante que sólo confiaba en su propia interpretación en la obra. (p. 56)

Puesto que hoy no existe un idioma musical que haga posible una traducción de la *Pasión según san Mateo* al sonido y al espíritu de nuestra época, sólo nos queda, pues, otro camino: el de saltarnos el desarrollo

ya histórico y concluido del romanticismo y del romanticismo tardío y regresar al original en cuanto a sonido y espíritu. No obstante, puede ser que, al regresar a los medios de la época de Bach, al principio el oyente quede decepcionado por la falta de ‘monumentalidad’. Pero ¿acaso debe expresarse la grandeza de una obra con la ayuda de un gran volumen sonoro? ¿No es posible que una clara audibilidad, un mayor equilibrio de los medios vocales e instrumentales, exprese aún mejor la grandeza que subyace en esta composición por hacerlo de la forma adecuada? (p. 112)

Mozart y el público de su época

Como todos los compositores del siglo XVIII, Mozart escribía sólo para sus contemporáneos y, de entre éstos, sólo para los ‘auténticos entendidos’. Su auténtico público era el relativamente pequeño círculo de entendidos con educación musical y a éstos dirigía su música. Su deseo era ser entendido por ellos y sabía que esas personas, su público, le entendían. El sentimiento de desesperación del artista incomprendido en su época que vuelca obra tras obra hacia un mundo que no le entiende no tuvo nada que ver con Mozart ni con su arte. Al contrario; quizá sólo sus contemporáneos pudieron comprender su música con toda su riqueza. A ellos debió de llegarles al alma, despertarles, sobresaltarles y emocionarles. (p. 120)

De *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Trad. Juan Luis Milán, Barcelona, Acantilado, 2006. (Editado en un principio por Residenz Verlag en 1982; el libro reúne textos surgidos a partir de 1954 de conferencias, artículos y cursos. Al final del libro, Harnoncourt anuncia que publicará pronto *El diálogo musical*.)

Algunas preguntas sobre la situación actual

¿Qué lugar debería tener la música en nuestro tiempo?, ¿es posible una transformación?, ¿tiene sentido intentar cambiar algo? En mi opinión, si no conseguimos restablecer una unidad entre nuestra escucha musical, nuestra necesidad de música y nuestra vida musical —ya sea porque la demanda y la oferta en la música contemporánea vuelvan a encontrar el equilibrio, o porque descubramos una nueva forma de comprender la música clásica, la música antigua—, el fin está a la vista. (p. 25)

De la tradición a la Revolución francesa: el conservatorio

La formación musical en Occidente ha sido desde siempre parte esencial de la educación... Si se suspende la educación musical tradicional [como lo hizo la revolución francesa con una institución: el conservatorio], deja de existir la comunidad elitista de músicos y oyentes cultivados. Si la música ha de dirigirse a todo el mundo, si el oyente ni siquiera necesita entender algo de música, habrá que eliminar de la música todo discurso —que exige ser comprendido—: Así es como una revolución en la formación de los músicos se llevó a cabo de un modo tan radical que en pocas décadas se educaba a los músicos de toda Europa según el sistema del conservatorio (que se podría calificar como educación musical política). Lo que a mí me parece verdade-

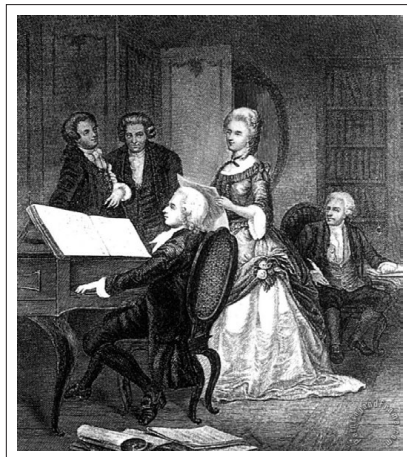


Retrato de un músico, por un artista cremonense (1570-1590). Algunos sugieren que se trata de un retrato de Claudio Monteverdi mientras estaba en la corte de los Gonzaga en Mantua.

ramente grotesco es que ese sistema sea todavía hoy la base de nuestra educación musical (!). (p. 30-32)

¿Afinado o desafinado?

No me refiero a ajustar los sonidos del piano, del órgano y del clave, sino a las cuestiones que tienen que ver con la altura exacta de los sonidos. La afinación acostumbra a ser tratada hoy en día como algo absoluto, como buena o mala, limpia o sucia. No existe una afinación que todo el mundo entienda como pura, una verdad objetiva y absoluta. La pureza de la entonación es sólo cuestionable dentro de un sistema. (p. 100)



Mozart, grabado de la época.

La relevancia del elemento espacial

En un principio, la idea del espacio sonoro estaba asociada fundamentalmente a la concepción religiosa. La música no era sólo una interpretación que uno escuchaba, sino una manifestación sonora del espacio sagrado. La iglesia misma era una alabanza arquitectónica a Dios. Uno entra en el lugar y cuando comienza el sonido, éste no procede de una dirección determinada, sino de todas partes, y se fusiona con la arquitectura, con la experiencia espacial, en una unidad que puede tener un efecto avasallador. Esta integración del espacio en la composición estaba potenciada por una concepción de la totalidad del arte, que lamentablemente hace tiempo perdimos: ya no consideramos el arte como una totalidad. Pero al menos debemos saber que esa unidad entre espacio y sonido era esencial para la música del Barroco: estaba destinada a abarcar al hombre entero y a transformarlo. (p. 143)

¿Instrumentos históricos?

No existe un instrumentalario “moderno”, con excepción de algunos instrumentos rara vez empleados. El instrumentalario que se llama moderno, igual que la música para el que fue creado, tiene ya entre 120 y 140 años. Me parece ridículo hablar, por ejemplo, de una ejecución de una sinfonía de Beethoven con una orquesta ha-

bitual, como interpretación “con instrumentos modernos”, y hablar de instrumentos históricos en el caso de una ejecución con instrumentos de la época de Beethoven. ¡Ambas emplean sonoridades históricas! Unos emplean el instrumental de 1850 y otros el de 1820... (p. 149)

¿Ganar sin perder algo?: la idea del progreso aún vigente

Durante mucho tiempo se ha creído que la evolución de los aspectos técnicos sigue su propio camino, el cual consta únicamente de lo peor a lo mejor. El arco que inventó Tourte (hacia 1760) tiene que ser mejor que los arcos que se empleaban antes de él; la flauta que inventó Böhm (hacia 1850), mejor que las flautas anteriores, y así con el resto de los instrumentos... Esta opinión, que muestra tanta fe en el progreso, está todavía muy extendida, incluso entre personas que tendrían que tener un gran conocimiento de la historia de la interpretación. Esto se debe probablemente a que no quieren reconocer en todo su significado el precio que hay que pagar por cada mejora. (p. 161)

¿Por qué empezar con el Barroco?

Aquí, la diferencia de la dicción, de las estructuras musicales primarias, es tan evidente que alguna vez a un músico u otro tenía que llamarle la atención el insostenible abismo que existe entre la música misma y el estilo interpretativo; la diferencia entre las composiciones —entre las de finales del siglo XIX y las de la época de Bach, por ejemplo— es tan grande, que sólo una forma de interpretación igualmente diferente puede resultar apropiada. (p. 206)

* * *

De La música es más que las palabras. La música romántica. Entrevistas y comentarios. Trad. Isidro Arias Pérez, Madrid, Espasa Libros, 2010.

En un principio...

La decisión de hacerme músico, en mi caso, se produjo bastante tarde, aproximadamente a los 17 años. En ese momento disponía de un teatro profesional de marionetas, y mi aspiración era orientarme hacia el teatro, las marionetas, la es-



Nikolaus Harnoncourt dirige la Orquesta Filarmónica de Viena en el concierto de año nuevo de 2013.

cenografía y la escultura en madera. Es verdad que entonces ya tocaba el violonchelo y que incluso tenía buenos maestros, pero no consideraba absolutamente necesario convertir esa afición en mi profesión de por vida. Después, en 1947, caí enfermo, lo que me ofreció la oportunidad de escuchar por la radio una grabación de la Séptima Sinfonía de Beethoven. En ese momento lo sentí claramente y me dije: ¡Sí, ésta es mi vocación! De no haber sido por mi enfermedad, y de no haber oído esta sinfonía, probablemente mi vida habría tomado unos derroteros muy distintos. Más tarde, en 1969, cuando ya llevaba 17 años trabajando como músico de orquesta en Viena, se produjo un segundo cambio de posición de las agujas. En un concierto tuvimos que tocar por centésima vez, con creciente disgusto por mi parte, la Sinfonía en sol menor de Mozart. Sencillamente, yo no comprendía por qué teníamos que interpretar esa obra tantas veces seguidas. Tenía la partitura en el atril y pensé: ¡En realidad no tocamos la pieza! Yo había leído muchas cosas sobre esta sinfonía, que evidentemente es una pieza de enorme trascendencia para todos los músicos, y me resultaba insoportable tener que tocarla como un sencillo y amable entretenimiento para una velada nocturna. Así pues, en abril de 1969, tras ese concierto, pensé decididamente en dejar la orquesta para no volver a tocar esa

sinfonía. Discutí el tema con mi esposa. En aquel momento, teníamos cuatro hijos y no contábamos con planes o soluciones alternativas para mí. Pero nos dijimos: ¡Es inútil esperar! ¡Tenemos que hacer algo ya! Esta decisión, sin duda, influyó decisivamente en el desarrollo de mi carrera profesional. (pag. 23-24.)

¿Regresar al pasado?

Si hoy tuviese 20 años, me sería imposible adoptar una actitud tan positiva frente a la vida como la que adopté entonces. En la Viena de los años de posguerra, para estudiar en la facultad y asistir a los conciertos, los de mi generación tuvimos que pasar por encima de montones de ruinas. Naturalmente, temíamos a los aliados, pero la voluntad de reconstruirlo todo era mucho más fuerte. Veo a nuestros nietos, que ahora tienen aproximadamente la misma edad que nosotros teníamos entonces: han crecido en un mundo satisfecho. De haber crecido en una situación como la actual, creo que nunca habría llegado a desarrollar esta decidida voluntad de cambio. (p. 73).

La escucha

Si la música dirige nuestra mirada hacia el misterio del alma humana, no puede utilizarse simplemente para pasar una velada agradable. Puede ser la ocasión de un gran enriquecimiento personal para quien sabe mirar. Escuchar música mientras tomamos una agradable ducha con agua templada para limpiarnos del polvo de cada día me parece del todo insuficiente. Me resultaría inaguantable tener que tocar la Sinfonía en sol menor de Mozart ante un público que ríe y cuchichea, sencillamente porque se trata de una obra destinada a abrir de par en par el alma del oyente. Y cuando después leo en una crítica que los oyentes experimentaron la “felicidad Mozart”, no puedo dejar de preguntar: ¿qué oyó realmente quién escribió eso? Quien asiste a un concierto tiene que arriesgar algo. Ha de arriesgar, por lo menos, la posibilidad de experimentar algo, de que suceda algo que realmente le afecte, y no simplemente que se ha divertido de lo lindo. (p. 85)

Sobre la fidelidad a la obra

Aunque suene raro, la fidelidad a la obra es un elemento decididamente perturbador, que puede echar por tierra el conocimiento del músico sobre las prácticas interpretativas con la disculpa del recurso al texto puro de las notas. La letra, que naturalmente

debo aprender de nuevo si quiero hablar la lengua de la época en que fue creada la obra, no debe ponerse por delante del sentido. A menudo se piensa que lo que tenemos delante —es decir, las notas— es la verdadera obra. Es un error. La obra es lo que se esconde detrás de las notas: es decir, el sentido. (p. 169)

Sobre el juicio del tiempo

En mi opinión, la recepción de la música dramática de Schubert representa uno de los capítulos más tristes de la historia de la música. No deja de sorprenderme el hecho de que, en este contexto, se hable de juicio del tiempo. Por así decirlo, esta operación permite seleccionar las grandes obras de Schubert y dejar de lado las obras consideradas de calidad inferior. En este juicio del tiempo, lo único que se salva es lo grande. Pero, por suerte —o por desgracia—, el juicio del tiempo en general sólo es relevante si se acepta su veredicto. Si las obras que han de seleccionarse no pasan por la criba, el juicio del tiempo no las juzga. (p. 181)

Schubert

Schubert es el compositor que más cerca está de mi corazón. Cuando se habla de la gran música, siempre se empieza mencionando a Mozart y después a Bach. Pero si de lo que se trata es del ruido de fondo del corazón y de algo específicamente vienés —y enseguida quiero dejar bien en claro que no soy vienés—, no cabe duda de que Schubert es el músico con quien más me siento a gusto. En él están presentes y se perciben en toda su pureza y veracidad los sentimientos de tristeza y de cercanía de la muerte. Por no hablar de la dimensión melódico-armónica de su música que, en Schubert, es única. Tal vez no exista otro compositor dotado de un lenguaje tan personal, como también se demuestra de manera admirable en sus obras teatrales. (p. 185)

Patria musical

Como austriaco me siento especialmente próximo a Bartók; y cuando dirijo los dos poemas sinfónicos de Dvořák, *Der Wassermann (La ondina)* o *Die Mittagshexe (La bruja del mediodía)*, intuyo inmediatamente cómo analizó Janáček esta música y la convirtió en fuente de inspiración para algunas de sus obras. O a Bruckner. Cuando dirijo a Bruckner, percibo el olor de la tierra. Esto es campesinado austriaco y tiene sus raíces en el país. Ésta es mi patria musical. (p. 43)



Franz Schubert.

Sobre el rumbo del arte en la educación

La forma de pensar que permite comprender el arte es muy fácil para un niño. En cambio, para un adulto, acostumbrado a pensar exclusivamente con criterios utilitarios, este aprendizaje es mucho más difícil. El hecho de que hoy en día los planes de estudio y los sistemas educativos hayan sido diseñados por personas que piensan en una dirección completamente falsa, es una de las causas de mi profundo pesimismo. Creo que en este terreno se está creando un vacío que pronto, cuando hayan pasado dos o tres generaciones, ya no será percibido. Por tanto, cuando llegue ese momento, tampoco será posible llenarlo. (p. 204)

Sobre las orquestas modernas

En los últimos 30 años como director no he cesado de oír que las orquestas no sólo se vuelven más nítidas y refinadas, sino también que la fusión de sonidos ha llegado a tal punto que ya no es posible percibir los sonidos particulares de cada instrumento. Es más, a menudo ni siquiera se quieren oír esos sonidos particulares... En mi

opinión, cuando un gran compositor escribe una partitura de una veintena de líneas, cada una de las cuales contiene algún detalle que yo, como músico, leo como algo muy importante, me da pena y me duele directamente que la mitad de esas líneas, después, puedan ser dejadas de lado, porque todo suena como una pasta que, aunque bellísima, es de hecho excesivamente densa. Esto no me gusta. Éste es uno de los aspectos que más me preocupan al interpretar obras de Johann Strauss, pero también de Dvorák o de Alban Berg. En mi opinión, estos compositores fueron tan grandes, tan significativos, que hasta las pequeñas cosas que ellos hayan querido decir deben ser escuchadas incondicionalmente.

Respecto a que su nombre esté ligado a la Interpretación Históricamente Informada...

Para empezar, me gustaría decir que de ninguna manera me veo como alguien que repite una interpretación o pretende restablecer situaciones históricas, independientemente del ámbito que esté en juego. En realidad, lo único que justifica, o incluso exige, el que hoy interpretemos determinadas obras de música es que éstas tengan algo relevante que decir a los oyentes y los músicos actuales; para mí, el puro interés histórico y la simple corrección no son suficientes. Y por una razón: la música tiene que ser necesaria, tanto para mí como para los oyentes actuales... Siempre he pensado que la música no debe servir para tranquilizar al oyente, para distraerlo, sino más bien para abrirle los ojos, despertarlo, para aterrorizarlo. Si la música no sirve para eso, yo no la toco, y para potenciar estas mismas funciones permito que, ocasionalmente, en la interpretación intervengan instrumentos no históricos. (p. 127)

¿Y el amor?

Le seré sincero: no puedo imaginarme que alguien pretenda explicar el amor. Tal vez podría hacerlo un poeta; por eso el lenguaje de los poetas resulta tan misterioso para los seres humanos desprovistos del don de la poesía. Un poeta quizá sería capaz de explicar cosas inexplicables. De todos modos, esta hipotética explicación poética habrá que leerla probablemente entre líneas; de lo que con toda seguridad nunca dispondremos es de una explicación al pie de la letra. Y, sin embargo, el amor es probablemente lo único que cuenta. Y aquí radica lo realmente fantástico: hay algo que nadie puede explicar, pero que a la vez nadie está en condiciones de rehuir: el auténtico meollo de la vida. (p. 212)

TRIBUTO A NIKOLAUS HARNONCOURT

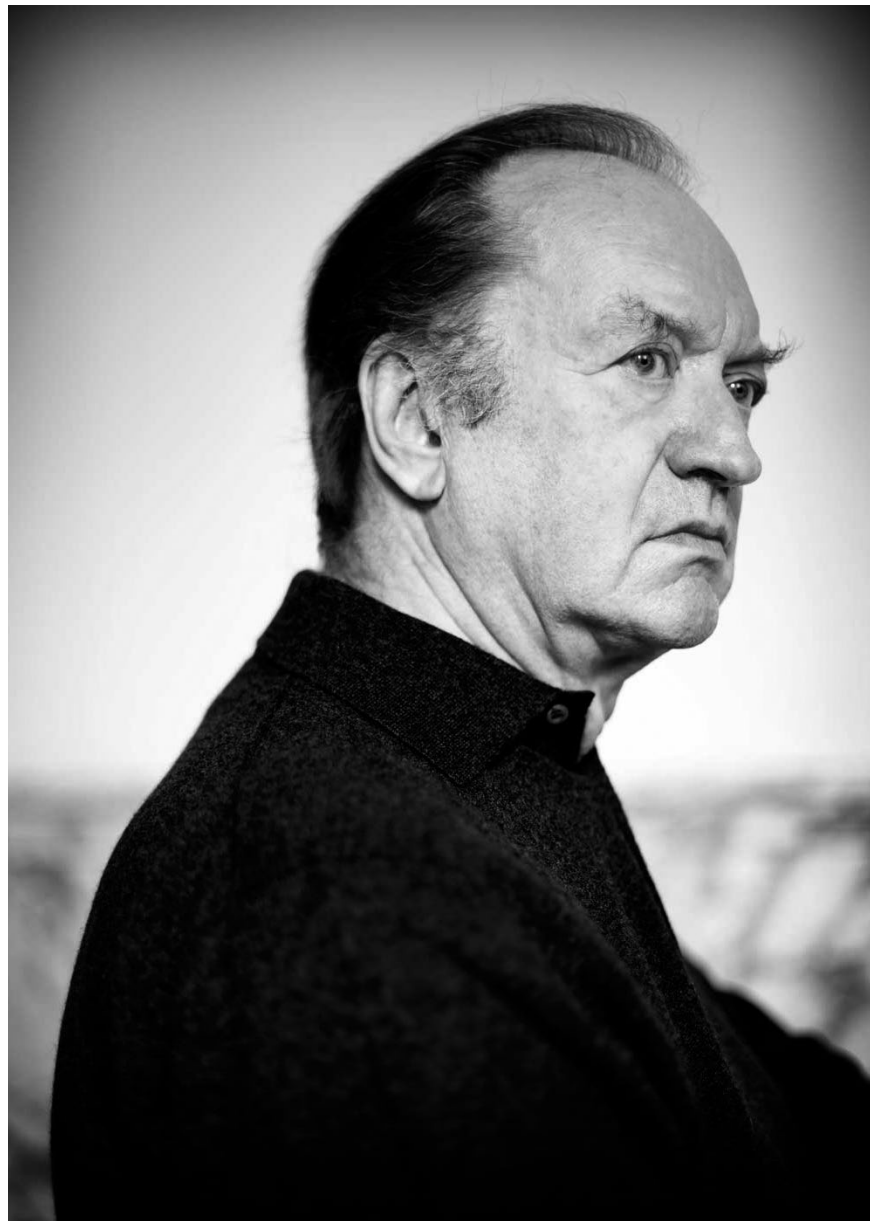


CERGIO PRUDENCIO

Nikolaus Harnoncourt fue sobre todo un gran pensador de la música. Consagró su vida a la comprensión de este lenguaje y para ello lo reflexionó hondamente desde diversas perspectivas, dejando un legado inmenso de ideas removedoras e interpretaciones excepcionales.

Partió de observaciones históricas, la primera de ellas identificando un partea-guas en la cultura occidental donde la función social de la música cambió drásticamente: la Revolución francesa: “Se tentó, entonces, por primera vez, en un gran Estado, colocar la música al servicio de las ideas políticas: el minucioso programa pedagógico de conservatorio fue el primer ejemplo de uniformización de nuestra historia de la música”, señala Harnoncourt en un lúcido ensayo (*La música como discurso sonoro*, Acantilado) publicado a inicios de los años ochenta. Y va más al fondo: “El principio teórico era el siguiente: la música debe ser lo suficientemente simple para que pueda ser comprendida por todos; ella deber tocar, excitar, adormecer (...); debe ser una ‘lengua’ que todos entiendan sin necesidad de aprenderla”. La música fue así reducida a categorías de “belleza” y “sentimiento”, vaciándola de simbología y desarraigándola del proceso intelectual creativo/perceptivo. Se inauguraba el siglo del romanticismo.

Según Harnoncourt este advenimiento tuvo un impacto devastador para la música culta europea, tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Hacia el pasado, por la anulación de la gramática sonora como valor cultural; y hacia el futuro, por el empobrecimiento de las audiencias, ya no más preparadas para una escucha activa y alerta. “Hay varios indicios de que estamos caminando hacia un colapso total de la cultura, del cual la música naturalmente no estaría excluida”, sentenció Harnoncourt



Nikolaus Harnoncourt, foto de Marco Borggreve.

de manera apocalíptica. Y tomó posición al respecto consagrando su vida a la recuperación del lenguaje musical de su pasado, en particular del barroco y el clasicismo, consciente de que “debido a su distanciamiento del presente y la separación de su época, la música del pasado se convirtió en una lengua extranjera”. ¡Qué desafío! Y ahí es que Harnoncourt optó por remitirse a las fuentes (partituras manuscritas originales, instrumentos de la época, crónicas históricas, etc.) a fin de alcanzar la anhelada comprensión de lenguajes musicales muertos. De ellos — señala — “su mensaje particular está ligado a la época y no puede ser reencontrado, a no ser que se intente un tipo de traducción para los días actuales”. Y esa premisa lo llevó a sus fascinantes y audaces interpretaciones de Monteverdi, Bach, Haendel, Vivaldi y Mozart; no sólo como enmienda al pasado, sino como interpelación a la pérdida de rumbo de las audiencias de la Europa actual, proponiendo una escucha concentrada y fina como único acceso a las lógicas musicales previas a la caída de la Bastilla. Porque “de la Edad Media a la Revolución francesa, la música fue siempre uno de los pilares de nuestra cultura general. Hoy, sin embargo, se convirtió en un simple ornamento”. Estos hechos explican por qué las complejidades técnicas y conceptuales del emergente siglo XX se vieron desfasadas respecto de su sociedad, produciendo una condición inédita: la separación entre el complejo social y el arte de su tiempo, que todavía nos acosa.

Otro aspecto de la intervención de Harnoncourt en el ámbito de la música culta europea es su aguda crítica a la educación en conservatorios: “lo que me parece más grotesco es que, aún hoy, tengamos ese sistema como base de nuestra educación musical!” Ante lo cual propuso dos alternativas. La primera, “los músicos necesitan ser formados a través de nuevos métodos que correspondan a aquellos de 200 años atrás” (nótese la paradoja “nuevos métodos de 200 años atrás”). Y la segunda, “la formación musical debería ser repensada y recibir el lugar que merece. Así llegaremos a percibir las grandes obras del pasado mediante un nuevo prisma: aquel de la diversidad que nos moviliza y nos transforma y que también nos prepara para absorber lo nuevo”.

El desafío que Nikolaus Harnoncourt nos deja es ese: seguir despertando fuentes para “una nueva comprensión musical”; en todo tiempo y lugar. Porque “la situación es grave, y si no logramos crear una unidad entre (...) nuestra necesidad de escuchar música y nuestra vida musical — sea por medio del equilibrio entre la oferta y la búsqueda de la música contemporánea, sea a través de una nueva comprensión de la música clásica, antigua— veo el fin próximo”. ¿Tenemos algo que decir?

HARNONCOURT



JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ

Nikolaus Harnoncourt, el extraordinario director que ha muerto recientemente, estuvo muy lejos de aquella tradición del conductor autocrático que tiraniza a su orquesta. Colega de sus músicos, buscó junto a ellos las claves de la música antigua y la reciente. El único maestro que reconozco, dijo alguna vez, es mi peluquero. Fue, por supuesto, un gran maestro. Y lo fue en dos sentidos. Un director excepcional y un académico riguroso que nos enseñó a interpretar y a escuchar la música. Su huella está en el recuerdo de sus conciertos, en sus medio millar de grabaciones. Está también en su pedagogía, en su pensamiento, en su crítica al modo de acercarse a una partitura.

A mediados del siglo fundó *Concentus Musicus*, un grupo que cambiaría por siempre la manera de aproximarse a la música medieval y renacentista. El ensamble al que dio vida era más que un grupo de virtuosos. Era, en algún sentido, un colegio dedicado a rescatar música olvidada y a restaurar el brillo de una música adulterada por la ignorancia y los prejuicios del presente. Mucho le debemos en la recuperación de esos instrumentos que fueron siendo arrinconados en los museos. Gracias a su exploración, revivieron las cuerdas y los alientos que tenían en mente Mozart y Haydn al componer. Más importante que esa reincorporación de los instrumentos de época fue quizá su propuesta para tocarlos.

La interpretación de la música antigua llamaba al estudio de una cultura, a la comprensión de un lenguaje distinto del nuestro. Harnoncourt propuso un regreso al origen: no traer la obra al presente sino desplazarse a su cuna. Interpretar con fidelidad la obra era la mejor manera de imprimirle fuerza, dignidad, vida. Su ambición era acercarse, en la medida en que eso fuera posible, a la intención del compositor. Pero no era un siervo del pentagrama. Para descifrar los propósitos de las cantatas

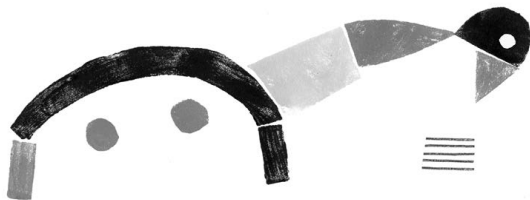
de Bach no era suficiente leer la partitura. Era necesario estudiar su vocabulario y las convenciones que gobernaban su escritura. El director no era un anticuario que creyera en la posibilidad de una fidelidad absoluta. Podría haber ejecuciones históricamente impecables y musicalmente muertas. Si hubiera que elegir, Harnoncourt no tenía duda: antes la vida de la música que la sorda lealtad a las notas. El erudito lo escribió así en *La música como discurso sonoro*, editado por Acantilado: “los conocimientos musicológicos no han de ser un fin en sí mismos, sino que únicamente han de poner a nuestro alcance los medios para una interpretación mejor pues, al fin y al cabo, una interpretación sólo será fiel a la obra cuando la reproduzca con belleza y claridad, y eso sólo es posible cuando se suman conocimiento y sentido de la responsabilidad con una profunda sensibilidad musical”.

En el discurso que pronunció al recibir en 1980 el Premio Erasmo defendió el valor de la música en nuestra vida. No creía en el arte como decorado de la vida, sino como el lenguaje que la interrogaba hasta su raíz. Desde la Edad Media hasta la Revolución francesa, dice, la música era un pilar de la cultura. Hoy se ha convertido en entretenimiento, ornato. Nunca habíamos tenido tanta música a nuestro alcance, nunca había ocupado un lugar tan irrelevante: un pequeño y breve adorno en nuestra vida. Rechazaba el retorno a la música antigua como un simple anhelo de belleza. Entendía que la belleza era sólo una de las dimensiones culturales de la música. La música cautiva, inquieta, conmueve. No es accesorio sino fundamento de la vida: “Todos necesitamos la música, concluía aquel discurso, sin ella no podemos vivir.”



Nikolaus
Harnoncourt,
dirige al
Concentus
Musicus,
foto de
Werner
Kmetitsch.

NOTAS SIN MÚSICA



JOHN EATON, COMPOSITOR E
INNOVADOR DE LA ELECTRÓNICA,
FALLECE A LOS 80 AÑOS

William Grimes

Traducción de Rubén Heredia

John Eaton, compositor vanguardista de óperas —tanto monumentales como de cámara— y exponente temprano de la música para sintetizador, falleció el 2 de diciembre de 2015, en Manhattan. Tenía 80 años de edad.

Su muerte se debió a complicaciones de una hemorragia cerebral, según declaró su esposa, Nelda Nelson-Eaton. Él se había desvanecido el primero de diciembre mientras caminaba rumbo a la iglesia de San Pedro en Midtown para asistir a una presentación de su obra *Fantasy Romance* para chelo y piano.

Eaton, que estudió composición en la Universidad de Princeton con Milton Babbitt, Edward T. Cone y Roger Sessions, escribió música en toda una variedad de formas pero fue mejor conocido por sus óperas, muchas de ellas concebidas en una escala colosal y escritas en lenguaje microtonal (es decir, usando intervalos

de cuartos de tono entre los 12 semitonos de la octava occidental).

Heracles, ópera trágica sobre Hércules y la túnica envenenada de Neso, requirió de 300 ejecutantes. Su estreno en 1972 inauguró el Centro de Artes Musicales de la Universidad de Indiana, donde Eaton impartió cátedra por más de 20 años y dirigió el Centro de Música Electrónica y por Computadora. Su *Danton and Robespierre*, un ardoroso drama ambientado en la Revolución francesa, tenía 40 papeles solistas, un coro de 250 personas y una orquesta de 150. Se estrenó en Indiana en 1980.

Tras suceder a Ralph Shapey como maestro de composición en la Universidad de Chicago en 1992, Eaton se concentró tanto en piezas escénicas breves a las cuales llamó *pocket operas* (óperas de bolsillo) como en un nuevo género llamado *romps for instrumentalists* (farsas para instrumentistas), en el cual los ejecutantes salían con vestuario a interpretar papeles dramáticos mientras tocaban sus instrumentos.

Mientras estudiaba en Roma, a principios de la década de 1960, se sintió interesado en el Fonosynth, un voluminoso sintetizador instalado en la Academia Americana de Roma y diseñado por el ingeniero italo-polaco Paolo Ketoff. Él mismo

ayudó a Ketoff a desarrollar una versión portátil, el Synket, y lo usó para hacer algunas de las primeras presentaciones en vivo de música electrónica con sintetizador.¹

“Recorrí el mundo con el Synket y di más de mil conciertos”, dijo Eaton en una entrevista realizada en 2013 en el Museo de Hacer Música, en Carlsbad, California. “Fui el primer trovador electrónico.” Este sintetizador aparece en su composición de 1966 *Concert Piece for Synket and Symphony Orchestra*.

Después, trabajó durante 20 años con Robert Moog, inventor del sintetizador Moog, para crear el teclado multisensible al tacto Eaton-Moog, un sintetizador que respondía a toda una variedad de presiones y colocaciones de los dedos del ejecutante. En 1992, escribió *Genesis*, su primera obra para dicho instrumento.

Eaton mantenía una postura inflexible respecto de su arte. La ópera, según él, debería hacer que los públicos ejercitaran sus músculos musicales. Como resultado, la mayoría de las grandes salas de ópera evitaban sus obras, a las cuales algunos críticos consideraban técnicamente impresionantes pero impenetrables. Él halló su público y apoyo principales en las universidades y en los escenarios experimentales.

“La ópera siempre ha sido el lugar donde los compositores han probado sus ideas más nuevas”, dijo para el *Capital New York* (hoy parte de *Politico* [sic]) en 2010. “Los compositores de hoy están escribiendo caramelos para el público.”

John Charles Eaton nació el 30 de marzo de 1935 en Bryn Mawr, Pensilvania, y creció en Stroudsburg del este. Estudió música en Princeton, donde obtuvo una licenciatura en 1957 y una maestría dos años después.

Mientras estudiaba la licenciatura, escribió su primera ópera, *Ma Barker*, una obra de cámara acerca de los Barker, la conocida familia criminal. Hábil pianista de swing, dirigió también un

¹ Según la mayoría de las fuentes, la grabación en vivo más antigua de una pieza que incluye un sintetizador portátil es la de *Songs for RPB* para soprano, Synket y piano de John Eaton, la cual fue estrenada y grabada en abril de 1965. [N. del T.]



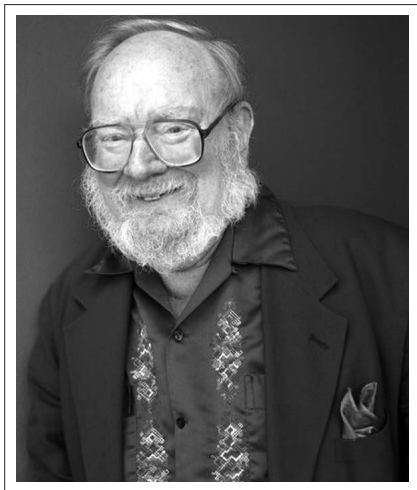
John Eaton.

grupo estudiantil de jazz, los Princetonians, que grabaron dos álbumes para Columbia Records: *Johnny Eaton and the Princetonians* y *Far Out, Near In*.

Tras egresar de Princeton, pasó más de una década en Roma con el apoyo de tres Premios de Roma, así como de giras de conciertos con su cuarteto, el American Jazz Ensemble. En Roma, después de componer *Heracles* en un estilo serial libre, adoptó el microtonalismo como manera de alcanzar una mayor expresividad en su música, un desarrollo que se refleja en su obra de 1966, *Microtonal Fantasy*.

Esta nueva orientación se manifestó también en *Myshkin*, una obra de gran escala basada en la novela *El Idiota* de Dostoiévski, comisionada por la cadena PBS y transmitida en 1973. Sus efectos electrónicos y sus microtonos expresaban los bruscos cambios del personaje principal entre la racionalidad y la irracionalidad.

A esta ópera siguieron tres en el mismo estilo —la ópera infantil *The Lion and Androcles* (1974), *Danton and Robespierre* (1978) y *The Cry of Clytaemnestra* (1980)—, lo cual dio pie a que el crítico musical Andrew Porter calificara a Eaton como “el compositor de óperas más



John Eaton, foto de Suzanne DeChillo, 2004.

interesante que escribe actualmente en los Estados Unidos”.

Después de su estreno en Indiana en 1980, *The Cry of Clytaemnestra* salió de los confines escolares para representarse en la Academia de Música de Brooklin y la Ópera de San Francisco. *The Tempest*, con libreto del mencionado Andrew Porter, tuvo su estreno en la Ópera de Santa Fe en 1985. En 1990, Eaton recibió la Beca MacArthur (también llamada “Beca de los genios”), otorgada por la Fundación MacArthur.

En la Universidad de Chicago, de la cual se retiró en 2001, Eaton volcó su atención hacia obras más pequeñas, las cuales compuso para una *troupe* de su propia creación, los Pocket Opera Players. Ellos debutaron en 1993 con la farsa *Peer Gynt* y la “ópera de bolsillo” *Let’s Get This Show on the Road*, un recuento de la Creación bíblica.

John Eaton compuso alrededor de una docena de óperas de bolsillo, incluidas *The Curious Case of Benjamin Button* (2010), basada en un relato de F. Scott Fitzgerald sobre un hombre que envejece al revés.

Además de su esposa, una cantante que solía interpretar sus obras, le sobreviven una hija, Es-

tela Eaton, quien escribió los libretos para varias de sus óperas; un hijo, Julian; y un hermano mayor, Harold.

Eaton se mantuvo optimista respecto de las posibilidades de la ópera como una forma insintiva de arte, a pesar de que, durante la mayor parte de su carrera, los críticos anunciaron el fin del género. “La ópera estadounidense no necesita que la rescaten”, declaró para *The New York Times* en 1985, “sólo necesita que la hagan.”

* Publicado el 12 de diciembre de 2015 en *The New York Times*.

MUERE A LOS 93 AÑOS EL MAESTRO Y COMPOSITOR GILBERTO MENDES

Traducción de Paula Abramo

La noche del viernes primero de enero murió, a los 93 años, el maestro y compositor Gilberto Mendes, en Santos. Estaba internado desde la víspera de Navidad en la Unidad de Cuidados Intensivos (UCI) de la Santa Casa de Santos por problemas respiratorios. Según el escritor Flávio Viegas Amoreira, sufría de asma y tuvo una crisis. Murió a las 18:40 por falla múltiple de órganos. Gilberto estaba casado desde hacía 40 años y tenía tres hijos, uno de ellos ya fallecido.

El cuerpo del compositor fue velado la mañana del sábado 2, en la Memorial Necrópolis Ecu-menica, en Santos, y se cremó en el mismo sitio.

“Estaba lúcido, componiendo, con una serie de proyectos. Había presentado una gran mejora, pero sufrió una baja de presión. Gozaba de la más perfecta y pasmosa lucidez”, comentó Amoreira.

Según el escritor, Mendes, además, tenía listos una canción y una novela sobre la época en que militó en el Partido Comunista Brasileño (PCB), cuyo título provisional es *Memorias de un ex camarada*. Amoreira tiene la intención de publicar el libro este semestre.

“Gilberto militó en el Partido Comunista alrededor de 20 años, desde el fin de la segunda

guerra mundial (en 1945) hasta 1962, 1963. El día del golpe (de 1964), tomó todo lo que tenía sobre el partido y lo arrojó al mar, en Ponta da Praia”, detalló Amoreira, recordando el “nombre de guerra” del músico en el partido: Ramiro.

El maestro y compositor Gilberto Ambrosio Garcia Mendes nació en Santos el 13 de octubre de 1922. Hijo de Ana Garcia Mendes y Odorico Mendes, se definía como un costeño al que le gustaba caminar por la playa con su esposa Eliane Ghigonetto.

Gilberto cursó la primaria entre São Paulo y Santos. Inició sus estudios de música a los 18

años en el Conservatorio Musical de Santos, con Savino de Benedictis y Antonieta Rudge. Prácticamente autodidacta en composición, compuso bajo la orientación de Cláudio Santoro y Olivier Toni, y asistió al Ferienkurse fuer Neue Musik de Darmstadt, Alemania, en 1962 y 1968.

Fue uno de los signatarios del Manifiesto Música Nueva, publicado por la revista de arte de vanguardia *Invenção*, de 1963. Fue portavoz de la poesía concreta paulista, del grupo Noigandres. A raíz de esta toma de posición, se convirtió en uno de los pioneros, en Brasil, en el campo de la música concreta, aleatoria, serial integral, *mixed*



Gilberto Mendes.

media; experimentó incluso con nuevos grafismos, nuevos materiales sonoros e incorporó la acción musical a la composición, creando el teatro musical y el *happening*.

Fue, asimismo, profesor universitario, conferencista y colaboró con las principales revistas y periódicos brasileños. Gilberto Mendes fue fundador (1962) y también director artístico y curador del Festival Música Nueva de Santos, el más antiguo en su género en toda América. Como profesor invitado y *composer in residence*, dio clases en The University of Wisconsin-Milwaukee, en calidad de University Artist 78/79 y Tinker Visiting Professor.

En Brasil recibió, entre otros, el Premio Carlos Gomes, del Gobierno del Estado de São Paulo, así como diversos premios de la APCA y el I Premio Santos Vivo, otorgado por la ONG del mismo nombre, por su obra *Santos Football Music*; fue nominado, además, para el Primer Premio Multicultural del periódico *O Estado de S. Paulo*. Recibió la Beca Vitae, el Premio Sergio Mota *hors concours* 2003 y el título de “ciudadano emérito” de la ciudad de Santos, otorgado por la Cámara Municipal de Concejales.

En una ceremonia en el Palacio del Planalto, en Brasilia, en 2004, el autor recibió de manos del presidente de la república, Luiz Inácio Lula da Silva, y del ministro de Cultura, Gilberto Gil, la insignia y el diploma de su admisión en la Orden del Mérito Cultural del Ministerio de la Cultura, en la clase de comendador.

Su nombre figura como entrada en las principales enciclopedias y diccionarios mundiales, como el *Grove* en inglés, el *Rieman* alemán, el *Dictionary of Contemporary Music*, de John Vinton y varios otros. Su obra se ha interpretado en los cinco continentes, principalmente en Europa y en los Estados Unidos. Entre ella destacan, para orquesta, *Santos Football Music* y el Concierto para piano y orquesta; para grupos instrumentales, *Saudades do Parque Balneário Hotel*, *Ulysses em Copacabana*, *Surfando com James Joyce* y *Dorothy Lamoura*, *Longhorn Trio*, *Rimsky*; para coro, *Beba Coca-Cola*, *Ashmatour*, *O Anjo Esquerdo da História*, *Vila Sôcô Meu Amor* e incontables piezas para piano y canciones.

Gilberto Mendes se doctoró por la Universidad de São Paulo, donde impartió clases en el Departamento de Música de la Escuela de Comunicaciones y Artes hasta jubilarse. Formó parte, como miembro honorario, de la Academia Brasileña de Música y del Colegio de Compositores Latinoamericanos de música de arte, con sede en México.

Tomado del diario *A Tribuna* de Brasil.

