

Una noche de solfas, una noche loca

Pablo Espinosa

Cien años de consagración.

Debido al influjo de la naturaleza de esa obra de arte y por los efectos físicos, emocionales y psicológicos que causa la escucha de *La consagración de la primavera*, partitura para ballet, de Ígor Stravinsky, se entabla un estado de dulce encantamiento en quien la oye y quien la interpreta, y por eso estamos ante un siglo de estupefacción, de acción y asombro.

Lo que sucedió en el estreno, la noche del 29 de mayo de 1913 en el Théâtre des Champs-Élysées, que está en la Avenue Montaigne de París, reverbera todavía en el vientre de la sociedad que vio parir aquella noche una nueva manera de hacer, percibir y comprender el arte: ya no es la mente la que opera, ya no es el cerebro el teatro de las acciones, ya la imaginación tomó el poder y cobró cuerpo.

Desde entonces es en el cuerpo donde todo sucede, vibrátil y terreno; son los sentidos el imperio. La mente, entonces, obtiene mayor claridad. De lo visceral ascendemos a lo sideral.

La vida urbana, el frenesí de los tiempos modernos, la brutalidad de la violencia, las obsesiones. Los temas que extrajo Stravinsky de civilizaciones tribales se volvieron temas de las actuales metrópolis.

Ese *ethos* ruso, como atinadamente llama Gustavo Garabito Ballesteros al influjo que viene desde Borodin, Músorgski y Rimski-Kórsakov, el maestro de orquestación de Stravinsky, este último autor de la gran trilogía ruso-pagana: *El pájaro de fuego*, *Petrushka* y la culminación: *La consagración de la primavera: Escenas de la Rusia pagana*.

El tema, todos estos meses, es el centenario de *Le Sacre du printemps*. Revisamos entonces la vasta discografía. Escuchamos, comparamos, diseccionamos las distintas

versiones discográficas, atesoradas en la biblioteca junto a los muchos libros que se han escrito sobre el tema. Giramos en torno al Rito, que es otra manera como se nombra a esta obra maestra: *Rite*.

La iconografía también es vasta. Tan fotogénico como insondable, el cuerpo físico de Ígor Stravinsky es también digno de asombro. Lo que sucede en su cerebro es tan poderoso, que todo lo puentea a través de su sonrisa gigantesca, pues las dimensiones físicas de sus labios lo hacen ver como un gnomo, un duende que sonrío con peculiar sarcasmo siempre.

Entre los muchos testimonios con imagen y sonido autobiográficos, existen varios filmes documentales. Uno de ellos me atrapa:

Vemos en la pantalla a un hombre sonriente de labios del tamaño de dos sandías: el sarcasmo ilumina aún más su blanca dentadura, mientras sus ojillos brillan tras los gruesos anteojos de armazón oscura: varillas enormes que hacen aún más pequeño su rostro diminuto:

—En la puerta de mi departamento escribí: es aquí donde estoy escribiendo *Le Sacre du printemps*. Y firmé al calce: “Ígor Stravinsky”.

Sonríe el hombre diminuto frente a la cámara. En la siguiente escena tiene un bonete oscuro, que destaca todavía más su sarcástica sonrisa:

—Me senté frente al piano y toqué para Diáguilev cincuenta y nueve veces el mismo acorde; me gusta mucho ese acorde.

Y entonces sus manazas aporrean el teclado mientras su sonrisa toca sus orejas y sus ojillos saltan tras los enormes armazones.

Como el acorde es tan monumental, el músico canta, masculla, gutura las solfas salvajes que no caben en el piano. Y sonrío.

Diríase que sonrío para que su interlocutor no sonrío también, sino que experimente miedo, “un terror sagrado ante el sol del mediodía”, como le gustaba nombrar a la danza “los augurios de la primavera”, construida precisamente con la repetición obsesiva del acorde que ahora resquebraja frente a la pantalla, para regocijo del compositor, que es entrevistado frente a una cámara y sonrío para que experimentemos miedo quienes veamos este documental, cien años más tarde.

—Mientras tocaba para Diáguilev ese acorde, cincuenta y nueve veces, él se mostró muy sorprendido y me preguntó, lo más suavemente que pudo, pues era una persona que solía ofender: “¿Will it last very much time, my dear?”. “Until the end, my dear”, le contesté.

Y el hombre diminuto sonrío de la misma manera como sonrío las gárgolas en las alturas del exterior de Notre Dame:

—Diáguilev se quedó mudo. Porque sabía que mi respuesta en realidad era su respuesta.

