

Música en el siglo xx

Santiago Martín Bermúdez



Il mantello rosso, ballet de juventud de Luigi Nono. Los bailarines polacos Maria Krzyszkowska y Witold Gruca en una coreografía de 1962.

Modernidad y vanguardia como falsa conciencia

Hoy sé que seguir ciegamente las maneras literarias de la época, tanto como la complacencia consigo mismo, dan pronto ocasión a las primeras arrugas, y que nada como ambas cosas hace vulnerable ante el tiempo una obra literaria.

Luis Cernuda: *Historial de un libro.*

La paradoja de la vanguardia, por consiguiente, residía en que tomaba el éxito como signo de fracaso, al mismo tiempo que la derrota significaba para ella una confirmación de que estaba en lo cierto.

Zigmunt Bauman: *La posmodernidad y sus descontentos.*

La blasfemia y la insubordinación tienen hoy premio. Se predice el escándalo. Sólo se tolera la herejía, sólo se subvenciona la subversión, sólo los agitadores exaltan, sólo los libros «incómodos» se glorifican. Se es anticonformista al unísono. Se transgreden con ardor leyes represivas en las que, desde hace mucho tiempo, nadie cree ya.

Alain Finkielkraut: *La ingratitud.*

¿Quieres que te cite a los que toda la vida han ido del brazo con el gobierno haciendo como que caminaban separados?

Tadeusz Konwicki: *Un pequeño Apocalipsis.*

El sector de la música puede ser instructivo para la gente de teatro. En él se ha dado de manera todavía más aguda la imposición de pautas supuestamente modernas y vanguardistas. Al contrario que en el cine, donde modernos teatrales como Pinter o Mamet son guionistas eficaces, inteligentes, originales, pero sin vanguardismo. El segundo, además, es un excelente director de cine. Veamos lo que la batalla de la música ha dado al siglo xx, cuando ya ni siquiera contamos los cadáveres, enterrados todos. Pero atención, porque, como escribió nuestro querido Norman Mailer: los fantasmas duran más que los cadáveres.

Armas de destrucción estética

Nada más diáfano para acercarse a la cuestión que planteamos que el subtítulo de *Filosofía de la nueva música*, obra publicada por Theodor W. Adorno en 1948: *Schoenberg o el progreso; Stravinski o la restauración*. El estudio de Adorno es un panfleto que desmerece en comparación con otras obras suyas, y que ha sido refutado por el tiempo, o quién sabe si en el mismo instante en que apareció; al contrario que otras visiones de este sagaz pensador. El panfleto es una condena radical de la obra de Stravinski, en la que se utilizan abundantes términos médicos para descalificar las creaciones del autor de *Petrushka*, al menos desde *La historia del soldado*, como si se tratara de cosas de *enfermo*. Como en la exposición de *música degenerada* de diez años antes. En rigor, el libro constituye un episodio más de la vieja polémica entre formalistas y antiformalistas, de manera que aquí el formalista sería Stravinski («la música no quiere decir nada»). Stravinski sería Brahms (por mucho que el ruso no fuera nada brahmsiano) y el inquisidor Adorno sería un humanista escandalizado por el jugueteo formal sin contenido humano. Perdonen que parezca algo injusto, pero lo cierto es que la crítica de Adorno se parece mucho a la del realismo socialista, y la condena de 1948 a Stravinski se parece a la condena soviética a Shostakóvich, Prokófiev y otros compositores de la Unión de febrero de ese mismo año.

Pero lo del progreso y la restauración quedó ahí, para quien quisiera echar mano de ello. Y así se hizo, abundantemente. No ya contra Stravinski, sino contra lo que nos molestara en nuestra autoproclamada actitud progresiva. Dejad que los muertos entierren a los muertos, parecen decir los jóvenes agresivos, como Pierre Boulez, poseedores del futuro. El nuevo episodio de vanguardia y modernidad frente a supuestos o reales restauradores, filisteos o reaccionarios estalla, precisamente, cuando en Europa ha terminado la guerra de verdad.

