

# Iannis Xenakis, maestro de la utopía

Pablo Espinosa

Si hay un compositor que sea nombrado de inmediato entre los primeros cinco cuando de “música de vanguardia” se trate, ése es Iannis Xenakis (1922-2001).

Si hay un autor que reciba epítetos tales como: incomprendido, poco estudiado, y el más duro: difícil de entender, ése es el autor francés nacido rumano de padres griegos.

Si hay un músico cuya obra cause fascinación, contrario al rechazo que debiera despertar la dificultad intrínseca de su lenguaje, precisamente entre el público no especializado, ése es el autor de unas trescientas cincuenta partituras y cuyo décimo aniversario luctuoso ocurrió el 4 de febrero de 2011, en medio, precisamente, del síndrome de olvido de la cultura oficial, el recuerdo del círculo de iniciados y, especialmente, la avidez de quienes viven la música como una aventura de conocimientos, hallazgos y apertura de caminos.

Iannis Xenakis nació el 29 de mayo de 1922 en Braila, Rumania. La familia entera se mudó a Grecia, diez años después.

Los primeros estudios de Iannis giraron en torno a las matemáticas, la física, leyes, arqueología y música.

Estudió ingeniería y pasó a la posteridad como asistente de una leyenda de la arquitectura: Le Corbusier.

Un acontecimiento habría de marcar su vida entera: cuando militaba en la resistencia comunista contra el fascismo hitleriano, en el transcurso de una marcha por las calles de Atenas, se acercó a un cañón que amenazaba al contingente. El joven intrépido se acercó a la pesada arma y la manipuló de manera tan extraña que provocó una improbable carambola cuyo resultado fue el estallido de una granada en pleno rostro. Era el año de 1945.

Salvó la vida de milagro, no así su ojo izquierdo. Desfigurado del rostro, tardó mucho tiempo en cicatrizar y adaptarse a su nueva condición.

No era el fin aún de ese episodio de aprendizaje vital: ya estaba ubicado como insurgente y como tal recibió una condena de muerte, de la que logró escapar, en 1947, hacia Francia.

Se instaló en París. Allí los obuses se sucedieron, en contraste, en forma de regalos de la vida: Olivier Messiaen adivinó su genio y fue su maestro durante 1950 y 1951. Enseguida Hermann Scherchen, personaje conocido como gigante de la batuta pero que en realidad fue mucho más que eso, lo encaminó hacia las audacias de la mejor vanguardia.

Ya desde 1948 la vida le había propinado otro descomunal espaldarazo: el arquitecto Le Corbusier lo aceptó como su asistente, dada la condición del joven griego de ingeniero titulado. La personalidad de Xenakis arquitecto quedó sellada en varios edificios famosos que construyó y un par de casas para su uso personal.

El arquitecto Iannis Xenakis adoptó una metodología a manera de constante: el recurso de las paraboloides hiperbólicas, su mejor contribución, patentes en el legendario Pabellón Philips en la Exposición Internacional de Bruselas, 1958. Los principios espaciales que aplicó para esta edificación los trasladó desde su partitura que le significó traspasar el umbral de la historia: *Metastaseis*, que terminó cuatro años antes.

Procesos semejantes había seguido en proyectos que llevó a cabo Le Corbusier, apoyándose en el trabajo de Xenakis como calculista: un centro cultural en Bagdad, un desarrollo urbanístico en India, así como unidades habitacionales históricas en

Nantes, Briey-en-Forêt y Berlin-Charlottenburg.

Hizo historia también Xenakis en la arquitectura del planeta con su diseño del Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette.

Las bodas de música y arquitectura son tema formidable. En el territorio de la cultura *rock*, la obra de Pink Floyd, cuyos integrantes se juntaron mientras estudiaban en la Facultad de Arquitectura, es evidente por su sentido de la espacialidad, no tan bien percibida por las masas en cuanto al resultado sonoro, sí en cambio en sus formidables aventuras escénicas.

Si escuchamos con atención las obras de Pink Floyd, todas ellas concebidas como óperas, observaremos que poseen un hilo narrativo donde el sentido del volumen, del espacio transcurre en el tiempo de manera semejante a como existen las obras de arte arquitectónicas.

Los conciertos que ha ofrecido en México Roger Waters son ejemplos monumentales de las felices bodas de música y arquitectura, no solamente por sus inigualables montajes escénicos, sino por la puesta en vida de una música de dimensiones arquitectónicas evidentes al oído y a la vista.

