

## Post-música: oír las piedras

Augusto de Campos

Traducción: Gonzalo Aguilar

Hace algunos años, bajo el impacto del éxito comunicativo del minimalismo norteamericano, muchos supusieron que la música compleja derivada de las especulaciones de los compositores post-webernianos se encontraba con una contradicción fatal. El reduccionismo de los medios masivos y la inapetencia colectiva para con la música no-tonal favorecieron, por cierto, esa “ilusión de acústica”.

Los caminos del arte, sin embargo, no se realizan en pocos años o en pocas décadas ni son dictados por el voto mayoritario. Tampoco parecía creíble que una generación superdotada —como fue la de Boulez, Stockhausen, Nono, Berio, Maderna, Ligeti, Xenakis y tantos otros—, tuviese tan poca resistencia y tan poca solidez, después del notable emprendimiento crítico y creativo que significó la recuperación de la línea de experimentación y aventura que liberó las voces sofocadas de Webern y del Grupo de Viena, de Ives y de Varèse.

No hay duda que las arremetidas de Cage y de Feldman contra algunas ortodoxias europeas tuvieron un impacto renovador y permitieron corregir rutas y avistar sendas imprevistas al abrir las ventanas del caos y de la indeterminación para la aventura del sonido. Pero fue su sucedáneo generacional —el minimalismo de marca tonalizante— el que pareció surgir como una alternativa viable frente al *impasse* comunicativo tanto de la música panserial cuanto de su antagonista dialéctica, la *chance music*. Más que por lo mínimo, de todas maneras confortablemente hipnótico, por su máxima complacencia tonal. Aun así, a pesar del rápido éxito de recepción (siempre sospechoso cuando se trata de arte) y de alguna contribución incidental (principalmente con la provocación de la tautología molecular de las obras de Steve Reich), en poco tiempo la música minimalista mostró su fragilidad, dilatán-

dose y diluyéndose en el anecdotismo discursivo de las óperas grandilocuentes y de los sinfonismos ambientales.

Mientras tanto el mismo Cage, que según ciertos parámetros inspiró ese radicalismo simplificador, comenzaba a mostrarse interesado en obras cualitativamente más complejas: "La superación de las dificultades. Hacer lo imposible", dijo en la conferencia "El futuro de la música", incluida en el libro *Empty Words (Palabras vacías)* de 1979. Y creó, entre las "obras difíciles", iniciadas en 1974, los "Freeman Études", cuya segunda serie, compuesta entre 1980 y 1990, Paul Zukofski, uno de los mayores violinistas del siglo, consideró imposible de tocar, aunque finalmente pudiera ser interpretada y grabada por Irvine Arditti. Ejemplar, en el sentido de dilatar las fronteras de lo posible, el "Estudio N<sup>o</sup> 18" está dividido en islas sonoras que llegan a tener 37 diferentes ataques, cada cual con su dinámica, en un mismo compás. Irvine Arditti ejecutó los compases de esa composición, aparentemente inviable, en una duración media de 2", excediendo las previsiones del mismo compositor. Opositor de Cage en los años 50, Luigi Nono partiría de preocupaciones semejantes en 1983: "...ENTONCES SÓLO POSIBLES/tantas posibilidades más diversas y otras/ a escoger justamente entre lo hasta ahora imposible".

Por otro lado, con los montajes de los *clichés* del belcanto de sus *Européras* (1987-1991) —que en inglés hacen el provocativo trocadillo "Your Operas", como insinuando una extradiación sonora—, Cage ironizó acerca de la manía operística europea que pareció contaminar a los minimalistas y no dejó de afectar a la misma vanguardia en estas últimas décadas. De Stockhausen a Nono, pasando por Ligeti, Kagel, Berio, Maderna, pocos fueron los compositores europeos que no hicieron su *ópera*, aunque sea pensada en términos de creación no-ortodoxa o crítica, hasta llegar a la anti-ópera —"ópera negativa" o "tragedia de la escucha", como Nono bautizara a *Prometeo*, en la que no hay ni puesta en escena ni acción teatral, y en la que las raras palabras que atraviesan sus susurros musicales son ininteligibles.

Ni siquiera el propio Boulez dejó de meditar en torno a la idea de una ópera (pensó en un texto de Jean Genet). ¡Él, que dijera cierta vez que era necesario hacer estallar los teatros de ópera! Feliz o infelizmente (felizmente para mí) no cedió a la tentación. En compensación, continuó creando sus diamantes sonoros, en-

tre los que se encuentran dos pequeñas obras perfectas que sólo llegaron a ser divulgadas en discos en los últimos años: *Messagesquisse* (*Mensajesbozo* o, como prefiero traducir, *Mensajensayo*) de 1976, y *Dialogue de l'Ombre Double* (*Diálogo de la sombra doble*) de 1982-1985 (grabaciones de Erato de 1990-1991).

