

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

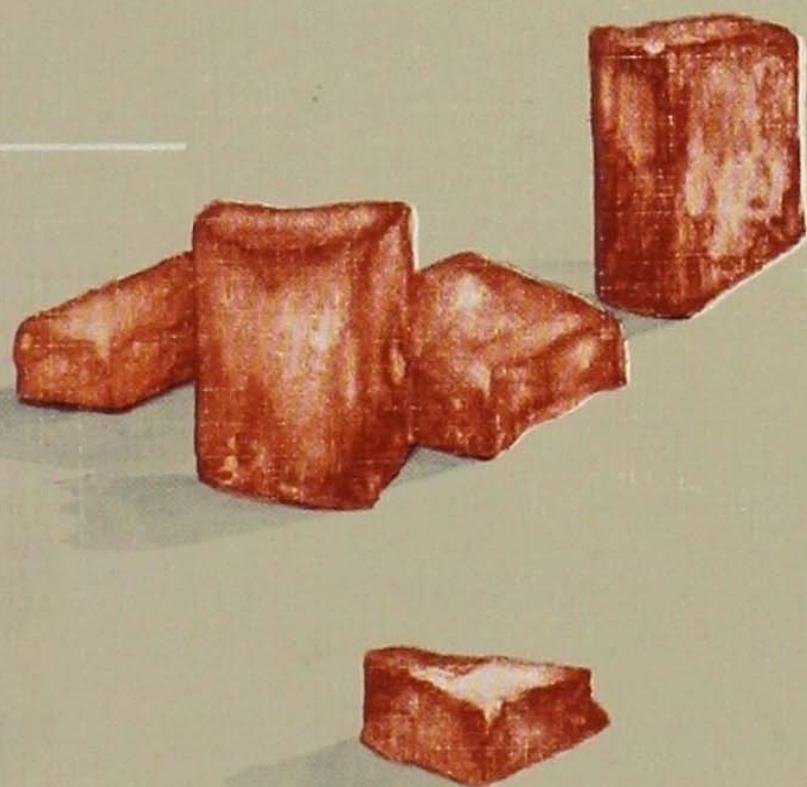
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Cortez, Luis Jaime, *Tabiques rotos: siete ensayos musicológicos*. México: Conaculta, INBA, Cenidim, 1985, 138 p.

luis j aime cortez

**tabiques rotos:
siete ensayos
musicológicos**



Colección ensayos

4

CENIDIM
DIFUSION



Secretaría de Educación Pública

Lic. Miguel González Avelar
Secretario

Antrop. Leonel Durán Solís
Subsecretario de Cultura

Instituto Nacional de Bellas Artes

Lic. Javier Barros Valero
Director General

Lic. Lorenzo Hernández
*Subdirector General de
Administración y Difusión*

Lic. Jaime Labastida
*Subdirector General de
Educación e Investigación Artísticas*

Mtro. Víctor Sandoval
*Subdirector General de
Promoción Nacional*

Lic. Esther de la Herrán
*Subdirectora de Investigación y
Documentación de las Artes*

Lic. Adriana Salinas
*Directora de Difusión y
Relaciones Públicas*

Mtra. Leonora Saavedra
Directora del Cenidim

CENIDIM
DIFUSION

**luis jaimé
cortez m.
tabiques rotos:
siete ensayos
musicológicos**

●

CENIDIM
DIFUSION

Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical
Carlos Chávez

Diseño de portada: Blanca Estévez.

© Luis Jaime Cortez Méndez, 1985.

CENIDIM

Liverpool 16, Col. Juárez,
CP 06600, Del. Benito Juárez,
México, D. F.

ISBN 968-29-0699-7

Impreso y hecho en México.

PRÓLOGO

Si la musicología como disciplina es joven en el mundo, en México lo es más. Es una musicología cuyo objeto de estudio es, además, una música que se supone a sí misma joven porque no recuerda su historia. La musicología mexicana, desprovista como la música de recuerdos, es la memoria del músico y tiene por delante la triple tarea de descubrir ambos pasados, mirar ambos presentes y dibujar ambos futuros.

La musicología en México no tiene tiempo de esperar a ser, para luego pensarse; por esto, el enfrentamiento del musicólogo con la música a través de la escritura, no tiene sentido si no lleva necesariamente a la creación —creación de textos, de sistemas, de herramientas, de escrituras—, en breve, a la creación de la musicología misma.

Y este libro es eso. En él, Luis Jaime Cortez recorre el camino obligado del musicólogo de la segunda mitad del siglo XX, se hunde en el mar de los múltiples espejos posibles de la musicología y trata de hacer coincidir sus imágenes, en busca de un reflejo que sea a la vez definición y estructura. Cortez hace un primer análisis (y digo primer análisis porque este es un primer libro cuyo punto final encierra los tres puntos suspensivos), retomable quizá, de estos espejos, para luego enfrentarse a la soledad del escritorio junto al piano e intentar reconstruir la musicología desde adentro.

Al mismo tiempo que reflexión sobre el quehacer del musicólogo, este libro es reflexión sobre la música y su entorno, y sobre los problemas de la investigación mu-

sical en México. Es un viaje hacia la música desde la literatura (de hecho, desde varias literaturas), la musicología comparada, la filosofía.

El lector que piense encontrar aquí una colección de críticas musicales, o, a lo más, de críticas musicológicas, se enfrentará en realidad a una serie de atisbos a los que el autor mismo llama un estudio de largo alcance literaria y musicalmente hablando. *Tabiques Rotos* es un constante asomarse al borde de algo, mojarse el pie en el agua con el ensayo sobre Bernal, percibir la ladera opuesta con claridad y, sin embargo, volverse atrás para plantearse una pregunta. Solo en la *reexposición* al proponer una definición-tarea de la musicología, el autor toca tierra y se descubre el verdadero objeto de estudio del libro.

¿Por qué reexposición? Este libro es a la vez una curiosa mezcla de procedimientos dialécticos y forma sonata (y finalmente, por qué curioso, ¿no es acaso la forma sonata una forma dialéctica?): con una exposición, un desarrollo que procede por análisis y por oposiciones anti-téticas, una reexposición transfigurada y una coda.

Ciudad de México,
junio de 1985.

Leonora Saavedra.

Agradecimiento:

Quiero agradecer al maestro Manuel Enríquez su apoyo de varios años y a la maestra Leonora Saavedra su constante estímulo desde el inicio de mis exiguos estudios musicológicos. Sin ellos no hubiera sido posible este pequeño trabajo.

*...porque hay cosas que, dichas en
tres palabras, tienen tres palabras
de más y en tres mil, tres mil pala-
bras de menos.*

W. Faulkner

INTRODUCCIÓN

*...y sé breve en tus razonamientos;
que ninguno hay gustoso si es largo.*

Don Quijote a Sancho

I

T. W. Adorno inicia su *Estética* con una aseveración en cierto ángulo obvia, pero definitiva: *ha llegado a ser evidente, escribe, que nada referente al arte es evidente*. Y agrega: *ni en él mismo ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia*. Como pez sorprendido (recuerdo el clásico poema de García Lorca) el arte escapa otra vez a las trampas y redes que la historia le tiende para desenmascararlo. Brilla como una figura felliniana... y se oculta. Se da con el flujo erótico de una aparición-desaparición (¿no es, acaso, el lugar más erótico de un cuerpo aquél donde, con una suerte de intermitencia centelleante, el vestido se abre?). Pero al escritor le está prohibido volverse hacia lo que ama, como a Orfeo: cuando, ya movido por el amor o la razón, trata de ver, se queda con un ligero humo entre los brazos. Si sólo canta, rodeado de silencio y terror, todo se transforma. *sobre su piedra se sienta Sísifo*. La estética marxista perdió el arte al intentar explicarlo con un esquema causal, pero nos ha dado un Brecht, un Breton. Es decir, al desaparecer, el arte nos deja residuos que son obras: sombras. El formalismo, con su humilde ojo de microscopio, presupone la eliminación del movimiento para observar sin vértigo y la palabra es flujo, pero igual, nos heredó a un Robbe-Grillet, a un Barthes (y ¿no ha mostrado el autor de *El placer del texto*, a propósito del libro de Marthe Robert, que la escritura kafkiana es en el fondo un experimento *formalista*? El ¿por qué escribir? es sustituido por el ¿cómo escribir? y se obtiene una conclusión: *el ser de la literatura es su técnica*). Pero Kafka...

Entre el *animus* y el *anima*, entre la razón y lo sensible, entre el aire celeste y la respiración infernal, el arte impone su presencia evasiva, su cualidad de despedida. Invisible, hiere. Incierto, hace sugerencias. No existe solución a la pregunta por el ser del arte. En cuanto a su relación con la totalidad, a Marx mismo se le escabulló de la historia. Respecto de su derecho a la existencia, las dificultades para responder aparecen con su objetivación imposible; el sujeto del arte es el espacio de un vacío. Jorge Cuesta lo ha descrito prodigiosamente:

*Pasa por mí lo que no habré igualado
después que pasa y que ya no aparece;
su ausencia sólo soy, que permanece.*

II

Perdón por el principio de trompetería. En realidad, los problemas (los otros, los del interior) se dan hasta más tarde, cuando el ruido termina. No quiero decir que el ímpetu solar deba rechazarse, pero algunos románticos tardíos nos han dejado ver que puede encubrir la vaciedad de sentido, que puede ser un cascarón suntuoso. Lo grandioso es bueno sólo cuando brota humildemente de lo sencillo, como cuando Rilke (ejemplo obvio, pero no importa) *define* la música en diez palabras:

MUSICA: aliento de las estatuas. Quizá:
silencio de los cuadros.

Lo solar puede ser la ignorancia del sótano o su antítesis, pero Stravinsky nos ha mostrado otra alternativa: su equilibrio; iba a decir otro nombre: Alfonso Reyes. Pero, en fin, digo todo esto porque leí la sección I y la encontré demasiado luminosa, desequilibrada orquestalmente: lo que quiero expresar, en realidad, es que el lector no debe entrar en la lectura de este libro con demasiadas esperanzas.

Primero, porque se va de mis manos un poco antes de lo que hubiera deseado. Al saberlo, me complazco pensando que quizá siempre sea así (un libro nunca se termina), pero al mismo tiempo me doy cuenta de que, en efecto, he leído muchos libros que sí están terminados (es decir, que tienen una orquesta generadora de lecturas funcionando con todos sus motores). El terror, entonces, me tiende una emboscada: me pone, sin movimiento, en el punto álgido de la rueda de la fortuna, por encima de la catedral, y los fierros herrumbrosos crujen como lamen-tándose, queriendo romper su esclavitud de sostén (es el despertar de un recuerdo infantil: no lo evito porque hace patentes los peligros de la escritura. Escribir es abrir las puertas a lo Otro. Quien escribe para refugiarse se vuelve enemigo de las palabras).

La segunda razón desesperanzadora, la constituye el hecho de que es este mi primer libro. No todos los primeros libros son malos, ya se sabe; más aún, muchos primeros libros son excelentes, pero no queremos iniciar aquí otra historia con la que correríamos el peligro de hundirnos más en la frustración y la incertidumbre. Creo necesario simplemente (y quiere ser un acto de humildad elemental, básica) decirlo: escribo este libro como quien por vez primera lanza el trompo y rompe el vidrio.

III

En el subsuelo de este libro de ensayos habita un poema que he sido incapaz de escribir. No como contenido: como voluntad de escritura. Como deseo. La música no sólo se escucha. Ya que es aire, también se respira.

IV

Hay palabras de vapor y palabras eléctricas, palabras de carbón y palabras de combustión interna. No sólo funcio-

nan de modo distinto, sino que irrumpen en la realidad con ruidos diferentes; unas llenan el espacio a mayor velocidad que otras; unas matan y otras solamente chamuscan. Y no es insólito decir que al buen escritor se le dan incluso las palabras manantial y las palabras membrillo.

En cuanto a mí, no aún escritor, pero sí lector amoroso, pinto palabras porque me cosquillean como las luciérnagas de la infancia. Las busco en la obscuridad y, torpe, las atrapo. Se me apagan apenas las encierro en la mano. No he aprendido todavía a ser ellas sin tocarlas.

¿Y cómo recobrar la música, evanescente Eurídice, sin las palabras? Quiero decir, sin las palabras del arte (sin las palabras desnudas). *El arte debe guiar al amor*, escribió Ovidio; verdad ineluctable que el escritor debe llenar con su sentido recíproco (porque, de otra forma, ya se sabe, las luciérnagas...).

Al buscar la música busco las palabras innominadas que se esconden en las palabras. Al meterme en ellas veo, lejana, la música. La música: esa realidad que sólo puede ser alcanzada cuando las palabras se quitan la máscara de su nombre.

Así, indigno de penetrar los secretos de la poesía, dialogo con el centauro (de los géneros, se entiende). El ensayo se presta a probar acrobacias, a calcular trayectorias, a jugar con los colores del fuego. Ya habrá tiempo... (*todo es cosa de madurez y de tiempo*, nos dijo en algún momento Thomas Mann). Por lo pronto, todo ha sido cosa de soltar amarras, de percibir un leve impulso y ceder.

Ir tejiendo palabras, deshilando el ovillo para...

V

¿Podría la música algún día desdoblarse y hablar de sí misma?

V I

Los tres primeros ensayos pretenden indagar lo que la música de tres compositores mexicanos nos dice, a gritos, desde su silencio: se deja que las palabras husmeen la realidad (como conejos asustados). En la segunda parte, se arma un intento de sistematización que culmina en una idea de la musicología. En la tercera..., se cuelga el sombrero del pensamiento y se abre el cráneo al aire de la ensoñación.

¿Alguna proposición resultante? Sí: la musicología puede ser enriquecida con las palabras; por ellas puede transformarse en algo por completo distinto.

Cualquier argumento sobre los ensayos sería gratuito: son lo que son y nada puede justificar sus errores. Sólo quiero agregar que, al abrirse las puertas de la portada, una pregunta es de rigor: ¿por qué escribí este libro? Pregunta que tiene su filo metafísico, su cara amorosa y su ángulo conceptual. Imagine cada quien las dos primeras respuestas según su muy querida idiosincracia... Por lo que toca a la tercera, diré que nació con la tristeza de ver a la musicología victimada por la represión del *anima*. Un tratamiento sistemático y racional del problema hubiera sido contradictorio con mi tristeza: ante ella sólo era posible la divagación, el echar a andar por callejones y plazas (dejarse conducir por la música de la realidad, desatar la posibilidad de los hallazgos). La historia de ese breve pero interminable viaje se inicia como en seguida se cuenta.

V I I

Cierta mañana helada de octubre desperté con un sueño pegado como telaraña a la existencia: escribiría un libro. No supe de objetivos ni de tema: me avalancé al hueco. Un sueño convertido en telaraña es ya real, y por lo tanto acepté el estar en ella, el pesar largamente las palabras, el pensar espesamente la música en el ojo de dos abismos

invertidos. Descubrí entonces que toda escritura es una escritura en busca de sí misma, y que el arte no consiste en cazar rutas sino en intuir trayectorias.

El que sueña se mezcla al aire, escribió Schéhadé y escribir, creo, es con frecuencia adquirir tajante dimensión de piedra, hecho por el cual los escritores sin ingenio nos aferramos ferozmente a la razón (que no es sino otro vacío, pero enmascara la angustia): el pensar suave del péndulo es terrible.

Enfrentado a problemas en tal forma espeluznantes y ríspidos, escribí, con lujo de pibe y toda la cosa, el texto que a continuación transcribo (tómese como lo que es: es nada). Lo intitulé:

UN TAL LUCAS: MUSICOLOGO

Trátase aquí del pterodáctilo teórico subyacente en los epítomes publicados durante las últimas edades a objeto de la música oriunda de esta subdesarrollada zona del globo terráqueo, o sea del Bravo hasta los tobillos, y que he dado en llamar musicología cataloguística, vaya a saber por qué.

No se espere que siga la costumbre de ciertos retóricos vulgares (que por otra parte se olvidan verticalmente —cuando el presente mismo se presenta como incierto, fluctuante y consolidado en una serie irregular de espasmos espacio-temporales sistemáticamente regulados por el azar— del ubicuo porvenir histórico) y proceda por una definición del catálogo (porque, además, no hablamos aquí de los catálogos de hecho, sino del proceso mental del que son felices gemelos), ni mucho menos por una división de direcciones teóricas o escuelas del cataloguismo, pues sería entrar con mal pie el circunscribir circularmente o por secciones un concepto cuyo imperio se expande por todas partes, por supuesto, de manera lineal y unívoca y que tiene como propia cierta unanimidad de pensamiento antidialéctico —música gregoriana en tiempo de marxistas, che.

O lo que es lo mismo, estar cada vez más Santo Tomás en materia de entendimiento.

Con tan preclaro criterio paso a comentar el libro del que te dije. Se da una breve síntesis del enfoque respectivo.

En principio, el que te dije vive ufano, en verdad lo que se dice happy, haciendo extravagantes policopias de los documentos.

Sus puntales teóricos son clarísimos en extremo, y escapan de tal manera a la prolijidad, que, como explicó el cronopísimo Cortázar, si se suprime uno más, no cabe.

A veces, el que te dije es sumamente enérgico, como cuando se refiere, en la página 6537 de su libro, a un indigno compositor de principios de siglo:

Pocas veces nos ha sido posible escuchar un producto a tal grado paupérrimo de la música latinoamericana. Tergiversando los conceptos de tradición y creación, el autor acumula una triste letanía de sonoridades gastadas que la orquestación sólo consigue volver aún más huecas.

Es obvio que el que te dije no ha leído a Eco. Y sus propuestas aparentemente semióticas son en definitiva tan obsoletas como las que critica. Es un insoportable snob.

Ante esta digamos trágica situación de la musicología, aparecen dos claras perspectivas.

La una, del profesor Romanón, que precisamente se ha levantado furibundo contra el que te dije, cosa de reivindicar el compromiso, y que podríamos denominar la historicista:

Con una frivolidad que no es ocultación sino denuncia de sus objetivas intenciones ideológicas, la musicología se ha comido el plato más grasoso y reaccionario de la crítica (es decir, el más enfermizo). Pretende con ello frenar el avance de la sociedad en nombre de una supuesta tradición musical que en realidad se da sólo históricamente. Y ello es tan grave que, si se olvida la historia, se olvida también la revolución que yace siempre a punto de

brotar en la creación musical. ¿Resulta, entonces, demasiado insólito hablar de asqueante frivolidad?

La otra, que se deriva de la ciencia lingüística, y que busca cientifizar el conocimiento musical:

Es tiempo ya de reemplazar los conceptos de tradición y vanguardia por ideas operativas tales como código y mensaje, desarrolladas a partir de los criterios estructuralógicos más avanzados de la ciencia. Porque detrás de todo continuo aparential sonoro se esconde misteriosamente un discurso no significativo, pleno de implosiones semánticas.

O como alguien dijo: ¿qué agregar a semejante absolutización de lo contingente?

Fue mi primer respiro, mi primer amor, mi primera *cortazarada* (más tarde he incurrido en otras). Lo he transcrito porque, a pesar del juego implícito, es la angustia primera de enfrentarme al caos de la página en blanco: es el vacío inicial de mi primera contemplación musicológica.

V I I I

En referencia al nombre, lo llamé *Tabiques rotos* por lo que ya se entiende, siete porque son siete y ensayos porque son tentativas; en cuanto a *musicológicos*, aunque rimbombante, lo prefiero al rosa de *musicales* (y la hermosa palabra *melonáuticos*, invención de la cual se enorgullece un servidor, es más bella en el cuerpo que en la cabeza del libro).

I X

El escritor, creo, nunca sabe el valor de su libro... (En realidad hay ejemplos en que sí sabe: Joyce; y en que no:

Kafka). Es absurdo, por no decir imbécil, citar estos nombres antes de lo que voy a decir: si algún valor tuviera mi libro (más tarde, luego de releer gustosamente *Terra Nostra* y *Paradiso* y los veinticinco tomos de don Alfonso Reyes) le daré una mano de gato. Y si no lo tuviere, que bien lo guarde el olvido.

(Y que prosiga ahora la introducción a otro libro, no a *Tabiques rotos*: a otro que quizá no escriba nunca).

NOTA: porque el autor pretende un libro hedónico y no un libro erudito, las citas no se entrecomillan, como manda el buen hacer bibliográfico, sino que van en cursivas y su autor respectivo se menciona naturalmente antes o después, hecho con el cual se transgrede la norma tradicional de las citas: *las comillas me punzan el alma*, sentía don Alfonso Reyes, por lo que...

Y aprovechando la intromisión, diré también que ha sido siempre mi consigna la de la brevedad, la he intentado aprender de las semillas. Deseo siempre:

saber meter en un punto final
los tres inmensos puntos suspensivos.

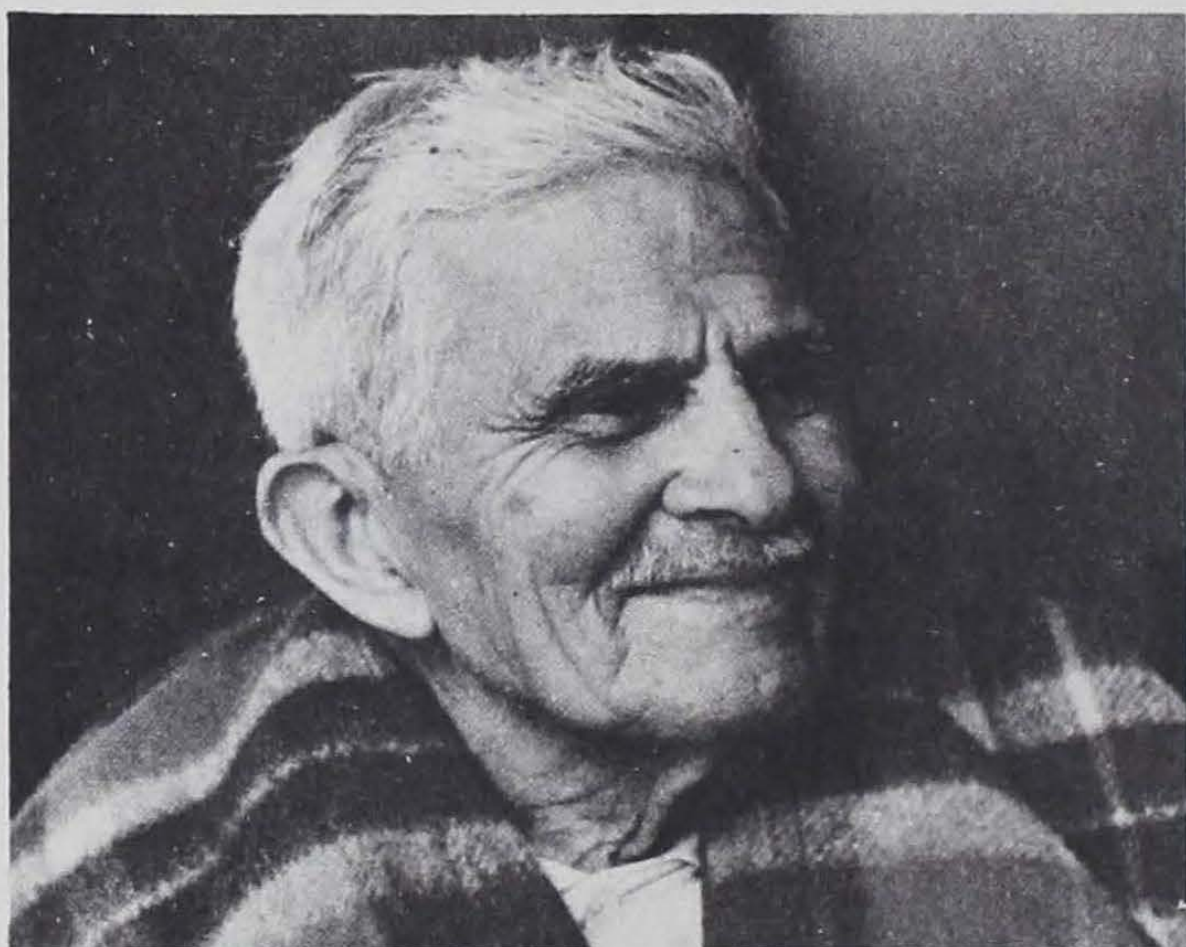
PRIMERA PARTE

1

Candelario Huízar

La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación, no es la vía abierta por donde sólo pasaría una intención del lenguaje. Es todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que la mantiene en un estado de eterno aplazamiento.