Tres años después de la aparición de este libro, fallece Schoenberg. Y unos meses más tarde, ya en 1952, Pierre Boulez publica «Schoenberg ha muerto», el pequeño artículo que hará historia y que marca el comienzo de esa guerra de los progresistas radicales contra los demás, que son unos reaccionarios. De «Schoenberg ha muerto» se desprende que Schoenberg no llegó todo lo lejos que hubiera sido pre-

Lo de Schoenberg fue un sacrificio, incluso un martirio, del que se aprovecharon los vanguardistas de posguerra, esos niños arrogantes, geniales y favorecidos por la fortuna.

ciso. Como si Schoenberg hubiera impedido la existencia de un Schoenberg más schoenbergiano. Y que me perdone Boulez, que es un músico excelente, si bien un pésimo ejemplo para las generaciones siguientes en sus teorías y en aquel sectarismo de antaño, siempre arrogante, siempre excluyente. Deberían él y otros muchos haber recordado las palabras del maestro: «[...] el deseo de volver al viejo estilo fue siempre en mí algo muy vigoroso, y de cuando en cuando he tenido que rendirme a ese impulso. / Es así como y por qué algunas veces escribo música tonal. Para mí, las diferencias estilísticas de esta especie no son de gran importancia. No sé cuáles de mis composiciones serán mejores; a mí me gustan todas, porque me gustaban cuando las escribí»¹. Acaso ahí radicaba el reproche del joven rebelde Boulez: no ha sido usted consecuente consigo mismo, maestro.

Politeísmo musical: las tres tendencias del siglo

En música, el siglo xx se dibuja con bastante claridad en los años anteriores a la Primera Gran Guerra. Pero se define de veras algo después de terminar el espantoso conflicto. Pongamos, que, después de aportaciones como la de los «impresionistas» franceses (Debussy, Ravel), hay tres escuelas o tendencias renovadoras, muy distintas entre sí. Por una parte, Arnold Schoenberg y los vieneses. Por otra, el húngaro Béla Bartók (1881-1945), con su uso de las pautas folclóricas de manera más radical, ajeno a las de la anterior generación de músicos inspirados en el folclore; y, desde luego, mucho más allá del nacionalismo, como veremos. Y, en fin, el que muchos consideran el compositor más importante del siglo, Igor Stravinski (1882-1971). Entre esos muchos no estaba Adorno, al menos en 1948.

Schoenbergiana

A partir de cierto momento, Schoenberg considera que su hallazgo iba a darle al área alemana una primacía de mil años en música. Schoenberg nunca hizo gala de vanguardista —eso no estaba muy bien visto en su primera época—,

pero otros lo hicieron por él más tarde, cuando los vieneses habían desaparecido de este mundo. Sembramos para otros, qué caramba. Lo cierto es que todo el siglo xx, y especialmente la segunda mitad, ha presenciado una polémica por la modernidad, por el reconocimiento de lo que hacían Schoenberg y sus discípulos. Lo de Schoenberg fue un sacrificio, incluso un martirio, del que se aprovecharon los vanguardistas de posguerra, esos niños arrogantes, geniales y favorecidos por la fortuna.

Schoenberg fue respetuoso con la tradición; es más, la tradición le dictaba las formas. Cambió la gramática o, mejor dicho, la consumió. Podría haber dicho como Cristo: no vengo a abrogar la ley, sino a consumarla. Además de sus obras, a menudo radicales, tenemos algunos escritos suyos. Por ejemplo, un *Tratado de armonía* que se refiere, claro está, a la armonía tradicional, y que es un libro de texto. También un conjunto de impresionantes estudios, *El estilo y la idea*, que son más y menos que un programa. Léase en esa colección el estudio titulado *Brahms, el progresivo*, y se verá lo que tiene que decir un renovador enamorado del pasado musical del compositor al que se consideraba la salvaguarda de la tradición beethoveniana. Schoenberg se consideraba a sí mismo un conservador. «Y si se me considera original —decía en otro de sus escritos—, es porque todo lo nuevo que veo lo copio enseguida». Fue él quien escribió: «Uno de los medios más seguros para llamar la atención es hacer algo que se salga de lo normal, y pocos artistas tienen el coraje de escapar a esta tentación. Debo confesar que yo era de aquellos a quienes no les importaba mucho la originalidad. Solía decir: “Siempre intenté producir algo completamente convencional, pero fracasé, y siempre contra mi voluntad, se convirtió en algo inusitado”». (*El estilo y la idea*, óp. cit.).