La primera es una pieza corta para siete violoncellos, dispuesta en prismas de armonías a partir de una célula-base, que se transfiere del instrumento solista hacia los otros y viceversa, en barridos de cuerdas tensionadas. La segunda, un viaje por regiones no visitadas del universo sonoro, está guiada por una melodía ondulatoria (con una inusitada superposición de trinos, trémolos y vibratos), en la cual el clarinete, con ataques y registros de gran densidad tímbrica, dialoga con los sonidos pregrabados del instrumento (su "sombra"), multiplicados estereofónicamente por seis altoparlantes. El clarinete está conectado por medio de un micrófono de contacto con la caja de resonancia de un piano ubicado detrás del escenario, cuyas vibraciones producen la reverberación sonora característica de la pieza. Estas composiciones que enfatizan la materialidad sonora, especialmente en las agrupaciones tímbricas, parecen sugerir, más allá de conceptos y sistemas, un diálogo más amplio con otras tendencias recientes de la música de invención.

"Diálogos de sombras dobles" también están presentes en obras como "*... sofferte onde serene*" (1976) y *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura* (1988-89), de Luigi Nono, en las que el piano y el violín exorcizan los fantasmas sonoros de sus replicantes pregrabados, en una interacción de inteligencia e intuición capaz de llevar a nuevas percepciones. Obras que privilegian el timbre, integrándose a lo que Tristan Murail (en el estudio "Scelsi De-Compositore") clasifica como "un gran movimiento de la música occidental, en el que el timbre, antes insignificante en relación a la escritura, es recuperado, reconocido primero como fenómeno autónomo y luego como categoría predominante —terminando casi por sumergir o absorber las otras dimensiones del discurso musical, de suerte que las microfluctuaciones del sonido (glisandos, vibratos, mutaciones del espectro sonoro, trémolos...) pasan del estado de ornamento al de *texto*".

Las últimas décadas han asistido a un recrudescimiento de la experiencia con los sonidos como sonidos: el giro estético de Nono

y las búsquedas que desarrolló a partir de los años 70 con el objetivo de profundizar la audición de una música liberada de los parámetros convencionales de melodía, armonía y ritmo; el descubrimiento, en la década siguiente, de nuevos universos complejos como el de los precursores mantras infra-sónicos de Scelsi; el desenvolvimiento de la música *espectral* (basada en la exploración de los armónicos del sonido), de lo que constituyen un ejemplo significativo los “plasma sonoros” del rumano Horatio Raudulesco; la revelación de las polirritmias alucinantes de las pianolas de Nancarrow —en cuya “complejidad polimétrica” Ligeti ve una de las contribuciones básicas de los años 80— y, finalmente, la recuperación, en la década del 90, de la tradición radical de la vanguardia rusa en las demoledoras incursiones de percusiones y disonancias de Ustvólkskaia. Todo esto deja entrever un nuevo rostro de las especulaciones musicales que, lejos de constituir un retorno a patrones más convencionales, revitaliza las líneas experimentales que animaron las iniciativas de los años 50. La “nueva complejidad”, de la que es sintomática la microscópica “estructural y escritural” de un compositor como Ferneyhough, así como la “practicabilidad de lo imposible” evidenciada en las obras difíciles del último Cage, convergen también en esa dirección. Es mejor que sea así. Después de asistir a la más estupeficiente e inigualable lucha de la historia de la música por ampliar el horizonte del conocimiento y de la percepción auditivos, es preferible que el siglo termine no con un “gemido”, sino con un “trueno”. “With a bang, not with a whimper”, en la variante poundiana (Cantar 74) del famoso verso de Eliot.

Hay, obviamente, dudas y diferencias. Tal vez lo que separe el cerebralismo cristalino de Boulez de las exploraciones topológicas de Scelsi, Nono o Ustvólkskaia, por diferentes que sean éstas entre sí, sea la dependencia del compositor francés al concepto homogeneizante de estructura, aunque esté ampliado por la opción controlada de los juegos aleatorios. El siempre inquietante y generoso Ligeti, con sus micropolifonías, podría ser un punto de intersección entre estos lenguajes, ya que él, además de interlocutor de Scelsi, está confesadamente influenciado por Nancarrow y tal vez se haya contaminado también por el radicalismo de Ustvólkskaia —puede compararse su segundo movimiento del *Concierto para piano y orquesta* (1985-1988), en la soledad

fantasmagórica de las intervenciones de flautín y piano sobre el pedal de contrabajos, con los ascéticos y desesperados disparates de flautín, piano y tuba del tercer movimiento de la “Composición 3” (1971), de Ustvólkskaia. Las elucubraciones sonoras de Scelsi y Nono a partir de la microintrospección del sonido, así como los conglomerados de ruido de la compositora rusa tienden a dislocar a la estructura del foco de la experiencia musical para la propia materialidad sonora. Pero en sus angustiados sondeos en los límites de la sonoridad hay más todavía. Es, en estos compositores, tan inmensa y tan dramática la indagación musical, tan poderoso el *pathos* ético de su impostación, que las salas de concierto parecen, como mínimo, técnica y socialmente inadecuadas para sus viajes interiores. Obras como éstas no piden aplausos ni bravos, sino meditación y silencio. No es casual que Ustvólkskaia afirme que sus composiciones serían mejor oídas en un templo que en una sala de conciertos.