Roland Barthes



El dos de febrero de mil novecientos ochenta y tres, el compositor Candelario Huízar cumplió cien años de nacido y casi trece de muerto. Se oyó hablar de homenajes; se recordaron anécdotas y una tragedia. Las anécdotas: Candelario nació en Jerez, estado de Zacatecas; le disgustó el rigor del hierro —su padre era herrero—, y se dedicó a la orfebrería; muy temprano empezó a tocar el bombardón y la viola; al explotar la historia se adhirió a las huestes doradas de Francisco Villa: con un rifle primero, luego con un corno en la banda de los centauros. La tragedia: una abrupta hemiplejía lo mantuvo casi paralizado los últimos treinta años de su vida. Pudieron escucharse varias canciones y dos partituras orquestales ¿Tres? En tal caso, lo importante es notar que no existe una área vital, efecto fenomenológico de la electricidad, donde las obras puedan enlazarse o contradecirse, dar luz o incendiarse en un cortocircuito: enfrentarse sin temor al abismo de la cultura.

El que esto escribe se dio a la labor de efectuar una investigación exhaustiva sobre el músico Huízar, valiéndose de los métodos y técnicas más avanzados, cosa de llevar las inquisiciones a nivel científico. Extrajo escrupulosas fichas de trabajo al estudiar los libros de Stevenson, Béhague, Malmström, Slonimsky y Mayer-Serra. Encontró un ensayo de Blas Galindo y otro de Luis Sandi, escritos hace muchos años sobre el tema. Acumuló en su archivo un inmenso conjunto de documentos hemerográficos; brotaron misteriosamente algunas notas de Revueltas. sembró hipótesis. Pero de pronto recordó, justo al sentarse a redactar un ensayo grandioso, que algo faltaba: la música. Claro que por prudencia metodológica había an-

tes analizado algunas partituras con esmero sumo; pero aún así faltaba la música. Y el primer problema saltó cual hueso de limón: ¿cómo escribir sobre un compositor del que se sabe todo, del que todo se conoce excepto la música? Pensé en soles nocturnos y en vacas que tocan el violín en una trompeta de riñones. Y aquí me tienes, lector, como saltimbanqui en ayunas tratando de escribir el vacío.

De hecho, sin producción musical no puede existir musicología. Producir música es efecto de un complejo de relaciones, no del acto abstracto de crear: en producir música se esconde la historia. La música, así, crea un espacio, especie de resonancia generadora, donde aparece a modo de absorción la necesidad de escritura: imperativo en transformar la historia oculta, raíz, en alas. La escritura es el lugar del encuentro, lugar del amor y el duelo, entre el escritor de música y su objeto. La escritura musicológica es un modo de pensar la música; o mejor: es el modo que tiene la música de pensar la historia. Por supuesto, la escritura es más que lo anterior: es el instante de enfrentarse al lenguaje. Una tesis para más tarde: sin lenguaje no existe música —ésta, como la poesía, y sólo gracias al lenguaje, es un más allá del lenguaje—. Pero hablaba antes de historia, y hacerlo sin agregar nada resulta confuso: de Marx a Collingwood, de Croce a Toynbee se levantan abismos altísimos. Tan sólo quiero recordar un fragmento de Barthes: *historia es siempre y ante todo una elección y los límites de esa elección*. Así, al musicólogo no le está permitido permanecer ajeno a los problemas del lenguaje: el musicólogo debe ser al mismo tiempo un escritor; ser escritor, ha dicho el autor de *Crítica y verdad*, no es una aspiración de *status*: es una conciencia de habla; escritor es aquél para quien el lenguaje brota como un problema, como una profundidad, no como un artefacto plástico de dos dimensiones. Si el musicólogo *usa* el lenguaje como un útil o instrumento, éste deriva en redundancia, en ausencia de significación, en repetir hasta

el exceso (*repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero del significado*). La obligación esencial de la musicología es la de crear, en el centro mismo de la música, una *coherencia de signos*. La música no es totalmente música sin los chirridos y rechinidos de la escritura que raspa y corta.

El primer problema, había dicho, es encontrar qué diablos ha de hacer un musicólogo sin música: ¿acumular datos muertos sobre partituras y autores que sólo existen como datos muertos? ¿Fosilizar el aire donde la música podría empezar a sonar, de pronto, estrepitosamente? ¿Construir una ciencia sobre un objeto de estudio que no existe? ¿Juzgar hieráticamente qué? Y lo anterior remite a esto otro: no existe una *música mexicana*; lo que existe es un conjunto de obras inconexas, varias de ellas perfectas, pero aisladas, encarceladas en el silencio. La musicología, de tener razones de existencia, está obligada a encender el agua y el fuego de las relaciones, a ver el interior, como el cirujano (como el *cirujano herido*). Enfrentarse a la oquedad de tú a tú. ¿Quién conoce, por ejemplo, de un verdadero clásico de la música universal —clásico en sentido ontológico, no mercantil ni ideológico ni publicitario— quién conoce, repito, de Silvestre Revueltas: *Ventanas* o *Esquinas* o *Ranas* o *Dúo para pato y canario*? Problema sin duda mayor que la simple deficiencia circunstancial de difusión: deficiencia que habla con una gravedad triste, que habla sin aliento; no habla.

Sostener que un programa sólido de difusión abre la solución al problema, opinión por lo demás bastante socorrida, implica esta otra idea: la musicología depende de los conciertos, grabaciones o cualquier otro medio de difusión musical. Cuando en verdad es al revés, si se me permite provisionalmente el esquematismo, y sólo la musicología puede brindar razones para que tales conciertos y grabaciones tengan sentido más allá de su aislamiento. Cada aspecto desemboca en un mismo mar: la escritura. Y de aquí nos remitimos incesantemente a una estructuración

de la musicología que sea consecuente con los problemas que le imprime el lenguaje. Los conceptos de ciencia y crítica, entonces, cobrarán un sentido inimaginado.

Paráfrasis de Heráclito, expresión concreta de todo lo anterior: nunca escucharás dos veces la misma música ni su misma ausencia. ¿Qué mal es mayor: la certeza de una incertidumbre o la incertidumbre de una certeza —el dato? La consigna: no tener qué decir y decirlo.

Así, guardé las fichas para mejor ocasión, encendí un cigarro, y decidí olvidarme del asunto. Fue entonces cuando brotó en mi memoria Agustín Yáñez: estoy seguro que, de haber sido músico, tendría por nombre Candelario Huízar. Aunque si Candelario Huízar no hubiera sido músico se llamaría más bien Lucas Macías. Soy de los que piensan que los nombres (palabras al fin) son raíz y no significante plagiador.

El autor de la cándida Eréndira observaba a este propósito que muchas novelas en este mundo se desbarrancan en el olvido por que el nombre de sus personajes está equivocado. Y agregaba: *Juan Rulfo me dijo una vez que él los encuentra en las lápidas de los cementerios, mezclando nombres de unos muertos con los apellidos de los otros, hasta lograr sus combinaciones incomparables: Fulgor Sedano, Matilde Arcángel, Toribia Aldrete, y tantos otros.* Entonces me di cuenta de que algo parecido sucede con los músicos: mucha música genial falla sólo porque el nombre de su compositor es inadecuado. Pero ése es ya molinillo de otro chocolate, y habrá que batir en mejor momento. Por lo pronto, el nombre de Candelario me sugería una música precisa en su vaguedad, definida. Y esto me mandaba nuevamente a Lucas Macías.

Y el modo en que Yáñez presenta a Lucas Macías en su novela se acercaba muchísimo a los gritos silenciosos de la música de Huízar:

Cronista fiel, carece de historia personal: en la vida sólo ha sido espectador y notario de acontecimientos ajenos; de sí no sabe ni la edad, más que por aproximación...

Además, la concepción formal de Huízar, los colores de su orquestación, sus perfecciones y sus imperfecciones, me acercan, no sin angustia, a algo parecido al mito y al onirismo. Al escuchar hablar a Lucas Macías, con su voz vieja de filósofo de velorio, ya no supe qué pasó:

Con la imaginación basta y sobra; para mí que es mejor imaginar que ver; así las cosas dan todo su ancho y no tiene uno por qué achicarlas ni curiosidad de verlas...

Pensé en Macondo y en José Arcadio Buendía: entre otras cosas debido a Melquíades, director de una banda en que Candelario tocó el corno.

Y si alguien preguntara: ¿pero qué relación existe entre Candelario Huízar y Agustín Yáñez? respondería: lo ignoro. Pero es momento de empezar a batir con energía las alas guajolotescas de la imaginación.

2

Tribulaciones sobre Revueltas

*...y la crítica contemporánea nos
ha enseñado que ninguna leyenda
es del todo artificial...*

Louis Panabière



Educator

I

Claude Lévi-Strauss, en su obra *Lo crudo y lo cocido*, expone las diferencias existentes entre dos actitudes culturales que consisten, respectivamente, en lo que él llama *pensamiento estructural* y *pensamiento serial*. Son dos formas alternativas de asumir la cultura.

Cuando habla de la primera, se refiere concretamente a la metodología estructuralista, desarrollada inicialmente en las ciencias del lenguaje y luego extendida a la antropología y al estudio de la comunicación. Sus conceptos básicos podrían ser esquematizados más o menos así, explicación en la que más bien le hago eco a Eco:

1. Código y mensaje conforman una unidad indisoluble. El mecanismo de la comunicación funciona sólo en la medida en que un mensaje se descodifica a base de un código preestablecido, que es común al emisor y al receptor.

2. Se presupone la existencia de un doble sistema de ejes de la selección y de la combinación (o del paradigma y del sintagma). La tesis de la doble articulación de la lengua se funda en estos dos parámetros.

3. Se plantea la hipótesis de que cada código se estructura en la existencia de códigos más elementales. De modo que la comunicación puede reducirse, al nivel de su mecánica elemental, a un código único y primario que constituye la Estructura de toda comunicación.

Por pensamiento serial se refiere a la actitud filosófica que subyace en la poética de la música postweberiana. Aunque, en verdad, esta expresión no implica sólo a la música, sino a toda la actitud general de la vanguardia y el

experimentalismo contemporáneo. De igual manera podríamos esquematizar sus conceptos básicos:

1. Cada mensaje constituye un cuestionamiento sobre el código. El acto de hablar implica una reflexión crítica sobre la lengua que lo genera. O, más aún, cada mensaje propone un código propio, lo que parece ser una constante en el arte vanguardista. Y que en la música se manifiesta como ruptura con cualquier gramática (como la tonal) o, en su caso, con cualquier negación de la gramática (como la atonalidad).

2. Con ello entra en crisis el esquematismo bidimensional de los ejes cartesianos, de la selección y de la combinación, de lo sincrónico y de lo diacrónico, de lo vertical y lo horizontal. Es la explosión de la escritura: Beckett, Stockhausen...

3. Lo que no significa negar la existencia de una Estructura básica (de un Ur-código) de la comunicación. Como dice Eco: *lo importante para el pensamiento serial es individualizar códigos históricos y ponerlos a discusión para generar nuevas modalidades comunicativas. El fin primario del pensamiento serial es hacer evolucionar históricamente los códigos y descubrir otros nuevos, y no retroceder progresivamente hasta el Código Generativo original (la Estructura).*

Así pues, el pensamiento serial es un tipo de fetichismo: el fetichismo del código.

El pensamiento estructural se dirige a descubrir: procede por analogías. Busca, por ejemplo, una estructura similar entre el mito y la música. El pensamiento serial, como ha quedado claro, desea producir.

También existen manifestaciones artísticas afines al pensamiento estructural. De entrada podríamos mencionar las consignas del arte proletario; o el retintín demagógico con que Sartre hablaba del arte para todos. Ejemplos sobrarían: baste por ahora con decir que se trata, en general, del arte contenidista.

El pensamiento estructural es otro tipo de fetichismo: el fetichismo del mensaje.

Pero escribo todo esto porque quisiera esbozar, si el lector me permite, algunas ideas sobre una estética que es a la vez otra forma de pensamiento: me refiero a Silvestre Revueltas y al pensamiento dialéctico materializado en su música.

El *pensamiento dialéctico* tiene en común con el *pensamiento serial* la vocación de hacer la historia, de *producirla*, sólo que va más allá del código, y se involucra, se asimila en la materia y la energía —vale decir: relaciones de producción, fuerzas productivas, poesía, etc.— que mueven la historia. El pensamiento dialéctico (¿fue Paz quien lo dijo?) está de parte del diablo, lo que significa, sencillamente, otorgarle un pasado.

Revueltas sabe que la música, nacida de los sonidos, desemboca en algo que los trasciende. Algo que no es un mensaje predeterminado, ni el respeto o la ruptura con un código.

Al margen de un acaecer trivial presentimos una carga más grave que no siempre alcanzamos a desentrañar, dice Morelli. Es la persecución de esos fantasmas que escapan a las coagulaciones lógicas.

Es la escritura musical misma, que es a la vez la historia y la posición asumida frente a ella.

Porque la música es sonido en tensión: equilibrio entre silencio y significado.

II

Escribí lo anterior hace varios meses. Incitado por la escritura, por un secreto sentimiento de germinación, descubrí, con piel y alas, que la música de Silvestre Revueltas hace estallar el sentido. Evade insensiblemente las palabras-cuchillo, las palabras-disección: sólo accede a las palabras-

germen. Valen más, para amarla, el silencio y la humildad que la confianza excesiva. Escapa a las clasificaciones; desfigura la jaula de los esquemas. Música de goce, no puede decirse sino entre líneas, como un aplazamiento de la escritura: como un deseo. Escribir sobre ella sólo puede ser un proyecto, una búsqueda que crea en sí su propia felicidad.

Quizá por esto (y por la genialidad, naturalmente) sea el ensayo de Octavio Paz sobre Revueltas el más valioso. Fuera de él, sólo existe un poema de Pablo Neruda (más sugerido por su poderosa intuición que por el conocimiento de *Redes* o *Sensemayá*), y unas cuantas noticias dispersas. Carpentier le dedicó una página.

(Ignoro por qué, pero no he conseguido limpiar los grumos de dureza, ciertos vacíos que no logran asimilarse del todo a la materia del color: las palabras no se me reúnen en el acorde que busco incesante).

Me nace una ola de felicidad al sentir la tentación de escribir un nuevo texto sobre Revueltas: hoy lo haría con otro pensamiento, con otra visión (sin tantos malos hábitos adquiridos en mi breve tránsito estructuralista). Pero simultáneamente el terror me esclaviza y la escritura no se me aparece sino como amenaza (terrible hablar de un músico genial: ya lo mostró Mann con su *Leverkühn*).

|||

Silvestre Revueltas, escribió Octavio Paz, *era, físicamente, de la misma estirpe de Balzac y Dumas*. Era un hombre mitológico, un dios. Agrega nuestro poeta: *se parecía mucho al segundo y tenía del primero la mirada tierna, el ademán poderoso, la generosa corpulencia y la íntima finura que dicen tuvo Balzac. Con ese cuerpo, con esa noble cabeza y ese rostro asombrado de dios...*

Debemos a Rafael Alberti un retrato que complementa el de Octavio Paz: *un hombre ancho, grueso, de cara y*

ojos bonachones, despechugado, sin corbata. Eran los años de la guerra española: Revueltas es miembro de la delegación mexicana al II Congreso de Escritores Antifascistas, y Alberti lo recibe con aclamaciones; agrega: ¿cómo será posible un músico tan grueso, un gran músico sobre todo? Esta pregunta, bastante tonta y frívola, que yo mismo me hacía, me tuvo algunos días inquieto, vigilante. Era idiota, lo confieso, y más aún sabiendo que muy grandes artistas alcanzaron físicamente en su vida las mismas proporciones que en su obra: pienso más que en nadie en Balzac.

Ambos, Alberti y Paz (poetas al cabo), intuyen la presencia terrible en la figura colosal del maestro y recurren coincidentemente a la imagen de Balzac para describirla. Al recordar las páginas que Gautier dedica al novelista sentimos una leve tentación biográfica, pero, por el momento, que basten las palabras que añade Carpentier, con las cuales el retrato, que intentamos construir con documentos, casi cobra vida: *corpulento, de gestos lentos, con pesados párpados que daban a su semblante una bondadosa placidez, Silvestre Revueltas era de los hombres que ocultan, bajo una calma un tanto soñolienta —por no decir osuna— la intensidad de un pensamiento en perpetuo hervor.*

Su cuerpo mismo era sonoro: *creaba en torno suyo un aire eléctrico*, dijo Octavio Paz.

Espiritualmente era algo distinto de Balzac y Dumas. Espiritualmente era de la estirpe de Cezanne y Mallarmé. De ellos escribió M. Blanchot:

...no buscan la gloria, ese vacío candente y radiante con que desde el Renacimiento siempre buscó aureolarse una cabeza de artista. Ambos son modestos, no orientados hacia sí mismos, sino hacia una búsqueda oscura, hacia una preocupación esencial cuya importancia no está ligada a la afirmación de su persona ni a la expansión del hombre moderno; búsqueda incomprensible para la mayoría, ellos están empeñados en ella, sin embargo, con una obstina-

ción y una fuerza metódica que sólo disimulan bajo su modestia.

Silvestre silvestre, le llamó Rafael Alberti.

Un juego de opuestos define su personalidad: la fuerza y la modestia. Celestino Gorostiza nos hereda otras palabras importantes: *Silvestre Revueltas no ha sido y no es más que un mexicano. ¿Diré mejor un indio? Quiero decir que es un obstinado, un rebelde silencioso, mudo. Nadie conoce sus ambiciones ni sus pretensiones. Y agrega, caracterizando esa dualidad que conforma su carácter: ...sólo el verlo ir y venir lentamente, pesadamente, como quien está seguro del terreno que pisa, da la clave de su personalidad desbordada del molde de los maestros a los tres años escasos de haber iniciado su carrera... Pero aún no adquiere, ni adquirirá nunca, el gesto del vencedor. La última frase podría encabezar un libro (tendría que ser un gran libro) sobre el compositor.*

Su nombre mismo era música. A Paz lo hizo decir: *el nombre de Silvestre Revueltas resuena dentro de mí como un gran cohete de luz, como una aguda flecha que se dispersara en plumas y sonidos, en voces, en colores, en pájaros, en humo pálido, al chocar contra el desnudo corazón del cielo.*

El nombre de Silvestre Revueltas, aun como proposición literaria, es perfecto. Dijo Neruda:

...de tu nombre sale música...

Sale agua en violentas ondas.

Neptuno de la música, le llamó Octavio Paz. Con lo que decía a la vez fuerza y dominio, caída infinita, unión continua de las imágenes y metamorfosis. Al llamar a Revueltas *Neptuno de la música* Paz atinó a expresar lo más profundo que se ha dicho del autor de *El renacuajo paseador*. Le da con ello el destino del agua y la filosofía de Heráclito. De 1941 es el ensayo de Paz, o sea, más o menos la misma fecha por la que Bachelard escribía uno (¿y cuál no?) de sus libros magistrales: *El agua y los sueños*.

En este libro escribe:

...el agua es también un tipo de destino, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser.

El destino del agua es un dolor infinito, es la matriz de todas las posibilidades de vida. La sugerencia de permanente transformación heracliteana resulta igualmente acertada. Citamos otra vez a Bachelard:

No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente elemento transitorio. Es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba.

Mircea Eliade, en su *Tratado de historia de las religiones*, avanza en la clarificación (¿diría mejor osurecimiento?) de ese sentido mitológico del agua:

...en el agua residen la vida, el vigor y la eternidad. Esta agua, naturalmente, no es accesible a cualquiera y de cualquier manera. Está guardada por monstruos. Se encuentra en territorios difíciles de alcanzar, en posesión de demonios o de divinidades, etcétera.

Por último, recurrimos a Ovidio, donde se aclara mucho de la profundidad de llamarle a Revueltas Neptuno de la música. Escribe, en sus peligrosas *Metamorfosis*:

Y como las aguas del cielo no parecen suficientes al irritado Júpiter, Neptuno, su hermano, le presta sus violentas ondas, a las que agitan más aún los concurrentes ríos desbordados, así conminados por el tridente: "Por un momento os hago salir de vuestros cauces. Abanzaos. Arrastrad cuanto halléis a vuestro paso. Que nada os detenga". Y apenas el dios de los mares ha proferido tales palabras, cuando todas las corrientes se hinchan y descauzan en busca del océano. El mismo Neptuno, a golpes de tridente, fue rompiendo el seno de la Tierra para que bro-

tasen los chorros de los profundos manantiales. Las riadas arrastraron árboles, ganados, hombres, casas y templos. Y si algún formidable monumento resistía el ímpetu, pronto era cubierto, sumergido.

Pero Neptuno no sólo desborda, también aquieta las corrientes, obliga a los mares a soportar sus riberas. Y queda por estudiar el contenido prehispánico del simbolismo acuático en el caso de Revueltas...