A Schoenberg le importaba sobre todo la autenticidad de un músico. De ahí su admiración por ciertos compositores que gozaron de gran popularidad sin tener que halagar los gustos envilecidos. En uno de sus estudios deja clara la desconfianza hacia los que proclaman la llegada de una «Música nueva», cuando esa guerra se ha dado siempre en la historia: «La popularidad adquirida por el *slogan* “Música nueva” levanta en seguida sospechas y le hace a uno indagar su significado»².

Victorias, aunque no siempre

Ahora bien: lo que nos molesta de todo esto es que del exilio de Schoenberg se aprovechen los vanguardistas bien instalados desde su juventud; lo que nos molesta es que conviertan en martirio la muerte fortuita de Webern a manos de soldados americanos; pero, sobre todo, lo que

¹ SCHOENBERG: *El estilo y la idea*, versión de Juan J. Esteve, Taurus, 1963, p. 270.

² SCHOENBERG: óp. cit., p. 69.

nos molesta es que consideren que ya no se puede escribir música sino así, que hacerla de otro modo es retardatorio, incluso criminal. El terror impuesto por un sector de la vanguardia muy instalado junto al poder. Hasta el punto de que el poder a menudo lo buscaba. Es sabido que Boulez se marchó de la Francia de De Gaulle y Malraux (exilio cultural o algo así) y regresó cuando Giscard d'Estaing ganó las elecciones en 1974 y le ofreció el oro y el moro. Puede decirse que el regreso de Boulez es la victoria de esos modernos. Lo que ha salvado de veras a Boulez es haberse convertido también él en un buen gestor, y sobre todo en uno de los grandísimos directores de orquesta de nuestro tiempo, un valor añadido a su obra como compositor, que es escasa y a menudo sin formato definitivo; sus obras cambian, aumentan, varían con el tiempo, son *works in progress*, obras abiertas. Boulez no ha vivido especialmente de su obra, sino de su condición de director estrella.

