

En el oído de Odiseo

Pablo Espinosa

La crítica musical, como una reflexión profunda, es el tema que recorre el presente ensayo de Pablo Espinosa, que parte de Ulises y las sirenas en la Odisea, y nos otorga un recorrido por los grandes pensadores que se han introducido en este género al mismo tiempo difícil, necesario y gozoso, entre los que se cuentan Kant, Pascal Quignard, Schumann, Cortázar, Thomas Mann y Adorno.

El primer crítico musical de la historia tapió los oídos de los tripulantes de su navío con “cera agradable como la miel”, para evitarles caer en trance fatal si escuchaban la música que nacía de la isla de las sirenas.

Antes de partir hacia Ítaca, la hechicera Circe le había revelado, en premonición, el encuentro que tendría con esos seres con cabeza de ave, pechos de mujer, cuyo canto perdía a los humanos.

Si Odiseo, que tal fue el nombre de ese personaje fundacional, quisiese complacer su alma, su cuerpo y su mente con tales efluvios sonoros, debería pedir a los tapiados de las orejas que lo atasen de pies y manos al mástil de su nave, sin censurar sus oídos.

Y así lo hizo y pidió más.

Que lo desataran, gritó. Pero no era para aplaudir, pedir un *bis*, un *encore*, una pieza de regalo, sino para lanzarse en pos de ellas, las sirenas. Mas, siguiendo instrucciones de prevención, sus fieles tripulantes Perímedes y Euríloco lo ataron todavía con más cuerdas, mayor fuerza. Nada de aplausitos.

Así lo cuenta el primer periodista cultural de la historia, el ciego Homero, que gustaba de llenar con música sus relatos magistrales, de manera tal que el lector escucha el silbido de las lanzas que oscurecen el día cuando techan las testas de los ejércitos y cuando vuelve a

brillar el azul del cielo; los lectores oyen el recio tintinar de aquellas lanzas cuando chocan contra los pectorales, los escudos y los cascos metálicos de los destinatarios de esas saetas.

Así, durante el Canto XII de la *Odisea*, percibe el lector el plas plas plas de los remos de las naves de Odiseo y luego lo que escucha es el silencio, cuando una vez que parecían alejarse del peligro, una nueva aventura sobre ellos se cernió.

También, por supuesto, los lectores escuchan cantar a las sirenas, si es que no optan por llenar con cera agradable como la miel sus castos y rudos, sus aventureros y nómadas y al mismo tiempo quietos y sedentarios oídos.

Narra, muchos siglos más tarde, el crítico musical Pascal Quignard: reman, reman, reman (es decir, deja sonar *ad libitum* el plas plas plas homérico de acuerdo al oído de cada lector), el barco se aproxima a la isla de los pájaros con cabeza de mujer que en griego se llaman sirenas.

La voz avanza sobre la mar hacia los remeros —narra en francés del siglo XXI el crítico Quignard. La voz proviene de la isla. Y los remeros por supuesto que quieren escuchar. Es entonces cuando Orfeo sube al puente del navío y ahí se sienta. Coloca su caparazón de tortuga sobre sus muslos.

Tensa con fuerza las cuerdas de la cítara que fabricó en su casa, en Tracia. Y con la ayuda de un plectro, tañe un contracanto extremadamente rápido con el fin de rechazar la llamada de las sirenas.

Lo que suena es el relato sonoro del maestro Quignard.

Ahora la intensidad y la belleza de la melodía de las sirenas parecen retroceder. El medio centenar de remeros aparta la mirada de esos tres pájaros realmente turbadores que ofrecían sus senos, que elevaban tan alto su canto, que giraban hacia ellos un rostro que podría llamarse humano.