Con estos documentos podemos vislumbrar la posibilidad de crear, para la música, un trabajo similar al de Bachelard respecto de la imaginación. En este caso, podríamos iniciar con lo que llamaríamos *Complejo de Neptuno*. El primer caso ejemplificador de él sería Beethoven. Ahora recurrimos a Thomas Mann, quien nos dice en una página de su *Doktor Faustus*:

¿Te has detenido alguna vez a reflexionar sobre el modo como Beethoven individualiza la voz en sus obras superiores? Hay allí el signo de un doloroso esfuerzo, que no encontramos en la música anterior, para la cual la empresa era mucho más fácil.

Hay un dolor de parto, de germinación: Revueltas ha hablado de él.

Al releerlo, el texto de Paz cobra todo su sentido:

Con ese cuerpo, con esa noble cabeza y ese rostro asombrado de dios, Neptuno de la música, se erguía frente a la orquesta, frente al mar de los sonidos, como un humano monumento devastado por las olas, padre de las olas y vencedor de ellas; luchando contra invisibles elementos, desataba las oscuras e infernales potencias de la música, que duermen en el silencio, y las sometía a su poder, llevándolas a un silencio más alto y tenso del que salieron.

Su música, flecha y corazón al mismo tiempo, dice Paz, *había encontrado el punto misterioso en que el arte y la vida se tocan y comunican, el nervio tenso de la creación. Música desnuda, revela el proceso interior de su elaboración con una claridad que no dudaríamos en calificar*

de diabólica: Silvestre sabía conducir los sonidos hacia un secreto punto vélico del aire (*nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío, cita Cortázar a Hugo, lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor de un barco, en el que se suman las fuerzas dispersas de todo el velamen desplegado*).

Pero, nos ha dicho Bachelard, la imaginación pura no existe: siempre mezcla las formas y las sustancias. Por ello, y por una intensa necesidad, hemos tenido la tentación de asimilar a Revueltas a los fenómenos del fuego. D'Anunzio nos da una lección ejemplar de imaginación ígnea:

...después de haber logrado todo por la destreza, por el amor, por la violencia, es necesario que lo cedas todo, que te anules.

Así, Silvestre, como hombre y como músico, llegó al extremo último de lo posible, de ahí la ironía y la intensidad brotando de cada una de sus notas. ¿Qué mejor que estas líneas de Bataille para describirlo?:

El punto extremo de lo posible supone risa, éxtasis, proximidad aterrorizada de la muerte; supone horror, náusea, habitación incesante de lo posible y de lo imposible, y, para acabar, roto ya en cualquier caso por grados, intensamente querido, el estado de súplica, su absorción en la desesperación.

Lo que nos lleva nuevamente al magistral ensayo de Paz:

Su obra es el pensamiento de una gran obra. Quizá no pudo expresarse del todo, quizá la presión interior era excesiva.

La muerte era su última obra posible: la muerte, débil destello de lo que la muerte no alcanza.

(Soñé en un libro que era la ilación de mil fragmentos de libros, era una galería de silencio).

Para las sólidas conciencias bien pensantes el caso Revueltas ha sido sanamente resuelto en una inexpresada asimilación a lo stravinskiano:

—Revueltas es un músico con talento, pibe. Pero aprendió de *Las bodas* y de *La consagración...*, no va más allá, qué le vamos a hacer...

Y ha sido así por una rígida comodidad aséptica: comprender que la música de Revueltas es mucho más que la citada receta pone en peligro el *subjective establishment* de compositores y musicólogos por igual.

Además, es poco decir, ya que Stravinsky fue definitivo para músicos tan dispares como Prokofieff o Bartók (por mencionar sólo dos nombres. Aunque me saltan a los ojos desde sus terribles orquestaciones Honneger y Poulanc y Milhaud...). Con muchos músicos de su época tiene Revueltas afinidades profundas.

Por ejemplo, Prokofieff. Ambos escriben una música inmensa como si fuera la cosa más natural del mundo: les brota como respirar. Ambos, aunque empiezan su vida creativa andando por los caminos vislumbrados por Stravinsky (quien a su vez no hizo más que entender el mensaje debussiano e insertarlo en la terrible fuerza rusa: sangre de raíces orientales perdidas en el tiempo), descubren otros ámbitos y entienden la música de modo esencialmente distinto.

De Bartók tiene la fuerza y el gusto (diría mejor: el amor) por los materiales folklóricos. No retrata la música popular: surge de ella. Naturalmente, como un manantial.

Ya he mencionado tres nombres que surgieron a mi cabeza azarosamente; al imaginarlos reunidos encuentro otro lazo común: más que definirlos un procedimiento técnico o escuela, a Bartók, a Prokofieff, a Revueltas los define una personalidad de hierro, un pensamiento que no existe sino como intento desesperado de llegar a él, un

pensamiento inasible a la furia de estos tres músicos magistrales. (Una personalidad agudamente característica no es lo mismo que un estilo: Stravinsky escribió en muchos estilos y nadie sabría hoy definir, sin contradecirse, qué es lo típico stravinskiano. La personalidad es la escritura).

Para Stravinsky la música es más un código que un fuego, aunque no se inscriba en lo que Eco ha denominado *pensamiento serial* (más aún, Lévi-Strauss, con mucho acierto, ubica su música como la música del mito: pero esto es verdadero sólo en su primera etapa, en esa impresionante culminación que es *La consagración de la primavera*; luego, más bien se preocupa por el trabajo sobre los códigos, experimenta con ellos: los enfrenta en una guerra terrible y no siempre gana).

V

Revueltas ¿compositor nacionalista? Juzgue el lector. ¿Podría decirse nacionalista a un compositor que escribe esto de una de sus obras?:

Janitzio es una isla de pescadores que arrulla el lago de Pátzcuaro. El lago de Pátzcuaro es feo. Los viajeros románticos y sentimentales lo han embellecido con versos y música de tarjeta postal. Yo, para no ser menos, también pongo mi grano de arena, en un finito anhelo de gloria y renombre. La posteridad agradecerá, sin género de duda, estos esfuerzos pro-turismo.

Es árido este fragmento, cruel hasta lo último, sobre todo si se toman en cuenta la fe y el optimismo nacionales de los años treinta...

Las ideas me resortean y se enredan dentro del cráneo. Sólo acierto a decir: un buen libro sobre Revueltas deberá empezar por negar la tesis (o metamorfosearla o romperla) de que Revueltas es un músico nacionalista.

Digo esto porque Prokofieff sigue tocándome la puerta de los pensamientos. El, viviendo la época del ple-

no estalinismo a todo vapor, supo crear obras tan angélicas como las *Sonatas* para piano, como *Romeo y Julieta*, como *Alexander Nevsky*, como *Iván el terrible*... La ideologización, del signo que sea, también ha perdido a muchos músicos, pero no es ese un asunto antojable de analizar aquí. Lo que quiero decir es que Revueltas se erige por encima de la ortodoxia nacionalista: el México de Revueltas se encuentra en lo inmemorial, no en la revolución.

V I

Redes: música que busca ser la contención imposible del agua, se evapora en la furia de los caballos solares.

V I I

Su *Homenaje a García Lorca* es una forma de solidaridad y de amor a un poeta y a una obra poética, pero es también un grito a la historia, un lamento universal (y agregaríamos: impotente) ante la germinación del fascismo (¿es necesario recordar que escribió esta obra en los albores de la Segunda Guerra, en el periodo de auge estalinista y la guerra española?).

Y quisiera confesar aquí mi torpeza de lector: cuando leí por vez primera esa obra trascendente que es *Doktor Faustus* identifiqué, sin darme cuenta hasta la mitad de la novela y en una forma intensamente inconsciente, a Adrián Leverkühn y a Revueltas: los paisajes y circunstancias eran cosa de anécdota; el caso es que Revueltas también amaba entrañablemente a Beethoven y me lo imaginaba caminando romántico por el bosque de Chapultepec, sombrío y profundo como debió ser en 1930. Me di cuenta de que Revueltas y Leverkühn son lo mismo y también algo en absoluto diferente, cuando pude escu-

char, desde las palabras de Thomas Mann, la música de Adrián: demasiado romántica aún, demasiado Wagner desbordándose por cada letra (y por qué no decirlo: creemos que una de las debilidades de esta gran novela se deja ver en la música de Leverkühn, que pretende ser serial mientras que el wagnerismo de Thomas Mann la traiciona —y lo traiciona, quizá, a él mismo—. Aunque quizá no sea una debilidad y sí un gran acierto: la música de Leverkühn es mucho más de lo que T. Mann pudo, o quiso, entender). La relojería de la música de Silvestre, me dije, funciona con engranajes por completo distintos: si detrás de Adrián Leverkühn están Nietzsche y Schopenhauer y Kierkegaard, detrás de Revueltas habitan García Lorca y Pellicer y Cuesta y (por qué callarlo si, con razón o sin ella, siempre lo he pensado desde que tengo uso del recuerdo) Alfonso Reyes.

De aquí podemos partir para desarrollar una tesis del sonido-realidad, de la realidad como emergencia del sonido. Habríamos de ver, en principio, que en la música de Revueltas existen fuerzas que buscan ahondar en el fondo del ser: *que quieren encontrar en el ser a la vez lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en la sustancia, cuya forma es interna.*

V I I I

...cuando escuché por vez primera *La noche de los mayas* entendí todo lo que había que entender; es decir, mi pensamiento quedó reducido a cenizas.

3

Enríquez a lápiz

...la escritura, por el contrario, está siempre enraizada en un más allá del lenguaje, se desarrolla como un germen y no como una línea, manifiesta una esencia y amenaza con un secreto, es una contra-comunicación, intimida...

Roland Barthes

Agradecemos a *Ediciones Mexicanas de Música* su autorización para publicar los ejemplos musicales de Manuel Enríquez.

I

La música y el lenguaje, escribió en forma insuperable Thomas Mann, se pertenecen mutuamente: son en el fondo uno y lo mismo. El lenguaje, desde Homero hasta Mallarmé, desde la lírica medieval hasta los *Cantos* de Pound, es como una semilla que brota sempiternamente en tier-
nas yemas de música: música de sal y agua; música que
tiende, desde los inicios, desde los tiempos inmemoriales
en que los cuervos eran blancos, a convertirse, a su vez, en
lenguaje: Ovidio metamorfoseado. ¿Ejemplos de lo últi-
mo? Wagner, Palestrina; o bien: ¿estarían completos Mall-
arme y Verlaine y Baudelaire sin las canciones, las nobles
y dulces canciones, de Debussy? *Es natural que la música
se inflame en las palabras y que la palabra surja de la mú-
sica*, expresa Thomas Mann, el supremo artista. Y dice
más: el lenguaje es música, la música es lenguaje, y sepa-
rados se invocan uno a la otra, se imitan, se sustraen los
medios de expresión. Esto es cierto no sólo para los casos
obvios, si así puede decirse, como el de Wagner, donde la
música desemboca en la tragedia, o el de Mallarmé, donde
el poema se torna la configuración de una partitura: en
cada poeta y en cada compositor se da una estrecha rela-
ción entre palabra y música, cuyo carácter se define en
términos de una escritura. En la primera novela de T.
Mann, por ejemplo, se evade significativamente el encuen-
tro con la música; durante tres generaciones los Budden-
brook ignoran la música: cuando ésta aparece, en la figura
del pequeño Hanno, la muerte, arrasadora y terrible, se
hace presente. Pero quiero referirme ahora sólo a una re-
lación específica, a aquella que define la escritura del arte

moderno de México (aquél que se inicia con *Taller* y los últimos tiempos de *Contemporáneos*: las proposiciones posteriores, más nuevas, se arraigan en él). Quiero referirme a la música de Manuel Enríquez y a su correspondencia, a nivel de la *escritura*, con la obra poética de Octavio Paz.

Ahora bien, ¿qué es la escritura? Hermann Broch dijo que es siempre una impaciencia del conocimiento. Es una descolocación, un intersticio. La escritura encarna la última palabra (la última, la que el escritor no logra alcanzar nunca).

La escritura es muchas cosas inabarcables. Es a la vez anverso y reverso del lenguaje: es el lugar de las contradicciones, el lugar del sentido.

Pero por el momento querríamos hablar de la escritura en un sentido más bien técnico, cosa de inflar una burbuja de jabón y observarla, aunque después se rompa.

Retomamos las ideas de Barthes: la escritura es una tercera dimensión del lenguaje; brota de la confluencia entre la lengua y el estilo. Trataremos de pensarlo en términos de música.

Los sonidos están más acá de la música. El estilo se vislumbra, incólume, casi más allá: orquestaciones, imágenes, cierto sentido biológico del ritmo... nacen del ser total del compositor, de su sensibilidad, de su pasado, y se transforman gradualmente en automatismos de su concepción artística.

El estilo es un lenguaje de sublimaciones, un minarse largo y obscuro de las aguas subterráneas del espíritu; es el rudo enfrentamiento del compositor con su razón de serlo; es algo mítico y diabólico, no obstante su refinamiento.

Los sonidos, en cambio, existen *antes* de la música; a veces conforman códigos, como la tonalidad o la atonalidad (o una negación de ambas, como el aleatorismo o la música electroacústica), pero no bastan para dar realidad

artística al aire: constituyen simplemente la *lengua* del compositor, que le es heredada históricamente.

El estilo, para decirlo con palabras de Barthes, tiene siempre algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento.

Por el contrario, la lengua se yergue horizontal, producto de una historia, no de una efervescencia; constituye, para el compositor, menos un surtidor de materiales que un muro, *menos un fondo que un límite extremo.*

Es decir, el compositor nace preso en este complejo sistema de coordenadas; ellas, de algún modo lo determinan y sitúan: el horizonte de la lengua y la verticalidad del estilo dibujan una naturaleza, dice Barthes, ya que el artista no elige ni uno ni otra.

El compositor ejerce su libertad de artista entre estos dos límites iniciales: esa libertad es su *escritura*; es una elección, un compromiso. *Lengua y estilo*, explica Barthes, *anteceden a toda problemática del lenguaje*; la escritura es una función. Lo que opone la escritura al sonido es el hecho de que la primera aparece siempre compleja, como un símbolo, vertida en sí misma (es la piel secreta del lenguaje), mientras que el segundo no es más que una vibración vacía, sin futuro; vale decir: sin conciencia de sí. Lo que opone la escritura a la lengua es el hecho de que la segunda aparece siempre como un conjunto de reglas, de procedimientos, de convenciones producidas por el transcurrir histórico. Lengua y estilo son fuerzas sin más; la escritura es una afirmación ante la historia.

Sólo por la energía subterránea de la escritura las lenguas se vivifican y los estilos emergen.

Existe en la profundidad de la escritura una conciencia que se extraña ante el lenguaje, *como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje*. Esa mirada, en Enríquez, es una pasión por el lenguaje: un desatar, dejar en libertad los sonidos. Pero no es de esto de lo que ahora

queremos hablar; porque, además, nuestro análisis de la escritura, la lengua y el estilo es apenas un esbozo, una pretendida derivación para la musicología del enfoque literario de Roland Barthes. A lo que queremos referirnos es a la existencia de una escritura del arte moderno de México, escritura cuya existencia pretendemos mostrar en el nexo entre una vasta (y perfecta) obra poética y una obra musical en plena gestación: a los tres libros fundamentales de Paz, *Libertad bajo palabra*, *Salamandra* y *Ladera Este*, que respectivamente plantean un contacto con la tradición, una ruptura con ella y una búsqueda de nuevos cauces, corresponde una determinada etapa creativa en la música de Enríquez (como ejemplos podemos citar la *Suite* para violín y piano, *A lápiz* para piano solo y *Transición* para orquesta) que sustenta una relación análoga con la historia de la música. Pretendemos con ello un enfrentamiento dialéctico, un enfrentamiento crítico con la palabra que intenta hablar de música.

||

Estas palabras informes requieren de estarse otro rato en el yunque, se entiende. Les falta tiempo para lograr su imagen. Si las dejo salir es sólo para que respiren, ¿qué no hará el aire si realiza el milagro de la música? Otros cuantos golpes, un poco de calor, y estarán listas. Pero no serán ya lo que ahora escribo.

Comenzaré a ras del suelo, según la insigne lección de Aristóteles. Sean dibujados los trazos obvios. ¿Qué relación hay, respectivamente, entre la *Suite* para violín y piano y los primeros poemas de *Libertad bajo palabra*, entre *Salamandra* y *A lápiz*, entre *Ladera Este* y *1 x 4* para dos pianos? Armense los andamios. Que las ensoñaciones de las palabras vendrán a su debido tiempo, naturalmente y sin que nadie las llame.

Día inicial: Enríquez abre la primera página de su música y se encuentra con la *Suite* para violín y piano, escrita aún bajo la guía severa y terrible de Miguel Bernal Jiménez (sin pensar escribí los calificativos severa y terrible; surgieron en una brotación, y sin embargo suenan ampulosos como adornos en el aparador de una confitería. El problema estriba en que si alguien pregunta ¿cómo era la enseñanza de Bernal Jiménez? no habría más remedio que responder: severa y terrible. ¡Oh, Azorín, ahora entiendo por qué prohibes a los escritores pequeños el uso de los adjetivos grandes!)

Que las susodichas palabras fueron escritas ahí por una necesidad intrínseca de la expresión y no por una absurda gratuitidad, queda demostrado por el siguiente fragmento, tomado de la *Suite* de Enríquez:



La *Suite* brotó como una metamorfosis de la música de Bernal Jiménez: la concepción interválica, la idea de la forma, el trabajo con un mínimo de materiales, todo la acerca, por ejemplo, a *Carteles* (obra concebida con maestría indiscutible). Hay melodías que recuerdan cierto ambiente de los *Villancicos*. . . Pero Enríquez, a la vez, logra descubrimientos que proyectan la dirección futura de su música: rompe con el carácter pintoresco y folklorista de las partituras bernalianas y hace escuchar ideas donde la música de vanguardia, con todos sus peligros, se hace presente. Inteligentemente, en este primer momento, no

aborda el serialismo (entonces de moda): antes de ello, con la *Suite*, pone punto final al nacionalismo en la música mexicana. La *Suite* se desprende de la tradición: es una búsqueda, es un salto.

La *Suite* está tan escrupulosamente perfeccionada, tan ligada a la tradición y tan afanosa de hallazgos como los primeros poemas de Octavio Paz. Dice Xirau: *verdad es que en sus primeros poemas el lenguaje que utilizaba Paz era inmediato; lenguaje de imágenes reproductor del mundo y de las acciones humanas*. En esta primera etapa se deja ver en forma cristalina la filiación de Paz a la poesía de Machado, de Tablada, de Juan Ramón Jiménez, de Guillén, de Cernuda, de Villaurrutia... y, por supuesto, de Darío, visto a través del cristal mágico de la poesía escrupulosa de Pellicer. Se nos ocurre comparar con el ejemplo de la *Suite* el poema titulado *Retórica*; manifiestan una especie de consanguinidad estética:

*Cantan los pájaros, cantan
sin saber lo que cantan:
todo su entendimiento es su garganta.*

La poesía de Paz funda una escritura que, a una distancia aproximada de doce años, encuentra una imitación contrapuntística en la música de Enríquez. La poesía de Paz inventa una *fuga* de caminos.

Segundo día: día de Salamandra, día de fuego. G. Sucre escribe: *aparece una voluntad más aguda de experimentar con el lenguaje*. Pero la estufa se enciende antes, desde *Piedra del sol* (*el colibrí se quema en esas llamas*). En *Trabajos del poeta* y *Arenas movedizas*, Paz debe tanto a Alfonso Reyes como Enríquez a Bernal. Con *Salamandra*, bajo el empuje de una vegetación enloquecida, surge el surrealismo en la poesía de Paz:

*Es un candelabro de venas rosadas
encendido en el fondo del mar.*

Las palabras se vuelven *signos de un alfabeto roto*. La arquitectura del poema se desdobra en laberintos de técnica.

En el *segundo día* de Enríquez, encontramos partituras realmente magistrales; por ejemplo: *Tres formas concertantes* o *A lápiz*. La música serial es aquí tan importante para Enríquez como para Paz el surrealismo. Y en efecto, la escuela serial ha sido como el surrealismo de la música; y como éste, supera las estrecheces de una escuela; el serialismo, antes de ingresar en el ámbito de lo clásico, fue, más que un procedimiento, una actitud, una crítica del lenguaje. El surrealismo transforma radicalmente la poesía; el serialismo hace lo mismo con la música. Sólo en apariencia son opuestos (ya que podría argüirse que uno conduce a la libertad y el otro a la sujeción). Ambos cumplen el mismo papel: inyectan al lenguaje una crisis sin precedentes, lo cuestionan como seguridad y lo hacen un ser desnudo. El surrealismo da el paso que no dio Mallarme; el serialismo da el paso que no dio Wagner. Uno desintegra el lenguaje y la convención literaria; el otro desintegra la tonalidad y con ello la forma y la concepción de la orquesta: hace trizas la idea de la música. Y así, Paz y Enríquez beben del surrealismo y de los hallazgos seriales al margen de límites ortodoxos. Pero no queremos construir aquí mecanismos interpretativos. Sólo queremos exponer las relaciones que yacen en la superficie: descubrir la piel a la fenomenología. Y, puestos en este camino, lancemos como trompo un fragmento de *A lápiz*, cosa de observar como se empalma con una página de *Salamandra*:

*Negro el cielo
Amarilla la tierra
El gallo desgarrá la noche
El agua se levanta y pregunta por ti
Pasa un caballo blanco.*



Muy razonables suenan las palabras que T. W. Adorno asentó en su *Estética*:

Podemos entender todo el arte nuevo como una constante intervención del sujeto que ya no piensa dejar dominar sin reflexión el tradicional juego de fuerzas en la obra de arte.