Hablemos de la carga de los valores

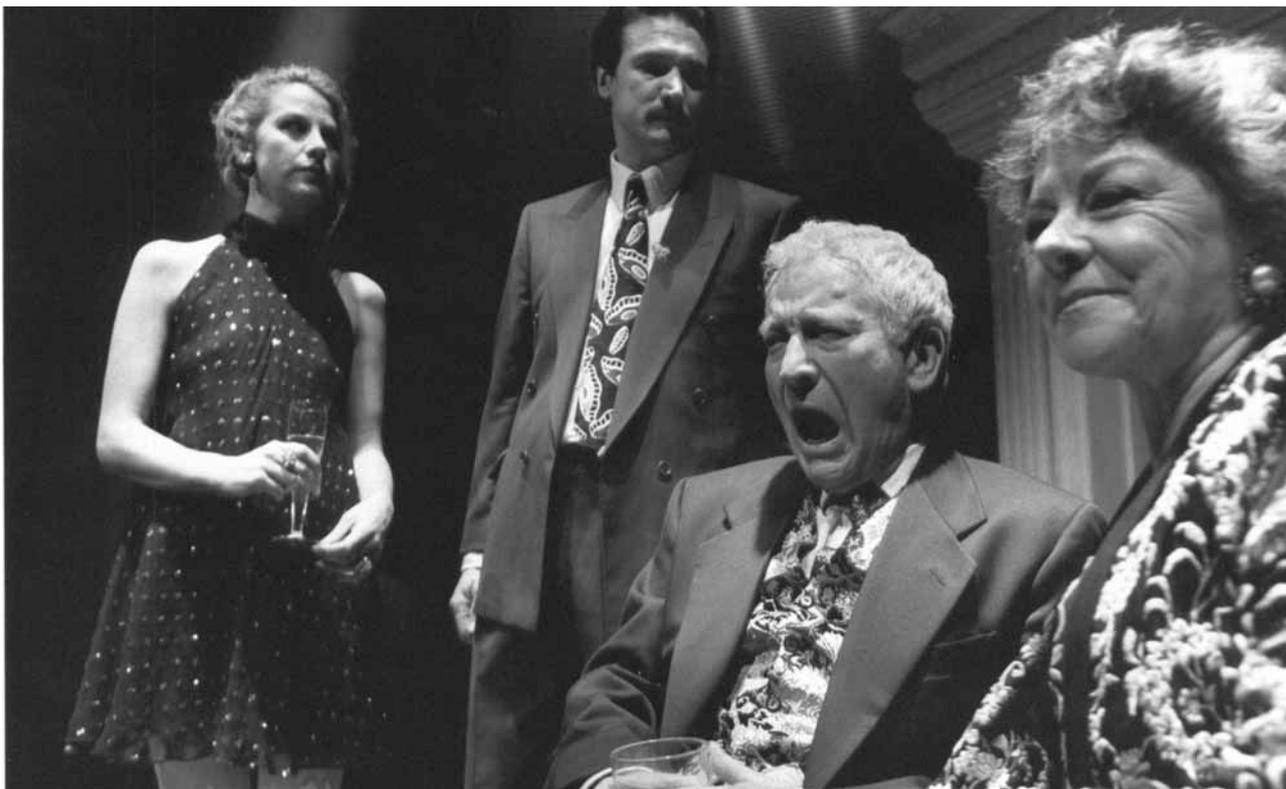
Como sabemos, todo mensaje está cargado de valores. Muy a menudo se disimulan deliberadamente. Otras veces no hace falta, porque esos valores están tan vigentes (aunque sea superficialmente vigentes) que no advertimos que se trata de valores. El antisemitismo fue un valor en su tiempo. Ser reaccionario y nacionalcatólico tuvo una vigencia irresistible durante décadas en nuestro país. Stefan Zweig cuenta en *El mundo de ayer* que no se podía ser joven y aspirar a algo, que no se podía ser moderno en el *establishment* austriaco, que era preciso, por encima de todo, ser viejo (los honores concedidos al joven Hofmannsthal son una excepción). Después, solo después, ser competente en la materia. Pero, de pronto, se dibujan los valores contrarios. No es preciso que llegue la Gran Guerra. La cosa empieza antes³. Los valores del periodista y hasta del funcionario público son ahora la transgresión, la ruptura, la vanguardia, la revolución. A medida que se hace más evidente que el cambio económico y político es imposible, las instituciones se hacen oír cada vez más mediante portavoces que tienen en su boca, de manera permanente, el insulso e idiota discurso de la transgresión. Todos se tratan entre sí de conservadores, incluso reaccionarios. La derechona se apodera de términos descalificadores, como «trasnochado», la izquierda abusa hasta quitarle sentido al concepto de fascista, también como descalificación. La derechona (pobre país el que carece de una derecha) se apodera del concepto de libera-



Robert Craft, de pie. El viejo Igor Stravinski y el joven Pierre Boulez, sentados. Una fotografía con más historia de lo que parece.

lismo, con manifiesta ilegitimidad, y con la complacencia de una izquierda cuyo pasado es, entre otras cosas, un desdén por las libertades públicas. Pero nadie quiere ser acusado de conservador. Los conservadores son los otros, los adversarios, los enemigos. Recuerdo aquel gestor cultural (llamémoslo así) que ante la mala perspectiva de su empleo público lanzó una conferencia sobre el peligro de conservadurismo, ayudado de manera imprescindible por una amiga periodista muy pródiga en términos «de rupturas». Hay una nostalgia del auténtico reaccionario, ahora que la revolución la protagonizan peligrosos movimientos de derecha, desde el Frente Nacional francés al Tea Party. Necesitamos un filisteo, y si es posible un grupo de ellos, más que nada para mostrar nuestro progresismo. Ortega lo sabía: un vicio muy nuestro es el de inventarse un maniqueo para refutarlo. O, como decía alguien ajeno a este tinglado, pero inmerso en otros parecidos: «Fingimos que Franco está en el poder para seguir siendo modernos». La autoproclamada vanguardia, cómodamente instalada en la pequeña limosna pública, trata de poseer tanto el santo como la limosna. A precio bajo para el poder. A muy alto coste para ella. A qué usos tan viles podemos descender, Horacio...