La sonrisa de Stravinsky termina en mueca, de la misma manera que se retuerce ese acorde de manera obsesiva en *Le Sacre du printemps*, su obra maestra, que él, alquimista al fin y al cabo, no tiene empacho en compartir el secreto de su truco de magia:

—Es un acorde de ocho notas donde la colocación de los acentos es la base de todo el edificio.

Su explicación, dicha en inglés con acento ruso y entremezclando palabras en francés y pronunciando las dobleús como ves, cual si hablara en alemán (“indeed, he was [en vez de *was*] surprised”), ilumina la partitura entera, que suena así:

Brutal, salvaje, sexual, animal, ritual, estupefacta, temblorosa, viril, libidinosa, fre-

nética, hipnótica, narcótica, estupefaciente, pagana, tribal, más allá de los confines de los tiempos. Un sublime cataclismo.

La noche del 29 de mayo de 1913 es imprevista.

De todas las crónicas de conciertos que se han escrito desde entonces, ninguna contiene completa la materia prima para ilustrar las consecuencias del asombro en esa sesión donde se congregaron en las butacas las mentes más conspicuas, las damas más rancias, los caballeros más insulsos, los talentos más brillantes de esa generación, los personajes más famosos y los más inocuos, los más aguerridos y los más pacíficos.

Ellos fueron quienes se enfrentaron a puñetazos, enfrascados en sentimientos y emociones encontradas, presas de furia y pánico y asombro y atónitos porque lo que sonaba desde aquel hoyo abierto abajo del escenario: el foso de la orquesta, ese acorde repetido de manera obsesiva, los ponía como locos y, ateridos y en trance, unos gritaban indignados mientras otros aplaudían y la discusión era coronada por razonamientos esgrimidos a puñetazo limpio, para beneplácito del brujo que tras bambalinas sonreía de oreja a oreja: Ígor Stravinsky.

El famoso músico bizco don Ígor Stravinsky.

En el foso de la orquesta, aquella noche, apenas cabían los músicos, pues el mago había convocado, a través de las *particelli*,

a casi un centenar de instrumentistas que debían tocar usando todos los registros, desde el grave hasta el sobreagudo, desde el fagot solista que tiene a su cargo la Introducción (*Lento, Più mosso, Tempo primo*) que es una frase semejante al “¿Encontraría a la Maga?” del inicio de *Rayuela*, la novela de Cortázar, o a toda frase inicial de toda obra maestra.

Además, dado que el sonido natural del fagot es oscuro, aterciopelado, ronco, puesto en sobreagudo resulta un graznido de sirena, un gemir de grulla, un lamento a todo pulmón de minotauro perdido en el laberinto. Una invocación absolutamente en sentido contrario al himno gregoriano *Veni creator spiritus*.

Ese himno ateo, ese rugido de bestia espantosa, ese susurro de monstruo antediluviano, este fagot soplado y sopleteado suavemente en sobreagudo, en actitud de hincharlo hasta hacerlo reventar, es el inicio de una de las piedras de toque de la cultura musical moderna: *La consagración de la primavera*, partitura de Ígor Fiódorovich Stravinsky (Oranienbaum, Rusia, 17 de junio de 1882-Nueva York, 6 de abril de 1971), ese hombre diminuto quien al cumplirse el primer siglo del estreno de esa música, dirigida por el parisino Pierre Monteux (1875-1964), con coreografía del enigmático/magnético bailarín ruso de origen polaco Vajlav o Vaslav Fómich Nijinsky (1890-

1950) y un intenso/extenso equipo artístico comandado por un señor monumental física, mental e históricamente: Serguéi Pávlovich Diáguilev (Gruzino, Rusia, 1872-Venecia, 1929), ese maestro de pintura que nunca hizo cuadro alguno, ese maestro de música que jamás pulsó instrumento alguno ni mucho menos escribió una sola solfa, ese maestro de danza que nunca bailó y ni siquiera siguió con los pies el movimiento de un paso de ballet, como lo describió, con la precisión de un cirujano que al ver sangre humana se desmaya, el historiador Arnold L. Haskell.

Lo vivimos desde entonces como un sueño:

Pablo Picasso ya quedó ronco de tanto gritar en defensa de los músicos y los bailarines. Su único lamento es que las escenas que realizó el pintor Nikolái Roerich, experto en temas de ritos tribales, para armar la escenografía resultan artísticamente paupérrimas, musita irritado Picasso.