Hay algo incompatible en la fruición de estas experiencias límites, vecinas de la inaudibilidad y de la insoportabilidad física del sonido, como aperitivos musicales de un refinado banquete sonoro, cuando lo que ellas proponen no es una fiesta auditiva, sino un viaje accidentado por las arterias laberínticas, minadas de explosivos sonoros y de su metamúsica. No se trata de obras-maestras, sino de obras-traumas —conciencia de la conciencia. (Una incompatibilidad semejante se produce también, por otro lado, con las obras-eventos y con las obras-difíciles de Cage, o con los silencios sonorizados por Feldman, intervenciones anticlímax que desestabilizan y provocan sin ninguna apelación al hedonismo auditivo). De ahí que algunas de las recientes composiciones de Boulez, con toda su grandeza, tiendan a ser asimiladas como joyas de la modernidad por el público más sofisticado de los conciertos, mientras las de los otros compositores parecen encontrar mejor acogida en las catacumbas y refugios artísticos, donde sus informes protestas espectrales resuenan entre las piedras, el musgo y el músculo de la música.

En un bello texto de 1983 (“L’Errore Come Necessità”), Nono afirma: “El silencio. Es muy difícil escuchar. Es muy difícil escuchar, en el silencio, a *los otros*. Otros pensamientos, otros ruidos, otras sonoridades, otras ideas [...] En vez de escuchar el silencio, de escuchar a los otros, se espera encontrar todavía una vez más a

uno mismo [...] Escuchar la música. Es muy difícil. Creo que hoy es un fenómeno raro. Escuchamos algo de tipo literario, escuchamos lo que fue escrito, nos escuchamos a nosotros mismos...". Y concluye: "Risvegliare l'orecchio, gli occhi, il pensiero, l'intelligenza, il massimo de interiorizzazione esteriorizzata: ecco l'essenziale oggi" ("despertar el oído, los ojos, el pensamiento, la inteligencia, el máximo de interiorización exteriorizada: he aquí lo esencial hoy").

En otro texto de la música época, a propósito de la composición "Guai ai Gelidi Mostri" ("Ay de los Monstruos Helados"), en que se cruzan fragmentos espectrales de los *Cantares* de Pound con otros de Lucrecio, Ovidio, Nietzsche, Rilke y Gottfried Benn, insiste: "Infinita disponibilidad para lo sorprendente, para lo insólito, para colocar en discusión, aun en la mayor certeza (certeza en la incerteza), en la mayor 'verzweifelt Unruhe', inquietud desesperada ('Ruhe in der verzweifelten Unruhe') —la búsqueda infinitamente más importante que el descubrimiento. ¡Escuchar! Como saber oír las piedras blancas y rojas de Venecia al nacer el sol —como saber escuchar el arco infinito de los colores sobre la laguna en la puesta de sol". Las últimas obras de Nono movilizan los recursos menos convencionales, articulando la microtimbrística de instrumentos y voces con "live electronics", hasta el borde de lo inaudible, en favor de la regeneración de la escucha, a partir del sonido-silencio, del sonido-soplo, del sonido-voz, del ur-sonido —el "sonido de las piedras".

Descontadas las discordancias entre los proyectos o las idiosincracias, se puede decir que hay un denominador común en estas aventuras sonoras que van de la ultra-sistematización a la no-sistematización del sonido. El sonido es autónomamente considerado como generador celular de experiencias perceptivas, reafirmando el prestigio del lenguaje complejo, fragmentario y anti-normativo frente al discurso redundante de las post-medianías o neo-modismos regresivos.

Del "delirio de la lucidez" de un Boulez, ese *maquis* de la renovación musical infiltrado en el corazón del sistema, a las imprevisibles explosiones marginales de Scelsi, Nancarrow, Ustvólkskaia y de nuevo Nono ("Caminante no hay camino,/ se hace camino al andar") y a las programáticas *impossibilia* de Cage y Ferneyhough, renace la voz contestataria de los que buscan en la inda-

gación del sonido, como instancia física y metafísica, más allá de todas las convenciones, una nueva escucha sensible del universo. Se trata aquí no de la música como entretenimiento o vehículo de emociones y de tensiones motoras, que cumple con otros objetivos, sino de la música entendida como fenomenología del sonido y de la percepción artística. No es sólo una cuestión de estética sino también de *ethos*, contra la pasividad de la escucha. En el fondo una sola cuestión, si —como plantea Wittgenstein— ética y estética —indefinibles y apenas demostrables o para mostrarse— son la misma cosa. Bajo esta perspectiva, la encrucijada vuelve a presentarse. La música, felizmente, es de nuevo un enigma. Sin nostalgia por no ser del futuro.