En el caso de Iannis Xenakis tal evidencia se muestra, curiosamente, de manera semejante: hay una noción de espacialidad en el sonido de sus obras, la mayoría de las cuales fueron concebidas para ser escenificadas de manera espectacular y muchas de ellas al aire libre, con profusión de efectos de luces, distribución geométrica y estratégica de los instrumentos, e inclusive en algunas grabaciones discográficas, como en el caso del disco que contiene *Psappha*, *Okho* y *Persephassa*, obras para percusiones, con un instructivo para realizar una audición virtual, simulando la experiencia en vivo, para

colocar en casa cinco bocinas de manera estratégica y lograr así el efecto.

En sentido contrario a la amnesia característica de la burocracia cultural, en México hubo recordaciones importantes de la efeméride reciente de Xenakis: Radio UNAM dedicó espacios importantes, al igual que la radioemisora Opus 94, mientras que Ignacio Toscano, artífice del proyecto Instrumenta, reunió al compositor Julio Estrada y al arquitecto Teodoro González de León para disertar precisamente sobre el binomio arquitectura-música, como parte de sus Jornadas de Creación Musical.

México debe a Julio Estrada el conocimiento de la obra de Xenakis. En el programa que mantuvo en los años setenta los sábados en Radio UNAM dio a conocer sus obras y las interpretó en vivo, como parte del ciclo de música nueva en el Auditorio de la Facultad de Medicina en Ciudad Universitaria.

Con el arquitecto Teodoro González de León, hace algunas semanas, puso en claro aspectos fundamentales sobre el tema sonoro-espacial en Xenakis quien, dijo Estrada:

No llegó a tocar la tridimensionalidad en música, simplemente la trasladó a una superficie, en un plano, como lo hizo en *Metastaseis*. Era profundamente intuitivo y creativo para la noción de espacio en música, como lo era la familia Gabrieli en el barroco, cuyos integrantes solían desplazar, con un sentido asombroso de lo espacial, conjun-

tos de metales de manera estratégica, como lo hizo a su vez Xenakis en sus obras.

A su vez, el arquitecto Teodoro González de León llamó la atención sobre los aportes de Xenakis: el paño de vidrio ondulatorio, las paraboloides hiperbólicas, las edificaciones que concretó. Y una precisión: “no entendía bien el espacio arquitectónico como tal, sólo lo entendía para hacer sonar su música”.

La polémica saludable que despierta la obra de Iannis Xenakis cobra importancia en el transcurso del tiempo, a pesar de la respuesta que dio, en vida, a una interrogante que le formuló Julio Estrada: “¿qué va a pasar cuando te mueras? Nada —respondió Xenakis— simplemente todo se acaba y ya”, en alusión a la ausencia de alumnos, continuadores de su obra.

Iannis Xenakis estuvo en México en diciembre de 1978, para participar en el Seminario Internacional de Estudios en Creación Musical, organizado por Julio Estrada.

El crítico de música Juan Arturo Brennan publicó en *La Jornada*, en febrero de 2001, en ocasión de la muerte del compositor, el testimonio de la entrevista que le hizo en 1978. Destaca el siguiente aserto de Xenakis: “Cuando el desarrollo tecnológico llegue al punto en que el individuo tenga acceso en su propia casa a grandes computadoras y sus sistemas periféricos, podrá hacer música del mismo modo que hoy escribe poesía, y la tecnología misma abrirá

las puertas de la creatividad, de modo que cambiará radicalmente el enfoque de la música y, en general, de todas las artes”.

Tenemos en este testimonio la demostración de la obra completa de Xenakis como la construcción de una gran utopía.

El hecho de que fuera él el primero en utilizar una computadora para escribir música y que ese aparato midiera varios metros y fuera la única computadora en todo París, y que hoy, marzo de 2011, podemos llevar en el bolsillo una computadora con lo más avanzado de la tecnología incluido, confirma la grandeza de su hermosa insensatez utópica: nadie es capaz de escribir música por el simple hecho de tener acceso a la más avanzada tecnología. Tal democratización del arte ha ocurrido en la contraparte de la creación musical: en el escucha, que tiene a la mano y al oído por igual el confort de una obra de melodías “bonitas” que el esfuerzo descomunal que implica, para el intelecto y para el alma, escuchar alguna de las obras de Xenakis, tan plenas de intensidad emocional y furia.

¿Por qué es genial Xenakis, si hay voces sensatas que aseguran que la música estocástica, que inventó, no tiene sentido?