•
MUERE GILBERT KAPLAN,
QUIEN DEJÓ SU FORTUNA POR SER
EXPERTO EN MAHLER

Pablo Espinosa

A las 2:30 horas del primero de enero expiró Gilbert Kaplan, un fenómeno cultural que conmovió al planeta con una obsesión: convertirse en el experto en la Segunda Sinfonía de Gustav Mahler, cosa que logró luego de abandonar su vida de millonario, lobo de Wall Street. Dejó por lo menos tres grabaciones discográficas con esa obra, y la primera de ellas devino el disco con música de Mahler más vendido en el mundo.

Gilbert Edmund Kaplan nació en Nueva York el 3 de marzo de 1941 y dejó el cuerpo físico en un desenlace vertiginoso del cáncer que se le detectó apenas en octubre de 2015.

Tenía 74 años de edad y muchos amigos entrañables, entre ellos el también desaparecido Georg Solti y uno de los críticos musicales más respetados: Norman Lebrecht, quien sembró la primicia con testimonios conmovedores: “estuve con él hace dos semanas y compartimos momentos inolvidables de nuestras vidas; era un buen hombre, cálido y generoso”.

También tenía enemigos. Integrantes de la Filarmónica de Nueva York se quejaron, luego de ser dirigidos por Kaplan, de “la farsa” que fue para ellos la experiencia de tener al mando a una persona que estudió para director de orquesta a los 40 años de edad solamente porque estaba obsesionado con la Segunda de Mahler y no descansó hasta dirigirla.

Sus malquierentes también se solazaban en extender un dato de la realidad: los primeros cuatro conciertos que ofreció Gilbert Kaplan se debieron a que desembolsó una pequeña fortuna para alquilar una de las mejores salas de concierto del mundo, la Avery Fisher Hall, del Lincoln Center. En realidad, revelan Norman Lebrecht y otros periodistas serios, después de esos primeros cuatro conciertos no volvió a pagar por tocar.

(Esa costumbre no la inventó Kaplan, sobran ejemplos de supuestas figuras de la dirección de orquesta —una de ellas doméstica, muy conocida en México y promovida en redes sociales— que no son otra cosa que fabricaciones bursátiles: pagan por tocar, acaudalados en su origen familiar).

Fue invitado por más de medio centenar de orquestas, entre ellas las mejores del planeta, siempre con la misma obra: la Segunda de Mahler, una partitura que por cierto nació también de una obsesión: su autor la concibió con la mente plena de tribulaciones tales que buscó a Sigmund Freud en pos de cura. Debido a la agenda apretada del doctor Freud, éste lo bateó hacia su

asistente, Theodor Reik, quien escribió un libro fascinante, *The Haunting Melody*, donde además de asestar el diagnóstico: neurosis obsesiva, narra cómo su paciente convirtió una *haunting melody* (esas tonadas que de pronto se instalan en nuestro cerebro como una obsesión y no hay manera de apartarlas) en una obra monumental.

La melodía hechizante (*haunting melody*) provenía de un coro funerario, una musicalización del *Auferstehung*, un poema de Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) que Mahler escuchó en el funeral del eminente director de orquesta Hans von Büllow.

La obsesión de Gilbert Kaplan por la Segunda de Mahler nació precisamente en el momento en que escuchó por vez primera el *Auferstehung* de Mahler, dirigido por Lepold Stokowski en Nueva York, en 1965. Dos años más tarde hizo su primer millón de dólares (como en los cómics de Rico Mac Pato) y se convirtió en una celebridad de Wall Street, como director en jefe de la revista *Institutional Investor*, que vendió en 1972 en 75 millones de dólares y tomó clases de dirección de



Gilbert Kaplan.

orquesta y no paró hasta convertirse en un referente para los melómanos mahlerianos.

Precisamente el consenso entre los mahlerianos (una comunidad creciente en el mundo, conocedora hasta el detalle de vida y obra del compositor austriaco) es que Gilbert Kaplan es un fenómeno asombroso: sus discos que grabó con la Segunda de Mahler dejan boquiabiertos a los más expertos, en especial la versión que realizó para pequeña orquesta con la Filarmónica de Viena y que está llena de detalles escalofriantes, transparencia pasmosa y una claridad en el discurso que pocos directores de orquesta han logrado.

El primer disco lo grabó en 1987 con la London Symphony Orchestra y la contralto mahleriana Maureen Forrester, especializada en esa sinfonía. La segunda versión la grabó nada menos que en el mejor sello discográfico: Deutsche Grammophon, con la Filarmónica de Viena, en 2002.

La obsesión de Gilbert Kaplan por Gustav Mahler lo llevó a dedicar su fortuna a este autor: estableció la Fundación Kaplan para becar a jóvenes músicos y difundir la música de Mahler. Compró (el precio no era problema alguno para él) el manuscrito de la Segunda de Mahler, lo editó en facsímil, para el regocijo de músicos y melómanos mahlerianos y le encontró tal cantidad de errores de edición que obligó a los editores a publicar una versión corregida, en la que él participó como co-autor.

También compró el manuscrito de la hermosa y conmovedora composición de Mahler titulada *Ich bin der Welt abhanden gekommen* [He devenido ausente del mundo] y continuó conmoviendo al mundo, como cuando en 1996 dirigió el concierto más importante, inaugural, del máximo evento musical del orbe, el Festival de Salzburgo, dirigiendo por supuesto la Segunda de Mahler y recibiendo al final diez minutos de aplausos de pie.

Su amigo Norman Lebrecht lo despidió este primero de enero así: “Vivió la segunda parte de su vida gracias a Mahler”.

* Publicado originalmente en el diario *La Jornada* el 1 de enero de 2016.

MUERE PIERRE BOULEZ ADIÓS A UN TERRIBLE Y DIVINO ZEUS

P. Unamuno

Fue un joven despiadado con sus maestros, un genio precoz que intuía lo que nadie era capaz de ver. El dios de la guerra hecho músico.

Pierre Boulez tenía 19 años cuando se presentó ante Olivier Messiaen, uno de los padres de la vanguardia, que impartía clases de armonía en el Conservatorio de París. Boulez, que había estudiado ciencias exactas antes de consagrarse a la música, mereció al maestro el siguiente comentario, anotado en su diario: “Ama la *mús.* moderna” ¡No sabía Messiaen hasta qué punto desmedido!

Pronto se reveló Boulez como un *enfant terrible*, tan elegante en sus maneras y vestimenta como orgulloso de su intelecto privilegiado y furibundo en las opiniones musicales que defendía. “Como un león desollado”, anotaba Messiaen.

La primera intervención pública del joven pimpollo data de 1945. Durante uno de los primeros conciertos dedicados íntegramente a Stravinski en el París de la posguerra, encabezó una brigada de saboteadores en el mismo Teatro de los Campos Elíseos que había albergado, tres décadas antes, el escandaloso estreno de *La consagración de la primavera*.

Como escribió su biógrafa Joan Peyser, Boulez comenzaba a ser el protagonista de “una sucesión interminable de intrigas y contraintrigas, desacuerdos y reconciliaciones”, un continuo de filias y fobias donde se entrecruzaban “el beneficio político y la convicción musical”.

La intimidatoria *verdad* de aquel entonces era conocida como la “serialización total”, de acuerdo con la cual cada nota y cada indicación de intensidad sonora, velocidad o ataque eran expresadas por medio de gráficas, cuadros y diagramas. Su fruto: creaciones más pensadas para expertos en matemáticas que para el público general.

Messiaen pronto le pareció a Boulez “insuficientemente despiadado en sus métodos”, según

ha sintetizado Alex Ross, y su tendencia al sentimentalismo saca de quicio a quien propugnaba de manera inmisericorde que la música debía excluir cualquier atisbo emocional. Acudió entonces a René Leibowitz para aprender el sistema dodecafónico, pero enseguida abjuró también de él.

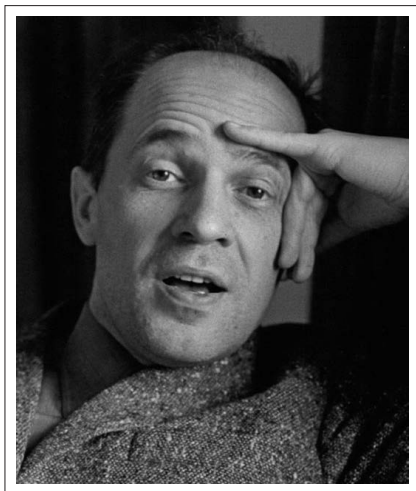
Cuando Leibowitz osó anotar varios errores en el manuscrito de su primera Sonata para piano, que le ha mostrado con intención de dedicársela, Boulez salió dando un portazo de la habitación al grito de: “¡Es usted una mierda!”

La siguiente víctima del implacable compositor fue nada menos que Schoenberg. A la muerte de éste en 1951, Boulez se descolgó en el número especial de la revista inglesa *The Score* con una diatriba contra el músico que, pese a su celo revolucionario inicial, había “desperdiado” el último cuarto de siglo de su vida en un intento fallido por conciliar el dodecafonismo con los criterios estructurales del posromanticismo. “Schoenberg ha muerto”, fue el título de su rabieta.

Seguro como nadie de su propio camino, Boulez escribió piezas como *El martillo sin dueño* (1954), donde congelaba el material sonoro hasta hacerlo “casi piedra, durísimo para el receptor”, según el crítico Francisco Ramos, para quien la obra rompe cualquier lazo con el pasado y se convierte en “una isla de belleza seca y austera, enigmática y secreta”.

Los años fueron atemperando el carácter doctrinario del músico francés al tiempo que centraba sus energías en dirección de orquesta. A principios de los setenta lideraba la Sinfónica de la BBC y tomaba el testigo de Leonard Bernstein al frente de la Filarmónica de Nueva York. Cediendo por fin a su predilección por el repertorio posromántico —al decir del pianista Glenn Gould—, grabó entonces, por ejemplo, la temprana cantata de Mahler *Das klagende Lied*.

Naturalmente, Boulez se especializó en autores de la primera mitad del siglo XX como Ravel, Debussy, sus antes denostados Schoenberg y Stravinski, Bartók y Varèse. A él se deben la comprensión actual de Anton Webern, a quien valoraba por encima de cualquier otro compositor contemporáneo, y la controvertida producción de Bayreuth del centenario de *El anillo del*



Pierre Boulez.

nibelungo de Wagner, en 1976, hoy considerada un clásico.

Hasta el momento de su muerte, ha sido el principal director invitado de la Sinfónica de Chicago tras hollar el podio de las más prestigiosas orquestas, tales como la Filarmónica de Viena y la de Berlín o la Sinfónica de Londres.

El presidente Pompidou encargó a nuestro hombre la creación del IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), que abrió sus puertas en 1977 —casi al mismo tiempo que fundaba su formación más querida, el Ensemble InterContemporain— y tuvo a Boulez como director hasta 1992. Unos años antes había compuesto, haciendo uso de las tecnologías del centro, una de sus piezas más reconocidas, *Répons*, que no pocos consideran no sólo una obra maestra en cuanto a organización y manipulación del sonido sino también una delicia para el oído, algo llamativo en un compositor tan inclemente.

A la altura de 1999, Boulez reconocía que quizá no había tenido “suficientemente en cuenta el modo en que la música es percibida por el oyente”. Fue, casi un *mea culpa*.

* Tomado de *El Mundo*, 7 de enero de 2016.

MURIÓ BOULEZ, SÍMBOLO DEL VANGUARDISMO MUSICAL

Hace un par de años, ante la pregunta de un reportero acerca de si tenía miedo a la muerte, el compositor y director de orquesta Pierre Boulez respondió: “La verdad es que no, por el momento. Puede que en un tiempo. Bueno, sí... No me gustaría morir en un accidente de avión. Para ser precisos, ése es el miedo que tengo”.

El músico estaba más preocupado por el futuro, pues en la citada entrevista, publicada en *El País*, dijo que el conservadurismo “no tiene sentido, es inútil, viene de una falta de curiosidad, de falta de espíritu y de una vagancia injustificable. Hay que buscarse a uno mismo cada día”.

Boulez falleció el martes pasado a los 90 años, en Baden Baden, Alemania, rodeado por su familia. Llevaba algún tiempo enfermo, por lo que el año pasado no pudo asistir a los homenajes que se le rindieron.

“Para todos los que lo conocieron y pudieron apreciar su energía creativa, sus logros artísticos, su disponibilidad y generosidad, su presencia permanecerá vívida e intensa”, informó su familia en un comunicado.

La noticia generó diversas reacciones; el presidente de Francia, François Hollande, le rindió homenaje al destacar que había “hecho brillar la música francesa en el mundo y dio un prestigio considerable a la cultura francesa”.

Su amigo, el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim, lo describió como “un ejemplar hombre del futuro”; añadió: “Personalmente he perdido a un gran colega, una mente creativa ampliamente admirada y un amigo cercano”.

Junto con Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono y Milton Babbitt, Pierre Boulez es considerado uno de los padres del serialismo integral. Entre sus obras destacan Piano Sonata No. 2 (1948), *Le marteau sans maître* (1955), *Pli selon pli* (1957-1962), *Rituel in memoriam Bruno Maderna* (1974-75), *Répons* (1981-84), *Notations (orchestrations)* (1978/1984/1997) y *Dérive 2* (1988/2002/2006).

Boulez nació el 26 de marzo de 1925 en Montbrison, en el centro de Francia, en el seno



Leonard Bernstein y Pierre Boulez, 1974, foto de Christian Steiner.

de una familia burguesa pero sin relación particular con la música. Comenzó a tocar el piano a los seis años y tres después era capaz de interpretar algunas piezas de Federico Chopin.

Estudió primero matemáticas en Saint Etienne y luego en Lyon, pero en 1943 decidió instalarse en París, donde no pudo ingresar al Conservatorio Nacional. Pero comenzó a recibir clases de armonía de Olivier Messiaen, quien observó sus capacidades y le abrió nuevos horizontes.

Pero Boulez se fue distanciando de su maestro por diferencias en la concepción musical, y en 1946 compuso su primera Sonata para piano, una obra radical, mientras se ganaba la vida tocando piezas ligeras en el Folies Bergère. Ese mismo año entró en la compañía de teatro Renaud-Barrault, con la que colaboró durante una decena de años.

En 1957 estuvo por primera vez al frente de una sinfónica al sustituir a Hermann Scherchen; luego fue director de la orquesta de Cleveland (1967-1972), de la Sinfónica de la BBC (1971-1975) y de la Filarmónica de Nueva York (1971-1977).

Volvió a Francia para fundar el Ensemble Intercontemporain, el primer grupo permanente en el

país de música contemporánea, y un año después se puso al frente del Instituto de Investigación y de Coordinación Acústica / Música (Ircam). Allí trabajó en el desarrollo de instrumentos de transformación del sonido en tiempo real.

Volvió a finales de los años setenta a la Ópera de París y se convirtió en personaje ineludible para el diseño de la política musical francesa: fue consultor en la construcción de la nueva ópera de la plaza de la Bastilla y luego en la Ciudad de la Música, en París.

* Tomado de Cultura, *Milenio*, 7 de enero de 2016.

PIERRE BOULEZ (1925-2016) EL FIN DE UN RENOVADOR

De joven quería “dinamitar” las óperas y en lugar de ello conquistó los escenarios de todo el mundo: Pierre Boulez se convirtió en uno de los representantes más significativos de la vanguardia musical. Sacudió el mundo de la música y sentó nuevas bases, en una continua búsqueda de lo nuevo.

Sin embargo, el provocador y renombrado compositor, director y profesor francés, quien murió la noche del martes a los 90 años, no hacía mucho ruido últimamente: tenía problemas de salud desde hacía tiempo y se había retirado a su vivienda en Baden-Baden, la ciudad donde falleció.

Al balneario en la Selva Negra había recurrido continuamente a lo largo de su carrera, huyendo del barullo de París para recuperarse de sus giras mundiales de conciertos y también para componer.

Nacido el 26 de marzo de 1925, sacudió el mundo de la música, enfrentándose a numerosos compositores, vivos y muertos, y superando dificultades. Pero nunca se dejó confundir en su búsqueda de lo nuevo. Ravel, Stravinski, Schoenberg quedaron atrás. El *freak* de las matemáticas hijo de un fabricante de acero de Montbrison, en el valle del Loira, hizo evolucionar la música dodecafónica de Arnold Schoenberg para desarro-

llar la llamada música serial, compuesta con base en series numéricas o proporciones.

Esas construcciones musicales tan rígidas le valieron el apodo de “Robespierre” en los años cincuenta, en referencia al líder revolucionario francés.

La modernidad de composiciones como *Notations* o *Le marteau sans maître* fue frecuentemente tildada de atonal, caótica y desordenada por críticos y amantes de la música. Algo que podría explicarse porque las obras de Boulez no eran fácilmente accesibles. “A mucha gente le resultaban difíciles”, dijo el musicólogo Dariusz Szymanski.

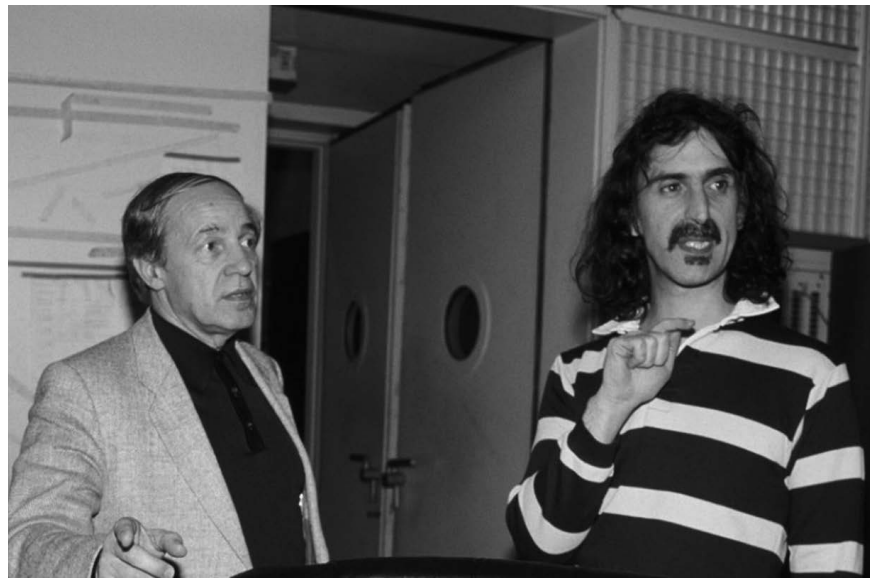
Para comprender y amar la obra de Boulez se necesitaba curiosidad y tiempo, según dijo una vez su compañero, el pianista Pierre-Laurent Almard: “Es una música muy rica”. Sus composiciones no son frías, como muchos afirman, opinó por su parte el compositor alemán Wolfgang Rihm: “Es una música de gran elasticidad y poder seductor”.

De Wagner, en 1976 dirigió en el festival de Bayreuth la legendaria puesta en escena del *Anillo de Nibelungo* de Patrice Chéreau, pero con tempos totalmente distintos.

“Quería romper conscientemente con la tradición, pero nunca con la Historia”, dijo. Y con ello “convirtió” a algunos escépticos. “Boulez me ha reconciliado con Wagner”, dijo el director artístico del teatro de Baden-Baden Andreas Mölich-Zebhauser. “No hay muchos hombres como éste que nos den cosas nuevas y nos hagan entender mejor las antiguas”.

Boulez se hizo más poético con el paso de los años, pero permaneció fiel a la búsqueda de lo nuevo. Su repertorio pasó por la música clásica, la “microtonal” con ordenador hasta conciertos con Bruce Springsteen o Frank Zappa. Y nunca se estableció en ningún espacio musical, algo que odiaba casi tanto como la rutina.

El excepcional músico se veía principalmente como compositor, pero se hizo famoso por su arte interpretativo y su precisa dirección de orquesta. Como director renunciaba al frac y a la batuta. “Con las manos se puede expresar más que con un palo de madera”, dijo. Además, fue gestor cul-



Pierre Boulez y Frank Zappa en París, enero de 1984, foto de Patrick Aventurier.

tural, filósofo musical, profesor solicitado internacionalmente y fundador del Instituto de Investigación y Coordinación Acústica/Música (IRCAM).

Su carrera internacional le llevó desde la orquesta sinfónica de la entonces emisora de radio Südwestfunk en Baden-Baden a la Orquesta Sinfónica de la BBC en Londres y a la Filarmónica de Nueva York. Fue galardonado con numerosos premios como la ciudadanía de honor de Baden-Baden, donde tenía su residencia alemana desde hacía más de cinco décadas.

* Tomado de Expresiones, *Excelsior*, 7 de enero de 2016.



•

A JORGE FEDERICO OSORIO, EL HONORIS CAUSA DE LA UV

Cuando arribé a la Sinfónica de Xalapa, mis planes de lucirme con Prokofiev se esfumaron.

El pianista Jorge Federico Osorio recibió el doctorado *honoris causa* de la Universidad Veracruzana (UV), el pasado lunes.

Ese acto de investidura se efectuó en la Sala de Conciertos Tlaqná, ante la presencia de la madre del músico, Luz María Puente; su esposa, Silvana Osorio, y con las palabras de Lanfranco Marcelletti, director titular de la Orquesta Sinfónica de Xalapa y amigo del galardonado.

“Me llena especialmente de orgullo y alegría que sea la UV, institución con la que llevo 40 años de estar vinculado, la que me concede dicha honra. Estar aquí es uno de los momentos más significativos en lo personal y artístico”, dijo el galardonado.

Osorio recibió el *honoris causa* de manos de Sara Ladrón de Guevara, rectora de esa casa de estudios. Minutos después, relató su arribo a la Sinfónica de Xalapa, en 1975.

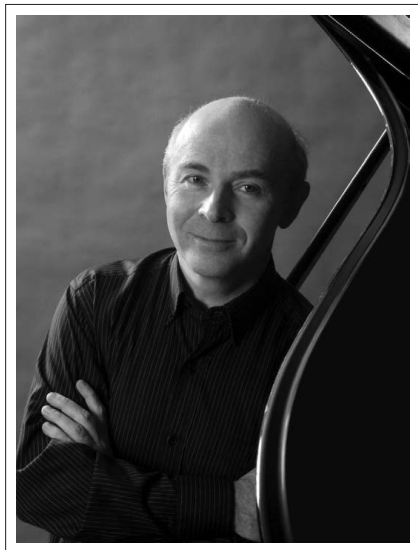
“Llegaba yo muy ilusionado, emocionado y nervioso, un poco ansioso por causar una buena impresión, se trataba de mi primer encuentro con la prestigiosa Sinfónica de Xalapa.”

Recordó Osorio que había estudiado mucho y se sentía bien preparado con una obra que “era uno de mis caballos de batalla”, el Concierto No. 1 de Prokofiev. “Éxito casi garantizado”.

Sin embargo, al llegar al teatro para el primer ensayo, lo recibieron con la noticia de que el material de orquesta no iba a llegar. El director invitado en ese momento dijo a Osorio que no había problema y lo llevó a la biblioteca a elegir otro material.

“Escogimos Beethoven número 4 y de inmediato corrí a buscar un piano a la Facultad de Música de la UV. Mis planes de lucirme con Prokofiev se habían esfumado”, recuerda.

“Fue el comienzo de una relación siempre cálida, enriquecedora, de respeto y amistad”.



Jorge Federico Osorio, foto de Peter Schaafl.

EL SONIDO (13) Y LA FURIA

Guillermo Sheridan

Las décadas de la ferviente experimentación vanguardista azuzaron un frenesí que, potenciado por la revolución, hizo bullir fantásticos cerebros mexicanos: acá quien se ufano de pintar en cuatro dimensiones, allá el que inventó una poética basada en las virtudes de la afasia. Entre ese hervor que tendía a coagularse en espesos chocolates nacionalistas y en megáfonos presuntamente “populares”, me parece que la excepción gloriosa es la de Julián Carrillo, el compositor potosino que un día le avisó al mundo que había reinventado la música en general.

Es un personaje singular aunque, me temo, no necesariamente por su música. Y aún así, su memoria arraiga en un valor supletorio que también es muy nuestro (como suele decirse), el consistente en convertirse en víctima de la incompreensión general; el visionario humillado a quien habrá de hacerle justicia el futuro; el modesto compatriota poseído por una genialidad a tal grado avasalladora que resulta inexplicable que el universo estupefacto no se paralice.

Alguna vez atestigüé una exposición de los instrumentos musicales que inventó Carrillo para que sonase su teoría del “Sonido 13”. El piano de aromas de Des Esseintes, la “Orquesta térmica” de Raymond Roussel o el clavicordio con gatos del padre Kircher nada les pedían a los artefactos de Carrillo: ese piano *metamorfo* con las mismas 96 teclas, pero con una sola octava retacada de tonitos, que suena a ensalada de banjo con marimba. O el arpa disfrazada de catafalco que me fue dado escuchar alguna vez: una solista determinada, después de avisar que escucharíamos la “música del futuro”, inició con su uña un largo recorrido, desde un mosquito Do milimétrico hasta un Do fodongo con cara de morsa. En vez de los 12 conocidos tonos reaccionarios —nos hizo saber la dama—, habíamos escuchado ¡909 octavos, dieciseisavos y treintaydosavos de tono!

El futuro, me temo, es peor de lo que imaginamos. Quizás no fue buena idea poner al sonido bajo la tutela del 13, ese guarismo de mal



agüero. Pensé inevitablemente que si Mozart y Debussy se las habían arreglado con 12 sonidos, esa mexicana explosión demográfica resultaba prescindible. ¿Quizás no apreció Carrillo que la libertad consiste en escoger una sumisión? ¿O sería que su afán por dividir tonos se debió a una lectura defectuosa de las paradojas de Zenón? Porque sí, en efecto, la distancia entre el punto A y el punto B es infinitamente divisible entre sí misma, pero la suma de esas divisiones, caray, siempre será el obstinado número uno...

Lo curioso de la ocurrencia de Carrillo, más de la contabilidad que de la armonía, fue que tener más notas y tonos produciría más y mejor música. Es como suponer que si se le agregan números a la carátula del reloj habrá de aumentar la duración del día. Ufano, Carrillo anunció haber localizado “mil ciento noventa y tres millones quinientos cincuenta y seis mil doscientas treinta y dos escalas” y en seguida lamentó que Mozart hubiese contado “sólo con cuatro”.

Ahora que, de haberse dedicado a practicar su teoría en su música, Carrillo habría sido una

opción como otras y ya: la calidad de su obra habría sido su mejor prédica. Pero no. Prefirió convencerse de que por primera vez desde Pitágoras alguien (o sea: él) había entendido la materia acústica como fenómeno físico-matemático y que, por tanto, la música debía recomenzar desde el cero indivisible. Y fue entonces que Carrillo ascendió al rango de la ficción y creó un personaje que se permitía decir con seriedad absoluta cosas como éstas: si “por desgracia, Bach sembró la confusión durante más de dos siglos, mi sistema musical soluciona el problema”. O bien: “¿Estoy o no en lo justo al decir que el arte musical del momento es paupérrimo y que el futuro está en las conquistas del Sonido 13?” Y mi preferida: “Admirable fue que los compositores del pasado escribieran tantas maravillas con sus paupérrimos elementos sonoros.”

Atiza.

Algo tuvo que ver en ese notable giro hacia la excentricidad un factor triste: que el *establishment* de la cultura revolucionaria expulsase al sonido 13 del mandatado nacionalismo. Esto por-

que Carrillo se negó a ponerle a sus obras títulos alusivos como “Viril sangre potosina en cuartos de tono” (que es lo que hacían otros) pero, sobre todo, porque se pescó un pleito monocorde con el compositor Carlos Chávez, que era el mandamás de la música “nuestra”. El desdén y la burla de la música mexicana etiquetada orillaron entonces a Carrillo a la arrogancia. Y tenía razones para ella. Su carrera en Europa había sido correcta y había merecido el respeto de músicos competentes: Richard Strauss dirigió su primera (alemanoide pero muy audible) sinfonía; Stokowski le encargaba obras, Rimski-Korsakof quiso llevárselo a su conservatorio, etcétera. Pero Carrillo prefirió cambiar su futuro por la música del futuro.

Pueden escucharse en línea algunas obras sonidotreceantes. No me gustan: *portamenti* en cámara lenta, espagueti sonámbulo, música que parece estarse derritiendo. Y sin embargo hay una “Casi-sonata” en armónicos para cello, tocada por Jimena Giménez Cacho, que abre una ventana para levemente desdecirme y se escucha aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=UVQ82mF4Z4M>

•

DISCOS

Juan Arturo Brennan

El proyecto *Essential Music* (Música esencial) tiene como una de sus metas principales divulgar la obra de diversos compositores de música de concierto puesta en el contexto de las músicas populares y folklóricas que los rodearon y que de una u otra manera marcaron la creación de sus composiciones. Un muy reciente y muy atractivo CD de la etiqueta sueca BIS se inscribe en este proyecto, combinando dos obras de Dmitri Shostakovich con algunas músicas bailables de diversas tradiciones culturales. De interés particular es el hecho de que esta grabación tiene como director a Roberto Beltrán-Zavala, un músico mexicano que ha hecho una destacada ca-

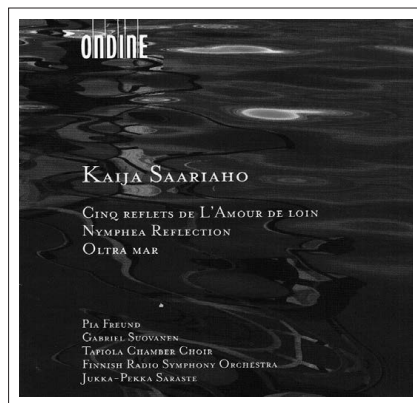


rrera internacional, particularmente en Holanda. La ejecución está a cargo de la re:orchestra, ensamble basado en Rotterdam, fundado en 2009, y cuyo actual director artístico es el propio Roberto Beltrán-Zavala, quien concurrentemente lo es también de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato. Las dos obras de Shostakovich presentadas en esta grabación son sus Sinfonías de cámara Op. 73a y 83a, que no son otra cosa que las orquestaciones de los Cuartetos Nos. 3 y 4 realizadas por el afamado violista y director ruso Rudolf Barshai, y aprobadas por el propio Shostakovich. (Barshai transcribió también los Cuartetos Nos. 8 y 10). He aquí un disco sumamente atractivo, por el concepto del que surge, por el repertorio, y por las sólidas interpretaciones de Beltrán-Zavala y la re:orchestra; en el resultado técnico y expresivo queda de manifiesto el hecho de que el grupo está formado por atrilistas de alto nivel de algunas notables orquestas europeas. Disciplina rítmica, enjundia, claridad en la articulación, amplitud en los matices, son algunas de las cualidades que marcan estas interpretaciones a la música de Shostakovich transcrita por Barshai. Uno de los atractivos (que son muchos) de este CD es la posibilidad de comparar las diferencias entre las orquestaciones de Barshai a los dos cuartetos: cuerdas y cinco alientos-madera para la Sinfonía de cámara Op. 73a, cuerdas, alientos, dos cornos, trompeta y percusión para la Op. 83a.

En estas interpretaciones de Beltrán-Zavala y la re:orchestra se aprecia, sobre todo, un justo equilibrio expresivo entre los episodios punzantes y sarcásticos de las dos obras de Shostakovich y aquellos en los que predomina el lirismo, un lirismo que por momentos (muy bien trabajados por el director y el ensamble) deriva hacia una singular profundidad dramática. La inclusión de danzas centroeuropeas y de la tradición klezmer, sabrosamente orquestadas por Vasile Nedeá, resulta un complemento ideal a la música de Shostakovich, sobre todo porque alude directamente a las pinceladas de diversas músicas (particularmente músicas tradicionales judías) con las que el gran compositor ruso coloreó algunas de sus obras más destacadas. El repertorio, la calidad de la orquesta y el director, los logros técnicos de la grabación y el aval de un sello tan importante como BIS hacen de este CD una oferta sonora irresistible.

DMITRI SHOSTAKOVICH: Sinfonía de cámara Op. 73a; Sinfonía de cámara Op. 83a; TRADICIONAL: Danzas rusas, transilvanas y rumanas (Arr. Vasile Nedeá)
The re:orchestra
Roberto Beltrán-Zavala, director
BIS 2227

La crítica suele ser unánime respecto al hecho de que *L'amour de loin* (El amor de lejos, 2000) de la compositora finlandesa Kaija Saariaho es una de las óperas más importantes de nuestro tiempo. La propia compositora ha entendido la trascendencia de esta formidable partitura suya y le ha dado nueva vida en una extrapolación titulada *Cinq reflets* (Cinco reflejos), un ciclo sinfónico-vocal en el que Saariaho adapta la música de cinco de las escenas de su ópera. Así, tanto el contenido como la expresividad de la nueva obra remiten de inmediato al oyente a las mejores cualidades de la ópera: un universo orquestal iridiscente y sutilmente coloreado, por fugaces momentos reminiscente de la música de György



Ligeti, y una escritura vocal diáfana y a la vez potente. La tercera de las canciones del ciclo, *Songe* (Sueño) es particularmente efectiva como reflejo del ambiente sonoro y dramático de la ópera. Si bien la versión de referencia de *L'amour de loin* es la de los intérpretes de su estreno (la soprano estadounidense Dawn Upshaw y el barítono canadiense Gerald Finley), esta grabación de los *Cinq reflets* tiene el atractivo particular de que, aunque el texto de la ópera está en francés, los cantantes son una soprano finlandesa y un barítono sueco con raíces y carrera en Finlandia, ambos de muy buen nivel de ejecución. Aun considerado como una apretada condensación de la ópera, este ciclo de canciones sinfónicas tiene un alto valor musical autónomo y autosuficiente.

Inspirada en los famosos *Nenúfares* del pintor francés Claude Monet, Kaija Saariaho compuso una obra titulada *Nymphaea* (1987) para el Cuarteto Kronos, con un complemento electrónico. Catorce años más tarde, la compositora finlandesa crea una obra subsidiaria, por así decirlo, en la que utiliza una orquesta de cuerdas para replicar algunos de los efectos sonoros obtenidos antes con la manipulación electrónica. Así, la nueva obra, *Nymphaea Reflection* (Reflejo de nenúfares, 2001) puede ser vista y escuchada como una sublimación de la obra original para cuarteto. Aquí, Saariaho logra una sólida y diversificada escritura para las cuerdas, en la que las referencias a Ligeti son aún más

claras, y en la que hay también cierta influencia del espectralismo. La obra que completa este interesante CD monográfico de Kaija Saariaho es *Oltra mar* (1998-1999), para coro de cámara y orquesta. La compositora balancea sus recursos expresivos en esta deslumbrante obra planteando cuatro movimientos en los que el coro canta con texto, y otros tres en los que solo vocaliza. A lo largo de la obra es posible percibir la intención de Saariaho de trazar pinceladas marinas de un cierto grado de concreción, y en ellas trasciende la alusión al impresionismo marino (o a la pintura tonal de marinas impresionistas...) para componer un mar que es a la vez más telúrico y más elusivo. En el transcurso de los siete episodios de la obra (Saariaho les llama preludios), particularmente aquellos en los que el coro solo vocaliza, las gradaciones dinámicas y texturales están expertamente concebidas para describir el movimiento y los diversos estados de ánimo del mar. El sexto preludio está dedicado explícitamente a la memoria de Gérard Grisey, cuya música es una clara influencia en Kaija Saariaho, particularmente en lo que se refiere a la presencia del espectralismo en algunas de sus obras.

KAIJA SAARIAHO: *Cinco reflejos; Reflejo de nenúfares; Oltra mar*

Pia Freund, soprano; Gabriel Suovanen, barítono
Coro de Cámara Tapiola

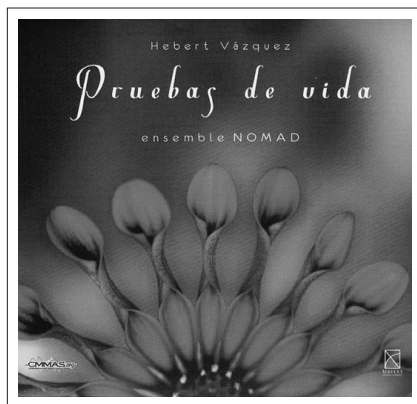
Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa

Jukka-Pekka Saraste, director

ONDINE ODE 1049-2

•

El CD intitulado *Pruebas de vida*, producción monográfica dedicada a la música de Hebert Vázquez, es una muy completa exploración de la larga y fructífera relación que el compositor ha tenido con la guitarra, su instrumento personal de expresión. Se trata, además, de poner en relieve la colaboración de Vázquez con el destacado guitarrista japonés Norio Sato y el Ensemble Nomad. De esta colaboración hay un testi-



monio anterior, el CD *Bestiario* (URTEXT JBCC 205) dedicado también íntegramente a la música de Vázquez. En la primera pieza del disco, *Vanitas*, Vázquez toma como punto de arranque un texto del *Libro de las lamentaciones* del Antiguo Testamento, y un par de pinturas del artista español del siglo XVII Juan de Valdés, precisamente del género pictórico conocido como *vanitas*. En esta obra, concebida para guitarra y cuarteto de cuerdas, el compositor logra una eficaz fusión tímbrica y dinámica entre las cuerdas punteadas y las cuerdas frotadas, alternando el protagonismo estructural y sonoro entre ambas a base, sobre todo, de muy bien urdidos impulsos rítmicos. En la siguiente obra de Hebert Vázquez destaca la presencia de un instrumento que no suele estar presente en el discurso de la música contemporánea. En la primera de las *Dos piezas* para mandolina y guitarra, titulada *Duelo*, el compositor propone y logra una austera y enraizada atmósfera sonora en la que se perciben con claridad algunas resonancias de la música japonesa, en particular la hipotética presencia virtual de instrumentos como el koto o la biwa. La segunda parte de la pieza es más rítmica y viva, y en su paleta sonora se incluye el percudir sobre las tapas y cajas de los instrumentos. La *Tocata* que completa este díptico abre con una extensa introducción para la guitarra sola, seguida de una especie de *moto perpetuo* en el que Vázquez alterna con sabiduría las coincidencias

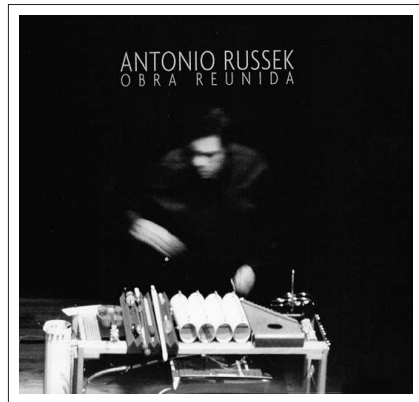
y las discrepancias entre la guitarra y la mandolina. Hacia el final de la Toccata hay fugaces momentos de superposición de pinceladas de blues con sonoridades orientales.

En la siguiente obra de este CD monográfico, Vázquez propone una sugerente variante de la combinación para la que fue escrita *Duelo*: se trata de la obra *Pinturas del mundo flotante: una lluvia repentina en Shono*, para guitarra y koto de 25 cuerdas. Aquí, la exploración de las posibilidades tímbricas y de articulación de dos instrumentos de cuerda punteada es, en sus primeras páginas, más extrovertida y más acentuada que en *Duelo*; hay después una sección central en la que el diálogo entre el koto y la guitarra adquiere una dimensión más poética. La expresión de la parte final de la pieza se coloca en un equilibrado término medio entre las otras dos. A lo largo de toda la obra, Vázquez aprovecha eficazmente la sonoridad y los modos de producción sonora del koto.

La obra que da título a este CD, *Pruebas de vida*, fue escrita por Hebert Vázquez para un ensamble formado por guitarra, flauta, clarinete, trompeta, violín, viola, violoncello, contrabajo, piano y percusión. La audición de la pieza permite discernir un extenso concierto para guitarra y ensamble mixto en cuatro movimientos. Entre las virtudes compositivas de *Pruebas de vida* destacan particularmente la claridad de las ideas y su desarrollo, y el diversificado manejo que hace Vázquez de los timbres del ensamble propuesto. En este sentido, lo más atractivo se encuentra quizá en el segundo movimiento de la obra, titulado *Hablando con el invierno*, en cuyos últimos compases el compositor incluye algunos trozos melódicos con una carga claramente anecdótica. El tercer movimiento es una extensa y compleja cadenza para la guitarra, y el cuarto tiene algunos episodios en los que el compositor hace referencias a aires populares de inconfundible sabor latinoamericano.

