un instante de literatura por la literatura.

F.B.: Para terminar, una anécdota. Se hizo una estatua de Maigret, en el lugar donde nació el personaje hacia 1925, y Simenon no estuvo descontento de la cara que le habían dado. En su caso, ¿le causaría horror que alguien le diera una cara a Maqroll?

A.M.: No sabe lo que estoy sufriendo porque una productora de televisión de Colombia compró los derechos de las tres primeras novelas para una miniserie de ocho o diez episodios. Maqroll nunca ha tenido edad, ni cara, a lo sumo, le he dado gestos. Me negué terminantemente a escoger a los actores. Lo único que sé de Maqroll es que tiene el pelo entrecano y los ojos desorbitados, *bagards*.

Un día, en un viaje que hice el verano pasado a Barcelona, fuimos con Carmen a ver bailar la sardana, que es un baile que a mí me fascina, un baile solar. Y de pronto, le dije a Carmen: "¡Mire: Maqroll!" Estaba un hombre danzando la sardana, con su pelo entrecano, una cara dura, pero no agresiva. No lo puedo explicar, pero Carmen me dijo: "Ese es".□

Carta de Madrid

Que Boulez-vous?

Blas Matamoro

La Residencia de Estudiantes recibió al músico francés Pierre Boulez, en diálogo con su colega nativo Tomás Marco. Hacía tiempo que no tomaba contacto con la palabra de Boulez, desde la recolección de artículos, conferencias y explicaciones previas a sesiones de música, *Points de repère* (1981). La palabra, no la música. La palabra que, en los hoy remotos días de la neovanguardia (la década del sesenta), propuso, tardíamente, al mundo musical francés, una entrada brusca pero elegante en los espacios de la experimentación.

Quizá, mirando hacia aquellos "puntos de referencia", se advierte que Boulez no ha sido nunca un músico experimental sino que, muy a la francesa, con mentalidad clasificatoria y cartesiana, trató la experimentación como un género. Comprendió que, tras las experiencias extremas de la música atonal, la microtonal, la concreta y la acústica, ya era hora de reflexionar. En esto, seguramente, interviene la particular derrota (en ambos sentidos de la palabra) de la música contemporánea en Francia.

Boulez dio algunos ejemplos para refrescar la memoria. Por caso que él no estudió composición, sino sólo armonía, con Olivier Messiaen (y no es poco) y que, de allí, de la armonía, partió libremente hacia el otro campo. Le faltó —confiesa siempre— unir a ese aprendizaje el paralelo de la dirección orquestal. "Aprender a componer sin saber dirigir una orquesta es como aprender a nadar en una silla".

En otro sentido, en el del público, Boulez se evoca como un muchacho de posguerra que, hacia 1945–1946, intenta zambullirse en la Escuela de Viena y choca contra la mezquindad de los programas de conciertos parisienses. Sólo se admitía, de aquel complejo vienés, a Alban Berg, porque era "romántico". O sea: que se admitía al músico moderno por lo que tenía de antiguo, por algo que lo ligaba con el pasado.

Sea por lo que fuere, por elección personal o por imposición de un medio (por otra parte, bastante deficitario en cuanto a intérpretes), Boulez se quedó con Berg y éste se fue transformando en su destino dentro de la música del siglo.

¿Qué hay/había en Berg que seducía al joven y seduce al no tan joven Boulez entre 1945 y 1992? Diría que el punto de partida: la obra es un laberinto de origen matemático, una estructura de combinaciones. Pero este "artefacto" no se queda en su pura inmanencia, sino que marcha hacia la expresión. Lo que empieza siendo una investigación del lenguaje musical dentro de sí mismo, un juego de espejos sonoros, se convierte en un medio expresivo. Medio: instrumento y ambiente. Schönberg se paraliza, hechizado por la rigidez formal, en su interior austero y desolado. Webern deriva hacia el puro (¿mero?) formalismo. En cambio, Berg obtiene del lenguaje sometido a dura autocrítica, una expresividad que puede alcanzar la violencia del *Wozzeck*. Y en esto, a pesar de Boulez, cabe pensar en su romanticismo, en una tradición expresionista alemana que viene de ciertos románticos. Berg opta por el desarrollo, es una suerte de disperso novelista del sonido. Resulta expresivo porque narra. Recupera para la música la potencia épica que se ha paralizado en la mera impresión o en las obediencias del formalismo. De algún modo, lo que ocurre con la poesía cuando se pasa de la estupefacción simbolista o el lamento lírico posromántico, a la poesía narrativa que, no casualmente, es contemporánea de Alban Berg: Pound, T. S. Eliot, Edgar Lee Masters.