Ya se hincha la vela, ya aporta de nuevo su concurso a la fuerza de los brazos. Merced a la música de Orfeo. Ya se aleja del peligro Argos, que así se llama ahora el navío cuando, de repente, Butes abandona su remo. Deja su banco. Sube al puente, salta al mar. Nada con fuerza. Hasta tal punto su corazón arde por escuchar, según lo cuenta ahora Apolonio, con denuedo las voces agudas de los pájaros con cabezas y senos de mujer que atraen su cuerpo tenso y húmedo.

Butes, narra Quignard, vuela ahora en los brazos de Cipris. Está pegado a ella. La penetra. Cuando Cipris con Butes en sus brazos llega a la altura de la isla de Sicilia, lo arroja al mar. Lo instaura como el que se zambulle en el cabo Lilibeo. Butes, el saltador, recogido en esa posición en las imágenes de un ánfora antigua en algún museo.

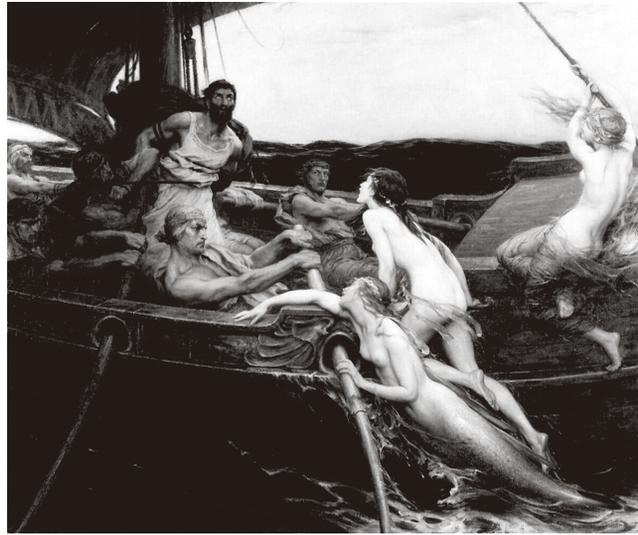
Hay en toda música, explica el crítico musical Pascal Quignard, una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora.

Butes, el amante de Cipris, que es la Afrodita de las olas, nacida cuando el sexo de Urano, cercenado por Cronos, cayó del cielo al mar, despliega al moverse hacia la fuente sonora, hacia la música, un deseo más vasto que el sexual, que es pasión exclusiva de Afrodita.

Odiseo, es decir Ulises, también deseó. A diferencia de Orfeo, quien con su cítara eludió aquel canto continuo, y él sí escuchó la música de las sirenas. A diferencia de Butes, que sucumbió, Ulises retorna salvo y sano a casa.

El crítico de música Pascal Quignard interpreta, analiza, reinterpreta. Crea. Su más reciente obra maestra, el libro titulado precisamente *Butes* (Editorial Sexto Piso), ese argonauta olvidado por la historia pero finalmente uno de los tres que escuchó el canto de las sirenas y sucumbió después del silencio, al contrario de Ulises y Orfeo, ese libro, titulado *Butes*, es la más reciente obra maestra de crítica musical.

Pocos, muy pocos son los humanos que se lanzan al agua para alcanzar la voz del agua, la voz infinitamente lejana, el canto todavía no articulado, el canto escuchado antes del primer día, antes de ser feto y escuchar con oído humano.



Herbert James Draper, *Ulises y las sirenas*, 1909

Pregunta Quignard: ¿quién no permanece en silencio ante la mar que se repite, se yergue, que se vuelve y que avanza y que por avanzar regresa?

Y plantea: la repetición sonora cumple la función de continente en el interior del tiempo.

Esta manera fresca, creativa, de entender la música es lo que yo considero la forma de crítica musical mejor entre todas las que existen.

Toda crítica musical, entonces, debe ser creativa. Abrigar virtudes de excelencia literaria. Anidar en ella la poesía.

Por cierto, una pregunta tintinea: ¿existe la crítica de poesía?