Hay una respuesta comprobable y contundente: sencillamente porque inventó un lenguaje, creó sonidos nuevos. Fue parteaguas: hay un antes y un después. Xenakis hizo la diferencia.

¿Qué es la música estocástica?

El ingeniero, arquitecto, matemático, autodidacta, hombre del Renacimiento en



Iannis Xenakis



pleno siglo XX, Iannis Xenakis plantó la música estocástica en el centro de su majestuosa utopía.

Las tarjetas perforadas, que llevó al edificio IBM de París cuando logró el permiso para utilizarlas de manera extraordinaria, le arrojaron resultados tales que escribió cuatro partituras, una de ellas le valió el pasaporte a la inmortalidad: *Metastaseis*.

La música estocástica es, de acuerdo con su inventor, Iannis Xenakis, la que tiene que ver con el azar, con la teoría matemática de las probabilidades, con las hipótesis de la estadística, los modelos algorítmicos, el álgebra booleana, la aplicación de las integrales, las derivadas y todo ese universo fascinante de las matemáticas avanzadas, a la música.

Algo así como alcanzar la música de las esferas por vía de los números mediante las computadoras convertidas en metafóricas naves espaciales.

La computadora, hay que decirlo, significó para Xenakis un medio para resolver las dificultades de cálculo, las arduas tareas caligráficas y sobre todo aritméticas, el trabajo de “talacha” matemática, para concentrarse en lo esencial: las ideas.

La variedad de sus tres centenares y medio de partituras abarcan todo el espectro, tanto el de la música para gran orquesta como para pequeños conjuntos instrumentales, solistas y, por supuesto, para cinta magnetofónica.

Hay entre toda esa variedad una jungla densa, una variedad inmensa de colores, tonos, gritos, gemidos, alaridos. La elevada intensidad del alma de un músico en posesión de la utopía.

Hay, entre la vasta obra y las distintas vertientes que cultivó Xenakis, una piedra de toque que vale la pena poner bajo el microscopio: el género cuarteto de cuerdas.

De los resultados estocásticos que logró con la hoy arqueológica computadora IBM en los años cincuenta, nació otra obra seminal: *ST-4/1, 080262*, uno de los cuatro cuartetos de cuerdas, todos de terrible dificultad técnica tanto para los músicos como para los escuchas.

Al escuchar los *Cuartetos de cuerdas* de Xenakis muchos podrán decir cosas diferentes: que son difíciles, que son “feos”, que son “incomprensibles”, etcétera. Pero nadie podrá negar esta evidencia en todos ellos: Xenakis logró lo que nadie: creó un sonido nuevo para el género cuarteto de cuerdas.

No los numeró, pero *ST-4/1, 080262* es el primero. Admoniza, curiosamente, el célebre *Cuarteto de cuerdas y helicópteros* de Stockhausen y acude a recursos que después serían adoptados a granel: por ejemplo, la percusión sobre la caja de los instrumentos, ya con la parte plana de los dedos, ya con la punta de ellos.

Y ya ese cuarteto de cuerdas se cimienta sobre el par de constantes axiales del

resto: el uso intensivo del *glissando*, donde un sonido resbala suavemente de una nota a la siguiente moviendo el dedo a lo largo de la cuerda, en un efecto de bloques de ladrillos de construcción, más que como un efecto colorístico o incidental.

El segundo de los elementos axiales es la renuncia al uso del *vibrato*, para completar un procedimiento a su vez asentado en un punto de partida en extremo riguroso y sabio: Xenakis analizó, con su perspectiva científica, a los instrumentos del cuarteto de cuerdas en su naturaleza intrínseca y luego en sus posibilidades de ejecución, expresivas y técnicas. Todo eso lo llevó a sus consecuencias últimas.

Tanto, que *Tetras*, el cuarteto que estrenó en 1983 (así como sucedió con los otros dos cuartetos: *Tetora* y *Ergma*), ya ofrece frutos tan espléndidos como el sentido del humor, la extracción de sonidos de lugares insospechados del instrumento, *pizzicatti* hipnóticos, sonidos como racimos de nubes desgranándose sobre un abismo coronado por vuelos circulares de águilas. Los rápidos *glissandi* como un fabuloso zumbar de abejas en el entresueño. Un cosmos entero descubierto.

He aquí, entonces, a un compositor que puso en altas densidades y en intensidad emocional, furor en las entrañas, la naturaleza humana en un lenguaje nuevo, que está todavía por descubrirse.

Es decir: la utopía. ■