PRUEBAS DE VIDA

HEBERT VÁZQUEZ: *Vanitas*; Dos piezas para mandolina y guitarra; *Pinturas del mundo flotante: una lluvia repentina en Shono*; *Pruebas*



de vida

Norio Sato, guitarra
Ensamble Nomad
URTEXT JBCC 256

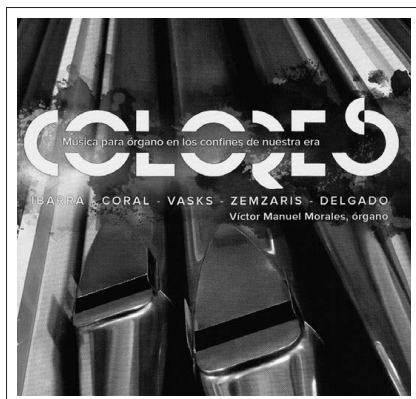
La reciente aparición del CD intitulado *Antonio Russek: Obra reunida*, es un reconocimiento explícito a su labor pionera en el ámbito de la música electrónica y electroacústica en México. No es exageración decir que en su catálogo de composiciones se encuentran algunas de las obras más relevantes y trascendentes de la composición/realización electrónica en México, y de ello da cuenta cabal este álbum, que contiene dos productos distintos y complementarios. El primero es un CD convencional que contiene once *tracks* en sonido estereofónico. El segundo es un DVD Surroundsound 5.1 (solo audio, sin imagen) en el que hay 36 obras más de Russek, preparadas para ser escuchadas en sistemas de sonido espacializados, presentadas en formatos multicanal que van desde cuatro hasta 24 canales. Ante la ausencia de un sistema reproductor multicanal, el DVD puede ser escuchado como estereofónico en un sistema convencional. Incluso al escuchar el DVD de esta manera “incompleta”, es posible percibir el detallado trabajo de superposición y diferenciación de planos sonoros realizado por Russek en la creación de estas piezas. Las piezas

de Russek aquí registradas se presentan en estricto orden cronológico, lo que ayuda mucho a la posible percepción del desarrollo y evolución de su lenguaje sonoro. En el CD hay obras desde 1981 hasta 1997, mientras que el DVD contiene composiciones desde 1984 hasta 2014. Algunas de las piezas que contiene el DVD fueron realizadas por Russek como complemento a videoinstalaciones, videodanzas y otros productos audiovisuales. Este álbum de CD + DVD es sin duda un complemento tangible (audible) importante en la historia de la música electrónica de México.

OBRA REUNIDA

ANTONIO RUSSEK: *Summermood; Introspecciones; Reincidencias; A toute vitesse; Asal Iso100 21; Luz de invierno; Punto y aparte; Zanfoñeta; Concretando; Nextalgia; Time is money. Paisaje circular; Babel de nuevo 1; Siete laberintos de cristal; Babel de nuevo 2; La torre; Lu; Divertimento; Telúrico; Convexo; De cuerpo entero; El ángel; Sin título; Storm; Unplugged; Noche sin sueño; Temblor de tierra; Canica 1; Ciudad de las arenas; Quarzo; Viento solar; Terrrenal; Péndulo; Hábitat; Anej; Cubo 1; Mandala; Anatomía de la melancolía; Vías paralelas; Caja negra; Al filo; Chanegue; Cubo 2; Ohuican; A media luz; Cubo 3; Cinco piezas breves* CMMAS CD022

La discografía de música mexicana para órgano es muy parca, y si de ella se descuentan las obras de Miguel Bernal Jiménez, se vuelve casi imperceptible. En este contexto, destaca la reciente aparición de un disco compacto, intitulado *Colores*, que contiene un variado y atractivo repertorio que incluye tres partituras mexicanas. La primera de ellas es el *Segundo libro de órgano: Homenaje a Guillaume de Machaut*, de Gustavo Delgado. La intención medievalista de la obra, explícita desde su título mismo, es abiertamente abordada por Delgado en las siete partes de la composición, tanto en el contenido estrictamente musical como en los títulos de algunas de ellas. El clímax expresivo del *Segundo libro de órga-*



no se encuentra en su sexto movimiento, el más extenso de todos y aquel en el que encuentran los gestos y sonoridades más modernos. A lo largo de la obra, Delgado utiliza con eficacia la reiteración de figuras y patrones. Se trata de una obra de cierta austeridad, contemplativa, y enriquecida por un registro que pone de manifiesto la experiencia del compositor como destacado intérprete del órgano.

La segunda obra mexicana del CD *Colores* lleva por título *Percepciones*, y es la segunda composición para órgano creada por Leonardo Coral. Aquí el lenguaje es más actual a lo largo de los cuatro movimientos de estados de ánimo contrastantes que propone el compositor. De hecho, Coral propone también expresiones contrastantes (en dinámica, *tempo* y registro) al interior de las partes de la obra. Lo fundamental del peso específico de *Percepciones* se concentra en sus movimientos segundo y cuarto, intitulados respectivamente *Súbitamente enérgico* y *Toccata*.

La tercera obra mexicana es doblemente interesante porque permite al oyente acercarse a una vertiente muy importante, pero poco conocida y difundida, del trabajo compositivo de Federico Ibarra: la música para teatro. La obra (que es en realidad una suite en cuatro movimientos) se intitula simplemente *Música para teatro IV*. De esos cuatro movimientos, el tercero (*Allegro*) es el más poderoso y expresivo, y es aquel en el

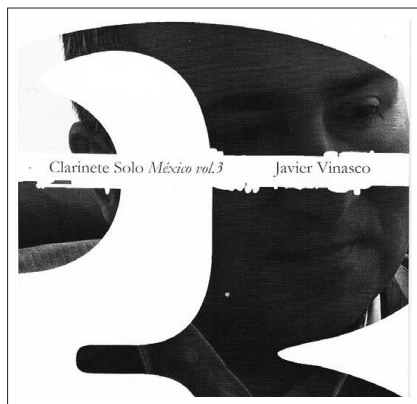
que se detectan con mayor claridad los elementos propios del lenguaje musical de Ibarra.

El repertorio de este disco de música de órgano se complementa con sendas obras de dos compositores letones contemporáneos. El primero es Imants Zemzaris, de quien el organista Víctor Manuel Morales ha registrado aquí la obra *Pastorales pour une flûte d'été* (Pastorales para una flauta de verano). Guiado por el título de su pieza, Zemzaris utiliza principalmente los registros flautados del órgano, contrastándolos por momentos con registros más nasales. La obra es seccional debido a que proviene de varios fragmentos de una partitura original para teatro. A lo largo de los fragmentos que conforman la obra, el compositor propone un rango más o menos limitado de contrastes. La segunda obra letona del CD es *Viatore*, de Peteris Vasks. Se trata de una obra extensa, ambiciosa, en la que el compositor presenta y contrasta dos ideas básicas, una de ellas reiterada de manera prácticamente invariable y la otra sometida a diversos procesos de transformación. La idea inmutable es particularmente atractiva, y debe mucho al mundo sonoro contemplativo que marca a numerosas obras de Vasks y que guarda puntos de contacto con la música de Arvo Pärt, a quien está dedicada la obra.

Como suele ocurrir en los buenos discos de órgano, en el folleto adjunto a éste se da noticia de la fecha, el constructor y la distribución de registros en los manuales y el *pédalier* del instrumento, así como de los acoplamientos. Se trata del bien conocido órgano de la Iglesia Luterana Alemana del Espíritu Santo, instrumento en el que con frecuencia se realizan conciertos y recitales.

COLORES

GUSTAVO DELGADO: *Segundo libro de órgano: Homenaje a Guillaume de Machaut*; LEONARDO CORAL: *Percepciones*; FEDERICO IBARRA: *Música para teatro IV*; IMANTS ZEMZARIS: *Pastorales pour une flûte d'été*; PETERIS VASKS: *Viatore*
Víctor Manuel Morales, órgano
QUINDECIM QP 253



Habiendo reseñado ya en números anteriores de *Pauta* los dos primeros volúmenes de la serie *Clarinete solo*, protagonizados por Javier Vinasco, abordo ahora el contenido del tercero de la serie, dedicado por entero a la música de compositores mexicanos de hoy. Las tres piezas que forman la obra *Desde el instante*, de Javier Torres Maldonado, están escritas en un lenguaje claro y sobrio, con un interesante uso del contraste de los registros del clarinete y con una aplicación orgánica de modos de producción sonora como los *glissandi*, los *key clicks* y el *flutterzunge*. En cierto modo, la obra se aparta del universo de complejidad en el que se mueven otras obras de Torres Maldonado. En su obra *Cloudscape*, José Luis Castillo Borja propone un enrarecido y muy expresivo diálogo entre el clarinete y la cinta, coloreado en casi todo su trayecto por el buen uso de los multifónicos. El *Monólogo* de Ramón Montes de Oca, realizado a través de técnicas tradicionales de ejecución, contrasta episodios nerviosos e inquietos con otros de cualidades más contemplativas, todo ello con la limpidez usualmente asociada con la música del compositor.

El contenido sonoro de la cinta que acompaña al clarinete en *Refractions*, de Jorge Sosa, es altamente diversificado. En el primer movimiento de la obra hay sugestivas alusiones arcaizantes presentadas en un entorno cuasi onírico. En los dos

movimientos subsecuentes, la relación clarinete-cinta toma un cariz más anecdótico.

En su brevísima y fugaz Pieza No. 1, Vanía García ofrece un transparente divertimento, sustentado en las síncopas aplicadas a su patrón rítmico.

La rápida alternancia de gestos e ideas entre registros distantes del clarinete marca sobre todo las primeras páginas de la pieza *De luna nueva* de Itziar Fadrique, quien ofrece al intérprete varios interesantes retos técnicos.

En el diáfano Preludio de Leonardo Coral destaca el empleo de un lenguaje modal que da a la pieza un sugerente aire antiguo. El compositor desarrolla aquí sus materiales a base de sinuosos arcos melódicos.

En *Disociación*, de Andrés de Robina, destaca sobre todo el minucioso trabajo de montaje del material de la cinta, así como el preciso ensamble de ese material con la música escrita para el clarinete. Igualmente bien concebida, la alternancia entre la asociación y la disociación del clarinete y los sonidos pregrabados.

El Divertimento de Manuel Cerda es una pieza que, después de un inicio de cualidades lúdicas, transita por caminos sonoros y expresivos más serios, para retomar finalmente, y con mayor enjundia, su estado de ánimo inicial.

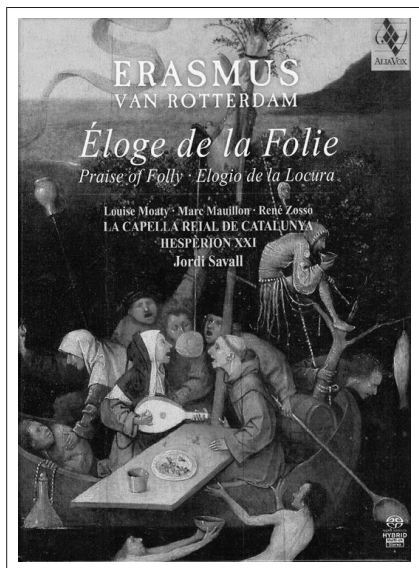
Respecto a la versión de Vinasco a la pieza *Gnomos-Ritual de la mañana* de Eduardo Soto Millán, vale decir que se trata de una versión de las muchas posibles, en el entendido de que hay elementos aleatorios en su concepción. Cajitas de música, simantra de metal y *glockenspiel* complementan aquí el sonido del clarinete, que transita por diversos modos de producción sonora a lo largo del desarrollo de la obra. Poco antes del final, el compositor hace referencia a músicas del pasado en la parte del clarinete.

Como es el caso de los dos primeros volúmenes de la serie, éste también se caracteriza por una buena selección de repertorio, y por las interpretaciones de alta calidad técnica de Javier Vinasco. Dos datos de interés sobre el repertorio de este Volumen 3 de la serie *Clarinete solo*: salvo Ramón Montes de Oca (1953-2006), están representados compositores (y compositoras) mexicanos vivos y activos; la cronología de las obras de este reperto-

rio para clarinete abarca desde 1980 (Soto Millán) hasta 2011 (De Robina y Castillo Borja).

CLARINETE SOLO – MÉXICO, VOLUMEN 3
JAVIER TORRES MALDONADO: *Desde el instante*; JOSÉ LUIS CASTILLO BORJA: *Cloudscape*; RAMÓN MONTES DE OCA: *Monólogo*; JORGE SOSA: *Refractions*; VANIA GARCÍA: Pieza No. 1; ITZIAR FADRIQUE: *De luna nueva*; LEONARDO CORAL: Preludio; ANDRÉS DE ROBINA: *Disociación*; MANUEL CERDA: Divertimento; EDUARDO SOTO MILLÁN: *Gnomos-Ritual de la mañana*.
Javier Vinasco, clarinete
CERO 0.011

En el año 2012, el gran músico y humanista catalán Jordi Savall dio a conocer uno más de sus espléndidos disco-libros (verdaderos banquetes para el oído y el pensamiento), en este caso dedicado a explorar el tiempo y el pensamiento de Erasmo de Rotterdam y, claro, la música (europea y no europea) de su tiempo. Como en el caso de todos los demás disco-libros concebidos y realizados por Savall y sus colaboradores, la parte poético-literaria del proyecto es tan rica y atractiva como la musical. Los extensos y profundos textos, a cargo de destacados especialistas en el personaje aludido, se concentran sobre todo en poner de relieve el perfil humanista, incluyente y multicultural de Erasmo, explorando su biografía, su pensamiento y sus escritos desde diversos puntos de vista. Si bien el *Elogio de la locura* es el centro conceptual del disco-libro, en los textos se analizan también algunas otras de sus obras, con especial énfasis en los *Adagios*. El extenso libro, de más de seiscientas páginas, está profusamente ilustrado con imágenes pictóricas relativas a Erasmo y su época, así como reproducciones facsimilares de diversos documentos y numerosas fotografías de los intérpretes de las grabaciones. Y como siempre, los textos se presentan de manera multilingüe, en siete idiomas relevantes no sólo a los mercados potenciales del disco-libro, sino también al tema en cuestión; de



ahí que uno de los idiomas elegidos sea el holandés. Los textos se ofrecen, también, en francés, inglés, castellano, catalán, alemán e italiano.

La presentación de los materiales sonoros en *Erasmus de Rotterdam – Elogio de la locura* es una muestra más de la inteligencia y sensibilidad de Jordi Savall, así como de su sentido de la actualización. En estas grabaciones, las músicas sabiamente elegidas (y soberbiamente interpretadas por Savall y sus colaboradores) están intercaladas con lecturas de diversos textos de Erasmo de Rotterdam, realizadas por voces de primer nivel tanto en la lectura como en la intención. Todo el material sonoro (música y narración) está contenido en los tres primeros CDS de los seis que contiene el álbum; en los otros tres se ha reproducido sólo la música, omitiendo la narración, para dar al oyente una importante alternativa de audición. Ahora bien, ¿en qué idioma están los textos en esos primeros tres discos compactos? Están en francés. ¿Y las otras seis lenguas? Ahí está el detalle tecnológico interesante. Cada ejemplar de *Erasmus van Rotterdam – Éloge de la folie* contiene una tarjeta con una clave o contraseña. El poseedor del ejemplar accede al sitio de Alia Vox, el sello

discográfico de Savall y, utilizando su contraseña, puede escuchar y/o descargar la combinación de música y narración en cualquiera de los otros seis idiomas contemplados en el disco-libro. Es decir que el espíritu del proyecto es tan amplio e incluyente como el espíritu del propio Erasmo. El título del texto introductorio, escrito por el propio Savall, da cuenta de ese espíritu: *Erasmus, el gran humanista europeo al servicio de la paz y la libertad*. Como es tradición en todos los trabajos (en vivo o grabados) de Savall, sus huestes musicales provienen de distintas culturas y latitudes del mundo, lo que enriquece de manera singular la parte musical de este proyecto. Sin duda, otra oferta literario-musical imperdible a cargo de Jordi Savall y sus músicos-poetas.

ERASMUS VAN ROTTERDAM – ÉLOGE DE LA FOLIE

Música de autores varios del tiempo de Erasmo
La Capella Reial de Catalunya; Hespèrion XXI
Jordi Savall, director
ALIA VOX AVSA 9895 A/F (6 CDs)

CRI-CRI SONARÁ EN LENGUAS INDÍGENAS

A 25 años de la muerte del cantautor mexicano Francisco Gabilondo Soler, *Cri-Cri*, varios de sus temas reconocidos a escala mundial serán traducidos a lengua indígena, informó su hijo Tiburcio Gabilondo.

Es un proyecto que la compañía Gabsol, dirigida por él, inició a principios de este año, pero será en 2016 cuando quede concretado a fin de llegar a otros públicos.

Las emblemáticas canciones serán traducidas al náhuatl, maya, mixteco, zapoteco y tzotzil.

“Existe una población mexicana que necesita tener más acceso a *Cri-Cri* y el trabajo nunca se acaba. Nos retrasamos porque a veces no encuentras el eco necesario, pero ojalá ahora sí sea posible”, comentó.

Otro plan para 2016 es el lanzamiento de una serie de historietas escritas por Francisco Gabi-londo Soler, intitulada *Aventuras del grillito can-tor*, en las que mediante el formato de cómic se narra la historia de *La patita*, *El ratón vaquero* y *El conejo Blas*, entre otros personajes.

“Digamos que es la precuela de la canción. Para lograr las historietas se redibujaron a los personajes. El guión original fue respetado y se lo vamos a presentar a la gente para que descubra nuevas cosas”, indicó.

TIRADERO DE NOTAS

Jesús Echevarría

DE LA
EXPERIENCIA
ESTÉTICA

Segunda parte



—Pero, dime —preguntó mi primo Pancho—, ¿has tenido tú una experiencia estética revelado-ra? ¿una epifanía, una transformación?

—Sí, Pancho, y muy impactante.

—¡Cuéntame!, ¿qué música escuchaste? ¿de qué compositor? ¡Seguramente fue en una sala de conciertos!

—No, Pancho, no fue en una sala de concier-tos, fue en una caverna.

—¿Como en la alegoría de la caverna de Pla-tón?

—En cierto sentido, sí. En la alegoría de Pla-tón, los seres humanos viven presos en el fondo de una caverna y perciben como realidad sólo las sombras de ella proyectadas por el sol des-de la entrada de la caverna. No podemos ver la realidad y conocerla porque el sol nos deslum-bra cuando intentamos mirar hacia la entrada, pero ¿qué pasaría si alguien pudiera salir a la superficie?:

Examina ahora el caso de una liberación de sus cadenas y de una curación de su ignoran-

cia, ¿qué pasaría si naturalmente les ocurriese esto: que uno de ellos fuera liberado y forzado a levantarse de repente, volver el cuello y marchar mirando a la luz, y al hacer todo esto, sufriera y a causa del encandilamiento fuera incapaz de percibir aquellas cosas cuyas som-bras había visto antes. ¿Qué piensas que res-pondería si se le dijese que lo que había visto antes eran fruslerías y que ahora, en cambio está más próximo a lo real, vuelto hacia cosas más reales y que mira correctamente?¹

Lo que alcanzaría, después de mucho esforzarse, es el conocimiento de lo auténticamente real, de-jaría atrás la ignorancia.

—Sería una experiencia transformadora.

—Así es, pero esta transformación se daría mediante el conocimiento y no como experiencia sensible. Si bien para Platón lo bello es una idea análoga a las ideas de ser, de verdad y de bon-dad,² en la alegoría de la caverna lo que plantea es la dicotomía entre mundo sensible y mundo inteligible, entre opinión y saber.

—Entonces a lo bello también se llega por medio de la razón.

—La historia de la filosofía plantea que así era para Platón y para Pitágoras:

Lo bello [para Platón] es un dato objetivo extraído por nuestra razón y que tiene como paradigma la perfección pitagórica de los cuerpos geométricos. Los objetos ordenados, regulares, simétricos, armónicos y propor-cionados.[...] la influencia pitagórica se des-cubre en Platón, sobre todo en los diálogos del último periodo de su vida. La física del gran filósofo y aun la misma teoría de las Ideas presentan las huellas del gran matemá-tico de Samos.³

—Bueno, pero ¿en qué caverna encontraste tu experiencia estética transformadora?, ¿qué mú-sica escuchaste?

—Más que una caverna, fue en una gruta y, curiosamente, no fue escuchando música, aun-que debo decir que la percepción acústica fue parte importante de la experiencia.

—Dejarías de ser tú el día que respondas sin misterios o paradojas. ¿Fue con una película?, ¿una obra de teatro?

—No.

—¡Explícate de una vez!

—Calma, Pancho, es importante que te narre con detalle lo sucedido. Fue durante unas vacaciones con mi esposa. Visitábamos una pequeña localidad famosa por su arquitectura colonial. En el hotel donde nos hospedábamos nos recomendaron visitar un balneario a las afueras de la ciudad. Como era verano y hacía bastante calor, nos pareció buena idea y al día siguiente después del desayuno abordamos nuestro auto y emprendimos la marcha. Tomamos la carretera que nos habían indicado en el hotel y entonces empezamos a dudar de lo maravilloso de la idea. Se trataba de un camino secundario, polvoso y lleno de baches. Nos asaltó la duda de si el dichoso balneario no iba a resultar un establecimiento de tercera, carente de las mínimas condiciones de higiene. Luego de una hora y media de estar saltando en los baches y tragando polvo vimos un enorme letrero anunciando el balneario. Nos estacionamos en un amplio espacio de tierra repleto de automóviles y tomamos rumbo a la taquilla. Había una cola enorme de gente, pasada una media hora compramos los boletos y entonces tuvimos que hacer fila de nuevo, la entrada se hacía en tandas de grupos de unas 30 personas. Hacía ya un rato que Luvi me hacía señas de “mejor vámonos” pero, bueno, la perspectiva de volver respirando tierra sin haberlos dado antes un chapuzón no resultaba muy atractiva. Por fin se movió la cola y entramos. Bajamos unos escalones resbalosos de piedra y al doblar un recodo nuestros pies tocaron el agua que, para mi desencanto, no estaba fresca. Unos instantes después estábamos ya sumergidos en la corriente, medianamente vigorosa de un río. Te leo ahora algo que escribí al respecto:

Nado en un bullicioso río entre un río de bulliciosa gente. El agua apenas atenúa el intenso calor del mediodía pues nado en aguas termales. No quiero luchar y me abandono; el viaje adormece poco a poco mis sentidos,

casi hasta la somnolencia, sólo el leve contacto de la mano de Luvi me mantiene en contacto con la realidad. El tiempo también se desvanece, casi me libera de su eterna presencia, pero queda en el fondo de mi conciencia la espera del inevitable desenlace. De pronto estoy dentro del vientre materno, la oscuridad húmeda y a la vez tibia me abriga. Hay música: la de mi corazón latiendo y la de los ecos del agua resonando en las paredes curvas que me circundan. Floto sobre el agua en un mundo diferente. De pronto encuentro en la penumbra el rostro de Luvi, irradia paz, supongo que también el mío. El tiempo ahora parece detenerse, está encapsulado en un mismo momento, por fin empieza a disolverse la esfera y sobreviene la conciencia. La conciencia lleva al drama: el que versa sobre la primera pregunta: la de la existencia. Ésta es imperiosa y amenaza con romper la calma. Empiezo a desesperar. De pronto: nazco. Salgo a la luz junto con Luvi, junto con otros seres que, jubilosos, comparten conmigo una felicidad olvidada.

Después de que fuimos expelidos de la gruta nos encontramos flotando en una especie de alberca al aire libre. La gente retozaba a nuestro alrededor con rostros felices, rebosantes de sonrisas sencillas y francas.

—¡Caramba! —exclamó Pancho—. Fue como volver al vientre materno y nacer de nuevo.

—En efecto, sólo que el parto fue colectivo, una experiencia social, digamos. Claro que difícilmente todos la interpretaron de la misma manera. Luvi y yo sí. Lo platicamos entonces y lo hemos comentado muchas veces después.

—¿Y en qué te modificó esa experiencia?

—Básicamente me dotó de un sensación: la pureza primigenia de la vida.

—¿Y para tu relación con la música?

—Es una sensación que busco recrear a través de la creación musical; es también una especie de “idea fuente” que genera otras sensaciones como las siguientes: la nostalgia por esa sensación, la espera por hallarla de nuevo, la lucha por llegar a ella, etcétera.



Entrada de la gruta.

—¿Piensas que ese mecanismo es común en todos los creadores?

—Sí, aunque puede ser muy distinta en cada caso, desde luego también tiene que ver con los ideales culturales de cada época y sociedad. Es una idea muy difundida que J. S. Bach dedicaba toda su música a la idea de dios. Esto se desprende de que escribía en algunas de sus partituras: “In nomine Domine” o también:

La frase “para mayor gloria de Dios” fue usada incontables veces por el inmortal compositor Johann Sebastian Bach, quien era muy creyente y tenía muy presente a Dios a todas horas pero en especial en su trabajo. En las hojas de sus sublimes obras ponía las iniciales “JJ”, de la invocación latina “Jesu Juva” (“Jesús me ayuda”). También escribía A. M. D. G. iniciales de “Ad Majorem Dei Gloriam” (“A mayor gloria de Dios”).⁴

Otro punto de vista presenta J. N. Forkel (1749-1818), considerado el fundador de la musicología histórica y quien escribió la primera biografía de Bach en 1802. Forkel opina que la transcripción que hizo Bach de los conciertos para violín de Vivaldi al clavicordio fue fundamental para que encontrara su propio ideal de composición musical:

Desde muy temprano comprendió que los galopes y cabriolas sobre el teclado no podían conducirlo a nada, sino que el orden, el sentido de unidad, el de un encadenamiento lógico debían subordinarse a los pensamientos musicales. Sobre todo comprendió que tenía necesidad de una guía para llegar a este fin. Los “concerti” para violín de Vivaldi, que acababan de publicarse, fueron para él esa guía necesaria [...] no tuvo ya necesidad en el futuro más que de una asiduidad constante en el trabajo para crearse a sí mismo un ideal

en el arte y para alcanzar este ideal [...] La música era para él un lenguaje, y creía que el compositor era un verdadero poeta, que debía siempre tener a su disposición los medios de expresión suficientes para pintar sus sentimientos, cualquiera que fuera el lenguaje que quisiera utilizar.⁵

Volviendo a la idea de la experiencia estética y de la sensación de la presencia divina, la arquitectura barroca presenta muchos ejemplos, como las imponentes y muy elaboradas fachadas y altares barrocos, o los efectos de luz para que a cierta hora penetrara un rayo del sol que resplandeciera en el cáliz durante la elevación.

—Me hiciste recordar —intervino Pancho—, un castillo feudal que visité en Gales. Había una pequeña capilla, muy austera, donde los caballeros “velaban armas” antes de un duelo. La espada era colocada en un nicho de piedra de tal manera que, al amanecer, un rayo de luz la tocaba y hacía resplandecer, señal inequívoca de que dios estaba del lado del caballero.

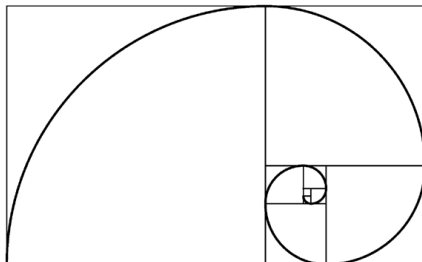
—Una experiencia impactante, acentuada sin duda por el estado en que se habría encontrado el caballero, sujeto al ayuno, y a la tremenda tensión de saber que en breve pondría su vida en riesgo.

—Y, hablando de la Edad Media, ¿cuál era el ideal de belleza?

—En lo fundamental una continuación del ideal platónico-pitagórico. Lo bello tenía que ver con la forma, el principio de unidad, lo bien constituido, lo ordenado:

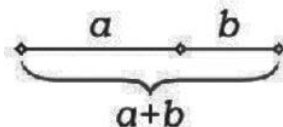
La gran aportación de los escolásticos medievales a la concepción de la belleza está en su teoría del “esplendor de la belleza” o *claritas pulcri*. Según dicha teoría el orden de lo bello es de tal naturaleza que puede provocar en el sujeto que lo percibe una contemplación fácil y completa de la cual nace el placer estético. Cuanto más resplandezca la forma o principio de unidad del objeto, más profundamente bella será la impresión que se recibe.⁶

Esta búsqueda de la perfección de la forma se manifiesta en la obra del matemático italiano Leonardo de Pisa (1172-1250), también conocido como Fibonacci, quien ideó una sucesión infinita de números naturales conocida precisamente con este último nombre. La sucesión comienza con los números 0 y 1 y, a partir de estos, cada término es la suma de los dos anteriores, es la relación de recurrencia que la define: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, ...



La espiral de Fibonacci: una aproximación de la espiral áurea generada dibujando arcos circulares conectando las esquinas opuestas de los cuadrados ajustados a los valores de la sucesión; adosando sucesivamente cuadrados de lado 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 y 34.⁷

Esta serie numérica representa una aproximación de la llamada “sección áurea”, en realidad número áureo o “proporción áurea”, estudiado y descrito por Euclides (300-265 a.C.), en su libro *Los elementos*, aunque se piensa que ya los egipcios lo conocían y de ahí pasó a los griegos. Es un número irracional que se obtiene a partir de un segmento dividido en dos donde el segmento “b” es a “a” en la misma proporción que “a” es al total de la recta:



Este número irracional se expresa:

$$\Phi = \frac{1 + \sqrt{5}}{2} = 1,618033988749\dots$$

A partir del rectángulo áureo podemos construir una “espiral áurea” que está presente en las obras de muchos artistas.

—¿Cómo en cuáles?

—Hay que decir primero que, aunque en una obra pueda encontrarse la proporción áurea, no necesariamente el artista la empleó conscientemente, pudo haber sido algo intuitivo. En el arte clásico los griegos utilizaron sobre todo proporciones exactas, pero en la arquitectura del Partenón, por poner sólo un ejemplo, está presente la proporción áurea. Sabemos que en el Renacimiento fue aplicada intencionalmente por pintores como Alberto Durero (1471-1528) y Leonardo Da Vinci (1452-1519), pues dejaron escritos al respecto. Posiblemente fue utilizada aposta por muchos pintores a lo largo de la historia, entre ellos Vermeer, Paul Klee y Salvador Dalí.⁸

—¿Y en la música?

—Probablemente en la estructura de algunas sonatas de Mozart:

Por ejemplo, la sonata N° 1 de Mozart para piano subdivide su primer movimiento en 38 y 62 compases. El cociente, $62/38 = 1,6315$, difiere en menos de un 1% de la proporción áurea. Lo mismo puede decirse de su segundo movimiento, que con 28 y 46 compases en sus dos secciones principales arrojan una proporción $46/28 = 1,6428$, también muy cercana a ϕ . La sonata N° 2 subdivide el primer movimiento en 56 y 88 compases, cuyo cociente es $88/56 = 1,5714$, también bastante próximo a la relación áurea.⁹

También se dice que hay proporción áurea en la escala pitagórica, pero hay que tomar en cuenta que el número áureo es irracional no periódico: 1.618033988749..., mientras que la razón $2/3$, por ejemplo (la quinta de la escala pitagórica), nos da un número racional con expansión infinita

periódica: .666666... Igualmente la razón $4/3$ (la cuarta): 1.3333333...

El empleo de la proporción áurea y en general de series numéricas y proporciones por los creadores ha sido recurrente a lo largo de la historia y hasta nuestros días. Lo cierto es que durante la Edad Media se pensaba que la belleza obedecía a los términos de orden, medida y forma como el caso del escultor Lorenzo Ghiberti o el del arquitecto Leone Battista Alberti.¹⁰

—Me queda claro, pero tocaste otro tema que me da curiosidad: ¿Qué más puedes decirme de la experiencia estética como “idea fuente” en que se inspiran los creadores?

—Bueno, algunos te dirán que no tienen una, sino muchas, o que es una combinación entre un mecanismo de búsqueda consciente y la intuición. Sobre este tema siempre acude a mi memoria una entrevista con el pintor Arnold Belkin (1930-1992) que me impactó vivamente al respecto; fue hace varias décadas en un programa de televisión. La entrevistadora le pidió al pintor que hiciera algún boceto frente a las cámaras para que los telespectadores vieran “en vivo y a todo color” el quehacer de un artista. Belkin tomó un pliego de papel y unos carbones y dibujó algunos trazos. La conductora exclamó al ver el dibujo: ¡Esto, queridos televidentes, es el talento! ¡Quién pudiera tener esta capacidad para crear belleza en un instante!, a lo que el pintor contestó: “No es talento, es el resultado de años de trabajo. Estos trazos que dibujé los he estado haciendo una y otra vez durante años buscando una sensación que llevo dentro de mí y que siento la necesidad de plasmar en el lienzo o el papel”. La mujer le pidió que explicara o describiera cuál era esa sensación. “No lo sé con precisión”, dijo Belkin. Es una luz, una forma o una luz que da en cierto ángulo sobre una forma, puede ser un recuerdo lejano. Tal vez la luz del sol a media mañana entrando por la ventana mientras mi madre me amamantaba, tal vez es la luz que en cierto ángulo daba en el seno de mi madre que me alimentaba, tal vez es la mane-

ra como miré el contorno iluminado de su seno mientras me amamantaba, tal vez la sensación placentera de sentir la tibia mañana mientras era alimentado, tal vez mi primer conocimiento del mundo, una revelación de lo sensible.

—¿Recuerdas que dijo todo eso?

—No, pero recuerdo lo que me hizo sentir y trato de relatártelo. Es tarde Pancho, así que me despidó, seguiremos hablando de esto en la próxima ocasión.

Notas

¹ Platón, *República*, Libro VII, Madrid, Gredos, 1992.

² José Ferrater, “Bello”. *Diccionario de Filosofía*, 2001, Barcelona, Ariel.

³ Dulce María Granja. Estudio preliminar a *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*

de *Immanuel Kant*, México, CFE-UAM, UNAM, 2004, p. XXVII.

⁴ <http://padrehoyos.blogspot.mx/2008/09/todo-para-mayor-gloria-de-dios.html>

⁵ J. N. Fokel, *Juan Sebastian Bach*, México, Breviarios FCE, 1975, pp 69, 70 y 71.

⁶ Dulce María Granja, Estudio preliminar a *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime de Immanuel Kant*, México, CFE-UAM, UNAM, 2004, p XXVIII.

⁷ http://es.wikipedia.org/wiki/Sucesi%C3%B3n_de_Fibonacci

⁸ <http://www.pauloport.com/Fotografia/Artigos/epropaurea2.htm>

⁹ <http://www.sectormatematica.cl/musica/esferas.pdf>

¹⁰ Dulce María Granja, Estudio preliminar a *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime de Immanuel Kant*, México, CFE-UAM, UNAM, 2004, p XXVIII.

En su próximo número

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales

- **Christian Morris y Mauricio Beltrán:** Descubriendo a Henri Dutilleux
- **Alejandro Barceló Rodríguez:** El Taller de creación musical “Carlos Chávez y Héctor Quintanar”
- **Manuel Rocha:** Una concepción cuántica del sonido
- **Federico Valdez:** Entrevista con Mariano Etkin
- **Rainer Matos Franco:** Stravinski en la URSS
- **Carlos Pineda:** Avelino de Araujo y la poesía concreta
- **Adriana Malvido:** La Filarmónica femenil de Tlahui
- **Jorge Torres Sáenz:** Sandra Pani y su *Desnudatio perfecta*
- **Hugo Roca Joglar:** Carta a Candelario Huízar
- Poemas de **Ursus Sartoris, Alejandro Magallanes y Saúl Yurkiévich**

LA MUSA INEPTA



De plano no hay derecho, dice indignada La Musa Inepta, que larguen con cajas destempladas a tenores y barítonos a diestra y siniestra, bajándolos de los elencos operísticos a los que habían sido invitados. De ello da puntual noticia en el “periódico” *Excelsior* Juan Carlos Talavera, bajo el contundente titular que dice: *Lo echan de Tosca*. Se refieren, el redactor y el texto, al tenor Dante Alcalá, a quien le ocurrió lo antes citado. El señor Talavera cita en su texto algunas de las razones que dicen que le dijeron al tenor que motivaron el fulminante despido, y entre ellas menciona ésta:

Su voz no se escuchaba en la Sala Principal, que su voz registraba un desbalance, que sentían los agudos constreñidos y que la orquesta no sonaba bien porque su voz no se escuchaba.

¿Sería que el tenor estaba cantando en la Sala Manuel M. Ponce o en la Sala Adamo Boari del Palacio? Pero más que el dilema topológico aquí implícito, a la rotunda reportera de *Pauta* le mortifica la súbita aparición de una excusa perfecta, inatacable y hermética para cualquier orquesta que de pronto resopla y rechina: “Tocamos mal porque la voz del tenor no se escuchaba”. La Musa medita unos momentos y llega a la conclusión de que tal pretexto bien puede ser endilgado a otros (y otras) solistas de todo tipo, que con su inaudible murmullo o susurro ocasionan el desafinamiento o desafinación de los sinfónicos o filarmónicos, según sea el caso.

•

Al leer la resonante sección musical de la sección cultural del número 2043 de la revista *Proceso*, la Musa deja caer una furtiva lágrima en memoria de Kurt Masur, a cuya memoria Roberto Ponce dedica un “*In memoriam*” Kurt Masur

(1927-2015). (El pleonasma es responsabilidad de la Musa.) Escribe, apunta, anota y redacta el mencionado articulista:

“Recio Kapellmeister dueño de la musicalidad plena”, lo llamó el crítico José Antonio Alcaraz (1938-2001) en su reseña *Nueva York Distrito Federal (Proceso 1078)*, por el soberbio concierto que ofreció al frente de la Filarmónica de Nueva York el 26 de junio de 1997 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, con “aplomo, sabiduría, oficio y capacidad expresiva” al interpretar la Tercera sinfonía del austriaco Anton Bruckner, “dedicada a ya sabemos quién” (Hitler).

De entrada, la Musa Inepta de *Pauta* se indigna retrospectivamente y piensa: “Pinche Bruckner, por eso nadie toca sus sinfonías, por nazi”. Y para documentarse en los documentos y las fechas documentadas, la Musa pulsa ahí donde dice Google y obtiene que Adolfo Hitler vivió entre 1889 y 1945, y que Anton Bruckner habitó su parte del planeta entre 1824 y 1896. Otra fecha bien documentada por la Musa: Bruckner escribió la Tercera sinfonía en 1873, lo que indica que fue un nazi-fascista premonitorio, dedicando la magna obra a Hitler 16 años antes del nacimiento del pequeño estratega bávaro. La Musa de *Pauta* le acompleta la tarea al redactor de *Proceso* y le recuerda que hoy en día, las bandas de *skinheads* neonazis que asuelan con su ominosa, estridente y calva presencia las insomnes noches de la sólida mas no monolítica democracia germana (¿qué tal la enorme, poética y política frase de la Musa?) marchan por las calles de Berlín, Múnich y Leipzig al inquietante ritmo de sus botas decoradas con metálicos estoperoles cantando a voz en cuello el tema de la trompeta del primer movimiento de la Tercera sinfonía de Anton Bruckner... sí, ese mismo tema que, la Musa bien lo sabe, tanto gustó a Richard Wagner.

•

Y apenas unos días más tarde, en edición posterior (que quiere decir de después, no de atrás) de la misma revista *Proceso*, la Musa lee con mortificada consternación y consternada mortificación que el arzobispado ya anda queriendo cerrar esa noble casa de enseñanza y aprendizaje musical que es el Instituto Cardenal Miranda. La reportera del reportaje viene siendo Judith Amador

Tello y, al reportear el reportaje, entrevista a un entrevistado, que es director que dirige el ya mencionado instituto de referencia: Juan Manuel Lara Cárdenas. Ya bien entrados todos en materia, incluyendo la Musa, la reportera reporta que dicen que dijo el entrevistado, también ya mencionado, que “en su plan de estudios (del instituto, no de la Musa Inepta ni de la reportera), además de las materias musicales, se imparte canto gregoriano y latín.” La Musa afirma, categórica y rotunda, que así debe ser el espíritu, ecléctico, universal e incluyente, de toda escuela o instituto de música, que hasta materias no-musicales como el canto gregoriano andan enseñando. La Musa revisa planes de estudio diversos y descubre que el canto gregoriano forma parte del currículum académico de la Escuela Superior de Química e Industrias Extractivas del Poli, la famosa y muy noble ESQIE. A lo mejor un día de estos el Instituto Cardenal Miranda, si no lo cierra el arzobispado, impartirá en reciprocidad la materia de cinética de reacciones.

J.A.B.

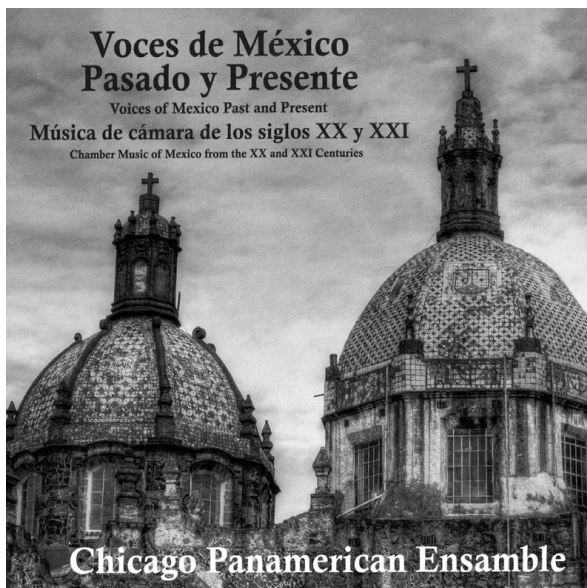
VOCES DE MÉXICO

ChicagoPanamerican
Ensamble

CD I, obras de:
Rolón, Ponce,
Revueltas, Chávez,
Sandi, Sabre Marroquín
y Jimenez Mabarak

CD II, obras de:
Gutierrez Heras,
Lavista, Agudelo,
Márquez,
Álvarez y Coral

De venta
en las principales
casas de música



COLABORADORES

- Poeta y traductora del portugués, **Paula Abra-mo** (Ciudad de México, 1980) estudió la licenciatura y la maestría en Letras Clásicas en la UNAM. Es autora del poemario *Fiat Lux* (2012), con el que obtuvo el primer Premio de Poesía Joaquín Xirau Icaza, otorgado por el Colegio de México en 2013.

- **Edgar Aguilar** (Xalapa, 1977). Poeta y narrador. Ha publicado *Ecos* y *La torta y otros relatos menos crueles*. Premio de Poesía Jorge Cuesta (2000). Colaboraciones suyas pueden encontrarse en *Casa del Tiempo*, *La Palabra* y *el Hombre*, *El Puro Cuento*, *Periódico de Poesía*, *Laberinto* y *La Jornada Semanal*.