El brujo, tras bambalinas, recuerda el rapto: mientras escribía *L'Oiseau de feu*, música para un ballet donde vuela un ave ígnea y hay un jardín de manzanas doradas, “tuve una visión fugaz: en mi fantasía apareció un solemne rito pagano: vi a varios sabios ancianos en círculo mientras miraban danzar a una adolescente su propia danza de la muerte. La vida de esa joven iba a ser sacrificada para apaciguar al dios de la



Ígor Stravinsky a los cuatro años, 1886



Jean Cocteau, Pablo Picasso, Igor Stravinsky y Olga Picasso en Juan-les-Pins, 1925

primavera. Y ése es el tema de *Le Sacre du printemps*. O sea que el tema, entonces, es un vulgar asesinato. El encabezado de la noticia periodística, en la sección de notas policíacas, diría así: “Ancianos satánicos raptan y hacen bailar a una joven, hasta que muere”.

Sin embargo, eso lo escribió Stravinsky con títulos poéticos, que puso a cada una de las partes que componen el ballet: Primera parte: Adoración de la tierra: Augurios primaverales / Juego del rapto / Juego de las tribus rivales / Cortejo del sabio / Adoración de la Tierra / Danza de la Tierra.

Segunda parte: El sacrificio: Introducción / Círculos misteriosos de las adolescentes / Glorificación de la Elegida / Evocación de los ancestros / Acción ritual de los ancestros / Danza sagrada (La Elegida).

Con razón están como poseídos, rompiéndose la cara a puñetazos, los comensales de esta salvaje ceremonia donde todos se devoran, unos a los otros, porque o les gusta o no les gusta, o les fascina o les mueve el tapete esta obra que es sencillamente salvaje.

Camille Saint-Saëns emite su veredicto en una editorial de siete palabras: “ésta es la obra de un loco”.

Gertrude Stein, en la fila H, entra en trance, poseída por una frase que repite y repite como un mantra: a rose is a rose is a rose is a rose is a rose...

Desde su butaca, Coco Chanel anticipa la frase que setenta años después enunciaría Jeanne Moreau: “siento debilidad por los hombres devorados por la pasión”, y toma una decisión: “quiero a ese hombre” y, en efecto, días después del estreno lo busca y se hacen amantes y ella lo acoge en su mansión, donde llega el músico con su esposa y sus hijos. La esposa, por cierto, es la responsable de que el mundo disfrute de la música de un genio que sin ella, su esposa, estaría perdido: ella era su cable a tierra, ella veía sus borradores, ella corregía sus manuscritos. Ella es hoy anónima, a diferencia de Coco Chanel y del propio homúnculo.

¿Qué es lo que está sonando en el Théâtre des Champs-Élysées, que tiene a todos en tan delirante trance?

Suenan las aberraciones más monstruosas que compositor alguno haya imaginado, pero que han sido sometidas a un proceso de alquimia mediante el cual lo que eran bestias son ahora hadas.

Suena una música sexual, explícita y descaradamente sexual. Suena como sonarán más tarde los versos de Neruda: oh los cuerpos trenzados. Oh la cópula loca, en “la hora del estupor que ardía como un faro”.

¿Música sexual? Por supuesto, ¿qué otra cosa que un coito lento, elegante, que va creciendo y creciendo hasta estallar, es el *Bolero* de Ravel?, ¿no es acaso sexo lo que transpira el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy?, ¿no son embates copulares estas variaciones incesantes del acorde de ocho notas que, según explicó Stravinsky, es la base de toda la obra?

Sexo explícito. Con razón lo más ranco de la sociedad parisina acaudalada está sumida en el escándalo esta noche de estreno. Quizá por eso una de esas “damas de sociedad” se acaba de levantar majestuosamente de su butaca y escupe el rostro de un caballero que parece imitar con el cuerpo las arcadas de coito que están sonando en el foso.

Maurice Ravel, desde su palco, exclama a grito pelado: “¡genio!, ¡genio!, ¡genio!”, mientras Jean Cocteau le dice a su acompañante: “Te lo dije, he aquí todos los ingredientes necesarios y suficientes para un escándalo: público de la ‘alta’ sociedad, escotes, muchos escotes, plumas, tocados exóticos, los vistosos andrajos—según recoge Alex Ross—de esta raza de estetas que aclama lo nuevo a la ligera por odio a los palcos... mil matices de esnobismo, superesnobismo, contraesnobismo”.