³ «Todas las formas de expresión de la existencia pugnaban por farolear de radicales y revolucionarias y, desde luego, también en arte. La nueva pintura dio por liquidada toda la obra de Rembrandt, Holbein y Velázquez e inició los experimentos cubistas y surrealistas más extravagantes. En todo se proscribió el elemento inteligible: la melodía en la música, el parecido en el retrato, la comprensibilidad en la lengua. Se suprimieron los artículos determinados, se invirtió la sintaxis, se escribía en el estilo cortado y desenvuelto de los telegramas, con interjecciones vehementes; además, se tiraba a la basura toda literatura que no fuera activista, es decir, que no contuviera teoría política». *El mundo de ayer*, traducción de J. Fontcuberta y A. Orzeszek, El Acantilado, 2003. p. 380.



Party time, de Harold Pinter. Dirección, Harold Pinter; producción, Almeida Theatre. Gran Bretaña, 30 de octubre de 1991.

El fracaso de los profetas

Pero en música nada es revolucionario. Stravinski consideraba que es imposible concebir nada revolucionario en música. Según contaba en sus lecciones de *Poética musical*, una serie de cambios «han llevado a una revisión general de los valores fundamentales y de los elementos primordiales del arte musical. [...] Sé perfectamente que existe una opinión según la cual los tiempos en que apareció la *Consagración* vieron cómo se realizaba una revolución. [...] Estimo que se me ha considerado erróneamente como un revolucionario. [...] Hay que precaverse contra los engaños de quienes os atribuyen una intención que no es la vuestra. [...] Para ser francos, me vería en un apuro si quisiera citar a ustedes un solo hecho que, en la historia del arte, pueda ser calificado como revolucionario. El arte es constructivo por esencia. La revolución implica una ruptura de equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos. No se abandona uno a él sin verse inmediatamente amenazado en sus obras vivas, en su misma existencia. [...] Apruebo la audacia; no le fijo, de ningún modo, límites; pero tampoco hay límites para los errores de lo arbitrario»⁴.

Stravinski consideraba que es imposible concebir nada revolucionario en música. [...] «Apruebo la audacia; no le fijo, de ningún modo, límites; pero tampoco hay límites para los errores de lo arbitrario».

Ahora bien, en determinado momento se acotó el camino hacia la modernidad. No todos los caminos conducían a la buena nueva, se dijo, cuando había perspectiva, esto es, cuando uno jugaba con ventaja, no solo con sectarismo. Por ejemplo, se trató de minimizar el alcance renovador de *La consagración de la primavera* (1913): puesto que no se dirigía hacia la tierra prometida de lo atonal, no era renovadora, sino falsamente revolucionaria. Eso se ha sostenido hasta hace muy poco —muchos podemos dar fe de ello— de la obra que aportó la politonalidad y la polirritmia, auténticos avances en el nivel de conciencia sonora occidental.

Los profetas suelen ser profetas del pasado. Ellos no lo saben, pero es así. Todavía recuerdo a los maestros pen-

⁴ STRAVINSKI: *Poética musical*. Traducción de Eduardo Grau, Taurus, 1977, y El Acanalido, 2006.



La última copa, de Harold Pinter. Dirección, Alfonso Ungría; producción, Teatro Español y Palacio de Festivales. Teatro Español de Madrid, 27 de febrero de 2007.

sadores que nos decían hace apenas una década que el porvenir del teatro (bueno, de la escritura dramática) era Pinter, en un momento en el que Pinter era, sin duda, el pleno presente ya clásico, cuando sus obras importantes tenían bastantes años. Los maestros pensadores son como los servicios secretos, que se equivocan siempre: confunden el presente que está a punto de concluir con eso que llamamos futuro.