- Entre los libros de **Luigi Amara** (Ciudad de México, 1971) mencionaremos: *El cazador de grietas* (1998), *Historia descabellada de la peluca* (2014) y *Nu)n(ca* (Premio Internacional de Poesía Manuel Acuña en Lengua Española 2014). Su libro más reciente es *Una caja adentro de una caja adentro de una caja* (Impronta, 2015).

- El violonchelista **Álvaro Bitrán** ha actuado como solista en las principales orquestas de Latinoamérica, Estados Unidos y Canadá. En 1982 fundó el Cuarteto Latinoamericano. En el año 2000 fue premiado en México con la Medalla Mozart por su destacada trayectoria artística.

- **Pierre Boulez** (Montbrison, Francia, 1925-2016) fue uno de los grandes compositores del siglo XX, así como uno de los más importantes directores de orquesta de su generación. Entre sus obras destacan: *Le marteau sans maître*, *Pli selon pli*, *Répons* y *Sur incises*. Dirigió las orquestas más prestigiosas del mundo, como la de la BBC, la London Symphony Orchestra, la de Berlín, Chicago, Viena y Nueva York, entre otras.

- Aunque bien pudo ser imitador o cantante, **Hernán Bravo Varela** (México D.F., 1979) es poeta, ensayista y traductor. Ha publicado los libros de poemas *Oficios de ciega pertenencia* (Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino 1999) y

Comunión (2002), así como los libros de ensayo *Los orillados* (2008) e *Historia de mi hígado y otros ensayos* (2011). Su libro más reciente es *El pequeño mecanismo de los acontecimientos* (Almadía, 2014).

- **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 2008, por sus múltiples méritos, le fue concedida la Orden del León de la República de Finlandia.

- Compositor electroacústico y multimedia, **Lowell Cross** (Texas, 1938) también se ha destacado como creador de instrumentos musicales e ingeniero de sonido. Es profesor emérito de la Universidad de Iowa.

- El compositor e investigador **Jesús Echeverría** (México, D.F. 1951) se formó en la Escuela Superior de Música del INBA y se ha interesado en la música popular del país, además de que ha trabajado con folkloristas y huapangueros. Entre sus obras se cuentan: *Concierto para oboe*, *Suite huasteca*, *Suite tarasca*, *Canasta de frutas mexicanas* y diversas canciones. La petenera y el son huasteco son dos de los temas que ha abordado en su faceta como investigador musical.

- **Pablo Espinosa** (Córdoba, Veracruz, 1956) 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). Entre sus libros destacamos: *Memoria de la Sala Nezahualcōyotl 1976-1996*.

- **Fluxus** fue una comunidad internacional de artistas y compositores, una corriente de aire fresco en la historia del arte contemporáneo, un flujo de ideas antisolemnes y antielitistas que se extendió durante décadas, un movimiento de posvanguard

dia plural, insurrecto y muy influyente. Entre sus miembros más destacados se cuentan: George Maciunas, Alison Knowles, Dick Higgins, Nam June Paik, Yoko Ono y George Brecht.

- **Natalia Gurovich** es diseñadora e ilustradora nacida en Chile y radicada en México desde 1993. Ha trabajado como diseñadora gráfica en distintas instituciones del medio cultural y del área editorial. Como ilustradora se ha especializado en el área infantil publicando, entre otras, para las editoriales SM, Planeta, Castillo, Patria, Progreso y Cidcli. Ha sido galardonada con premios tanto en el área de diseño gráfico como en el de ilustración.

- **Dick Higgins** (Estados Unidos, 1938-1998) fue uno de los artistas emblemáticos de la segunda mitad del siglo XX y miembro fundador de Fluxus. Estudió composición con John Cage, cuyas ideas formaron parte crucial de su trabajo. En 1963 fundó la editorial Something Else Press, donde publicó a autores como Gertrude Stein y Claes Oldenburg.

- El poeta estadounidense **Donald Justice** (1925-2004) fue autor de trece libros de poemas, entre los que sobresalen: *Aniversarios de verano* (1960) y *El hacedor de ocasos* (1987). Entre otros reconocimientos obtuvo la beca de la Fundación John Simon Guggenheim, el Premio Pulitzer y el Premio Nacional del Libro de su país.

- Doctora en Filosofía, la profesora española **Carmen Pardo** ha animado diversas publicaciones de y en torno a John Cage, entre las que se encuentra *La escucha oblicua* (Sexto Piso, 2014). También ha escrito sobre Stockhausen, Ligeti y Xenakis, así como sobre la relación entre música y filosofía. Su libro más reciente es: *En el silencio de la cultura* (Sexto Piso, 2016).

- Compositor, director de orquesta, investigador y docente, **Cergio Prudencio** (La Paz, Bolivia, 1955) es fundador y director titular de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) desde su establecimiento en 1980. Con ella ha desarrollado una estética contemporánea de fuertes reminiscencias ancestrales, en obras como *La ciudad*, *Cantos meridianos*, *Yuariwaycheq*, *Cantos crepusculares*, entre otras. Ha compuesto

también música para formaciones instrumentales convencionales, con difusión en diferentes países de América y Europa.

- **Jazmín Rincón** inició sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Estudió la licenciatura en Traverso Barroco y la maestría en Flauta Clásica en la Hogeschool voor de Kunsten Utrecht (Holanda), con Wilbert Hazelzet. Se ha presentado en diversas salas y festivales tanto en Holanda como en México. Actualmente imparte clases de música antigua y música de cámara en la Ollin Yoliztli y realiza el Doctorado en Historia del Arte en la UNAM.

- **Hugo Roca Joglar** (1986) escribe una columna quincenal (“Vibraciones”) sobre música en el suplemento cultural “Laberinto” del diario *Milenio* y colabora para medios como *Pro Ópera*, *Chilango*, *Replicante*, *Esquire* y *Domingo*. En 2015 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo por su crónica: “Lo que me dice el amor (Mahler en una cantina de Irapuato)”.

- El poeta chileno **Gonzalo Rojas** (Lebu, 1917-2011) fue uno de los grandes herederos de la vanguardia, autor de libros fundamentales de la poesía hispanoamericana del siglo XX como los siguientes: *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977) y *El alumbrado* (1986). Entre otras muchas distinciones, fue merecedor del premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (1992) y del Premio Cervantes (2003).

- Alguna vez Jefe de Redacción de esta revista, el escritor e investigador mexicano **Guillermo Sheridan** no ha dejado de reflexionar, a menudo con mala leche, sobre el orbe de la música. Su libro más reciente es *Habitación con retratos. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz 2* (Ediciones Era, 2015). En octubre de este año aparecerá el tercer volumen de esta biografía.

- **Jesús Silva-Herzog Márquez** (Ciudad de México, 1965) es analista político, catedrático en el Departamento de Derecho del ITAM y ensayista. Es autor, entre otras obras, de *Andar y ver* (2005) y *La idiotez de lo perfecto. Miradas de la política* (2006).

- El periodista español **P. Unamuno** escribe sobre música y libros. Colabora con regularidad en el diario *El mundo*.

CONTRASTES

Joaquín Melo, flauta
Irina Decheva, piano

Obras de:
Donizetti, Lavista,
Guastavino, Doppler
y Maria Widor

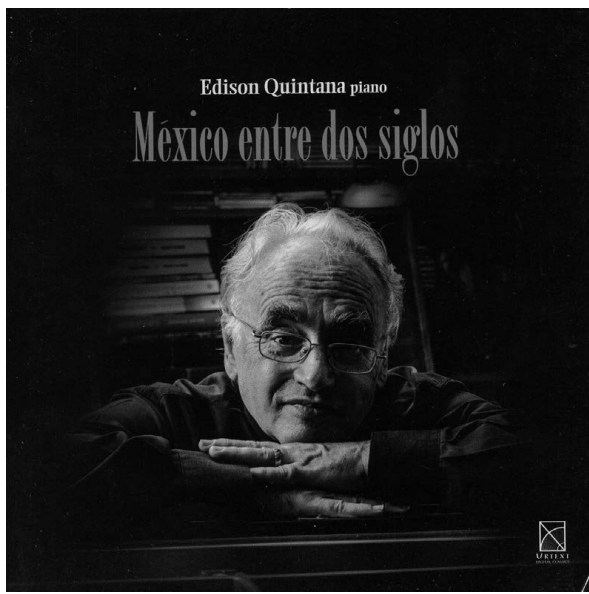
De venta
en las principales
casas de música

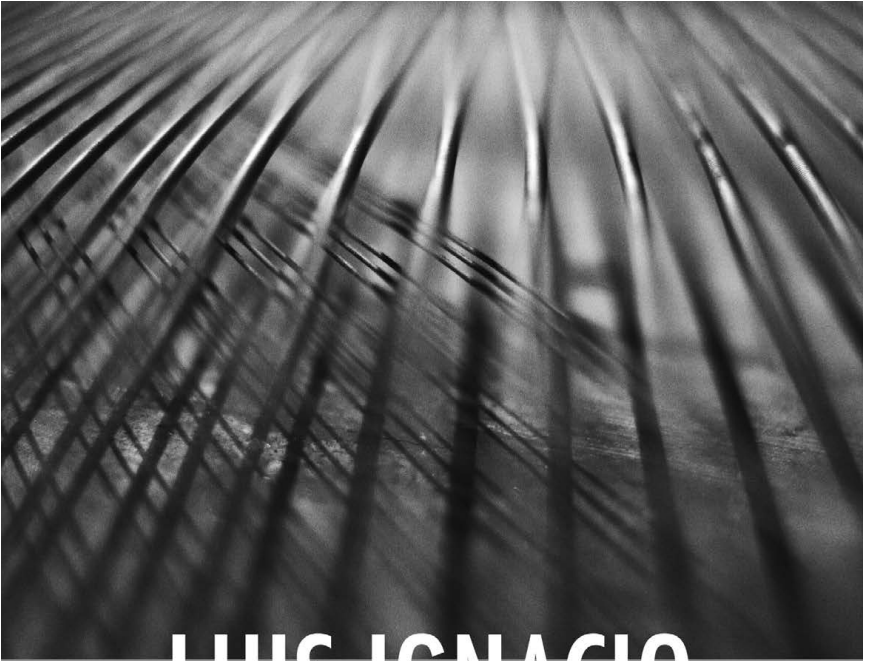


Edison Quintana MÉXICO ENTRE DOS SIGLOS

Obras para piano de:
Juventino Rosas,
Ricardo Castro, Manuel
M. Ponce, Mario Ruiz
Armengol, Eduardo
Hernández Moncada,
Carlos Jiménez
Mabarak, Silvestre
Revueltas, José Pablo
Moncayo, Leonardo
Velázquez, Manuel de
Elías, y Mario Lavista

De venta
en las principales
casas de música





**LUIS IGNACIO
HELGUERA**

Atril del melómano

ENSAYO



Hilda Paredes
CUERDAS
DEL DESTINO
Obras para voz
y cuerdas

Jake Arditti,
contratenor
Cuarteto de cuerdas
Arditti

De venta
en las principales
casas de música

Hilda Paredes

Cuerdas del destino
Jake Arditti · Arditti Quartet



æon

Carlos Chávez
ESTUDIOS
Y CAPRICHOS
Alejandro Barrañón,
piano

De venta
en las principales
casas de música

CARLOS CHÁVEZ
ESTUDIOS Y CAPRICHOS

ALEJANDRO BARRAÑÓN PIANISTA



La tienda del CMMAS cuenta con libros, revistas, CDs, DVDs, playeras y otros artículos. Son producciones propias o colaboraciones en las que el Centro participó de forma activa. Los mismos se puede obtener en sus instalaciones, en línea en www.cmmas.org y pueden ser enviados por correo a todo el mundo.

Los productos de la tienda del CMMAS pueden ser enviados por correo a todo el mundo



Autoctofonías Vol. I



Parte de la Historia Vol. I



Parte de la Historia Vol. II



Aforma



DVD Luminico



Dossier Visiones Sonoras



Regress

Jorge Variago



Mantis

Felipe Perez Santiago



Okho | Dúo de percusión

Varios compositores



En busca de Pierre Schaefer. Retrato(s)

Caroline Grivellaro



REVISTA Sonic Ideas/ Ideas Sónicas

www.sonicideas.org



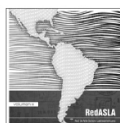
B-Blind C-Ciego

Rodrigo Sigal



RedASLA Vol. II
(red de arte sonoro latinoamericano)

Varios compositores



RedASLA Vol. III
(red de arte sonoro latinoamericano)

Varios compositores



Prácticas de Vuelo 2008
2 DVDs

Varios compositores



Max/MSP: guía de programación para artistas

Francisco Colasanto



Compositional Strategies in Electroacoustic Music

Rodrigo Sigal



Cuaderno de viaje

Hebert Vázquez

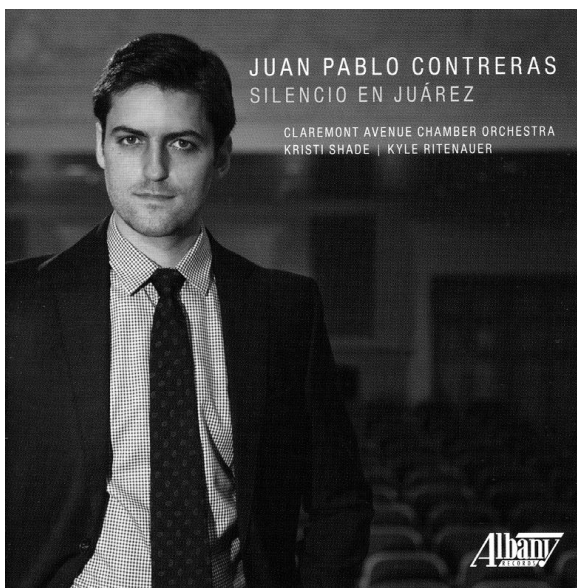
Juan Pablo Contreras
SILENCIO EN JUÁREZ

Música de
Juan Pablo Contreras

Silencio en Juárez (2011)
La más remota
historia (2012)
Ángel mestizo (2013)

Intérpretes: Claremont
Avenue Chamber Orchestra
Juan Pablo Contreras, tenor
Kristi Shade, arpa
Kyle Ritenauer, director

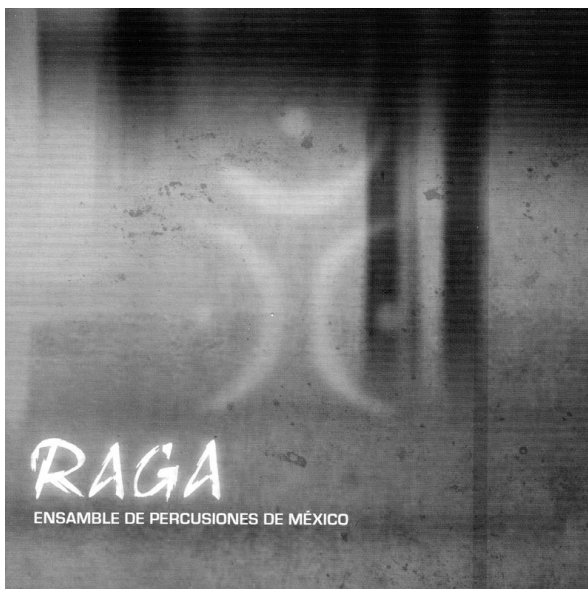
De venta
en las principales
casas de música



RAGA
Ensamble de
percusiones en México

Obras de:
Ernesto Juárez, Edwin
Tovar, Salvador Torre,
Alejandro Romero,
Leopoldo Novoa,
Aristides Llana
Sandoval

De venta
en las principales
casas de música



Introducción a la música de concierto **Seres fantásticos**

Selección musical
y textos de
Ana Gerhard

Ilustraciones de
**Claudia
Legnazzi**



OCEANO *travesía*

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

UDO JACOBSEN: *ENSAYO DE ORQUESTA* DE FELLINI
HELGA KORKOWSKI Y BERNARDETTE GONZÁLEZ: FREUD Y LA MÚSICA
JAVIER ÁLVAREZ: REGISTRO / BRUCE HAYNES: LA INVENCIÓN DEL DIRECTOR DE ORQUESTA
SCRIABIN POR ARMANDO CONTRERAS Y HUGO ROCA JOGLAR
POESÍA DE: MARIANNE MOORE, EDGAR AGUILAR Y EDUARDO AINBINDER

DOSSIER SIBELIUS

POR JUAN ARTURO BRENNAN

FELLINI HABLA DE MÚSICA



NOTAS SIN MÚSICA:

ÁLVARO BITRÁN: FRANKFURT / LIBROS: JAZMÍN RINCÓN,
DISCOS Y MUSA INEPTA: JUAN ARTURO BRENNAN / JESÚS ECHEVARRÍA: TIRADERO DE NOTAS

OCTUBRE - DICIEMBRE DE 2015

136

\$35.00

LECCIÓN DE MÚSICA

Cuando asisto a un concierto en Queen's Hall y luego leo en los intermedios el programa me parece estar leyendo griego. No sé nada de armonía ni de contrapunto. No olvidaré nunca lo humillado que me sentí cuando en una ocasión fui a Múnich para asistir a un festival en honor de Wagner. Presenció una maravillosa representación de *Tristán e Isolda*, pero no oí ni una nota. Los primeros acordes me transportaron a otro mundo y empecé a pensar en lo que estaba escribiendo; mis personajes cobraron vida y escuché sus conversaciones, sentí sus dolores y participé en sus alegrías. Los años pasaron vertiginosamente, me sucedieron infinidad de cosas, la primavera me dejó extasiado y el invierno aterido y hambriento. Amé, odié y morí. Supongo que durante algunos intermedios saldría a pasear y probablemente tomaría *Schiken-Drödchen* y cerveza, pero no lo recuerdo. Lo único que sé es que cuando el telón cayó por última vez me desperté sobresaltado. Lo había pasado deliciosamente, pero no pude por menos de pensar que había cometido una gran estupidez yendo desde tan lejos y gastando tanto dinero para no prestar atención a lo que veía y oía.

W. Somerset Maugham

DIARIO DE UN BREVE
VIAJE MUSICAL POR EUROPA
(Incluyendo comentarios sobre danza)

Horacio Flores-Sánchez



DIARIO DE UN BREVE
VIAJE MUSICAL POR EUROPA
(Incluyendo comentarios sobre danza)

Horacio Flores-Sánchez



Nota preliminar de Rafael Vargas



ÍNDICE

Rafael Vargas

BREVES APUNTES SOBRE UN BREVE DIARIO 7

I

El presente Diario presenta... 13

II

Sigi Weissenberg debuta en Londres... 18

III

El holandés errante... 21

IV

Un programa de Bach extraordinario... 24

V

Teresa y Julio, bailarines mexicanos, triunfan en Londres... 29

VI

El Mesías con Sir Malcolm Sargent... 32

VII

El decano de los críticos de danza Cyril Beaumont... 39

VIII

La desilusión del Ballet Sueco... 41

IX

PARÍS

Primera visita a la Ópera de París... 48

MARZO 1953

Leonide Massine en creación.... 52

ALEMANIA 64

MÚNICH 66

SALZBURGO 68

VIENA 70

EL VIAJE LLEGA A SU FIN

En la casa de los Niños Cantores de Viena... 73

ITALIA 76

Conclusión 79

NUEVA YORK 81

BREVES APUNTES SOBRE UN BREVE DIARIO

Rafael Vargas

1

A lo largo de la última década nos hemos acostumbrado a escuchar casi cualquier composición musical de manera inmediata, sin vernos impelidos por una dificultad mayor que la que supone el escribir en alguno de los múltiples buscadores de la red electrónica el nombre de la obra, de su autor o intérprete. Muy pocas veces recordamos —y quizá la gente más joven ni siquiera lo imaginará— que antaño, en la no tan remota época en que no existían el gramófono ni la radio, quien quería disfrutar de la música tenía que ir a una sala de conciertos, a un auditorio o a una plaza, o aprender a tocar un instrumento e interpretar para sí mismo sus piezas favoritas. Y casi nunca pensamos en los tiempos en que la gente hacía esfuerzos en verdad enormes para escuchar la obra de un profesional afamado que residía en otra ciudad. Entonces era necesario emprender una peregrinación incómoda y costosa.

Cuando uno lee sobre las penurias que Mozart (1756-1791) tuvo que afrontar en los viajes que hizo a diversas capitales europeas con la esperanza de convertirse en músico de corte o verse favorecido por el encargo de algún poderoso, al mismo tiempo puede imaginar cuán excepcional y difícil debe haber sido trasladarse de un lugar a otro para conocer a los artistas o informarse sobre lo que se componía e interpretaba en otras partes. Y, sin embargo, había quien lo hacía: tener la oportunidad de presenciar la ejecución de una celebridad era algo tan singular e importante que uno no se detenía por la dificultad ni por los riesgos que implicaba la travesía.

Naturalmente, en la época de Mozart la mayor parte de tales viajeros también se dedicaba a la música, aunque de manera más bien amateur. Se trataba de gente que se reunía con los amigos para interpretar, mal que bien, algunas partituras y conversar sobre la materia, personas interesadas tanto en disfrutarla como en aprender y ensanchar sus conocimientos —en este ambiente se originó el público burgués. Sin embargo, la mayoría no veía la necesidad de compartir sus hallazgos y sus ideas con un probable lector, por lo que eran muy pocos los que escribían.

Uno de los primeros en hacerlo fue el compositor Charles Burney (1726-1814), organista y clavecinista inglés, a quien hacia 1760 le resultó sorprendente que hubiese tratados y obras históricas sobre todo tipo de arte en Europa excepto sobre el de la musa Euterpe. Ese fue el motivo que lo llevó a realizar los dos largos viajes (que comenzaron en junio de 1770 y concluyeron en noviembre de 1772) cuyas impresiones narra en el par de volúmenes (impresos a mediados de 1773) titulados: *El estado actual de la música en Francia e Italia, o el diario de un viaje a través de esos países, emprendido para reunir materiales para una Historia General de la Música*, y *El estado actual de la música en Alemania, Holanda y las Provincias Unidas*.

Durante esta aventura, Burney conoció una serie de fascinantes personajes partícipes de todos los ámbitos de la cultura —y, por supuesto, del cuarto arte. Entre ellos, en Bolonia, “al señor Mozart y a su hijo, el pequeño alemán, cuyos talentos prematuros y casi sobrenaturales tanto nos asombraron en Londres hace unos años, cuando él apenas había dejado de ser un niño”.

Esa obra es probablemente el primer diario musical del que se tiene noticia y, por ende, la piedra *angular* de un género que habría de ser cultivado con frecuencia en el siglo XIX por muchos músicos y sus familiares o por nobles que por ese medio llevaban registro de los conciertos que auspiciaban. Ella constituye el antecedente de este *Diario de un breve viaje musical por Europa*, escrito entre el 12 de noviembre de 1950 y el sábado 9 de junio de 1951, es decir, a lo largo de casi siete meses en los que su autor, Horacio Flores-Sánchez, acudió a numerosos conciertos y espectáculos de danza en Gran Bretaña, Francia, Alemania e Italia.

2

A tres o cuatro años de cumplir los treinta de edad (exactamente a la mitad del siglo XX), Horacio Flores-Sánchez era ya profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: había sido ayudante de Samuel Ramos en la cátedra de Estética, de la que posteriormente, por decisión del célebre filósofo, había sido nombrado el titular. Asimismo, se había convertido en un melómano: desde 1949 escribía crónicas y artículos de crítica musical y dancística para la revista *Mañana* y para el diario *El*

Universal (en el que redactaba la columna “La vida musical”), y justo a partir de 1950 había comenzado a colaborar asiduamente con Fernando Benítez, fundador (a finales de 1949) de *México en la Cultura*, el suplemento dominical de *Novedades*. Y aunque aún no había comenzado a escribir sobre pintura y escultura —desarrollaría una notable labor en ese campo en las décadas de los sesenta y setenta—, era ya un devoto estudioso del arte universal y había establecido una buena red de amistades con muchos artistas y críticos del mundo.

Hay que decir que a Horacio Flores-Sánchez el amor por la música no le nace sólo de escucharla, sino también de tocarla. Cuando era niño, él y sus tres hermanos tocaban el piano y un instrumento de cuerda, por lo que su padre decidió formar con ellos un cuarteto. Años después, sólo su hermano Lauro sería reconocido como un notable pianista.

Se puede decir que al inicio de los cincuenta Flores-Sánchez se había convertido en un *connoisseur*, es decir —según la definición del musicólogo italiano Enrico Fubini—, en “un hombre de gusto que con un cierto distanciamiento pronuncia sus juicios, dictados más que por preceptos teóricos, por su sensibilidad y por su amor por el arte”. Su vida tenía ya un derrotero definido, que se volvería cada vez más claro a través de los encargos que en los años siguientes habría de cumplir: profesor universitario, director de la Compañía de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes y del Departamento de Artes Plásticas del mismo Instituto, consejero cultural de México en Chile, Japón, Gran Bretaña, Italia, Alemania, Grecia, entre otros.

He querido demorarme un poco en este esbozo del perfil de Horacio porque nuestro país es, como decía Gilberto Owen, “una Bagdad olvidadiza” donde las personas que dejan de tener una constante exposición pública se vuelven desconocidas para las siguientes generaciones. Eso sucedió con Flores-Sánchez a partir de su ingreso al Servicio Exterior Mexicano y su consiguiente ausencia de México. Por ello es necesario recordar con cierta frecuencia que el mundo no empezó ayer; hay que saber quiénes son los que han construido el tejido cultural que poseemos y es nuestra obligación agradecerles reconociendo sus aportaciones: su legado es el patrimonio que debemos preservar en estos tiempos de vacas raquíticas.

Por cierto, el presente *Diario* no es lo más importante que este crítico ha brindado a la cultura musical mexicana, en términos de contenido. Sin duda su mayor contribución está conformada por los centenares de textos redactados a lo largo de dos décadas que lo muestran como un enterado, sensato y exigente árbitro del gusto que a su vez procura informar al público y alertarlo con relación a lo que vale la pena apreciar. Sin embargo, a pesar de que todo ese trabajo forma parte de la historia de la música culta que se ha escuchado en México, los lectores de hoy no tenemos la posibilidad de valorarlo en su totalidad, pues aún se encuentra disperso en suple-

mentos como los previamente mencionados y en algunas otras publicaciones, como la *Revista de la Universidad de México*, en la que también colaboró con artículos y ensayos a principios de los años cincuenta. (Ésa es una de las desventajas que sufre quien desde el periodismo ejerce la crítica musical sin el respaldo de un editor que le permita agrupar y reorganizar sus escritos en distintas colecciones.) Sólo cuando se reúnan y se editen esas páginas como un conjunto, nos será dado conocer propiamente la magnitud de su labor.

Pero si no cabe considerarlo como uno de los platillos principales de la cocina crítica de Flores-Sánchez, hay que decir que su *Diario* es una suerte de entremés muy disfrutable para quien no conoce su trabajo, trátese de legos o de expertos en materia musical. Informativo, ameno, bien escrito, lleno de apuntes que denotan una percepción inteligente y sensible, se lee con gusto. Lo único lamentable es que no sea más extenso. Mas no podía serlo. Es breve justamente porque describe un viaje intenso por los países que acaban de padecer la segunda guerra mundial y en los que, a pesar de la destrucción causada por los bombardeos y de la pobreza generalizada —a pesar de la ocupación, en el caso de Alemania—, la vida sigue y hay música. Y es que es imposible vivir sin música. Horacio busca lo mejor de Europa en esa Europa que lucha por recuperarse después de una etapa demencial. Resulta muy grato verlo moverse como pez en el agua dentro de la sociedad británica muchos años antes de desempeñarse como diplomático mexicano en Inglaterra. Ya sea en Londres, París, Berlín o Roma, cada día hay mucho por hacer: gente con la que se tiene que hablar, lugares que es imperativo visitar y, desde luego, las múltiples actividades musicales a las que se planea asistir, y a la que cada cual corresponde una entrada que recoge las impresiones de lo visto, lo vivido y lo escuchado.

Cabe señalar que, fuera de melómanos y estudiosos de talla similar a la de Flores-Sánchez, muchos lectores se encontrarán por primera vez con una gran cantidad de nombres y tal vez echarán de menos el acostumbrado aparato de notas a pie de página que explique someramente quién es quién; pero ese aparato resultaría tan vasto que acabaría por estorbar la lectura del propio Diario, autorretrato indirecto del cronista, muestra de su cultura y sensibilidad. De modo que aquel que en verdad se interese por averiguar quién es X o Z, lo único que deberá hacer es buscar la referencia en la red electrónica, y entonces descubrirá lo fácil —y fantástico— que es hallar a cada uno de los artistas mencionados, además de que tendrá acceso a más datos de lo que se puede desear. Por ejemplo, en Youtube encontrará, si no videos, por lo menos abundantes registros sonoros de cada uno. De esta manera la curiosidad del lector habrá de compensar la ausencia de notas.

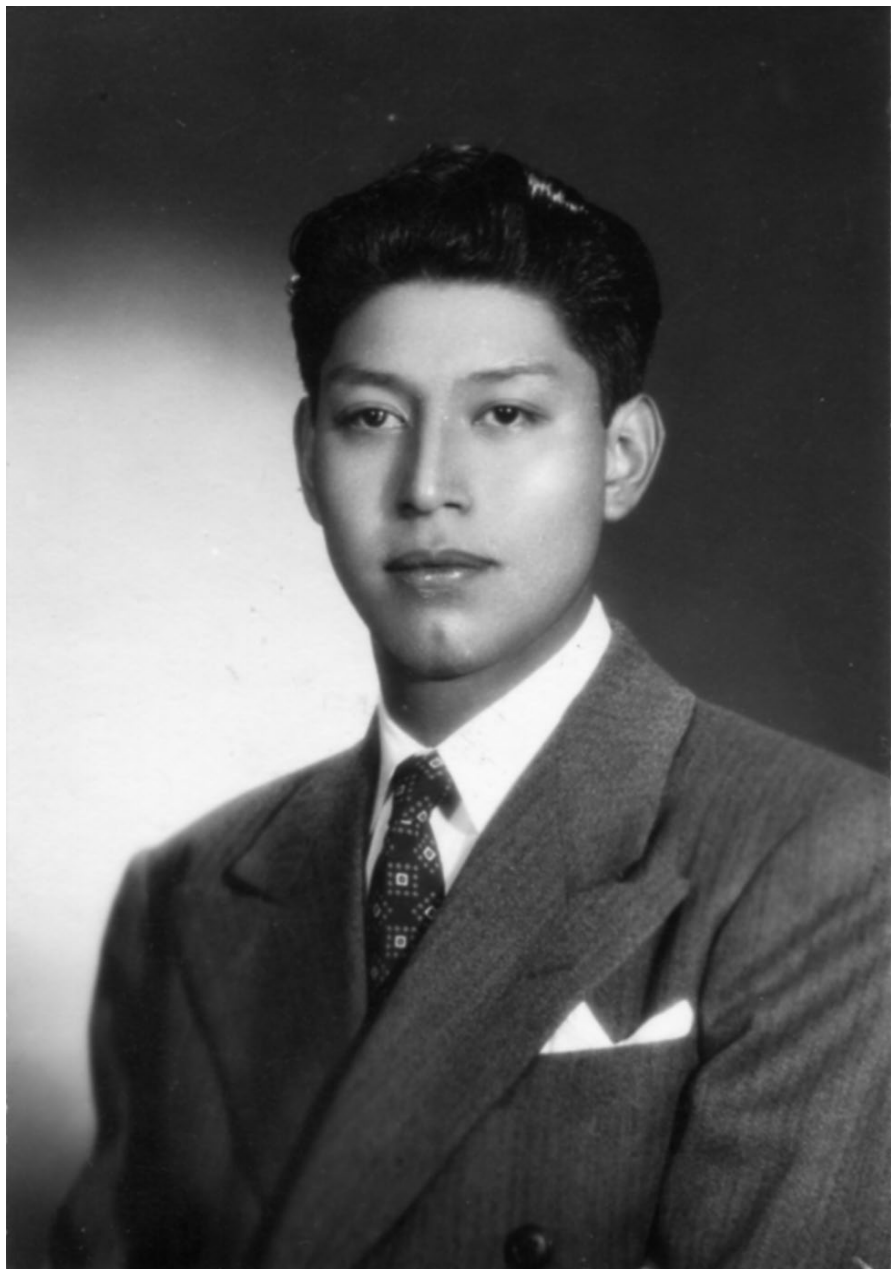
En tal sentido, podemos utilizar esta obra como una guía musical, con la seguridad de que, guardadas las distancias, nos deleitaremos escuchando la misma música que a Horacio cautivó en su travesía por el continente europeo.

Diario de un breve viaje musical por Europa se publicó por entregas hace más de sesenta años, entre junio de 1952 y agosto de 1953, en las páginas de *Carnet Musical*, revista mensual de Radio Metropolitana, mejor conocida entre los aficionados a la música culta como XELA, la hoy tristemente desaparecida estación radiofónica en la que Horacio Flores-Sánchez era colaborador.

En la primera entrega, una brevísima nota señala que el *Diario* “presenta la situación actual de la música en el viejo continente, vista por un espectador mexicano”, lo que hace preguntarse si se trata de una discreta alusión del propio Horacio a la obra de Charles Burney, a quien seguramente había leído, o de una mera coincidencia descriptiva debida a la pluma de alguno de los redactores de *Carnet*.

Celebro que la revista *Pauta* recupere para los lectores de hoy el *Diario*, ya que este tipo de escritos no abundan en la literatura mexicana. Es una lástima, porque suelen ser deliciosos. Las cartas, los diarios, las memorias, las conversaciones, en fin, la literatura testimonial es usualmente tratada como un género ancilar; pero su importancia en la reconstrucción de lo que somos es mayúscula. La abundancia de este tipo de obras fortalece el sentimiento de una tradición cultural y facilita el trabajo del crítico, obligado a tener siempre un ojo en el pasado y a lograr que sus lectores lo perciban como una novedad.

Escuchar música es una parte fundamental de nuestra existencia. Es imposible exagerar su importancia. Por eso, aprender a hacerlo es esencial. En las páginas de este *Diario de un breve viaje musical por Europa* vemos a un mexicano para el cual gozar este arte vale cualquier esfuerzo, comenzando por el de costear todos los gastos que ello implique. Uno podría creer que habría recibido la ayuda de una institución, pero no: sólo su pasión lo impulsó a realizar ese y muchos otros viajes posteriores siempre con el mismo objetivo: escuchar música en vivo. Una experiencia muy diferente a oírla únicamente grabada. Quien asiste a una sala de conciertos sabe que escuchar requiere de una concentración total si se quiere comprender y disfrutar plenamente la obra que se interpreta. Es un acto de devoción que tiene algo de litúrgico. Es una experiencia extraordinaria que enriquece nuestra vida y la vuelve más plena. Ésta es una de las cosas que uno recuerda mientras acompaña a Horacio Flores-Sánchez en su travesía musical.



Horacio Flores-Sánchez en 1945.

I

El presente Diario presenta la situación actual de la música en el Viejo Continente, vista por un espectador mexicano.

Londres, 12 de noviembre de 1950

¡Vaya si he tenido suerte en mi iniciación a la vida musical londinense! Durante mi primera semana escuché más, tal vez, que en tres meses en la ciudad de México. Apenas llegado me enteré de que nuestra Charlotte Martin daba un recital en el Wigmore Hall; sin embargo, las premuras de la instalación me entretuvieron más de lo deseado, por lo que me vi privado del placer de escuchar a la artista compatriota. Luego he sabido que nuestro embajador y la diminuta colonia mexicana asistieron al concierto, con recíproca complacencia de la artista y de sus oyentes.

Para recuperar el tiempo perdido, el martes asistí al tercero de los conciertos de la serie que ofrece el Cuarteto de Budapest; era la primera vez que lo escuchaba, por lo que mis coterráneos entenderían lo que esto significaba para mí. El concierto se celebró en el Kingsway Hall, sala algo fría, con capacidad para unos 800 espectadores; estaba auspiciado por la poderosa organización que lleva el nombre de Philharmonia Concert Society, cuyo presidente es el Maharajá de Maisur, y que patrocina también a la Orquesta Philharmonia, bien conocida en México por sus excelentes grabaciones. El teatro estaba lleno, como era de esperar. El programa comprendía tres cuartetos: en Sol mayor (K. 367) de Mozart; en Re menor (*La muerte y la doncella*) de Schubert, y el opus 132 de Beethoven. El público escuchó con devoción al más famoso de esta clase de conjuntos y yo me felicité de mi privilegiada iniciación en la vida musical de Londres.

El miércoles ya tenía elaborado mi programa para el fin de semana y hasta para buena parte del mes. Londres ofrece extensa variedad de conciertos esta temporada, de modo que me he visto en apuros para decidir los preferidos. ¡Hay que imaginar! Furtwängler dirigirá dos veces ante la Philharmonia; el Cuarteto de Budapest terminará su Ciclo Beethoven iniciado en el Chelsea Town Hall; la Sinfónica de la BBC proseguirá su temporada recientemente inaugurada; la Filarmónica de Londres ofrecerá tres conciertos y la Sinfónica otros tantos. Y, por si lo anterior fuera poco, los londinenses y yo tendremos a Poulenc y a Bernac en un recital de canciones francesas; a Irmgard Seefried, la más notable de las jóvenes liederistas contemporáneas; al Cuarteto Amadeus; al Aeolian; a la Orquesta de Cámara de Stuttgart, y a Moisseivitch, para nombrar no más que a los importantes y sin mencionar las óperas que presentará la Ópera Real en Convent Garden, los grupos de ballet del Sadler's Wells y el Festival de Dolin y Markova.

Leído el cuadernito de *Musical Events*, que tan útil y necesario servicio presta a los melómanos londinenses, no sólo por su guía de conciertos, sino por sus comentarios, no sabía si desesperarme ante la imposibilidad de abarcar acontecimientos simultáneos o alegrarme de lo que todavía me será permitido en los próximos cuatro meses en una de las capitales musicales más activas del mundo.

Pasada mi reacción inmediata, volví a mi cuadernito y me puse a señalar los programas del mes.

Apenas terminada la comida, que nunca merece la calumnia achacada al racionamiento inglés, abordé el descomunal autobús anaranjado de dos pisos para alcanzar el Stoll Theatre, donde están de temporada los ya nombrados Anton Dolin y Alicia Markova. Me sorprendió que el ballet no fuera tan bueno como podría esperarse en un país tan exigente en espectáculos coreográficos. La empresa es sin duda muy reciente y no puede descubrirse ninguna homogeneidad. La orquesta tocó notablemente mal. Al finalizar la representación me fui entre bastidores y apenas subí las escaleras con dificultades en medio de la multitud de jovencitas en busca de autógrafos, un hombre que apenas pude reconocer, ya vestido de calle, me gritó: “¡México!” Era Dolin. Lo conocí en México durante su última temporada hace dos años y habíamos cruzado unas cuantas cartas. Me pasó a su camerino, me presentó a su compañía y luego me invitó a tomar un café.

Al subir al taxi me presentó a su madre, agradable mujer que trata al famoso bailarín como si todavía fuera un chiquillo. Después de unos diez minutos llegamos a su lujoso departamento de Curzon Street. La charla mientras descansaba para volver después a la función de la noche fue, naturalmente, México, país que le interesaba de verdad y al que quiere volver lo más pronto posible.

Apenas tuve tiempo de tomar un bocado y una taza de té. Tenía que llegar al Royal Albert Hall a las 8 y sabía que me costaría trabajo orientarme. Afortunadamente

llegué cuando Basil Cameron levantaba la batuta para dirigir el *Concerto grosso* en Si bemol de Haendel con la Sinfónica de la BBC.

El director dio de la obra una versión sobria, y después de los aplausos que calentaron el frío ambiente del inmenso teatro con capacidad para 8,000 personas, interpretó la cuarta de las siete sinfonías de Arnold Bax, alegre, exenta de complicaciones y de agradable audición. El autor se encontraba en la sala y subió al escenario a agradecer los aplausos que se le tributaban.

Después del intermedio vino el principal atractivo del programa: el Concierto para piano y orquesta de Poulenc, en el cual fue solista el mismo autor. ¡Qué gusto escuchar a uno de nuestros compositores más familiares y qué sorpresa descubrir en él un pianista de tanta calidad! Los londinenses, que gustan de esta música ingeniosa y brillante del compositor francés, aplaudieron con más decidido entusiasmo todavía, de modo que al llegar el turno de las *Alegres travesuras* de Till Eulenspiegel, el ambiente era ya de fiesta. Para quienes recibíamos las corrientes de aire, que escuchábamos ecos indeseados, que teníamos que rascarnos a hurtadillas las ofensas de extraños insectos, la música de esta segunda parte era un gran alivio. ¡Qué decepción por esta parte! El famoso teatro, centro de los principales conciertos orquestales de Londres (hasta que no se termine el nuevo Festival Hall), es uno de los lugares más impropios para escuchar música, algo así como un Anfiteatro Bolívar ampliado diez o doce veces. Su enormidad le impide llenarse nunca; su acústica es deficiente por la misma razón y sufre especialmente de los ecos; su calefacción deja mucho que desear y, por si lo dicho fuera poco, los asientos de platea son sillas móviles de respaldo vertical y las localidades laterales rechinan al menor movimiento. Las decoraciones exterior e interior, tipo victoriano, apenas si pueden sugerir el ambiente propicio.