De Berg partió Boulez hacia su fuente inmediata, Mahler. De allí, al maestro, Wagner. Cierto verano de los sesenta, Boulez sorprendió a la opinión musical dirigiendo un *Parsifal* en el Festival de Bayreuth. Aún hoy, en Madrid, necesita *justificarse*: "Existe el derecho a contradecirse", argumenta invocando a Baudelaire.

Pienso que, por el contrario, ir de Berg a Wagner es cerrar el ciclo de la vanguardia, una actitud estética del siglo XIX y uno de cuyos protagonistas es, justamente, Wagner. Los otros: el primer romanticismo alemán y Mallarmé (poeta tan frecuentado por Boulez y tan wagneriano él mismo). Wagner no quería ser contemporáneo, quería habitar el futuro y allí situaba su obra de arte. El artista, dueño del futuro, a destiempo de sus coetáneos, pero no hacia atrás, como la Academia, sino hacia adelante, como la Vanguardia.

Se podrá decir que Boulez ha sido prematuramente, prudentemente, reflexivo. Opino que no. En 1960, asumir una posición de vanguardia era ya asumir la historia de las vanguardias. Ignorarlo

podía ser fatal, sobre todo en un medio tan meditativo y reticente como el francés (por otra parte: tan curioso de muchas cosas, hasta el apasionamiento snob).

Entonces: ya en 1960 había que pensar en Wagner, porque las dos grandes líneas de la innovación musical del siglo XX (la francorrusa de Stravinski y Debussy, y la Escuela de Viena) clamaban por una primera síntesis. Debussy había muerto antes de 1920. El viejo Stravinski se había replegado hacia el neoclasicismo y, tardíamente, hacía sus pinitos en el campo atonal. Mezclar, sin miedo al eclecticismo, parecía una imposición de los tiempos.

Las diferencias entre el discurso doctrinario–musical de 1960 y el actual, aparte su desigualdad de peso (la vanguardia siempre es "gorda" en manifiestos y teorizaciones), son las que Boulez evoca en otros pares: la negatividad y la positividad: en 1960 se proclamaba la necesidad de no hacer tal o cual cosa, como un imperativo de pureza e identidad; radicalismo/eclecticismo posmoderno (a menudo convertido en una retrospectiva permanente, en el mero *collage* o la convivencia indiferente de "todos contra el todo"); en fin: la guerra y la paz, de Argelia y Vietnam al derruido muro de Berlín.

Boulez defiende la síntesis de entonces y ataca al eclecticismo de hoy, cuyo error consiste en una "incoherencia irresponsable": la *ensalada* que, como se sabe, fue un género musical del barroco. Estos treinta años de experiencia sirven para acreditar algunas categorías. Una es la de "utopía eficaz", una utopía excitada por el realismo a llevarse a cabo y a examinarse en una infatigable autocrítica. Hoy sabemos que de nada valen la música intocable, la arquitectura inconstruible, la literatura ilegible (esto muchos escritores están en vías de descubrirlo). Por eso el compositor ha de trabajar con el director de orquesta o serlo él mismo, para aproximarse a la música posible. Otra exigencia wagneriana, anticipada por el único genio de la música francesa: Berlioz.

Aquí llegamos al nudo de la reflexión bouleciana: "La música contemporánea no puede ser ni perpetuamente difícil ni perpetuamente contemporánea". Las dificultades que estigmatizan a la vanguardia en su pelea contra el gusto aceptable acaban por crear un nuevo gusto que resulta, a su vez, aceptable. En cuanto al tiempo en que se produce y se ofrece la obra de vanguardia, tiene su expresión óptima en un momento singular. Cuando la obra se toca por segunda o enésima vez puede convertirse en habitual o, lo que es peor, en antigua, en un episodio de la historia del arte, sección "vanguardias".

Inopinadamente, Boulez pareció reiterar en Madrid algunas observaciones de Octavio Paz sobre lo que podríamos denominar "naturaleza" de lo moderno. La modernidad, salvo que la identifiquemos con una época determinada (el siglo XII, el Renacimiento, la Ilustración o la que se prefiera), la modernidad es una cualidad abstracta de todo tiempo, la fantasía de coincidencia consigo mismo. Luego, el contenido de cada modernidad varía, precisamente, según el tiempo. Soy moderno cuando me reconozco como contemporáneo de mí mismo. Los dadaístas debieron sentir el júbilo del instante que ocupaban de modo también instantáneo, sin antecedente ni consecuencia. Rubén Darío se aceptaba como modernista y detestaba a su época. Nietzsche la consideraba un punto de mira para llegar al hombre–más–que–humano, que vendría con la próxima aurora. Etcétera.