Al parecer no. ¿Y por qué entonces, si la poesía es la hermana gemela de la música, existen críticos de música y no así de poesía?

Hasta donde llega es a la crítica literaria. Porque un crítico de literatura por igual analiza una novela, que un libro de relatos, que un poemario. Pero crítica de poesía, como tal, no existe. No al menos como sí existen, en número y reconocimiento creciente, los críticos de música, de artes plásticas, de danza.

Hay buenos ejemplos de poetas que escriben crítica de poesía, como el caso excelso de Haroldo de Campos. Hay publicaciones especializadas en análisis, crítica y sobre todo reproducción de poesía. Pero el oficio de crítico, como el que ennoblecó Haroldo de Campos, no.

Por supuesto que como en todos los espectros de la creación, la envidia, la inquina y la sinrazón inclinan la balanza hacia la maledicencia disfrazada de crítica musical. Los ejemplos sobran: por envidia, que es una de las formas que toma la ignorancia, hay quienes ven cursilería en Jaime Sabines, o sencillez (como si ésta no fuera un valor supremo) en Benedetti o en Neruda, que en contraparte, son aclamados por multitudes.

En su *Oda a la crítica*, hermoso y aleccionador poema, Pablo Neruda pone en su lugar a ese tipo de crítica y a esa estirpe de críticos.

Los críticos a los que se refiere el poeta chileno son los que tienen en mente una inmensa mayoría, para quienes un crítico musical es aquel émulo de juez en el circo romano que inclina hacia abajo el pulgar (el vulgar pulgar) o hacia arriba, perdonavidas o verdugo cruel.

También existe esa forma de crítica musical, pero no es la idea original que generó su nacimiento.

Porque en el principio fue la solfa, no el verbo: es decir, que quienes ejercieron la crítica musical como oficio de documentación de lo ocurrido en público (un concierto) o en privado (la gestación de una partitura) fueron los mismos compositores: en primer lugar Robert Schumann, que fundó, como lo hicieron otros en tiempos posteriores, su propio periodiquito musical.

También ejercieron la crítica musical Franz Liszt, hoy bicentenario; Hector Berlioz, Richard Wagner, Bedrich Smetana, Piotr Ilich Chaikovski.

Los grandes críticos reconocidos en la historia, los que consolidaron el género como una forma de enaltecer, propiciar y alentar el crecimiento del arte musical, son, entre otros, Bernard Shaw, Ernest Newman, Alfred Einstein, Romain Roland, Deryck Cooke, Charles Rosen, o el tan denostado como admirado en secreto Theodor W. Adorno, ese gran teórico, crítico y filósofo que mereció el nombre del gato de Cortázar.

Y ya que dije Cortázar, hago un breve paréntesis para ubicarlo también entre los grandes críticos de la historia de la música.

Porque, insisto, la crítica musical no pertenece a nadie. Es el arte del servicio. Es la manera en que alguien propicia, hace nutricia, ayuda a elevar aún más la nobleza de la música.

Crítica musical es, entonces, todo aquello que propicia, gesta, promueve el avance, la evolución del arte de la música.

Cuando Julio Cortázar dice: “Ahora se apagan las luces, nos miramos todavía con ese ligero temblor de despedida que nos gana siempre al empezar un concierto”, para compartirnos una noche en el Victoria Hall de Ginebra con Thelonious Monk y su cuarteto, está ubicando a la crítica musical en su condición de una de las bellas artes. Y entonces la escobilla recorre el aire del timbal como un escalofrío y desde el fondo un oso con birrete se encamina hacia el piano y cuando se sienta al piano toda la sala se sienta con él y produce un murmullo colectivo del tamaño exacto del alivio. Ha pasado apenas un minuto y ya estamos en la noche fuera del tiempo, la noche primitiva y delicada de Thelonious Monk.

A los lectores, Cortázar nos eleva con él hacia lo que era Olimpo, ganancia de unos cuantos, y ahora es, merced a su oficio generoso, un bien común: el disfrute colectivo de la música. Eso sí es crítica musical.