El jueves me dediqué a buscar a algunas de las personas para quienes llevaba cartas de presentación. Traté luego de conseguir entrada para el concierto del Cuarteto de Budapest, pero, por ser el Chelsea tan reducido, ya todas las localidades se habían agotado. Fui a consolarme de la mala suerte, con miras de descanso y para acumular energías para la próxima temporada, al *Mr. Roberts* que, con Tyrone Power y Jackie Cooper, se presenta como fastuoso espectáculo en el Coliseum.

Anteayer, a las nueve y media en punto de la mañana, salí de mi nueva residencia en Craven Road 42A, a dos cuadras de Kensington Gardens, para estar a tiempo en el hotel Picadilly. El ocupante de la habitación 504 me abrió la puerta y, después de estrecharme la mano, me invitó a pasar. Nuestra cita era a la diez y disponía de una hora entera para formular preguntas indiscretas a Francis Poulenc.

El popular compositor francés, hombre corpulento, de frente amplia, ojos penetrantes y sonrisa irónica, correctamente vestido y pulcramente peinado, dio muestras de gran cordialidad. Me sorprendió ver la facilidad con que se entusiasma, la

elocuencia de sus amplios ademanes y la inquietud que muestra en sus continuos movimientos mientras charlamos. Me extrañaron un poco las opiniones sobre su propia música y sus preferencias. Insistió decididamente en la calidad de su música religiosa, a la que considera su meta final y de más valor. Me habló de su Misa, de sus Motetes y del *Stabat Mater* que ha terminado de escribir y que prepara para su presentación en los próximos festivales de Salzburgo. En cambio, gustó de repetir que su música de piano no es de lo mejor y que del Concierto para dos pianos no está tan satisfecho como del que acaba de estrenar en el Albert Hall. De la crítica me dijo que algunas veces prestaba grandes servicios, pero que en otras... En este momento respiró profundamente y añadió: “Debo confesarle que no siempre la leo, porque algunas veces puedo estar escribiendo algo que a mí me guste mucho y no quiero desanimarme”.

Al preguntarle por sus autores favoritos se levantó, se dirigió a una mesa allí cercana y, con un disco en la mano, exclamó con alegría pintada en el rostro: “Esto es el paraíso”.

Se trataba de la Sinfonía *Júpiter*. Después de Mozart mencionó varios autores sin nada en común: “Monteverdi y Schubert, Chopin, Debussy, Mussorgski y Stravinski”. Chaikovski también le gusta mucho. ¿Y Bach? Sobre él se refirió como: “un gran músico para el templo pero no para la Iglesia”, y añadió: “A Bach puedo dejar de oírlo durante meses, pero me es imposible dejar de escuchar una semana a Mozart. A veces creo que mi música la escribe Mozart, pero desgraciadamente no es así”. A Brahms decididamente lo aborrece.

En el capítulo dedicado a nuestra música me confesó no estar muy enterado: “porque no se la encuentra en las casas de música”. Conoce el Concierto para cuatro cornos de Chávez, pero no sus sinfonías *Antígona* e *India* ni su Concierto para piano. De Revueltas me confesó no saber nada.

Ayer sábado finalmente visité por primera vez el teatro más acogedor de Londres: Saldler’s Wells. Observé el contraste entre la arquitectura de las zonas antiguas con la porción reconstruida y llegué a tiempo para la función de ballet que allí dirige Ninette de Valois simultáneamente con el ballet grande. Pero por ahora ya es demasiado. Tampoco podría hablar de *La Flauta mágica* que vi anoche mismo en Covent Garden. Por el momento, tengo que dejarlo para otra ocasión. Sigi Weissenberg da un concierto durante media hora, hoy domingo, y no quiero perderme un solo minuto de la impresión que nuestro amigo causará ante el público que acude a oírlo por primera vez.



Francis Poulenc.

II

Sigi Weissenberg debuta en Londres.— Los críticos de México desde fuera.— Furtwängler en el Albert Hall.— Fiesta con Poulenc.— El calor del público inglés y los melómanos londinenses.— Club de músicos.

Lunes 13 de noviembre de 1950

Sigi tocó magníficamente en su debut londinense. Y quizá lo mejor fue la Sonata en Mi mayor de Haydn, la misma que tocó en su primer concierto en México, en 1949. Covent Garden (donde el boleto más caro para su concierto fue de 10 chelines, es decir, 12 pesos mexicanos), no estaba lleno, pero el público que asistió salió positivamente convencido. Esto, sin embargo, no le pareció así a Sigi, según me lo dijo hoy en la tarde cuando tomamos el té juntos en su hotel. Lo que lo desconsoló parece haber sido la falta de “bravos”, cosa que me ha hecho pensar en el daño que les hace a algunos artistas el ambiente de ciertos países donde falta mucho sentido de discriminación y donde los “bravos” se tributan ineludiblemente a cualquier artista, sea quien sea. “Ésta es una ciudad que odio — me dijo — nunca estaré aquí más del tiempo necesario”. Traté de convencerlo de que su triunfo había sido efectivo pero no me creyó. Estuvo de acuerdo en que éste es uno de los públicos más concedores y que Londres es, como él mismo dijo: “uno de los puntos indispensables en la carrera de una artista”, pero, claro, lo quiere comparar con México. Su mamá, que lo ha acompañado durante su estancia en Londres y a quien me presentó cuando llegaron al hotel, es una mujer muy joven y muy atractiva. Está, naturalmente, orgullosa de su hijo, aun cuando, como él, se sienta un poco molesta por la crítica que salió esta mañana y que yo le comenté. Sigi, de todos modos fue invitado a participar en el festival de la gran Bretaña del año próximo, y esto lo ha llenado de gusto.

Durante la media hora que charlamos, naturalmente hablamos de México, de nuestros pianos, del público e, inevitablemente, de la crítica. Hizo mención, al llegar a algunas comparaciones con la situación de otros países, de algunos de estos cronistas, comentaristas, críticos o lo que sean, que no son nada raros en México, los que han planteado francos chantajes cuando Sigi se ha rehusado a hacerles ciertos favores. Nada me ha sorprendido, claro está. Conozco a la persona a quien se ha referido y Weissenberg no es el único que me ha hablado de ella. Es cosa seria, por muy acostumbrados que estemos en nuestro medio a esta clase de periodistas, esta situación que nos desprestigia tanto en el exterior. El que a cambio de elogios espera dinero o favores, el que originalmente hace publicidad y pone por las nubes a directores, a bailarines o a pianistas y, tras el rompimiento de negocios se desata en los más furibundos ataques de despecho; el que eleva loas por los amigos y lanza

diatribas a los enemigos, son casos familiares para quienes hemos vivido en el ambiente por algún tiempo. Y bien sabemos que esa corrupción, en lugar de disminuir, aumenta, haciendo una escuela nefasta para la vida sana del arte en México.

Pero pasemos a otra cosa. Por fin me ha sido posible satisfacer una de mis más lejanas ilusiones: ver dirigir a Furtwängler. Esta noche ha dirigido, en el Albert Hall, a la Orquesta Philharmonia la Obertura *Scapino* de Walton, las *Variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms, el *Don Juan* de Strauss y la Quinta de Beethoven. El maestro es un hombre de gran energía y de presencia imponente. Es alto y delgado, de cabello cano y ademanes incisivos. No es, como mucha gente piensa en México, cuando ha oído que Celibidache fue discípulo de él, del tipo de director rumano. Si bien se enardece, ruge, tararea e indica sus pianísimos con perceptibles “bss, bss”, no se contorsiona ni se pone en trance. Y sus interpretaciones, en las que no son nada raras las libertades, emanan la más grande elocuencia y profundidad.

Miércoles 15

He conocido, ayer, a una agradabilísima pareja musical: el señor Ernest Lenney y su esposa, ambos amigos de mi grupo de amigos ingleses en México, los Collin Smith, las Edwards, los Grepe. Me llamaron por teléfono unos días antes para invitarme al



El Royal Albert Hall de Londres con capacidad para ocho mil personas.

concierto de ayer mismo del Cuarteto de Budapest y pasé con ellos una velada deliciosa. Primero tomé el té en su casa, admiré su colección de porcelanas (el señor es un refugiado alemán casado con una dama inglesa, es un inteligente y culto anticuario) y luego hablamos de música de cámara, terreno en el cual ambos son verdaderos entusiastas. Ya en el Chelsea Town Hall me presentaron a su grupo de amigos melómanos, todos, como ellos, muy conocedores y exigentes. Entre ellos había una joven química y un maestro, joven también, que se quejaban de que el Cuarteto de Budapest volviera a Londres en decadencia. Me pareció exagerada la apreciación, pero dejé para dentro de unos días mi cambio de impresiones sobre el asunto, cuando nos encontremos en su apartamento, al que me han invitado para conocer su colección de discos.

Jueves 16

Ayer fui al concierto de Poulenc y su amigo, el cantante Bernac, en el Wigmore Hall, sala pequeña horrorosamente pintada pero de excelente acústica. El éxito fue rotundo. Se cantaron Verdi, Brahms y Mompou en la primera parte y Debussy (*Tres Baladas de Francois Villon*), Poulenc (*La Fraicheur et le Feu*) y Stravinski (*Trois Chansons pour Enfants*) en la segunda. Después del concierto fui, con un grupo de personas a quien el mismo Poulenc me presentó, a la fiesta que en un club cercano le daba su editor inglés. Charlé con Bernac, que es un cantante excelente; conocí al editor, pasé unos minutos con una cantante negra cuyo nombre he olvidado, y me enfermé del estómago con unos bocadillos nada apetitosos.

Hoy dividí mi tarde, después de trabajar toda la mañana en la traducción del libro de los Collin Smith, en dos partes. De cuatro a seis estuve con Peter Crossley Holland del grupo de los ouspenskianos, en su club, el MM Club de Argyle Street, que es un centro de músicos, y de siete a nueve asistí a Covent Garden para ver *El holandés errante*. En el club del señor Crossley Holland tomé dos o tres tazas de té, haciéndome la ilusión que fuera de manzanilla para quitarme los dolores de estómago que había tenido toda la mañana, di a mi anfitrión algunos datos sobre la música mexicana (el señor está encargado de la música orquestal del Tercer Programa, que es el más importante de la BBC) e inicié mi investigación sobre las orquestas inglesas para un artículo que me ha pedido Rodolfo Halffter. Descubrí que este nuevo amigo inglés está bien enterado del ambiente musical de Inglaterra y él mismo me dijo la razón: no sólo es músico y musicólogo, sino que además acaba de preparar un extenso informe sobre la música en la Gran Bretaña, dentro de una importante investigación para la planificación artística inglesa.

•

III

“El holandés errante” – ¿Cuánto cuesta oír música en Londres?– ¡Por fin Edwin Fischer!– Elizabeth Schwarzkopf.– La música para el pueblo y el Sadler’s Wells.

Don Peter Crossley Holland me invitó a asistir a un próximo programa en los estudios de la BBC, de los que están directamente a su cargo; me mostró luego el bar, el comedor y las distintas salas de su club, y cuando la lluvia renovó sus ímpetus como para demostrarme que no quedaba mal en lo que sobre su pertinacia se decía, me despedí de él para tomar el *underground* que habría de llevarme a Covent Garden.

Siempre había tenido muchos deseos de ver y oír *El holandés errante*, desde que la existencia de Wagner me fue revelada en los últimos años de mi escuela primaria por un pequeño libro que mi padre regaló a mi hermana Eloína tan pronto como ella pudo aprender a leer, con la biografía del genio germano. Eloína no pudo leerlo, pero en mí, el libro inició, precisamente en el capítulo dedicado a la etapa de la composición de *El holandés errante*, una serie de fantasías sobre Wagner que fue enriqueciéndose a medida que el tiempo pasó. La obra, como la vi esta noche me pareció, sí, una obra de gran importancia en la evolución de Wagner, pero en conjunto y por sí de escaso atractivo, salvo en las escenas en que participan los coros. Al principio no perdí un solo detalle, pero ya desde el primer acto empecé a cabecear. Éste, sin duda, no era el Wagner que a mí todavía me entusiasma y del que muchos amigos ya están de regreso, según dicen.

Viernes 17 de noviembre de 1950

A las 10 de la mañana de hoy fui a Covent Garden otra vez, conforme a una cita concertada con Mr. John Greenwood, quien me daría todos los datos sobre la historia y el funcionamiento de la célebre Ópera Real Inglesa. Después de encontrar mi camino entre las decenas de camiones de legumbres, de abrirme paso entre los cargadores y vendedoras de flores y resbalándome entre hojas de lechuga, jitomate y patatas, llegué a la puerta de escena y me anuncié. Mr. Greenwood bajó a los dos minutos y me acompañó en una minuciosa visita por todo el teatro.

Covent Garden es ligeramente menor que Bellas Artes (tiene 1,952 butacas), su acústica es bastante aceptable y su atmósfera es más acogedora que la mayor parte de las salas de música inglesas. Su entrada principal es más bien modesta, pero tiene un mezzanine de bastante amplitud aunque, desgraciadamente para los ingleses elegantes (de los que quedan pocos), no lo suficiente para poder lucir a sus anchas las galas de las noches de estreno. Muy victoriano en su estilo general, no es chocante, sin embargo, y la cantina, que no falta en ninguno de los teatros ingleses (sean salas

de música o teatros ordinarios), tiene una cómoda situación a un lado del mismo mezzanine. En uno de los extremos de la cantina se encuentra el indispensable servicio de delicioso té y horroroso café, un servicio eficiente y barato. En este capítulo de precios de teatro, a propósito, se asombrarían muchos compatriotas al saber que la ópera cuesta aquí 17 chelines y 6 peniques (exactamente 21 pesos mexicanos) en la localidad más cara, y 2 chelines y 6 peniques (3 pesos exactamente) en la más barata. Eso sí, con el precio adicional del programa, que siempre se vende, pero que no pasa de un chelín (un peso veinte centavos). Estos precios son los de la ópera, que está subvencionada por el Estado; pero los conciertos, que no siempre reciben subvenciones, tienen precios equivalentes. Los de Edwin Fisher, por ejemplo, que se iniciarán el lunes, en los que se hace uso de orquesta y se contratarán otros solistas, el asiento más caro cuesta 7 chelines y 6 peniques (9 pesos).

En fin, Mr. Greenwood me llevó también al foro. Me mostró los viejos decorados que todavía se usan y algunos de los nuevos, como el diseñado por Dalí para *Salomé* y que será utilizado nuevamente, aunque transformado, en la próxima representación de la misma ópera; y los camerinos, que son en su mayor parte reducidos y no comparables en comodidad a los de Bellas Artes. Tengo ahora, después de la cantidad de datos que el señor Greenwood me ha dado, el material necesario para escribir un artículo dedicado especialmente a la Ópera Real Inglesa. Por otra parte, se me ha invitado a asistir a los ensayos de *Tosca*, *La flauta mágica*, *Las bodas de Fígaro*, *Salomé* y *Carmen*, antes de verlas en las noches de estreno.

En la noche he ido al último de los conciertos del Cuarteto de Budapest, saliendo de él tan satisfecho y tan feliz como en mi primera noche.

Sábado 18

Los ingleses podrán estar racionados de carne, huevos, azúcar y mantequilla, pero lo que es de música tienen en variedad, cantidad y calidad, existencias envidiables. Se surten pedidos sin demora y nadie puede morir de hambre, al menos de esta hambre musical. Tienen, durante todas las semanas, música sinfónica, ópera, conciertos de solistas, ballet y música de cámara. Esta noche estuve en el Wigmore Hall para escuchar a uno de los cuartetos más distinguidos de Inglaterra, el Amadeus, que tocó el Cuarteto en Mi bemol mayor, K. 493 de Mozart y, con Clifford Curzon al piano, el Quinteto en Mi bemol mayor, Op. 44 de Schumann y el en Sol menor, Op. 25 de Brahms. Los artistas ofrecieron interpretaciones magníficas de las tres obras y el público los aplaudió con un calor que muchos mexicanos no sospechan de los ingleses.

Por el momento, debo prepararme para ir a pasar un domingo a la casa de campo del Dr. Robles y estar listo el lunes para esos que prometen ser maravillosos conciertos de Edwin Fisher.

Después de pasar un espléndido domingo en la casa de campo del Dr. Robles, en la compañía de una familia tan rica en talento —con ese Nicki, que lo mismo construye una lancha, juega squash, toca el piano, adora las matemáticas y dirige el coro de su escuela—, he asistido a otro de los grandes acontecimientos de mi vida, el concierto de Edwin Fisher con la Philharmonia, en la serie de conciertos de Bach que hoy precisamente se inició en el Kingsway Hall.

Todo amante de la música ha deseado encontrarse alguna vez ante uno de los artistas eminentes de la época que casi se han constituido en materia de leyenda. La oportunidad que yo he tenido esta noche entra a mi historia para no borrarse nunca. Ha sido inevitable el recuerdo de una experiencia semejante en México, cuando Jacques Thibaud tocó en el Palacio Chino tres conciertos de Mozart. Fisher es uno de esos viejos maestros que tocan con una devoción sólo comparable a la del místico profundo. La atmósfera en realidad parece adquirir un tono especial y desde el primer instante presiente uno que la experiencia, porque ha de pasar, no podrá compararse con nada anterior. Corpulento, de cara redonda, cejas abundantes y movimientos decididos, Edwin Fisher llega a la plataforma como el pintor que llega al caballete de su estudio. No va a dar un concierto, va a hacer música y los visitantes a la sala serán los visitantes a su propio estudio. Todo es en familia, entre amigos, dentro de ese aire que muchos han soñado para los conciertos, en contacto directo artista y oyente, y sin esa formalidad de la sala ordinaria de conciertos. El maestro tiene un mechón blanco en la frente, pero en la parte posterior de la cabeza usa una peluca que se le levanta cuando se inclina y que es muy visible cuando da la espalda, como en esta ocasión en que ha tocado y dirigido al mismo tiempo. Al entusiasmarse da una patada y cuando toca va rumiando las notas. La música que hace es maravillosa y nadie puede evitar ser arrebatado, poseído por la música que hace y cuyo espíritu contagia a orquesta y solistas.

La sala en que ha tocado es tan fea como todas las demás, pero tiene un carácter íntimo. El público inglés, que es el más entusiasta, un público conocedor, llega, sin embargo, cuando se entusiasma, a límites que yo no he visto nunca en México. Había que haberlo visto esta noche. Mil gentes en el Kingsway Hall aplaudiendo delirantemente y haciendo salir al feliz maestro diez veces, hasta obligarlo a repetir un movimiento del Concierto en Re menor de Bach, que había tocado al iniciarse el concierto. Las otras obras de esta noche fueron la Cantata, op. 51 *Jauchzet Gott*, con Harold Jackson en la trompeta y Elizabeth Schwarzkopf —de voz extraordinariamente musical— como soprano solista; el Concierto para piano en Mi mayor y el Quinto Concierto de Brandenburgo. ¿Qué más podría pedir yo para iniciar mi tercera semana en Londres?

Mi día ha sido muy movido hoy. Di principio a mi mañana con una visita a la residencia en Mayfair, de esa mujer de increíble vitalidad, tan discutida y tan famosa que es Lady Astor. David Astor, su hijo y director de *The Observer*, me había prometido presentarme a su madre y los colegas del periódico me habían augurado una gran mañana con ella. Efectivamente, pronto nos enredamos en controversias especialmente religiosas, saltamos luego a su viaje a Rusia y Bernard Shaw; me habló de él por largo rato y volvimos a la religión. Antes de que lograra convertirme a la Christian Science, de la que la dama política es decidida patrocinadora, salí para cumplir una cita concertada desde la semana pasada.

¡Qué largo es el camino desde Mayfair hasta el Ángel, la estación del tren subterráneo más cercana al Sadler's Wells! Pero qué interesante es ver la transformación de la vieja ciudad en la nueva arquitectura levantada sobre ruinas que ha dejado la última guerra. Por ello es mejor tomar el autobús y sentarse en el segundo piso, aun cuando se ahogue uno con el humo de los discriminados fumadores que sólo pueden entregarse a su caro placer en la parte alta de los camiones. A pesar de que la atmósfera es en general la misma en Londres entero, hay algo muy característico en ese barrio donde se tuvo la buena idea de levantar el simpático teatro Sadler's Well. La historia ya ha recogido el nombre de Lillyan Baylis por esa iniciativa suya de hacer arte, buen arte, para el pueblo, a bajos precios y llevándole el espectáculo a su propia barriada. El Old Vic y este Sadler's Wells son ejemplo de planificación artística y de amplia visión, el prestigio que ambos han dado al arte británico de nuestros días sigue reafirmandose y el mundo aplaude los rápidos progresos que se han hecho.

Al llegar al moderno teatro de esa zona pobre que es el E.C.1, a lo largo de Rosenbery Avenue y las callecitas adyacentes se siente el alivio de ver luz tras prolongada oscuridad. Este rumbo de Londres es positivamente deprimente. Gris, poco limpio, con esa tristeza de la gente que lo hace ver vacío, impele a buscar algo reconfortante que afortunadamente se encuentra a tiempo. Sadler's Well es un teatro con un cupo aproximado de 1,500 personas. Consta sólo de dos pisos y está diseñado con simplicidad. Su acústica es excelente y ofrece lo que casi ningún teatro londinense: calor, sentido de intimidad. Abunda la juventud porque las facilidades que se les dan y los programas que se les brindan no pueden menos que hacer del teatro un lugar preferible a otros. Hay que recordar que fue aquí donde nació esa compañía de ballet que al tener tan gran éxito y al aumentar tanto su público, tuvo que cambiarse al Covent Garden, pero sin cambiar su nombre: el Sadler's Well Ballet. Ahora hay otra nueva compañía, la compañía Junior, el Sadler's Well Theatre Ballet que sigue a gran prisa los pasos de su mayor.

El teatro no descansa un solo día en sus alternadas funciones de ópera y ballet y siempre se le ve atestado de juventud bulliciosa a la vez que de trabajadores. El mes entrante, por ejemplo, se dará seis veces *El barbero de Sevilla*; dos veces ese éxito que tan fácilmente introduce el gusto por la ópera, que es *Fledermaus*; cantarán tres veces *Carmen*, otras tantas *Bohemia* y dos *Don Juan* de Mozart. Los días restantes se darán funciones de ballet con unos tres reestrenos y unos cuatro experimentos nuevos. El peculiar procedimiento de vender boletos en una especie de fáciles abonos, da a todo el mundo la oportunidad de gozar de buenos espectáculos sin sacrificios. Pero he de volver a esto en otra ocasión, para analizar con cierto detalle la calidad de las producciones que ahí se ofrecen y la reacción de este público en su gran mayoría novato.

Un poco cansado y apenas con el tiempo suficiente para tomar, en esa especie de Kiko's que son las Lions Corner House, dos tazas de té de a 3 peniques con sus correspondientes imitaciones de sándwiches, terminé en Covent Garden con el espléndido *Fidelio* que Karl Rankl ha dirigido antes de que lo haga Erich Kleiber, dentro de unos días. A propósito, ¿de qué simpatías goza aquí Kleiber?, y vaya movimiento político que se ha levantado a su alrededor. Lo de siempre y como en México. A ver qué resulta.

La Schwarzkopf se ha lucido tanto hoy como el lunes. Fisher y Rothmuller se llevaron buenas ovaciones por su labor. Y, naturalmente, mis compañeros me dicen que todavía se crecerán los cantantes con Kleiber. La escala puede ser diferente y las tácticas de lucha un poco más refinadas, pero el ambiente político musical se parece mucho al de México. No he visto más que el principio, pero ya sospecho cómo andan las cosas.

IV

Un programa de Bach extraordinario.— Ballet en el Sadler's Wells.— La Orquesta de Cámara de Stuttgart y "El arte de la fuga".— El pulcro Sir Malcolm Sargent.— Una "Carmen" aburrida.— Los pianistas Denis Mathews y Clifford Curzon.

Jueves, 23 de noviembre de 1950

Nunca pensé que pudiera uno llegar a agobiarse con tantos conciertos. Se enfrenta uno a muchas situaciones nuevas; se aprenden cosas de extraordinaria utilidad; se escuchan y se conocen de cerca grandes artistas, y la tensión nerviosa ante cada experiencia termina por dejar un cansancio como el que ahora estoy sintiendo. ¡Y éste es apenas el fin de mi segundo mes de conciertos en Londres! Claro que la música no va sola; el teatro me ha cautivado con su múltiple diversidad, y siempre me es posible alternar de una pieza clásica en el Old Vic a una comedia o uno de esos dramas de Pinero que tan en



Horacio con su amigo Richard Buckle, crítico de danza de *The Observer*.

boga se están volviendo a poner en Londres. Y para aprovechar bien el tiempo tengo que hacer mis entrevistas o ponerme en contacto con los colegas de los periódicos por las mañanas (después de mis dos o tres horas diarias de traducción), asistir a una matinée de teatro a las 2:30 y, por la noche, asistir a un concierto, al ballet o a la ópera. Desde la guerra las funciones nocturnas empiezan a las 7, y apenas me da tiempo, entre función y función, para respirar un poco y estirar las piernas. Al salir no puede uno ni siquiera reunirse con los

amigos en sus clubes o en un bar, porque cierran a las 11 de la noche. Pero, si esto resulta un poco incómodo como expansión de tiempo, sin embargo, para leer, escribir cartas y echar unas cuantas líneas en nuestro diario.

Esta mañana, por ejemplo, me he reunido con los amigos de *The Observer*. David Astor me invitó a participar en una de las mesas redondas donde se discute la edición del periódico para el domingo siguiente, y además de escuchar a esos eruditos especialistas en asuntos de la China, de Arabia y Grecia, tuve que hablar, cuando menos me lo esperaba, de los periódicos mexicanos y sus diferencias con los periódicos ingleses. Naturalmente les asombró que nosotros tengamos periódicos diarios con 36 y 40 páginas, cuando los suyos rara vez pasan de las 12. Al terminar la sesión, el crítico de pintura, el perito en asuntos latinoamericanos, la directora artística y otras dos o tres personas me llevaron al bar próximo y ahí discutimos, tomamos, comimos y nos peleamos en turnos hasta las 2. A esta hora me fui a alcanzar a Virginia Wharton “Witty”, a quien había invitado para la matinée de *El acebo y la hiedra* en el Strand, y al terminar, después de dejarla en su casa, eché mi carrera acostumbrada para llegar al segundo Concierto de la serie Bach, de Edwin Fisher.

El programa de esta noche consistió en el Concierto en Fa menor para piano, la Suite No. 2 en Si menor para flauta y orquesta, el Concierto para dos pianos en Do mayor, y el Concierto en Fa mayor para piano y dos flautas, cuerdas y continuo. Apenas se puede concebir que se ofrezca tanto para una noche y todo tocado tan maravillosamente. Fisher contagia de su amor por la música a todo aquel que toca con él y cada cosa sale de modo extraordinario. No puede uno menos que llorar de emoción y agradecer conmovido, con esos aplausos que suenan tan distintos en estos casos, el privilegio que se brinda. La Suite para flauta fue tocada brillantemente por el solista Gareth Morris, y el Concierto para dos pianos no pudo tener una interpretación más justa, más equilibrada y más unida en espíritu que la que dieron Fisher mismo y el pelirrojo Dennis Matthews.

Anoche fui por segunda vez a *El holandés errante*, ahora con Juliet Freeman, sobre todo para escuchar los coros que aquí están muy bien manejados. Y hoy en la tarde me fui con un nuevo amigo —un soldadito que fue mi compañero de butaca en el último concierto de Fisher y que, habiendo acudido al segundo o tercer concierto de su vida, se ha sentido fascinado por la música y está haciendo uso de todos los trucos para poder asistir a los teatros— a Sadler's Wells, a ver la función de ballet. El programa comprendió una pequeña pieza llamada *Selina*, nebuloso ballet de Andrée Howard en donde Pirim Trecu, muchacho refugiado español, se distingue por la limpieza de sus actuaciones; un ballet en dos escenas de Ninnete de Valois, *The Haunted Ball Room* (El salón de baile hechizado) en el que lo más notable es la carencia de papeles principales. Hay que tener en cuenta que uno de los objetivos de la coreógrafa inglesa es que el “estrellismo” desaparezca y que todos los ballets sean empresas de conjunto, juego de equipo. Cada bailarín y bailarina debe poder interpretar todos los papeles por sencillos que puedan parecer. Pero de vez en cuando se ponen los populares números para solistas que el público siempre gustará.

El tercer número fue un inevitable *Pas de deux* (*Giselle*), que bailaron el mismo Trecu y la graciosísima Elaine Fifield, y el último, después del intermedio, fue el acto II de *Cascanueces*.

A la salida me despedí de mi camarada y fui a encontrar al señor Crossley Holland, quien me había invitado a cenar antes de nuestra visita a la BBC.

Martes 28 de noviembre de 1950

Con la misma expectación que todos los ingleses, fui a escuchar a la Orquesta de Cámara de Stuttgart, que se presentó en Londres por primera vez hace dos días, en Covent Garden, y que venía precedida de toda clase de elogiosos comentarios. La orquesta es en verdad un grupo de extraordinaria homogeneidad y de musicalidad asombrosa. La mayor parte de los miembros son jóvenes y su director, Karl Münchinger, hombre muy serio y desprovisto de toda teatralidad, es también muy joven. Aun cuando aquí la publicidad no se hace con los grandes murales con que se anuncian los artistas en los Estados Unidos o en México, todo el mundo estaba enterado y el teatro tuvo un público numeroso. El programa todo era Mozart, ecléctico, como para causar una buena impresión, pero sin hacer alarde. Comprendía la Serenata en Re (*Serenata nocturna*) K. 239, con un rondó de sabor popular delicioso; el Concierto para piano No. 22 en Mi bemol K. 482, que tuvo como solista a un pianista norteamericano, de nombre Bruce Barbour, de muy apreciables cualidades; dos Divertimentos, uno en Re, K. 136, y otro en Fa,

K. 138, tal vez lo mejor de la noche; y, para cerrar este concierto introductorio, la *Eine Kleine Nachtmusik*.

Pero el programa de anoche fue de distinta clase y pareció venir a explicar la razón del primero. Ahora no tocaron en Covent Garden, sino en el Central Hall, enorme, frío, incómodo (cosa que me hizo recordar al modesto Teatro Principal de Puebla, con sus butacas chillonas), y el público, aun cuando era más numeroso que el de la primera noche, se perdía en el gran espacio. El concierto, en fin, fue con el *Arte de la fuga*. La interpretación fue de una fidelidad musical extraordinaria.

La mayor devoción se podía percibir durante la ejecución de la obra entera. El silencio era apenas perturbado por las páginas de oyentes que leían la partitura y el final fue el aplauso de un público no sólo convencido, sino emocionado. Los intérpretes de la pequeña orquesta salieron innumerables veces a agradecer la ovación en que el aplauso hubo de convertirse, y se retiraron con la misma seriedad con que habían entrado. ¡Qué lástima que la visita de esta orquesta, única en su clase, sólo haya consistido de dos actuaciones! Espero, sin embargo, volverla a escuchar, si no en Francia dentro de dos meses, tal vez en Alemania.

Viernes 1º de diciembre

El miércoles fui al concierto de la Orquesta de la BBC en el Albert Hall, para el que la encantadora señorita Young del Departamento de Música me mandó dos boletos. Dirigió Sir Malcolm Sargent, quien me dio la impresión, cuando subió al pódium, de ser uno de los concurrentes asiduos de Bellas Artes, el señor Carlos Pani. No sólo su figura en general, sino su modo de vestir me dieron la impresión de que el caballero mexicano se había convertido de repente en director de la orquesta y estaba aquí, en Londres, dirigiendo a uno de los mejores conjuntos ingleses. Sargent dirigió la Sinfonía No. 102 en Si bemol de Haydn, el Concierto en Do menor para piano de Mozart, que tuvo como solista a Clifford Curzon, y la Sinfonía No. 1 de Elgar. El director que, como sucede a menudo, no parecía ser el mismo que uno ha escuchado tantas veces por sus grabaciones, es muy meticuloso y claro en sus interpretaciones. Desde luego hace sentir su personalidad, cosa que, bien es sabido, no todos los directores pueden lograr, aun cuando visualmente tiene ciertos movimientos de una violenta elegancia que resultan un poco desagradables. Da la impresión de cuidar que le luzcan siempre los puños de la camisa y de que el traje no se deforme. Sus finos dedos parecen muy bien estudiados y los maneja con la misma elegancia que el resto de su persona.

Clifford Curzon, que ya ha grabado muchos discos, es uno de los mejores intérpretes de Mozart que yo he escuchado. La Sinfonía de Elgar, como todo lo de él, está muy bien escrita y es muy agradable. Si no se le ha usado antes, haría una excelente

música de fondo para ciertas películas. ¡Y pensar que nos amenazan con tocarnos sus *Variaciones enigma* dentro de unos días!

Y ayer, jueves, clausuré noviembre con las panderetas de *Carmen*, tan insípida a pesar de los nombres famosos que en ella participaron, que no me quedaron ganas de volver a oírla —cuando menos en Londres. Martha Modl hizo la Carmen, James Johnston fue el Don José, y Geraint Evans personificó al Escamillo. Y conste que esto podía hacer esperar algo mejor. Las bailarinas de la escuela de Sadler's Wells fueron, con el perdón de la amiga Bruneleschi, que les puso los bailables —y que ojalá no lea esto nunca— todavía más desabridas. Pero lo que no pudo ser más malo fue la escenografía. Y todo esto a pesar del empeño del director Karl Rankl, que trató de avivar la cosa lo más que pudo. En todo caso, mi huésped, la señorita Symonds —cantante— se divirtió y eso me hacía sentirme menos insatisfecho como anfitrión. Por mi parte me entretuve, con horrible falta de respeto, tomando helados y comiendo chocolates, casi hasta quedarme sin cupones en mi libreta de racionamiento.



Karl Rankl.

V

Teresa y Julio, bailarines mexicanos, triunfan en Londres.— “El Martirio de San Sebastián” sin la Ida Rubinstein.— Unas “Bodas de Fígaro” deliciosas.— Victoria de los Ángeles en “Manón” y en “Lohengrin”.— En casa de Karl Rankl, Director de la Ópera Real Inglesa.— “El Caballero de la Rosa” con Kleiber.— Año Nuevo en Inglaterra.

Domingo, 3 de diciembre

El señor Norman Zimmern, jefe del Servicio Latinoamericano de la BBC, me envió hace unos días una atenta carta invitándome a comer en los estudios de la BBC afuera de Londres, en Aldenham, incluyendo en una línea una súplica para que llegara puntualmente al edificio de la Broadcasting House y pudiera yo salir en el viaje regular de la camioneta que hace el servicio diario y en la que tendría reservado un lu-

gar. Pero desgraciadamente no me era posible llegar con esa puntualidad subrayada y me vi precisado a declinar la invitación que habría tenido que realizarse el viernes.

Ayer comí con la señorita Ivonne Symonds, en cuya casa vivo, y me hizo memoria de su carrera de cantante. Como es una apasionada entusiasta de la ópera, tiene una muy interesante colección de discos antiguos y me dio una larga conferencia sobre las virtudes de cada uno de los cantantes cuyas voces escuchamos en su anti-quísimo aparato. Muchos discos no son más que reliquias para verse porque, o están muy gastados o están quebrados, a consecuencia de los bombardeos de la última guerra que, en esta sección de Paddington donde vivimos y donde se encuentra una de las estaciones ferrocarrileras más estratégicas de Londres, fueron feroces. En nuestra casa hay otro departamento, el que está abajo del nuestro y donde vive Mary Skeaping, la maestra de baile del Ballet de Sadler's Wells, a quien conocí en México en una breve visita que hizo a nuestro país, pero que ahora se encuentra de gira con la famosa compañía en los Estados Unidos. Y hoy pasé un día espléndido en la que fuera casa de campo de Janet Collin Smith, Moundsmere, cerca de Basings-toke. Conocí a su viejo jefe de jardineros y a su familia, para quienes traje pequeños regalos de plata de parte de Janet. Caminé por las quietas y maravillosas veredas que comunican a los pocos vecinos de estas mansiones extraordinarias. Llegué a la casa del interesante general Hope, perito conocedor de la historia de México y autoridad máxima en cacería. Acaba de publicar un grueso volumen sobre *La caza en el condado de Wiltshire*, de gran lujo y tan minucioso como cualquier tratado de ciencias naturales. Me llegué a la casa del más cercano de los vecinos, el señor Harry Hoare, de una vieja dinastía y presidente y principal propietario de uno de los dos o tres únicos bancos privados que quedan en Inglaterra. Recorrimos en su carro los alrededores de la calle principal, o sea la de Janet. Vimos el lago, huerta, jardines y, finalmente, conocí a los nuevos ocupantes del palacio, unos griegos que se han hecho inmensamente ricos en Inglaterra, pero que de ningún modo cuentan con la simpatía de que la familia de Janet gozaba hasta hace apenas unos años. Ricos y pobres, nobles y gente común, se portaron con una cordialidad como jamás he visto en mi vida. Pero esto es cuestión aparte y este es sólo mi diario musical, donde no caben ya más referencias a mis otras experiencias diversas.

Martes 5

Ayer por la noche, después de la función de *Accolade*, la obra de teatro de Emyln Williams, entrevisté al autor y la entrevista la mandaré dentro de unos días para el suplemento de *Novedades*. Hoy, después del cóctel de la Sociedad México-Británica, en la que los únicos mexicanos eran el Embajador Jiménez O'Farril, los secretarios y la colonia, constituida por una dama de San Luis Potosí que tiene 20 años

aquí (sin contarme a mí), me fui al Saville Theatre, donde están bailando una pareja de mexicanos cuyos nombres no había oído nunca, Teresa y Luisillo, que están teniendo un enorme éxito. Muy muchachos aún, nuestros bailarines de español dan muestra de un temperamento fogoso que arranca aplausos entusiastas de un público que sobrepasa noche a noche las 2,000 personas. Su temporada, me ha dicho Luisillo (cuyo verdadero nombre es Luis Pérez Favila, casado ya con su compañera, Teresa Viera), no podrá prolongarse más de un mes y ya se ha arreglado para que vuelvan dentro de dos meses.

Su baile, especialmente el de él, es virtuoso, pero muy libre de concepción y desde luego no faltan los efectos de *night club*, que siempre dan resultado. Él tiene una agilidad extraordinaria y muy buena línea, pero a ambos les falta estudio y mayor interés por los aspectos clásicos del baile español. De sus inicios en El Patio de México donde dice Luis que debutaron, a estos triunfos en grandes teatros hay una enorme diferencia, y la fama que ya les rodea abarca tanto a los Estados Unidos como a Europa, que han recorrido de punta a punta. ¿Cuántos mexicanos sabrán de estos dos muchachos y de algunos otros cuyos nombres me son referidos por muchos amigos?

Jueves 7 de diciembre

Anoche escuché por primera vez *El martirio de San Sebastián* de Debussy, en la serie de conciertos de la Orquesta de la BBC en el Albert Hall. La difícil obra tuvo un arreglo especial. Todos los coros fueron cantados en francés, para no perder el efecto sonoro de la música orquestal en combinación con las palabras, según la idea original de Debussy. Pero los pasajes hablados fueron dichos en inglés, para facilitar la comprensión de los oyentes y acercar la obra a su sentido teatral. Naturalmente los programas de mano tenían impresa la traducción de las Mansiones. De este modo el oyente podía tener la idea de la obra dramática y comprender la música hecha para ella. Siendo tan complicada una producción de esta clase, debe aceptarse la presentación en forma de concierto que escuchamos anoche, hecha no sólo con la mayor inteligencia, sino dentro de un concepto musical justo. Albert Wolff, el director, manejó a su numeroso personal con mucha penetración. Su habilidad fue evidente desde el primer instante. Los principales participantes fueron Alan Judd, Michael Redgrave, Joan Alexander y Suzzane Danco. Claro, ahora no hubo Ida Rubinstein y el esfuerzo superó en mucho a los fracasos de varios años antes. La gente, a pesar de su mucho gusto por los coros y a pesar de las excelentes voces en los papeles principales, se cansó pronto del trabajo y al final aplaudió, digamos, muy intelectualmente. La obra, sin duda, tiene partes de extraordinaria belleza; pero el conjunto es desequilibrado. Es necesario recordar que la música

depende en este trabajo esencialmente de las palabras de D'Annunzio, y en muchos casos lo que se tiene como "música incidental" llega a perderse, rompiendo la continuidad. En otras palabras, no deja de hacerse patente un carácter fragmentario a lo largo de toda la obra, razón que puede ser la causante de la pérdida de concentración del público.

En el mismo programa se incluía la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, pero para entonces ya mucha gente había abandonado el teatro.

Viernes 8

Fui con mi aventurero amigo, Eric Landegren, que dejó noruega para conocer París y acaba de dejar París para ver Londres, a *Las bodas de Fígaro*. Ésta es una de las óperas para las que Covent Garden puede reunir uno de los mejores elencos y, siguiendo la por muchos motivos plausible costumbre de cantar todas las óperas en inglés, resulta también muy divertida para el público. Sólo así, en verdad, se puede gozar plenamente de una ópera mozartiana, en la que los diálogos son, según su autor los imaginó, de tan fundamental importancia. Geraint Evans hizo el Fígaro, Emmy Loos, la Susana, Jess Walters y Silvia Fisher el conde y la condesa de Al-maviva respectivamente y, en los papeles restantes, artistas del prestigio de Edith Coates, Howell Glynne y Murray Dickie. Hubo, desde luego, los casi inevitables errores de la dirección de escena, que son un problema todavía sin resolver en Covent Garden. Pero yo, como todos los demás, me divertí incluso con estos errores.