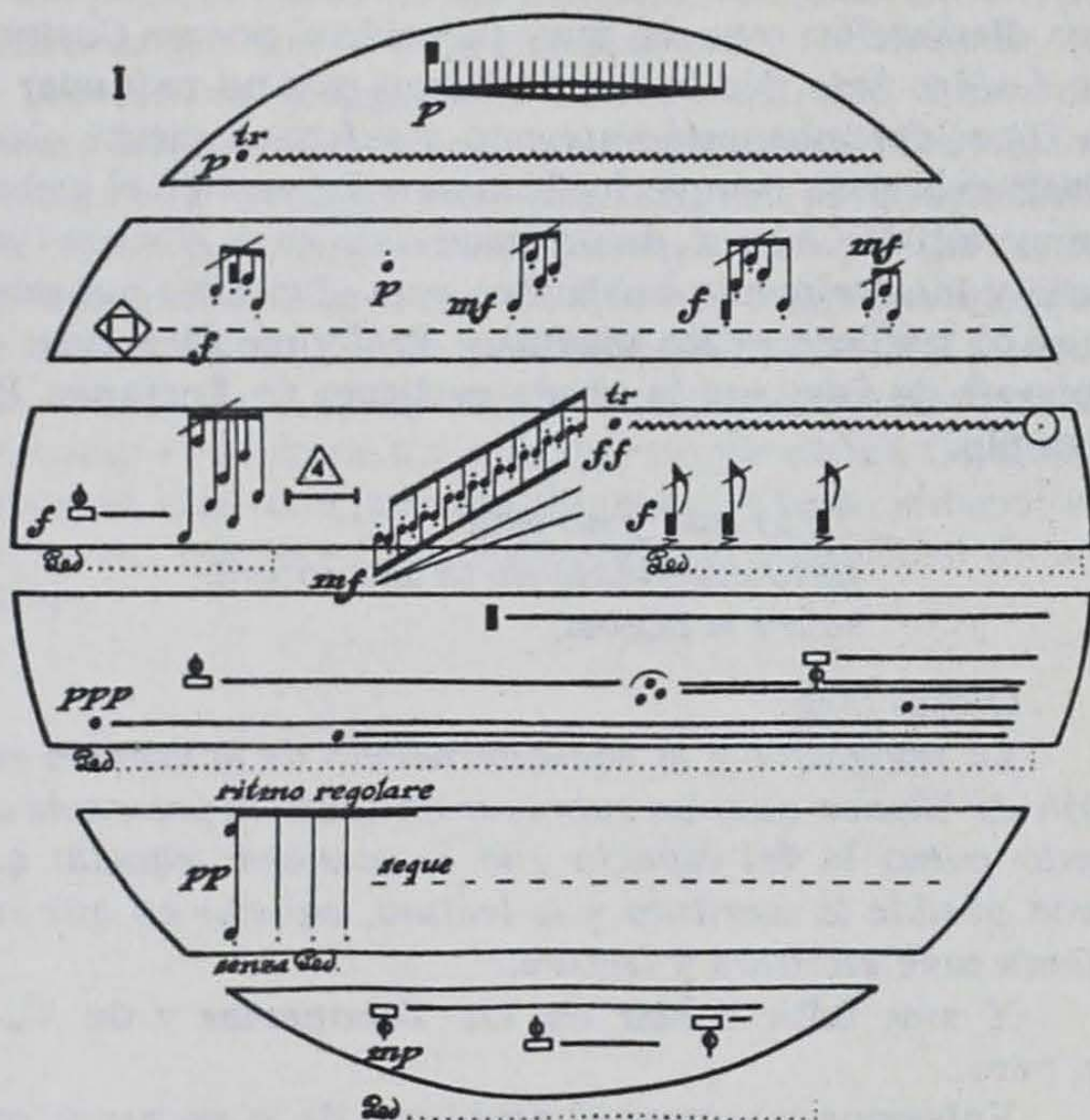
Pero quede la intuición libre de anclas. La exegética será útil para abordar otros puertos, no ahora, que apenas dibujamos las cartas de viaje.

Tercer día: camino hacia Blanco, día de Ladera Este. Día, para Enríquez, de 1 x 4, de Transición, etcétera.

Nuevamente recordamos un texto de Xirau (imprescindible para cualquier estudio sobre Paz):

No es de extrañar tampoco que sea la poesía de Paz —ésta de Ladera Este—, poesía que se acerca al lenguaje esencial de la música, lenguaje donde todos los signos van más allá de las palabras.

¿Habrá algo mejor que la intuición fenomenológica (en su sentido bachelardiano) para exponer nuestra idea? Quiero decir, ¿será mejor despachurrar las palabras para decir lo que un texto y una partitura hacen naturalmente real? Que elabore el lector sus acuerdos y desacuerdos, por nuestra parte, sólo abandonamos un fragmento de *Ladera Este* y otro de 1 x 4 al transcurrir del texto:



el cimiento

la simiente

latente

la palabra en la punta de la lengua

inaudita

inaudible

impar

grávida

nula

sin edad

la enterrada con los ojos abiertos

inocente

promiscua

la palabra

sin nombre

sin habla

El módulo anterior de la obra de Enríquez conforma una disposición espacial muy parecida al poema *Custodia de Ladera Este*. No lo transcribimos por no redundar en lo que, creemos, está expuesto y suficientemente claro. Decir más sería romper los límites e ingresar en el ámbito de un estudio mayor, de un estudio de largo alcance (literaria y musicalmente hablando) para el cual no nos sentimos ni medianamente maduros. Preferimos imaginar un epígrafe de Paz para la citada partitura de Enríquez. Por ejemplo:

*Todo está y no está
todo calladamente se desmorona
sobre la página.*

O esto otro:

La tipografía y la encuadernación de la primera edición de Blanco querían subrayar no tanto la presencia del texto como la del espacio que lo sostiene: aquello que hace posible la escritura y la lectura, aquello en que terminan toda escritura y lectura.

Y aún falta hablar de los *Toponemas* y de *Vuelta*, pero...

Volvamos a aplazar el problema de la escritura, que se nos escabulle como arco iris:

*¡Oh escritura,
raya en el agua!*

|||

Publicar lo anterior en el boletín del Cenidim me impuso serias limitaciones de espacio: reduje mi pensamiento a lo esencial, evité los desarrollos prescindibles, y cerré los ojos. Al empezar a escribir tenía ya la idea de que más tarde debería volver sobre el texto, para ampliarlo y reelaborarlo. Pensé en hacer un estudio más profundo tanto

de los poemas como de las partituras: escudriñar la trascendencia que tienen en sí mismos, buscar en el fondo de sus procesos de generación y de sus efectos en la historia general del arte. Sin embargo, al intentar reescribir el texto me he enfrentado con una imposibilidad: soy solamente otro lector y no puedo modificar nada sin que me asalte inmediatamente el sentimiento de estar traicionando algo. Por ello lo he dejado sin modificaciones: creación inesperada del azar y la inexperiencia. Lo dejo como un principio, como el inicio de un libro que no me dejará tranquilo hasta que logre conquistarlo. Es decir, el texto anterior es un fracaso que me hace vislumbrar la posibilidad de un camino.

SEGUNDA PARTE

4

La musicología, las palabras y Bernal Jiménez ...

...tu sueño no es un sueño si realmente sucedió, tu sueño es mentira.

Carlos Fuentes

Agradecemos a *Peer International* su autorización para publicar los ejemplos musicales de Bernal Jiménez.

Miguel Bernal Jiménez escribió sus *Carteles* hacia 1950. Para esa fecha, Webern había escrito sus *Variaciones* Op. 27 y Cowell había finalizado su *Banshee*. El serialismo se entregaba a los más rigurosos desenfrenos. Stravinsky había cerrado el capítulo de su música neoclásica. Bartók había muerto.

Es decir, desde la perspectiva rectilínea del tiempo histórico, *Carteles* aparece como una obra anacrónica, sin relación con las técnicas musicales que le son afines cronológicamente.

Ante este hecho, la crítica tradicional, basada en criterios subjetivistas u operocéntricos,¹ buscaría dilucidar aspectos como el de la inferioridad o dependencia técnica de la obra mexicana respecto de las otras. Reconocer su *profundo nacionalismo*, realizar juicios de valor más o menos ingeniosos, encontrar *defectos* o *cualidades* compositivas, decidir si pertenece o no a la constelación de las obras maestras de la humanidad; se harían comparaciones (paralelas y no sintéticas) entre la obra analizada y otras que poseen el rango de definitorias de época; en otros casos, el estudio no iría más allá de proporcionar información biográfica del artista, de elaborar una exaltación o una crítica retóricas, etc. La consecuencia es tajante: el *pathos*, en forma de simpatía o antipatía, decide e inspi-

1. Ahora que vuelvo a leer el ensayo, descubro que tales criterios son tan peligrosos como un enfoque *sociologista* o *neopositivo* (en este último género incluiría yo a la estética estalinista y sus derivados).

ra el juicio. El estudio de la obra oscilaría entre el paroxismo y la condena.²

Crítica, anoté, donde debería haberse escrito musicología. Pero es que la musicología, al menos cuando la música mexicana ha constituido su objeto, se reduce a la crítica musical impresionista (más tarde trataré de oponer a ésta la crítica musicológica), y a unos cuantos trabajos de índole historiográfica. Raramente se han intentado ensayos exegéticos de género distinto, y sólo en años recientes.

Y si estiramos la x a asterisco, el problema de la musicología es aún más grave. Unida a una crisis de cualidad, se erige una crisis de cantidad: muy pocas páginas hay escritas sobre Revueltas, menos aún sobre Candelario Huízar; apenas unos cuantos párrafos a propósito de Enríquez, de Lavista, de Ibarra, de Quintanar... No existe una sola línea publicada sobre *Carteles*. Y no pensamos, ciertamente, que la adición de volúmenes evolucione a cultura. Pero hay en la dialéctica una cierta ley que me sé, y, Fabio, ¡ni siquiera ella le permite objetividad al optimismo!

Ahora bien, ¿por qué no se ha escrito una sola letra sobre *Carteles*? Son dos, al menos, las respuestas posibles:

a. Por el límite psicológico de personas individuales, lo cual constituye una respuesta tonta, pues sitúa el problema en un ámbito sólo observable desde la clínica.

b. Porque la musicología choca muy rápidamente con sus propios límites (y aquí sí pareciera que brotan florecitas del cráneo). ¿Qué puede decir la musicología de *Carteles* más allá de descubrir una fecha de composición o estreno? Si la musicología no ha dado ningún texto, abso-

2. El elemento básico de esta manera de concebir la musicología consiste en hacer un uso utilitario del lenguaje. Pareciera que la palabra tiene sólo dos dimensiones, suficientes para abarcar al mundo sin problemas y de una sola mirada.

lutamente, sobre *Carteles*, es debido a su imposibilidad de decir algo sobre la obra. ¿Por qué existe tal imposibilidad? ¿Cuál es la siguiente piedra en esta historia de genealogías causales?

Pero dejemos la grandilocuencia. Voy a emborronarle una mala jugada a quien escribe estas inmundicias filológicas:

—A ver, ya puestos en el duro terreno de los acontecimientos, ¿qué puedes tú decir de *Carteles*?

Por poco me asfixio al oírme preguntándome eso. Reflexioné un momento, dudoso, indeciso:

—Vale. Voy a intentar una respuesta, pero sólo a manera de indagación exploratoria. ¡Que las teorías y los métodos se queden con su tierra firme! Yo zarparé sin brújula y sin catalejo (y sin embargo me asalta una duda: ¿cómo reaccionarán las palabras cuando entiendan que han perdido el horizonte?).

Un impulso tiende a escurrirse por las puertas de la tinta: redactar las noticias que he obtenido sobre la vida de Bernal después de varios meses de búsquedas. No cedo, porque pienso que escribir una biografía sólo es justificable como literatura. De no ser así, ni puede leerse ni proporciona ningún logro para la musicología. (Por supuesto, hay excepciones; existen siempre hechos que es necesario sacar sin modificación del cajón de la memoria). Además, la biografía supone un ámbito explorado cuya estructura difícilmente modificaría las concepciones metodológicas como tales. (Escribí lo último con terror: ¿o no es verdad que *Doktor Faustus*, ciertamente una biografía, rompe con todos los esquemas de pensamiento?). Pero dejemos el asunto en manos de eruditos y literatos. Supongo que las grandes biografías son intuitas complejamente por su escritor (que a su vez se convierte en una intuición de la biografía) y yo no intuyo nada...

Más valiera, por ahora, enfrentarse directamente con una obra (suceso siempre complejo y harto contradictorio). Es camino más recto y menos metafísico. Y ya que el desafío era, objetivamente, *Carteles* ¿a qué más brincos?

Carteles, y decirlo constituye un procedimiento a-metódico (¡oh, sí!), es una obra maestra. No es obra grandiosa ni, mucho menos, innovadora. Nada de monstruos; nada de tempestades. Rechazé el escribir *pequeña obra maestra* porque sería contradictorio. ¿Hay acaso *grandes obras mediocres*? *Carteles*, ya lo dije, ni transformó la historia de la música ni se adelantó veinticinco siglos a su época, y sin embargo incurro en el honor solemne de llamarla obra maestra, porque llena un vacío: es necesaria. Al escucharla, su presencia se impone como irremedible. Tiene la brevedad y la fuerza de un pequeño poema azteca; y su modestia: no busca afirmarse como forma artística trascendental: transcurre... porque sí, por una voluntad natural, como el girar de un trompo. Como la catarsis cromática de un balero cayendo. *Carteles*, con sus relámpagos diminutos como juguete.

Carteles es una música de provincia (en el sentido en que Faulkner o Yáñez son escritores de provincia); surge de entre Bartók y Debussy como una brotación de surrealismo, al amparo de Xochipilli, dios de las flores y de la poesía lírica. (Las palabras provinciana y surrealismo configuran una disonancia que pronto se convierte en la única razón de su desembocadura). Bernal es *bartokiano*, sin llevar en el fondo de la sangre *El mandarín milagroso*, y *debussista*, sin ser expansión de la palabra poética mallar-meana. De Bartók tiene la precisión de rasgos; de Debussy la pintura. Precisión de rasgos: la arquitectura se vuelve geometría; pintura: el color se vuelve tiempo. (La palabra Xochipilli brilla en exceso, aunque sólo al estructurarse en el escrito; en mi percepción aparecía perpetuamente ensombrecida, acaso porque Breton la escribió emparentada con otra palabra: Coatlicue, diosa de la tierra y de la

muerte violenta). En *Carteles*, para decirlo, pues, tontamente, aparecen las relaciones entre lo sensual, lo religioso y la muerte lo mismo que en las novelas de Yáñez o en una calavera de azúcar (el nombre de Faulkner se me queda casi volando, pero retomarlo sería cuestión de exégeticas algebráicas como catedrales). En *Carteles* está guardado el Bartók de los *Microcosmos* y el Debussy de las *Imágenes*: sabia contradicción. *Carteles*, música salida de un pasado mitológico confuso, como los hombres de Grecia.

Carteles está organizada en forma de suite: consta de ocho pequeñas piezas. La primera de ellas, ya desde su nombre, *Volantín*, palabra compleja, revela una voluntad aérea. *Volantín*: vuelo de niños (recurso retórico, ya se sabe). Su forma A-B-A, la antigua y siempre verdecible esfera, abriga ideas inusitadas y transparentes a la vez: el recurso del método stravinskiano de los *ostinatos*, el efecto rítmico vertido en voluptuosidad de contrastes, el lenguaje concebido como voluntad de escritura (no como sistemas de acordes o sonidos), la abolición brutal de la *babosa emoción* (como recomendaba Pound), el orden de la música... tan claro como el agua de *Muerte sin fin* (idea fusilada a un escritor contemporáneo). *Carteles*, música fresca; Bernal tiene sentido del humor: música de piña dormida en una pintura muy vieja.

La segunda pieza se titula *Danza maya*. Organiza cinco variaciones sobre una melodía pentáfona que se repite idéntica cada vez, y sólo cambia el contexto en que es presentada. Ejemplo de pulcritud y concisión; ejemplo de cómo salirse de los lugares comunes por el camino más sencillo.

De la tercera pieza, *Noche* (qué diablos, si que se pierde el tiempo con las palabras), salta el tigre que se mete por los poros de la piel como por oídos. Es decir voluptuosidad, pero sin el consabido *impresionismo* que se vuelve referencia cultural obligada después de. Siempre

que la escucho se me sale como hormiga el verso de Breton:

*si tan sólo saliera el sol
esta noche. . .*



Noche, humilde construcción de prodigios fluye como lo redondo. La habita un aire claro, pacífico. (Música que se pega al espíritu como una claridad). ¿Sería exagerado hablar ahora de una noche infantil (lo infantil, ya en Rilke o en Mann o en Cocteau, que disimula lo terrible)? Y como ya se sabe que no hay peor palabra que la que habla de más, posterguemos los rechinidos del alma para pasar al desgranamiento del pentagrama, es decir, a los deslices teóricos del análisis. Desgranar mazorcas no significa llegar al fondo de la vida pero algo se avanza.

Primero: un *ostinato* sobre el modo frigio estructura la obra. Lo conforman dos intervalos antagónicos (como el gato y la electricidad): una quinta justa y una cuarta disminuida. Ambos intervalos tienen un eje de rotación común: el quinto grado de la escala frigia. El primero y el segundo grados giran en torno a él, y no sólo como imagen plástica. Funcionan a manera de alas: el quinto grado es como el cuerpo de un pájaro metafísico. Sentimos nacer una absorción que nos extrae al movimiento de lo que se contempla. *Noche* oculta con estridencia el verso de Shelley:

*¡Escuchad. Los espíritus hablan. Las líquidas
respuestas de sus lenguas aéreas resuenan aún!*

La música, ser de aire, respira en forma de vuelo.

Y acaso la puerta entre Bernal y Debussy se forme aquí: Bernal también es un músico aéreo (afirmación que presupone una tesis sobre el autor de *Juegos*). Claudio Aquiles: el de las alas imperceptibles en los talones. Bernal: pájaro humilde pero pájaro.

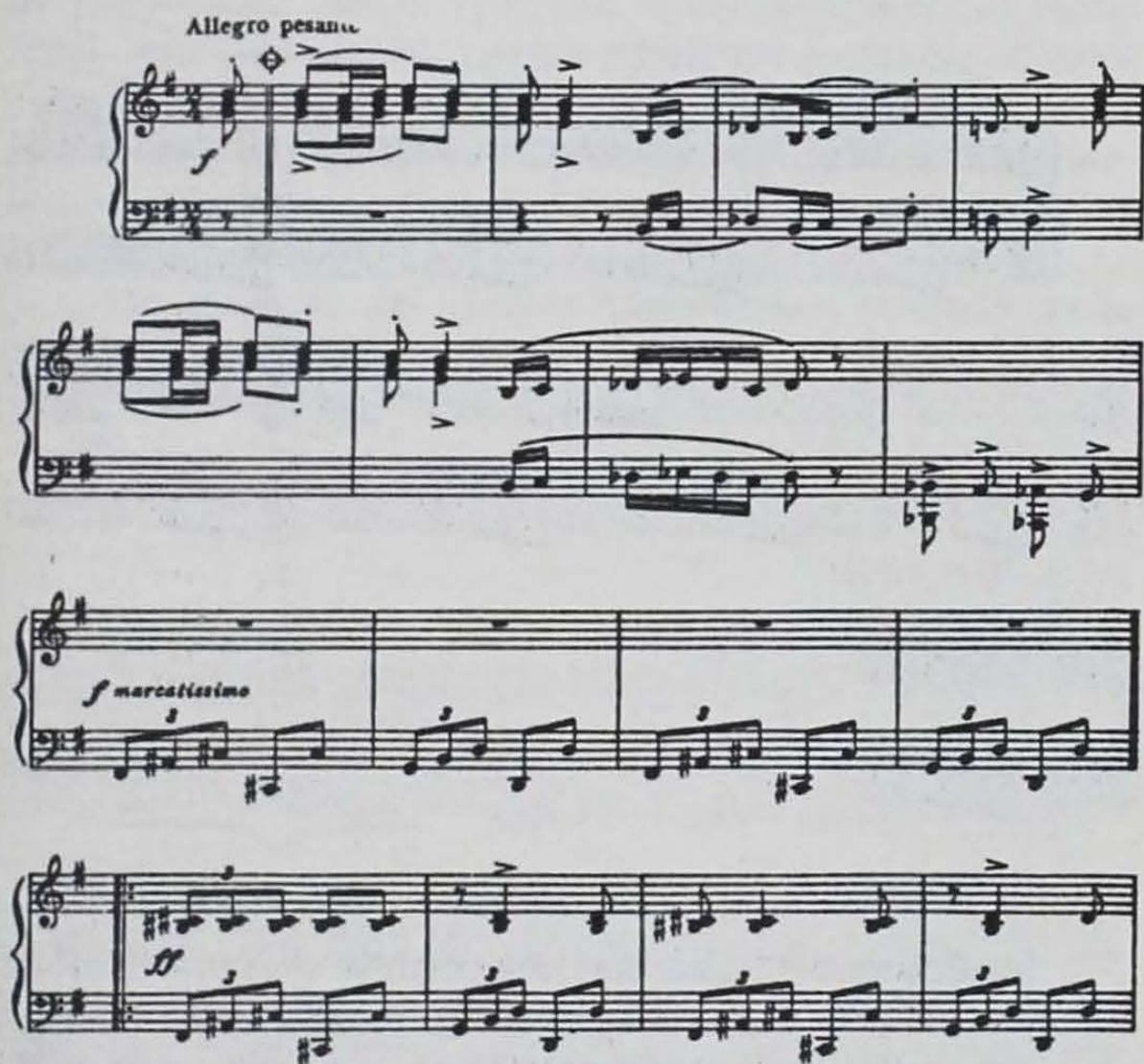
Segundo: contraria al modo frigio surge con humildad una tristísima melodía dórica (la redundancia alcanza a salvarse: hay tristezas que emergen frenéticas). Su construcción es perfecta. Si se ve sólo del lado armónico, puede observarse que el dibujo melódico inicia su trayecto en la tónica (re), aumenta su movimiento por un trazo a la dominante (modal), y cae vertical, icáricamente, sabiéndose orgullosa de su carácter dorio; vuelve a impulsarse, como desde el colchón de un sueño, respira en tenues pulsos de tresillo, y desembarca en las tierras premonitorias del modo frigio (del dorio al frigio, ya se sabe, la historia).³

3. Ver: *Efectos de la música*, de don Alfonso Reyes.

Tercero: súbitamente, en oposición a todas las lógicas de manual y casillero, el impulso se rompe. De pronto la noche es sólo profundidad y silencio. El 5/4 arranca las raíces de la simetría. Se anula el tiempo (excepto el de dos hormigas correteándose por un cuadro de Miró).

Podría elaborarse una conferencia a lo Kretchmar, con el tema: ¿Por qué *Noche* tiene una forma abierta en que nada se repite? O bien: ¿Por qué *Noche* es una forma abierta que retorna al caos (como los relojes rotos)? La armonía por cuartas y los acordes modulatorios aguardan su biógrafo.

Por lo que llamaremos vía simpática, aparece en el espacio de *Carteles* la cuarta pieza: *Huarache*. ¿Para qué detenerse en comentarios sobre lo acertado del título, sobre la habilidad con que se ejerce la sorpresa motriz del contraste? Ahora nos brinca a las orejas una rana de experimentaciones rítmicas, una rana que juguetea con la bintonalidad, pataleando hacia el cielo con la felicidad de Cortázar guiñándole la palabra a un cronopio. Y si la interferencia se hacina, por qué desaprovechar el encuentro: *Carteles* me parece más un *collage* cortazariano que una obra nacionalista, sólo que en vez de aliar, por un espacio escupidor de relaciones, a un Theolonious Monk con un Lezama Lima, pone juntos a un Debussy con un Volantín, un *Huarache* y una referencia a *Petruchka*. *Carteles* es un *collage* chiquito. Insertamos en el texto el siguiente fragmento de *Huarache* como quien cuelga el teléfono:



La idea del *collage* se refuerza si percibimos la heterogeneidad de lenguajes que transcurren por la obra: tonalidad (concebida en una forma muy propia), modalidad (remitida más al medioevo que al impresionismo), bitonalidad. . . Obviamente no basta lo disímil para hacer brotar un *collage*: debe existir un hilo secreto, tejedor de haces. Pero, no insistamos, hablar de *collage* a propósito de *Carteles* suena a *collage*.