Como cuando nos lleva ahora al Théâtre des Champs Élysées porque Louis Armstrong, que es enormísimo

cronopio, aparece en el escenario y lo primero que se ve de él es su gran pañuelo blanco que flota en el aire y detrás de él un chorro de oro también flotando en el aire y es su trompeta.

Y atrás de él vienen los chicos de la orquesta, y ahí está Trummy Young que toca el trombón como si sostuviera en los brazos a una mujer desnuda y de miel, y Arvel Shaw que toca el contrabajo como si sostuviera en los brazos a una mujer desnuda y de sombra, y Cozy Cole que se cierne sobre la batería como el marqués de Sade sobre los traseros de ocho mujeres desnudas y fustigadas y para esto ya se ha desencadenado el apocalipsis porque Louis no hace más que levantar su espada de oro, y la primera frase de *When It's Sleepy Time Down South* cae sobre la gente como una caricia de leopardo.

Cierro el paréntesis. Regreso a Adorno, no a la bisutería que adorna, sino al filósofo y ya que digo filosofía, quiero hacer notar a la ciencia del amor al conocimiento, filos-sofía, como herramienta fundacional de la crítica de música.

En su *Crítica de la razón pura*, don Immanuel Kant argumenta, como parte de su doctrina trascendental de los elementos, que todo conocimiento requiere de la concurrencia de dos facultades radicalmente heterogéneas de la mente: la sensibilidad y el conocimiento. Por la primera, los objetos son dados, mientras que por la segunda están pensados.

Por la primera, entonces, podemos percibir una representación de la realidad, es decir, percibir el mundo, aunque nos condiciona a verlo de una manera determinada.

Además de Kant, el buen maestro Hegel, así como el barbudo Marx, el bigotón don Federico Nietzsche, don Henri Bergson, entre otros pensadores, han proporcionado infraestructura, andamiaje, basamento y argumentación a la buena crítica musical del mundo.

Bueno, eso de *buena* está por verse, pues es el momento en que, señoras y señores, entra en escena el villano de la película: don Eduard Hanslick, quien con su libro bellamente titulado *De lo bello en la música*, que publicó en 1854, fundó una concepción de música pura, que excluye toda función expresiva, con un sentido autónomo de la musicalidad, en una argumentación estrictamente ligada al pensamiento kantiano.

Para Hanslick, la belleza musical no se reducía a un simple hedonismo acústico ni a una pura satisfacción intelectual. Veía la relación constante entre el dato sonoro y sus efectos físicos y psíquicos. En esto se apoyó también en los conceptos kantianos de belleza pura y belleza inherente.

Propugnaba Hanslick que el efecto emotivo del arte musical tiene carácter fisiológico antes que espiritual, pertenece al orden de lo agradable y no de lo bello. Rebatía así la inclinación a la música descriptiva román-



John William Waterhouse, *Ulises y las sirenas*, 1891

tica, se adhirió entonces a Johannes Brahms y declaró la guerra a Richard Wagner.

Un buen día para él, malo para el otro, supo de un campesino que escribía sinfonías como si fueran catedrales y que admiraba por sobre todas las cosas a Wagner. Hanslick estuvo a punto de destrozar la vida de ese aldeano tímido y bondadoso que era don Anton Bruckner, quien resultó más fuerte porque no sólo le asistía la razón, sino el talento, del que Hanslick tenía en dosis limitadas.

Era tal el encono que levantó Hanslick contra Bruckner que al estreno de la *Tercera sinfonía* envió golpeadores, bueno es un decir: envió a sus amigos a que abuchearan al músico en escena. La debacle fue tal que al final se quedó solo, íngrimo y solo el maestro Bruckner en el podio, pues aunque se gastó un año de su salario de maestro para pagarle a la Filarmónica de Viena para que le tocaran su obra, el director no quiso dirigirla.