Este fenómeno es lo que Boulez denomina "la experiencia moderna": algo que empieza con cada generación, con cada inflexión de los tiempos históricos. Por eso, la modernidad, así entendida, no puede acabar y es una de las tantas esperanzas de perduración que tenemos los seres humanos. No perdurar en lo mismo, sino perdurar en lo distinto. La historia no se detiene ni se detendrá, tal es una de sus imposibilidades. "Si yo no hago la historia" dice Boulez "algún otro la hará por mí".

Estas afirmaciones cuestionan uno de los postulados más radicales de la vanguardia, o de cierta vanguardia inaugural (el futurismo, digamos): la ocupación del futuro. Si privilegiamos futurísticamente el futuro, valga la redundancia, lo tornamos previsible. Entonces, el cambio se bloquea y el futuro se vuelve fatalidad, víctima de las autoridades proféticas del arte. La invención perece cuando la modernidad excede al presente. Por otra parte, las profecías anulan la cualidad, que es indispensable a la vida del arte. Una profecía sólo puede ser abstracta, ya que su cuerpo no está presente. A su vez, el énfasis en lo actual puede hacernos sucumbir a la seducción del instante. En música: la sonoridad meramente posible e irreflexiva. Boulez se vale de un ejemplo infantil: si ponemos por delante el huevo, el pollito nunca ha de nacer. Si, por el contrario, el pollito es lo importante, el huevo sobra y corremos el doble riesgo de romperlo y malograr la vida del pollito o de inventar un pollito mecánico que no necesite de la génesis en el huevo.

Hay un campo donde, sí, indudablemente, "nuestra" modernidad tiene rasgos muy acusados y es la producción de nuevos materiales. La nueva materialidad habilita para la invención de nuevas formas. El hormigón, por ejemplo, permite construir parábolas y bandejas que ni soñaron los venerables arquitectos de la piedra y la madera. El cine, al lograr que se reproduzca el movimiento "tal cual es" en la realidad visible, abre un espacio narrativo que no tienen la novela ni el teatro. No es que sean mejores los edificios de Le Corbusier respecto a los de Palladio, ni los films de Visconti respecto a las novelas de Balzac. Son distintos, pluralizan el campo estético, enriquecen nuestras posibilidades de expresión. Por si fuera poco, nos facultan, cuando no nos obligan a producir objetos que respondan a esa modernidad del hallazgo, so peligro de quedarse anclados en la repetición de *las bellas bellezas* de toda la vida. Toda la vida no cabe en una sola categoría de cosas, toda la vida cabe en incontables categorías de cosas.

El piano preparado, el vibráfono, los osciladores electroacústicos, los instrumentos de afinación imprecisa y variable, los artefactos microtonales con alturas constantes, etc., han alterado el campo de ordenación sonora que gobernó la música de Occidente a partir de la polifonía medieval, la que se llamó, precisamente, en su tiempo, el *ars nova*. Para Boulez, el punto de innovación en que nos hallamos hacia 1990 es la relación entre la música y la variedad de las acústicas. Podría decirse que toda música es acústica y ello es, genéricamente, verdad. Pero si se piensa la música en términos restrictos, es decir, como la gramática de los sonidos, queda a su alrededor un inmenso campo de variables que tienen que ver con el espacio. Según en qué espacio se sitúa el receptor de la música, ésta cambia de calidad. No como lenguaje, sino como experiencia

acústica. De ahí la posibilidad de desglosar ambas categorías.

El espectador moderno está sumido en ambientes que propenden a globalizar la percepción de los sonidos. Al revés de los espacios clásicos, íntimos o analíticos, donde el sonido podía ser captado en sus detalles particulares, ahora predomina la percepción de la envoltura sonora. Una misma obra puede variar radicalmente de efecto según el ámbito en que se ejecute. En Madrid tuvimos la experiencia de oír alguna partitura de Boulez para grupos alejados, cuyas emisiones eran captadas de distinto modo por los diferentes sectores de público, aún por el mismo sector, si se desplazaba por diversos lugares de la misma sala. □