Pero, ¿qué demonios es lo que suena desde el foso?

Esto suena: disonancias, lujuria, extravagancias rítmicas, ritmos quebrados, eructos en alientos-metal, pedos en tubas, cornos mofletudos, caricaturas de violines, esperpentos de clarinetes.

Porque el mago, que se soba las manos y sonríe maliciosamente tras bambalinas, puso entre el centenar de instrumentistas la estrambótica cantidad de tres juegos de timbales. Bombo, tam-tam, triángulo, pandereta, dos crócalos. Ah, y un güiro. Sí: un güiro. Y también una tuba wagneriana, en complicidad con ese otro loco alucinado que fue Richard Wagner y que se mandó construir instrumentos que pudieran hacer sonar sus ideas lunáticas, sublimemente perversas, divinamente retorcidas, poé-

ticamente grotescas, para dar voz así a lo que realmente quería dar voz: a los dioses del Valhalla, a la lujuria y a lo divino.

Por eso esta noche, la del 29 de mayo de hace un siglo, la alta sociedad se convierte en lo más bajo y ruin y arma un simposio donde el intercambio de ideas, opiniones y juicios estéticos se sucede a punta de putazos, a base de chingadazos, a madrazo limpio.

El compositor Florent Schmitt grita desde un palco elevado: “¡putas!”, dirigiéndose a las señoras “de la alta”. “¡Abajo las putas del seizième!”, grita enfurecido, mientras señala a las encopetadas damas del decimosexto distrito de París. Mientras, otras damas se botan de la risa.

Y entre las carcajadas, los puñetazos, los gritos y estertores del público, los bailarines de Les Ballets Russes siguen las indicaciones del angustiado coreógrafo, Vaslav Nijinsky, sin seguir ninguna música, bueno, en realidad sí siguen una música: la de los gritos, los madrazos y el tremendo caos en las butacas, que se mezcla con lo que sale de los instrumentos musicales desde el foso.

La coreografía es más bien feíta, inimaginativa, pobre en ideas: enfundados en atuendos ridículos que quieren ser “tribales”, los bailarines hacen giros rómicos con los codos hacia arriba, mientras patean el piso, eso sí: furiosamente.

Con los años, los puñetazos, las afrentas, el escándalo y la pobreza de la coreografía habrán de convertirse en otros iconos. Por ejemplo, las coreografías geniales, brutales, hermosas y devastadoras de Pina Bausch, Maurice Béjart y Sasha Waltz.

También, las grabaciones discográficas que ya resultan incontables y tan variadas como la deliciosa versión brasileña del agrupamiento de excelencia Projeto B, o bien la versión en jazz que hizo el guitarrista Larry Coryell, así como la Nova Contemporary Jazz Orchestra.

Algunos locos, embrujados por *Le Sacre du printemps*, de plano compramos la caja conmemorativa por los cien años, que contiene veinte discos compactos, con treinta y ocho versiones diferentes con igual número de directores y orquestas, además de dos versiones para el arreglo que hizo Stravinsky para piano a cuatro manos: una con las hermanas Pekinel y otra grabación a

cargo de Vladímir Áshkenazi con Andréi Gavrílov.

Esas grabaciones abarcan desde la primera, realizada en 1946 bajo la dirección de Eduard van Beinum, hasta la más reciente, con la batuta mágica de Gustavo Dudamel, al frente de la fabulosa Orquesta de la Juventud Bolivariana, en 2010.

Entre lo más destacado está, precisamente, la versión de Dudamel y los muchachos venezolanos: una lectura salvaje, brutal, sexual, alucinada, rítmicamente caribeña. Aunque no viene en esta caja, también resulta insoslayable la grabación que hizo en vida el maestro mexicano Eduardo Mata: asombrosamente alucinada.

Las versiones de Sir Georg Solti son también brutales, como lo es a su manera la de Esa-Pekka Salonen, en contraste con la muy cerebral, perfecta y nítida del compositor Pierre Boulez, de quien se consigue también, por el precio increíble de 120 pesos, un paquete con todas las grabaciones que ha hecho Boulez con la música de Ígor Stravinsky. Y claro, las grabaciones con el propio compositor a la batuta.