Íngrimo y solo el maestro Bruckner, llorando en el podio, batuta en mano.

Pero como diría un siglo después el filósofo Mick Jagger, el tiempo estaba de su lado, porque se convirtió más tarde, con base en la consistencia estética de sus obras, en una celebridad para la mayoría aunque siguiera en la mira de sus malquerientes.

Cuenta la leyenda que la ingenuidad del buen Bruckner lo llevó a pedirle al emperador Francisco José, cuando éste le confirió una condecoración y esperaba una petición normal: una casa, una pensión, el maestro campesino se limitó a solicitar atentamente al emperador que si no podría hacer que el crítico Hanslick tratara su música con un poco más de benevolencia en sus crónicas.

Asunto interesante esto de la crítica musical. Frente a la denostación, los gustos personales, las animadversiones, las ambiciones de poder (porque un crítico de música adquiere poder, y no siempre lo usa de manera

responsable, en pos del bien común, al brindar un servicio y no al buscar beneficio personal), lo relativo adquiere su peso. Nada tan relativo y por lo tanto insignificante como los juicios negativos de un crítico musical.

Ni los negativos ni los positivos. Los ejemplos de obras mal recibidas por la crítica pero consagradas con el paso del tiempo sobran al igual que las bien recibidas por la crítica pero olvidadas en la historia. Todo es relativo y multifactorial.

El compositor Arnold Schoenberg, ese gran revolucionador del lenguaje y el pensamiento musical, anota en su libro *El estilo y la idea*: “Mi creencia personal es que la música lleva consigo un mensaje profético, revelador de una forma superior de vida, hacia la que evoluciona la humanidad. Y es por causa de este mensaje por lo que la música atrae a los hombres de todas las razas y culturas”.

Pone en duda, es decir, reduce a su condición relativa la supuesta autoridad de quien posee conocimientos técnicos para valorar la música y los músicos. Refuta entonces a Schopenhauer cuando establecía que la valoración de las obras de arte ha de basarse tan sólo en la autoridad reconocida.

Por desgracia, ironiza Schoenberg, el filósofo Schopenhauer no nos dice quién debe conferir esa autoridad ni cómo puede adquirirse, ni si será o no impugnable, ni qué sucederá en el caso de que tal autoridad cometa errores. Y menciona Schoenberg el error de Schopenhauer cuando ubica, porque le gustaba mucho, la ópera *Norma* de Bellini por encima de las de Mozart.

Y va más allá Schoenberg: se acusa él mismo de haber cometido un error semejante, pues durante mucho tiempo desdeñó la música de Gustav Mahler, hasta que aprendió a entenderla y admirarla.

Pero ¿qué espera el lector, el público en general, de un crítico de música? Algunos creen que esperan que

reparta coscorriones y alabanzas que vayan de acuerdo con sus propias filias y sus respectivas fobias. Pero eso no es crítica musical, eso es otra cosa. Vaya, ni siquiera es prensa del corazón, porque esos juicios plagados de inquina y no de servicio social son muchas veces mensajes cifrados, descalificaciones o halagos que solamente entienden unos cuantos, en los mundillos respectivos.

La práctica del coscorrón o el apapacho se inscribe en un campo de acción sumamente limitado. Hay quienes afirman que esos indicadores (jalón de orejas o estrellita en la frente) sirven para que mejore el mundo de la música.

El público, en cambio, siempre espera un servicio, que se le dote de información, que el crítico musical, o en su caso el periodista, cumpla su obligación de ponerse al servicio del bien común y que su trabajo contribuya, como lo hacen los textos de Pascal Quignard, Julio Cortázar y otros autores, a quienes, sin que nadie les reconozca ese oficio como tal, he llamado aquí críticos de música.