El atril del melómano

Tchaikovsky (y Grieg y Rachmaninoff) o el drama de la popularidad

Luis Ignacio Helguera

Las dádivas de la Diosa Popularidad son común denominador de tres de los aniversarios musicales que quizás serán celebrados en 1993: cien años de la muerte de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893), ciento cincuenta del nacimiento de Edvard Grieg (1843-1907), y cincuenta de la muerte de Sergei Rachmaninoff (1873-1943). Engendro posterior a la mitología, producto de la sociedad de masas y los aparatos publicitarios modernos, y una de las más cotizadas de nuestra época, la Diosa privilegió en dosis muy desiguales a estos tres clásicos: el indiscutible primer lugar es para Tchaikovsky hasta un grado patológico y, caso raro y quizás sólo comparable en esto a Beethoven, no con una obra —estilo "el Ravel del *Bolero*" o "el Moncayo del *Huapango*"— sino con muchas, aunque eso sí, no siempre las mejores. Sigue Rachmaninoff con su gran y querido Concierto para piano y orquesta núm. 2, sus brillantes y aún en su leve chabacanería, deliciosas *Variaciones sobre un tema de Paganini* también para piano y orquesta, su Preludio para piano en Do menor. Finalmente, Grieg con las encantadoras suites del ballet *Peer Gynt*, que el propio Ibsen le encargó, sus *Danzas noruegas*, su único y también entrañable Concierto para piano y orquesta en La. Cierra felizmente nuestro círculo el hecho de que tres de los grandes conciertos para piano más "populares" y consentidos —de que pueden contarse fácilmente más de veinte versiones grabadas— sean el de Tchaikovsky (núm. 1), el de Grieg y el de Rachmaninoff (núm. 2); de tenacidad heroica los tres para resistir todas las desdichas de la popularidad. Del dudoso privilegio pagan cuantiosamente los saldos los tres compositores: ¿Quién se acuerda de que las sinfonías de Tchaikovsky no son tres, las canónicas cuarta, quinta y sexta —la magistral "Patética"— sino siete, si contamos las nada desdeñables tres primeras y la "Manfredo"? ¿Cuántos no asocian automática y exclusivamente el nombre Tchaikovsky al ballet y el ámbito sinfónico, dejando de lado excelente música de cámara? ¿No son bastantes más los que prefieren emocionarse con la *Obertura 1812* o el *Capricho italiano* que con el Concierto para violín o la olvidada y espléndida *Francesa di Rimini*, hermana de la obertura-fantasía *Romeo y Julieta*? ¿Quién recuerda la obra para piano no concertística de Rachmaninoff: sonatas, estudios, preludios, momentos musicales? ¿Quién que Grieg es quizás ante todo un enorme miniaturista, autor de inspiradas páginas para piano, compendiadas en varios volúmenes de *Piezas líricas*, de lo mejor y más fino de su producción? ¿Quién de las delicadas canciones de los tres?

La popularidad de Tchaikovsky es tan grande que parece una redundancia celebrarlo. Hay que salir de la apatía y el tedio domingueros en que nos sumen las programaciones sinfónicas que repasan las mismas sinfonías —así sean excelentes— de Tchaikovsky, y volver a escucharlo, porque es víctima de su propia popularidad, extendida hasta provocar el reversivo y curioso fenómeno del menosprecio. Hace dos años un escritor culto y distinguido, amigo nuestro, escribió lo siguiente: "Lo que me desconcertó un poco, no sé muy bien por qué, fue alguno de esos deseos mismos formulados por quien, según yo y muchos más, merecía el título de primer gran poeta del México moderno. El dueño de la casa le preguntó qué música quería escuchar, y Gorostiza respondió, en un murmullo: 'Póngame algo de Tchaikovski a no muy fuerte volumen...' Yo creo, igual que creí entonces, que ni Pellicer ni Villaurrutia ni González Martínez hubieran pedido 'algo de Tchaikovski'. (A Octavio Paz, a la sazón en París, e imbuido de iconoclasia surrealista, tampoco se le habría ocurrido.) Pero Gorostiza estaba demasiado seguro de sí para cuidarse del qué dirán los ajenos paladares estéticos. Él decía, ejerciendo con naturalidad libertades y derechos plenos, lo que pensaba". ("José Gorostiza en voz baja", en *Biblioteca de México*, núm. 0, México, nov-dic, 1990, p. 14.)

Lo que a mí me desconcierta es el párrafo anterior. Cierto que pedir "algo de Tchaikovski" es generalizar peligrosamente sobre la calidad de la extensa obra de un gran compositor desigual (aunque habría que tomar en cuenta lo del "a no muy fuerte volumen"), pero asimismo me parece que pedir, por poner ejemplos, la *Serenata para cuerdas*, las *Variaciones sobre un tema rococó* para cello y orquesta o el Trío con piano en La menor es prueba inequívoca de un gusto musical exquisito. Si algún sentido tiene la celebración del centenario luctuoso de Tchaikovsky es justamente el del combate de esa subestimación ambiente que ha traído como consecuencia paradójica la propia popularidad del compositor. Esto supone la difusión y ejecución de la mejor música menos interpretada del ruso.

La popularidad de Tchaikovsky, Grieg y Rachmaninoff puede radicar en su