VI

El Mesías con *Sir Malcolm Sargent*. –*Los grandes pasos de Victoria de los Ángeles*. – *Carta de Guillermo Keys*. – *Café de bailarines*. – *Los conciertos de la juventud*. – *Christel Goltz en Salomé*.

Sábado 9

Ahora me ha tocado escuchar a la muy discutida Victoria de los Ángeles, que ha despertado tanta curiosidad de muchos mexicanos. Leslie Frick me había recomendado escucharla y Carlos Díaz Dupont me había pedido que le escribiera cuando la oyera. La Manon que ha cantado esta noche es un papel que le sienta mucho a su temperamento y facultades. Mostró mucho desparpajo y se manejó, vocalmente y en su actuación, con verdadero dominio. El teatro estaba a reventar y todo el mundo la discutía. Para unos no había nada de extraordinario en su voz, en tanto para otros era una voz "de época". Richard Evans, con quien compartí la columna que obstruía a nuestra vista la mitad de la escena, se deshizo en elogios

por la voz que escuchaba. Lo celebró invitándome a recorrer algunos bares de estudiantes después de la función y luego me ofreció mostrarme Oxford entero, el domingo próximo.

Martes 12

Me dio gusto recibir carta de Guillermo Keys desde Nueva York. Me manda un programa del Dancer's Workshop que incluye una obra suya, y me hace relación de las clases que toma y de sus siempre ambiciosos planes. Este Guillermo es siempre tan trabajador y tan consciente para las cosas que emprende, que podría servir de ejemplo a muchos de nuestros "geniales" bailarines-coreógrafos.

Miércoles 13

Me hacía falta un descanso de la clase del que tuve hoy. Mi amiga, la señorita Symonds, me invitó a ver la revista musical *Touch and Go* y me he dado la gran divertida. Siempre me han aburrido las revistas musicales y de la última que vi, *Kiss me Kate*, en Nueva York, tuve que salirme después del primer acto. Pero esta que vi esta noche, donde no hay argumento ni pretensiones de obra de teatro, sino cuadros diferentes, con cómicos y bailarines ágiles y canciones simples pero simpáticas, he podido reír como no lo he hecho en mucho tiempo. Parece que es muy recomendable tomar uno de estos descansitos de vez en cuando.

Jueves 14

Comí con Karl Rankl y con su esposa hoy, en su casa de Acacia Road que, me he enterado, antes perteneció a las Maitland Edwards, mis amigas más cercanas en Londres. La comida fue espléndida y la plática todavía más. No hubo tema musical que no se tratara, pero naturalmente la ópera mereció más largo tiempo. Karl Rankl me contó cómo vino a Inglaterra después de dirigir en Viena, en Berlín, en Graz y en muchas otras ciudades austriacas y alemanas. Me habló de su nombramiento como director de la Ópera Real; me dio sus puntos de vista político-musicales sobre el ambiente, con sus músicos, público y críticos. Al calor de muchos coñacs, después de la comida, me hizo la apología de Wagner. Y al terminar, me ofreció su palco, siempre que yo lo quisiera, y hoy mismo me ha invitado para ocuparlo. Salí de su casa apenas con el tiempo suficiente para que él se cambiara de ropas y yo hiciera cosa semejante, antes de llegar a Covent Garden y oír un maravilloso *Boris Godunov*.

Sábado 16

Victoria de los Ángeles hoy decididamente no estuvo afortunada. Vino a fortalecer la opinión de quienes piensan que todavía no está madura para la carrera y que se la precipita peligrosamente. No falta quien diga que está a punto de convertirse en un talento malogrado por la voracidad económica de su marido y empresario. Cantó la Elsa de *Lohengrin* con la misma bella voz de hace unas noches; pero, como no tuvo tiempo de aprenderla en inglés, la cantó en alemán y en todo momento se le vio insegura y debajo del papel pude ver el disgusto de Rankl a medida que la obra se desenvolvía ya que, usando su palco, se domina muy bien el foso orquestal y se distinguen hasta los más pequeños movimientos y reacciones del director. Su esposa y yo fuimos a su camerino al terminar la función y desde luego me dio su opinión sobre la ya famosa cantante: “Decididamente, me dijo él, esta muchacha debe esperar ¿Vio usted esto y esto y lo otro y lo de más allá?”

Viernes 22

Más óperas, más teatro, más reuniones con músicos, pero nada que deba merecer la pena de contarse, excepto mi decepción de no haber podido ir, por una mera distracción, a la última función de *Let's Make an Opera* de Britten esta noche. La fiesta que me dio anoche el Dr. Robles por mi cumpleaños, con todo y guitarras y canciones mexicanas y unas cosas de comer que según él eran mexicanas o españolas, me hicieron perder la memoria y este viernes me lo pasé en blanco.

Sábado 30

La última semana del año me ha hecho sentirme un poco triste; he extrañado a México especialmente en la Navidad y me he encerrado un poco. He salido una o dos veces a Trafalgar Square a reunirme con los grupos que cantan los *carols* tradicionales. Pero el ambiente no me ha entusiasmado y he venido a casa a leer y a escribir cartas. La noche del 24 la pasé solo pensando cómo estaría con Eloína, con Lauro, con Roberto y Ángeles y los niños en Puebla. El 25 comí con las Edwards, que como siempre se empeñaron en hacerme sentir en casa. El 26 fui a ver la *Eurídice* de Anhouil en su versión inglesa (*Ring Round the Moon*), y ayer tomé el té con Betty Ross, la periodista amiga de México que me llamó por la mañana. Hoy me quedo para pasar un tranquilo fin de año, nada menos que leyendo *Existencialismo* y *humanismo* de Sartre que, acabando de escribir esto, voy a tomar.



En casa de Horacio Flores Sanchez. De izquierda a derecha: Miguel Covarrubias, Rosa Rolando de Covarrubias, Miguel Limón y su esposa, el director José Ives Limantour y el crítico Gerónimo Graneiro Foster. Atrás, entre Covarrubias y Flores-Sánchez, el crítico José Morales Estevez.

Lunes 1º de enero de 1951

Inicié el primer día del año como cualquier otro de otra semana. Comí con John Greenwood; hablamos de los problemas de Covent Garden, de mi próximo viaje a París y luego me fui a recoger una fotografías de la Ópera de Sadler's Wells, para un artículo que estoy escribiendo para la revista *Mañana*.

Viernes 5

El caballero de la rosa que escuchamos mi amigo noruego y yo, bajo la batuta de Kleiber, no me impresionó como lo esperaba. Debo confesar, sin embargo, que pudo haber sido por el estado de ánimo en que me encontraba, tras un ligero incidente ajeno a la música. Pero ya habrá ocasión de volverlo a oír en circunstancias diferentes. Por lo pronto, debo prepararme para ir a las 2:30 con Eric al Albert Hall, donde se va a cantar uno de esos famosos *Mesías* ingleses, que aquí despiertan tanta expectación como una función de ballet o una *Aída*.

Sábado 6 de enero de 1951

Maravilloso *Mesías* escuché ayer. Ahora fui a la galería y descubrí que es el lugar de mejor acústica del Albert Hall. Está muy, muy lejos de la orquesta, pero la música llega con toda su riqueza y la unidad se percibe como en ningún otro sitio. Coros y orquesta fueron extraordinarios y Sir Malcolm Sargent demostró un profundo conocimiento de la obra y un absoluto dominio de los instrumentistas y las voces. La Sinfónica de Londres es sin duda una de las orquestas más equilibradas. Su cuerda tiene un tono maravilloso, pero los alientos no se quedan atrás.

Viernes 12

He seguido reuniéndome con los muchachos y muchachas del pequeño Sadler's Wells. A unos cuantos pasos del teatro hay un café y después de la función se reúnen a descansar y a echar un bocado. La comida es positivamente infumable y bien demuestra que el ballet ha de ser agotante, porque los bailarines no ponen un solo "pero" a la vieja carne que les sirven y la engullen como si estuvieran ante un gran banquete. Como debe suponerse, no todo es perfecta alegría entre todos estos muchachos y muchachas. La tradicional rivalidad de los bailarines se traduce en toda clase de malas miradas, indirectas y murmuraciones.

Miércoles 17

He asistido en estas dos semanas a cuatro de los interesantes conciertos *Promenade* que ofrece la Orquesta de la BBC en dos temporadas, una en el verano y otra en el invierno. Nosotros, desde luego, no tenemos nada parecido en México. Se trata de conciertos populares, casi exclusivamente estudiantiles, con toda la atmósfera que un estudiante puede llevar. Se quitan de la arena, o sea la luneta, todas las sillas y el auditorio permanece de pie durante todo el concierto. En las demás localidades los asistentes permanecen sentados. Los boletos tienen un precio al alcance de todo mundo y así es posible ver a muchachos muy modestos y a muchos que no lo son tanto; aun cuando, a decir verdad, estas diferencias no son siempre muy visibles por la ropa. El lenguaje es más bien el signo para diferenciar, y aún eso sólo en los casos muy extremos. Bien vestir y mal vestir son, a propósito, prácticamente cosas del pasado. El famoso *gentleman* inglés, elegante y señorial, hay que buscarlo con linterna. Se le descubre cada dos mil habitantes cuando mucho. El debilitamiento de la convención social, que desde la guerra cuenta tan poco, hay que verlo en la forma cómo chicos y grandes llegan a los conciertos. (En el teatro de comedia la costumbre varía un poco). Hombres y mujeres llegan con su arrugado impermeable

o abrigo y, sin quitárselo al entrar, se sientan. Naturalmente han de estar muy contentos y no les importa llevar o no camisa limpia, tener un buen juego de colores en corbata y calcetines, estar peinados o no. Se acurrucan en sus gabanes y se sumen a escuchar la música. Si hubiera que aplicar el criterio que comúnmente se tiene sobre el vestir de los intelectuales se diría que en Londres todos lo son.

En estos conciertos *Promenade*, antes de que el director aparezca, los muchachos se tiran unos a otros gorras, sombreros o papeles. Silban, gritan, se carcajean. Esto parece reunión en el campo y la alegría se contagia. Yo prefiero esta atmósfera a la de los *Pop Concerts* (conciertos populares) yanquis.

Pero al entrar el director el silencio es automático y la música se escucha devotamente. En el intermedio la alegría ruidosa vuelve a reinar.

Los programas, naturalmente, son de tipo popular, pero no necesariamente vulgar. En realidad, con mucha frecuencia son demasiado largos. Se cambian directores, hay diferentes solistas y llegan incluso a estrenarse obras, ya sea de autores británicos o de otras nacionalidades.

Paul New, estudiante de música en la Royal Academy of Music, me ha acompañado todas estas noches y ha hecho observaciones muy interesantes en cada concierto. No he podido ir a más conciertos por el momento y en dos ocasiones he dado mis boletos a una simpática mesera que me sirve en el restaurante de The White Hotel. Resultó ser una ferviente admiradora de Celibidache, el “ídolo” de México, como dirían al hablar de astros de cine.

El primer programa al que asistí, en estos *Promenade Concerts*, incluyó la Obertura de *El barbero de Sevilla*, luego las *Canciones de viaje* de Vaughan Williams, después *La siesta de un fauno* de Debussy, el Concerto No. 2 de Rachmaninoff (tocado nada menos que por Eileen Joyce); todavía *Till Eulenspiegel* de Strauss y después del intermedio, la Suite Sinfónica de *Scherzade*. Mozart y Brahms formaron el programa del miércoles. *Eine Kleine Nachtmusik* primero; luego, el Concierto en Mi bemol, K. 449 (el solista, el excelente Dennis Mathews), dos arias de *Las bodas de Fígaro*, con Silvia Fisher, la Sinfonía en Sol menor (K. 550) y la Primera sinfonía de Brahms. En este como en el anterior concierto con Sir Malcolm Sargent como director.

El tercer concierto fue dirigido por Bassil Cameron, pero francamente tuvo demasiado carácter popular y de “entretenimiento”. Campoli tocó el Concierto para violín de Chaikovski, de modo nada extraordinario; Gonzalo Soriano (quien hace poco tocó algunas obras de “nuestro” Rodolfo Halffter) tocó las *Noches en los jardines de España* de De Falla, y el resto incluyó, nada menos, que las *Variaciones enigma* de Elgar, *El aprendiz de brujo* y el Poema Sinfónico *Finlandia*, de Sibelius. Yo salí al intermedio.

Tampoco el tercer concierto tuvo nada que sedujera. Consistió en la muy interesante obertura *El satiricón* de Ireland, el Concierto en Si menor para violín y

orquesta de Walton (tocada no a la medida de la gran obra del autor inglés, por Loveday), la Sinfonía No. 9 de Schubert y las *Canciones del adiós* de Perry. Afortunadamente siempre se puede salir cuando uno lo desee y pueden aplazarse los estudios psicológicos sobre las reacciones de los públicos ante ciertas obras.

Miércoles 24

¡Qué diferencia con los dos últimos conciertos! Yo no había podido escuchar a la orquesta considerada como la mejor de Londres — la Filarmónica de Londres — y hoy por fin he tenido ese privilegio. Efectivamente, esta orquesta supera por su acabado a las demás, incluso cuando no la dirige Sir Thomas Beecham. Clarence Raybould la ha dirigido hoy y el programa ha sido de verdad interesante. Lo que sobresalió desde luego fue el Concierto para viola de Walton, tocado nada menos que por William Primrose. El gran artista hizo estremecer al teatro y los aplausos fueron tan emocionantes como los que escuché con Edwin Fischer. ¡Cuánto daría yo por escuchar nuevamente al más grande violista del mundo!

La Obertura en Re menor de Haendel inició el programa; siguió luego la Suite No. 3 de Gordon Jacob, después del Concierto de Walton y, tras el intermedio, la *Sinfonía del nuevo mundo* de Dvorák.

Jueves 25 de enero

Me da tiempo de escribir sobre *Salomé*, porque la ópera es tan pequeña y empezó tan temprano que, aun cuando después he ido al Rockingham con Paul y Bam Hoare, me han sobrado dos horas para escribir tres cartas pendientes y un párrafo más de mi diario.

Había yo asistido al ensayo el día anterior. Me había impresionado la interpretación de Christel Goltz y la música, que oía yo por primera vez completa, me había fascinado. Hoy en la noche he aplaudido a rabiar a la Goltz, a la orquesta y a Rankl, quien ha dirigido soberbiamente. La escenografía que se usó fue la misma que tanto escándalo provocó, de Dalí, pero muy modificada. Y aun cuando hubo un accidente — la Goltz en tanta danza se lastimó la pierna izquierda y tuvo que cojear durante el resto de la ópera — pudo escucharse música extraordinariamente bien cantada. Desde luego trataré de ir a la próxima función, ahora con la partitura, para discutir posteriormente con Ljuba Welitsch, a quien conoceré en Viena, sobre esta producción que la ha hecho famosa.

VII

El decano de los críticos de danza Cyril Beaumont.— Los críticos ingleses y la danza moderna.— Richard Buckle y su revista Ballet.— La Reina de espadas, de Chaikovski, con Hilde Zadek, Edith Coates y Marko Rothmuller.

Miércoles 31 de enero

Los últimos diez días han sido de mucha actividad. Ha habido de todo. He ido al Old Vic para ver *Noche de reyes* y *Enrique V*; hice un viaje a Canterbury para ver la catedral y aproveché para entrevistar al famoso Dean de Canterbury, a quien encontré en el restaurante donde mis amigos (un australiano, un norteamericano y un inglés) y yo comíamos; fui después a Cambridge, donde tengo algunos de mis mejores amigos; fui a fiestas con los magníficos camaradas periodistas y aún tuve tiempo para ponerme al corriente en galerías. Me queda muy poco tiempo en Inglaterra y todavía hay mucho que ver y mucho que hacer.

Sábado 3

El jueves pasado hice una breve visita a ese famoso crítico de danza que se llama Cyril Beaumont, quien puede considerarse como el decano de los críticos en el mundo; tiene una pequeña librería en el corazón del centro librero, en el número 75 de Charing Cross Road. Tiene libros de todas clases pero, como es de suponerse, especialmente de danza y particularmente de ballet. Me mostró sus valiosas reliquias, todas en relación con la danza y me habló, como era de esperarse, de sus aventuras en el terreno que le ha dado tanto prestigio. Se mostró muy interesado por saber sobre la danza en México y me sugirió que me pusiera en contacto con Richard Buckle, el crítico de *The Observer*, con quien coedita la revista de danza más famosa del mundo, *Ballet*. El mismo señor Beaumont llamó a Richard Buckle, de quien yo había oído hablar mucho recientemente. Pero el crítico aludido no se hallaba en casa. Tras otra breve charla, Cyril Beaumont me dio su último libro, *Dancers Under My Lens*, con una amable dedicatoria.



Horacio con Richard Buckle, crítico de *The Observer* y director de la revista *Ballet*.

El mismo jueves, por la noche, recibí un telefonema de Richard Buckle. Me invitaba a comer al día siguiente. De modo que el viernes, a las 12:30 me hallaba yo en Bloomfield Terrace, la calle donde vive el crítico de quien tantas fantasías se cuentan, su mucho dinero, su elegancia, su impulsividad. Él abrió la puerta cuando llegué. Hombre muy joven, lleno de salud y con un toque de distinción que delata su origen aristocrático edvardiano. Hablamos extensamente. Su interés por la danza es enorme y tiene una gran curiosidad por saber algo del movimiento de danza moderna en México. Pero tuve que interrumpir mi charla porque había yo hecho una cita para las 3 con el gran historiador Arnold Toynbee, cuyas ideas en otro plano que el puramente científico quiere Leopoldo Zea que comunique yo, por una entrevista, a los lectores del Suplemento Cultural de *Novedades*. De modo que procedimos a alistarnos para salir y llegar a un acogedor restaurante cercano a Victoria Station. Al despedirme, Richard Buckle me invitó a pasar el fin de semana en su casa de Brighton, el Acapulco inglés.

Lunes 5

Brighton, con todo y su sol escondido y la lluvia constante que me saludó y me despidió, constituyó un espléndido sitio para descansar y hablar largamente sobre la danza. Richard no es —y en esto sigue la línea británica— un gran entusiasta de la danza moderna. En realidad, no puede decirse que los ingleses la conozcan y por ello, juntamente con su sacrosanto cariño por el ballet académico y sus prejuicios sobre las cosas nuevas, se resisten a considerar siquiera la posibilidad de que haya nuevos valores en la forma de danza provisionalmente llamada moderna. Como yo no he visto aún el Ballet de Sadler's Wells (posteriormente, Ballet Real), él ha insistido en que permanezca mayor tiempo en Londres, para que pueda verlo y me convenza de que, más allá de eso, todavía nada nuevo se ha descubierto. Debo escribir en su revista un artículo que él me ha pedido sobre mis impresiones sobre el Sadler's Wells.

Viernes 9

Se hizo una gran publicidad..., bueno, el término no es de ningún modo exacto, ya que en Londres no puede decirse que se haga publicidad, en ese sentido norteamericano con que hemos aprendido a entender la palabra, por las cuestiones musicales (como estos señores dicen: “a nosotros no nos gusta que alguien nos venga a decir que un señor es bueno o muy bueno, preferimos descubrirlo nosotros solos”)... Pues, entonces, para seguir con lo que decía, se anunció despertando un positivo interés en el público, *La Reina de Espadas* o *Pique Dame*, de Chaikovski. Esta noche tuvo lugar la primera función y el mundo entero se entregó durante los intermedios y por mucho tiempo después a comentar la obra en todos sus aspectos. Los decorados

y el vestuario fueron de ese prestigiado escenógrafo que es Oliver Messel. Lujosos, aun cuando a veces tendiendo demasiado al detalle, constituyen un excelente marco para el desarrollo de la obra. La versión con palabras inglesas fue traducida por Rosa Newmarch. El director fue Eric Kleiber, y en los papeles principales figuraron Edgar Evans (Hermann), Marko Rothmuller (Conde Tomsy); Hilde Zadek (Lisa) y Edith Coates (la Reina de Espadas). Todos con excelente voz interpretaron la obra con la mayor fidelidad con que era posible. Y, sin embargo, nadie pudo evitar la impresión de demasiada extensión de la obra. La dirección de escena tal vez haya contribuido a dejar esa impresión, con un movimiento de personas sin ritmo y con agrupamientos forzados. La interpretación escénica, en realidad, no se ajustaba a la atmósfera del texto y las palabras se oían fuera de lugar. Y, sin embargo, los intérpretes principales pudieron deleitar positivamente con sus participaciones corales. La ópera tiene partes de gran belleza y los pecados comunes de la música de Chaikovski, la tendencia melodramática, la reiteración sin fin, la inclinación a lo superfluo, se hacen patentes. Éste fue mi primer encuentro con una ópera de Chaikovski, cosa que esperaba con verdadera ilusión y aun cuando Chaikovski sea por regla general de comprensión inmediata, será menester estudiar un poco más la ópera en otras representaciones.

VIII

La desilusión del Ballet Sueco. – “El Cónsul” de Gian Carlo Menotti en Londres. El Ballet de Sadler’s Wells. – Ensayos con Margot Fonteyn y Moira Shearer.

Lunes 12 de febrero de 1951

Como ahora soy el huésped de Richard Buckle hasta que parta yo para París, lo que será muy pronto, vamos juntos a la mayor parte de los lugares. Por la mañana, me entrego a la traducción del libro ouspensiano que debo terminar pronto. Luego comemos juntos. Después salgo a arreglar algunas de mis cosas pendientes. Y tras tomar un baño en la estupenda sala que él dedica a esta función: alfombrada, con bocetos originales de Miguel Ángel en la pared, adecuadamente ambientada por calefacción especial, y con la amplitud suficiente para que otras diez personas pudieran bañarse al mismo tiempo, salimos al teatro.

Hoy fuimos al debut del Ballet Sueco, que viene precedido de mucho prestigio; pero nos encontramos con una de las experiencias más desagradables con que pueda uno enfrentarse. Ni siquiera digo desconcertantes, porque ya esto no puede desconcertar. Francamente no era posible permanecer hasta que la función terminara. Y como esto se considera danza moderna, tanto Dickie como sus colegas de Londres



Margot Fonteyn.

podieron dar rienda suelta a sus sentimientos sobre la danza moderna. ¡Qué lástima! ¡El trabajo que va a costar poder resarcir al nuevo movimiento ante estos difíciles ingleses que se pasan la vida bailando *Giselle* y *El lago de los cisnes*!

El Ballet Sueco, con la princesa Elsa Marianne von Rosen y con Julius Mengarrelli como figuras principales, dirigidos por Birgit Culberg, pertenecen a una etapa hace mucho superada de la danza moderna. Sin la Wigman, sin su impacto y varios lustros después de ella. No logran exhibir una completa tendencia y personalidad y sus interpretaciones son poco sutiles. Explotan como buenos escandinavos supuestas escenas de poderoso y profundo erotismo, que caricaturizan lo que se pretende hacer serio. Por momentos son abiertamente pornográficos sin ningún atenuante artístico. Tienen muchas ambiciones, pero no llegan a su cumplimiento ni en una mínima parte. Su primer programa ha consistido en un ballet con música de Prokofiev, llamado *El portal de piedra*; basado en *El proceso* de Kafka, donde ni siquiera hay drama. Luego un *Pas de deux*, para aligerar la noche. Después unas danzas folklóricas suecas que, sin posibilidad de discusión, fueron lo mejor de la noche. Y, para terminar, *Miss Julie (Fröken Julie)*, basada en la obra de Strindberg, con música de Ture Rangström. Cuatro largas escenas, mucho amor, bonita exhibición de piernas de la princesa y besos de todos los estilos, sobre una silla, sobre una mesa, entre ambas, hincado de pie, en arabesco, del galán.

El mundo de la danza, la música y el teatro, que llenaba el Princes Theatre, aburrido, acalorado y aplaudiendo, ni siquiera cortésmente. Dickie y yo fuimos a cambiar de atmósfera al Petit Français Club, centro de reunión de la gente del mundo de la danza. Comimos mucho, tomamos mucho y hablamos mucho.

Ahora todavía no me he recuperado, pero tampoco tengo sueño y por eso he preferido escribir este otro pedacito, aunque resultó un poco largo, de mi diario. A prepararnos para ver la próxima función de ballet, a disponernos, asimismo, para ver la sensación del año, *El cónsul* de Menotti, y a ver el famoso Sadler's Wells. Ya no faltan más que dos semanas para que salga yo de Londres y los compromisos parecen interminables.

Viernes 15 de febrero

Richard Buckle y yo encontramos a Frederick Ashton en Cambridge Theatre poco antes de las siete. La noche de ayer, no faltaba nadie del mundo musical y teatral en el estreno en Londres de *El cónsul* de Gian Carlo Menotti. Todos sabían del formidable éxito que la ópera había tenido en Nueva York y la expectación sobre los resultados en Londres era enorme. Después de Londres, *El cónsul* irá a París, se habrá de presentar en Viena y en La Scala y el éxito del itinerario europeo dependerá, en buena parte, de la reacción inglesa.

El elenco que presenta la ópera en Londres es sustancialmente el mismo de Nueva York: Marie Powers, Patricia Neway, Norman Kelley, Leon Lishner, además de Russel George, Gloria Lane y otros más en los papeles restantes.

Desde luego lo primero que llama la atención es la pericia de Menotti. Su originalidad no estriba tanto en la música misma, en los temas, cuanto en la forma de tratarlos. Su talento teatral y su temperamento musical se unifican de manera perfecta para producir una obra que logra mantener la atención del espectador sin desmayo. No era necesario un conocimiento musical muy vasto para descubrir los recursos a los que Menotti ha acudido en la elaboración de su música. De modo que no era nada raro escuchar anoche los comentarios sobre este trozo que es Chaikovski puro y aquel que es Puccini, Mussorgski o Rossini. Pero el juicio sobre la ópera no puede restringirse a esta apreciación sobre la definitiva problemática originalidad del tema. El merito fundamental estriba en esa unidad justamente lograda entre la palabra, la acción y la música. Puede sentirse cabalmente la seguridad con que encajan una cosa en la otra. La atmósfera está atinadamente creada y desenvuelta y el interés dramático no disminuye, como antes he dicho, un solo instante. Patricia Neway está hecha para el papel. Un poco semejante su voz a la de Astrid Varnay, es tal vez más musical y aun más ajustadamente dramática. ¿Por qué mencionar tanto lo dramático en esta ópera? Porque ello es fundamental. Éste es efectivamente un drama musical. Y Menotti conoce el teatro a la perfección. Hay, sin embargo, un momento en la ópera, muy importante pero no plenamente justificado, que dramática y musicalmente está de más. Da la impresión de no ser más que un recurso de entretenimiento. Y aquí la estética musical de Menotti falla. Me refiero a toda la escena en que el prestidigitador hace gala de sus habilidades durante la larga espera de los angustiados personajes que buscan al incógnito cónsul. El acto es, sin duda, entretenido; los pañuelos de colores, los conejos, los huevos que salen de la manga, y ese baile a que se entregan todos por encargo hipnótico del prestidigitador. Demasiada fantasía para una obra tan realista. Ya veremos qué dicen los calificados críticos londinenses. Yo buscaré en especial el comentario de ese penetrante Desmond Shaw-Taylor del *The New Statesman*, tan científico y tan sugerente.

Anoche, naturalmente, todos hicieron alarde de voracidad crítica. Muchos aplaudieron con verdadero entusiasmo, pero en otros fue evidente la desilusión. Mi anfitrión, Dickie, hoy se levantó cantando *El cónsul*, haciéndola a la vez de Magda Sorel, de la madre (que hizo Marie Powers), de secretaria del cónsul y aun de prestidigitador. “No tiene nada de extraordinario hacer música como ésta”, repite Dickie, a quien la ópera no entusiasma mucho. A Freddie Ashton pareció interesarle más. Aun cuando hablé más con él anoche de Sudamérica, donde él pasó su niñez y en la que aprendió el español, que habla con toda fluidez.

En fin, ya habrá ocasión de escribir con mayor detalle sobre este experimento, para mí positivamente interesante; habría que hacer notar que es Laurence Oliver quien presenta la obra en Londres y, en otro aspecto, que como es natural la obra está producida en un idioma que entiende el auditorio.

Domingo 18

Antes de acudir a la inauguración de la temporada del esperado Sadler's Wells, acepté la invitación de John Greenwood, de Covent Garden, para visitar en Hammer Smith, el día de ayer, la nueva sala de ensayos de la compañía. El viaje en *underground* (subterráneo) duró unos veinte minutos y llegamos alrededor de la 12. La enorme sala se usaba por primera vez y la calefacción todavía no está acabada de instalar. Los heroicos bailarines tuvieron que aguantarse el frío en mallas y con los brazos desnudos.



Margot Fonteyn.

Ahí estaba la amiga Mary Skeaping, la maestra de baile de la compañía, dirigiendo los ensayos del grupo entero, incluyendo a Moira Shearer, menudita, simpática, pero sin la belleza que le dan los filmes hollywoodenses. Cerca de mí estaban Michel Somes y Margot Fonteyn, los dos ídolos del ballet inglés. Hablé con la mayor parte de ellos, cuando la estricta Mary lo permitía. Recorrí el nuevo local en todas sus partes y me asombré ante la juventud de los miembros del ballet. Las chicas de 17, 18 y 19 años, casi todas bonitas, no son escasas.

Por la tarde, tras un frugal y nada apetecible lunch en Hammersmith mismo, visité la academia de baile español de Elsa Brunelleschi, argentina-española, una verdadera autoridad en este tipo de danza en Londres. La noche del estreno de *El cónsul* habíamos cenado juntos en el prestigiado Le Jardin des Gourmets, ambos invitados por Dickie, y concretamos esta visita para ayer. Elsa es quien pone los bailes españoles en Covent Garden en las óperas que los requieren. En su academia hay chicas listas y muy hábiles, aun cuando no con mucho salero.

En la noche fui a ver a Eric Portman en *His Excelency*. Y después fui con Bam Hoare al Rockinham. ¿Quién conocerá en México este club?



Escenas del ballet *La bella durmiente* con el Sadler's Wells Ballet.

Hoy fui con Paul New, con Bam Hoare y un norteamericano de cuyo nombre no quiero acordarme, a Hampton Court, al Castillo de Windsor, a Eton y a Oxford. Los comentarios del norteamericano fueron inevitables en su primera visita a la universidad: “¡Esto no se parece a nuestros *campus* en los States! ¡Cómo pueden estas gentes vivir en estos edificios tan viejos! ¡Y esas campanas parecen de cementerio!”

Jueves 22

Ayer por fin vi el Ballet de Sadler's Wells. Llegamos con toda prisa al teatro después de que había yo pasado todo el día fuera de Londres. Pero todavía tuvimos cinco minutos para saludar a algunas gentes antes de tomar nuestros asientos.

Robert Irving, el director de la orquesta, salió y los primeros aplausos de la noche se escucharon. El Londres de la danza estaba elegante esta noche. Los primeros compases de la *La bella durmiente* se escucharon y el mayor silencio reinó.

Por primera vez veía yo este ballet completo, que tanto ha viajado por el mundo fragmentado en sus más atractivos *divertissements*. Debo confesar que tenía mucho temor de que no me gustara la compañía, como es natural, después de tantos preparativos y tan larga espera, y sobre todo ahora que tengo que escribir el artículo que Richard Buckle me ha pedido para *Ballet*. Pero el temor pronto se desvaneció. La disciplina, la unidad de la compañía y la congruencia de la producción no pudieron menos que admirarme. El ballet académico en su más refinada interpretación, limpio de vicios arraigados, pasa ante los ojos del espectador. La música fue tocada siempre en vista de la danza, y ello a veces dio la impresión de estar supeditada

y no alcanzar el vuelo lírico que le es peculiar. La escenografía de Oliver Messel es muy atractiva, aun cuando a veces demasiado detallada. Hay problemas muy felizmente resueltos, pero algunos, como el de la visión en el Segundo Acto, no muy eficazmente. El cuerpo de ballet es lo más homogéneo que he visto hasta hoy. Y por lo que hace a los solistas, no cabe duda que Margot Fonteyn, con la delicadeza de su línea, su musicalidad, su ritmo perfecto, su sentido de la danza, es una bailarina que llega a lo sublime. Pero hay además otras bailarinas de notable valor. Y vaya si ello puede demostrarse en un ballet que exige tantos solistas. Sería tarea difícil mencionar los nombres y las cualidades siquiera de los principales. Esto he de dejarlo para el artículo. Pero a guisa de simple nota recordatoria quisiera pasar los nombres de Violeta Elvin, de Nadia Ferina, de Julia Farron, de Beryl Grey y, entre los hombres, naturalmente el de Michael Somes, y los de Frederick Ashton, con su creación de la Bruja, John Hart y Alexis Rassine.

Ya veremos pasado mañana la otra interpretación de Moira Shearer, con quien se alterna la producción.

Cuánto hubo que hablar en los intermedios con Cyril Beaumont, con Ninette de Valois, quien me fue presentada por Dickie, y con toda una constelación de gente célebre que llenaba el foyer y el bar. Dickie y yo salimos a cenar en el Petit Français Club y tuvimos fiesta hasta bien entrada la noche.

Hoy me levanté un poco tarde para escribir el borrador del artículo que ha prolongado mi estancia en Londres. Después he ido a la Embajada a ver a Carlos Chapoy, a un cóctel con Bam, a tomar el té con las Maitland Edwards y aún, vaya cambio, al Follies Bergere londinense.

Lunes 26

Apenas si tengo tiempo de escribir unas cuantas líneas. Salgo mañana para París y tengo aún que empacar. Lo más importante en estos tres últimos días de despedidas, comidas y cocteles fue naturalmente la versión de *La bella durmiente*, de Moira Shearer. No, no me gustó. Claro que es una gran bailarina, pero no tiene la suavidad de Margot Fonteyn. Hay cierta rigidez en sus movimientos, aun cuando su ritmo y su sentido musical sean admirables.

IX PARÍS

Primera visita a la Ópera de París.— Con Graciela y Guillermo Arriaga.— Encuentro con Irène Lidova.— La flauta mágica parisiense.— El impulsivo Jean Babilée.— Carta de M. Pierre Michaut.— Un bailarín mexicano en el Ambassadeurs.— Fausto García Medeles.

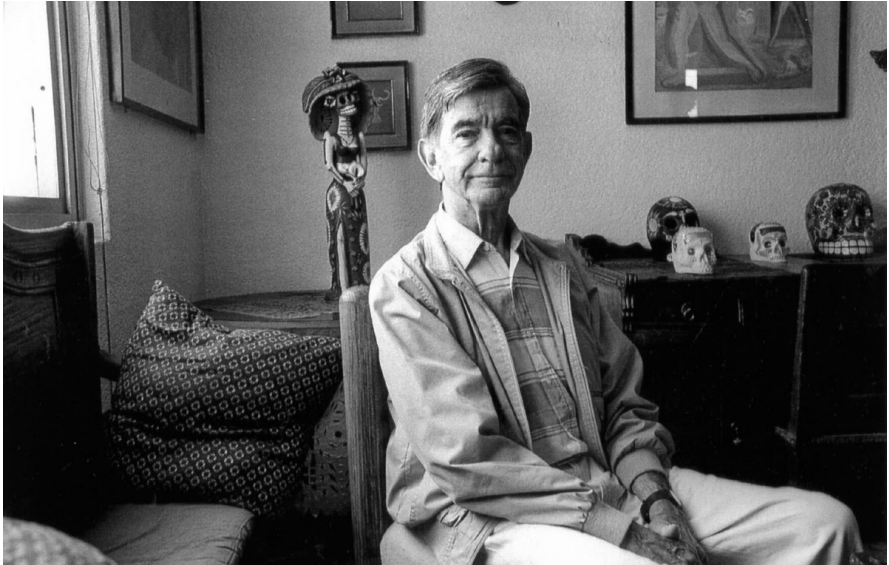
Jueves primero de marzo de 1951

Salí de Londres antier a las 9:30 de la mañana y llegué a París a las 5:50 de la tarde, simplemente el tiempo que se hace de México a Acapulco. ¡Por fin en París, el París de los sueños!

Tomé un cuarto en el Hotel Le Colisée, a una cuadra de Les Champs Elysées. Tras un breve paseo a lo largo de la avenida y mi primera comida parisiense —deliciosa—, y después de pasar un rato en Le Festival, tan cercano a mi hotel y tan prestigiado o desprestigiado (según el punto de vista), fui derecho a la cama. Estaba cansado y debía prepararme para una activa temporada que había de iniciarse ayer.

Me encontré con Graciela y Guillermo Arriaga, quienes ya llevan varios meses en París, en la esquina del Boulevard Saint Michel y de Saint Germain. Ahí iniciaría yo, con su amable y paciente ayuda, la búsqueda de un hotel de precio razonable. Tenía que ser en el barrio latino y, si era posible (ignorante de mí), con alguna regadera. Después de mis varios meses en Inglaterra no he podido habituarme a bañarme en tinas. No fue empresa fácil encontrar alojamiento. La decisión final fue el Hotel D'Égypte, en la Rue Gay Lussac, precisamente a tres cuerdas de los Jardines de Luxemburgo y a otras tantas del Hotel de L'Arbalette, donde viven los Arriaga. Un cuarto de bastante amplitud en el tercer piso, con luz y sol, y con una limpieza muy aceptable. Un baño para todo el hotel. Todo por 320 francos al día, lo cual, desde luego no es mucho (8 pesos mexicanos). Pero si en esto voy a ahorrar (pagaré bastante menos de lo que pagaba en Londres), no sucederá lo mismo con los alimentos. He podido darme cuenta ya de que no se podrá comer lo suficiente por menos de 300 o 350 francos por comida o cena.

Hoy me cambié de hotel, fui después a la Ópera para hablar con el director y telefoneé a madame Irène Lidova, para quien tengo una carta de presentación de Richard Buckle, quien desde luego me ha suministrado medios muy expeditos para mi iniciación dentro del mundo artístico parisiense. Las visitas a los cafés, los paseos de la tentación, el ocio al que parece resultar tan difícil sustraerse aquí, se han iniciado. Y la ciudad, vista desde el barrio estudiantil, o desde el centro elegante alrededor de La Madeleine, o a lo largo de la frivolidad de Les Champs Elysées, es la maravilla descrita por los mil y tantos libros y no agotada en ninguno de ellos.



El bailarín Guillermo Arriaga con quien Horacio compartió muchas experiencias en París.

Sábado 3

He tenido que resistirme a salir esta mañana, antes de que sea demasiado tarde. Si no me pongo al corriente en los artículos que tengo que mandar a *Mañana* y al Suplemento Cultural de *Novedades*, no lo haré después. Estoy en el hotel, ante la máquina y debo terminar antes de la una.

Vi ayer a Madame Lidova en su departamento de la Rue de Chernovitz, XVI Arrondissement. Irène Lidova es esposa del famoso fotógrafo Lido, cuyas revistas *Danse* y *Masque* son tan conocidas en México. Irène Lidova fue gerente del Ballet de Roland Petit y es una de las personas más activas en el campo de la danza en París. Me puso al tanto de la vida artística de la gran metrópoli al calor de los sanrafaeles con que me obsequió. Naturalmente hablamos de México e iniciamos una discusión sobre José Limón, quien no hace mucho se presentó en París. Salí de su casa cerca de las 8 de la noche. Me perdí a pesar de mi mapa y de las indicaciones de Madame Lidova. Volví a hallar mi camino y a las 8:30 estaba yo en la Ópera para ver *La flauta mágica*.

Debo confesar que no me gustó la bienvenida que me dieron las no muy gentiles acomodadoras. No estaba yo preparado para la propina, de modo que me asieron del brazo cuando iba yo a sentarme y, como no diera yo más de 40 francos (un peso



Jean Babilée, tal vez el bailarín de mayor agilidad en el mundo.

mexicano), la linda señorita en turno me lanzó una mirada muy significativa, permaneciendo sin retirarse. Tuve que darle otros 40 francos. ¿Por qué me dicen los Arriaga que ya me acostumbraré a este París donde la gente no posee esa deliciosa *politesse* que muchos le atribuyen en México? El pobre de Guillermo está que trina contra los parisenses, que le parecen la gente más desconsiderada del mundo.

La flauta mágica que he visto anoche me desconcertó. Las voces no eran excepcionalmente buenas, pero tampoco malas. La música estuvo en general bien dirigida por Robert Blot, pero la producción general me pareció demasiado lenta y anticuada, completamente falta de vigor. El decorado y el vestuario de gusto positivamente cursi. Y la actuación muy pesada e inconexa. Francamente prefiero la producción londinense. No he podido menos que pensar (aun cuando sea éste mi primer contacto con el teatro francés) en el avance a que ha llegado México en el terreno de la producción, en el movimiento escenográfico, representado tan magníficamente por Julio Prieto y Antonio López Mancera. Los cantantes principales fueron: Denis Boursin en la Reina de la Noche, Lucille Jouffrier en Pamina, Nadine Renaud en Papagena, Giraudeau en el príncipe Tamino y Louis Noguera en el Papageno.

Domingo 4

Ayer conocí a Jean Babilée. Hicimos una cita en el Café du Theatre, frente al Teatro de los Campos Elíseos, y hablamos de su vida en las distintas compañías en las que ha actuado. Babilée es extremadamente joven, bajo de estatura, muy vivaz, y a todas vistas desmiente que todos los bailarines tengan que ser amanerados. Su esposa, Nathalie Philippart, ha sido su compañera de baile desde hace algunos años y juntos han tenido un éxito enorme en todas partes. Jean es muy nervioso e impulsivo y, como él mismo lo declara, poco afecto a la disciplina. A ello se debe que haya tenido que terminar peleado con todos los gerentes y *maîtres* de las compañías. Ahora, fuera ya del Ballet de Roland Petit, se ha convertido en fugaz artista huésped de las principales compañías de ballet. Ha sido invitado para aparecer en los próximos festivales del Mayo Musical Florentino y a finales de año irá a los Estados Unidos, donde seguramente provocará un escándalo. Quedamos en vernos en la Sala Pleyel en una de sus clases con su maestro y en los ensayos, después, en el Palacio de Chaillot.