Y mientras escuchamos todos esos discos, en la noche detenida en el tiempo, la

velada calurosa, 30 grados centígrados, del 29 de mayo de hace cien años, siguen los madrazos en butacas como una de las bellas artes: ya le rompieron el hocico a este caballero, ya le arrancaron el cuello de la camisa almidonada al panzón de junto, ya el pañuelo de seda blanca del otro caballero está teñido en sangre.

En su libro *La música después de la guerra*, el cronista Carl van Vechten relata así lo que le sucedió esa noche: “Yo había sacado una entrada de palco. Delante de mí estaban sentadas tres damas; a mis espaldas un joven, que ocupaba el otro asiento, se había puesto de pie durante el curso del ballet para poder ver con mayor claridad. La intensa excitación que lo dominaba —debido al potente influjo que sobre él ejercía la música— pronto lo traicionó: comenzó a golpear rítmicamente con los puños la parte superior de mi cabeza. La emoción que me embargaba era tan fuerte que en el primer momento no sentí los golpes. Estaban perfectamente sincronizados con la música”.

El crítico André Capu, mientras tanto, comenzó a gritar que la música era un fraude colosal. El embajador austriaco reía estentóreamente. La princesa de Pourtalès aban-

donó su palco al grito de “¡A mis sesenta años es la primera vez que alguien se burla de mí!”.

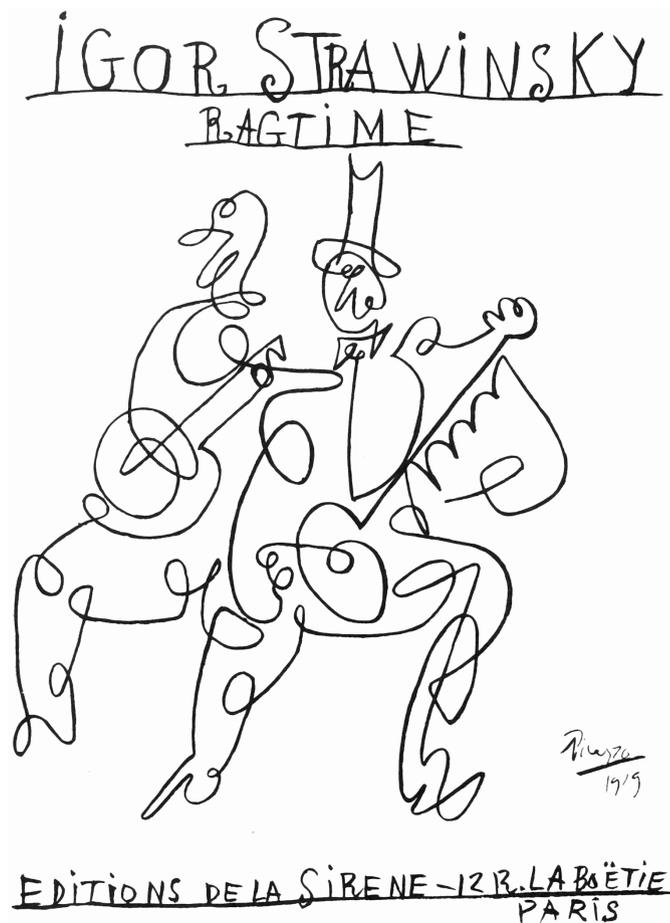
Otra dama saltó al palco contiguo para abofetear a un señor que chiflaba en tono de protesta; también saltó el acompañante de la escaladora dama, para intercambiar tarjetas con el caballero abofeteado, con lo cual quedó concertado un duelo a muerte al amanecer.

Por cierto, el caballero a quien le habían arrancado el cuello de la camisa por haber salido en defensa de la música era nada menos que el compositor y crítico de música don Roland-Manuel. Recuperó su garra y guardó ese pedazo de tela como un fetiche en recuerdo de aquella noche de solfas, esa noche loca.

Mientras, tras bambalinas, el gnomo, el duende, el mago, la gárgola, la bestia, el alquimista, el célebre músico bizco don Ígor Strabismo, sonreía lúbricamente. Se frotaba las manazas. Un fulgor intenso en tonos rojos salía de sus ojillos a manera de mirada.

El embrujo, la consagración a la que dio esa noche los últimos pases mágicos, ese acorde de ocho notas repetido como un mantra, nos sigue gobernando.

Son ya cien años de consagración. **U**



Dibujo de Pablo Picasso, *Igor Strawinsky, Ragtime*, 1919



Ígor Stravinsky en una fotografía de Henri Cartier-Bresson, París, 1966