Lo malo es que el término o concepto de vanguardia no es solo descriptivo, sino valorativo. Ya hemos visto los valores *en plena forma* un poco más arriba. Vanguardia es todo lo contrario a un concepto para el conocimiento, no digamos para la ciencia. Porque está cargado de valor. Vanguardia quiere decir «progresivo»; mejor, más arriesgado, contrario al conformismo, la quietud. Es como el término «revolución». No comprenden que lo que hicieron Hitler y los suyos fue una auténtica revolución. La revolución siempre es progresiva, históricamente bendecida. Vamos a un mundo mejor. Si no, no es revolución. Lo mismo sucede con el término «modernidad». Hoy día está claro que movimientos de masas populares antisemitas rabiosos como los que surgieron en Austria a finales del siglo XIX son fruto de la modernidad. No tratan simplemente de terminar con el antiguo régimen. Tratan de terminar con el liberalismo. Hay una línea recta, muy recta, entre el partido socialcristiano austriaco y la proclamación del Anschluss en la Hel-

Siempre hay algo de terror organizado cuando una tendencia estética se autodenomina avanzada, vanguardista, progresiva.

denplatz de Viena en marzo de 1938. Eso es modernidad, el rostro más feo de la modernidad, pero qué le vamos a hacer. Hay vanguardias y vanguardias. Lenin llamó vanguardia del proletariado al grupo de revolucionarios profesionales que sí sabían lo que le convenía al proletariado, mientras que el proletariado no lo sabía. Las consecuencias de la victoria de aquella minoría «de vanguardia» han sido espantosas. En los años 50 se llamó vanguardia a las piezas de los autores del teatro del absurdo (Beckett, Ionesco, y ni uno solo más) y algunos otros cercanos (los otros, gente distinta desde Adamov hasta Pinter y Pinget o Arrabal). Mientras, Jean Anouilh, al que acaso habría que haber calificado de retaguardia, seguía escribiendo muy buen teatro. En la Francia de los años 50 Anouilh era un hombre de derechas, y eso estaba muy mal visto. Son los años en que la intelectualidad francesa inquisitorial (*Les Temps modernes*, esto es, los chicos de Sartre) hunde literalmente a Albert Camus. Pero se tienen que fastidiar, por-

que en Estocolmo le conceden el Premio Nobel a Camus pese a no tener más que 44 años. Con el tiempo, el término «vanguardia» ha servido para «venderle» al poder público y a los festivales aquellos productos que, con razón o sin ella, se quieren programar en determinada línea de prestigio progresista. Siempre hay algo de terror organizado cuando una tendencia estética se autodenomina avanzada, vanguardista, progresiva; porque eso indica que sus componentes poseen una superioridad moral y artística de las que los demás carecen. Y si ellos son los buenos, tienen el santo; en consecuencia, son merecedores de la limosna. ¿De qué, sino de limosna, vive la creación teatral contemporánea española? Y otras, sin duda. Es cierto que no hubo totalitarismo, pero se intentó. Boulez, Nono y Stockhausen intentaron descalificar y reducir a la nada a compositores como Henri Dutilleux o como Hans Werner Henze. Estos dos compositores sufrieron las afrentas y sofiones de los chicos de la vanguardia. «Cómo se puede seguir componiendo así hoy día», dice el joven Stockhausen que sabe el efecto que va a provocar en uno de esos papanatas que dirigen festivales⁵. Como el gestor cultural de marras, que le espeta a un dramaturgo, pero delante de una autoridad importante del ministerio en la materia: «Vosotros, los dramaturgos convencionales...». Un guiño: a este no hay que darle limosna, solo a los míos⁶. Leamos la queja de alguien experimentado, mayor que nosotros, uno de los mejores compositores del siglo pasado, que aún compone, insiste, pervive, de nuevo Hans Werner Henze, cuando se refiere a cierta época y cierto tipo de artistas: «Que la música considerada revolucionaria por una minoría radical en aquel entonces, mediados los sesenta, pudiera ser cualquier cosa menos revolucionaria, y que hubiera cientos de perspectivas y maneras revolucionarias diferentes, eso aún no se les había pasado por la cabeza. Hoy, barridas las nieves de antaño, es fácil apreciar en toda su arrogancia y estupidez aquel malentendido cultural, y desaprobarlo meneando compasivo la cabeza. Pero qué difícil era entonces explicarse, encontrar las palabras adecuadas, y sobre todo, acabar con tanta iniquidad acumulada»⁷.