Es práctica común en las salas de concierto que una orquesta, un cantante, un instrumentista solista desafine de manera pavorosa, interprete erróneamente una obra, cometa pifias y errores al por mayor, pero si la obra es “del gusto del público”, es decir, si se trata de una obra taquillera y además el solista en cuestión tiene apariencia de simpatía y hace enganches con el público, los aplausos hacen aparecer un fracaso técnico como un triunfo musical.

Tema polémico también, porque si bien hay corrientes filosóficas, posturas musicológicas, planteamientos eruditos, el público ejerce un poder inmarcesible que se opone la mayoría de las veces al juicio sumario de un crítico musical.

Por supuesto que se trata de un tema amplio que requiere un tratamiento aparte: el comportamiento del público en los conciertos, o bien el valor social de la música, tomada como adorno, no como el filósofo Adorno, o como falsa supremacía sobre el otro: ¿mientras más culto, menos sensible?

El crítico musical Aaron Copland establece que todos escuchamos la música según nuestras personales condiciones. Para estudiarlas, establece tres planos distintos: el plano sensual, el plano expresivo y el plano puramente musical.

El primero es el más sencillo: escuchar por el puro placer que produce el sonido musical. Ése es el plano sensual, en el que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno.

Es cierto que suele abusarse de esta condición: hay quienes escuchan música creyendo que es para divertirse, evadirse. Olvidan que se trata de un ente muy poderoso, una forma de conocimiento, una magia que cambia a las personas.

El segundo plano, el expresivo, explica Copland, es aún más controvertido, porque tiene que ver con los sentimientos y con la necesidad de muchas personas de creer entender todo, o nombrarlo todo. Si una sinfonía habla de la vida pastoral, todos parecen estar tranquilos y disfrutar, pero si no encuentran las palabras para expresar lo que creen que la música dice, sufren como Demóstenes, no el orador griego, sino el amigo de don Gato y su pandilla.

Es en ese plano donde también muchos se estancan. Que si es más fácil de entender a Chaikovski que a Beethoven, que si Stockhausen hace ruido mientras Debussy caricias. Que si a Chuchita la solfearon.

El tercer plano es el puramente musical: las notas mismas y su manipulación. La mayoría de los oyentes no tienen conciencia suficientemente clara de este tercer plano. Y en esto es insoslayable el desastre nacional, que incluye el incumplimiento de las obligaciones del Estado mexicano, que es proveer de educación y cultura al pueblo, no de sangre y violencia.

La educación musical en México, todos lo sabemos, es una realidad dolorosa. Pero no es tarea del crítico musical educar al pueblo. Más que ser didáctico, el buen crítico debe tener conciencia social, con todo lo que eso implica.

No es para detener el análisis de tal situación deplorable. La percepción social del arte de la música no es privativa de un país determinado. Aun en Europa, cuna de la música de concierto, es notoria la presencia de elementos de atraso, en alto contraste con las aportaciones que apuntalan evolución.

De manera que la crítica musical es un ente sujeto a reflexión y a revisión constante. El punto de partida para una evolución favorable, propongo, será hacer notar, valer y sopesar toda aquella contribución a que el lenguaje, las formas y el cultivo del arte de la música evolucionen.

Veo por lo pronto lo más propositivo en los trabajos que lindan con la poesía, con la narrativa, con el ensayo y con la musicología.

El mundo musical es mejor gracias a los textos de Henry-Louis de LaGrange, Nikolaus Harnoncourt, Pierre Boulez, Don DeLillo, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Anthony Burgess, Thomas Mann, entre una lista para nuestra fortuna interminable.

Son autores propositivos, que no tapien con cera agradable como la miel los oídos de nadie, que no atan a ninguno al mástil, sino que por el contrario, reman y reman y reman junto a nosotros, plas plas plas, amplifican, glosan, parafrasean, amplifican a su vez el alto canto de las sirenas y de todos los seres alados que hacen música.

Larga vida a esa forma de crítica musical. **U**