Al aguijón de mi triste razonamiento le parece que donde debe picar es en *Pordioseros*:

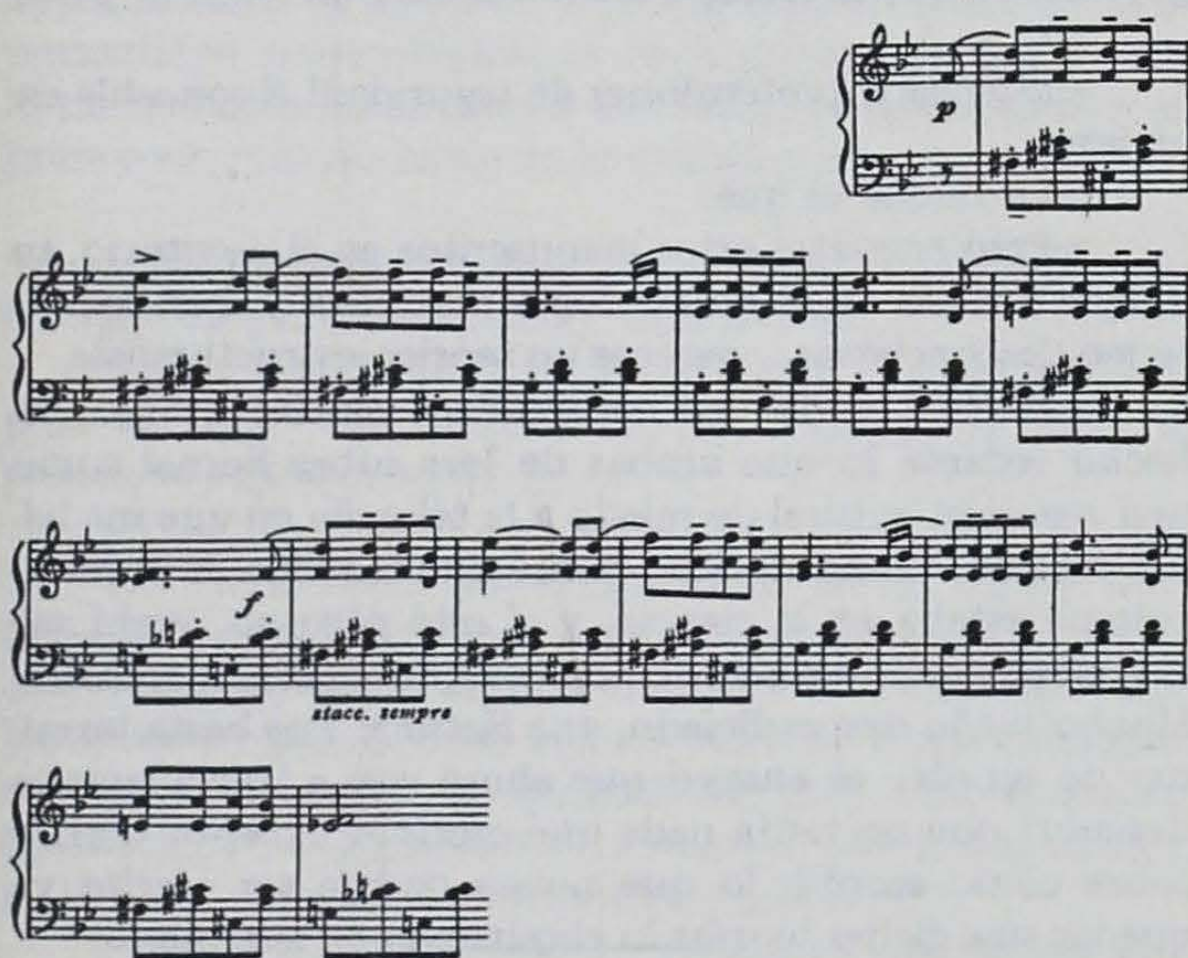


Música austera, directa; nos permite otra conclusión: *Carteles* es una obra moderna no porque sus recursos sean en modo alguno vanguardistas, sino por algo más, digamos, umbilical: hace de la música una crítica de la música misma. La música se vuelve escritura antes que música (inversión del paradigma clásico). Y cuando un maestro lo ha escrito, más vale citarlo que reescribirlo; de un libro de Barthes:

... entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura... es aquí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete. Lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje, lengua y estilo son el producto natural del Tiempo y de la persona biológica; pero la identidad formal del escritor sólo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las cons-

tantes del estilo, allí donde lo continuo escrito, reunido y encerrado primeramente en una naturaleza lingüística perfectamente inocente, se va a hacer finalmente un signo total, elección de un comportamiento humano, afirmación de cierto Bien, comprometiendo así al escritor en la evidencia y la comunicación de una felicidad o de un malestar, y ligando la forma a la vez normal y singular de su palabra a la amplia Historia del otro.

Un ejemplo de sabrosa bitonalidad, tomado de la última pieza, *Parangaricutirimícuaro*:



Así puede observarse que *Carteles* termina con un ruido de banda pueblerina, pero eso es sólo cosa de anécdota: el *Concierto Barroco* termina al son del cobre impar de Louis Armstrong y para el caso es lo mismo que si.

Cinco obras de Bernal, al menos, colocaría junto a *Carteles*: el álbum de música para órgano *Catedral*, los

Villancicos, la obra sinfónica *Tres cartas a México*, el ballet *El chueco* y el *Concertino* para órgano y orquesta. Desconfío de la *Sinfonía México* y de *Noche en Morelia*, para no hablar de la ópera *Tata Vasco*, pero nueve o diez obras sinfónicas, entre otras para dotaciones menores, se quedan en la obscuridad de lo desconocido. Aún así, con lo que conocemos basta. Pound mismo lo recomendaba: *mas vale presentar una sola imagen en toda una vida que producir obras voluminosas*.

No creo que inexistiera el fama que objetará lo dicho, arguyendo lo que la criada a los libros de Don Quijote pero.

—¡Suenas a pretensiones de seguridad! Explicable en un joven.

—La verdad es que.

—Pero encontré estos manuscritos en el escritorio, tu dizque análisis de la musicología mexicana y francamente me desconciertas... pareces un teórico estructuralista.

—Bueno, escribí ese ensayo hace mucho tiempo. De hecho redacté lo que acabas de leer sobre Bernal como una reacción natural de miedo a la telaraña en que me había metido. Cómo decirte, pensé que la salida de la musicología estaba en la ciencia, y sí está pero no, y ahí me tienes recetándome veinticinco tabiques de lógica aséptica. Mucho sueño desperdiciado, una lástima. Fue hasta terminar de escribir el ensayo que ahora voy a leerte cuando descubrí que no tenía nada qué escribir, excepto teorías sobre cómo escribir lo que nunca podría ser escrito ya que las susodichas teorías lo eliminaban de antemano.

—Ya, ya. Lee. Echa al viento tus alborotadas promiscuidades.

(—Me disculpas pero voy a omitir las primeras páginas del manuscrito porque se embarraron de mermelada.)

/ano científico se huele por ahora una sola trayectoria nutritiva: epistemologizar las carbonataciones librescas de la música y morder lo que se dice con criterio dentro del

ámbito en que es posible digerir una investigación concreta. La musicología debe asimilar los problemas que la realidad le enfrenta como un intestino con su papayita y su Melox por si acaso. Para eso necesita del método (¡oh, sí, del método!).

Y lo peor de la antedicha esdrújula aparece porque al mencionarla, o te vienen a cacarear el sonsonete de lo científico, o te vienen a hurgar con el palito de lo objetivo. ¡Como si el azar no tuviera un método escrupuloso!

Mas, aun en medio de tantos decires de famas, la epistemología reclama su función psicoanalítica de la anormalidad musicológica; es decir de aquello por lo que la musicología tiene ese yo que funge como racional y se pone serio cuando habla de la música y los compositores.

—Porque sabrás que la musicología es como un aparato psicológico con su ello y toda la cosa...

—¡Ea! ¡Cuidadito con las palabras, que por ahí empezó el pleito con Breton! Tú, lee. Deja que el texto, si puede, se explique solo.

Así, la primera visión que brilla en las narices mismas del investigador muestra que la musicología existe como cactus y no como agricultura (le falta el chisme epistemológico, pues). Allá, alguien abre un cofre inundado de fechas y mapas no geográficos; acá, otro se atreve (¿consciente de los peligros?) a escribir veinticinco férreas palabras sobre una obra escondida en el olvido.

Pero, ¡ay!, las palabras me presionan a balbucear efímeros conceptos: lo que quiero decir es que la musicología no se observa a sí misma como objeto de estudio; se queda como sombra de un querer asir.

—O sea que, según tú, la musicología debe asir, agarrar conceptualmente la música...

—Déjame explicarte, todo es cuestión de grados, como en la temperatura. Quiere asir sólo el que cae, el

que pierde en aceleración constante, el *snob*, el fama. El musicólogo (el cronopio, el aficionado amoroso, el Lucas desconcertado) debe volar. Debe volar aunque sea sólo para caer con propiedad. Caer a través de la banqueta. El fama se estrella contra sus propias narices. Y conste que fuiste tú quien interrumpió.

Por supuesto, hay una concepción musicológica adherida como uña a cada estudio musical, pero permanece implícita y no se vuelve contra sí misma. Lo que significa (perdón, pues, por el tono) que no existe un cuestionamiento epistemológico de la musicología; ni sus fines ni sus rutas se intuyen lo que Bachelard diría fenomenológicamente (palabra monstruosa, si se mira bien), mucho menos se sabrá de los amores incestuosos de la música y la palabra.

Un estudio musicológico con su objeto en la *episteme* trabajaría en dos sentidos: provocaría la metamorfosis de la musicología como tal, y consecuentemente, de lo que ella dice de la música. Transformar la *episteme* es cambiar la música: no es el mismo Beethoven el de Berlioz y el de T. W. Adorno (¡oh!, se me escapaba: el de T. Mann). Pero aquí, lo mismo que en el problema de las poéticas, las cosas no se definen antes de la poesía. La epistemología musicológica no podrá construirse sin una experimentación permanente sobre su objeto. Objeto cuya definición depende de la *episteme*. *Episteme* que, ya lo han mostrado más de tres, sólo se levanta para arremeter eufóricamente contra ella, como un boliche donde la bola y el bolo fueran la misma cosa. Es decir, al final de todo, solamente la palabra.

Y ya con la racionalidad enfilada por este punto de la brújula, la música americana nos asalta como pájaro, pues la susodicha epistemología es incapaz de darse sin contenido. Surge al filo de saber que Beethoven y que Debussy, que Schoenberg; cuando la lengua parece haberlo dicho todo y sin embargo el pensamiento se obstina en su

interrogación de licuadora. Sucede que un buen día escuchamos a Revueltas o a Villalobos, y el espíritu percibe algo extraño, oculto en la absoluta diafanidad de la música, como si una montaña se hubiese escapado de un paisaje. La rana de Chesterton, ya se sabe...

Por de pronto, digamos sólo que la música nacida en América pone en crisis la palabra del musicólogo. El por qué sustanciado no es asunto de este texto; requiere de su padre Brown o de su Lezama Lima, según el caso.

El cronopio Carpentier miró con el color de su cristal mágico que el asunto no era poco fabuloso, y consecuentemente se interesó por indagar a qué hacen eco tanta vegetación y tantos *horacios quirogas* efervesciendo sugerencias en el agua de las partituras americanas. Sus palabras tienen mucho de puerta:

Para quien estudia la historia musical de Europa, el proceso de su desarrollo resulta lógico, continuado, ajustado a su propia organicidad, presentándose como una sucesión de técnicas, de tendencias, de escuelas ilustradas por la presencia de creadores cimeros, hasta llegarse, a través de logros sucesivos, a las búsquedas más audaces del tiempo presente... En más de diez siglos de música europea, no hay misterios ni accidentes. Enriquecimiento gradual, sí, debido al intercambio de ideas, la polémica estimulante, y un mayor conocimiento del mundo...

Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuego de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado. Hoy, por ejemplo, nos resulta mucho más fácil entender y explicar la obra de un Schoenberg —pongamos por caso— que la de un Héctor Villalo-

bos. El maestro vienés es cabo de raza de una añeja familia intelectual; el maestro brasileño, en cambio, es una fuerza natural que irrumpe en el panorama artístico de un continente sin que nada anunciase su llegada...

Lo insólito resulta laberíntico como *fuga*: afrontarlo significa abrirse al peligro de ser asaltado por un molino de viento. Ninguna arma lo derriba (si acaso la sencillez, la humildad con que el padre Brown elaboraba sus imposibles síntesis). Pero —triste escritor— me he embarcado en un lugar común del lenguaje y la metáfora *arma* es absurda, pues, ¿cómo apuntar a lo insólito?

Eso de que habla Carpentier, bien visto, es tan claro como una palabra brotando de un poema mallarmeano. Los apotegmas metodológicos se hacen trizas al primer mordisco de semejante monstruo. Las palabras, lúbricas, se estremecen de ansias y los sistemas de pensamiento se coagulan. Podría incluso decirse que Carpentier mismo intentó capturarlo, como cámara fotográfica, y al final de su vida se encontró con que había escrito una infinidad de novelas pero. Cómo decirlo, en *Concierto barroco* empezaban a ordenarse las cosas justo cuando Louis Armstrong-Tritón con su concha ecoica...

(Cuando arriba hablé de *arma* quise decir vía, estrategia para entrever ese algo opaco que sólo se da en forma de aparición fugitiva, de lluvia tierna a mitad de la tarde primaveral).

José Lezama Lima concretó el problema en catorce cálidas palabras: *ahora, escribe, ya sabemos que la única certeza se engendra en lo que nos rebasa*. Pero es cosa de tener cuidado con eso de los fáciles entusiasmos, de lo crítico cuajado de *establishment*. Por un lado amenaza el vacío y por el otro el filo de los discursos muertos, ya se entiende, pero cómo encontrar la palabra germinal, la escritura metamorfósica. ¿Y acaso es ilícito sacar a Cortázar de uno de los múltiples agujeros de lo real y hacer con los suyos lo que él hizo con los libros de más de tres?

Polanco le preguntó un día a Calac qué entendía por esas frases llenas de pan con manteca y mamíferos paquidérmos.

—Algo muy sencillo, che —dijo Calac—. Primero, eliminaré eso de física y metafísica que parecen las dos manivelas del fútbol de mesa. Si vos, en el momento en que le untás la manteca al pan (te recomiendo la de Isigny que es la mejor) sos capaz de enlazar ese conjunto donde entran tu apetito, los ingredientes citados y un cuchillo, con por ejemplo una frase de una sonata de Chopin o uno de esos recuerdos recurrentes que por algo son recurrentes, te darás cuenta de que al margen de las asociaciones analógicas se abre una segunda opción, la de entender el producto como realidad enriquecida en el sentido en que los físicos hablan de uranio o de plutonio enriquecido. Inmediatamente, si persistís, si todos tus actos-vida de esa hora o de ese día se arman dentro de esa tendencia a salirte de vos mismo, a enlazar con otras manifestaciones físicas o psíquicas como ya lo sabían los románticos más visionarios, el resultado será que en las últimas etapas llegarás a una especie de colmena porosa, de grandísima chimenea en lo real apenas digas: "Qué bonita es esa rubia", o te ates los cordones de los zapatos. Una praxis, che, una praxis, seamos serios.

Es decir, Cortázar elevado a la potencia de filósofo, lo que también está mal, primero por el símil matemático y luego porque si te lo recetas seguro termina en tesis estructuralista.

—¡Vaya! Empiezas a mostrarte razonable. Al menos pareces entender que la autosuficiencia cartesiana está pasada de siglo.

—Es que conocí a don Alfonso...

—Algo categórico como un círculo sucedió, sin duda. No hallo otra explicación a la curiosa metamorfosis de tu espíritu. El libro que ahora lees no tiene nada que ver con los manuscritos que encontré en el sótano de tus archivos.

Era cómico observar como abundabas en citas de Eco y Baudrillard que luego hilvanabas burdamente con fragmentos de Marx, Lukács y Karel Kosik. Rematabas tu libro con relumbro de clarinetes: Piaget y Gramsci. ¡Ah, y Adorno...!

—Qué quieres, tres páginas de don Alfonso son para desestructurar al mismísimo Stravinsky.

—Dios querido...

—Comprenderas si.

La inteligencia, escribe Alfonso Reyes, procede como el cazador que, para capturar su presa, comienza por matarla. Enfoca su blanco, y sobre él dispara su flecha, y sólo consigue apropiársela una vez que le ha dado muerte. Entender es mentir un tanto, al modo como lo es alimentarse. Porque tampoco nos nutrimos con los organismos animales y vegetales, sino sólo por sus destrozos y despojos, y traer a sus elementos químicos el trigo o la liebre es desintegrarlos. Somos necrófagos por el vientre y por la cabeza. No somos más que unas tristes hienas.

O dígase, para ser más piadoso, que procedemos por aproximación y sólo por aproximación. Y si la aproximación es acercamiento, también es distancia. Así como, en estricta física, no hay verdadero choque sólido en el sentido tosco del término, sino conmoción de zonas externas de energía que se encuentran y se entrecruzan, así en la comunicación del yo con el medio y el carearse del yo con el universo no hay contacto, sólo traducción. O lo que para en lo mismo: metáfora, traslado, transformación y falseo. Ni los sentidos ni la mente nos dan lo dado o lo recibido, sino que lo transfieren a otra escala de actividades distintas. Detrás de la percepción huye un fantasma inaprensible; detrás de las palabras huyen las cosas, dejando un residuo ligero; detrás de los pensamientos, anhelantes de imponer las normas de un Cosmos, se revuelve el Caos original. Todo es aproximación, todo es lejanía todo es el

"más o menos" como en las pseudo-simetrías del arte chino...

(Si me atrevo a recortar un texto de don Alfonso se debe a que me divierte reconocer su actualidad, leerlo junto a Cortázar y sentir plácidamente cómo se dan un efusivo abrazo de cronopios).

Entonces se funda otra inquisición: ¿el musicólogo (ser generalmente sólido y consistente), cómo se enfrenta, vale decir, como *choca* con la música (ser, por el contrario, esencialmente etéreo)? ¿Procede el musicólogo como el cazador o como el poeta?

—Aquí termina el manuscrito— explicó.

Eran más de las tres; la noche, húmeda, empezaba a ser asfixiante. Las lámparas goteaban una triste somnolencia. Se abrió un silencio áspero, sólo interrumpido por un pretexto:

—Sin embargo, no me queda claro...

—Nada es claro en este caso, digno de Chesterton— alegó bruscamente, con descortés ingenio—. ¿Qué se quiere significar con la palabra *ciencia* oculta en la metáfora del cazador? ¿Qué quiere decir una palabra tan efervescente como *poesía*? Es difícil; y quizá, como explicó el padre Brown, no se pueda responder certeramente a lo que son, pero podrá sin duda decirse lo que no son. Para empezar no es ciencia ese discurso astringente y pretendidamente sólido (o sólido en el sentido más pétreo de la palabra) que ignora la, por así decir, densidad barthesiana del lenguaje, eso como primer punto porque...

Amanecía cuando se despidieron. Diríase el fin de una pesadilla de ideas. Pero nada había sucedido, ya que las citas sobre Bernal permanecían intactas, quietas en su tranquilidad de animal prehistórico.

Mientras trataba de dormirse oyó como un eco las palabras de Castellanos:

Bernal Jiménez se manifestó como romántico nacionalista en su canción Lupita; como indigenista, en su arreglo de Los Xtoles; como impresionista en sus Pordioseros; o como realista, al estilo politonal de Revueltas, en La feria de sus Carteles.

El sueño era un hilo que cose por sí mismo, sin voluntad humana. Empezaba a mezclar las cosas confusamente. Y no supo por qué le vino a la cabeza aquel fragmento donde se sintetiza, o así lo creyó en algún instante, la filosofía de la historia en que se sostiene la musicología mexicana, aunque la última palabra era usada más bien como pretexto para no meterse en líos:

El México contemporáneo encuentra su identidad en su propia historia. Esta se inicia a partir del siglo XVI, cuando la cultura hispánica se une a las ya existentes, dando origen a una nueva cultura mestiza para forjar el México moderno. Es por ello de suma importancia que las nuevas generaciones conozcan la historia de nuestro pueblo para que puedan identificar, preservar y difundir nuestro rico patrimonio cultural.

Para comprender este legado cultural, es necesario conocer quiénes fueron los humanistas que de una u otra manera influyeron definitivamente en la conquista de México, no solamente en lo religioso sino por medio de la energía espiritual de la música.

Lo peor era que, secretamente, en el aire del sueño, había algo así como cuchillos invisibles que cortaban y deshacían lo sucesivo. Y otra vez la obsesión de Bernal Jiménez, tan bellas sus *Tres cartas a México*, tan sí mismo su *Concertino* para órgano y orquesta... Pensó que era tonto admirar a un compositor del que se habían escrito cosas como ésta:

"¡Qué buen músico, pero que mal compositor!" exclamó alguna vez Otto Mayer-Serra acerca de Bernal Jiménez. Esta lapidaria observación queda confirmada, según todas las evidencias, por la reciente audición de la sinfonía-poema México.

Y se agregaba en ese mismo artículo:

Tal parece que Bernal Jiménez para cumplir el encargo que de una obra orquestal le hiciera la Sinfónica de México, hubiera recurrido a algunas de sus músicas (nunca afortunadas, algunas veces ampulosas, otras excesivamente azucaradas) escritas para el cine.

—Digamos que sí, que la sinfonía *México* no es justamente para defenderse junto a *Tres cartas a México* o *El chueco* —se dijo y abrió los ojos cansados en la obscuridad— pero de ahí a pensar que la obra entera del compositor...

Cosa de método, cosa de leer a los clásicos de la musicología y observar cómo solucionaron el problema de la objetividad, pero ahí estaban los cuchillos, ahora trayéndole una especie de paisaje mesopotámico enjaulado en una pintura impresionista:

Tal como los sistemas de los ríos Tigris y Eufrates, las investigaciones de la música colonial fluyen a través de dos corrientes autónomas: la biográfica y la musical. Si se prosiguen separadamente ninguno de ambos sistemas de estudios producen resultados satisfactorios. Precisa, pues, que las transcripciones y las biografías vayan apareadas para que, al unirse eventualmente produzcan, como el Tigris y el Eufrates, una rica corriente antes de desembocar en el golfo.