En el grandísimo y bellissimo catálogo de la exposición «Viena, el Apocalipsis alegre» (París, 1986), leemos un escrito de Jean Clair, «Una modernidad escéptica». Veamos.

De la modernidad nos hemos hecho una idea optimista. Tenemos, no obstante, las advertencias de Baudelaire, hecha la confusión entre «lo moderno» y la «vanguardia», descuidando con ello que si la noción de moderno, desde sus orígenes en el siglo XII, pertenece al dominio europeo por completo, la idea de «vanguardia», que surge hacia 1830 en los círculos saint-simonianos, sólo pertenece a Europa occidental. La vanguardia no es más que una idea separada de la modernidad. Reconocer Viena era reconocer que el vanguardismo no era sino una actitud, si no falsa, al menos tan parcial que no daba cuenta alguna de los movimientos que en profundidad han agitado a nuestro siglo. La «revolución» cubista, el futurismo, el surrealismo, no han intrigado nunca más que a unos círculos restringidos. Agitaciones manieristas de formas, ligeros temblorcillos del pensamiento, sólo una pequeña clientela admiraba su agilidad y su agitación. Por el contrario, nadie se ha aproximado a la obra de los vieneses, sean pintores, arquitectos, escritores, filósofos, sin que le haya afectado al corazón, como una enfermedad duradera, acaso mortal.

Pues la vanguardia, en sus numerosos avatares, es por esencia una utopía: sus propuestas sucesivas carecen de consecuencia en el mundo concreto. Viena, por el contrario, fue un lugar real, y ese nombre, el único femenino de todas las metrópolis de la Europa moderna, designaba en efecto el corazón de un continente, que era una unidad intelectual, sensible y espiritual.

Eso es lo malo, que un concepto acuñado por los filántropos más o menos socialistas de la Francia que se acaba de librar de una utopía nefasta, la del retorno al Antiguo Régimen con el reinado de Carlos X, se generalice a otros campos. Y que andando el tiempo pretenda convertirse en iglesia universal. No otra cosa fue cuando Boulez, Stockhausen y los demás impusieron su credo. No del todo, ah, qué pena para ellos.

⁵ Citamos de las memorias de H. W. Henze: «¡Pero cómo se puede escribir así hoy...!». Al modernista señor Hübner eso le había impresionado mucho. Yo pensé: ¿Es que en Alemania empieza a amanecer, otra vez, una doctrina? ¿A haber de nuevo directrices? ¿Qué significa "hoy" en cuestiones de arte? ¿Y a quién se refería ese "se", qué significarían tales hostilidades? Aún me había de enterar de la respuesta. Se me vino a la cabeza la idea rara, qué digo, absurda, de que los compositores, esos mensajeros de una espiritualidad superior, en realidad disfrutaban haciéndose la vida imposible como se la hacían entonces y seguirían haciéndose, quitándose el pan y cortándose el agua, peleándose como mafiosos de guante blanco y formando clanes, *lobbies* y grupos de presión. Eso me ha parecido siempre repulsivo, falto de ética y de arte. También por eso he preferido quedarme solo con mi incapacidad de adaptación». (Hans WERNER HENZE: *Canciones de viaje con quintas bohemias*, traducción de José Luis Arántegui, Fundación Scherzo-Antonio Machado libros, pp. 117-118).