Tuvimos una fiesta anoche en mi cuarto de hotel. Éramos unas diez personas, entre mexicanos, españoles y sudamericanos, casi todos amigos de los Arriaga. Tomamos, comimos, discutimos, cantamos, gritamos. Por los españoles, entre quienes había franquistas y republicanos, salió a colación el tema político y casi terminamos peleados. Algunos a esta hora no han podido irse a acostar.

Recibí una carta muy curiosa esta tarde de M. Pierre Michaut, el presidente de la Sociedad de Críticos y Escritores de Danza de París, invitándome a comer hoy, en el Studio Wacker en la Rue Douai. “*Il y a — me dice — au premier étage, un restaurant, ou l’on peut voir défilier tout le monde de la danse... C’est assez amusant et agréable*”. Cierra con un ceremonioso “*Croyez, Cher Monsieur, à mes sentiments très distingués et les meilleurs*”, y bajo su firma me traza un minucioso mapa del sitio donde se encuentra el famoso *rendevouz* del mundo de la danza parisienne.

Desgraciadamente, la una de la tarde, la hora en que era la cita, había pasado ya cuando recibí la carta y he tenido que escribirle disculpándome y suplicándole otra cita.

Martes 6

Irène Lidova me llamó para invitarme a un coctel que ofrecía el Lic. D. Antonio Castro Leal, en su calidad de representante de México ante la Unesco, en el Ambassadeurs, para presentar a un bailarín mexicano de nombre Arroy. Ofrecía, me dijo Madame Lidova, un recital de danzas aztecas. Lo más selecto entre críticos, bailarines y otros artistas se hallaba en el elegante centro. Había gran curiosidad por conocer a este bailarín mexicano, Madame Lidova me presentó a una serie de figuras, entre quienes sobresalía la belleza de Lyane Dayne, famosa ya en París a pesar de su juventud. Arroy, ataviado con multicolores plumas, y al compás de extraña música, dio principio a una exhibición de danzas que seguramente investigaciones muy profundas le han revelado. Para completar su exhibición, bailó vestido a la vez de china poblana y de charro un jarabe y otras danzas. Mis compañeros de mesa, dos críticos, un empresario y una bailarina, comentaron los atractivos colores de la indumentaria del bailarín mexicano.

Fausto García Medeles —quien hace algunas semanas dio un concierto en la Sala de la Unesco, invitado también por el Lic. Castro Leal—, se encontraba igualmente en el coctel. Vino a nuestra mesa y me saludó con su característica efusividad. Le presenté a mis acompañantes y él a su vez me presentó a nuestro Encargado de Negocios en funciones de Embajador, D. Manuel Vásquez Treserra. Los comentarios se hicieron sobre el té que se sirvió y el tiempo. Las despedidas

fueron todas cortesés. Después de todo, tenemos que venir a París para conocer las danzas mexicanas.

Las experiencias cambiarán. John Taras me ha invitado a ir mañana al ensayo del Ballet del Marqués de Cuevas en la Sala Pleyel, a donde iré con Guillermo Arriaga, y el jueves asistiré al concierto de Giesecking, también en la Sala Pleyel. Volveré a la ópera y estaré en una fiesta el próximo domingo en casa de Lytis de Luz. Después me encontraré con Mario Ferrigno, a quien no he visto desde hace ya un año.

MARZO 1953

Leonide Massine en creación.— El Ballet del Marqués de Cuevas.— Cuánto cuesta mantener una compañía de ballet.— Giesecking en la Sala Pleyel.— Los críticos de danza de París.— Un estudiante mexicano becado sin beca.— Ecos de actuación de José Limón en París— Inesperado éxito de la Orquesta Nacional de Madrid en el Teatro de los Campos Elíseos.

Miércoles 7 de marzo

Una vez más —es el destino de las compañías de ballet “independientes”, es decir, no subvencionadas— el Gran Ballet de Montecarlo del Marqués de Cuevas (ahora ya sólo con el nombre de Gran Ballet du Marqués de Cuevas), se halla en bancarrota. Tras la reciente temporada en Nueva York, que decepcionó a muchos y aumentó los déficits, era menester refugiarse en un campamento que ayudara a las finanzas. París resultó ser el lugar más conveniente y barato, porque aun cuando sin duda las dos ciudades más caras del mundo en este momento son Nueva York y París, esta última parece invitar más que la primera al estudio en buen ánimo. ¿Y qué viene después? ¿A dónde irán? ¿O irán a alguna parte? Eso no lo sabe nadie. La empresa resulta demasiado cara y no puede seguir perdiéndose dinero. Los fondos de la esposa del Marqués, hija de John D. Rockefeller, pueden acabarse algún día. Después de todo, medio millón de dólares al año (tal cifra me ha dado una persona autorizada conectada con el ballet), no son cualquier cosa.

De modo que los parisienses encuentran aumentada su existencia de “gringuitas” guapas por tiempo indefinido. Y si el problema se resuelve, hasta habrá temporada en París. Mientras tanto sólo hay un compromiso, estrenar el último ballet de Massine en los próximos festivales de Colonia.

John Taras, el *maître* de ballet, joven, hábil y buen diplomático, se halla mientras tanto entregado a la tarea de mantener a todos contentos. Le conocí, una vez más,

por medio de Dickie Buckle, y hemos charlado de los problemas de las compañías de ballet en el mundo. Fue él quien me invitó a asistir al ensayo, diría más bien a presenciar el gestamiento del ballet de Leonide Massine. Y fue allí, en el estudio más grande del edificio de la Sala Pleyel, donde pasé buena parte de esta mañana con Guillermo Arriaga, quien por fin parece convencerse de la necesidad de ver trabajar a los bailarines y coreógrafos “clásicos”, aun cuando sea por sugestión de métodos.

Massine, el revolucionario de los años veinte y treinta, el Massine de *Le Sacre du Printemps*, de *El sombrero de tres picos*, de *El Danubio azul* y de *Choreartium*, el sinfonista, trabajó durante más de dos horas sin reposo, dando órdenes, tratando por sí mismo posiciones, cambiándolas, ilustrándolas, arrinconándose para jugar mentalmente con las combinaciones... creando. Nosotros lo observamos, haciendo una que otra pregunta a John Taras, quien se encontraba a nuestro lado. Éramos, naturalmente, los únicos visitantes. Enérgico, y al mismo tiempo no el dictador legendario del ballet; disciplinado y a la vez espontáneo; exigente y, sin embargo, liberal, Massine no sólo nos ofrecía el privilegio de verlo en acción imaginativa, sino a la vez nos daba una lección de técnica coreográfica. Guillermo estuvo feliz de haber ido.

Viernes 9

Aprovechando las facilidades que se dan a los miembros de las Juventudes Musicales, compré por medio de los fieles Arriaga un boleto para el concierto de A. Giesecking de anoche. Es decir, hecho raro, anoche pagué por un boleto para oír música, cosa de la que hace ya algunos años perdí el hábito, ventajas del oficio. Y, naturalmente, en lugar de mi cómoda butaca de primer piso volví en las alturas a mis memorias de Bellas Artes, a aquellos tiempos cuando Chávez era Chávez, cuando era yo de los últimos en dejar la galería aplaudiendo frenético y vitoreando a nuestro músico.

Ya casi tocando la pared, entre un grupo de nuevos amigos, oí a Giesecking. No puedo decir que lo vi porque siendo la Sala Pleyel enorme, la distancia me lo impedía. ¿Sería por esto que no pude gozar una sola nota de este concierto que para mí representaba mi primer encuentro con uno de los grandes pianistas contemporáneos? Lo encontré frío, que no equilibrado; poco sugestivo; construyendo hábilmente, pero sin espíritu. Pero, admito, era tal vez la situación en que me hallaba, la localización, la que influía en mi ánimo de escucha. El teatro estaba atestado, hacía un calor intenso y el asiento era incómodo.

Irène Lidova me invitó a la fiesta que ofrecía Lutys de Luz, bailarina española residente en París, en su departamento, la tarde de ayer. Popular anfitriona, la bailarina me recibió muy cordialmente y me presentó a sus primeros invitados, unas diez personas de todos colores y sabores. El París diverso de las fiestas de artistas, con sus tradicionales simpatizadoras millonarias y estrafalarias, con sus niños y niñas prodigio en busca de ser descubiertos, con sus genios famélicos olvidados; todo entre ese follaje de melenas de variados estilos, que hacen tan inconfundible cualquier atmósfera parisiense, llenó pronto las amplias salas. Como en las fiestas de cualquier otra parte, todo el mundo llegaba con hambre y, primero discretamente, después con toda confianza, se dio a la caza de los bocadillo. Cuando se hubieron hartado los huéspedes, la bailarina dio principio a su breve recital de danza, todo muy bien dispuesto, con luces y música cabalmente ensayadas.

Aquí encontré a una buena representación de los críticos de danza de París. Estaban desde luego Irène Lidova y M. Michaut, y, entre los demás, me interesó especialmente la crítica de *Le Combat*, con tanto prestigio como su mismo periódico, inteligente y aún hermosa. Resultó ser casi la única en ese conjunto verdaderamente interesada en los nuevos movimientos de la danza en el mundo. Estaba de acuerdo en que a París se le ha agotado la curiosidad, adoptando por pereza mental la primera moda que un listo trae. Hablé con positivo entusiasmo de José Limón, quien, debido a circunstancias múltiplemente adversas, no pudo causar el impacto que sería de esperarse. *La Malinche* (la “malansh”, como ellos le llaman), fue entre otros uno de los ballets que más le gustó. Nuestra discusión sobre danza se propagó después y terminamos teniendo toda una mesa redonda. Los críticos, aquí como en todas partes, tienen una influencia considerable, pero no siempre están preparados para los experimentos. Su criterio se angosta tras larga rutina. En danza, aquí en París, el terreno parece todavía más difícil que en otras partes. Y el visitante curioso tiene muchos medios de comprobar el fenómeno.

Salí a tiempo de encontrarme en el Café du Colisée con Mario Ferrigno, el joven pianista mexicano que vino con una espléndida beca a París, agotada en los acuerdos y en las promesas secretariales de México. El ingeniero Orive Alba, me dice Mario, aseguró que esa beca se le enviaría con toda puntualidad, pero ni siquiera impuntualmente ha recibido hasta la fecha un solo centavo. Lo peor del caso es que ni aun su propia familia, con medios económicos holgados, le ha ayudado, sabiendo de su difícil situación. El muchacho elegante y de buena vida que había sido Mario ha tenido que hacerla de todo para poder subsistir. Hoy sirve de guía a una familia acomodada, después de algunos meses de trabajar en un laboratorio. “No he podido estudiar por meses”, me dice Mario. “Tú no sabes por todo lo que he pasado. Pero

sigo teniendo fe en que algo se arregle. Mi hermano ya me volvió a escribir y me promete algún dinero”. El caso —¿qué número?—, nada raro en materia de becarios mexicanos.

Jueves 15

¡Vaya sorpresa! La Orquesta Nacional de Madrid, lo que nadie esperaba, ha tenido un éxito brillante en su presentación de anoche en el Teatro de los Campos Elíseos. Y esto lo repetiría con las mismas palabras ante quienes piensan que por nuestras ideas políticas nos hallamos cegados para reconocer méritos de cualquier índole. Claro que yo, como todo el mundo, ni siquiera sospechaba que la orquesta, ya escuchada en vivo, pudiera impresionar a nadie. La pobre España se halla tan maltrecha y tan alejada de la vida actual del mundo, en su ruinosa soberbia y su sueño de pasadas glorias, que apenas puede imaginarse un resurgimiento. Pero algo debía quedar, después de todo; algo aparecería por allí con aliento en ese régimen de carcoma. Efectivamente, la orquesta sonó anoche, bajo la dirección de Ataulfo Argenta, con gran riqueza, compacta y elocuente. Los miembros son músicos bien calificados. Las cuerdas constituyen quizá la mejor de las secciones. El director es excelente. Sobre todo en la música de su propio país difícilmente habrá quien pueda lograr resultados como los que él alcanza. Bien se mereció el maestro Argenta no sólo las inevitables porras de sus compatriotas, sino los aplausos efusivos de un público, si bien no numeroso, sí escogido.

Pero baste por hoy, es tarde y hay que recuperar las energías que se gastan no sólo en escuchar, en charlar y en aplaudir, sino en recorrer las largas distancias a que nos obliga la huelga de transportes que tiene a París, por segunda semana, maniatado.

Thais en la Ópera de París.—Una visita al Museo del Conservatorio.—Éxito de los bailarines mexicanos del Ballet de Pilar López.—El místico Walter Rummel.—Les Etolies a l’Opera.—Ballet de la Ópera.

Viernes 16 de marzo

Asistí anoche, según indicación del programa de mano (precio 60 francos, un peso cincuenta centavos mexicanos) a la número 162 representación en la Ópera de París, de la ópera de Massenet sobre el libreto de L. Gallet basado en la novela de Anatole France, *Thais*. Me acompañó Graciela Arriaga y puedo decir que ambos gozamos de la ópera. Gozamos, naturalmente, hasta donde las limitaciones de la obra permiten. Música suave, discreta, de melodía fácil y sin complicaciones, pare-

ce gustar al público tanto como *Manon*; pero aquí la atención se centra en el personaje principal, Thais, sin un Des Grieux de contrapeso. Por lo demás, Geori Boue, en la encarnación de Thais, se ganó los repetidos aplausos que le tributaron. Su caso es el no poco frecuente de la artista que, sin una voz especialmente hermosa, tiene una buena escuela y sabe actuar con gusto. A mí me agradó desde su primera presentación en México, con la Ópera Nacional, hace unos dos años, y me extrañó que no se la volviera a contratar.

El Athanael (Paphnuce de la novela) estuvo a cargo de René Blanco; Nicias de la comisión de Louis Rialland; y a ellos se agregaron Andre Phillippe, G. Gaudinau y Janine Collard. La escenografía, tan discreta como la misma música. Como diría Rosario Sansores: “al salir llovía”, y ¡vaya si llovía! Y tanto la pobrecita de Graciela como yo, echamos a andar. Ante la exageradamente prolongada huelga de transportes (¡dos semanas!), no hay más remedio que hacer ejercicio aun cuando sea bajo la lluvia, poniendo a la calamidad la mejor cara. Del elegante rumbo de la Ópera a nuestro barrio latino, cruzando un siempre romántico Sena, hicimos poco más de una hora; pero saboreamos nuestra excursión de itinerario distinto del de ida. Tomamos nuestro único descanso ya casi al llegar a nuestros respectivos hoteles, en el Dupont, el famoso Dupont, en Saint Michel, donde nos dimos a engullir una cena retardada con sus sabrosas copas de vino tinto.

Sábado 17

El día de hoy estuvo lleno de experiencias interesantes. A la una fui a comer a la Embajada, accediendo a la gentil invitación del muy caballeroso D. Francisco Vázquez Treserra, nuestro Encargado de Negocios en función de Embajador, a quien conocí a través de Fausto García Medeles. La deliciosa comida mexicana incluía arroz y un sabroso mole poblano. Al terminar, a eso de las 3, la señora Vázquez Treserra y su muy encantadora hijita, de agradable sencillez, Fausto y yo fuimos de visita al Museo del Conservatorio. En el Museo Británico he visto algunos de los más valiosos originales en la historia de la música; aquí me he asombrado de una colección que, si bien no es tan rica como la de la Bibliothèque Nationale, conserva más unidad, tanto por su colección de instrumentos como por sus manuscritos, entre los que llamaron más mi atención los de *Don Juan* de Mozart, autografiados, los tratados de Praetorius y Agrícola, y desde luego esa joya de *L'Orchessographie* de Arbeau.

Dejamos el respetable viejo y en parte ruinoso edificio, para una visita al *atelier* de un interesante pintor romántico cerca de los Inválidos. Después de despedirnos de nuestras gentiles compañeras, Fausto y yo nos dirigimos al Teatro de los Campos Elíseos, donde habría yo de recoger mis boletos para el debut que tendría lugar en la noche de la Compañía de Ballet Español de Pilar López, que apenas hace unos



Horacio con Manolo Vargas, magnífico bailarín mexicano de la compañía de Pilar López.

cuantos meses estuvo en México, pero que yo no conocía. Al reunirme con Fausto en el Café Du Theatre, frente al teatro mismo, y donde me esperaba, tuve una gratísima sorpresa al topar de manos a boca con Dickie Buckle, quien ha venido a París a invitación de John Taras. Presenté a Fausto y a Dickie y el primero inició su conversación sobre sus planes, los lugares donde había estado y aquéllos donde iba a tocar, etc. Pronto entramos al teatro para el esperado debut.

Domingo 19

¡Qué gusto me dio ver que dos mexicanos atrajeron la atención durante toda la noche de la primera función del Ballet de Pilar López! Roberto Jiménez y Manolo Vargas se dividieron por igual los aplausos. Manolo presume —ya lo ha declarado en entrevistas publicadas tanto en París como en Londres— de indio de raza pura. Si es así, su tipo gitano es pura coincidencia y su afinidad temperamental también. Manolo baila lo español con tal fogosidad que el espectador difícilmente puede sustraerse a su influjo. Un crítico hoy le ha llamado, tal vez con buena intención, “el tenebroso mexicano” y claro que a Manolo no le ha gustado el adjetivo.

Roberto Jiménez, mexicano también, es por su parte fino y preciso. Tiene perfecto dominio de brazos y piernas y su estilo es elegante. Es muy artista, muy equi-

librado, pero puede hacer vibrar con intensidad al teatro con su taconeo. Las ovaciones que se le tributaron fueron interminables y el público lo pidió una y otra vez.

Pilar es muy buena, sin duda, pero le falta calor, no tiene la proyección escénica de su hermana, La Argentinita. Otro miembro valioso de la compañía es Alejandro La Vega, quien pronto merecerá muy elogiosos comentarios.

Al terminar la función fui a saludar a los muchachos con quienes nos citamos para dentro de algunos días. A ambos les dio gusto, como era natural, encontrar a compatriotas en una noche de debut tan afortunada.

Martes 20

Hay tanto que hacer durante esta semana que me temo habrá que sacrificar muchas cosas. En esto estriba la ventaja y la desventaja de la gran ciudad activa. El tiempo insuficiente le priva a uno de cosas magníficas. En frecuentes visitas al Louvre, al que dedico mis mañanas, no he podido terminar de verlo. Además se halla ahora en París una exposición extraordinaria en el Petit Palais, la de las Obras Maestras de los Museos de Berlín. Esto, además de los otros museos que hay que ver: el de Arte Moderno, el de los Impresionistas y las galerías. Pero para qué apuntar lo que hay que ver en París, si sería interminable.

Hace dos noches, en una cena en la Embajada, conocí a un interesante pianista. Ayer Fausto y yo lo visitamos en su estudio. Walter Rummel, cerca de los sesenta, tiene atractiva personalidad. Es alto y robusto, de hermoso cabello blanco, con aire de Liszt errabundo que lo hace aún más interesante. Su esposa, Tara María Rummel, es una mujer muy activa y, de primera impresión, de modales cortantes. Al quieto hablar de su esposo opone ella su palabra incisiva. El estudio de la pareja tiene algo de fascinante y extraño a la vez. Música, libros, un piano de cola, una alfombra pesada, lámparas doradas y retratos de famosos artistas. Nuestra conversación comenzó con los programas de ciclos en los que se especializa el maestro Rummel, y se desvió pronto hacia temas místicos. Todo invitaba a la conversación de esta índole, pero sobre todo la mirada tranquila y profunda, a la vez que penetrante, de ambos artistas (ella es poetisa). Los dos pasaron largos años en la India y vivieron la vida de meditación bajo la dirección de algunos de los “gurúes”. Llegó un momento en que se resistieron a hablar del tema, pero inevitablemente caían en él. Al contrario de lo que sucede en muchos casos semejantes, en lugar de dejarle a uno indiferente cuando se encuentra con frecuencia con teósofos, yoguis, astrólogos y gente de la misma clase en diferentes y mezcladas direcciones, tanto M. Rummel como Mme. Rummel despiertan pronto interés e infunden respeto sus teorías, en las que creen profundamente. Descubrí pronto que están familiarizados hasta cierta medida con el movimiento de Ouspensky (cuyos libros he traducido al español para los Collin

Smith), pero no quisieron comentar mucho sobre las actividades ouspenskianas. Prometí volver con Fausto en ocasión próxima para continuar una charla que prometía ser aún más interesante.

La noche terminó con la vistosa e intrascendente exhibición de ballet en el inmenso Palais de Chaillot, en esas funciones que parecen ser el eje del movimiento del mundo de la danza de París, de Las Estrellas de la Ópera, que dos o tres veces al mes repiten sus *Cisnes negros*, sus *Pájaros azules*, y toda esa serie de aplaudidos y entretenidos números del ballet decididamente convertido en acrobacia. Y el sincero Guillermo Arriaga con quien fui y se enojó, por “este público que no tiene idea de lo que es la danza”, por la poca seriedad de los bailarines, por el increíble estancamiento de un arte que debería ser creador. En fin, tiene todo el derecho del mundo a su berrinche y no puede decirse nada en contra, si esa reacción da resultado sano y constructivo.

Hoy, por fin, he podido ir a la exposición de los Museos de Berlín y en la noche, una vez más, a escuchar a la Orquesta Nacional de Madrid, con un público más abundante, pero luciendo menos que en la ocasión anterior. Mañana veré más ballet, el de la Ópera, contra el cual todos los amigos han tratado de influir en su contra. Lifar se ha ganado la enemistad de todo París. Ya veremos hasta dónde sus detractores tienen razón.

Juana de Arco en la hoguera, de Honegger. —*La revelación de Aurelio Milloss*. —*El sorprendente Nuovo Quarteto Italiano*. —*El pianista Solomon*. —*Comida con Manolo Vargas*. —*Visita a Poulenc*. —*Coctel del Ballet del Marqués de Cuevas*. Alemania. —*El Heidelberg de Goethe*. —*Ulm, Augsburgo y Múnich*.

Jueves 22 de marzo

Lo más que podría decir del Ballet de la Ópera de París es que tiene algunos excelentes bailarines; pero, contra lo que harían esperar algunos títulos, no hay nada nuevo. ¿De veras se habrá quedado París atrás en cuestión de danza? El programa de anoche fue uno de tantos que podrían verse en cualquier ciudad del mundo con una compañía regularmente entrenada. Primero: un *Jeux D'Enfants* de extrema simpleza. A continuación el Segundo Acto de *El lago de los cisnes* y, por último, *El caballero de la dama*, música de Gaubert e imprescindible coreografía de Lifar. Vuelta al Ícaro. Ya veo por qué todos se han cansado del pequeño zar.

Domingo 25

Este día sí valió la pena. Fui a la matinée de la Ópera, para ver uno de los programas más interesantes que pueden presenciarse en este momento en París. Se dedicó a la

Juana de Arco en la hoguera de Claudel-Honegger y al ballet (coroograma) en dos actos de Serge Lifar —otra vez—, *El caballero errante*, con música de Ibert.

El misterio lírico en un prólogo y diez escenas dura, como es bien sabido, muy poco tiempo; sólo una hora y media. Pero es una hora y media en la que drama, música, palabras y aun danza, brindan uno de los placeres estéticos más completos. El Claudel místico, con una música imaginativa y llena de vigor, levanta el pedestal a la santa heroína. El decorado y el vestuario de Yves Bonnat completan la fantasía —de la que no carecen varias escenas— y realizan interesantes combinaciones plásticas. No sabría yo decir qué estuvo mejor, si las escenas de *Las veces del cielo* y *El libro*, o la pantomima de Juana cuando es entregada a las bestias. Los coros rindieron un impresionante resultado y Mlle. Claude Noller (de la Comédie Française), en su difícil papel de Juana estática, fue un instrumento de calidad insuperable.

Martes 27

Cuando ayer en la mañana fuimos Guillermo Arriaga y yo al Palacio de Chaillot para enterarnos de los recitales de danza que han de ofrecerse en París como anticipo a los que tendrán lugar en Florencia en el Mayo Musical Florentino, nos encontramos ante una sorpresa positivamente desconcertante: la presencia de una danza que ya habíamos perdido toda esperanza de ver en París. Aurelio Milloss, húngaro de origen, pero en funciones actualmente en Italia, ha venido a París, ha tomado bailarines de aquí y de allá y los ha puesto a trabajar en serio. Maestro de vasta experiencia, de cultura amplia, experimenta con ideas que abarcan desde el Renacimiento hasta esta época de posguerra. Se libera un poco de la zapatilla de punta y extiende sus movimientos. Entiende el clasicismo, pero es actual. Su plática es diferente cuando menos de lo que se ve con más frecuencia por esta Europa, nuestra vieja maestra, y no le tiene miedo al fracaso al enfrentarse a uno de los públicos más viciados y desorientados que pueda sospecharse. Guillermo y yo le vimos trabajar desde la quinta fila de la luneta con un vigor sorprendente. Ambos nos mirábamos uno a otro con sorpresa, pero a la vez dejando entrever el descanso después de un viaje coreográfico frívolo y aburrido.

Guillermo, pues, ya pudo comer ayer con mayor tranquilidad y no fue difícil convencerlo para ir a la *premiere* que se celebró anoche. *Los misterios* de Milloss fue la obra que a los dos más nos entusiasmó. Espero tener la oportunidad de verla otra vez en Florencia dentro de dos meses.

Lunes 2 de abril

Los últimos días me los he pasado renovando visas, tomando café por largas horas en la tarde en la Cité Universitaire, viajando por galerías y charlando con los mexicanos distinguidos de la Ciudad Lux: González Durán, quien funge como Primer Secretario de nuestra Embajada, el erudito don Enrique Freymann en su Librería frente a la Sorbona —decepcionado del escaso esfuerzo del gobierno nacional por dar a conocer la cultura mexicana en el extranjero—, y D. Antonio Castro Leal. Vi, además, *Maclovía*, la triunfal película mexicana, en el Studio 38 en Montmartre e hice mis acostumbrados recorridos sombríos. Pasé buenas horas también con mi amigo Bam Hoare, quien ha venido de Londres a visitarme.

Pero hoy he preferido viajar solo y me fui a la Sala Gaveau al concierto del Nuevo Quarteto Italiano. ¡Vaya fenómeno este conjunto! Cuatro jóvenes, uno de ellos una muchacha, con una disciplina y unidad que muchos viejos y prestigiados cuartetos envidiarían. Con un sentido musical positivamente extraordinario y haciendo alarde de memoria al tocar sin papel un programa serio y difícil. Conciertos Daniel debería llevar a este cuarteto. El éxito en la América Latina sería enorme.

Jueves 5

Sigi Weissenberg me recomendó que no dejara de oír a Solomon si tenía yo la oportunidad y ya veo por qué lo decía. Anoche he ido al Teatro de los Campos Elíseos y he descubierto —aun cuando sea sólo para mí— a uno de esos pianistas con profundo sentido de la música. Pertenece al tipo de los pianistas de intensa emocionalidad, con una facilidad acusada para penetrar a los distintos territorios de la creación musical. Su rico sonido, la elegancia de su fraseo y su ritmo dan una vida fascinante a sus interpretaciones. Fue una lástima que el teatro en este único concierto que habrá de ofrecer, no estuviera lleno ni siquiera a la mitad. ¡Sólo unas 500 personas!

Hoy me he reunido con Roberto Jiménez y Manolo Vargas antes y después de la función del Ballet Español. Ambos están felices con el éxito que su compañía ha tenido en París. Mañana comeré con Manolo.

Viernes 6

Me encontré con Manolo Vargas frente a la embajada de los Estados Unidos, en la Plaza de la Concordia, y fuimos a comer al Café de la Paix. Manolo es un artista inquieto y, a pesar de su juventud, cuenta ya con una historia larga en la danza. Su prestigio actual en París, en Londres (donde no ha actuado) y aún en Nueva York, parece asegurarle una carrera aún más brillante. Después de la comida fuimos de

compras a las Galerías Lafayette (el Palacio de Hierro parisién). Aunque he de regresar a París antes de salir a México a mi regreso de Alemania, Austria e Italia, quisiera estar ya provisto con mis pequeños regalos para la familia.

En la noche hice una visita más el enorme Palacio de Chaillot, para presenciar esas anunciadas Danzas de España que, como propaganda, manda el franquismo al exterior. Hay que decir en justicia que, fuera de todo profesionalismo, estos chicos y chicas falangistas lo hacen bastante bien. No faltaron, como era natural, los volantes pidiendo su expulsión de París, insultando al generalísimo y a su régimen, todo a pesar de la vigilancia de la policía que aquí no permite —para corresponder en alguna forma con el Plan Marshall— muchas libertades.



Roberto Ximénez.

Sábado 7

Ya casi en vísperas de salir he querido hacer una visita a Poulenc, de acuerdo con la invitación que me hizo en Londres para cuando viniera yo a París. Me citó a las 12 y platicamos largamente. Vive sólo a dos cuadras de mi hotel, precisamente frente al Jardín de Luxemburgo y tiene desde su departamento, en el tercer piso, una vista espléndida.

Había leído ya la entrevista que sobre él publiqué en *Novedades* y me pidió otra copia de ella. Me dijo que Chávez le ha escrito una carta invitándolo a México; pero que él ha tenido que declinar la invitación porque tiene muchos compromisos para este año. Tiene, sin embargo, interés en hacernos pronto una visita. Me mostró alguna de sus últimas partituras y me tocó partes de su Misa, que tanto le gusta.

Me invitó a comer para el lunes, pero me temo que me será muy difícil ir, ya que apenas si tengo tiempo de renovar mis visas vencidas para Austria e Italia y arreglar otros asuntos. No sé qué voy a hacer; entre algunos lugares que debo ver pero a los que aún no voy, está el Museo del Hombre, y ya me quedan muy pocos días. Debo salir para Alemania cuanto antes.

Muy agradable resultó este día. Primero, por la comida a la que gentilmente me invitó D. Antonio Castro Leal, en la que estuvo presente Joaquín Díez Canedo, de visita en París por algunas semanas y en la que oímos corridos mexicanos, hablamos de Acapulco en relación con la Riviera francesa y comentamos libros. Todo con una rica comida mexicana que aquí sabe más sabrosa que nunca. En la tarde fui con Fausto García a la casa de Walter Rummel.

Martes 10

El cóctel que el Marqués de Cuevas ofreció anoche en el foyer del Teatro de L'Empire, en la Avenida Wagram, antes de iniciar la temporada —que inesperadamente pudo arreglarse—, resultó de lo más divertido. Fui con Irène Lidova y platiqué prácticamente con toda la compañía: desde el gerente general hasta la más modesta de las bailarinas. Muchos de los miembros han estado en México, ya con el Ballet Theatre, ya con el de Montecarlo. Desde luego quisieron brindar por México y se formó un grupo muy simpático. Ahí estaba Rosella Hightower, George Skibine, Marjorie Tallchief, George Zoritch, Harriet Toby, Serge Golovine. Me piden que me espere para asistir siquiera a la primera noche, pero ya tengo mis boletos para salir a Alemania precisamente mañana. Las chicas norteamericanas, a pesar de vivir tan cerca de México, son las que a menudo saben menos de nuestro país. Nunca olvidaré cuando al hablar de mi ciento por ciento de sangre indígena bromeaba hablando de cómo en México no uso ni corbata, ni zapatos y prácticamente ando desnudo. Las chulísimas gringuitas consideraban, con ojos de positivo asombro, que eso debería ser realmente “fantástico”: ver a todo el mundo en México andando desnudo. Yo, naturalmente, aseguré que todo esto era auténtico.

Miércoles 11

París se ha puesto de fiesta al anunciar hoy los periódicos la destitución de MacArthur. El agresivo general cuenta con tantas antipatías aquí como en Inglaterra y la gente cree ver en eso la posibilidad de la terminación de las hostilidades.

Mientras tanto, con esta celebración yo me despido de París. Me pasé dos horas en el Museo Rodin en la mañana; fui luego a tratar de conseguir algunos marcos; llevé la mayor parte de mi equipaje a la Embajada, para dejarlo ahí hasta mi vuelta de Italia y di un breve paseo por el Bosque de Boloña con Casella. Éstas serán mis últimas líneas en París. Debo empezar a hacer mis maletas para salir mañana en la noche hacia Alemania.

ALEMANIA

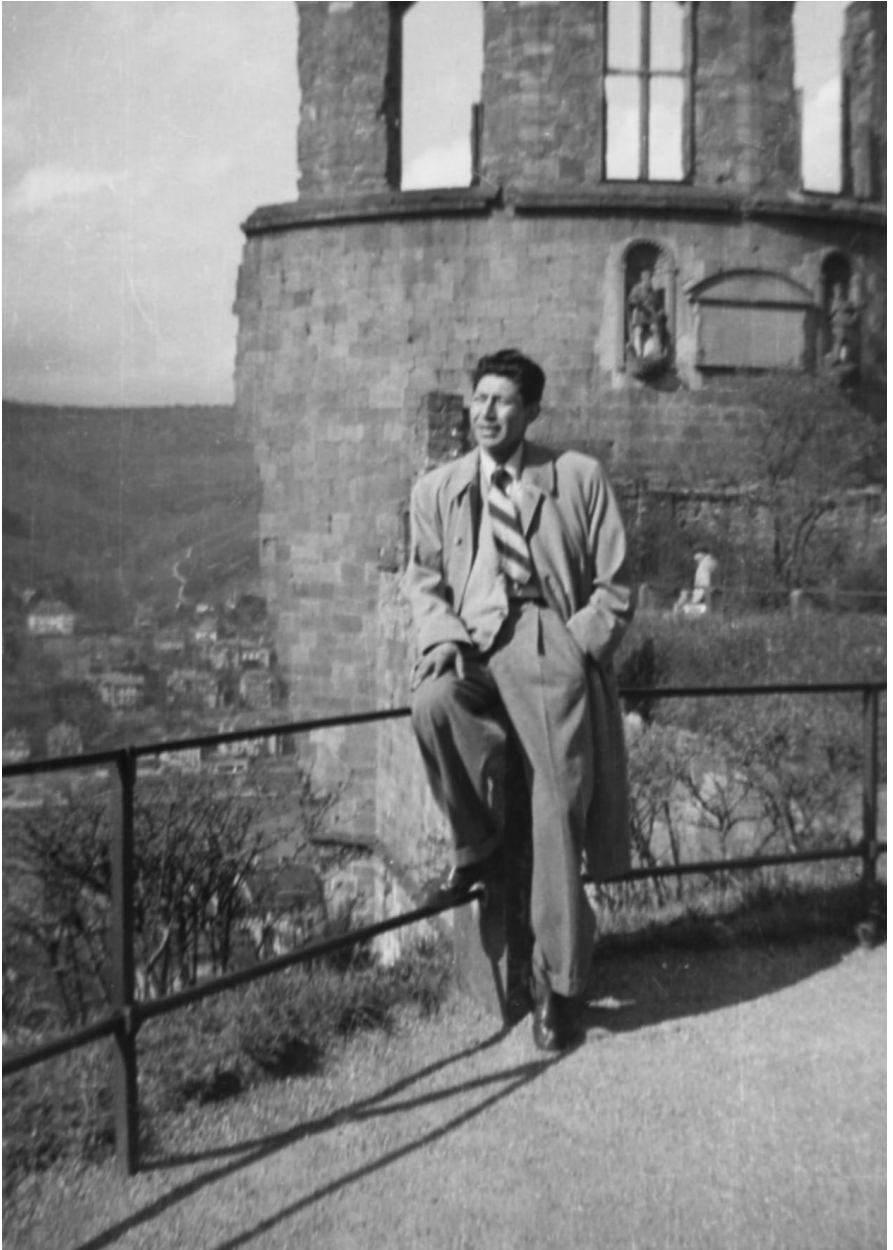
Viernes 13

Anoche a las 8:20 salí de la Gare de L'Est en el tren de Mayenza y crucé la frontera esta mañana a las 3:30 A.M. Paisaje y gente cambiaron sensiblemente. A las 5:18 exactamente transbordé en Keiserslauten y empecé a usar mis diez palabras de alemán. Naturalmente, no pude dormir ya, y menos en los incómodos asientos de madera de esos trenes, lo menos atractivo que he visto en un tren europeo. A las 8 A.M., es decir, 12 horas después de haber salido de París, llegué a Heidelberg. Busqué a mi amigo Lothar Cramer, a quien conocí en el Queen Mary en mi viaje desde Nueva York, y él me consiguió en menos de media hora un cuarto para los tres días que he de pasar aquí. Mi hotel, muy cómodo, muy limpio y muy barato, se halla precisamente al pie de la colina donde se levanta el famoso castillo renacentista.

Sábado 14

Heidelberg es para mí la ciudad ideal para vivir. Su tranquilidad invita al estudio y a la meditación, a la vez que su vida cultural es de lo más completa. La universidad no deja de impresionar al visitante que recuerda su pasado glorioso, aun cuando arquitectónicamente no pueda compararse, digamos, a la Universidad de Puebla, que es sin duda una de las universidades más hermosas del mundo. Naturalmente mi visita a Heidelberg empezó ahí, en la Universidad; fui luego con Lothar al castillo. Me separé un poco de él para sentarme bajo el árbol maravilloso. Quise ir al concierto de Menuhin, anunciado para la misma noche, pero francamente preferí irme con los muchachos a una de las tabernas, la famosa del Rottenoxen que, a pesar de la situación presente, sigue conservando buena parte de su atmósfera. En la ciudad del Príncipe Estudiante, brindando y cantando, pasé una noche maravillosa.

Sigo pensando que Heidelberg es una ciudad ideal, a pesar del sello norteamericano que ha adquirido en algunos de sus más hermosos rincones. Por primera vez en muchos meses, he vuelto a ver los grandes letreros rojos con sus letras blancas anunciando Coca-Cola; he ido a cafeterías yanquis, donde el café es muy barato y he gozado de los privilegios de los "aliados" triunfadores. Los yanquis han establecido el único servicio de autobuses en Heidelberg para uso exclusivo de ellos y sus aliados, ocasionalmente de visita aquí. Están en posesión de los mejores edificios y tienen clubes de considerables proporciones a su estilo. No hay que olvidar que Heidelberg es el cuartel general del ejército norteamericano de ocupación.



Horacio en la terraza del castillo de Heidelberg.

MÚNICH

Domingo 15 de abril

En un solo día he recorrido buena parte de Alemania. Salí hoy a las 5:45 de Heidelberg, a las 10 llegué a Ulm, la bella ciudad convertida en ruinas, sobre la que se levanta sólo la iglesia y uno que otro muro policromado. Oí a la banda en lo que otrora fuera un kiosco y recordé al pueblo de mi padre cuando tocaron la *Caballería ligera* de Von Suppé. La gente se portó excesivamente amable al mostrarme un lugar y otro y quererme explicar algo de lo que fue la arquitectura de una ciudad de abolengo. Algo curioso sucedió cuando subí a la catedral. El guarda me llamó aislándome de los tres o cuatro otros visitantes. Me susurró al oído, mirándome a la vez con los ojos de gusto de quien ve a un amigo: “Japonés, ¿verdad? Con el mismo gesto misterioso le respondí después de unos segundos: “Nein, nein... Mexikanisch”. Sentí decepcionarle cuando creía haber descubierto al antiguo aliado. Sin embargo, me llevó al pequeño museo que hay en la iglesia y me pidió que firmara el libro de huéspedes, cosa que no hizo con ninguno de los demás visitantes, unos alemanes y otros ingleses.

A la una p.m., llegué a Augsburg y, después de la comida, un largo recorrido — con un guía espontáneo y favorito de las caravanas — una taza de café en el centro social de la ciudad, salí a las 4:06 para llegar esta tarde a las 5 al centro de la cultura del sur alemán. Ya veremos cómo divido mi tiempo para ver cuanto más sea posible y dirigirme a Salzburgo. Debo estar allí el miércoles próximo.

La alegre Múnich destrozada. –Las ocho columnas de la Ópera. – Los cafés “mit Konzert”. – Alfred Cortot en la Universidad de Múnich. –En memoria de Wagner. –Salzburgo. Visita a Getreidegasse 9. –Reliquias de Mozart. –La Salomé de Ljuba Welitsch. –Una producción extraordinaria de Die Meistersinger. –La Elektra de las Konetzni.

Múnich lunes 16

Ninguna película, ningún libro, ningún reportaje pueden describir lo que ha sido la devastación de la guerra, lo repito en mis cartas a mis amigos. Les he dicho del espectáculo en la “City” (la parte más vieja, centro de negocios de Londres); he mencionado Ulm y Augsburg. Pues lo que sigo viendo en este sur alemán sobrepasa todo lo que antes pasó por mis ojos.

Munchen está tan destrozada como Ulm. Calles enteras, viejos y nuevos edificios, monumentos, museos, todo es desolación de guerra. De la Ópera no quedan más que las ocho columnas corintias del frente; a unas cuadras están un Schiller sin

cabeza y un Goethe sin manos. Yo no hablo de vencedores o vencidos. El hombre levantó todo esto y el hombre mismo lo ha destruido. Munchen ha sido una Atenas y da dolor ver las Atenas caídas. Los tesoros arquitectónicos de Múnich, las estatuas levantadas a los artistas insignes, los museos, todo deshecho. ¡Y todavía pensamos en las posibilidades de otra guerra!