Pero volvía Bernal, lo que desde su muerte habían escrito los musicólogos, con una suave intermitencia de péndulo. Recordó lo leído en el libro de Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. Joder: Stravinsky, Ravel y Debussy en una licuadora y ahí tienes a Bernal, como si escribir música fuera cosa de anexar ingredientes, de untar mantequilla entre las ranuras del pentagrama:

"Tres cartas a México" es una de las muchas obras mexicanas con color tonal impresionista. Casi se le podría describir como una mezcla de Debussy, Ravel y Stravinsky ("El pájaro de fuego" y "Petruchka"), con añadidura

de ciertos rasgos mexicanos, como el uso de guitarras y marimba.

Algo no caminaba, no había querido decirlo siquiera. Apenas una palabra rebelde y ¡zaz! el pinchazo del lápiz inyectándole una inmensa asepsia neurótica: pareciera el musicólogo un cirujano operando en un tejido muerto. El discurso sobre la música se torna el doble escenario de una derrota y un aniquilamiento: del musicólogo y de la palabra, respectivamente. ¿Vencidos por qué ejército temible? Eso no lo sabía, pero cómo decir *color tonal impresionista* cuando lo que hizo el impresionismo fue precisamente romper la tonalidad por un ángulo distinto al vislumbrado por Schoenberg, cómo imaginar sin náusea (desde la sartreana hasta la más elementalmente biológica), una mezcla de *El pájaro de fuego*, *Juegos* y *Dafnis y Cloe*... Demasiado indigesto para poder soñar (y finalmente eso es *Tres cartas a México*; un hermoso sueño —con su sencilla respiración de cometa).

Y es para llorar tanta mala saña para Ponce, tan tierno el pibe:

La presencia de Manuel M. Ponce en el programa demuestra falta de criterio del programador: Ponce es un compositor mediano que ha sido injustamente sobrevalorado y el Concierto para violín y orquesta es una prueba palpable. De acuerdo que Ponce es un compositor coyuntural que se educó dentro de una estética romántica nacionalista a punto de desaparecer y que es muy meritorio que haya vuelto a Europa para actualizarse en las nuevas tendencias musicales, pero en música lo que importa son los resultados: si Ponce no produjo nada como romántico nacionalista, el Concierto para violín es más bien un paso hacia atrás: como alumno de Paul Dukas adoptó un lenguaje postimpresionista en el que trata la forma con poca solidez y las sonoridades muestran más pretensiones que resultados. El solista recibe un tratamiento virtuosístico del romanticismo con elementos melódicos y armónicos del postimpresionismo.

En el Andante, usa un tema de Estrellita, un recurso que quiere ser pastiche que sólo abunda de cursilería...

Muchos libros ensombrecieron la débil luz del sueño como pájaros asesinos. Luego, un helicóptero infantil dibujado con crayones verdes y rojos, sacándolo de las tinieblas lo condujo hasta Breton y Bachelard, y se quedó dormido.

Tuvo un sueño que seguramente le causaría sorpresa al despertar, un sueño absurdo. Soñó que en las próximas semanas escribiría un ensayo sobre la musicología. Cosa de pensarlo, le llamaría *Estado actual de la musicología* o *La musicología y sus problemas* o *La musicología, las palabras* y *Bernal Jiménez...*, o alguna tontería por el estilo.

5

Lo terrible inefable

Demócrito sostenía que cuanto podemos decir con palabras existe de alguna manera.

Alfonso Reyes

I

La música, indirectamente, ha ocupado un lugar importante en las investigaciones estéticas de Umberto Eco. En *Obra abierta*, música de Berio, Pousseur, Stockhausen y Boulez, le sirve para argumentar sus tesis sobre la *apertura* en el arte contemporáneo. En *La estructura ausente*, dedica un ensayo a mostrar la oposición, establecida por Lévi-Strauss, entre el pensamiento serial de la música postweberniana y el pensamiento estructural de la antropología. En *La definición del arte*, incluye otro ensayo musical: *Necesidad y posibilidad en las estructuras musicales*. Ahí se enfrenta a la búsqueda de una explicación psicológica de la emoción musical, que desemboca en una aproximación al placer estético por medio del concepto de *información*. Nos referiremos específicamente a este último trabajo. De la posición que se adopte ante las ideas ahí expresadas se deriva toda una concepción de la musicología.

Establece Eco, en principio, dos márgenes de especulación estética:

1. Uno, caracterizado por su intención de definir el arte en su esencia. Se trata de buscar el *no sé qué* por el cual el arte existe. Se busca designar definitivamente lo sublime.

2. Otro, que es un análisis de las estructuras que engendran la impresión psicológica de la inefabilidad. Evolución, de una pretendida definición por esencia, metafísica, a una fenomenología de los medios comunicativos.

El primer punto queda contenido en lo que Eco llama vagamente estética antigua (hay subyacente en él la

idea de un tiempo progresivo y rectilíneo, lo que constituye un horizonte filosófico importante); en ella cabrían como un todo homogéneo Croce, Kant, Aristóteles... Por supuesto, también el tratado *Del Sublime*, de autor anónimo, que sirve a Eco para iniciar su ensayo. El proceso de investigación que sigue el autor anónimo de este tratado podría resumirse así: se busca, inicialmente, definir la esencia del *no sé qué* propio de la emoción provocada por el arte; se encuentra entonces una categoría capaz de designarlo: lo sublime; hay luego que definirlo: pero lo sublime no puede definirse (anota Eco: *aunque establece la extensión, el ámbito de aplicabilidad, no es capaz de señalar la intención, los elementos que entran en su definición*); no queda por tanto más remedio que limitarse a decir *lo que se experimenta ante lo sublime*: lo sublime se convierte en lo inefable; la definición se vuelve denominación de algo cuya característica fundamental es no poder decirse: *la categoría se transforma en procedimiento mágico*; por tanto, se olvidan los términos del problema y la inteligencia definitoria fracasa. Pero he aquí que nuestro autor anónimo, dice Eco, nos da una gran lección y salta de las peticiones de principio a la *estilcrítica*, al análisis de estilos, procedimientos y estructuras comunicativas. En esto consiste la enseñanza del tratado a que hacemos referencia; desemboca en lo que hemos ubicado como segundo margen de especulación estética.

El sentido del segundo punto resulta tan rico en contradicciones como el primero; buscar un prototipo conduciría al error o al esquematismo. Temería afirmar que se origina, a nivel cognoscitivo, en los tiempos modernos: ¿no pertenecen acaso a este tipo de intencionalidad filosófica los retóricos griegos? Por supuesto, en nuestro siglo se dispone de otros instrumentos, como la informática o la lingüística o la semiología, pero eso no transforma los límites más abstractos del planteamiento. Sin embargo, en el primer punto evitamos tratar este problema, y otros a él adheridos, con el objeto de crear un problema-centro de

gravedad, y elegimos un autor que de algún modo permitiera la generalización, con todas las imprecisiones que ello acarrea; haremos lo mismo. Umberto Eco será nuestro autor representativo de este segundo tipo de actitud.

Surgen sus trabajos de un ideal positivo, científicista, de una promesa de inteligibilidad intrínseca —bueno sería detenerse en esto—. Baste por lo pronto observar su admiración por un análisis del canto X de la *Odisea*, que explica (aquí se configura una visión del arte) la sucesión de un *asíndeton* tras otro como evidencia de la agitación de Euríloco. Pero es necesario enfrentar el problema desde su formulación más abstracta; propongo las palabras mismas de Eco para hacerlo:

El estudio de las estructuras de la obra nos proporciona la clave de la emoción estética que provoca y, al mismo tiempo, nos suministra el esquema de una emoción posible. Lo inefable no se demuestra en el tejido de la obra analizada: pero la obra analizada suministra la trama de una máquina engendradora de inefable.

No pecaremos de enfáticos si decimos que las dos alternativas de investigación estética, que hemos esbozado conducen respectivamente a dos concepciones sobre la música:

1. La música estructura un discurso carente de significados. Nuevamente: la música es lo sublime, la música es música (pero en el sentido más mitológico de la palabra), sólo significa *arte*.

2. O bien, lo sostiene Eco, la música es sede de una absoluta claridad lingüística —preguntadle a cualquier ejecutante—. La música es un complejo de relaciones estrictamente mensurables. Esta idea responde a una concepción del sonido como signo perfectamente denotativo. La música es explicable en términos de un análisis estructural. (Creemos que en este punto hay una confusión de Eco entre la *notación* musical y la *escritura* musical).

Para Eco, el problema del arte es susceptible de resolución en términos de objetividad científica. El arte está regido por una compleja estructura de funcionamiento, y la intencionalidad cognoscitiva consistirá en una aproximación a ella. Es la estructura, la *trama* profunda la que será descubierta en un proceso científico de estudio; la estructura le da un golpe de estado a lo inefable. Escribe Eco:

La definición de esta trama es la definición de la emoción estética. No una definición por esencia, porque la esencia de esta definición se transfiere al proceso de ajuste en virtud del cual partiendo del esquema —consumido— se engendra a través de la respuesta del consumidor el sentido de inefabilidad, el halo emotivo. Pero el esquema, la trama, son producidos precisamente para explicar lo inefable, en el momento en que se destruye y reduce a una serie de artificios que lo hacen generalizable.

En lo que se refiere específicamente a la concepción musical en que desembocan las ideas de Eco, recurrimos nuevamente a la cita textual:

Más que cualquier otro, el discurso musical se presta a ser analizado estructuralmente, en términos de relaciones mensurables y concretas.

Y agrega:

...obediente a las reglas morfológicas y sintácticas de una precisión absoluta y de un absoluto poder de transcripción, el discurso musical, más que constituir la sede de un misterio, constituye la sede de una absoluta claridad lingüística.

Identificar las perspectivas musicológicas que trabajan en este sentido sería, en sí, un tema de estudio. Por el momento preferimos vislumbrar el laberinto desde arriba, como en un mapa. Conducidos por lo que gustosamente llamamos fines musicológicos, preferimos remitir el problema a su planeación topográfica.

Las ideas de Eco apuntan en dirección de lo que queremos denominar como exegética musicológica. La musicología como ciencia —incluidas aquí todas las aventuras del término— sólo puede ser, para él, exegética. Exegética: saco en que caben todas las visiones teóricas; área básica de la musicología, permite descubrir, en ideas que pueden ser incluso contradictorias y de temas disímiles, una intención epistemológica común: precisamente aquella, racionalista, que hemos desprendido de las ideas estéticas y musicales de Umberto Eco. Se sintetiza en ellas una actitud cognoscitiva. Por eso las hemos tomado como modelo general de la exegética. Intenta la exegética conocer la música en el sentido en que las matemáticas pretenden entender la realidad. Y se encienden en ella infinitas arborescencias: la sociología, la historia, el análisis técnico, la informática... Se vale cualquiera de las hibridaciones posibles.

Ahora bien, por un proceso que el teórico interpretaría como ley dialéctica de la *negación de la negación*, reclamamos la vuelta a lo inefable. Reclamamos el derecho de amar la música más allá del racionalismo. Pensamos que es Umberto Eco, como quizá diría Bachelard, un espíritu limitado a su conciencia de *animus*. Pensamos que la exegética es tan sólo una parte de la musicología.

¿Cuál es el objeto de esos pensamientos? Sembrar la pólvora de la crítica musicológica. La crítica musicológica es posterior a la exegética; la tradicional crítica musical es anterior a ella. Es decir, concebimos la musicología como la unidad indisoluble de dos intenciones mentales contradictorias: la exegética y la crítica. Dejemos la dilucidación de los problemas que se derivan de esta concepción para otro trabajo. Más luz requiere, sin duda, el concepto *exegética*; es sin embargo más oscura la idea de la crítica musicológica. Hablemos de ésta.

La crítica musicológica ha de librar dos batallas antes de enfrentarse al fuego de su destino. Ha de dar cacería a la exegética, para alimentarse de ella. Ha de enfren-

tarse luego a la palabra. Quede lo primero estratégicamente sobrentendido.

Enfrentarse a la palabra: sucumbir en el mar de la expresión. El crítico de música que de verdad ame los sonidos deberá tener el valor de enfrentarse a la palabra como densidad. De ésta nos dice Barthes:

...en la poética moderna, las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad imposible sin ellas.

Lo que no sólo tiene que ver con la poética, que implica la extensión de la problemática del lenguaje a todas las áreas del saber, sino también con una actitud cognoscitiva.

Vayamos con cuidado: existe una relación profunda entre expresión y epistemología.

Acaso la integración que proponemos para la musicología de exegética y crítica sea la misma —llevada a la música— de que habla Croce en su *Estética* cuando afirma que todo conocimiento es o conceptual o intuitivo. A la crítica musicológica correspondería la intuición. No la intuición doméstica: otra, cercana a la fenomenología. Citamos un fragmento esclarecedor de B. Croce:

El conocimiento intuitivo es el conocimiento expresivo. Independiente y autónoma respecto a la función intelectual, indiferente a las discriminaciones posteriores de lo real y de lo irreal, y a las formaciones y apercepciones también posteriores del espacio y del tiempo, la intuición o representación se distingue de lo que se siente o experimenta, de la onda o flujo sensitivo, de la materia psíquica, como forma; esta forma, esta toma de posesión, es la expresión. Intuir es expresar, no otra cosa; nada más y nada menos que expresar.

La crítica musicológica es intuición; intuición posterior al concepto y a la sensación. Trabaja con los argumentos de la exegética: los trasciende. Es una cualidad irreductible a la expresión conceptual. Es substancia y no atributo. Es lo inefable musical: más allá del lenguaje que

se erige sobre el lenguaje. La crítica musicológica entrevé algo escondido entre los sonidos, algo que no se deja objetivar, no obstante no ser subjetivo en absoluto. La crítica musicológica no confunde el aspecto físico con la interioridad estética.

Para abordar la crítica musicológica debemos romper con la conciencia inmediata de los fenómenos, como la ciencia, pero en otro sentido. Gaston Bachelard lo dice magistralmente:

Sentimos que hay que atravesar una barrera para escapar a los psicólogos, para entrar, en un dominio que no se observa, donde nosotros mismos no nos dividimos en observador y observado.

Es éste un aspecto interno de la intuición. Bachelard coincide con Croce. Basta releer, para probarlo, otro fragmento de la *Estética* de Croce:

...la intuición es la unidad no diferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible. En la intuición, no nos contraponemos como entes empíricos a la realidad externa, sino que objetivamos simplemente nuestras impresiones, cualesquiera que fueren.

El estado mental de la crítica musicológica se asemeja al onirismo. En verdad, el crítico, al escuchar; cae en la corriente profunda de las fuerzas oníricas. Caer, dentro de la obra escuchada, en una situación onírica, equivale a un naufragio en lo inmemorial, donde la única realidad es el secreto. Por eso la crítica musicológica no puede ser objetiva: el secreto no tiene nunca una objetividad total.

La crítica no puede proponerse la objetividad metódica de la exegética. Y la exegética, por el principio mismo de su existencia, no puede vislumbrar los problemas subterráneos del sonido. La crítica se refugia en el sótano o en la buhardilla, como Raskolnikov; la exégesis se yergue en la punta del techo, rebanando las nubes: a manera de veleta intuye el pensamiento del cosmos. Escribe Jung estas palabras que podemos nosotros referir a la exegética:

La conciencia se conduce ahí mismo como un hombre que oyendo un ruido en el sótano, se precipita al desván para comprobar que allí no hay ladrones y que, por consiguiente, el ruido era pura imaginación. En realidad ese hombre prudente no se atrevió a aventurarse en el sótano.

Quizá sobre decirlo: pese a que la crítica habita en el sótano, debe, por amor — ¡ah, Ovidio! — metamorfosearse en pájaro.

Exegética y crítica: dialéctica entre conciencia e inconsciencia, entre razón y ensoñación, entre *animus* y *ánima*, entre historia y palabra.

El problema no radica en la objetividad. Lo ha dicho Barthes: *lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje*. Crítica: certidumbre de lo inverosímil; incertidumbre de la palabra.

Entonces, las aguas de la historia desembocan en un solo caos: la escritura. En este momento, incluso las discusiones sobre la semántica de la música pierden sentido: *sólo la escritura puede dar sentido a lo no significante*. Frase a la que necesariamente sigue: la escritura no existe por sus atributos de objeto o de sujeto. Existe, sí, por un compromiso; no por una certidumbre ni por una suficiencia.

La crítica musicológica es, pues, un problema del lenguaje: una escritura. En ella, el pensamiento fecunda el orbe de la palabra: el resultado trasciende la elaboración conceptual, engendra un tiempo concreto no mensurable. El objeto musicológico no puede identificarse al margen de la problemática del lenguaje.

Herir la música con la escritura crea un abismo entre exégesis y crítica: aquella permanece en las fronteras de la palabra. Remitir la crítica a la escritura es enfrentarla a la totalidad de la cultura y la historia.

Ante el vacío dejado por la música, que es un permanente despedirse, aún en el silencio, se levanta la escritura

informe, sustituto de nada, especie de expansión sin espacio.

Es la escritura musicológica una especie de remanencia sonora, pero es también generador magnético. En ella la música se hace cómplice del lenguaje: hay que dejar sonar a las palabras. Consiste en saber que los sonidos tienen un verbo oculto, en percibir que los sonidos tienen memoria. Es vivir la música y la palabra como abismo: sentir en la música llorar las palabras.

Al nivel de la crítica, que es fusión, síntesis, abolición de todas las barreras, los lenguajes se mezclan, aun los más incompatibles y distantes: Silvestre Revueltas es Homero y el clavicordio es un nopal chino. En el momento de argumentar sus preceptos, la crítica simularía una epistemología de la magia.

Pero, el crítico no puede decir *cualquier cosa*. Puede decir tan sólo lo legible.

Un balazo: ¿qué es lo legible en música? (No basta con hablar de los fagotes rosados de la noche, joven).

Al nivel de la crítica musicológica, la palabra es succión. Es la síntesis imposible. La crítica musicológica encarna el encuentro de la conciencia con lo súbito.

Sucede, entonces, que lo inefable no es inefable: es un ángel terrible.

Ignoro para qué tanto enredo. Hubiera sido todo fácil con sólo citar unas cuantas palabras de don Alfonso Reyes:

No puede confundirse la música que suena con la impresión de una partitura.

Insistimos sin embargo en la obviedad: no es lo mismo inefable que infalible. Lo que indiscutiblemente tiene que ver con una frase magistral no siempre reflexionada de Breton:

Con nada es más peligroso tomarse libertades que con la libertad.

6

La musicología

*Sí —dijo Mr. Drage con aspereza—,
nuestras conclusiones son demasiado
científicas para ser ciertas.*

G. K. Chesterton

I

Puedo decir, no sin desasosiego, que mi espíritu brotó a las letras en condiciones erróneas (esto me hace pensar en la llema inexperta que un buen día abre los ojos y descubre que equivocó el cálculo, y en vez de nacer en medio del jardín pródigo surgió en el ojo putrefacto del basurero municipal). Brotó mi espíritu a las letras en forma de fotografía del esquema. Brotó en letras de papel muerto porque no soportó la cosificación de la palabra. ¿Queréis matar un papel? Dadle palabras ultrajadas. Fue mi espíritu fotografía de páramos lingüísticos, fotografía en ruinas de lo desastrozo, fotografía asfixiante, ilusa fotografía de lo real. ¿Queréis matar una fotografía? Dadle positivismo.

Inicié mis estudios musicológicos bajo el augurio del estructuralismo: en el principio fue Umberto Eco que desplegó en el ámbito de mi estudio las mil páginas de sus libros vertiginosos, como un pavo real (Argos me miró con amenazas racionalistas). *Obra abierta* y el *Tratado de semiótica general* y *La definición del arte*, bebieron el sueño de mis noches durante varios meses, tras los cuales podía encontrármeme en algún café de la colonia Juárez discutiendo prolíficamente sobre las necesidades y posibilidades de una teoría científica de la música (¡oh, sí!) y del arte; discurría con elocuencia y erudición:

—Si la subjetividad se ha impuesto hasta ahora como una salvaje jerarquizadora epistemológica —explicaba a quienes sufrían el accidente de escucharme—, hoy, el férreo cerebro biológico de este implume bípedo que es el hombre ha de aniquilar el azar implicado en la domesticidad triste del saber. Hoy, el ser progresista lo tendrá claro

como un reloj: nada de inefables metafísicos, nada de esencias incuantificables —y aquí bebía otro sorbo de leche solemnemente.

De Umberto Eco pasé a la lectura de García Canclini y de Adolfo Sánchez Vázquez y de los estructuralistas ortodoxos y de los estetas estalinistas. Leí todos los libros que me sonaron a sopa batida con metrónomo. Y como la musa cantaba en nombre de la música, ahí me tienes en tres días disertando ahora sobre la relación del dodecafonismo con la lucha de clases sobre la importancia de las ontologías políticas en la armonía de las estructuras de pensamiento (¡oh!) sobre el rígido reaccionarismo de algunas músicas contemporáneas sobre los códigos inmanentes a. ¡Oh, ingenuidad! Mi ternura de lector virginal fue rota antes de amar mi primera palabra. (Ahora pienso que en esta época de fascismos y totalitarismos, aun los subrepticios, acaso cabría crear un nuevo género policial: el de los libros asesinos, versión alrevesada de Shih Huang Ti, de Omar y de Frestón).

Sucumbí al torpe raciocinio de la inercia. Caí brutalmente en lo que Julio Cortázar ha llamado, en una compleja crítica del racionalismo, la barbarie de la ciencia. Las palabras se me desbocaron en un callejón sin salida.

Pero, una tarde dialéctica, una de esas tardes metamorfósicas que sólo pueden verse en octubre, en medio del afán de lectura y abandonado al magnetismo natural de la biblioteca, llegué hasta el estante donde reflexionan, rectos y herméticos, los veintidós tomos de las *Obras completas*, de don Alfonso Reyes; rezumaban ternura amarilla. Al azar mi mano aterrizó en el III. La boleta de préstamos, llena de fechas muertas, había sido usada por última vez poco más de tres años atrás. Abrí el escenario en la página 85, y apareció una frase exacta, demoledora en toda su sencillez, terrible, como una invocación diabólica:

El domingo veintitrés de enero de mil novecientos trece, el día amaneció gris.

Deslumbra lo mismo que una enciclopedia china: su equilibrio rítmico, logrado con una pausa ligeramente deslizada a la derecha de la frase, haría pensar en la sonata clásica. Es una esponja que basta tocar para que arroje lo inimaginable por mil agujeros.