⁶ Un ejemplo de *mala intención* por parte de un auténtico artista, malévolo él, pero grande como compositor y mezquino como persona y como colega, es el de Boulez cuando, al hablarse de Britten, se finge sorprendido: «¿pero no estábamos hablando de compositores...?». Atención: Britten, entre otras muchas cosas, es uno de los grandes operistas de la segunda mitad del siglo, Britten tenía su propio festival, no necesitaba la ayuda de los inquisidores. Y, especialmente, tenía a su favor el sentido común del público británico, que nunca quiso saber nada de la vanguardia del continente. Londres dio a Pinter, pero, por favor, si tienen alguna duda, comparen cualquier obra de Stockhausen o Nono con la pieza de Pinter que les parezca más *atrevida*. Pinter parecerá conservador a su lado, comprensible para todo el mundo, vulgar incluso. Lo interesante de la anécdota es que gente como aquel Boulez de entonces no se limitaba a discutir o incluso descalificar; además, negaba categoría óptica a un colega (no es, no existe, aunque lo parezca).

⁷ HENZE, H. W.: óp. cit., pp. 241-242. Es cierto: cuando algo está vigente, aunque notoriamente falso, no hay manera de oponerse a ello ni de alejarse de ello sin oprobio.



Karlheinz Stockhausen, 1972. Ensayo de *Trans* para orquesta.

Coda

Antes de entregar este trabajo, le pido que lo lea a mi amiga, la hija del conde Jezerski. Y me hace dos observaciones: ¿No teme que le llamen reaccionario, conservador, algo así? No debería temerlo, pero lo temo. Me enseña un periódico, un artículo de Fernando Savater sobre George Orwell. La condesita señala un texto destacado por ella misma: «En un escritor de hoy puede ser mala señal no estar bajo sospecha por tendencias reaccionarias, así como hace veinte años era mala señal no estar bajo sospecha por simpatías comunistas». Le agradezco esta cita, y sigue con otra cuestión.

Este escrito contiene muchas citas, dice Jezierska. Hay quien descalifica a los demás porque citan demasiado. Como si no tuvieran vida, solo citas. Shakespeare los acusa más o menos así en *Julio César*. Si le acusan a usted de eso, puede decir lo siguiente: con las citas pasa como con los premios: los critica más el que no los tiene. La joven se ha comportado como una jefe de gabinete, plenamente. Y me obliga a resumirme.

Modernidad y vanguardia en arte, sea música o sea otro medio, ya no tiene demasiado sentido.

Es, digamos, síntesis de lo que creo haber percibido en la historia de la música europea desde los años cincuenta, y que conste que le he dedicado estudios a la generación de la vanguardia. Es aplicable a la escritura dramática, pero solo en parte, porque en el teatro se tiende a prescindir de los autores nuevos:

La generación de la vanguardia levanta una ideología, falsa conciencia justificadora de sus privilegios crecientes (permítanme la paráfrasis marxista); impone una serie de *maniere* de componer que aparta demasiados creadores ajenos a la academia, o la taifa, y atrae a imitadores (autores, en el mejor de los casos, de «falsificaciones inteligentes»), de manera que empobrece durante décadas el panorama creativo; invoca figuras que fueron mártires de la causa, como Varese o Webern, y condena la memoria de la escuela centroeuropea y francesa que se supone que prolongó el posromanticismo, y con ello consigue seducir a los gestores culturales temerosos de no ser lo bastante progresivos: constituyen una «gran conspiración» que tiene éxito durante años, y ese éxito consiste en excluir a los herejes y acoger a los buenos chicos. De todas maneras, modernidad y vanguardia en arte, sea música o sea otro medio, ya no tiene demasiado sentido. Lo explican muy bien muchos pensadores de la posmodernidad (no necesariamente posmodernos, sino de la posmodernidad). Como el polaco Zygmunt Bauman en un estudio de muy significativo título, *El arte posmoderno, o la imposibilidad de la vanguardia*, en el volumen *La posmodernidad y sus descontentos* (Akal, 2001). ¿Es esto acabar con otra cita, o es solo una nueva invitación a una lectura concreta? ■

Este artículo es resumen de un estudio más amplio, que puede consultarse en el cuaderno de bitácora del autor en la página de *Scherzo*, revista de música: www.scherzo.es.

COLECCION LAS PUERTAS DEL DRAMA

Encuadernar sus revistas utilizando las grapas omega