Y, sin embargo, ¡qué contradicción! Sobre los escombros, bajo las viejas puertas medievales, en las plazas, se ve caminar a un pueblo que nadie sospecharía a primera vista derrotado. Yo no he visto nunca tal alegría expresada en los rostros, ni tantas voces cantando y riendo. La hospitalidad, por lo demás, parece aún acentuarse aquí.

Aquí sí me siento a miles y miles de kilómetros de la Tierra. Todo me parece tan diferente. Estos alemanes del centro, del sur y del sudeste son chaparritos, rechonchos y rara vez rubios (apenas si pueden entenderse los sueños de la superhumanidad). Y ¡Qué feos son, hombres y mujeres! Una mujer bonita es tan rara como un dólar. Pobre comparación, pero verídica. Pero ¡qué simpáticos, qué alegres, qué vivaces! Dan la impresión de ser el pueblo más alegre de la Tierra, a pesar de los 1933, y de los 1940...

Se siente el cambio viniendo de París. La cortesía se hace evidente en todas partes. Como en nuestros pueblecitos, en este sur toda la gente saluda aun al desconocido. Una breve y ocasional compañía obliga a la despedida sonriente. Un músico de la orquesta en uno de los tantos cafés “mit Konzert” vino anoche a mi mesa cuando me retiraba y extendió la mano. No buscaba propina al estilo francés, sólo se despedía. Hace un rato, estando cenando en uno de esos típicos cafés — ¡qué curioso, la música que por nuestra tierra se toca en las iglesias se toca aquí en el restaurante! — me encontré de repente rodeado de veinte amigos desconocidos. Todos levantaron el tarro de cerveza, me miraron y me invitaron a brindar. Uno de ellos pasó uno de esos ingeniosos jueguecitos en que los alemanes son tan hábiles — ¡cajitas para poner bolitas en agujeros, alambres para ensartar— ¡y todos nos divertíamos como chiquillos! Pronto me vi tarareando la canción que todos cantaban. Nadie necesitaba estar borracho para sentirse alegre.

¡Que podrá decirse entonces sobre la vida artística, aun cuando no haya locales! El impulso es admirable. El *Fausto* de Goethe está presentándose allí; aquí se canta el *Viaje de invierno*; *Don Juan* de Mozart se anuncia; Schiller alterna; esta noche, ha tocado Alfred Cortot. Ya diré algo de él mañana.

Martes 17

El concierto de Alfred Cortot, el legendario, tuvo lugar en el Aula Máxima de la Universidad de Múnich, casa de abolengo, tan destruida como todos los demás edificios. La sala no muy amplia, dio cabida a unos 500 espectadores, incluyendo

algunos que rodeaban el piano. Y ¡qué emoción privaba entre el público! Aquí se le quiere y se le admira con devoción. En realidad se va a oír más a la memoria del gran maestro que a él mismo. Cortot, viejo ya, se ve cansado. Apenas puede caminar y los dedos difícilmente le obedecen. Y, sin embargo, ¡cómo se deja sentir el aliento profundo, el gran espíritu!

Hubo un pequeño incidente. Al aparecer Cortot en escena, una dama sentada a unos metros del piano dejó caer su pañuelo. Con gran elegancia y evitando el esfuerzo visible, Cortot dobló la espalda y lo levantó. La sencillez con que el maestro hizo esto no se me olvidará jamás. El público se emocionó, pero no dio ninguna muestra frívola.

Miércoles 18

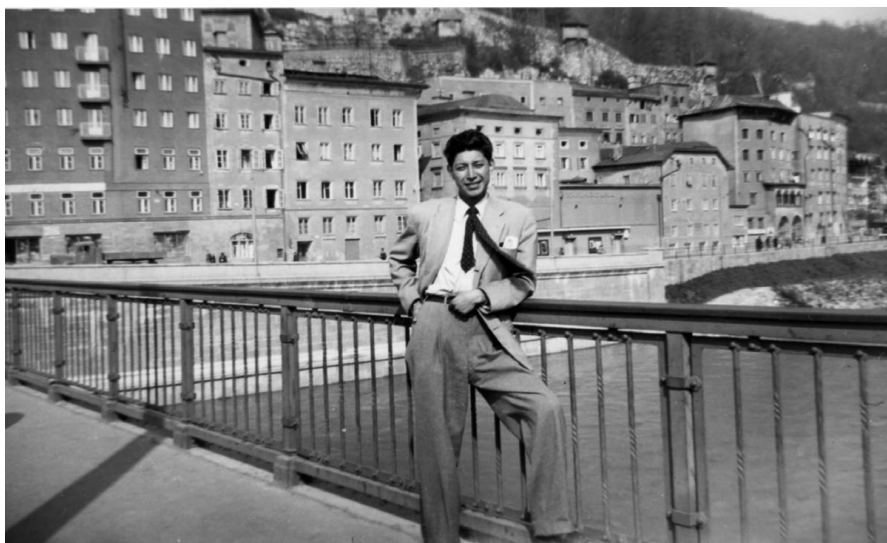
No he cesado de moverme en estos tres únicos días que he permanecido en Múnich. Estoy cansado de tanto caminar, pero he visto mucho, aprendido mucho y sufrido con el espectáculo de la ciudad destruida. He recorrido algunos de los lugares favoritos de Richard Wagner: he subido al teatro de sus éxitos, al Prinzeregententheater; he caminado por el famoso Englische Garten; he ido luego al Maximilianeum; he pasado largas horas en la espléndida Kunst Haus, que alberga las obras maestras de las terriblemente destruidas Vieja y Nueva Pinacotecas; he visitado otros museos maravillosos y he dado muchas vueltas por la Marienplatz. No pude dejar de visitar, como era natural, la célebre Hofbrauhaus, esa cervecería legendaria, colosal, donde el pueblo sigue divirtiéndose, bailando, cantando, trayendo a nuestra mente, en su misma atmósfera, con sus mismos tipos, en la misma edad, a los personajes de Bruegel.

Muchos recuerdos me deja Múnich. Mis sobrinos recibirán otros que la recordarán. He comprado una linda muñeca para Laurita; carritos que se vuelcan para Alejandro y Roberto; motocicletas de juguete y libros ilustrados para los tres.

SALZBURGO

Jueves 19 de abril

Ayer en la tarde llegué a la cuna de Mozart. Y lo primero que hice fue visitar la casa donde nació, en el número 9 de Getreidegasse. Salzburgo es tan pequeño que se puede ir a todas partes caminando. Vi la casa sólo parcialmente, porque estaba por cerrarse. De modo que me dirigí a la encantadora Domplatz. Después subí al castillo. El guía inevitable dio las explicaciones de rigor: la verdad, la leyenda y algo



Horacio Flores-Sánchez en Salzburgo.



Salzburgo.

de su propia cosecha. Yo me sentí muy enfermo después de varios días de gozar de la única cerveza que me ha gustado en mi vida; pero tenía que ser así: ahora que la he encontrado, me enferma. Pero el aire me hizo bien; la vista desde lo alto del castillo me devolvió un poco de salud. El paisaje; a lo lejos los Alpes nevados, abajo los campos cultivados cubiertos de neblina, allá el lago y distinguiéndose apenas la casa de Max Reinhardt, valdría por sí solo el ascenso. Me acerqué al viejo órgano, el Stier. Y ya completamente repuesto, después de tres días de fuertes dolores, bajé pausadamente. Vivir en la atmósfera de Mozart, sentirme acariciado por los mismos aires que él respiró, me llenó de una profunda sensación de paz y tranquilidad. Abajo oí el Clockenspiel, que se toca todo los días a las 7 y a las 11 de la mañana y a las 6 de la tarde. Oí el órgano del castillo, que resuena en el pueblo entero; y luego me puse a caminar a lo largo del río.

Hoy volví a la casa de Mozart, convertida en museo; recogí notas que debo publicar algún día, tomé una fotografía desde su cuarto y gocé infinitamente pasando mis ojos por los manuscritos, los cuadernos de notas, los retratos y acariciando suavemente el Hammerklavier construido por Anton Walter en Viena y por su clavicordio. La pequeña casa oscura, de techos bajos, me hizo pensar mucho tiempo en la vida de Mozart.

Claro que fui también al Mozarteum, a los Jardines Maribell y a todos los lugares donde habrán de realizarse los próximos Festivales de Salzburgo y para los que he llegado demasiado temprano. Por la noche he vagado y charlado con desconocidos.

Mañana pasaré medio día en Hellbrunn; he oído y leído tanto sobre este castillo y sus jardines extraordinarios que sé de antemano que me perderé —¡allí donde los visitantes no abundan mucho en esta época!— como me pierdo siempre en los bosques, bajo los árboles viejos, entre la hierba mojada, bañado por la neblina. Y estaré en el célebre Teatro de Piedra donde alguna vez se representó el *Orfeo* de Monteverdi. Me quedará tiempo para algunas otras cosas más. Ya se verá. Tendré que salir exactamente a las 8:17 para Viena.

VIENA

Domingo 22

Acabo de ver la producción operística más hermosa en mi vida. No podría acostarme sin registrarlo. Se trató de *Los maestros cantores*. La función se inició a las 5:30 de la tarde y ha terminado a las 10:30. Cinco horas maravillosas de música y teatro con los mejores cantantes-actores y el mejor director. ¡Quién no me envidiaría asistir a la Ópera de Viena para ver dirigir una ópera por Clemens Krauss! El resultado fue de una perfección increíble y yo me sentí tan feliz como los artistas que participaban y

el público que lo ovacionaba con deliro. ¡Con razón tiene Viena esa fama de gran centro operístico! Éste es un auténtico público conocedor con la ventaja de poder ser sorprendentemente expresivo y afectuoso. El último acto fue una apoteosis para el Carl Sachs y las últimas notas de las trompetas sonaron como el anuncio de la Gloria. El cantante que tenga que hacer el Sachs de *Los maestros cantores* necesita tener un dominio sentimental absoluto. La obra es para matarlo de la emoción a medida que la acción se va desarrollando. ¡Qué genio de Wagner! Este será un clásico aun cuando muchos no lo quieran. Y en verdad que murió a tiempo: se habría vuelto y habría estallado por toda la grandiosidad de concepción que se elaboraba dentro de él.

Yo no podría describir el entusiasmo de los jóvenes de la galería al finalizar la obra. El estado de ánimo de los cantantes y la emoción del director. ¡Y yo que pensaba cancelar mi visita a Viena!

Llegué a Viena anteanoche y lo primero que vi a la mañana siguiente fueron los murales anunciando la semana de ópera. Mis actividades aquí tenían que iniciarse asegurando mis boletos y treinta minutos después los tenía ya. Se me dio a escoger los días y héme aquí: ayer, *Salomé* con la Welitsch, dirigida por Clemens Krauss; hoy, *Die Meistersinger*; mañana *Elektra*; luego *La flauta mágica* y, por último, *Otelo*. Creo que basta de dosis, y aquí en mis bolsillos, están ya mis entradas: gratuitas. Y lo digo con tanto gusto porque la verdad es que nunca me imaginé que escucharía la mejor música del mundo como la he escuchado: sin pagar un solo centavo. En Londres, todo a mi disposición, aquí lo mismo; y aun en ese mezquino y desorganizado París, también. Y lo malo que aquí no conozco a nadie —salvo a nuestro representante diplomático a quien no le gusta la ópera— y los boletos se desperdician, porque siempre pido dos.

Ortiz Hernán, nuestro Encargado de Negocios en funciones de Embajador, pasó por mí a las 3 de la tarde para ir a los famosos Bosques de Viena, unas colinitas con unos arbustos que han crecido con la ilusión de los vales, pero que si se ven sin poesía pasan inadvertidos. Tomamos café en el más elegante de los restaurantes



La Ópera de Viena.

observatorios que se hallan en la cima. Tomamos fotografías junto con nuestras compañeras, hicimos un viaje mental por Viena, que se miraba allá abajo. Mis guías hicieron un trabajo espléndido.

Los dejé pronto para llegar a tiempo a la Ópera. Y no he querido hacer nada más después de la función. He preferido escribir algunas líneas del Diario y mandar cartas pendientes. Hellbrunn, a propósito, fue una experiencia maravillosa también.

Lunes 23

Resulta totalmente falsa la idea que le dan a uno antes de venir a Viena. Esas advertencias sobre los terribles dragones soviéticos “que le hacen a uno la vida imposible” (según propaganda que resulta más peligrosa de lo que a primera vista puede imaginarse), es menester echarlas a la basura. Ni lo molestan a uno al pasar a su zona, ni se lo quedan a uno mirando como bicho raro y peligroso, ni echan lumbre. Es increíble hasta qué grado somos presa de la propaganda hasta quienes creemos ser inmunes a ella. Si digo que estaba temblando al venir en el ferrocarril y anunciársenos la entrada soviética, donde habríamos —como era natural— de ser inspeccionados, no exagero. Los oficiales encargados de revisar los pasaportes, sonrieron gentilmente, no preguntaron siquiera por el equipaje y se marcharon tras dar unas gracias, si no azucaradas, de ningún modo hoscas. Y aquí, me los encuentro por todos lados y a todas horas, y ¡qué barbaridad!, hasta borrachos. (Pero ya sé, me dirán que los vi antes de que los mandaran a Siberia por emborracharse o antes de envenenarlos). Claro que, eso sí, como sus compinches los yanquis, se han posesionado de los mejores hoteles para convertirlos en sus oficinas. Lo mismo ha sucedido con algunos edificios públicos. Debo decir que entre los cuatro tipos de soldados en Viena, los soviéticos y los yanquis sobresalen por su macizes, por su apostura y su salud. Me he quedado por una larga hora, como bobo, mirando las guardias simultáneas: con los soldados británicos, los franceses, los soviéticos y los yanquis. Verlos juntos, representando intereses tan disímiles, hace pensar.

Hoy he visto mucho de esto y por ello me he referido a la situación. Pensando en ello me fui al Theatre an der Wien, que sustituye a la todavía retrasada en reconstrucción imponente Ópera, a ver la *Elektra* de Strauss. Ésta, repito una vez más, es una ciudad auténticamente musical. Hay que ver con qué conciencia se produce una ópera, cómo se dirige musicalmente, cómo se canta y aun, cómo se actúa. Y hay que ver y oír a ese público que, si se entrega con entusiasmo, lo hace también con conocimiento, con sentido cabal de lo que presencia. Las hermanas Konetzni hicieron una labor estupenda.

Hoy he cambiado mis boletos para algunas funciones y posteriormente me he ido a mi excursión por los museos. No pude librarme ni del ruido que hacen los gringos cantando en magnavoces al pobre transeúnte las excelencias de su país extraordinario, ni del que hacen los soviéticos con sus canciones lanzadas al aire durante horas y horas. La batalla de propaganda es fuerte por los dos lados, pero aquí la más inteligente, la más civilizada y la de medios culturales de más alta categoría tiene que sacar ventaja. Los dos, hay que decirlo, lo hacen muy bien, pero de vez en cuando podían dejar descansar los oídos de quienes tienen que pasar por los alrededores de Kaertner Strasse o por la Karl Platz. Sobre las armas musicales de propaganda habría que decir mucho. Por ahora tengo que reservarme estos comentarios.

En la tarde he caminado a lo largo del Ringstrasse completamente perdido. Por fin llegué a mi destino en la Gesellschaft del Musikfreunde. Hablé con el representante, el Dr. Hartl, quien bondadosamente me informó de las actividades de la notable organización, patrocinadora de la Sinfónica de Viena, bajo la dirección de Herbert von Karajan, y del interés de la organización no sólo en la música tradicional, sino en la moderna. Hay tantos conciertos en Viena, y todos son de un interés tan extraordinario, que me resulta imposible ir a todos aquellos para los que gentilmente me ofrecen boletos. Yo lo lloro, pero qué puedo hacer.

Otra vez, mañana veré *La flauta mágica*. Será mi tercera en un breve plazo. En la mañana iré a las oficinas de la Filarmónica y luego al Augarten Palais, a donde he sido invitado a comer con los Niños Cantores de Viena, por el Dr. Schnitt.

EL VIAJE LLEGA A SU FIN

En la casa de los Niños Cantores de Viena. –Erica Hanka y la danza.– ¿Quién dice que los vieneses no pueden entender la ópera italiana? –Un crítico famoso: Max Graf. –Imposible pasársela sin la opereta. –La Filarmónica de Viena con Hans Knappertbusch. –Professor Peter Lafite, director de Bellas Artes de Viena. –Sesenta minutos con Salomé. –A Italia. –El Mayo Musical Florentino. –La Ópera de Roma. –Herbert Graf en Florencia. –La Scala de Milán. –París-Nueva York-México.

Miércoles 25

A las 12 de hoy me encontré en un interesante recorrido. Fue a lo largo del Augarten Palais, el hogar de los Niños Cantores de Viena. El rector, Dr. Josef Schnitt, me llevó por dormitorios, baños, salas de estudio; me explicó la organización

de esta comunidad única en su género y me presentó a profesores y alumnos de la escuela-hogar. Oír hablar de un mexicano, después de todo, no era para ellos ninguna novedad. A su edad —entre los doce y los catorce años— estos niños conocen casi el mundo entero y hay poco que los asombre. Visité clases de Geografía, de Alemán, de Inglés y, naturalmente, de conjuntos corales. Sus maestros, bondadosamente, les hicieron cantar algunas cosas para mí. A la hora de la comida, excelentemente servida, charlé con los muy jóvenes y talentosos maestros. El Dr. Schnitt me ha ofrecido que si Lauro mi hermano viene a estudiar a Viena, tendrá un cuarto y un piano entre ellos. No podría describir el entusiasmo que esta visita despertó en mí.

En la noche fui a *La flauta mágica*. Y ¡qué raro!, con todo mi amor a Viena, debo confesar que aún he considerado que la producción londinense fue un poco mejor.

Jueves 26

Frau Erica Hanka, directora del Ballet de la Ópera de Viena, me atendió muy cordialmente en mi visita a su escuela dentro del mismo edificio del Theatre an der Wien. Pero no pudo ocultar su decepción al no poder declarar que el ballet, digamos más bien, la danza, estuviera logrando mucho aquí. Sólo unas cuantas funciones se le permiten al año y su actividad se halla supeditada exclusivamente a la Ópera. Danza por sí, no existe propiamente. Frau Hanka, discípula de Kurt Joss, es una mujer inteligente, que entiende tanto de ballet clásico como de danza moderna. Tiene ambiciones, pero las posibilidades en el ambiente son bastante limitadas.

Viernes 7

El Dr. Peter Lafite, crítico eminente y director del Departamento de Bellas Artes de Viena, me invitó a comer con él. Su plática fue extraordinariamente interesante. Su “lunch”, muy simpático e informal. Desde luego hay que decir que su puesto no es exactamente equivalente al de director de Bellas Artes de México. No tiene coche, sus honorarios son extremadamente bajos y su libertad de acción se halla estrictamente limitada. Su hospitalidad fue franca y simpática. El “lunch” fue encargado y consistió en unos huevos revueltos con jamón; el postre se acompañó con café. Comimos con los platos sobre las piernas en su oficina, y se disculpó por no poder salir a esa hora. “Solamente soy —me dijo— un empleado más”. El tercer comensal fue Eric Nikovitz, actor y hombre de mundo.

Y he vuelto apenas de una función de primerísima calidad en la Ópera, la de *Otelo*. ¡Que producción! ¿Quién ha dicho por ahí que los vieneses no entienden la ópera italiana?

Había yo concertado una cita con Max Graf, para el jueves pasado; pero me fue imposible cumplirla. Gentilmente accedió a recibirme hoy a las 11 de la mañana.

¿No es maravilloso encontrarse en un mundo de valores lejano del de nuestros vecinos del norte, que tanto ha influido sobre nosotros los mexicanos? Aquí se trabaja todavía por la función social, o por la función profesional misma, no por el dinero. Todo esto —lo sé— sonará hueco o de romanticismo adolescente, en oídos de algunos compatriotas. ¡Que importa! Max Graf, famoso crítico europeo, cuya actividad y libros son bien conocidos en México (el buen amigo Lic. Palomar, “Junius”, puede decírnoslo), ha vivido en Nueva York, ha sido maestro en la Universidad de Columbia y ha gozado del prestigio y de los buenos honorarios norteamericanos. Pero ha preferido volver a Viena, a pesar de las escasas remuneraciones que ahí se obtienen, por el valor que la vida puede adquirir artística e intelectualmente. Él me ha hablado de sus experiencias norteamericanas, de su vida vienesa y de sus ilusiones en el mundo musical contemporáneo. ¡Lástima que en mi diario tenga que reservar tantas cosas para posterior publicación! Dejé su modesto departamento,



Horacio con el rector del coro de los “Niños Cantores de Viena” y el doctor Peter Lafite, famoso crítico musical.

bajo una lluvia casi tropical, por tener que llegar a tiempo a un concierto que no me perdería, el primero que he de escuchar con la Filarmónica de Viena.

No tenía yo invitado para este concierto. Resultó, ya en la puerta, un obrero tan sencillo y tan musical, que me dejó desconcertado. El concierto fue dirigido por Hans Knappertbusch, en un programa conservador, pero musicalmente extraordinario. Su interpretación de la Tercera Sinfonía de Bruckner no se me olvidará nunca.

Y me quedaron fuerzas para ir, tras un breve descanso, a ver una opereta. (¡Cómo estar en Viena y no asistir a una opereta!). *Una noche en Venecia* de Johann Strauss, sencilla, alegre, frívola, es una atracción tan fascinante para el público vienes —culto o inculto— como para el neoyorkino pueda serlo un *South Pacific*, un *Guys and Dolls* o una *Oklahoma*. Y que me llamen *snob*. No tengo el gusto vienes por la opereta ni el neoyorkino por la revista musical, tampoco el español por la zarzuela. Afortunadamente (¡qué horror!) hubo “apagón” inesperado y la función tuvo que suspenderse. ¡La cama esta noche estará tan sabrosa!

No podía faltar a la invitación que el Dr. Schnitt me había hecho para hoy. Los Niños Cantores, siguiendo una tradición centenaria, cantan todos los domingos en la Burg Kapelle, la ex capilla imperial, y ello constituye toda una ceremonia religiosa y musical. Llegué tarde, pero se me dio lugar preferente (es necesario reservar boletos). ¡Maravillosa función!

En la noche fui a la función de teatro a que Eric Nikovitz me había invitado, la de Bertha Suttner en lo que fuera el teatro de Max Reinhardt, el Theatre in der Josefstadt.

1º de mayo

Vagué, casi desfilando, con los manifestantes del Día del Trabajo. Socialistas, comunistas y proyanquis me llevaron de aquí para allá a lo largo del Ring Strasse. El final no pudo haber sido mejor: mi encuentro con una de las cantantes más extraordinarias de nuestro tiempo: Ljuba Welitsch. Acabé en su departamento, a la hora en que ella, un día antes, me había citado. Su plática, después de una noche de estreno de *El trovador*, que se ensayó por más de un mes, fue fascinante. Ya habrá ocasión de publicarla, o en *Novedades* o en *Mañana*, o en cualquier otra parte. Mujer de poderosa personalidad, me cautivó por sus cualidades femeninas y artísticas. Y esto no es la impresión de las copas del vino de Grinzing con que me obsequió.

A las 5 de la tarde el eminente maestro Bruno Seidlhofer, de gran renombre en Europa, vino a mi hotel. Había que arreglar las condiciones bajo las cuales Lauro, mi hermano, ha de estudiar con él.

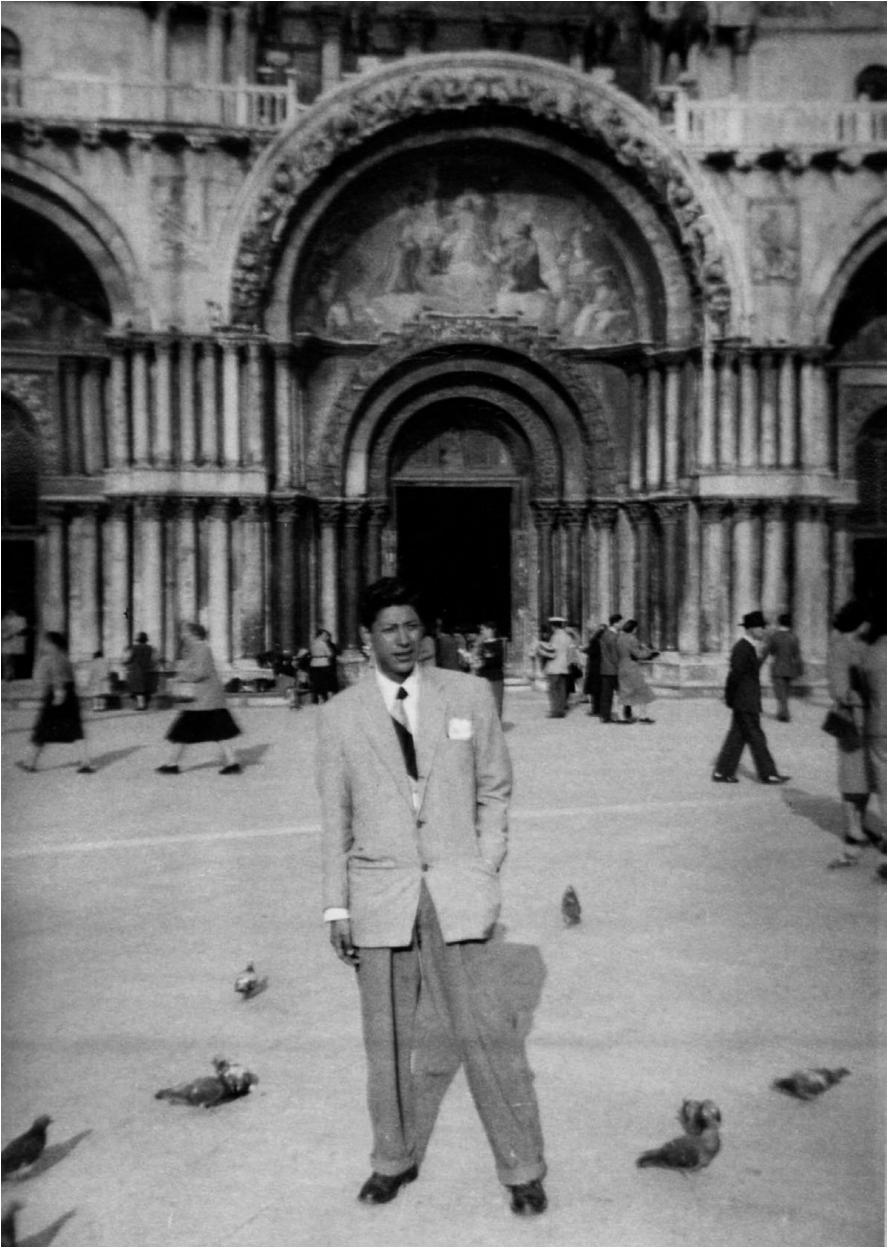
ITALIA

Venecia, jueves 3 de mayo

Lo único musical en Venecia sería el concierto de Claudio Arrau en el Teatro La Fenice. Pero no fui. Venecia ha sido para mí otra cosa: ilusión y decepción amorosa. He gozado a Venecia de todos modos, pero puramente desde el punto de vista plástico.

Florenia, lunes 7 de mayo

Billy Voigt, dentista mexicano-norteamericano, faltó a su cita. Quedamos en vernos aquí exactamente hoy, y no ha llegado de México. He hecho tres viajes a la oficina



Horacio frente a la Basílica de San Marcos en Venecia.

de la American Express y no hay ni recado ni carta de él. Pero el mundo musical sigue su marcha. Fortuna es que nos encontremos en pleno Mayo Musical Florentino.

Aurelio Milloss me ha presentado con los principales organizadores de este festival internacional y tengo la facilidad de asistir a los principales eventos.

Roma, miércoles 9 de mayo

Con una colección de recuerdos inolvidables de las villas florentinas, he llegado a Roma en busca de un cheque salvador. He ido a la Embajada —sucia, mal atendida, vergonzosamente deficiente— pero mi correspondencia no incluye la carta que espero.

Viernes 11

Me pasé buena parte de la mañana recabando datos en la Ópera de Roma, para la serie de artículos que sobre las grandes óperas del mundo estoy escribiendo para *Mañana*. Después de luchar con la lluvia que desde que llegué no ha cesado, fui al Museo del Vaticano. Si bien es cierto que voy a quedarme durante poco tiempo aquí, en muchos sentidos estoy haciendo mejor uso de mi tiempo.

Por la noche he ido a ver *Manon*, en los últimos días de la temporada anual de la Ópera de Roma. Dirigió el maestro Vincenzo Bellezza y los cantantes más aplaudidos fueron Magda Olivero y Nicola Filacuridi. La función estuvo muy bien producida, sin nada extraordinario.

Domingo 13

He conocido a buen número de amantes de la música de esos que asisten a todos los festivales internacionales y están tan enterados del mundo artístico musical como los aficionados del cine sobre sus estrellas. Con ellos he pasado buenas tardes y noches en amena charla, aprendiendo, como es natural, mucho de ellos.

La sorpresa más agradable durante mi estancia en Italia: La presencia de Renata Tebaldi, en una ópera poco conocida, *El asedio de Corinto* de Rossini, hace de esta obra algo más interesante que lo que esperaría, dada la poca acción de la ópera. Mujer joven y de gran elegancia, tiene una de las voces más limpias y más hermosas que puedan escucharse hoy día en foro alguno. No hay gritos destemplados, no hay posturas ridículas y ni siquiera, caso poco común, alardes de divismo caduco. Domina notable dignidad y buen gusto.

Al finalizar la ópera, mi compañera de butaca, la señora Mimi Zuccari, prominente figura en el mundo musical romano, me llevó con los artistas. Me presentó a cada uno de ellos y la señorita Tebaldi me mencionó la oferta que ha recibido de



Teatro Real de Roma.

México, de parte de Ópera Nacional. Evidentemente mi compañera debe significar algo en este mundo artístico, cuando se ve las caravanas que todos le hacen.

Florenca, miércoles 16

El día de ayer fue un poco cansado. Asistí a los ensayos en el Teatro Comunal, a invitación del maestro Milloss y presencié todo ese nerviosismo que precede a las noches de estreno. Todo el mundo enojado, dando gritos y quejándose de desorganización. ¡Y nada menos que en Florenca!, donde la tradición de festivales de música tiene apenas unos cuantos siglos. “Cómo es posible —me decía Milloss—, que los trajes que se han de usar esta noche no estén listos todavía”.

Conclusión

Por la noche, a las 7:15, me encontré con Herbert Graf, el hijo de Max Graf, director de escena en la Ópera Metropolitana de Nueva York, invitado a Florenca para dirigir *Obreron* en los Jardines de Bóboli. Me sorprendió que se hallara tan genuinamente interesado por saber qué es lo que se hace sobre escenografía —lo

cual es su especialidad— en México. Tuvo mucha curiosidad por saber más sobre los nombres que le mencioné, con un orgullo mexicano que no podía yo ocultar, tras este viaje europeo: Julio Prieto y Antonio López Mancera.

Nuestra plática, que habrá de continuarse hoy, se extendió por todos los terrenos de la producción operística, las posibilidades de unos teatros y las desventajas de otros. La formación de Herbert Graf es muy europea, pero se da cuenta de las soluciones nuevas que muchos problemas requieren en la América.

A las 9 de la noche fui a la primera noche de *Macbeth*, con Astrid Varnay en el papel central. Noche de verdadera gran gala, entre personalidades internacionales eminentes. La producción, hay que confesarlo, no correspondió en ningún sentido, vocal, orquestal o escenográficamente a lo que debiera esperarse de un festival internacional de esta categoría.

Mañana comeré con Milloss y Graf en su hotel, contando los minutos para que pueda yo tomar el tren que, ya en viaje de regreso, me ha de llevar a Milán.

Milán, jueves 17

Ha sido una positiva lástima que no pueda quedarme en Milán todo el tiempo que quisiera. Podré ver la ciudad, tan diferente en sus dimensiones y completa perspectiva — moderna, febril— casi en su totalidad (artística e histórica). Pero sólo asistiré a una función en La Scala. El Dr. Ammani, gerente general, finamente me ha facilitado todos los informes para mis reportajes. Me ha hecho la invitación gentil para que asista a más de una ópera. Desgraciadamente debo estar en París con tiempo suficiente para hacer mis últimas compras y confirmar mi reservación en el Liberté.

De modo que hoy, bajo una lluvia pertinaz, tras caminar durante largas horas entre la gente más bella del mundo, asistí a la La Scala. Desde el Palco Real, imponente, pude tener una perspectiva excelente.

No era el programa extraordinariamente atractivo. Ni tuvo un triunfo que pudiera recordarse. ¿Cuándo pasará en México lo que hoy ha sucedido en La Scala? Se estrenaba *La Collina* —en la primera parte de la función—, madrigal escénico con música de Mario Peragallo. Fue sisada de principio a fin y la silbaron más de cinco veces. Una forma tan vehemente de protestar no la he presenciado nunca en ninguna parte.

Afortunadamente los ánimos pudieron calmarse después del intermedio. *La Leyenda de José*, de Richard Strauss, con la coreografía de Margarita Wallmann, bailando Tamara Toumanova y Giulio Perugini en los papeles principales, teniendo como fondo la escenografía de Giorgio de Chirico, fue un espectáculo grato, si bien poco novedoso.

Saludé a gentes que nunca sospecharía yo encontrar aquí. Después he vagado por las galerías (los portales, los llamamos nosotros), hasta que la lluvia ha cesado.

Debo ahora arreglar mis maletas. Saldré dentro de unas horas para Génova y en pleno retorno pasaré mi vista por las famosas Rivieras italiana y francesa.

Niza, sábado 19 de mayo

Apenas si tengo unos minutos para escribir. ¡Maravillosa Riviera, sin duda! Intrigante Génova, con una pobreza de ciudad mexicana contrastada. ¡Y qué señorial Niza! ¡Pero creerán de veras quienes hablan tanto de ella que sus playas se pueden comparar con las de Acapulco!

Lunes 24

Llegué anoche a las 9:45 a París. Hoy he hecho mis últimos arreglos; comprando algunas cosas y, en compañía de Fernando Casellas, Segundo Secretario de la Embajada, he dado todavía una vuelta por el Bosque de Bolonia.

Viernes 25

Me encuentro en alta mar. Mañana y tarde me la paso en cubierta. Pocos placeres hay que puedan compararse al de oír el choque de las olas, recibir los golpes del agua salada en el rostro, ser mecido de un sito a otro, especialmente a la puesta del sol, cuando el mar se agita. Pero he iniciado al mismo tiempo un descanso que habrá de prepararme para dos semanas de actividad continua en Nueva York, antes de partir para México.

NUEVA YORK

A las 7 de la mañana de hoy llegamos a Nueva York. La revisión de papeles nos llevó hasta las 12 del día. Estoy ahora, una vez más, como en mi viaje de ida, como huésped del excelente amigo que es Rafael Gaona, todavía aquí en su servicio en el Consulado.

Domingo 3 de junio

En Nueva York no puede perderse mucho tiempo. El mundo gira con mayor velocidad que en ninguna otra parte. ¡Qué contraste con las ciudades europeas! Apenas llegué he llenado mi agenda con actividades que no me dejan un minuto libre. Tengo boletos para los teatros durante dos semanas consecutivas. Antier vi a Doris Humphrey en su casa, muy interesada en saber mis reacciones sobre la danza

en Europa. Mañana comeré con José Limón y en la noche con Doris Hering, del *Dance Magazine*.

Jueves 7

Ayer en la mañana estuve con Walter Terry, del *New York Herald Tribune*, quien me habló con entusiasmo de la temporada de danza a la que fue invitado a México. Por la noche me invitó a comer al Wellington y después a una de las funciones del New York City Ballet. Allí encontré nada menos que a la amiga Mary Skeaping. Fue sorprendente que, aun cuando los dos saben tanto uno de otro, no se conocieran. Los presenté.

Hoy por la noche iré a ver, con Rafael Gaona, *The Rose Tatroo*, la última obra de Tennessee Williams. Y mañana, a las 5 de la tarde, después de una exhibición privada de danza con los críticos importantes de Nueva York, estaré con John Martin, el crítico del *Times*, en el edificio de su periódico. Por la noche volveré al New York Center.

Sábado 9

Afortunadamente no hay que empacar la máquina. Ya con las maletas hechas, es posible todavía escribir unas líneas. El viaje ha tocado a su fin. Apenas me quedan unas horas y pronto estaré ya en camino de regreso a México. Da dolor pensar que apenas hace unos cuantos días he estado en Europa y la he dejado. Pero da gusto pensar que también en muy breve tiempo estaré en México.

Ha llegado la hora. Me llaman. El coche espera.

HORACIO FLORES-SÁNCHEZ

Maestro universitario, crítico de arte, música y danza, diplomático y traductor, Horacio Flores-Sánchez tiene una larga trayectoria como actor y animador de la vida cultural mexicana.

Además de las distintas cátedras que tuvo a su cargo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y otras instituciones de educación superior del país, desde muy joven hizo crítica de música y de danza para *El Universal*, para el célebre suplemento *México en la Cultura de Novedades*, dirigido por Fernando de Benítez, para la *Revista de la Universidad de México* y los semanarios *Mañana* y *Política*, amén de otras publicaciones mexicanas y europeas. Hay centenares de notas y artículos con su firma en las páginas de estas publicaciones.

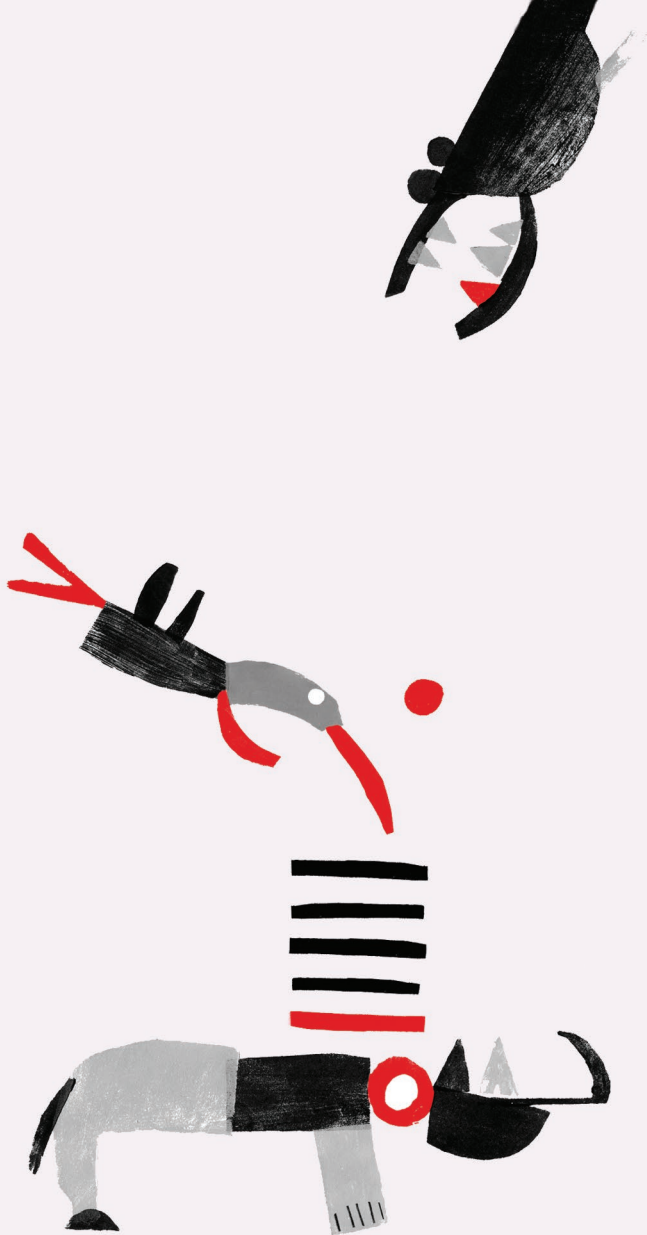
Su pasión por la danza lo llevó a convertirse en Director del Ballet Mexicano, a instancias de Ana Mérida y de Antonio López Mancera, en los años en que era director del INBA el maestro Celestino Gorostiza, y de esa misma época data su entrevista con José Limón, la primera que se le hiciera en México al gran impulsor de la danza moderna.

En la diplomacia se desempeñó largo tiempo como Ministro de Asuntos Culturales en las embajadas de México ante Chile, Argentina, Uruguay, Japón, el Reino Unido, Italia, Grecia y Alemania, donde presentó grandes exposiciones de arte azteca, arte maya y de pintores como Tamayo, Orozco, Siqueiros, Cuevas, Pedro y Rafael Coronel, así como conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro de la UNAM y el chelista Carlos Prieto, entre tantos otros.

En cuanto a su tarea como traductor, baste recordar dos títulos para acreditar su calidad: *Los principios del arte*, de R.G. Collingwood, e *Imagen e idea*, de Herbert Read, ambos editados por el Fondo de Cultura Económica.

Gran conocedor de artes plásticas, amigo de Leonora Carrington, Remedios Varo y muchos más, Flores-Sánchez fue director de Exposiciones Internacionales del CONACULTA hace unos cuantos años.

El Instituto Nacional de Bellas Artes ha reconocido su meritoria labor otorgándole una medalla de oro; asimismo, los gobiernos de otros países le han conferido diversas distinciones como reconocimiento a las tareas que realizó en ellos.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



 INBA