No nos interesa el día ni el color del día ni la fecha, sino el hecho de que se le ocurra desplegarlo a nuestra percepción y la manera de hacerlo. Las palabras se llenan de destellos y resonancias:

El domingo veintitrés de enero de mil novecientos trece, el día amaneció gris. Un sol tímido se asomaba y se escondía por intervalos. El viento remecía los árboles, barría las calles. Las hojas rodaban por el suelo. (En los cuentos de Peter Pan, se dice que nada tiene un sentimiento tan vivo del juego como las hojas. Así es.) Abriamos cautelosamente nuestra puerta, esperábamos a que pasara la ráfaga y nos echábamos a la ciudad. El tiempo convidaba a marchar militarmente, hendiendo el aire y sopor-tando el chispear del agua: caen unas agujitas frías, dispersas. En cada bocacalle hay que desplegar un plan estratégico para escapar a los torbellinos de polvo. . .

En suma, me enfrenté a la imposibilidad de haber pensado eso. El párrafo, en su aparición insólita, era una transgresión, un territorio intersticial. En él entendí lo que más tarde leería en Foucault: *el hombre es, indudablemente, sólo un desgarrón en el orden de las cosas.*

Entonces, como en el silencio de una chispa, una concepción de la musicología me fue revelada.

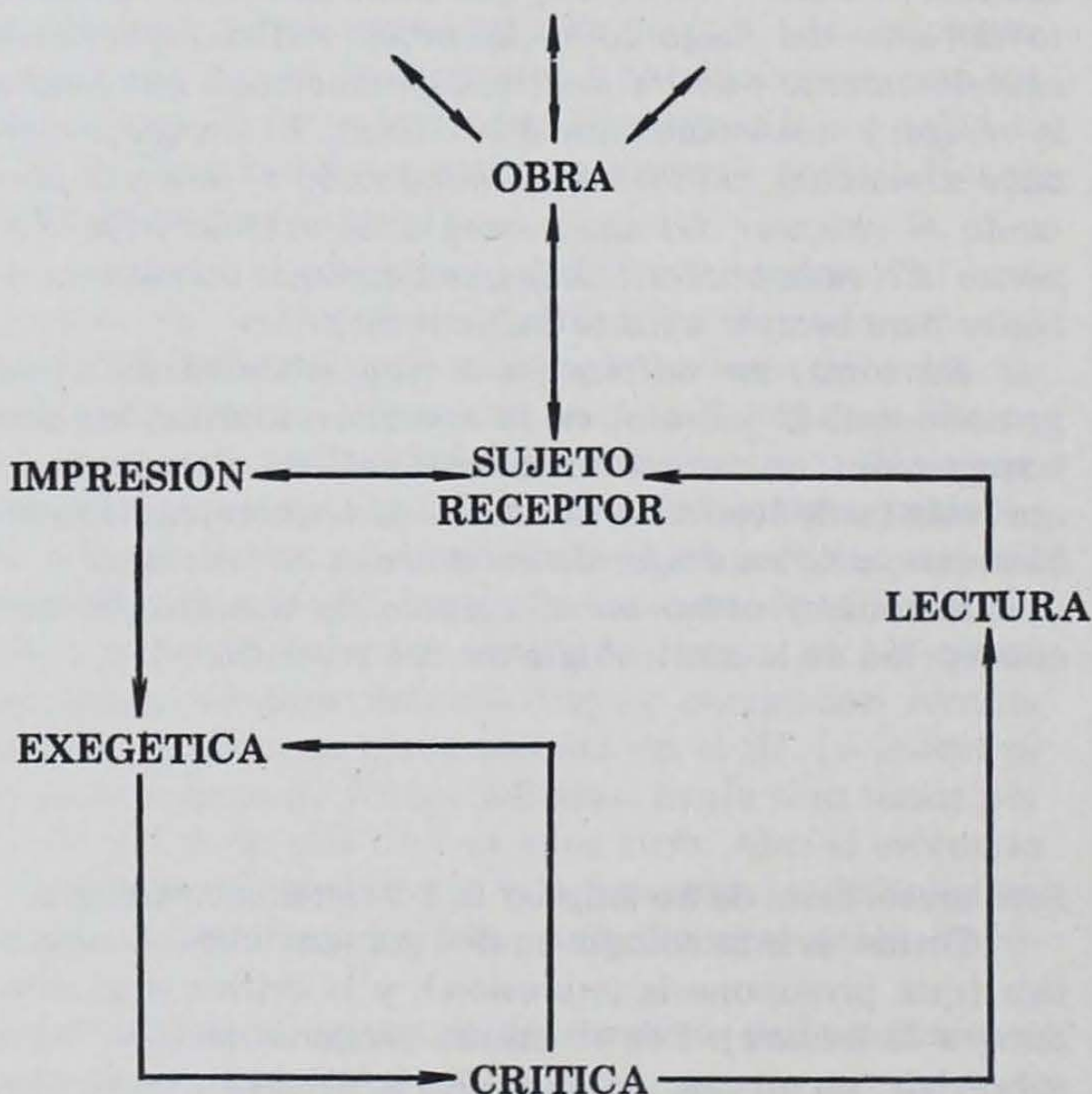
II

Seré breve. Cosa de no ampliar la T a sistema cartesiano.

Divido la musicología en dos grandes áreas: la exegética (que presupone la *impresión*), y la crítica (que conduce a la *lectura*). Por sí misma ninguna de ellas logra sobrevivir: en un caso, se momifica la palabra y en el otro,

se hace de la música algo rosa y decadente. De un lado yace inerte la exegética, que sucumbe a la evidencia y al dato; del otro, la crítica, que agoniza en los periódicos. Sólo su hibridación da frutos.

Pero, andemos con calma. El lenguaje, en la exegética, es un instrumento, un útil para expresar pensamientos claros (concisos, bien delimitados), es una fuerza reprimida, sujeta a las leyes de una lógica férrea, ineluctable; en la crítica, por el contrario, es ensoñación, libertad, germinación, vida. En la impresión el lenguaje es intercambio elemental de significantes; en la lectura es crisis. Elaboré un esquema para disminuir el peligro, no siempre funesto, de la divagación:



La música es una membrana, una frontera biológica entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo exterior y lo interior, entre el hombre y el cosmos; es espacio de flujos y metamorfosis donde la realidad es alimento y vida: ósmosis. Quien escucha, vibra, todo él células auditivas: vibra como alas, el mundo le pertenece. Pero éste es también enriquecido, el mundo es *otro* después de cada audición (el mundo también escucha, pero es sabio y no habla). La música es una puerta sin casa, una puerta mágica. Oír es buscar esa puerta.

El que escucha es un mero puente entre su ser y la música. No es un sujeto en el sentido subjetivo de la palabra. Es, a la vez, cuerda y trompo, motor y distancia. Lo arrastra la fuerza de la música: simultáneamente entra en sí mismo y es lanzado al exterior. Mi esquema tiene el defecto de la inmovilidad, pero aclara un poco lo que pretendo decir. Veamos parte por parte, con ánimo más de esbozar que de tratar.

III

La impresión, se entiende, es el efecto inicial de la obra de música: es la mancha que queda en el espíritu por la acción encantadora del aire. Es, imperceptible, la explosión de la música en el cuerpo de un hombre: entra ésta, pólvora sutilísima, inofensiva y suave por los oídos, sabiendo que el amor es una de las formas predilectas del fuego. Sin impresión, sencillamente, no hay música (o queda reducida a un frío conjunto de sonidos inhumanos). Sin impresión los sonidos se pierden en la nada. Es decir, el que escucha es una tierra abierta a la roturación, es un papel blanco ante una tinta sonora.

Cuando la impresión, tímido volcán, osa atreverse a la lectura escrita (cosa que en general no le toma mucho trabajo), suele llamársela *romanticismo* o *literatura*, términos, por cierto, trágicamente mal empleados. Se habla de *fulano se refiere a la música de manera muy románti-*

ca, queriendo decir que muy cursi o muy rosa o lo que se llama *kitsch*; igual triste suerte corre *lo literario*. Tales calificativos son aplicados a cierto discurso que se ha hecho (absurdamente) la única manera posible de hablar de música en términos no técnicos. Este discurso conduce a la sensiblería, más no a la literatura: es obvio decirlo, pero es fuerza marcar lindes. La impresión, en sus efectos más lamentables, concluye en la tradicional crítica musical, y en los más optimistas en el amor. En el primer caso es un fin, en el otro una brotación.

En el primer caso abundan palabras como *destino*, *genialidad*, *virtuosismo*, *más*, *se adelantó a su época*, *los violines lloran tristísimos*, *la grave soledad de los timbales*, y ya Mann llamaba a este tipo de discurso burgués y decadente. Surgió, quizá, de la necesidad de elogiar a los pianistas, enfermedad que luego se contagió a la composición y entonces Liszt y etcétera.

En el segundo caso, el amor nace del rozarse de los sonidos y es un germen: por tanto, más que él mismo.

¿Qué más decir? La impresión hace su objetivo a condición de conducir a la exegética y a la crítica musicológica, a la lectura; si no, se coagula.

IV

Lo terrible de esto es la certeza.

F. Dostoyevski

La exegética es ya un ámbito de especialistas. Es aquella parte de la musicología que se establece en la razón como en su casa. Es, en una palabra, la ciencia de la música. Informa, estudia, interpreta: compite fraternalmente con la crítica, y se estimulan recíprocamente. Abarca a la sociología y a la historia de la música, al análisis de los procesos técnicos, a la transcripción, etcétera.

Cada uno de sus departamentos contiene un cúmulo de problemas que le son propios, y que en gran medida definen su método y su concepción general de la ciencia. Sin embargo, en una visión global podemos hablar de una exegética positivista o estructural o idealista, etc. Decimos esto para poder observar críticamente el pasado de la exegética, pero también para explorar en las posibilidades que hoy nos ofrece. Si decimos que la exegética es la *ciencia* de la música, ¿qué debemos entender por esta palabra? ¿Qué tienen en común los tratados de Shoenberg y Leibowitz con un ensayo de Adorno o una transcripción o una investigación histórica? Creemos que algo los liga, aun cuando sus diferencias internas abunden: su común referencial al *animus*, al pensamiento objetivo como fuente y meta, como elemento definitorio de su ser. Por eso queremos explicar qué entendemos, en el sentido más abstracto, por ciencia. Nos auxilian algunos autores (sólo así es sabroso pensar).

El sentido más característico de la palabra ciencia es aquel que la asocia con el espíritu positivista, que nace y renace y vuelve a renacer de sus cenizas. Es natural, el hombre necesita un sostén sólido de donde detenerse; necesita, fervorosamente, saber la Verdad y hace, ingenuamente, trampa. Nosotros pensamos en una idea de la ciencia más cercana a la caída, a lo insólito e inasible. Porque, por un lado, ya don Alfonso Reyes había aniquilado (en uno de los múltiples aniquilamientos de que ha sido objeto) al positivismo, cuando escribió:

Comte pagó su asiento, vio la comedia y se quedó convencido de que había asistido a la realidad.

Hablando entre cronopios, ya se sabe. Vale la pena mencionarlo porque el positivismo renace y renace con mil máscaras y disfraces.

Por otro lado, hemos aprendido la lección insigne del no menos insigne G. Bataille:

La ciencia humana debería fundarse sobre su acabamiento; mientras permanezca inacabada, no es ciencia, no

es más que el producto inevitable y vertiginoso de la voluntad de ciencia.

La grandeza de Hegel es haber hecho depender la ciencia de su acabamiento (¡como si hubiera un conocimiento digno de ese nombre en tanto que se elabora!), pero del edificio que él hubiera querido dejar no subsiste más que un gráfico de la parte de construcción anterior a su tiempo (gráfico que no se había establecido antes de él, que no se ha establecido después). Necesariamente, el gráfico que es La fenomenología del espíritu no es, pese a todo, más que un comienzo, es el fracaso definitivo: el único acabamiento posible del conocimiento tiene lugar si digo de la existencia humana que es un comienzo que no será acabado jamás. . .

La ciencia no vale porque nos ofrezca una visión definitiva del mundo, sino justamente por lo contrario: porque arruina las concepciones fijas, desbarata las interpretaciones esquemáticas. Y eso constituye, más aún que su grandeza, su verdad.

De acuerdo con las anteriores palabras, el musicólogo sería un ser (retomamos otras palabras de Bataille) que, *encarnizado en conocer y ante la posibilidad de conocer que se le escapa, permanece en último término, en su sabia ignorancia, como un resultado inesperado de la operación.*

Bataille coincide con Bechalard, quien escribió en su clásico libro *El compromiso racionalista*:

Una revolución psíquica acaba, sin duda, de producirse en este siglo; la razón humana acaba de levar anclas, el viaje espiritual ha comenzado y el conocimiento ha abandonado las orillas de lo real inmediato. Cultivar el gusto del puerto, de la certidumbre, del sistema, ¿no es entonces un anacronismo? ¿Debemos continuar juzgando todas las cosas por el origen, por la base, por la causa, por la razón, en resumen, por el antecedente?

Llevado al terreno de la escritura, el asunto ha sido también tratado por Breton, aunque salta con su texto a lo que nosotros hemos denominado *crítica musicológica*,

pero no importa: ¿hay acaso límites precisos entre la crítica y la exegética? Escuchemos estas palabras magistrales:

Una vez más, todo lo que sabemos es que estamos dotados en cierto grado de la palabra y que, por ella, algo grande y oscuro tiende imperiosamente a expresarse a través de nosotros, que cada uno de nosotros ha sido designado ante él mismo entre mil para formular lo que, durante nuestra vida, tiene que ser formulado.

En simples palabras, el musicólogo, aun en el terreno de la exegética y con mayor razón en el ámbito de la crítica, ha de ser una semilla que deja brotar lo subjetivo como condición de la vida, como necesidad de la respiración.

El musicólogo, si desea que le broten de las manos palabras vivas, ha de ceder al impulso del oleaje: naturalmente, sin violencia, ha de ceder a la atracción del mar (el otro, el más grande, el de los sonidos).

Por supuesto que los libros teóricos son, por esencia, asideros, puntos de sostén en lo impensable: pero, bien vistos, funcionan (los buenos) más como impulso que como meta (los malos son la flácida, y no la terrible, decisión del suicidio).

Y no logro evitar las inteligentísimas palabras que el padre Brown estampara en una página de sus incredulidades:

Nada hay de sobrenatural ni de supersticioso en nuestro movimiento; es ciencia pura y simple. La única y verdadera ciencia que existe, la ciencia designada con el nombre de salud; y la única y verdadera salud que existe es la de poder respirar con desahogo.

Sobra decir que sólo nos asomamos al misterio. Corre por cuenta de cada quien el riesgo de lanzarse, por la música, en la página vacía, blanca como la muerte.

La situación, querido amigo, es demasiado crítica para afrontarla sin el auxilio de la crítica.

El, en Doktor Faustus

La crítica es una pólvora erótica, un erotismo explosivo y una explosión germinal. Lo que no cede a la razón, cede mucho más a la poesía, ha dicho don Alfonso. La crítica musicológica es radicalmente distinta de la muy usada crítica musical; se diferencian tanto por sus objetivos como por sus métodos (si es que ésta tiene alguno).

La crítica musical busca niveles de perfección, virtuosismo, lugares comunes de los lenguajes; la crítica musicológica desea descubrir, crear mundos. La primera, destruye la palabra; ésta, la hace nacer.

Si la exegética es un empuje de la palabra hacia la música, la crítica musicológica es la música que tiende desesperadamente a la palabra.

Ordenémonos: la crítica musical dice, por ejemplo, que Mozart resultó muy tierno en las manos del director fulano o que a la cantante X le *papaloteó* la garganta en el punto álgido del aria. Es el nivel de la impresión que se coagula.

Para la exegética, la música es un sistema coherente, susceptible de ser explicado como se explica, por ejemplo, un átomo; tiene una historia y una estructura, un ser que es un código clarísimo como el agua en un vaso de vidrio. Es anterior a la estética o apenas la roza. Es la antesala de la crítica musicológica, pero a veces es enriquecida por ella.

La crítica musicológica, ápice y cielo de los discursos posibles, dice simplemente: la música es la historia de lo que no sucede (como el cuadro nunca pintado de *Las Meninas*).

La música pasa: ¿qué pondremos en el sitio vacío?

Nuevamente se nos vienen a la boca las palabras de don Alfonso: *la naturaleza muda es la naturaleza irredenta*, dijo. La tragedia de Acteón al contemplar a Diana desnuda consiste, más que en convertirse en ciervo, en perder la palabra. Acteón, víctima de la belleza, es un lector (la forma última y definitiva del arte).

¿Qué hacer al descubrir que el ser de la música es apenas una de las consecuencias de la música?

La crítica es la semilla que estalla en mazorca (pero no puede morder porque toda ella es boca).

Así, pues, saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje, escribió Foucoult en su libro más célebre. Quiero decir: en la crítica, el método no puede referirse sino al propio lenguaje, en tanto lucha por desbaratar todo discurso consolidado.

Y otra vez don Alfonso, al fin que ¿a quién no le gusta? La crítica, para decirlo rápido, es simplemente literatura, conocimiento poético de la música. *Ante el conocimiento poético por así llamarlo, todo otro conocer, sea de tipo intelectual o práctico, resulta monográfico y limitado. De ahí que el entender poético procure un deleite de plenitud, "la cima de la delicia", como exclamó el poeta. Pero delicia en heroica desazón, delicia en dolor de decaimiento.* Esto es lo mismo que decir de la crítica que es un pensamiento vivo.

Un pensamiento. . . , que acaso ya desde mucho tiempo atrás se nos metió en el cerebro, llegará a ser un pensamiento vivo sólo en el momento en que lo anime algo que ya no es pensamiento, algo que ya no es lógico, de tal manera que sentimos su verdad más allá de toda justificación intelectual, como un ancla que desgarrar carne viva, sangrante. . . Son palabras del autor de *El hombre sin atributos*: Musil mismo dice:

Un elevado conocimiento está sólo a medias en el círculo luminoso del intelecto; la otra mitad tiene sus raíces en el oscuro suelo de lo más recóndito; de suerte que

un gran conocimiento es ante todo un estado de ánimo y sólo en su punta más exterior está el pensamiento, como una flor.

La crítica, hija de la literatura, forma parte por tanto de La Verdad Sospechosa.

Falta algo: ejemplos de crítica. Encontré uno extraordinario, para variar, del sumo maestro don Alfonso, en el Tomo VIII de sus *Obras completas*, que la F senoidal del Fondo nos brinda, página 120; se titula: RAVEL:

Ravel: —“Concierto de piano para la mano izquierda.”

El vasco es pobre, pero suficiente. De ahí su línea. El traje, negro; la cocina, en aceite.

Ravel, despojado, sobrio, es “motivista”. Prefiere un solo asunto cada vez, contemplado con insistencia. De ahí la mucha forma. De ahí que dé cada vez una sola moneda intensamente grabada. (Bolero).

De ahí la elegancia, en el concepto estricto, matemático: “presidencia” de recursos, rectitud (en cierto sentido). Como el buen jugador de golf reduce sus clavos y sus tiros al mínimo, Ravel viaja su tiempo con una o dos monedas en el bolsillo.

De la unidad de motivos, va a la unidad del registro: sólo una mano, y para eso, la más pobre, la izquierda. Así lanzado, si llega a vivir más, compone un concierto de piano para un sólo dedo.

Y cuando la mano va a desfallecer, el torrente de la orquesta la levanta y sostiene. Entre la ráfaga musical, volteando y volteando, la mano es una sola hoja que anda agitada por el viento.

Concierto, sí, para un solo dedo, el de don Alfonso: viril y admirativo como los cañaverales.

¿Habéis leído, lector, algo más brillante sobre el célebre contrincante del no menos célebre Debussy?

La música es, inspiración de Breton y Bataille, la gran liberadora femenina del deseo. Nada puede decirse del estado de la lectura, salvo eso.

Escuchar es abandonarse en las alas imperceptibles de la ensoñación. La lectura es una construcción, o una crisis, del sujeto. La exegética y la crítica sólo tienen sentido en la medida en que conducen a la lectura, fin de un proceso e inicio de otro. La lectura es el lugar de las preferencias, de los amores secretos, de los sueños que prosperan o fracasan.

En crítica, nos dice Barthes, *la palabra justa sólo es posible si la responsabilidad del "intérprete" hacia la obra se identifica con la responsabilidad del crítico hacia su propia palabra*. Es decir, hay de por medio una *escritura*, que no está presente en la lectura. Para el lector, la escritura se transforma en un acto de levitación. No dice una verdad: es.

Sólo la lectura despierta los placeres. Por el amor, la obra deja de ser un objeto.

TERCERA PARTE

7

Tabiques rotos

¿Acaso ves en el mundo algo parecido a una bonita melodía?

Thomas Mann

A medias entre el volar del poeta y la caída de una inmensa bola de plomo /róbata inexperta en mi escritorio burocrático, saltó la frase:

el arado es el antecedente del pentagrama.

Me había seguido como sombra de nube (húmeda y fresca pero eléctrica, densa de amenazas terribles en medio de la tarde primaveral) /rante varios días encarnó la floración de un sentimiento intersticial, la fractura inmóvil de lo que no sucede. Se anunció como germen /ro saltó como rana, abruptamente, desmesuradamente, sin atinar a explicarse, destinada a desaparecer por inaudita, por irracional. Surgió unívoca cuando debió brotar brújula neurótica pero al azar qué le vamos a hacer /asualidad causa estragos en los intersticios del casillero, ¿y no es éste por ello mismo una crisis?

Tres días pasaron sin reflexionar sobre la frase. Pretendí ignorarla. Rompí el papel donde quedó escrita, pero sobrevivió aferrada a la memoria. Se obstinó lo mismo que el *Bolero* o *La Valse*. Le busqué, entonces, frases antecedentes o consecuentes, pero lo mismo: provenía de un pasado inaprensible y no parecía conducir a ningún lado. Mil veces insistí; persistió: era su vocación la soledad y ahí estaba como espina. La confusión se apoderó de mi espíritu.

/rrí stravinskianamente hasta la casa de Aurelio (además de mi jefe genial compañero con quien solemos erigir polémicas erizo que serían del gusto de Calac y Polanco), quizás si él la leyera. . .

—¿Qué te parece?

—Me parece un silogismo —contestó, serio pero a

punto de soltar la carcajada, con su agilidad característica.

2,184 horas más tarde, tras muchos kilómetros de caminos tipográficos, mis ojos desembocaron dulcemente en el papel viejo y poroso de un libro de poemas: *Poesía*, de Carlos Pellicer, excelente edición del Fondo de Cultura Económica. Una apacible sorpresa me aguardaba, dos versos magistrales que me volvieron a la felicidad:

*La tierra pautada de surcos
oía los granos caer.*

No fue su enérgico ritmo de tresillos lo que me maravilló. Fue su trascendencia, su grandeza escondida. Eran como la yema anunciando el futuro maravilloso del ave, pero reclusa en la modestia del cascarón. La tierra oía, la tierra ama las vibraciones de la caída. La tierra dice: *la música se vive en mí, me escucho a través de ella*. La tierra, *madre universal de sólido aliento*, es, gracias a la música. Es decir, gracias a las semillas (los sonidos son semillas a punto de estallar en mil contrapuntos vegetales). La tierra se resuelve en la vida.

Semilla, metáfora de la música: secreto. . .

Metafísicas de café —dijo Clarinete Díaz, husmeando infatigable mis documentos desde su imposible rostro de aliento.

—¡Jesús santo! —hizo eco mi tía, Ninfa Calvario Pérez, siempre dispuesta a espantarse con las palabras. Intenté explicarme, pero como casi siempre en esos casos, me salió una greguería:

—La semilla sigue cayendo aún después de instalarse en la profundidad del surco, sigue cayendo infinitamente, pero los ojos no pueden darse cuenta.

Y agregué, temiendo no explicarme del todo:

—La vibración de los sonidos es producida por su caída.

Caída en el fondo de la vida: lugar donde la semilla, con un leve sonido, respira su primer brote.

—Las semillas caen: regresan a la tierra, insistí. Los hombres inventaron el arco de los instrumentos al descubrir los efectos de la roturación.

La semilla, escribió Octavio Paz, *es la metáfora original: cae en el suelo, en una hendidura del terreno, y se nutre de la sustancia de la tierra. La idea de la caída y la de espacio desgarrado son inseparables de nuestra imagen de la semilla.*

La idea de caída: el asunto no es un mero juego literario, ya que al transcurso horizontal de los compases se une un tiempo vertical infinito: cada pulso es una caída que se repite como en un sueño.

El que escucha sufre el castigo de las metamorfosis, como el Törless de Musil al oír por vez primera la silenciosa melodía de la vida:

Pero, ¿qué era eso? No tenía tiempo para meditar ni cavilar sobre los hechos, que se precipitaban. Sólo insistió un vehemente deseo de salir de esa situación confusa, turbadora, un deseo de paz, de leer muchos libros, como si su alma fuera tierra negra en la cual ya germinaban las semillas, sin que todavía nadie supiera lo que habría de nacer de ellas.

Por todo eso es que Rilke habla de aquel a quien un Dios cerró el oído para que no tuviera ningún sonido fuera de los suyos; para que no se descarriase por la turbación efímera de los ruidos. El que contenía su claridad y su duración; para que sólo los sentidos no aptos para atrapar el sonido conduzcan el mundo hacia él, sin ruido; un mundo en suspenso, en expectativa, inacabado, anterior a la creación del sonido.

Este mundo ¿es anterior o posterior al de los tiempos míticos, al de la Edad de Oro (del que nos dice Ovidio: la tierra, sin necesidad de que el arado la rompiese, daba toda suerte de frutos)?

Y continúa Rilke, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, que citamos:

Obrero del mundo: así como todo lo que cae en lluvia sobre la tierra y las aguas y se deposita negligentemente, por casualidad, luego, imperceptible y gozoso de obedecer a su ley, sube y flota y forma el cielo, igualmente se eleva fuera de ti el recuerdo de nuestras caídas, y cubre el mundo con banda de música.

Tu música: ella hubiese podido estar alrededor del universo, no alrededor de nosotros. Te hubiese construido un órgano en la Tebaida; y un ángel te habría conducido ante el instrumento solitario, entre las montañas del desierto donde reposan reyes, cortesanas y anacoretas. Y, bruscamente, habría emprendido el vuelo, por miedo de que no pudiesen comenzar.

Y entonces tú te habrías extendido en ondas, fluvial, en el vacío, restituyendo al universo lo que sólo el universo puede soportar. A lo lejos, los beduinos habrían huido en sus caballos, superticiosamente; pero los mercaderes se habrían arrojado al suelo, en los confines de tu música, como si fueses la tempestad. Y algunos leones, solamente, durante la noche, habrían merodeado, muy lejos, a tu alrededor, asustados de sí mismos, bajo la amenaza de su sangre agitada.

Y ahora ¿quién te retirará de los oídos ansiosos? ¿Quién echará fuera de las salas de conciertos a esos venales, cuyo oído estéril se prostituye y no recibe jamás? pues la semilla irradia, y ellos se mantienen debajo como ramera y juegan con ella; o bien, cae como la simiente de Onán mientras están tendidos en sus satisfacciones incompletas.

Pero si alguna vez, maestro, un canto de oído virgen se tendiese en tu sonido: moriría de felicidad, o concebiría el infinito, y su cerebro fecundado estallaría por exceso de nacimiento.

—¿Y bien?, me burlé líquidamente de Clarinete Díaz, quien para estas alturas había despertado su intelecto a la inquisición. Y eso que es lunes: ¡imagina los domingos de la fenomenología!

Y por si algún hoyo quedara, venga otro apunte sobre ese asunto de las semillas y la música, ahora en relación con Stravinsky (el tiburón de lujo que se tornó ruisenñor enciclopédico —en tiempos jocosamente posteriores a los enciclopedistas—) y *La Consagración*:

El ritmo mismo del pie golpeando el suelo pudo constituir la base del ritmo musical. En una danza primitiva André Schaeffner ve reunidos los mitos de la fraternidad de la tierra y del impulso vegetal. Uno de los orígenes de la danza, "es que la tierra, la madre, sea hollada, y que los saltos sean tanto más altos cuanto que la vegetación deberá subir a esa altura; se trata aquí de símbolos primaverales, de ritos de fecundidad —La Consagración de la Primavera estará llena de esos mismos pisoteos rituales del suelo—, dando a esas presiones y a esos brincos un sentido que fue tal vez el primero". El ser humano, en su juventud, en su primera salida, quiere surgir del suelo. El salto es una alegría primaria.

La respiración y el ritmo habitan la inmensidad íntima de la semilla.

La cita sobre *La Consagración*. . . proviene de *El aire y los sueños*, libro escrito por ese autor fantástico que, simplemente al mencionarlo, imprime una intencionalidad distinta a nuestro hilar tabiques (absurdo ¿verdad?): Bachelard, símbolo del pensamiento que respira, de la ensoñación que no duerme. El investiga la imaginación literaria en base a documentos literarios: ¿será posible investigar la imaginación musical partiendo de documentos literarios? Pensamos que sí, y justamente por eso hemos expuesto algunos textos que tratan de la imaginación terrestre y la música, para imaginar que entre los posibles lectores existe otro Bachelard que terminará el trabajo, ya que yo he sido incapaz de hacerlo.

El mito de la Caída de los ángeles es una alegoría, de ahí, tan terrible, de la caída de la materia. De suerte que el curso de los astros tomamos estas palabras de un libro de don Alfonso Reyes, y la pesada ley de mundo que ani-

ma los átomos como si de veras fuera la sangre de la creación visible, están regidos por la norma de la caída; son una precipitación, son un pecado. El mundo está hecho de pesantez, de caída; está labrado en la carne misma de Luzbel.

De ahí lo acertado de la novela póstuma de T. Mann, en la que recurre, para definir a su personaje, el compositor Adrian Leverkühn, a la leyenda medieval del hombre adentrado en las relaciones con el espíritu que cede su alma al diablo para ganar el mundo (aunque en este caso cede su libertad para ganar el espíritu mismo: la música).

Juan García Ponce, novelista maravilloso si los hay, me hizo pensar, por un ensayo titulado *¿Quién es Adrian Leverkühn?*, que Leverkühn es precisamente, de algún modo, una metamorfosis moderna de Beethoven, nombre que suena trillado y aburguesado, pero al que Mann logra restituir su sentido fáustico. A Mann debemos la restitución del Beethoven diabólico, del Beethoven que está marcado por el sello de la Caída: aquel cuya música es una derivación hacia abajo, un abandono a lo terrible. Recordemos algún fragmento de *Doktor Faustus*; por ejemplo éste, en el que Zeitblom dice:

Kretzschmar nos hablaba de este cuarteto porque su fuga final era ante todo, ya que no exclusivamente, un grito de desesperación. Para el sano oído de la época resultaba insoportable. Las gentes se negaban a escuchar lo que el autor no había podido él mismo oír, y sí sólo se había atrevido a imaginar: es decir, una desenfrenada lucha de las más altas y las más profundas notas instrumentales, de las más diversas figuras musicales cruzándose y superponiéndose del modo más irregular, y con el acompañamiento de diabólicas disonancias, en cuya ejecución los intérpretes, tan poco seguros de la obra como de sí mismos, sólo comprendían a medias lo que hacían y acababan, con ello, de completar la babilónica confusión.

Pensamos en el grabado *La Caída*, del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, cuya foto publica y cuyo

sentido desentraña don Alfonso Reyes en su texto titulado *La Caída*, precisamente (tomo XXI).

Stravinsky estaría en el extremo contrario, en la zona de la salvación por la fe, según él mismo nos explica en su *Poética*:

Por lo que a mí toca, siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. Si todo me está permitido, lo mejor y lo peor; si ninguna resistencia se me ofrece, todo esfuerzo es inconcebible; no puedo fundarme sobre nada y toda empresa, desde entonces, es vana.

¿Estoy, pues, obligado a perderme en este abismo de libertad (sic)? ¿A qué podré asirme para escapar al vértigo que me atrae ante la virtualidad de este infinito? Pero no he de perecer. Venceré mi terror y me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama y de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y que tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo del infinito que me asustaban antes. De este campo extraeré yo mis raíces, completamente persuadido de que las combinaciones que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio humano no agotará jamás.

Sólo de esta forma es posible entender por qué no enloqueció mientras escribía *La Consagración*. . . : Stravinsky imagina poder suspenderse en el aire. Es un soñador. Es un músico del mito, según ha escrito Lévi-Strauss.

Metido en estos pensamientos leí hace poco *Los avatares de la tortuga*, donde se gesta una grave reflexión sobre el tiempo y se habla de Zenón y W. James. Se dice, en algún momento, que el tiempo no existe, al menos en el sentido de que puedan transcurrir catorce minutos, porque antes es obligatorio que hayan pasado siete, y an-

tes de siete, tres minutos y medio, y así hasta el infinito, *por tenues laberintos de tiempo*. Pensé (ésta era una tesis donde W. James tocaba la parábola de la tortuga) en la Caída: si Zenón hubiese sido músico, el pentagrama sería infinitamente vertical.

Cae en música sobre el universo.

Es un verso de Huidobro, que así, suspendido en el espacio blanco, nos contagia todo su terror.

La asimilación del desgarramiento a la idea de la semilla no es menos lúcida; dice Rilke en uno de sus poemas absolutos:

*Pues qué fuera la música, si no es
remontarse más allá de las cosas.
Ella, cierto, sin saberlo, se mueve
donde el transformarse nos interrumpe.*

La tierra, sujeto de la audición, requiere del desgarramiento para hacer florecer los sonidos.

Pero, si el mundo es una semilla, necesita del agua para brotar. El agua: la música que nace bajo este signo parece amar menos a la gota que al mar.

La música surgida de la imaginación acuática es violenta, impetuosa como el tridente neptúnico. Vive por amor a la muerte, se inmoviliza en la asfixia: es, por excelencia, la música trágica.

Al escuchar a Wagner, Nietzsche exclama: *Siento necesidad de abrir un poco las ventanas. ¡Aire, hace falta aire!* Es una música terrible: Nietzsche la rehuye por instinto.

Thomas Mann ha hablado de *el mundo ebrio de muerte, ansioso de muerte, del Tristán*.

Entre nosotros, Octavio Paz ha llamado a Silvestre Revueltas *Neptuno de la música*.

Pero, en general, hay algo de las aguas profundas en gran parte de la música. Dice Nietochka Niezvanova, en una pequeña novela de Dostoyevski:

Todos miraban al anciano, todos esperaban. Tomó su violín y, con el arco, hizo vibrar las cuerdas. Empezó la música; inmediatamente sentí como si me ahogara. Aquellos sonos aumentaban apresuradamente mi angustia; no respiraba ya; aquellos sonos tenían para mí algo de ya escuchado; palpitaba en ellos un presentimiento, el presentimiento de un acto horrible, extraño, que se precisaba en el fondo de mí misma.

Nietochka era una niña: ¿lo sabía Mann cuando escribió su *Fausto*? En cualquier caso, sí dijo de la IX Sinfonía que era lo que no debe ser: lo sagrado, el tabú.

En el mundo de Kafka no existe la música.

Ciertamente, aquí viene Bachelard para sacarnos de apuros:

Nietzsche le reprocha a la música wagneriana el invertir las condiciones fisiológicas de la música. En vez de caminar y de bailar —movimientos nietzscheanos— se nos invita a nadar, planear. . .

Y cita a Nietzsche:

. . . con la melodía infinita de Wagner. . . se entra en el mar, se pierde pie poco a poco, hasta abandonarse a merced del elemento: hay que nadar. En la cadencia ligera, solemne y ardiente de la música antigua, en su movimiento sucesivamente lento y vivo, había que buscar otra cosa —había que danzar.

Thomas Mann, por supuesto, último titán de la mitología wagneriana, también estuvo al tanto del sentido último de esta música:

El tono general de la música de Wagner, en un sentido psicológico, es pesado, pesimista, cargado de anhelos, de ritmo desgarrado: parece estar luchando por liberarse de las tinieblas y la confusión en busca de la redención por la belleza.

¿No es ésta otra definición de Adrian Leverkühn?

Agrega Nietzsche, en *El caso Wagner*:

Ricardo Wagner quiso crear otra especie de movimiento y echó a rodar las condiciones fisiológicas de la música, tal como antes existían. . .

De la imitación y preponderancia de semejante gusto puede venir el mayor peligro que cabe imaginarse para la música: la completa degeneración del sentimiento rítmico, el caos en lugar del ritmo.

El agua ¿es enemiga del ritmo?

Sin embargo, con Wagner había surgido a la vida el primer brote de la música stravinskiana (no por el lenguaje, ni por la complejidad orquestal, ni por el amor a lo grandioso): el agua no es sólo el misterio infinito, la encarnación de lo trágico, el ámbito donde se pierden los orígenes mismos de la respiración; el agua es también el alimento de la vida, el origen de las mitologías.

La música de Wagner es como si de pronto el cáncer fuera la primavera.

Prosigue Nietzsche:

Mis objeciones contra la música de Wagner son objeciones fisiológicas; ¿a qué disfrazarlas de fórmulas estéticas? La estética no es más que una fisiología aplicada. Me fundo en el hecho de que respiro con trabajo cuando esta música empieza a influir sobre mí, y en que mi pie se enoja y se subleva contra ella; mi pie necesita cadencia, danza, marcha, y con el ritmo de la Kaisermarsch, de Wagner, ni el joven emperador conseguiría marchar; mi pie pide a la música, ante todo, los encantos de un andar armonioso, un paso, un salto, una cabriola. Pero ¿y mi estómago? ¿no protesta también? ¿Y mi corazón? ¿Y la circulación de mi sangre? ¿No se entristecen mis entrañas? ¿No enroquezo insensiblemente?

¿Qué es lo que mi cuerpo entero pide a la música? Porque no hay alma. Creo que lo que pide es un alivio, un aligeramiento, como si todas las funciones animales se aligeraran por efecto de ritmos ligeros, atrevidos, desenfrenados y orgullosos, como si la vida de bronce y de plomo perdiera su pesadez bajo la acción de melodías doradas,

delicadas y suaves como el aceite. Mi melancolía quiere descansar en las celdas ocultas y en los abismos de la perfección; por eso me hace falta la música. Pero Wagner hace enfermar.

Es larga la cita, pero creo que extraordinariamente valiosa. ¡Era un artista de la palabra ese Nietzsche! ¿No?

No hay ni para qué discutir si Nietzsche tenía o no razón con respecto a su valorización final de la música wagneriana; hay que entender, mejor, que para él, la música wagneriana era mortal: escucharla era un suicidio. Pero Nietzsche fue, quizá, por esto mismo, el mejor auditor de Wagner. Rechazó a tiempo esa música: vivió para contarla.

Como alternativa a la música de Wagner, Nietzsche propone la música de Bizet:

También la obra de Bizet es redentora. Wagner no es el único redentor. Con aquella obra se despide uno del húmedo norte, de las tinieblas del ideal wagneriano.

Para Nietzsche, la música saludable es aire: aire encantado. Dice:

¿Habéis reparado en que la música torna libre al espíritu, da alas al pensamiento y lo vuelve a uno tanto más filósofo cuanto más músico es?

Ciertamente, la música es una creación neumática; es, como Eurídice, un ligero humo transparente.

La música de Bizet, continúa Nietzsche, me parece perfecta. Se acerca con pasos ligeros, ágiles, gentiles. Es amable, no hace sudar. Todo lo bueno es ligero, todo lo divino camina con pies delicados. Esta es la primera tesis de mi estética. Esta música es refinada, maliciosa, fatalista, y con todo eso, popular. Su refinamiento es el de una raza, no el de un individuo. Es rica, es preciosa; edifica, organiza, acaba las cosas. Forma contraste con la melodía infinita, pólipo de la música. ¿Se han oído jamás en la escena voces más doloridas, más trágicas? Obtenidas además sin muecas, sin moneda falsa, sin la mentira del gran estilo.

La imaginación aérea también ha nacido entre nuestros compositores. Está presente, por ejemplo, en *Tres cartas a México*, obra perfecta: como el papalote, no como el aeroplano.

Rilke, temeroso de lo terrible, rehuyendo el aniquilamiento y haciendo de su vida un despertar sin límites, también amó la música del aire:

Yo que, ya de niño, era tan desconfiado con respecto a la música (no porque me llevara más violentamente que nada fuera de mí mismo, sino porque había notado que no me depositaba donde me había encontrado, sino más abajo, en lo inacabado) soportaba esta música en la que se podía subir, subir, de pie, derecho, cada vez más arriba, hasta que se pensaba estar cerca del cielo después de un instante.

Para Rilke, el mundo es una metamorfosis de la música. Se diría que ella, al germinar en palabras, abre un futuro al lenguaje.

El aire, sin embargo, también esconde en sí la semilla de lo profundo. Es el espacio del vuelo, pero también el de la Caída (*no existe espacio sin música porque no existe expansión sin espacio*, escribió don Gaston). E interprete a su gusto el lector las siguientes palabras de Musil, el prodigioso autor de *Las tribulaciones*. . .; dice del cosmos que se abre de pronto al espíritu del estudiante Törless:

Percibía la pasión de la melodía como los aletazos de grandes aves oscuras, como si pudiera sentir las líneas que su vuelo le trazaba en el alma.

Aunque quizá sea más claro en otra parte de la novela, donde describe

. . . aquello que de vez en cuando se despierta en nosotros cuando alguna melodía solitaria y voluble pasa por delante nuestro sin pararse y, desde lejos, con movimientos que nos resultan extraños, pinza el hilo rojo de nuestra sangre y lo arrastra. . .

La música, algo así dijo Carpentier en alguna parte, *fue música mucho antes de ser música*.

Pero ya se alarga demasiado lo que pretende ser, eliminado el autor, una visión de la música ajena a los racionalismos. Sólo quisiera mencionar algunos otros textos (*Efectos de la música*, de don Alfonso Reyes; la *Sinfonía en blanco mayor* de Gautier y la *Sinfonía en gris mayor* —bitonal— de Rubén Darío; las páginas inolvidables de Carpentier; los pasajes orféticos y el cuento *Reunión*, de Cortázar; los versos imprescindibles que Octavio Paz dedica a Cage y Webern, etc.) y terminar con tres palabras sobre el silencio. Al escribir la última, ya cansado, temeroso de un síncope al cumplir quince horas de trabajo ininterrumpido, me toco el corazón y me asalta una pregunta: ¿late en 2/4 o en 3/8?

Clarinete volvió tres días más tarde con unos versos de Octavio Paz que me lanzó a la cara peligrosamente, a riesgo de romper mis lentes, que son como dos fuentes clarísimas:

Silencio es música

Música no es silencio.

Mi tía, que ya estaba de mi lado, le dijo que sí, que qué creía, él compró *Ladera este* desde siempre. Pero dos sorpresas eran demasiadas: sacó de su bolsillo un papel donde había escrito una *Oda* de Keats, y leyó, con lujo de modulaciones melodiosas:

Las melodías que se oyen son dulces, pero las que no oímos son más dulces aún; así, tiernos caramillos, tocad siempre, no para el oído sensual, sino, más seductores, modulad para el espíritu cantos silenciosos.

Como tercer acto, extrajo del bolsillo mayor de su chaleco un pequeño libro: *El aire y los sueños*. Nos miró, burlón, y prosiguió su lectura:

Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados. Yo entraba en esos espacios. Los rui-

dos colorean la extensión y le dan una especie de cuerpo sonoro. Su ausencia la deja toda pura y es la sensación de lo vasto, de lo profundo, de lo ilimitado, que se apodera de nosotros en el silencio. Me invadió y fui, durante unos minutos, con esta grandeza de la paz nocturna.

—La cita es de Henri Bosco, explicó.

No tuve entonces más salida, para ganar el juego, que mostrarle otro libro de Bachelard donde hace referencia a una reflexión de Edmond Gilliard; leí, con feliz solemnidad:

Para Edmond Gilliard, la palabra silencio es la primera que él quiere sentir en su feminidad esencial. Para él la virtud del silencio es "completamente femenina; debe dejar que todas las palabras penetren en él hasta la materia del Verbo. . ." Me cuesta, dice el poeta, mantener frente al silencio el artículo que lo define como gramaticalmente masculino.

—El silencio es la Madre de la Tierra que es la Madre. . .

Recuerdo tarde otra frase de Dostoyevski: *¿has oído como se lamentaba el sonido al morir?*, pregunta en la novela que antes citamos.

Pero en fin, termino lo que no he podido empezar siquiera. . .

—*El hecho mismo de que exista la palabra silencio es ya una creación estética*, seguía leyendo Clarinete: había sacado de su maletín un libro de Borges.

He querido tan sólo elaborar, con tantas citas, un silbido parecido al del silencio.

—*¿No sería necesario que hubiese música en este silencio? ¿No está ya secretamente presente?* Si lo lees verás que Rilke. . .

ÍNDICE

Prólogo

7

Introducción

15

PRIMERA PARTE

1. Candelario Hujar

29

2. Tribulaciones sobre Revueches

71

3. Enriquez a lápiz

83

SEGUNDA PARTE

4. La musicología, los palatinos y
Bernal Jiménez

89

5. Lo terrible (confabulo)

94

6. La musicología

107

TERCERA PARTE

7. Tabiques rotos

125

Prólogo	7
Introducción	15

PRIMERA PARTE

1. Candelario Huízar	29
2. Tribulaciones sobre Revueltas	37
3. Enríquez a lápiz	53

SEGUNDA PARTE

4. La musicología, las palabras y Bernal Jiménez	69
5. Lo terrible inefable	95
6. La musicología	107

TERCERA PARTE

7. Tabiques rotos	125
-------------------	-----

colección ensayos

4



Instituto Nacional de Bellas Artes



CENIDIM

SEP
CULTURA